

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ імені М.В. ЛИСЕНКА  
Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

**ДУТЧАКА МИКОЛИ ІВАНОВИЧА**

УДК 78.461.,78.25

НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ  
**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕРТІВ ДЛЯ ТУБИ  
XX-XXI СТ.**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво  
освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

**Творчий керівник:**

Заслужений артист України,  
професор

**Наконечний Роман**

**Наукова консультантка:**

кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка

**Мартиненко Оксана**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело \_\_\_\_\_ М.І. Дутчак

**Львів - 2025**

## АНОТАЦІЯ

**Дутчак М.І. Жанрово-стильова еволюція концертів для туби ХХ-ХХІ ст.**— Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 2025.

У дослідженні вперше в українському музикознавстві здійснено комплексний аналіз жанрово-стильової еволюції концертів для туби ХХ–ХХІ століть. Розглянуто трансформації жанру в європейській, американській та українській академічних традиціях. Акцент зроблено на стилістичних напрямках — неокласицизмі, модернізмі, постмодернізмі та національній інтонаційності, що проявляються в творах Р. Вогана-Вільямса, Е. Боцца, Е. Грегсона, Б. Йорк, Л. Колодуба та ін.

**Об'єкт** дослідження — розвиток концерту для туби в творчості композиторів ХХ–ХХІ століть у контексті академічної музики.

**Предмет** дослідження — музично-виражальні засоби, формоутворення, стильові риси, інтерпретаційна специфіка та технічні аспекти виконання концертів для туби.

**Мета** роботи — виявити та охарактеризувати жанрово-стильові особливості концертів для туби, визначити їхню естетичну та виконавську специфіку у контексті академічної музичної традиції.

### **Основні завдання:**

- окреслити історичні передумови формування жанру концерту для туби;
- проаналізувати естетичні й стильові риси ключових зразків жанру;
- визначити виконавсько-технічні особливості репертуару;
- виокремити тенденції еволюції образної сфери жанру;
- розглянути перспективи інтеграції концертів до сучасної виконавської та освітньої практики.

**Методи** дослідження: історичний, аналітичний, порівняльний, інтерпретаційний, системно-узагальнюваний.

**Наукова новизна:** Вперше у вітчизняному музикознавстві систематизовано концертний репертуар для туби, проаналізовано жанрово-стильову специфіку та уведено до наукового обігу маловідомі твори.

**Практичне значення:** Результати дослідження можуть бути використані у виконавській, педагогічній та науковій практиці, а також для формування репертуару й навчальних програм з фахових дисциплін.

**Структура роботи.** Дисертаційне дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

**Перший розділ** присвячено історії формування жанру концерту для туби у світовому та українському музичному просторі. Проаналізовано етапи еволюції — від перших оркестрових функцій туби до становлення її як сольного інструмента. Особливу увагу приділено впливу англійської, французької, американської та української шкіл, де було започатковано традиції створення сольних концертів. Розглянуто вплив культурного контексту, виконавської школи, новітніх технік гри, модернізації інструмента. Окремо акцентовано внесок Левка Колодуба у розвиток українського концерту для туби.

**Другий розділ** містить поглиблений музикознавчий аналіз п'яти знакових концертів:

1. **Концерт Ральфа Воґана-Вільямса (1954)** — перший повноцінний концерт для туби з оркестром у світовій практиці. Відзначається синтезом класичних форм і британської національної стилістики. Музика поєднує ліризм, танцювальні мотиви та структурну витонченість.
2. **«Concertino» Ежена Боцца (1967)** — зразок французького неокласицизму з модерністськими рисами. Виявляє витонченість мелодики, ритмічну свободу, віртуозність. Важливий твір для розвитку технічної майстерності тубістів.

3. **Концерт Едварда Грегсона (1976)** — типовий приклад англійського стилю з гармонійним поєднанням традицій та новаторства. Виявляє драматургічну цілісність, симфонічність, філософську глибину.
4. **«Wars and Rumors of War» Барбари Йорк (2004)** — постмодерністський концерт із глибоким емоційним наповненням. Програмна структура твору пов'язана з темою війни, конфліктів і тривожності ХХІ століття.
5. **«Епічне концертино» Левка Колодуба (1986)** — один із небагатьох українських концертів для туби. Створений у неокласичному ключі з національними рисами, поєднує епічну розгорнутість форми з багатством виразових засобів.

**Ключові слова:** концерт для туби, жанрово-стильові тенденції, ХХ–ХХІ століття, інтерпретація, академічна музика, оркестрування, виконавство.

## ANNOTATION

*Dutchak M.I.* Genre and stylistic evolution of tuba concertos in the 20th–21st centuries — Qualification scholarly work as a manuscript.

Scientific substantiation of an artistic project for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts in specialty 025 "Musical Art" (field of knowledge 02 "Culture and Art"). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, 2025.

This study presents, for the first time in Ukrainian musicology, a comprehensive analysis of the genre and stylistic evolution of tuba concertos in the 20th and 21st centuries. The transformation of the genre within European, American, and Ukrainian academic traditions is examined. Emphasis is placed on stylistic directions—neoclassicism, modernism, postmodernism, and national intonationality—as reflected in works by R. Vaughan Williams, E. Bozza, E. Gregson, B. York, L. Kolodub, and others.

**Object of research:** the development of the tuba concerto in the works of 20th–21st-century composers in the context of academic music.

**Subject of research:** musical-expressive means, form-building, stylistic features, interpretive specificity, and technical aspects of performing tuba concertos.

**Purpose:** to identify and characterize the genre and stylistic features of tuba concertos and to define their aesthetic and performance specifics in the context of academic musical tradition.

**Main objectives:**

- outline the historical prerequisites for the formation of the tuba concerto genre;
- analyze the aesthetic and stylistic traits of key works in the genre;
- define performance-technical challenges of the repertoire;
- identify trends in the evolution of the genre's imagery;
- explore perspectives for integrating tuba concertos into contemporary performance and educational practices.

**Methods:** historical, analytical, comparative, interpretive, and systemic-generalizing approaches.

**Scientific novelty:** For the first time in Ukrainian musicology, the tuba concerto repertoire has been systematized, its genre-stylistic specificity analyzed, and a range of lesser-known works introduced into scholarly discourse.

**Practical significance:** The research findings can be used in performance, pedagogy, and scholarly work, as well as in forming repertoire and academic programs for specialized musical disciplines.

**Structure of the work:** The dissertation consists of an introduction, two chapters, conclusions, and a bibliography.

Chapter 1 explores the history of the tuba concerto genre's formation in the global and Ukrainian musical context. It analyzes the stages of the instrument's evolution—from its orchestral functions to its establishment as a solo instrument. Special attention is given to the influence of British, French, American, and Ukrainian schools, where traditions of solo tuba concertos originated. The chapter also discusses cultural contexts, performance practices, playing techniques, and instrument modernization. Levko Kolodub's contribution to the development of the Ukrainian tuba concerto is highlighted.

Chapter 2 provides in-depth musicological analysis of five landmark concertos:

1. Ralph Vaughan Williams's Concerto (1954) — the first full-fledged concerto for tuba and orchestra in global practice. It is marked by a synthesis of classical forms and British national stylistics, combining lyricism, dance motifs, and structural refinement.
2. Eugène Bozza's "Concertino" (1967) — a model of French neoclassicism with modernist features. It reveals refined melodicism, rhythmic freedom, and virtuosic demands. The work is significant for developing tuba technique.
3. Edward Gregson's Concerto (1976) — a typical example of the British style, blending tradition and innovation. The piece is notable for its dramatic integrity, symphonic scope, and philosophical depth.

4. Barbara York's "Wars and Rumors of War" (2004) — a postmodern concerto filled with emotional intensity. The programmatic structure reflects themes of war, conflict, and 21st-century anxiety.
5. Levko Kolodub's "Epic Concertino" (1986) — one of the few Ukrainian tuba concertos. Written in a neoclassical manner with national features, the work combines epic structural breadth with a rich expressive palette.

**Keywords:** tuba concerto, genre-stylistic tendencies, 20th–21st century, interpretation, academic music, orchestration, performance.

### **Апробація матеріалів дослідження.**

**У процесі реалізації творчого мистецького проєкту відбулися такі основні заходи:**

Концерт № 1 «Симфонічний вечір в органному залі» в контексті наукового дослідження **«Жанрово-стильова еволюція концертів для туби ХХ-ХХІ ст.»**

#### **Програма:**

«Концерт для туби з оркестром» - Ральф Воан-Вільямс

«Епічне концертино для туби з оркестром» - Левко Колодуб

#### **Виконавці:**

Академічний симфонічний оркестр Луганської обласної філармонії

Микола Дутчак – туба

Олег Чаплинський – диригент

Любомир Ліщук – диригент

Львівський будинок органної та камерної музики. 12.05.2024

URL: <https://youtu.be/--KtFcwvdlS>

Концерт № 2 «Вечір для туби» в контексті наукового дослідження **«Жанрово-стильова еволюція концертів для туби ХХ-ХХІ ст.»**

#### **Програма:**

«Концертино для туби з оркестром» - Ежен Боцца

«Нова дитина» - Анна Баадсвік

«Концерт для туби з оркестром» - Барбара Йорк

«Зимова ніч» - соло для чимбассо (або туби) з фортепіано» - Кевін МакКі

«Концерт для туби з оркестром»- Едвард Грегсон

«Варіації»- Філіпе Кейраша

«Соната для бас-тромбона (або туби) з фортепіано- Даніель Шнайдер

**Виконавці:**

Микола Дутчак – туба

Єва Куліковська – фортепіано

Оперна студія імені Героя України Василя Сліпака . 20.03.2025

URL: <https://youtu.be/zrjBYS5jSuc>

**Список публікацій за темою творчого мистецького проекту.  
Статті у виданнях затверджених МОН України як фахові в галузі  
“Мистецтвознавство”:**

1. Дутчак М. Особливості розвитку концертного жанру для туби. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2024. № 6. С. 36-41. URL:  
<http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/issue/view/126>
2. Дутчак М. Жанр концерту для туби в сучасних реаліях. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2025. №53. С. 22-27. URL:  
<http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/863/825>
3. Методична розробка спеціального курсу за темою творчого мистецького проекту: Концерти для туби ХХ-ХХІ століття: жанрово-стильові трансформації та інтерпретаційні аспекти

**Виступи на конференціях:**

1. Дутчак Микола. Сучасні виклики виконання на тубі в контексті світових тенденцій. III Міжнародна наукова конференція студентів та молодих дослідників «Міжкультурна комунікація та культурні компетенції в професійній сфері: виклики та можливості в епоху цифрових технологій» (квітень 2024). Львів, 2024.
2. Дутчак Микола. Просування духової музики у цифрову добу: виклики та можливості. IV Міжнародна наукова конференція студентів та молодих дослідників «Міжкультурна комунікація та культурні компетенції в професійній сфері: виклики та можливості в епоху цифрових технологій» (3-4 квітня 2025). Львів, 2025.
3. Дутчак Микола. Роль туби у кіномузиці та відеоіграх: нові горизонти жанрового використання. IV Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин (10 квітня 2025). Львів, 2025.

## ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ANOTATION.....	5
ВСТУП.....	11
РОЗДІЛ 1. ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТУБИ.....	15
1.1. Музикознавче осмислення дослідницької проблематики.....	15
1.2. Формування жанру концерту для туби в європейській і американській академічних традиціях.....	19
1.3. Утвердження концертної форми для туби в контексті духового мистецтва України.....	27
РОЗДІЛ 2. ЕСТЕТИЧНІ ТА СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У КОНЦЕРТНОМУ РЕПЕРТУАРІ ДЛЯ ТУБИ ХХ -ХХІ СТОЛІТЬ.....	32
2.1. Синтез ліризму та класичної форми у Концерті для туби з оркестром Ральфа Воана-Вільямса.....	32
2.2. Прояви неокласицизму і модернізму в «Concertino» для туби з оркестром Ежена Боцца.....	41
2.3. Неокласична концепція Концерту для туби Едварда Грегсона.....	47
2.4. Постмодерністська стилістика у концерті для туби Барбари Йорк.....	56
2.5. Концерт для туби з оркестром Левка Колодуба – прояви української національної інтонаційності.....	59
ВИСНОВКИ.....	66
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	70
ДОДАТОК.....	74

## ВСТУП

**Актуальність теми.** У сучасному мистецькому просторі зростає інтерес до дослідження трансформацій академічної музики, особливо у контексті інструментів, що донедавна не мали яскраво вираженої солюючої традиції. Одним із них є туба, яка упродовж XX–XXI століть пройшла складний шлях становлення як повноцінний солюючий інструмент. Еволюція концертів для туби демонструє не лише зростання виконавських можливостей інструмента, а й поступове розширення його жанрових і стильових меж.

Необхідність проведення дослідження обумовлена потребою осмислення нових підходів до трактування туби як солюючого інструмента в академічному просторі. За останні десятиліття з'явилася значна кількість творів, у яких туба постає не лише як колористичний елемент, а як повноцінний носій музичного змісту, здатний до глибокої емоційної виразності та технічної віртуозності. У зв'язку з цим виникає потреба у системному аналізі жанрово-стильових змін, які відбулися у сфері концерту для туби.

У науковій літературі існує низка досліджень, переважно іноземною мовою, присвячених еволюції концерту для туби. Зокрема, найбільш ґрунтовною на сьогодні є дисертація Маккензі Кей Еджлі «The Evolution of the Tuba Concerto: Significance and Musical Growth Beyond Tubby» [35], в якій авторка відображає чіткий хронологічний погляд на різні аспекти розвитку концертів для туби, висвітлюючи прогрес жанру з часом. У дисертаційному дослідженні «An Interpretive Analysis of Concerto for Bass Tuba» Майкл А. Фішер [36] аналізує інтерпретації першого в історії концерту для туби Р. Вогана Вільямса, порівнюючи виконавські підходи видатних тубістів. Вплив цього концерту на подальші твори для туби британських композиторів розглядає у дослідженні Алекс Тейлор «The Vaughan Williams Tuba Concerto: Its Inception, and Influence on Selected Twentieth Century Works for the Tuba» [43]. Дисертація Джессі Орта [30] присвячена дослідженню ролі туби як символу мексикансько-американської музичної культури у Південній Каліфорнії XXI століття та частково аналізує концертний

жанр для туби на теренах Америки. Однією з найновіших наукових праць є «Tubas, Tubists, and Composers» (2022) Джека Адлера-МакКіна [23], в якій автор досліджує взаємодію між композиторами та тубістами, а також розвиток туби як сольного інструмента.

В українському музикознавстві жанр концерту для туби практично не досліджений. Зокрема, деякі його аспекти розкрито у дисертації Ірини Палійчук «Український концерт для мідних духових інструментів (1950-2000): Формування, усаталення, модифікації жанру» [20]. Побіжні згадки про досліджувану проблематику знаходимо у монографії «Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ - початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика)» Валерія Громченка [5].

Відтак, **актуальність** обраної теми зумовлена потребою в ґрунтовному аналітичному осмисленні концертів для туби ХХ–ХХІ століть, виявленні їх образно-стильових тенденцій, а також недостатньою науковою розробленістю цього питання в сучасному вітчизняному музикознавстві. Введення проаналізованих творів у виконавську практику тубістів та до навчальних програм фахових дисциплін закладів вищої освіти підкреслює важливість дослідження й утворює його значущість у контексті розвитку сучасного музичного мистецтва.

**Об'єктом** дослідження є розвиток концерту для туби у творчості композиторів ХХ–ХХІ століть у контексті жанрової та стильової еволюції академічної музики.

**Предмет** дослідження — музично-виражальні засоби, формоутворювальні моделі, стильові риси, особливості інтерпретації та технічні аспекти виконання концертів для туби композиторів ХХ–ХХІ століть.

**Мета** дослідження — виявити та охарактеризувати жанрово-стильові особливості концертів для туби ХХ–ХХІ століть, простежити тенденції їх еволюції у контексті академічної музичної традиції, а також визначити специфіку виконавської інтерпретації та технічних вимог до тубістів у цьому жанрі.

Поставлена мета вимагає вирішення наступних **завдань**:

- проаналізувати історичні передумови виникнення та становлення концерту для туби як жанру в академічній музиці ХХ–ХХІ століть;
- визначити жанрово-стильові риси концертів для туби у творчості провідних композиторів зазначеного періоду;
- дослідити виконавсько-технічні особливості концертного репертуару для туби та їх вплив на розвиток школи гри на тубі;
- визначити тенденції еволюції образної сфери концерту для туби в контексті змін музичної мови впродовж ХХ–ХХІ століть;
- розглянути можливості інтеграції обраного репертуару до сучасної виконавської та освітньої практики тубістів.

**Матеріальною базою** роботи стали партитури концертів для туби, написаних українськими та європейськими авторами: Ральфа Воана-Вільямса, Ежена Боцца, Едварда Грегсона, Барбари Йорк та Левка Колодуба.

В дослідженні застосовано такі **методи**:

- *історичний* — для вивчення еволюції жанру концерту для туби в контексті розвитку музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть, з урахуванням змін естетичних і стильових орієнтирів;
- *аналітичний* — для структурного та стилістичного аналізу концертів для туби, включаючи особливості форми, мелодико-гармонічної мови, оркестровки тощо;
- *порівняльний* — для зіставлення творів композиторів різних національних шкіл і виявлення спільних та відмінних рис у трактуванні жанру, ролі соліста, формотворчих засобів;
- *інтерпретаційний* — для розкриття особливостей виконавського трактування концертів для туби, зокрема щодо ролі соліста, сценічної виразності та взаємодії з оркестром, що дозволяє виявити зміни у виконавських підходах упродовж ХХ–ХХІ століть;

- *системно-узагальювальний* — для інтеграції результатів аналітичного та порівняльного дослідження задля формування узагальнених висновків щодо тенденцій розвитку жанру в зазначений період.

### **Наукова новизна.**

Вперше в українському музикознавстві здійснено цілісний аналіз жанрово-стильової еволюції концертів для туби ХХ–ХХІ століть у контексті розвитку академічної музики. Висвітлено зміни у трактуванні туби як солюючого інструмента впродовж означеного періоду.

Уведено до наукового обігу низку маловідомих творів для туби, а також запропоновано класифікацію концертів за жанрово-стильовими ознаками.

**Практичне значення роботи** полягає в можливості використання результатів у виконавській, педагогічній та науково-дослідницькій діяльності. Узагальнення жанрово-стильових тенденцій розвитку концертів для туби ХХ–ХХІ ст. сприяє глибшому розумінню специфіки інструментального виконавства на тубі, розширює репертуарну базу тубістів та викладачів мистецьких навчальних закладів. Запропонована класифікація концертів за жанрово-стильовими ознаками може бути використана при формуванні навчальних програм та методичних матеріалів з дисциплін «Історія виконавського мистецтва», «Аналіз музичних творів», «Спеціальний інструмент».

Значущим є також практичне застосування результатів у формуванні концертних програм: систематизація творів за жанрово-стильовими ознаками також дає змогу обґрунтовано добирати репертуар з урахуванням технічного рівня, художніх завдань та цільової аудиторії.

**Структура роботи.** З огляду на мету, завдання, об'єкт і предмет дослідження, структура роботи включає вступ, два основні розділи, висновки та список використаної літератури. Загальний обсяг — 93 сторінки.

## РОЗДІЛ 1. ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТУБИ

### 1.1. Музикознавче осмислення дослідницької проблематики

Концерт для туби як музичний жанр є відносно молодим явищем у світовій музичній традиції. Протягом тривалого часу туба виконувала здебільшого підтримуючу роль у симфонічних та камерних ансамблях, а її сольне звучання практично не розглядалося як самостійний музичний вираз. Лише у другій половині ХХ століття, у зв'язку з розвитком виконавської майстерності та технічним вдосконаленням інструмента, туба почала входити у сольний виконавський простір, демонструючи високий потенціал для концертної функції. Це пояснюється як технічними інноваціями у конструкції інструмента (розширення діапазону, вдосконалення клапанної системи), так і зростанням професійного рівня тубістів, здатних виконувати віртуозні твори.

З огляду на це, тема еволюції концерту для туби у музикознавстві представлена переважно фрагментарно, частіше в межах загальних досліджень, присвячених духовим інструментам, історії інструментального концерту та виконавству на тубі. Комплексного аналізу саме жанрово-стильової еволюції цього інструментального жанру на сьогодні немає, що зумовлює актуальність дисертаційного дослідження, метою якого є систематизація наявного матеріалу, висвітлення ключових тенденцій та визначення перспектив розвитку концертного репертуару для туби.

У міжнародному музикознавчому дискурсі вже з'являються окремі спроби систематизації матеріалу. Одним із найбільш репрезентативних і ґрунтовних досліджень є дисертація Маккензі Кей Еджлі «*The Evolution of the Tuba Concerto: Significance and Musical Growth Beyond Tubby*» (США) [35]. У роботі представлено хронологічний огляд формування концертного жанру для туби, де авторка аналізує музично-історичні передумови виникнення перших концертів, розвиток жанрових

рамок у другій половині ХХ століття та провідні стильові трансформації, притаманні сучасним зразкам. Особливу увагу Еджлі приділяє взаємозв'язку репертуару для туби з загальними тенденціями розвитку академічної музики, що дозволяє розглядати концерт для туби як повноцінний та різнобічний музичний жанр.

Прикладом такого розвитку є Концерт для туби Р. Вогана Вільямса (1954), який часто вважають першим масштабним сольним твором для інструмента. Цей концерт поєднує неоромантичну гармонію, контрастну темпоритміку та мелодичну доступність, що відразу привернуло увагу виконавців і сприяло популяризації жанру. Подальші композиції, зокрема Концерт для туби Едварда Грегсона (1976) або Концерт для туби Барбари Йорк «Wars and Rumors of War» (2004), демонструють, як жанр розширює свої межі, поєднуючи традиційну концертну форму із сучасними стилістичними та технічними засобами.

У цьому ж контексті варто зазначити працю *Кеннета Палтона «The Tuba Concerto: An Annotated Guide to Works for Tuba and Orchestra»* [38], яка пропонує анотований огляд понад 300 концертів для туби з оркестром. Це видання має практичну цінність для виконавців і педагогів, оскільки дозволяє орієнтуватися у технічних і виконавських складнощах творів, а також забезпечує систематизацію інформації про жанрові та стилістичні тенденції в репертуарі.

Важливий внесок у музикознавче осмислення жанру зробив також *Майкл А. Фішер у дисертації «An Interpretive Analysis of Concerto for Bass Tuba»* [36]. Дослідження присвячене першому в історії концерту для туби — твору Р. Вогана Вільямса (1954). Фішер детально порівнює виконавські підходи провідних тубістів (Арнольда Джейкобса, Джона Флетчера та інших), показуючи, як змінювалося сприйняття цього твору в різні історичні періоди. Вивчення інтерпретаційних стратегій підкреслює роль концерту Вільямса як відправної точки у формуванні концертного репертуару для туби, а також дозволяє простежити, яким чином сольний потенціал інструмента почав активно реалізовуватися у виконавській практиці.

Аналіз впливу концерту Вогана Вільямса на подальшу еволюцію жанру пропонує Алекс Тейлор у праці «*The Vaughan Williams Tuba Concerto: Its Inception, and Influence on Selected Twentieth Century Works for the Tuba*» [43]. Дослідник показує, як твір вплинув на формування британської тубової школи, надихнувши композиторів, зокрема Малколма Арнольда, Едварда Грегсона, Філіпа Спаффорда, на створення оригінальних концертних творів для туби. Таким чином, Вільямс задав естетичний та технічний орієнтир, який визначив подальший розвиток жанру у другій половині ХХ століття.

Вартий уваги міждисциплінарний підхід у дисертації Джессі Орта [30], яка розглядає тубу як символ мексикансько-американської музичної ідентичності у Південній Каліфорнії у ХХІ столітті. Хоча основна увага Орта зосереджена на культурній функції інструмента в народному та гібридному музичному середовищі, робота також охоплює академічний концертний репертуар для туби, показуючи, як жанр проник у різні соціокультурні контексти.

Новітнє дослідження Джека Адлера-МакКіна «*Tubas, Tubists, and Composers*» (2022) [23] висвітлює роль взаємодії композиторів і виконавців у формуванні сольного репертуару, включно з концертами для туби. Автор простежує приклади творів, написаних «на замовлення» конкретних тубістів, і виявляє закономірності у стилістичних трансформаціях жанру на зламі ХХ–ХХІ століть.

Серед досліджень, що торкаються сольного виконавства на тубі, виділяються дисертації Дугласа Рендолфа «*New Techniques in the Avant-Garde Solo Tuba Repertoire*» [41] та Вільяма Белла «*An Annotated Bibliography of Unaccompanied Tuba Solos*» [24]. Перша робота зосереджена на специфічних техніках авангардного виконання: мультифоніці, перкусивних ефектах, розширених артикуляційних прийомах. Друга — систематизує сольний репертуар без супроводу, надаючи короткі характеристики технічних та виконавських особливостей творів, що важливо для розуміння еволюції сольного стилю гри на тубі.

В українській музикознавчій думці жанр концерту для туби й досі залишається малодослідженим. У науковому дискурсі переважають праці, що стосуються розвитку виконавського мистецтва середніх духовних інструментів загалом, а також аналіз жанрово-стильових аспектів концертів для труби, тромбона чи валторни. Важливим кроком у цьому напрямі стала дисертація Ірини Палійчук «Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000)», в якій дослідниця розглядає закономірності становлення й розвитку національної концертної традиції у другій половині ХХ століття. В її роботі особливу увагу приділено питанням жанрової типології, стильовим трансформаціям та ролі соліста у співвідношенні з оркестром.

Разом із тим, навіть в обґрунтованих дослідженнях подібного характеру туба здебільшого трактується побіжно, у межах загального контексту розвитку мідної групи, і значно рідше — як самостійний сольний інструмент. Це відомо про те, що в українському музикознавстві на сьогоднішній день шлюбує спеціалізовані роботи, присвячені саме еволюції жанру концерту для туби, його стилістичними особливостями та виконавськими інтерпретаціями.

Таким чином, окреслюється нагальна потреба в подальшому науковому опрацюванні теми, яка дозволила розкрити не лише історико-стильові аспекти розвитку концерту для туби в українській та світовій традиціях, а й окреслити його значення у формуванні сучасного академічного репертуару й професійної компетентності тубістів. Великий вклад *Ірини Палійчук «Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру»* [20]. Хоча увага до туби обмежена, робота дозволяє простежити історичні передумови виникнення українського концерту для мідних духових, класифікувати типи концертних форм та виявити композиторські підходи у творах різних авторів (К. Стеценка, В. Птушкіна, О. Костіна, Л. Колодуба).

Ґрунтовний аналіз сольної духової музики подає монографія *Валерія Громченка «Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ — початку ХХІ ст.»* [5], де автор описує сольні твори для різних духових, зокрема туби. Цінність роботи полягає у систематизації

інтонаційних ресурсів, тембрових можливостей і стилістичних трансформацій, що безпосередньо стосується аналізу концертів для туби як жанру.

У підсумку, сучасне українське музикознавство не пропонує цілісного підходу до аналізу концертів для туби, що підкреслює актуальність цього дослідження. Метою дисертації є: систематизація наявного міжнародного та вітчизняного матеріалу, простеження жанрово-стильової динаміки, визначення тенденцій розвитку концерту для туби у світовій і українській академічній традиції, окреслення перспектив формування нових сольних творів та методичних підходів до їх виконання.

Таким чином, дослідження дозволяє не лише узагальнити історико-музикознавчі дані, а й визначити сучасні виконавські та композиторські практики, що сприяють подальшому розвитку жанру та формуванню репертуарної бази для наступних поколінь тубістів. Концерт для туби поступово стає визначним жанром сольної академічної музики, який поєднує технічну віртуозність, музичну образність та стилістичну різноманітність.

## ***1.2. Формування жанру концерту для туби в європейській та американській академічних традиціях***

Особливості академічного репертуару для туби зумовлені унікальною природою її тембрового забарвлення, що суттєво вплинуло на формування специфічної виконавської й композиторської традиції. Введення туби стало одним із фінальних етапів еволюції складу симфонічного оркестру в середині XIX століття. До її появи функцію найнижчих тембрів в оркестровій палітрі виконували контрфагот та п'ятиструнний контрабас, що значною мірою обмежувало виразовий потенціал нижнього регістру.

Поява туби викликала значний інтерес з боку композиторів. На думку дослідників, саме Ріхард Вагнер одним із перших інтегрував тубу до оркестрового складу, зокрема у 1840 році в басовій партії увертюри до «Фауста», а вже у 1843 році вона була включена до складу симфонічного оркестру в опері «Летючий

голландець» [18, с. 25]. Протягом другої половини XIX століття роль туби поступово зростала завдяки інноваційному використанню її тембрового потенціалу у творчості таких композиторів, як Г. Берліоз, Р. Вагнер, А. Брукнер [18, с. 25-26].

Разом з тим, у США на межі XIX–XX ст. з'являється низка сольних творів для туби, переважно розважального характеру, зокрема Дж. С. Кокса (The Thunderer, 1891), Дж. Дж. Девіса (Tuba Polka, 1886), Дж. Саутвелла та ін. Однак саме новаторський концерт Ральфа Воана-Вільямса (1954) та соната Пауля Гіндеміта (1955) започаткували традицію трактування туби як повноцінного сольного інструмента з великим драматургічним і виразовим потенціалом [38].

У другій половині XX століття туба посіла уже стабільне місце в концертному жанрі, що зумовлено як активізацією виконавської школи, так і розширенням художніх можливостей інструмента через модернізацію техніки гри, нові фактурні рішення та впливи сучасних стилів.

Історично важливо зазначити, що ще у XVIII столітті концерт для мідних духових інструментів формувався у взаємозв'язку з жанром симфонії. У процесі подальшого становлення жанр набуває самостійності, а ключовою рисою концертної драматургії стає діалог між солістом та оркестром, що створює поліфонічну модель взаємодії.

Активна еволюція концертного жанру припадає на XX століття, коли відбувається розширення його формотворчих меж та втрата чіткої жанрової типології. У цей період концерт трансформується в масштабну композиційну структуру, що здатна вмещувати складні ідеологічні та філософські концепції. Одночасно спостерігається й зворотний вектор розвитку – камеризація жанру, яка проявляється у зверненні до стилістичних моделей епохи бароко та раннього класицизму. Така тенденція зумовлює оновлення жанрового змісту, засобів музичної виразності та сприяє використанню варіативних, мобільних оркестрових складів [20, с.8].

Формування концерту для туби як окремої жанрової одиниці припадає на 1940–1950-ті роки. У цей період він стає частиною ширшого напрямку – концертів

для мідних духових інструментів, до якого також належать твори для труби, валторни та тромбона. Разом вони утворюють своєрідний "високий" жанровий пласт, що репрезентує новий етап розвитку мідної духової групи як повноцінної сольної лінії в академічному музичному просторі.

Зазначені тенденції свідчать про жанрову гнучкість концерту як форми, що здатна адаптуватися до нових художніх викликів, залишаючись при цьому впізнаваною як структура. Саме туба, що раніше розглядалася здебільшого як оркестровий інструмент, на цьому етапі отримує якісно новий статус – повноцінного соліста у концертному жанрі.

Одним із перших композиторів, хто заклав підґрунтя жанру концерту для труби, як зазначено вище, вважається *Ральф Воан-Вільямс*, чий *Концерт для труби з оркестром (1954)* став знаковою віхою у становленні сольного репертуару для цього інструмента та відкрив нову епоху композиторського зацікавлення тубою як повноцінним солістом. Ідеї віртуозного трактування труби були продовжені у *Концертино для труби з оркестром (1967)* французького композитора *Ежена Боцца*, який підкреслив технічний потенціал інструмента.

Водночас британський композитор, трубач і диригент *Малкольм Арнольд*<sup>1</sup> (Malcolm Arnold) у своїй *Концертній фантазії для труби соло op. 102 (1969)* яскраво втілює багатство художньо-виразових можливостей труби, що зробило цей твір одним із найважливіших зразків академічного репертуару тубістів у світі. У 1976 році традицію розвинув *Едвард Грегсон*, створивши *Концерт №1 для труби з духовим оркестром*, написаний спеціально для «Besses o'th'Barn Brass Band» та присвячений видатному тубісту Дж. Флетчеру, що ще більше зміцнило статус труби як повноцінного сольного інструмента в академічній музиці другої половини ХХ століття.

Ще одним британським концертом для труби, що заслуговує на увагу в цьому порівнянні, є «*Concerto for Tuba and Strings*» *Роджера Стептоу* (Roger Steptoe) (1984)<sup>2</sup>. Спочатку твір складався з трьох окремих п'єс для труби та фортепіано, які

<sup>1</sup> Malcolm Arnold. Fantasy for Tuba Op.102 (Solo) (Faber Music Limited, 1969)

<sup>2</sup> Roger Steptoe. Concerto for tuba and strings (Stainer & Bell, 1984)

композитор згодом об'єднав у концерт. Він був написаний для видатного тубіста Джеймса Гурлея, котрий записав його у складі альбому *British Tuba Concertos* разом із творами Воана-Вільямса, Грегсона та Голланда.

Концерт Стептоу вирізняється камерним оркеструванням та прозорою музичною фактурою, що дає можливість тубі повноцінно проявити себе як сольному інструменту. Його важливість полягає в тому, що він розширює репертуар туби у жанрі сольного концерту та демонструє нові можливості інструмента поза традиційною роллю басової опори. Це один із творів, що сприяв утвердженню туби як виразного сольного голосу в академічній музиці ХХ століття.

Серед значущих британських творів для туби особливе місце посідає «*Tuba Concerto, Op. 46*» Джона Голланда (John Golland)<sup>3</sup> (1980). Цей концерт відзначається емоційною глибиною, м'якою мелодикою та теплим, співучим звучанням інструмента. Написаний у 1980-х роках, твір розкриває ліричні та драматичні можливості туби, як і попередній виходячи далеко за межі її традиційного використання як оркестрового басового голосу.

Значення цього концерту полягає у його внеску до формування сольного стилю туби в британській академічній музиці. Він демонструє, що туба здатна бути не лише потужним, а й тонким, глибоко виразним інструментом — рівноправним учасником сольного діалогу з оркестром.

Варто зазначити, паралельно в Америці також відбувається розквіт академічного концертного жанру для туби. В цей період написаний «*Концерт для туби з оркестром*» (1976) Брюса Броутона (Bruce Broughton), який став значущим внеском у становлення туби як повноцінного сольного інструмента. Композитор поєднав елементи кінематографічної яскравості з класичною формою, що сприяє популяризації інструмента серед широкої аудиторії.

Вагомий вплив на подальший розвиток сольного репертуару для цього інструмента справив *Концерт для бас-туби Роберта Ягера* (Robert Jager)<sup>4</sup> (1978). До його появи академічні концерти для туби, як правило, дотримувалися

<sup>3</sup> John Golland. «Tuba Concerto, Op. 46» (Studio Music, 1980)

<sup>4</sup> Jager, Robert. Concerto for Bass Tuba. New York: Piedmont, 1978.

тричастинної форми, мали традиційну гармонію та супроводжувалися виключно фортепіано або симфонічним оркестром. Після виходу концерту Ягера стало очевидним, що композитори почали активніше звертатися до вільних музичних форм, а також стали використовувати супровід духових оркестрів у академічних творах для туби. Це значно розширило виразові та жанрові можливості інструмента [42, р. 2].

*Концерт для туби (1985)*<sup>5</sup> ще одного відомого американського композитора *Джона Вільямса (John Williams)*<sup>6</sup> — один із найпопулярніших творів у сучасному репертуарі туби. Створений для Честера Шмітта, соліста Бостонського симфонічного оркестру, твір складається з трьох частин: енергійного *Allegro moderato*, ліричного *Andante* та віртуозного *Finale* з джазовими елементами. Концерт розширює уявлення про тубу як сольний інструмент, демонструючи її технічну майстерність і виразові можливості. Завдяки поєднанню класичних і сучасних стилів, твір став важливою віхою у становленні туби в академічній музиці.

Нового розвитку жанр концерту для туби отримав на межі ХХ-ХХІ ст. Один за одним з`являються: Концерт для туби і струнного ансамблю Арілля Плау (1990), Концерт для туби «Journey» Джона Стівенса (1994), Концерт для туби з оркестром Роланда Сентпалі (2002), Концерт для туби Барбари Йорк (2004), Концерт для туби ор. 139 Жорже Салгейру (2006), Концерт для туби з оркестром «Ursa» Ліббі Ларсон (2010).

*Концерт для туби і струнного ансамблю норвезького композитора Арілля Плау (1990)* є значущим твором у сучасному репертуарі тубістів. Відомий музичною виразністю та технічною складністю, він став популярним після прем'єри Остіном Баадсвіком у 2001 році в Польщі у співпраці з Братиславським камерним оркестром. Видання твору на диску "*Baadsvik's Tuba Carnival*" (2003) сприяло його широкому визнанню. З того часу концерт звучить на численних

<sup>5</sup> Твір був написаний на замовлення Національного симфонічного оркестру США з нагоди 75-річчя його заснування. Прем'єра відбулася 5 березня 1985 року, і його виконавцем став Честер Шмітт, тубіст Бостонського симфонічного оркестру.

<sup>6</sup> John Williams. Concerto for tuba and orchestra (Hal Leonard, 1996).

конкурсах і концертах по всьому світу, зокрема як фінальний твір престижних міжнародних змагань у Маркнойкірхені, Чеджу та США (конкурс ім. Фальконе).

Концерт складається з трьох частин, написаних у сонатній формі. Перша частина (*Allegro moderato*) насичена енергією та ритмікою, демонструючи віртуозні можливості інструмента. Друга – *Canzone* – відзначається ліризмом і потребує глибокого емоційного наповнення та динамічного контролю. Завершальна частина (*Allegro*) синтезує теми попередніх розділів і виводить твір до яскравої кульмінації.

Концерт вимагає від виконавця високого рівня технічної підготовки, особливо в швидких пасажах і складній артикуляції, а також здатності точно передавати динамічні нюанси.

*Концерт Journey (Подорож) Джона Стівенса* (John Stevens) вирізняється унікальністю задуму: твір написаний спеціально для туби системи СС, зокрема історичного інструмента York, що є рідкістю у тубовому репертуарі. Композиція має програмний характер, зокрема через назви частин, пов'язані з тематикою подорожей та особистими вподобаннями соліста (посилання на потяги (рух Union Pacific 844) та серіал «Три бовдури»). Тематичну основу частково формує обробка мелодії Three Blind Mice, яка зазнає численних варіацій, інверсій та канонічної обробки, що ускладнює її сприйняття на слух. Також наскрізно використовуються ритмічні мотиви спадного півтону, які створюють драматичну напругу [Evolution, 103].

*Концерт для туби з оркестром Роланда Сентпалі* (Roland Szentpali)<sup>7</sup> (2002) є одним із найяскравіших зразків сучасного сольного репертуару для туби. Твір складається з трьох частин — *Ritual* (Ритуал), *Dirge* (Панахида) та *Rhymes* (Рими), — кожна з яких має програмний характер і відображає особисті та культурні асоціації композитора. У першій частині (*Ritual*) туба постає як шаманський голос, що веде ритуальний танець, використовуючи нестандартні техніки гри та багату ритміку. Друга частина (*Dirge*) є елегією, присвяченою пам'яті дідуся композитора,

<sup>7</sup> Роланд Сентпалі - композитор, аранжувальник, соліст Угорського національного філармонічного оркестру, професор туби та камерної музики у Вищій школі Люцерна, Швейцарія

і вирізняється емоційною глибиною та медитативним настроєм. Завершальна частина (Rhymes) натхненна дитячими спогадами та угорськими народними ритмами, зокрема характером танцю csárdás.

Отже, значущість концерту полягає в поєднанні національного колориту з сучасною технікою письма та розкритті туби як повноцінного сольного інструмента.

*Концерт для туби «Wars and Rumors of War»* американської композиторки *Барбари Йорк* був написаний у 2004 році на замовлення тубіста Майкла Фішера та Симфонічного оркестру Університету штату Айдахо. Цей твір створений у властивій Йорк манері «концептуального мислення», поєднує програмність з емоційно насиченою музичною драматургією.

Португальський композитор *Жорже Салгейру* (Jorge Salgueiro) створив *Концерт для туби op. 139* (2006)<sup>8</sup> спеціально для тубіста Сержіу Кароліно. Натхненням для твору стали картини австрійського експресіоніста Егона Шіле, відомого своєю експресивною манерою, викривленими фігурами та глибоким психологізмом. Музика концерту відображає внутрішню напругу, емоційний дискомфорт і експресивну деформацію образів, подібно до візуального стилю Шіле. Такий підхід дозволяє тубі виступати не лише як технічно віртуозний, а й як глибоко виразний інструмент, здатний передавати складні психологічні стани [35, р. 120].

*Концерт Ursa для туби та духового оркестру* (2010)<sup>9</sup> написаний американською композиторкою *Ліббі Ларсен* (Libby Larsen) на замовлення Міжнародного фестивалю імені Леонарда Фальконе та присвячений 25-й річниці цього конкурсу. Прем'єра відбулася у виконанні данського тубіста Єнса Бйорн-Ларсена. Назва твору перекладається з латини як «ведмідь» і відображає програмну ідею, засновану на особистих враженнях композиторки від зустрічей із цими тваринами.

<sup>8</sup> Jorge Salgueiro. CONCERTO FOR tUBA op. 139. Martin Schmid Blechbläsernoten? 2006.

<sup>9</sup> Libby Larsen, Ursa for Tuba and Wind Symphony (Minneapolis: Libby Larsen Publishing, 2010)

На відміну від стереотипного образу туби як важкого або кумедного інструмента, *Ursa* представляє ведмедя як глибоко поважну, величну істоту. У творі використано розширені техніки гри на тубі — флатертонг, мультифонія, «ревіння» — що допомагають передати «голос» ведмедя. Концерт має дві частини, які описують ведмедя в нічному та денному середовищі. Як стверджує американський дослідник жанру концерту для туби Маккензі Кей Едлей, в цьому творі «музика не підпорядковується традиційній тональності, натомість побудована на лінійності, кольорі та повторюваних мотивах, що створюють відчуття простору й природної стихії» [35, р. 131].

У наступні роки з'явилася низка нових концертів для туби, які продовжили ідеї розширення технік гри, пошуку нової виразності та жанрової еволюції. Серед них — *Tuba Concerto (2017)* Дженніфер Гіддон, написаний для Крейга Нокса, з трьома яскраво контрастними частинами; *Tuba Mirum (2021)* норвежця Маркуса Пауса — твір, створений спеціально для Августа Шільдропа; *Tuba Concerto (2015)* японського композитора Дая Фудзікури, де туба отримує виразно-мелодичну роль.

Новітні зразки жанру також включають: *Amaia (2024)* іспанця Рікардо Мольї, концерт, що поєднує тубу з фортепіано та вшановує гру Керол Янтш; *Concerto No. 4 «Pathétique» (2024)* Томаса Гокеля — масштабний емоційний твір з алюзією на Баха; *Tuba Concerto No. 2 «This Too Shall Pass» (2022–2024)* Тодда Гудмана, створений за участі глобального консорціуму тубістів і виконується на сьогодні у різних інструментальних варіантах; та *Концерт для туби з оркестром Вінтона Марсаліса (2024)*, що поєднує елементи класичної музики і джазу.

Можна підсумувати, поява туби в оркестрі в середині XIX століття відкрила нові виразові можливості для музикантів, значно розширивши палітру звуків оркестру, а твори Ральфа Воана-Вільямса та Пауля Гіндеміта започаткували традицію використання туби як сольного інструмента з багатим драматургічним потенціалом. У XX столітті жанр концерту для туби набув складнішої форми, поєднуючи технічні вимоги з глибокими емоційними та філософськими ідеями, а сучасні композитори продовжують розширювати можливості туби, застосовуючи новітні техніки гри та програмні концепції. Концерти для туби XXI століття

свідчать про подальший розвиток жанру та його адаптацію до новітніх художніх викликів, що зміцнює статус туби як важливого сольного інструмента в академічній музиці.

### *1.3. Утвердження концертної форми для туби в контексті духового мистецтва України*

Питання становлення концертного жанру для туби в українській музичній культурі є надзвичайно важливим у ширшому контексті розвитку національної духової традиції. Попри те, що туба довгий час залишалася переважно оркестровим інструментом, покликаним забезпечувати гармонічний та динамічний фундамент, поступово вона здобула право на самостійне сольне висловлювання. Цей процес відбувався паралельно із загальноєвропейськими тенденціями другої половини ХХ століття, коли композитори дедалі частіше почали звертатися до «нетипових» сольних інструментів, прагнучи урізноманітнити темброву палітру академічної музики.

Як зазначає І. Палійчук, саме у другій половині ХХ століття в українській музиці формується повноцінна традиція концерту для мідних духових інструментів [20, с. 9]. Якщо у 1930–1940-х роках жанр концерту розвивався переважно в межах скрипкової та фортепіанної літератури, то починаючи з 1950-х років поступово з'являються перші твори для духових, що мали виразне національне значення. Показовими прикладами є Концерт для труби з оркестром Б. Яровинського (1951) та Концерт для труби і тромбона з оркестром Є. Зубцова (1964). Вони заклали основи української концертної традиції для духових, орієнтованої на класико-романтичну модель: тричастинний цикл, сонатно-симфонічні принципи розвитку, яскравий контраст тем і настроїв.

На цьому тлі особливого значення набуває Концерт для туби з оркестром Йосипа Ельгісера (1968), який став першим вітчизняним твором, написаним спеціально для цього інструмента. Його поява знаменувала якісно новий етап у

розвитку жанру, адже туба вперше отримала статус повноцінного сольного інструмента у межах концертної форми. Показово, що прем'єрне виконання здійснив відомий виконавець Н. Міцней — соліст та диригент, чия діяльність сприяла популяризації інструмента і зміцненню національної духової школи.

*Концерт для туби з оркестром Й. Ельгісера: драматургія та стильові особливості*

На відміну від концертів Яровинського та Зубцова, що будуються за класичною тричастинною схемою, Ельгісер пропонує поетизовану одночастинну форму, яка водночас зберігає елементи циклічності. Такий підхід можна розглядати як новаторський, адже він поєднує риси симфонічної поеми з елементами концертного жанру.

Структура твору вибудована на основі багатотемності та поступового перетворення музичного матеріалу. Вже вступ (*Andante sostenuto*) має надзвичайно виразний драматичний характер: дія починається з кульмінаційного моменту, що створює відчуття «занурення» у середину драматичного процесу. Поступове згасання динаміки (від *ff* до *pp*) підкреслює контрастність образів і водночас підготовлює до появи головної теми.

Подальший розвиток ґрунтується на принципі діалогу між солістом і оркестром, де туба виступає не як «опонент», а як органічна частина цілісної музичної тканини. Це особливо виявляється у зв'язуючій партії (*Largemente*), де декламаційні інтонації туби підкреслюються оркестровим тремоло, а також у побічній партії (*Moderato drammatico*), яка стає емоційним центром композиції. Важливо, що саме ця партія визначає драматургічну логіку твору: її розвиток веде від напруженого драматизму до світлого, піднесеного звучання у репризі.

У розробці тематичного матеріалу відчувається симфонічний підхід: мотиви зазнають варіаційних трансформацій, змінюють свій емоційний відтінок і функцію у загальній драматургії. У результаті одночастинний твір набуває ознак прихованого циклу, де експозиція, розробка і реприза утворюють смислову арку.

Фінальність підкреслюється кодою, яка узагальнює попередній розвиток і утверджує мажорний, життєствердний характер.

Таким чином, Концерт для туби з оркестром Ельгісера можна розглядати як своєрідну романтичну симфонічну поему, де сольний інструмент органічно поєднаний із оркестром, а драматургія базується на принципі трансформації образів. Саме цей твір започаткував українську концертну традицію для туби, визначивши нові перспективи її розвитку.

*Подальший розвиток жанру: Л. Колодуб та В. Рунчак*

У 1970–1980-х роках концерт для туби поступово закріплюється у національному репертуарі. Особливу роль у цьому процесі відіграв Левко Колодуб, який створив низку творів для туби, серед яких найвагомішим є «Епічне концертино» (1986). Композитор орієнтується на неокласичну традицію: чіткість архітектоніки, врівноваженість форми, логічність тематичного розвитку. Водночас у творі виразно відчувається «епічність» викладу, що дозволяє тубі проявити свій монументальний тембровий потенціал.

Крім «Епічного концертино», Л. Колодуб написав низку педагогічних і концертних п'єс («Концертна кадрили», «Гумористична кадрили», цикл «Юний тубіст»), які виконали надзвичайно важливу функцію у формуванні навчального репертуару для молодих виконавців. Завдяки цим творам туба набула нового статусу у системі музичної освіти України, а її репертуар вийшов за межі оркестрової практики.

Зовсім інший підхід демонструє Володимир Рунчак – один із найсучасніших українських композиторів, який розширив технічні та виразові можливості інструмента. Його цикл «Homo ludens» та «Homo ludens VIII» (2011) для туби соло втілюють ідею «людини, яка грає», тобто мистецтва як процесу експерименту і відкриття. У цих творах акцент зроблено на дрібнотехнічних віртуозних пасажах, складних артикуляційних завданнях, нетрадиційних прийомах звуковидобування. Рунчак підкреслює здатність туби виходити за межі стереотипного «важкого» звучання, розкриваючи її гнучкість і мобільність.

Його твори стали своєрідним викликом для виконавців, адже вимагають високої технічної майстерності та нових підходів до інтерпретації. Водночас вони суттєво збагатили репертуар туби, закріпивши її як інструмент сучасної академічної музики.

### *Світовий контекст*

Розвиток концерту для туби в Україні не можна розглядати ізольовано від світового процесу. Відомо, що першим масштабним твором цього жанру став Концерт для туби з оркестром Ральфа Вогана-Вільямса (1954), написаний для Лондонського симфонічного оркестру. Саме цей твір довів, що туба здатна бути сольним інструментом у великій формі. Згодом з'явилися концерти Едварда Грегсона (1976), Джона Вільямса (1985), які стали класикою світового репертуару.

На цьому тлі українська традиція формувалася із певним відставанням у часі, але мала власну специфіку. Якщо західноєвропейські та американські композитори орієнтувалися на віртуозність і технічні ефекти, то українські автори (Ельгісер, Колодуб) прагнули поєднати жанр концерту з епічними та симфонічними традиціями національної музики. Завдяки цьому українські твори вирізняються ліризмом, монументальністю образів і тісним зв'язком із романтичною естетикою.

Отже, утвердження концертної форми для туби в українському духовому мистецтві є складним і багатовекторним процесом. Від першого Концерту Й. Ельгісера (1968), який започаткував традицію, через «Епічне концертино» Л. Колодуба (1986) до новаторських експериментів В. Рунчака (2011) цей жанр поступово утвердився у національній музичній культурі.

Важливим наслідком стало не лише розширення репертуару, а й формування виконавської школи тубістів, інтеграція інструмента у навчальний процес та його популяризація на концертній сцені. Українська традиція розвивалася у тісному діалозі зі світовими тенденціями, але водночас зберегла власну своєрідність, що виявляється у тяжінні до епічності, симфонічності та поетичності музичного мислення.

Таким чином, друга половина XX століття стала періодом, коли туба остаточно закріпила за собою статус сольного інструмента в українській академічній музиці. Цей процес не лише урізноманітнив жанрову палітру, але й розширив горизонти розвитку національної духової культури, підготувавши ґрунт для нових композиторських пошуків XXI століття.

## РОЗДІЛ 2. ЕСТЕТИЧНІ ТА СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У КОНЦЕРТНОМУ РЕПЕРТУАРІ ДЛЯ ТУБИ ХХ -ХХІ СТОЛІТЬ

### *2.1. Синтез ліризму та класичної форми у Концерті для туби з оркестром Ральфа Вогана-Вільямса*

Попри тривале використання туби в симфонічному оркестрі, її роль як сольного інструмента залишалася маргінальною до середини ХХ століття. Визначною віхою в становленні туби як самодостатнього концертного інструмента стало створення «Concerto for Bass Tuba» Ральфом Воганом Вільямсом у 1954 році. Цей твір вважається першим значущим зразком концертного репертуару для туби, написаним композитором із беззаперечним авторитетом у музичному світі.

У наявних автобіографічних матеріалах митця, а також у працях його біографів, відсутні безпосередні пояснення щодо мотивів написання саме концерту для туби. Водночас, деякі дослідники намагаються реконструювати можливі причини цього вибору. Так, Мартін Купер характеризує твір як звернення до «недооцінених» інструментів [28], а Майкл Кеннеді описує тубу як «занедбаний» інструмент [34].

З огляду на вагомий авторитет та багаторічне визнання Р. Вогана Вільямса (1872–1958) як одного з провідних композиторів Великої Британії, постає питання, що саме спонукало митця у 81-річному віці звернутися до туби — інструмента, який традиційно перебував у тіні інших сольних виконавських засобів. Важливо зазначити, що композитор вважається одним з основоположників так званої «нової англійської композиторської школи», або ж «англійського музичного ренесансу», який ознаменував собою відродження національної музичної традиції у ХХ столітті. Адже на момент створення концерту композитор уже мав заслужену наукову й мистецьку репутацію, був удостоєний численних нагород і почесних звань<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Серед відзнак Р. Вогана Вільямса — почесний докторський ступінь з музики Оксфордського університету, щонайменше п'ять аналогічних титулів інших британських вишів, медаль Коббета (1930), золота медаль Королівського філармонічного

Окрім того, Р. Воган Вільямс справедливо вважається одним із найпродуктивніших британських композиторів першої половини ХХ ст. Його творчий доробок охоплює широкий спектр жанрів: від балетів і опер — до музики для кіно і телебачення, від оркестрових і камерних творів — до хорових і вокальних композицій. Особливе місце у його спадщині займає симфонічна музика — до часу створення концерту для туби композитор уже написав сім симфоній.

Упродовж сорока років (від 1914 до 1954) композитор створив вісім концертних творів для соло інструментів з оркестром, а також залишив ескіз незавершеного концерту для віолончелі. У цьому контексті створення ще одного концерту, причому для туби, видається надзвичайно показовим.

Хоча об'єктивні причини написання цього твору залишаються невідомими, очевидним є той факт, що саме завдяки Р. Вогану Вільямсу тубісти вперше отримали можливість виступити в ролі сольних виконавців перед оркестром і здобути належне визнання. Як зазначалось вище, з моменту винайдення туби у 1835 році, вона здебільшого виконувала роль гармонічної основи у складі мідної духової секції, зрідка отримуючи короткі сольні епізоди у драматичних кульмінаціях або фіналах творів. У своєму дослідженні «Ralph Vaughan Williams: An Interpretive Analysis of Concerto for Bass Tuba» Майкл Фішер аргументовано зазначає: «Концерт Р. Вогана Вільямса став знаковою віхою в історії інструменту, започаткувавши нову епоху його концертного функціонування» [36, р.3].

Прем'єра твору відбулася 13 червня 1954 року у Royal Festival Hall (Лондон). Виконавцем став Філіп Кателене, акомпанував Лондонський симфонічний оркестр<sup>11</sup> під орудою Джона Барбіролі. Однак на момент прем'єри твір сприймався неоднозначно, а туба не визнавалася повноцінним сольним інструментом з огляду на домінуючі естетичні уявлення того часу.

Упродовж перших двох років після прем'єри концерт зазнавав переважно критичних відгуків, подекуди доволі різких, що за інших обставин могло б суттєво вплинути на творчу впевненість будь-якого композитора. Приміром, редактор

---

товариства (1930), стипендія Колларда (1934), Шекспірівська премія (1937), медаль Альберта Королівського товариства мистецтв (1955), а також орден «За заслуги», присвоєний королем Георгом V (1935).

<sup>11</sup> Концерт був написаний з нагоди 50-річного ювілею саме Лондонського симфонічного оркестру.

фахового музичного журналу *The Strad* писав: «Новий концерт для бас-туби від Р. Вогана-Вільямса видається незначним твором, де, вірогідно, використано залишки раннього матеріалу. Попри певну авантюрність задуму, хотілося б вірити, що композитор не зосередиться надалі на неприємних інструментах. Туба в оркестрі радше терпиться, ніж вітається, а її висунення в ранг сольного інструмента лише демонструє її як громіздкого монстра з невиразною атакою та сумнівною інтонацією» [36, р. 5].

Цей відгук побічно ставить під сумнів виконавський рівень соліста, однак подальші події це спростовують. Уже наступного дня після прем'єри Філіпа Кателене запросили на студійний запис концерту — ініціатива походила як від секретаря Лондонського симфонічного оркестру Джона Крафта, так і від представників компанії *His Master's Voice*. Це дає підстави припустити, що виступ соліста був достатньо переконливим і професійним, а негативна рецензія, ймовірно, була обумовлена необізнаністю критика зі специфікою інструмента.

Варто зазначити, що не всі рецензенти критикували саму тубу — дехто спрямовував увагу радше на автора: «Навіть поважний вік Вогана-Вільямса не виправдовує цієї грубої й непривабливої композиції...» [36, р.6].

Натомість із часом оцінки критиків поступово ставали більш зваженими. Так, у фортепіанному редакції концерт оцінюють як вдалий і типовий приклад пізньої творчості композитора. Уже в 1956–1957 роках з'являються відгуки, в яких визнається художня цінність твору: «Концерт для бас-туби та оркестру — це витвір химерного задуму. Створити мистецький твір для такого інструмента — справжній виклик. Проте композитор упорався з ним блискуче, створивши унікальну за жанром композицію» [36, р.6].

Після смерті композитора в 1958 році у музикознавстві не склалося єдиного ставлення до цього твору. Деякі дослідники взагалі оминули його увагою, інші обмежувалися згадкою у переліку творів, а частина присвячувала короткий аналіз художніх якостей концерту. Загалом критики не схильні вважати цей твір визначним у творчості композитора, однак Кліффорд Бевен охарактеризував його

як своєрідну «священну корову» для тубістів, з огляду на вкрай обмежений репертуар для інструмента в той час [26, р. 182].

Отже, від часу прем'єри ставлення до цього твору зазнало суттєвих змін – від початкової критики до всезагального визнання. Сьогодні Концерт Р. Вогана Вільямса є невід'ємною частиною репертуару професійних оркестрів по всьому світу. Твір часто включають до програм військових оркестрів, університетських ансамблів, а також є важливим елементом прослуховувань та навчальних програм для студентів старших курсів і магістратури.

Попри цінність цього концерту для репертуару туби, досліджень, присвячених його аналізу, залишається небагато. Філіп Кателіне (Cattelinet) описує власний досвід як першого виконавця твору, тоді як Девід Рід (Reed) аналізує зміну сприйняття концерту протягом 25 років після його створення. Скіп Грей (Skip) розглядає концерт як з позиції виконавця, так і редактора, пропонуючи інтерпретаційні ідеї та уточнення нотного тексту на основі повної партитури 1979 року та відредагованого видання для туби і фортепіано 1982 року. Метою дисертації Майкла А. Фішера (Fisher) стало документування різних інтерпретацій Концерту видатними тубістами.

Отже, існуючі праці про твір переважно зосереджуються на виконавських аспектах чи історичних обставинах створення й рецепції твору, залишаючи поза увагою його естетичну природу, індивідуальну композиторську мову та роль у формуванні жанру концерту для туби. У зв'язку з цим дана дисертація є першою спробою комплексного дослідження стилістичних і жанрових особливостей Концерту для бас-туби Р. Вогана Вільямса в контексті розвитку інструментального концерту ХХ століття.

Оригінальна оркестрова редакція Концерту передбачає участь солюючої туби у супроводі двох флейт, гобоя, двох кларнетів, фагота, двох валторн, двох труб, двох тромбонів, ударних інструментів і струнної групи. Поряд із цим, у камерній

концертній практиці широкого поширення набула транскрипція оркестрової партії для фортепіанного супроводу, що використовується у сольних виступах тубістів<sup>12</sup>.

Партитура Концерту для бас-туби Ральфа Вогана Вільямса містить численні ознаки того, що твір був написаний з урахуванням акустичних і технічних характеристик британської туби в строї F (так званої «Barlow F tuba»). Впродовж усього твору спостерігається послідовне прагнення композитора максимально адаптувати музичний матеріал до можливостей інструмента, створивши зручне і водночас віртуозне соло.

Попри відносно коротку тривалість (близько 15 хвилин), концерт є надзвичайно вимогливим у виконавському плані, зокрема щодо витривалості виконавця та контролю м'язів амбушуру. Обрана тональність – фа мінор – є зручною для гри на тубі в строї F, оскільки мінімізує кількість складних клапанних комбінацій, а також дозволяє ефективно використовувати повний діапазон інструмента – від Eb<sub>2</sub> до f<sup>1</sup>.

У партитурі можна виявити також певні оркестрові рішення, які свідчать про прагнення композитора підкреслити характерний тембр саме цієї моделі туби. Наприклад, подвоєння деяких сольних епізодів у фаготі, особливо в нижньому регістрі, можна інтерпретувати як спробу наблизити темброву палітру соліста до звучання фагота та водночас підсилити нижній регістр, який вважається технічно вразливим на британській тубі в строї F.

Крім того, домінування середнього та високого регістрів у сольній партії протягом усіх трьох частин може свідчити про композиторське уподобання саме до цього спектру звучання. Такий вибір також міг бути зумовлений виконавською практикою британських тубістів, які часто паралельно володіють тубою та еффоніумом і, відповідно, мають більшу впевненість у грі у верхньому регістрі. У контексті оркестрового супроводу це дає солісту змогу чіткіше вирізнитися на тлі ансамблю.

---

<sup>12</sup> Concert for bass tuba and orchestra. Arrangement for Tuba and Piano. Oxford University Press. 1972. 22 p.

Твір має тричастинну структуру та відповідає традиційній темпоритмічній моделі типу швидко–повільно–швидко. Також варто підкреслити, що серед провідних інтонаційних джерел стилю Р. Вогана Вільямса важливе місце посідають англійський фольклор, музика доби Тюдорів, а також традиції європейської класичної та романтичної школи. Особливо відчутним є вплив таких композиторів, як Л. ван Бетговен, Й. Брамс, Г. Малер, А. Брукнер та інші. Зокрема, у Четвертій і П'ятій симфоніях автор звертається до образної системи бетговенського героїзму та творчо переосмислює структурні принципи симфонічного циклу, застосовуючи, наприклад, перенесення драматургічного акценту на фінальну частину або активну мотивну розробку. Водночас, як і в симфонічній спадщині А. Брукнера, в окремих творах Вогана Вільямса центральною ланкою циклу стає повільна частина: у П'ятій симфонії – це Романс, а в Сьомій – Пейзаж.

Подібна драматургічна побудова властива й Концерту для туби з оркестром Р. Вогана Вільямса, в якому основне емоційно-сміслові навантаження зосереджується у другій частині — Романсі, що відзначається значною перевагою у розмірі тексту. У цій частині кантиленна тема подається в чергуванні між солістом та оркестром, що відповідає жанровим ознакам концерту та водночас підкреслює діалогічну природу музичного матеріалу.

Перша частина має назву *Prelude* і позначена як *Allegro moderato*. Як зазначає у дисертації українська дослідниця жанру концерту для туби І. Палійчук: «Перша частина, як і Романс, є єдиною за настроєм — у ній немає різких темпових контрастів і драматичних перепадів. Вона базується на ліричному образі» [20, с. 64].

Від самого початку першої частини Р. Воган Вільямс надає солісту можливість створити враження віртуозності без потреби у грі в надмірно швидкому темпі. Це досягається завдяки простому супроводу, який не перевантажує музичну тканину. У 11 такті, коли туба завершує фразу, спускаючись до звуку G $\flat$ , віолончелі та контрабаси подвоюють партію соліста та,

на відміну від туби, утримують наступний звук  $F_1$ . Такий прийом не лише дозволяє солісту здійснити дихання перед наступним вступом, але й стабілізує звучання в технічно складному нижньому регістрі (Див. *Приклад 1*).

Р. Воґан Вільямс активно використовує контрасти для досягнення виразності звучання туби як повноцінного сольного інструмента. Зокрема,  $ff$  та  $f$  в оркестровій партії, які передують і завершують тихі ( $p$ ) епізоди соліста, маскують природні акустичні обмеження туби, яка не здатна звучати так само м'яко, як, наприклад, скрипка.

Виконавську зручність підсилює також наявність численних коротких пауз у сольній партії, що дозволяють здійснювати дихання без порушення музичної фрази. Яскравий приклад цього зустрічається на початку дев'ятого такту: паузи у мелодичній лінії туби заповнюються репліками фагота, що створює ефект діалогу та водночас підтримує безперервність музичного процесу (Див. *Приклад 2*).

Якщо в попередніх епізодах такі паузи можна було трактувати як частину фразування, то в цьому випадку чітко простежується цілеспрямоване прагнення композитора допомогти солісту шляхом інструментального чергування.

У каденції першої частини композитор уникає надмірної технічної складності: повільний темп не вимагає від виконавця віртуозності, що виходить за межі природних можливостей інструмента. Крім того, можливість опустити (або виконувати *ad libitum*) звуки  $g_b$  та  $a_b$  надає солісту змогу залишатися в комфортному регістрі туби, не перевантажуючи амбушур (Див. *Приклад 3*).

Водночас великі інтервали в 5–7 тактах розділу *a tempo* становлять певну складність для виконавця, хоча й залишаються цілком досяжними. У фіналі частини, де туба виконує низькі ноти  $F_1$  та  $E_b$ , які є складними для звуковидобування, композитор знову вдається до підтримки з боку оркестру — ансамбль дублює партію соліста, забезпечуючи темброву опору та врівноваження звуку в найнижчому регістрі (Див. *Приклад 4*). *Приклад*

Загалом, подібна структура, коли сольна партія в нижньому регістрі підтримується супроводом, простежується впродовж усієї першої частини.

Попри дещо більш протяжні музичні фрази порівняно з першою та третьою частинами, динамічні позначення *piano* та *pianissimo* у другій частині *Romanza* забезпечують солісту комфортне виконання без надмірних фізичних зусиль. У тих епізодах, де туба виконує довгу фразу в реєстрі *forte* чи *fortissimo* (між цифрами 6 та 7), композитор спеціально позначає паузу для дихання (зокрема, в 5 такті після цифри 6) (Див. *Приклад 5*).

Відсутність віртуозних пасажів робить цю частину більш співучою та емоційною, і лише двічі туба звертається до нижнього реєстру. У цих місцях партію соліста дублюють фагот та контрабаси, що є прийомом, аналогічним до використаного в першій частині.

Хоча фінальна частина за стилістикою значно відрізняється від попередніх, вона також містить прийоми, притаманні першій частині. Назва *Rondo alla Tedesca* вказує на характер виконання — у ритмі, наближеному до німецького вальсу. Незважаючи на зовнішню динаміку та віртуозну фактуру, партія туби все ще будується на тематичному розвитку. Як і раніше, соліст подає основну тему, яку згодом підхоплює оркестр. Однак, на відміну від першої частини, у третій туба не замовкає під час повтору теми оркестром, а розвиває її паралельно, що надає звучанню більшої яскравості й водночас значно підвищує вимоги до виконавської майстерності соліста.

Кульмінаційним моментом драматургічного розвитку виступає каденція соліста, яка завершує як першу частину, так і фінал (*Rondo alla Tedesca*), що, за спостереженням І. Палійчук [20, с. 64-65], ще раз підкреслює іманентні жанрові особливості концертної форми. *Каденція* у фіналі не містить точного темпового позначення, проте зазвичай виконується повільніше, ніж попередній оркестровий фрагмент. Вона є технічно складнішою за попередню, хоча й обмежена в порівнянні з усією частиною. Справжнє заглиблення в низький реєстр відбувається лише в останніх чотирьох тактах, де звуки G $\flat$  і F $\flat$  дублюються тромбонами (на октаву вище), а струнні та дерев'яні духові інструменти

підсилюють драматичність фіналу стрімким спадним рухом до завершальної ноти концерту (Див. *Приклад 6*).

Музично-теоретичний аналіз партитури дозволяє зробити висновки, що «Concerto for Bass Tuba» Ральфа Вогана Вільямса є не лише вагомим внеском у розвиток концертного жанру, а й унікальним прикладом поєднання класичної форми з індивідуальною стильовою мовою композитора.

Цей твір вирізняється серед концертного репертуару не лише завдяки своєму інструментальному складу, а й завдяки глибокій інтеграції ліричного начала у класичну концертну форму. Попри відносну традиційність зовнішньої структури (тричастинність), композитор не наслідує канонічні зразки механічно — натомість він інтерпретує їх через призму власного стилю, з опорою на багатий мелодизм, м'яку гармонію та інтонаційні алюзії до англійського музичного фольклору.

Стильові характеристики твору відзначаються внутрішньою пластичністю, відсутністю надмірного драматизму й схильністю до камерності, навіть попри масштабний оркестровий склад. Увесь твір пронизаний відчуттям природності фразування, продуманого балансування між солістом і оркестром, а також глибоким розумінням інструментальних ресурсів туби. Замість того, щоби демонструвати її силу або гучність, композитор розкриває несподівані ліричні, співучі, іноді майже вокальні властивості інструмента.

Жанрово твір Р. Вогана Вільямса поєднує риси класичного концертного циклу з елементами сюїтності (особливо в третій частині), а також із рисами симфонічного мислення, що виявляється у наскрізному розвитку тематичного матеріалу та ретельній логіці драматургічного зростання. Цей твір уникає поверхневої віртуозності — натомість пропонує віртуозність змістовну, внутрішню, побудовану на гнучкому тембровому та динамічному балансі.

Завдяки поєднанню виваженого формотворення, глибокої виразності та відкриття нових інструментальних можливостей, концерт Р. Вогана Вільямса можна трактувати як зразок модернізованої жанрової моделі, що зберігає спадкоємність із традицією, але розширює її межі.

Значення концерту Р. Вогана Вільямса проявляється також у його впливі на подальший розвиток жанру концерту для туби у британській композиторській школі. Разом із Concerto Едварда Грегсона, цей твір став концептуальною та стильовою основою для таких пізніших композицій, як Concerto for Tuba and Strings Роджера Стептоу та Capriccio Родні Ньютона. Попри атональну мову твору Стептоу, у ньому помітний вплив Вогана Вільямса та Грегсона на рівні формотворення, інтервальної логіки та стильових характеристик. У Capriccio Ньютона простежується фанфарний тематизм, властивий Грегсону, а також мотивна техніка, що бере початок від прийомів, використаних у концерті Вогана Вільямса.

Таким чином, Concerto for Bass Tuba Ральфа Вогана Вільямса не лише започаткував новий репертуарний напрям для туби, але й став основоположним твором у формуванні британської школи концерту для туби, продовжуючи впливати на композиторів наступних поколінь.

## *2.2. Синтез неокласичних і модерністських елементів у «Concertino» для туби з оркестром Ежена Боцца*

У другій половині ХХ століття французька школа духової музики відігравала надзвичайно важливу роль у розвитку інструментального мистецтва. Саме у Франції сформувався навчально-педагогічний репертуар для дерев'яних і мідних духових, який нині є невід'ємною частиною освітнього процесу в консерваторіях усього світу.

Ежен Боцца (1905-1991), як учень Поля Дюка та Анрі Бюссека, увібрав у себе як риси класичної французької симфонічної традиції, так і впливи імпресіонізму. Водночас його педагогічна діяльність у Консерваторії у Валансьєні сприяла появі значної кількості творів спеціально для студентів духових відділів. Це пояснює феномен — у творчому доробку Боцца налічується понад 300 композицій для духових інструментів різного складу: від сольних п'єс до ансамблів і концертів.

Завдяки цьому Боцца фактично став одним із головних основоположників сучасного професійного духовного репертуару. Його твори — це поєднання практичної зручності та високої художньої якості. Вони створені з урахуванням технічних і виражальних можливостей інструментів, але при цьому мають яскраву образність і мелодичну виразність.

Як зазначено у науковій статті В. Громченка, ще в композиціях 1930–1940-х років уже помітною є виразна, співуча кантилена духових, що згодом стала провідною стилістичною ознакою музики композитора впродовж усього його творчого шляху [7, с. 137]. Він також наголошує, що як автор камерних і сольних творів для духових інструментів Е. Боцца привернув увагу фахової спільноти — завдяки своєму особливому мелодизму, неординарній гармонічній мові та глибокому знанню виконавських можливостей інструментів [7, с. 138].

У випадку з тубою значення Боцца особливо вагоме, адже на момент створення його «Concertino» (1976) цей інструмент мав відносно обмежений сольний репертуар. Твір композитора став не лише виконавським викликом, а й педагогічним орієнтиром: він одночасно розкриває віртуозний потенціал інструмента і навчає виконавця майстерності володіння диханням, фразуванням, артикуляцією.

Таким чином, місце Боцца в європейській музичній традиції можна визначити як синтетичне: він поєднав роль композитора-практика, педагога та концертного митця, створивши ряд творів, що одночасно розвивають виконавську техніку і формують естетичні орієнтири духової музики ХХ століття.

### *Стильові особливості музики Ежена Боцца*

Композиторський стиль Боцца ґрунтується на поєднанні кількох різноспрямованих елементів.

#### Мелодичність

Мелодика його творів позначена особливою співучістю та пластичністю. Вона уникає класичної симетрії, натомість будується на принципах варіантності,

гнучкості та постійної змінності. У цьому відчувається вплив імпресіонізму, а також традицій французької пісенності. Важливу роль відіграють секундові та терцові інтонації, що створюють відчуття близькості до природних голосових інтонацій.

### Гармонія

Гармонічна мова Боцца тяжіє до модифікованої тональності. У його творах часто зустрічаються альтерації, модальні відхилення, полігармонічні нашарування. Водночас гармонія не є конфліктною чи дисонансною у радикальному сенсі, а радше слугує для колористичного збагачення звучання.

### Ритм і метроритміка

Боцца активно використовує ритмічну гнучкість, зокрема синкопи, зміни акцентів, зміщення метричних опор. Нерідко у його музиці відчуваються алюзії до джазової ритміки, що було характерним для французької культури середини ХХ століття.

### Фактура

Фактурні рішення Боцца завжди відзначаються оркестровою продуманістю. Навіть у камерних творах він мислить фактурними шарами, створюючи прозоре, багатопланове звучання. Це забезпечує баланс між сольним інструментом і супроводом, що особливо важливо у концертних жанрах.

### Образність

В основі образного світу композитора лежить поетика природи — ідилічні, пасторальні, елегійні образи. Водночас він уміє поєднувати ліричність із жартівливо-гротесковими елементами, що надає його музиці динамічності та драматургічної багатоплановості.

Усі ці риси повною мірою проявляються в «Concertino» для туби, яке можна розглядати як синтез стилістичних характеристик Боцца та водночас як унікальне явище в історії репертуару цього інструмента.

#### 1. Перша частина (*Allegro vivo*)

У першій частині «Concertino» композитор одразу демонструє сміливий підхід до тональної організації. Початкова тональність C-dur від самого вступу піддається численним модифікаціям — введення альтерованих шаблів (G#, F#) порушує її стійкість і надає звучанню відчуття оновленої, «сучасної» тональності. Подібні прийоми притаманні французькій музиці ХХ століття, зокрема творчості Олів'є Мессіана та Даріуса Мійо, які активно експериментували з гармонічними нашаруваннями. У Боцца, однак, вони не мають авангардного характеру: його мета полягає в колористичному розширенні мови (Див. *Приклад 7*).

Мелодична лінія солюючої туби вирізняється надзвичайною технічною насиченістю. Вона включає великі інтервальні стрибки, широкі пасажні ходи та складні ритмічні комбінації. У цьому сенсі Боцца наближається до віртуозної стилістики романтичного концерту, хоча інтонаційна організація теми позначена джазовою ритмікою. Систематичні зміщення метричних акцентів із сильних на слабкі долі такту створюють ефект синкопованості, що підсилює динамізм (Див. *Приклад 8*).

Фактура оркестрової партії у цій частині має поліфонічний характер: після першого викладу теми тубою її підхоплюють кларнет і труби, вступаючи в діалог із солістом. Такий поліфонічний спосіб розвитку матеріалу перегукується з бароковою традицією, однак реалізований у модерністському ключі.

У процесі розгортання з'являються характерні для модерної техніки гармонічні засоби: паралельні збільшені кварта, альтеровані акорди, полігармонія. Це не лише підсилює колористичну виразність, а й створює відчуття напруженого розвитку (Див. *Приклад 9*).

Каденція, що з'являється перед репризою, виконує подвійну функцію: драматургічну (кульмінаційне перегруповання тематичного матеріалу) та виконавську (надання простору для віртуозної імпровізаційності). Вона містить технічні елементи, які становлять виклик для виконавця: широкі стрибки, тривалі фрази на одному диханні, акцентовані sf у крайніх регістрах.

Реприза, представлена в a-moll, сприймається як контрастне переосмислення головної теми. Вона позбавлена попередньої імпульсивності й звучить більш лірично, ніби демонструючи внутрішнє «віддзеркалення» образу. Фінальні такти, однак, повертають у C-dur, відновлюючи тональний баланс частини.

## 2. Друга частина (*Andante ma non troppo*)

Середня частина є центром драматургічної конструкції «Concertino». Вона контрастує з енергійним першораздільним матеріалом і репрезентує іншу грань стилю Боцца — ліричну, кантиленну (Див. *Приклад 10*).

Головна мелодія туби відзначається довгими фразами legato, що вимагають від виконавця досконалої дихальної техніки. Особливо складним є тритактовий епізод без можливості розділення дихання, де соліст має витримати безперервність фразування, зберігаючи при цьому якість звуку й динамічний баланс.

Образний світ другої частини наближається до неоромантизму: мелодика нагадує елегійні пісенні інтонації, а фактура оркестру — хоралоподібна, прозора й статична. Оркестровий супровід не затьмарює соліста, а створює «акустичний простір» для його кантилени (Див. *Приклад 11*).

Драматургічно значущою є каденція перед репризою. Вона знову виконує функцію кульмінації, однак на відміну від першої частини, не підкреслює віртуозність, а надає можливість для експресивного розкриття мелодії. Перехід у a-moll посилює відчуття трагічного підтексту, але фінал частини знову повертає C-dur, підкреслюючи циклічну єдність.

Таким чином, друга частина функціонує як емоційний центр твору, втілюючи світ споглядання й інтимної лірики.

## 2. Фінал

Фінальна частина «Concertino» відзначається гротесковим характером і скерцозною моторикою. Боцца переосмислює образ головної теми першої частини, але у стилі шаржу: нерегулярний ритм, форшлаги, акценти на слабких

долях, раптові динамічні перепади створюють ефект карикатурного зображення (Див. *Приклад 12*).

У 25-му такті композитор поєднує партію соліста з оркестровою полігармонією між a-moll та F $\sharp$ -dur. Це створює надзвичайно яскравий темброво-гармонічний колорит, у якому відчувається вплив французького модернізму (Див. *Приклад 13*).

Фактурне згущення, включаючи сфорцандо, кластери, орнаментальні пасажі, підкреслює ігрову природу фіналу. Це своєрідний «театр звуків», у якому серйозність першої частини і лірика другої постають у сатиричному переломленні.

Кода фіналу має характер символічного узагальнення. Висхідний тріольний рух у соліста веде до фінального ствердження головної теми в C-dur. При цьому останні акорди, зіставляючи C-dur із C $\sharp$ -dur, створюють відчуття подвійного завершення — наче «відкритої» символіки, що виходить за межі твору (Див. *Приклад 14*).

Таким чином, драматургія «Concertino» побудована на принципі жанрової модуляції: перша частина — імпульсивна, моторна, з елементами джазової ритміки; друга — елегійно-лірична, кантиленна; фінал — гротесковий, ігровий, з елементами скерцо. Водночас усі частини об'єднані спільним інтонаційним матеріалом і гармонічними прийомами, що забезпечує цілісність форми.

Твір Боцца постає як своєрідна «камерна симфонія для туби», у якій інструмент уперше реалізує функцію не лише технічно-віртуозного, а й емоційно-багатого сольного голосу. Він постає як зразок високохудожнього синтезу традиції та новаторства, у якому втілено характерні ознаки пізньої академічної духової музики ХХ століття — як у жанрово-композиційному, так і в стильовому вимірі.

### 2.3. Неокласична концепція Концерту для туби Едварда Грегсона

Одним із перших британських концертів для туби, створених під очевидним впливом Концерту для туби Р. Вогана Вільямса, став Концерт для туби з оркестром Едварда Грегсона (нар. 1945), написаний у 1976 році<sup>13</sup>. Композитор належить до представників сучасної британської композиторської школи та активно працює в галузі оркестрової, камерно-інструментальної, вокальної, театральної та медіа-музики.

Цей твір було створено для духового оркестру *Besses o' th' Barn Brass Band* та присвячено відомому тубісту Джону Флетчеру, який і виконав його прем'єру 24 квітня 1976 року в Міддлтонському залі поблизу Манчестера. Джон Флетчер відігравав значну роль у британській тубовій виконавській традиції: у 1964–1966 роках був першим тубістом Симфонічного оркестру ВВС, а згодом — Лондонського симфонічного оркестру, де працював до 1987 року. Його інтерпретація концерту Вогана Вільямса у 1972 році під орудою Андре Превіна також вважається знаковою подією в історії інструмента. Важливо зазначити, що Флетчер обрав для виконання тубу в строї *E♭*, на відміну від передбаченої автором туби в строї *F*, що наближало його звучання до характерного складу британських духових оркестрів, які традиційно включають пари туб у строях *E♭* та *B*.

З огляду на те, що у 1970-х роках репертуар для туби ще лише починав формуватися, а з-поміж визнаних композиторів лише Р. Воган Вільямс та Е. Боцца створили масштабні твори для цього інструмента, поява концерту Грегсона цілком логічно вписується в еволюцію жанру. Особливої уваги заслуговує також той факт, що поєднання концертної форми з духовим оркестром у британському контексті є закономірним продовженням традицій, окреслених ще у творі Вогана Вільямса. Надалі цю тенденцію продовжили інші композитори: зокрема, Мартін Еллербі у своєму Концерті для туби (1988) та Родні Ньютон у «Капричіо для туби» (2002).

<sup>13</sup> Gregson, Edward. *Tuba Concerto*. London: Novello Publishing Limited, 1976.

Концерт для туби Едварда Грегсона, окрім початкової версії для духового оркестру (1976), згодом був адаптований і для інших типів супроводу: симфонічного оркестру (1978), духових ансамблів і фортепіано (1984).

Подібно до Концерту для туби Вогана Вільямса, твір Грегсона має тричастинну структуру з контрастним чергуванням темпів (швидка – повільна – швидка частини), а також не виходить за межі неоромантичної стилістики. В обох творах гармонічна мова залишається традиційною, акцентуючи увагу на розширенні технічних і виражальних можливостей туби. Як зазначає Кліффорд Бівен [], обидва концерти характеризуються мелодикою, доступною для сприйняття широкою аудиторією.

У своїй дисертації Дуглас Джозеф Шейб [41] звертає увагу на подібність формальної будови концертів Вогана Вільямса та Грегсона. Обидва твори мають першу частину у формі сонатного алегро (при цьому Вільямс вдається до деякої свободи у викладі), другі частини формуються за принципом аркової структури (у Грегсона це чітко окреслена форма АВСВА, тоді як у Вільямса – більш вільна), а фінали є рондо з головною темою, двома епізодами і каденцією. Така паралель дає підстави вважати, що Грегсон свідомо орієнтувався на концерт Вогана Вільямса як на модельну композиційну основу.

Окрім формальних збігів, вказано й на наявність прямої тематичної цитати: у першій частині концерту Грегсона, в розробковому розділі, звучить епізод, який є варіацією фрагмента з першої частини концерту Вільямса (в оригіналі — у вступі). Незважаючи на транспозицію (на тон вгору), мелодія й супровід у цьому епізоді майже ідентичні, що створює ефект іронічного цитування — своєрідної пошани до попередника.

Порівняння початкових мотивів обох творів також свідчить про їхню ритмічну подібність: у Грегсона це восьма нота з наступними двома шістнадцятими, а у Вільямса — чотири шістнадцяті. В обох випадках ці мотиви завершуються довгою нотою, що триває три долі такту. Обидва композитори також підкреслюють стрибок чистої квати (С–F), але якщо Вільямс додає між нотою С і

F прохідну ноту Es, то Грегсон використовує прямий рух. До того ж, мотив у Грегсона звучить на октаву нижче (Див. *Приклад 15, 16*).

У контексті каденційних епізодів також спостерігається низка паралелей. У концерті Вільямса каденція у першій частині містить фрагмент із характерним послідовним стрибком від C2 до F4, потім від F1 до F4 і до As4. Хоча каденція Грегсона в першій частині не повторює цієї структури, вона подібна за загальним темпоритмічним розгортанням (тріолі та чверті), а її альтернативна версія в фінальній частині містить виразні стрибки на малу терцію (D4–F4), що ghjdjlbnt gfhfktkm до схожих інтонацій у Вільямса. Примітно, що в каденції Грегсона також з'являється As4, а завершення здійснюється спадом до As1 — своєрідний відлуння фінального ходу каденції Вільямса (який закінчується на C2). Таким чином, з точки зору мотивної структури, певні елементи каденції Грегсона можуть розглядатися як алюзії до твору Вогана Вільямса, хоч і транспоновані та трансформовані.

Мотив Грегсона, окрім ритмічної схожості з темою Вогана Вільямса, транспонований на октаву нижче, що ще більше наближає його до звукової природи туби. Одним із додаткових паралелей між двома концертами є наявність схожих каденцій — у першій частині концерту Вільямса та у фінальній частині твору Грегсона. Обидві каденції можуть бути виконані або пропущені, залежно від рішення виконавця.

У каденції Вільямса (перша частина) передбачається драматургічний хід від C2 до F4, далі — від F1 до F4, а також можливий стрибок малої терції до As4. У свою чергу, каденція у Грегсона побудована на тріольному русі та ритмічних фразах, що складаються переважно з четвертних тривалостей. На перший погляд, вона не має прямого тематичного зв'язку з каденцією Вільямса, окрім подібного темпового розгортання.

Водночас альтернативна версія каденції у Грегсона включає три послідовні стрибки на малу терцію (від D4 до F4), що, хоч і транспоновані на малу терцію вниз, все ж виразно відсилають до інтонаційної моделі Вільямса. Навіть більше,

присутність A<sub>5</sub>4, а також подальший спад (але не до C<sub>2</sub>, як у Вільямса, а до A<sub>5</sub>1), формує відчутну мотивну відповідність між двома творами, хоч і в іншій площині регістрів. Таким чином, на рівні інтонаційного мислення та тематичної трансформації можна говорити про непряму, але чітко відчутну алузію (Див. *Приклад 19, 20*).

Попри очевидні стилістичні розбіжності між двома концертами (що охоплюють характер музичного матеріалу, гармонічну мову й загальну виразність), ступінь спорідненості на рівні форми, ритміки та мотивіки є достатнім, аби фаховий слухач, знайомий з Концертом для туби Вогана Вільямса, міг без зусиль виявити його вплив у творі Грегсона.

Концерт для туби Едварда Грегсона має тричастинну структуру, що відповідає класичному принципу контрастного чергування темпів: швидка – повільна – швидка. Частини мають відповідні темпові позначення: *Allegro deciso*, *Lento e mesto*, *Allegro giocoso*.

Перша частина побудована за зразком сонатної форми із двома тематичними розділами, які різко контрастують між собою: перша тема має переважно ритмічний характер, тоді як друга — виразно лірична.

У виконавському аспекті партія соліста у першій частині концерту Е. Грегсона не містить великої кількості артикуляційних позначень, що може свідчити про розрахунок композитора на професійного музиканта, здатного самостійно орієнтуватися у стилістиці твору й відповідно адаптувати засоби звуковидобування. З-поміж наявних позначень слід відзначити *Allegro deciso* як загальний темповий характер частини, *legato* перед другою темою (за чотири такти до репетиційної цифри 4) та *con forza* на цифрі 8. Ці вказівки можуть слугувати орієнтиром для виконавця у виборі відповідної артикуляції та формуванні інтонаційно-динамічного профілю твору.

Щодо методичних рекомендацій, варто звернути увагу на характер побудови основного тематичного матеріалу. Перша тема звучить у тональності C-dur, її

мотив попередньо представлений у вступному епізоді і має чітко артикульовану ритмічну структуру (Див. **Приклад 19**).

Натомість друга тема контрастує з нею своїм кантиленним характером, що підкреслюється вказівкою *legato* (Див. **Приклад 20**).

Невдовзі після вступу у першій частині «Concertino» Е. Грегсона з'являється каденційний епізод вільного характеру, який передбачає інтерпретаційну гнучкість виконавця. Поступове нарощування динаміки з кожною ферматою та чітке фразування сприяють драматургічному зростанню до позначки *ff* (див. **Приклад 21**).

Завершення каденції контрастує з початком основної теми, що звучить уже на *mf*, тоді як попередній звук *G* виконується значно потужніше.

Друга тема надає виразну стилістичну протилежність: ліричність, тривалі фрази та плавне легато створюють враження кантилени всередині загального характеру *allegro deciso*. Незважаючи на відсутність змін темпу, слід зберігати стабільний пульс, особливо у найтихішому динамічному рівні *mp*, що з'являється тут у найповнішій формі.

Особливої уваги потребує фрагмент цифри 8, де на невеликому відрізку поєднано контрастні динаміки, стилі та регістри. Секція *con forza* вимагає чіткої ритмічної артикуляції при повній тривалості звуків. Технічне опанування цієї ділянки, особливо на контрабас-тубі, може бути ускладнене через особливості звуковидобування в цьому регістрі, тому доцільно використовувати вправи з вібрацією губ (*buzzing*) для контролю дихання та якості тону (Див. **Приклад 22**).

Скорочене повернення експозиційного матеріалу у першій частині приводить до невеликої каденції туби, що звучить на тлі витриманих акордів оркестрового акомпанементу. Завершення руху пов'язане з ремінісценцією вступного лейтмотиву та характерним нисхідним інтонаційним рухом у партії соліста.

Друга частина відкривається хоралоподібним ритурнелем, який згодом двічі повторюється, виконуючи опорну функцію формотворчої структури (Див. **Приклад 23**).

Після цього вступає туба, що розгортає виразну кантиленну мелодію, супроводжувану пунктирними гармонічними акордами (Див. *Приклад 24*).

Далі з'являється новий тематичний матеріал, який поступово нарощує емоційну напруженість і досягає кульмінаційного розділу, де провідна тема звучить у партії соліста та ансамблю синхронно (Див. *Приклад 25*).

Розділ завершується тихим поверненням до ритурнельного мотиву, що утверджує елегантний характер частини.

Третя частина має форму рондо, в якому динамічна головна тема чергується з двома тематично контрастними епізодами. Перший епізод — широкомасштабний і розлогий, спочатку представлений тубою, а згодом підтриманий повним складом оркестру (Див. *Приклад 26*).

Другий епізод відзначається інтимним, м'яким характером із елементами блюзового стилю, а також сольними вставками інших інструментів, включно з тубою (Див. *Приклад 27*).

Після поступового згасання звучання, туба виконує заключну каденцію, яка веде до повернення головної теми рондо та цитатного перегуку з тематичним матеріалом вступу, що надає фіналу урочистого і завершального звучання.

Отже, Концерт для туби з оркестром Едварда Грегсона постає зразком жанрово-стильового осмислення репертуару для туби у межах британської академічної традиції другої половини ХХ століття. Структура твору відповідає класичній тричастинній формі з контрастним чергуванням темпів (*Allegro deciso* — *Lento e mesto* — *Allegro giocoso*), що засвідчує орієнтацію автора на історично усталені канони концертного жанру.

Музична мова твору тяжіє до неоромантичної стилістики, з елементами ритмічної свободи, кантиленності та мелодичної ясності, що сприяє доступності сприйняття широкою аудиторією. Водночас автор використовує сучасні засоби звукової виразності, зокрема змінні регістрові площини, динамічні контрасти, ритмічну поліфонію та жанрові алюзії (зокрема блюзовий епізод у фіналі).

Е. Грегсон виявляє глибоке розуміння виконавської природи туби як сольного інструмента, розширюючи її функціональні можливості у межах концертної форми. Відсутність надмірної артикуляційної деталізації в партії соліста засвідчує довіру композитора до інтерпретаційної свободи виконавця, що наближає твір до віртуозно-виразної концертної традиції.

Формальна структура твору, численні паралелі у мотивно-тематичному матеріалі, а також пряма цитата з Концерту для туби Р. Вогана Вільямса засвідчують усвідомлену спадкоємність і композиторську рефлексію щодо канонічного зразка жанру. Водночас самостійна художня концепція Е. Грегсона, зокрема оригінальна драматургія, побудова каденцій та образне наповнення, визначають його концерт як самобутній і значущий внесок у європейську літературу для туби.

У висновках до підпункту варто відзначити низку ключових аспектів, що визначають художнє, жанрове та педагогічне значення твору Е. Грегсона, а також його місце у європейській музичній традиції.

#### *Жанрово-стильові та формальні особливості*

По-перше, твір Грегсона відповідає класичній тричастинній структурі концерту з контрастним чергуванням темпів: *Allegro deciso* — *Lento e mesto* — *Allegro giocoso*. Така структура відображає традиційні принципи жанру, водночас демонструючи індивідуальні підходи автора до формотворення та драматургії музичного матеріалу. Перші частини побудовані за зразком сонатної форми та аркової структури АВСВА, тоді як фінал має рондо-подібну конфігурацію з тематично контрастними епізодами та заключною каденцією (Див. Приклади 19–27).

Зокрема, перша частина концерту поєднує енергійний, ритмічно насичений характер із ліричною другою темою, що дозволяє солісту демонструвати широкий спектр технічних і виражальних можливостей. Важливим моментом є наявність каденційних епізодів, що забезпечують виконавцеві свободу інтерпретації та розкривають потенціал туби як сольного інструмента. Друга частина твору

побудована на принципах кантиленної виразності та ліричності, із тонким динамічним балансом та елементами хоралоподібного супроводу, що формує емоційну глибину композиції. Фінал, у свою чергу, демонструє гротескові та блюзові алюзії, широкі регістрові переходи та контрастну динаміку, що підтверджує жанрову різноманітність і віртуозність твору.

Таким чином, жанрова цілісність концерту Грегсона забезпечується взаємодією класичних формотворчих моделей із сучасними засобами виразності, серед яких ритмічна поліфонія, регістрові зміни, динамічні контрасти, використання тріольних та четвертних фраз, а також стильові алюзії на блюзові мотиви.

#### *Мотивно-тематичний аспект і спадкоємність традиції*

Важливою особливістю концерту є свідоме звернення до Концерту для туби Р. Воана-Вільямса, що проявляється на кількох рівнях. По-перше, це структурні паралелі: обидва твори мають тричастинну форму з контрастним чергуванням темпів і схожі підходи до побудови експозиційної та фінальної матеріалів. По-друге, на рівні мотивно-тематичного розвитку простежуються прямі цитати та варіації фрагментів тем Вільямса, адаптовані до регістру та характеру звучання туби у Е. Грегсона.

Такі алюзії не є прямим копіюванням, а радше свідомим художнім запозиченням, що створює ефект інтелектуального діалогу між композиторами. Водночас Грегсон трансформує ці мотиви, адаптуючи їх до власної гармонічної мови та драматургії твору. Наприклад, транспозиція мотиву на октаву нижче та зміщення регістру дозволяє краще розкрити темброві особливості туби, створюючи нові звукові ефекти та підкреслюючи індивідуальність інструмента.

Таким чином, Концерт Грегсона є прикладом усвідомленої композиторської спадкоємності, де цитатна матерія попередника служить стимулом для розвитку авторської манери, а не обмежує її.

#### *Виконавський і педагогічний потенціал*

Концерт Грегсона не лише збагачує жанровий репертуар для туби, але й має потужний виконавський та педагогічний аспект. Твір вимагає від соліста високого рівня техніки, включно з: широким діапазоном, швидкими регістровими переходами, тривалими легато-фразами, контрастними динамічними позначками та контролем дихання у складних пасажах.

Важливо, що композитор залишає виконавцеві значну інтерпретаційну свободу, особливо у каденційних епізодах та в динамічному розкритті тем. Це наближає твір до принципів віртуозної концертної традиції, де артист має не лише технічно виконати матеріал, а й реалізувати його емоційно-виразний потенціал.

З педагогічної точки зору, твір служить ефективним засобом розвитку професійної майстерності тубістів: він формує ритмічну точність, контроль регістру, темброву пластичність, драматургічне мислення та здатність до інтерпретації складних музичних конструкцій. Це підтверджує актуальність концерту як обов'язкового матеріалу у навчальних програмах британських та європейських консерваторій.

#### *Стилістичні особливості та інновації*

Музична мова концерту тяжіє до неоромантичної стилістики, водночас містить сучасні елементи: ритмічну свободу, використання тріольних та чвертних фраз, блюзові алюзії, контрастну регістрову палітру та поліфонічну взаємодію соліста з оркестром.

Твір відзначається збалансованим поєднанням традиції та новаторства: класичні форми та принципи контрасту темпів органічно інтегровані з авторськими знахідками, що робить твір виразним, доступним для слухача та водночас складним для виконання.

\Особливу увагу слід приділити тематичній драматургії: мотиви першої та другої частин контрастують між собою за ритмом, характером та регістром, тоді як фінальна частина демонструє рондо з внутрішньою різноманітністю епізодів. Така організація матеріалу забезпечує логічну послідовність розвитку і

кульмінаційне завершення, що характерно для класичної концертної традиції, але при цьому збагачене сучасними засобами виразності.

#### *Місце концерту в історії музики для туби*

З огляду на історичні та стилістичні аспекти, концерт Грегсона займає проміжне положення між попереднім досвідом Р. Вогана Вільямса та подальшими творами британських та європейських композиторів другої половини ХХ століття (М. Еллербі, Р. Ньютона). Твір виявляє усвідомлену інтеграцію національної традиції, жанрової спадкоємності та авторської індивідуальності, а також демонструє, як можна поєднувати академічні стандарти з новаторськими ідеями.

Концерт Грегсона сприяє розвитку технічних та виконавських стандартів, збагачує концертний репертуар для туби та стає важливим етапом у формуванні національної музичної традиції Британії. Він також підкреслює значущість туби як сольного інструмента, здатного виконувати як ліричні, так і драматично-енергетичні функції у межах ансамблю та оркестру.

Таким чином, Концерт Е. Грегсона є не лише художньо-виразним твором, але й значущим педагогічним та історичним явищем, що відображає розвиток британської академічної традиції другої половини ХХ століття. Він підтверджує актуальність жанру концерту для туби, демонструє можливості синтезу традиції та новаторства, а також слугує орієнтиром для подальшого розвитку сольного та концертного репертуару для мідних духових інструментів.

#### *2.4. Постмодерністська стилістика у концерті для туби Барбари Йорк*

Концерт для туби з оркестром «Wars and Rumors of War» канадсько-американської композиторки Барбари Йорк (1949–2020) був створений у 2004 році на замовлення тубіста Майкла Фішера та Симфонічного оркестру Університету штату Айдахо (Boise State University). Твір став четвертою співпрацею мисткині з виконавцем і логічним продовженням її послідовної роботи над розширенням

сольного репертуару для туби, що є характерною рисою її творчої стратегії. Барбара Йорк залишила по собі понад сорок композицій для мідних духових інструментів, що забезпечило їй репутацію провідного автора у цій галузі і зробило її твори невід'ємною частиною професійної виконавської практики на тубі та еуфоніумі.

Назва концерту «Wars and Rumors of War» вказує на тематичну основу твору, проте сама композиторка наголошує, що твір не містить конкретного політичного меседжу [40]. Йорк ставила перед собою мету психологічного та емоційного осмислення переживань людини у воєнному контексті, фокусуючись на внутрішньому стані індивіда. Таким чином, твір розглядається як особистісна художня рефлексія, де програмна ідея та інтимна виразність формують суб'єктивізовану музичну наративність.

#### Структура та гармонічно-ритмічні особливості

Концерт має тричастинну форму, де кожна частина відповідає окремій емоційній фазі переживань солдата: внутрішнє хвилювання та передчуття, лірична рефлексія та спогади та емоційна кульмінація та хаотична боротьба.

Композиторка використовує різноманітні метричні схеми (6/4, 5/8, 4/4) та зміни тональностей (g-moll, B-dur, d-moll), що сприяє формуванню складної фактурної структури та розкриттю емоційної динаміки твору.

#### Перша частина (Allegro marcato)

Перша частина характеризується ритмічною імпульсивністю, фанфарними мотивами та частими фрагментарними змінами настрою (Див. *Приклад 28*). Тут можна провести паралель із вступом «теми долі» Симфонії №5 Л. Бетговена, де через короткі мотиви і повтори створюється драматичне напруження.

Туба виконує віртуозну та технічно складну партію, що потребує від виконавця високого рівня артикуляційної майстерності, точності ритму та гнучкості динаміки. Різкі акценти та синкоповані фрази передають напруження внутрішнього світу героя, а фанфарні епізоди оркестру слугують фоном для створення масштабності звучання.

Методичні рекомендації для виконавця:

- вдосконалювати чіткість артикуляції через вправи з короткими та довгими атаками;
- використовувати динамічні контрасти для підкреслення імпульсивних моментів;
- тренувати ритмічну гнучкість і синкопи за допомогою метронома та записів оркестру для інтеграції соло з ансамблем.

Друга частина (Tranquillo)

Друга частина створює контрастний ліричний простір, що переносить слухача в спогади про дім — символ тепла, безпеки і внутрішнього спокою (Див. *Приклад 29*). Мелодія туби повільна, кантилена, з плавними легато-переходами та м'якою динамічною палітрою. Оркестровий супровід побудований тонко, із мінімальним використанням ритмічної енергії, що дозволяє тубі зайняти провідну роль у створенні емоційного образу.

Методичні рекомендації:

- приділяти увагу контролю дихання та підтримці стабільного тону у тихих динаміках (*piano*, *pianissimo*);
- відпрацьовувати м'які переходи регістрів та тонкі темброві відтінки;
- працювати над виразністю кожного інтонаційного відтінку, щоб передати психологічну глибину образу.

Ця частина демонструє, що туба здатна передавати емоційно багаті, психологічно складні образи, що є ключовою рисою постмодерністського підходу до жанру.

Третя частина (Allegro Furioso)

Фінальна частина відзначається вибуховою енергією та хаотичною драматургією, відображаючи хаос війни. Туба виконує стрімкі агресивні теми з численними стрибками та синкопами, що вимагає високої технічної майстерності та точності атак (Див. *Приклад 30*). Оркестрові структури

насичені дисонансами та різкими динамічними контрастами, формуючи звукотворчий хаос, що підкреслює драматичну напруженість подій (Див. Приклад 32).

Особливий ефект створює фрагмент із блюзовим колоритом, який раптово порушує основний ритмічний потік і дає слухачеві момент внутрішньої рефлексії (Див. *Приклад 31*). Такий контраст підсилює драматургічну напруженість і демонструє постмодерністську здатність твору поєднувати різні стилістичні шари.

Методичні рекомендації:

- відпрацьовувати швидкі пасажі з акцентами на слабких долях такту;
- використовувати контроль вібрації губ (buzzing) для забезпечення чіткості атак у високих регістрах;
- поєднувати сольні лінії з оркестровими фактурами для створення ефекту діалогу;
- приділяти увагу блюзовим вставкам та інтонаційним нюансам, щоб передати контраст між хаосом і моментами паузи.

Твір відкриває нові виконавські перспективи, демонструючи, що туба здатна не лише до фанфарного звучання, а й до тонкої психологічної виразності. Постмодерністський підхід проявляється у поєднанні різних стилістичних шарів, інтеграції блюзових та популярних елементів, а також у суб'єктивізації музичного наративу, що робить твір привабливим як для професійних виконавців, так і для академічного аналізу.

### *2.5. Концерт для туби з оркестром Левка Колодуба – прояви української національної інтонаційності*

Впродовж 1980-х років в українському музичному просторі концертний репертуар для туби, який до того часу обмежувався лише Концертом

Й. Ельгісера (1968), отримав новий імпульс завдяки створенню «Епічного концертино для туби з оркестром» Левком Колодубом (1986).

Колодуб Лев Миколайович – провідний український композитор і педагог, професор та академік Академії мистецтв України. Він удостоєний звання заслуженого артиста України, а також народного артиста України (1993). Лев Миколайович був кавалером III ордена «За заслуги» та обіймав посаду голови правління Київської міської організації Національної Спілки Композиторів України з 1994 по 1999 рік. Він також був членом Національної всеукраїнської музичної спілки України, президентом Асоціації духових музикантів України, лауреатом Міжнародного композиторського конкурсу імені Мар'яна та Іванни Коц (1992), а також отримав премії ім. Б. Лятошинського (1997) та ім. М. Вериківського (2001).

Композитор завжди надавав значну увагу створенню музичних творів для духових інструментів. Його внесок у цю галузь мистецтва відзначається не лише високою професійною майстерністю, але й глибоким розумінням специфіки звучання та виконавських можливостей духових інструментів, що сприяло розвитку української духової культури. Як відзначає вітчизняний дослідник духового мистецтва Віктор Слупський: «Для нас музикантів-духовиків в Україні таким композитором, який присвятив велику частину своєї душі та серця на написання музики для духових інструментів є Левко Миколайович Колодуб. Спілкуючись у приватних розмовах з Левком Миколайовичем, відчуваєш глибину його знань та досвіду не лише з можливостей у використанні того чи іншого інструменту, а глибоке знання з історії створення кожного духового інструменту» [21, с. 108].

Важливу роль серед духових інструментів Л. Колодуб відводив тубі. Крім зазначеного Концертино, він також створив ряд інших творів: «Концертна кадрили» (1971), «Гумористична кадрили» для туби і фортепіано (1984), збірник «Юний тубіст» (1987), «10 п'єс для туби та фортепіано» для учнів музичної школи (1991).

Першим виконавцем «Епічного концертино» став Н. Міцней — соліст симфонічного оркестру Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка (партія бас-тромбона) і головний диригент Державного духового оркестру України та Симфонічного оркестру «Ренесанс».

Цей твір вирізняється одночастинною формою, побудованою за моделлю сонатного *allegro*. Загальний стильовий контекст визначається об'єктивно-епічною, з елементами архаїки, манерою викладу. Музична драматургія спирається на протиставлення виразно окреслених образних сфер.

Початкова частина концертино, не зважаючи на доволі швидкий темп *Allegro*, несе в собі суворий, зосереджений характер і за жанровими ознаками наближається до «зачину» української думи. Мелодійна лінія розгортається на тлі октавних унісонів і арпеджіо акордів кварто-секундової структури, що імітують звучання традиційних народних інструментів (Див. *Приклад 33*).

Головна тема (*d-moll*), за свідченням композитора [21], ґрунтується на інтонаціях Київського розспіву. Архаїчне забарвлення цієї теми посилює наявність другого низького щабля (*es*) в її ладовій організації (фрігійський лад) (Див. *Приклад 34*).

Головна тема виконується у діалогічному «змаганні» між оркестром і солістом — типовий жанровий прийом концерту. Поступово солююча лінія відходить від діатоніки, збагачуючись хроматичними ходами. Дисонансні секундові інтервали, згодом — кварто-секундові акордові утворення — формують основу для нової контрастної теми, в якій маршова ритміка витісняє попередню епічну велич (Див. *Приклад 25*).

Поява зв'язуючої партії позначається модуляцією в *es-moll*. Її тематичний матеріал перегукується з головною темою, проте відрізняється оновленою фактурною організацією: довгі ноти поступаються коротким тривалостям, формуючи так звану ритмічну прогресію (Див. *Приклад 36*).

Кульмінаційний пункт цього розділу — гучне звучання маршового епізоду туби на тлі оркестрових акордів — асоціюється зі святковим дзвоном, що поступово згасає (Див. *Приклад 37*).

Побічна партія (Adagio), яка звучить у Des-dur (тональність на півтон нижча від основної), контрастує за характером і викликає асоціації з традицією народного мелодекламаційного співу. Її мелодія розгортається на фоні арпеджованих акордових фігур, що нагадують тембр бандури (Див. *Приклад 38*).

Цей розділ поступово переходить у розробку (Allegretto), початок якої супроводжується наростанням оркестрового потоку.

У розробці композитор відходить від наскрізного розвитку матеріалу, застосовуючи фрагментовану будову з окремими завершеними епізодами. Їхній контраст переважно реалізовано через зміну тональностей і фактури. Перший епізод (G-dur) базується на трансформованій головній темі, яка втрачає архаїчність на користь маршового звучання — відбувається жанрове зміщення (Див. *Приклад 39*).

У другому епізоді (Ges-dur) гомофонно-гармонічний виклад поступається арпеджію на основі акордів, що створює новий фактурний план (Див. *Приклад 40*).

Розробку завершує короткий епізод соліста (Meno mosso), який виконує функцію каденції. Тут реалізується віртуозна трансформація тематичного матеріалу через гами, пасажі та речитативні фрази, що безпосередньо переходять до репризи (Allegro) (Див. *Приклад 41*).

У репризі побічну партію опущено, а головна тема (d-moll) вперше подається оркестром у динаміці *pianissimo*, після чого соліст розвиває її в тональності домінанти — a-moll. Це нагадує структуру фуги з чергуванням теми та відповіді.

Завершальна кода, побудована на вступному матеріалі, надає твору архітектурної завершеності та внутрішньої симетрії. Таким чином,

підкреслюється як загальний епічний характер композиції, так і єдність її образної структури.

Отже, у «Епічному концертино для туби з оркестром» Левка Колодуба національна музична ідентичність реалізується через системне використання українських інтонаційних моделей, зокрема інтонацій Київського розспіву, фрігійського ладу та мотивно-ритмічних структур, характерних для народної музики. Цей твір не лише розширює концертний репертуар для туби, а й демонструє можливості духових інструментів у передачі архаїчної української естетики.

Головна тема концертино побудована в d-moll із виразною присутністю другого низького щабля es, що формує фрігійське забарвлення. Це створює відчуття старовинної архаїки, характерне для української думової традиції. Водночас композитор активно використовує діатоніку як базову основу, поступово збагачуючи її хроматизмами та дисонансними інтервалами (секунди та кварто-секунди), що підкреслюють емоційну напруженість та драматургічну динаміку.

Фрігійський лад, який уособлює архаїчний характер головної теми, органічно поєднується з народними мелодійними формулами. Наприклад, використання низхідних хвилеподібних фраз та повторюваних мелізмів нагадує інтонаційний лад українського обрядового співу. Поява другого низького щабля (es) у нижньому регістрі туби створює своєрідний «драматичний фундамент», на тлі якого розгортаються більш високі мелодичні епізоди.

Побічна партія у Des-dur демонструє іншу інтонаційну палітру – вона наближена до народної мелодекламаційної манери. Тут мелодія побудована на арпеджованих акордах із використанням коротких мотивів і мелодичних повторів, що відтворюють співучість народної пісні. Завдяки контрасту між героїчно-епічним головним мотивом і ліричною побічною партією, композитор створює драматургічний ефект народної епічності та мелодійної поетичності.

Національна своєрідність твору підкреслюється через ритмічні фігури, які відтворюють традиційні народні танцювальні та маршові мотиви. Так, початкові арпеджіо та октавні унісони формують відчуття стійкого метричного пульсу, характерного для обрядових мелодій. У розробці та кульмінаційних епізодах ритмічні малюнки набувають маршового характеру, що підсилює святковий, урочистий колорит, властивий народним обрядовим композиціям.

Особливу роль відіграє чергування довгих і коротких нотних тривалостей у зв'язуючих та другорядних темах, що імітує ритміку народного співу й додає музичній тканині пластичності. Композитор використовує «ритмічні прогресії», де мотиви поступово скорочуються або подовжуються, створюючи ефект природного розвитку, подібного до традиційного народного виконання.

Туба у творі виконує роль центрального виразного засобу, здатного передавати весь спектр національної інтонаційності – від героїчної сили до ліричної тонкості. Вступні епізоди демонструють нижній регістр туби у поєднанні з оркестровими унісонами та акордами, що нагадують звучання народних струнних інструментів, таких як бандура чи кобза.

Партії оркестру підтримують сольючу тубу через тональні контрасти та гармонійні побудови, які підсилюють відчуття діалогічності – це характерна риса українського музичного мислення, де «розмова» між голосами відтворює традиційний співотворчий процес. У епізодах *Adagio* та кульмінаційних моментах туба набуває вокальної виразності, нагадуючи інтонаційний малюнок народного співця.

Левко Колодуб органічно інтегрує інтонації Київського розспіву у сольну партію туби та оркестрову фактуру. Це проявляється через мелодійні хвилі, характерні для духовного та народного співу, фразову будову із повторюваними мотиваційними зворотами та спаданням звукових ліній. Архаїчне звучання головної теми та її еволюція через хроматичні проходи і дисонанси нагадують структуру української думи – де наративна напруга й емоційне піднесення розкриваються поступово, через тематичні варіації та розвиток інтонацій.

Таким чином, «Епічне концертино» не лише демонструє академічно завершену сонатну форму, а й синтезує національні інтонаційні моделі зі сучасною концертною мовою. Через ладові структури, ритміку, темброві контрасти та мелодійні принципи твір втілює українську національну ідентичність у музичній практиці сольного духовного інструменту, що робить його визначним явищем у розвитку українського концертного репертуару для туби та духових інструментів загалом.

## ВИСНОВКИ

У ході дисертаційного дослідження було комплексно реалізовано поставлені завдання, що дало змогу всебічно розглянути жанр концерту для туби, визначити його історичні передумови, стилістичні та образні особливості, а також виконавсько-технічні вимоги до сучасного тубіста. Аналіз зазначених творів — Концерту для туби Ральфа Вогана-Вільямса, «Concertino» Ежена Боцца, Концерту Едварда Грегсона, «Wars and Rumors of War» Барбари Йорк та «Епічного концертино» Левка Колодуба — дав змогу простежити закономірності розвитку жанру та окреслити основні тенденції його еволюції.

### *Історичні передумови та етапи розвитку*

Дослідження історичних аспектів розвитку концерту для туби показало, що, хоча інструмент з'явився в оркестровому складі вже у середині XIX століття, його сольна функція почала активно формуватися лише в другій половині XX століття. Концерт для туби Р. Вогана-Вільямса (1954) став ключовою подією, що започаткувала системний розвиток сольного репертуару. Подальший розвиток жанру проходив у двох паралельних традиціях — європейській та американській, що дало можливість поєднати класичну концертну форму з експериментальними підходами.

Умовно еволюцію жанру можна розділити на три основні етапи:

### *Становлення (1950–1970-ті роки)*

- поява перших концертів для туби як результат індивідуальних ініціатив композиторів та виконавців;
- формування базових концертних структур та пошук оптимальних засобів сольного і оркестрового звучання;
- переважно американська і західноєвропейська традиції.

### *Утвердження жанру (1980–1990-ті роки)*

- розширення репертуару, включаючи твори, що поєднують традиційні форми з новітніми стилістичними ознаками;

- експерименти з фактурою, тембром та динамікою;
- поступове становлення туби як самостійного сольного інструмента.

#### *Сучасний етап (2000–2020-ті роки)*

- інтеграція міжжанрових експериментів, електроніки, театралізованих елементів;
- використання нестандартних технік гри та розширеного технічного арсеналу;
- поєднання традиційних форм з постмодерністськими концепціями та національною інтонаційністю;
- розширення тематики — особистісні, філософські, соціальні аспекти; підвищення емоційної та образної глибини творів.

#### *Жанрово-стильові особливості*

Вивчення концертів для туби у творчості провідних композиторів XX–XXI століть показало широкий спектр стилістичних напрямів:

неокласичні моделі (Е. Боцца, Е. Грегсон) — синтез класичної форми з сучасною гармонією та фактурою;

постмодерністські підходи (Б. Йорк) — поєднання програмності, кінематографічної образності та інноваційних прийомів;

національна інтонаційність (Л. Колодуб) — інтеграція фольклорних та етнічних мотивів у сольну партію;

основні тенденції — поєднання традиційної концертної форми з програмністю, ліризмом, експресивною тембровою палітрою, фольклорними алюзіями та символічною тематикою.

#### *Виконавсько-технічні особливості*

Дослідження виконання концертного репертуару для туби показало зростання вимог до виконавців:

розширення технічного арсеналу, включно з подвійним язичком, мультифонами, тремоло та іншими ефектами;

удосконалення артикуляційних прийомів, зміна стилю атак і легато;  
 підвищена точність інтонації та контроль динаміки;  
 використання туби як інструмента, здатного передавати глибокі емоційні,  
 ліричні та філософські образи.

#### *Національні особливості та український репертуар*

Особлива увага приділена аналізу концертної творчості українських композиторів (Й. Ельгісера, Л. Колодуба, В. Рунчака). Дослідження засвідчило:  
 формування національної інтонаційної парадигми у творах для туби;  
 значний внесок у розвиток професійного репертуару та розширення виразових можливостей інструмента;  
 потенціал використання цих творів у концертних програмах та педагогічній практиці.

#### *Практична цінність та педагогічне значення*

Практична частина дослідження включала відеозаписи рідко виконуваних концертів, що сприяє:  
 популяризації творчості композиторів ХХ–ХХІ століть;  
 використанню матеріалів у навчальному процесі як методичного і навчального ресурсу;  
 формуванню репертуару сучасного тубіста, включно з творами різного стилю та рівня складності;  
 розробці спеціалізованих курсів з історії та практики гри на тубі;  
 використанню матеріалів для науково-популярних публікацій та укладання концертних програм.

#### *Рекомендації для інтеграції у виконавську та освітню практику*

Використовувати концерти Р. Вогана-Вільямса, Е. Боцца, Е. Грегсона, Б. Йорк та Л. Колодуба як навчальні твори для розвитку технічної майстерності та музичного мислення.

Включати українські твори у професійні та освітні програми для формування національної інтонаційної свідомості.

Рекомендувати твори різних стилістичних напрямів для розвитку у тубістів універсальної виконавської компетенції.

Використовувати відеозаписи рідкісних концертів як навчальний і репертуарний ресурс для студентів і викладачів.

Отже, жанр концерту для туби пройшов складний шлях розвитку від зародження до стилістичного розширення та виразового збагачення. Еволюція жанру відбувалася у контексті загальних процесів оновлення академічної музики, посилення ролі духових інструментів та індивідуалізації композиторського мислення. Сучасний концерт для туби поєднує традиційну концертну форму з новітніми стильовими проявами, програмністю, постмодерністськими ознаками та національною інтонаційністю.

Отримані результати можуть бути використані у подальших наукових дослідженнях духової виконавської культури, у професійній підготовці тубістів, у створенні репертуарних баз, освітніх програм та популяризації туби як сольного інструмента у сучасній музичній практиці.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. Віхи духового виконавства в Україні // Музичне виконавство. К.: КНМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999. Вип. 1. С. 9.
2. Апатський В. Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах // Українське музикознавство. К.: Музична Україна, 1969. Вип. 4. С. 113-147.
3. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України. Харків: Основа, 2000. 286 с.
4. Богданов В. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2008. 32 с.
5. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛПРА, 2020. 304 с.
6. Громченко В. Твори для туби соло як квінтесенція композиторської художньо-творчої ідентифікації інструмента. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: зб. наук. праць ДАМ ім. М. Глінки*. 2018. Вип. 15. С. 127–137.
7. Громченко В., Макаренко І. Творчість Ежена Боцца у контексті духового академічного музично-виконавського мистецтва. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2018. Вип. 14. С. 134.
8. Громченко В. Чи легко грати Рунчака...? // Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки. 2015. № 2 (35). С. 7.
9. Завадецька І. Становлення наукової думки про національну школу духового виконавства України // Вісник Прикарпатського національного університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2004. Вип. VI. С. 109-116.
10. Завадецька І. Український концерт для мідних духових інструментів (передумови виникнення та шляхи розвитку жанру) // Виконавське

- музикознавство. Книга 11. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. К., 2005. Вип. 47. С. 237-244.
11. Загайкевич М. Левко Колодуб: Творчі портрети українських композиторів. К.: Музична Україна, 1973. 60 с.
12. Загайкевич М. Нові твори М.Скорика та Л.Колодуба // Музика. 1972. № 5. С. 3-4.
13. Іванова В. Виконавська майстерність музиканта-духовика як важливий чинник успішної професійної діяльності / Валентина Іванова, Олександр Іванов // Наукові записки. Випуск 166. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький, 2018. С. 120-124.
14. Котляревська О.І. Левко Миколайович Колодуб — митець сучасності. К.: "КИТ", 2005. 13 с.
15. Латко В. Історичні виміри виконавства на мідних духових інструментах: педагогічний аспект. Педагогічні науки: реалії та перспективи. 2018. № 63. С. 99 – 105.
16. Латко В. Мідні духові інструменти в українському музичному просторі // Молодий вчений № 3 (2). 2018. С. 559-562.
17. Лиса І. «Номо ludens І» В. Рунчака. Голос України. 2003. № 65. С. 5.
18. Палійчук І. Жанр концерту для туби у творчості європейських композиторів ХХ століття. Наукові записки. Випуск 2. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. С. 24-28.
19. Палійчук І. Мініатюра для мідних духових інструментів Л. Колодуба в контексті еволюції жанру // Сучасна наука в мережі Internet : зб. матеріалів XIII Міжнар. наук. інтернет-конф., 20–22 лютого 2017 р. / Інститут наукового прогнозування, ЦНМС [та ін.]. К. : «ТК Меганом», 2017. С. 83–96.
20. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів: (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.

21. Слупський В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 83. С. 108-113.
22. Слупський В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2018. 19 с.
23. Adler McKean Jack. Tubas, Tubists, and Composers: a mixed-methodological approach to performer and composer-instrument relationships. A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of Manchester Metropolitan University for the degree of Doctor of Philosophy Royal Northern College of Music in collaboration with Manchester Metropolitan University, 2022. 105 p.
24. Bell, William J. and Morris, R. Winston. Encyclopedia of Literature for the Tuba. New York: Charles Colin, 1967. 157 p.
25. Bevan, Clifford. The Tuba Family. Hampshire: Faber and Faber Unlimited, 1978. 63 с.
26. Bevan C. The Tuba Family. 2nd ed. London: Faber and Faber, 1978. 288 p.
27. Catelinet, Philip. The Tuba Concerto [Особисті спогади про прем'єру]. 30–33
28. Cooper, M. Ralph Vaughan Williams // The International Cyclopedia of Music and Musicians / ed. B. Bohle. – 11th ed. New York: Dodd, Mead & Company, 1985. P. 2351.
29. Douglas Joseph Shabe, “A Stylistic and Comparative Analysis of Edward Gregson’s Tuba Concerto”. Long Beach: California State University, 1999.
30. Jesse Orth, Tubas on the rise: the tuba as a signifier of 21st century Mexican American music culture in Southern California. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of musical arts. University of North Texas, 2015. 48 p.
31. Kennedy, M. The Works of Ralph Vaughan Williams. London: Oxford University Press, 1980. 375 p.
32. Gäble K. Tuba Concerto Español. URL: [https://www.rundel.de/en/article/tuba\\_concerto\\_espanol/MVSR3026](https://www.rundel.de/en/article/tuba_concerto_espanol/MVSR3026).

- 33.Gray, Skip. Performance Considerations in the Vaughan Williams Concerto for Bass Tuba // T.U.B.A. Journal. 1984. Vol. 12, No. 2 (November). С. 4–9.
- 34.Kennedy, M. The Works of Ralph Vaughan Williams. London: Oxford University Press, 1980. 375 p.
- 35.Mackenzie Kay Edgley. The Evolution of the Tuba Concerto: Significance and Musical Growth Beyond Tubby. Florida State University Libraries, 2016. 244 p.
- 36.Michael A Fischer, “Ralph Vaughan Williams: An interpretive analysis of Concerto for Bass Tuba”. University of North Texas, 1999.
- 37.Morris, R. Winston, Guide to the Tuba Repertoire, Second Edition: The New Tuba Source Book. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
38. Palton, George. The History and Development of the Tuba. 2008.
- 39.Phillips H. Mr. Tuba. – Bloomington: Indiana University Press.[Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.windsongpress.com/brass%20players/tuba/BoBo.pdf>. 2012. – 496 p.[05.03.2025].
- 40.Reed, David. Vaughan Williams' Tuba Concerto – A Retrospective Look Upon Its 25th Anniversary // T.U.B.A. Journal. 1980. Vol. 8, No. 1 (Summer). С. 13–15.
- 41.Shabe, Douglas Joseph. A Stylistic and Comparative Analysis of Edward Gregson’s Tuba Concerto. Master of Arts Thesis. California State University, Long Beach, 1999. 31 p.
42. Stewart M. Dee. Arnold Jacobs: The Legacy of a Master. Instrumentalist Co, 1987. 149 p.
- 43.Taylor Alex. The Vaughan Williams Tuba Concerto: its inception, and influence on selected twentieth century works for the tuba by British composers. Submitted to the graduate degree program in School of Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, 2017.

## ДОДАТОК

Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Db.) parts. The score includes dynamic markings such as *f* and *arco*, and a performance instruction *(sempre pizz.)* for the Double Bass.

Приклад 1. Концерт для туби з оркестром Р. Воґана-Вільямса, I ч., т. 11

Bassoon and Solo Tuba parts. The Bassoon part begins with a *pp* dynamic marking. The Solo Tuba part features a melodic line with a triplet of eighth notes.

Приклад 2. Концерт для туби з оркестром Р. Воґана Вільямса, I ч., т. 9

CADENZA section for the tuba. The score includes various tempo and dynamic markings: *ff*, *p*, *accel*, *Lento*, *a tempo*, *leggiere*, *Tranquillo*, and *Largamente*. It also features dynamic markings *pp* and *p*.





Allegro vivo

Tuba en Ut

Piano

Clar.

Tromp.

Приклад 7. «Концертіно» для туби з оркестром Е. Боцца, I ч., тт. 1-11.

Clar.

Tromp.

Приклад 8. «Концертіно» для туби з оркестром Е. Боцца, I ч., тт. 7-18.



Приклад 9. «Концертино» для туби з оркестром Е. Боцца, I ч., тт. 74-77



Приклад 10. «Концертино» для туби з оркестром Е. Боцца, I ч., тт. 91-93

Musical score for Example 11, featuring a tuba and orchestra. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system includes a tuba part starting with a first ending bracket (I) and dynamic markings *pp*, *p*, and *mf*. The piano part is marked *(Andante ma non troppo)* and *pp*. The second system continues the tuba and piano parts with dynamic markings *mf* and *mf*.

Приклад 11. «Концертіно» для туби з оркестром Е. Боцца, II ч., тт. 1-11

Musical score for Example 12, featuring a tuba, piano, and tambourine. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The tempo is marked *Allegro vivo* ( $\text{♩} = 160$ ). The tuba part is in the bass clef. The piano part is in the grand staff with dynamic markings *ff* and *mf*. The tambourine part is indicated by 'x' marks on the piano staff.

Приклад 12. «Концертіно» для туби з оркестром Е. Боцца, III ч., тт. 1-13

Приклад 13. «Концертіно» для туби з оркестром Е. Боцца, III ч., тт. 59-68

Приклад 14. «Концертіно» для туби з оркестром Е. Боцца, III ч., фінальні такти

Приклад 15. Концерт для туби Р. Воана-Вільямса, I ч., тт. 1-5



Приклад 16. Концерт для туби з оркестром, I ч., тт. 82-83



Приклад 17. Р. Воан Вільямс. Концерт для туби з оркестром, I ч., каденція



Приклад 18. Е. Грегсон. Концерт для туби оркестром, I ч., каденція



Приклад 19. Концерт для туби з оркестром, I ч., перша тема

5  
*mp legato*

④  
*cresc.*

Приклад 20. Концерт для туби з оркестром, I ч., друга тема

Allegro deciso (♩=104)

① Meno mosso (♩=84)

(quasi cadenza)

Приклад 21. Е. Грегсон. Концерт для туби з оркестром. I ч., каденція

⑧

TUBA SOLO

3

*ff con forza*

*f legato*

⑨

*dim.* *mp*

Приклад 22. Там само.

Lento e mesto (♩=66)

*molto legato*

*p*

Ped. \_\_\_\_\_

Ped. \_\_\_\_\_

13

*p*

Ped. \_\_\_\_\_

Ped. \_\_\_\_\_

Приклад 23. Е. Грегсон, Концерт для туби з оркестром. II ч., тт. 1-10.

4) Poco più mosso (♩=84)

*mp*

*p*

Приклад 24. Е. Грегсон. Концерт для туби з оркестром. II ч.

10

molto rit. (18) Molto maestoso

Приклад 25. Е. Грегсон. Концерт для туби з оркестром. II ч.

*mp*

(20) *mp*

*mf*

Приклад 26. Е. Грегсон. Концерт для туби з оркестром. III ч., 1-й епізод

*mp legato*

*p*

Приклад 27. Е. Грегсон. Концерт для туби з оркестром. III ч., 2-й епізод

**I**

**Allegro marcato** ♩ = 110

Tuba

Piano

*f*

*sub. mp*

Приклад 28. Б. Йорк. Концерт для туби з оркестром. I ч. 1-5 тт.

**Tranquillo** ♩ = 52

Tuba

Pno.

*mp*

*p*

*mf*

Приклад 29. Б. Йорк. Концерт для туби з оркестром. II ч. 1-6 тт.

Allegro furioso  $\text{♩} = 112$

Tuba *f*

Pno. *f* *mf*

Приклад 30. Б. Йорк. Концерт для туби з оркестром. III ч. 1-8 тт.

*molto rit.* **Ⓛ** à la blues  $\text{♩} = 69$

Tuba *mf*

Pno. *mf*

*mp*

Приклад 31. Б. Йорк. Концерт для туби з оркестром. III ч. 59-67 тт.

The image displays a musical score for the final measures of the third movement of the Concerto for Tuba and Orchestra by Bernard York. The score is written for Tuba and Piano (Pno.) and is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). It is divided into three systems. The first system shows the Tuba playing a melodic line while the Piano provides harmonic support with chords and bass notes. The second system features a more active Tuba part with a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic. The third system shows the final notes of both instruments.

Приклад 32. Б. Йорк. Концерт для туби з оркестром. III ч. останні такти

ЛЕВКО КОЛОДУБ  
*Levko Kolodub*

Allegro

Tuba

Piano

8<sup>b</sup>

1 dolce

p

(8<sup>b</sup>)

8<sup>b</sup>

Приклад 33. Л. Колодуб. Концерт для туби з оркестром (переклад для ф-но). I ч. 1-8 тт.

1 dolce

p

(8<sup>b</sup>)

8<sup>b</sup>

2

(8<sup>b</sup>)

8<sup>b</sup>

Приклад 34. Л. Колодуб. Концерт для туби з оркестром. I ч. 9-17 тт.

10

*mf* *poco a poco cresc.*

*mf* *cresc.*

Приклад 35. Л. Колодуб. Концерт для туби з оркестром. I ч. 60-68 тт.

14

*sfz* *subp*

*p* *mp*

15

Приклад 36. Л. Колодуб. Концерт для туби з оркестром. I ч. 83-89



The image displays a musical score for a tuba and orchestra, covering measures 17 and 18. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics include 'dolce', 'mf', and 'p'. The tuba part (top staff) features a melodic line with a 'dolce' marking. The piano accompaniment (middle and bottom staves) includes a prominent glissando in the right hand of the piano, marked 'p' and 'gliss.', and various rhythmic patterns in both hands. Measure 17 shows the tuba playing a half note and the piano playing a series of ascending notes. Measure 18 continues the tuba's melodic line and the piano's accompaniment, which includes a triplet in the right hand.

Приклад 38. Л. Колодуб. Концерт для туби з оркестром. I ч. 108-120

Example 39: Musical score for tuba and piano. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tuba part begins with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *moderato*. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *p* and includes a section marked 23.

Приклад 39. Л. Колодуб. Концерт для туби. I ч. 1-й епізод розробки

Example 40: Musical score for tuba and piano. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The tuba part begins with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *moderato*. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *mf* and includes a section marked 29.

Приклад 40. Л. Колодуб. Концерт для туби з оркестром. I ч. 2-й епізод розробки

Example 40: Musical score for tuba and piano. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The tuba part begins with a dynamic marking of *poco cresc.* and a tempo marking of *moderato*. The piano accompaniment starts with a dynamic marking of *f* and includes a section marked 33.

The image displays three systems of musical notation for a tuba and piano. Each system consists of a tuba staff (bass clef) and a piano staff (treble and bass clefs).  
 - The first system shows the tuba part beginning with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part is silent.  
 - The second system shows the tuba part with piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamics. The piano part remains silent.  
 - The third system is marked with a box containing the number 34 and the tempo instruction "Allegro (Tempo I)". It begins with a piano (*pp*) dynamic. The tuba part has a melodic line, while the piano part provides accompaniment. A box containing the number 35 is located at the end of this system.

Приклад 41. Л. Колодуб. Епічне концертино для туби з оркестром. I ч. Каденція.

