

Методична розробка спеціального курсу
за темою творчого мистецького проекту

Назва курсу

**КОНЦЕРТИ ДЛЯ ТУБИ XX–XXI СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ
ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ**

Здобувача ступеня доктора мистецтв
кафедри духових та ударних інструментів

Дутчака Миколи Івановича

Творчий керівник:

Роман Михайлович НАКОНЕЧНИЙ

заслужений артист

України, професор

Науковий консультант:

Оксана Василівна МАРТИНЕНКО

кандидатка

мистецтвознавства, доцентка

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Тема 1. Історія становлення жанру концерту для туби ХХ–ХХІ ст.	4
Тема 2. Виконавська інтерпретація Концерту для туби з оркестром Ральфа Воана-Вільямса: проблеми стилю та техніки	7
Тема 3. Методичні аспекти роботи над інтонаційно-виразовими та технічними труднощами у «Concertino» для туби Ежена Боцца.....	10
Тема 4. Концерт для туби Едварда Грегсона: художня драматургія і виконавські акценти	12
Тема 5. Концерт для туби Барбари Йорк: образно-емоційна палітра та специфіка інтерпретації	16
Тема 6. Концерт для туби Левка Колодуба: українська національна інтонаційність та методика її виконавського втілення	19
ВИСНОВКИ	23
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	25

ВСТУП

Спеціальний курс спрямований на вивчення жанрово-стильових та виконавських особливостей концертів для туби ХХ–ХХІ століття. Упродовж цього періоду концерт для туби сформувався як самостійне мистецьке явище, що поєднало різні естетичні тенденції світової та національної музики й розкрив нові можливості інструмента в академічному просторі.

У межах дисципліни студенти матимуть змогу ознайомитися з ключовими зразками концертного репертуару для туби, які демонструють розмаїття стильових напрямів – від неокласицизму до постмодернізму, а також особливості української національної інтонаційності. Аналіз художньо-драматургічних концепцій та інтерпретаційних аспектів творів дозволить не лише зрозуміти специфіку жанру, а й досягнути індивідуальні риси композиторських стилів.

Основною метою курсу є формування у майбутніх виконавців глибокого розуміння концертної традиції туби, розвиток навичок аналітичного мислення та виконавської інтерпретації, а також опрацювання методичних підходів до подолання технічних і художніх труднощів. Особлива увага приділяється виконавському аналізу творів Ральфа Воана-Вільямса, Ежена Боцца, Едварда Грегсона, Барбари Йорк, Левка Колодуба та інших композиторів, що визначили жанрову еволюцію інструмента.

Курс покликаний розкрити значення концерту для туби як важливого явища сучасної музичної культури, сприяти активному засвоєнню репертуару та вдосконаленню виконавських умінь студентів. Структура спецкурсу включає шість основних тем, узагальнюючі висновки та список використаних джерел.

Тема 1. Історія становлення жанру концерту для туби ХХ–ХХІ ст

Репертуар для туби має свої особливості, що пов'язані з унікальною природою її тембру. Введення цього інструмента у симфонічний оркестр у середині ХІХ століття стало завершальним етапом формування класичного оркестрового складу. До появи туби найнижчий регістр забезпечували контрфагот та п'ятиструнний контрабас, однак їхні можливості були обмежені, що стримувало розвиток виразності в оркестровій палітрі.

Поява туби викликала значний інтерес у композиторів. Одним із перших її активно використав Ріхард Вагнер: у 1840 році він ввів інструмент у партитуру увертюри до «Фауста», а вже з 1843 року туба набула стабільного місця в оркестрі, зокрема в опері «Летючий голландець». Протягом другої половини ХІХ ст. її роль послідовно зростала завдяки творчості таких майстрів, як Г. Берліоз, Р. Вагнер, А. Брукнер, які розкривали її тембровий потенціал.

На межі ХІХ–ХХ ст. у США почали з'являтися сольні твори для туби, здебільшого легкого, розважального характеру (Дж. С. Кокс, Дж. Дж. Девіс, Дж. Саутвелл та ін.). Проте справжній прорив відбувся лише у середині ХХ ст., коли концерт Ральфа Воана-Вільямса (1954) та соната Пауля Гіндеміта (1955) започаткували нову естетику трактування інструмента як повноцінного сольного голосу з великим драматургічним та виразовим потенціалом.

У другій половині ХХ століття концерт для туби утвердився як самостійний жанр. Цьому сприяли розвиток виконавської школи, удосконалення техніки гри та оновлення композиторської мови. Туба вийшла за межі традиційної оркестрової ролі, поступово здобуваючи статус рівноправного сольного інструмента.

Важливо відзначити, що концерт як жанр загалом має давнішу історію. Ще у ХVІІІ ст. він формувався у взаємозв'язку з симфонією, проте згодом набув автономності, заснованої на діалозі між солістом і оркестром. У ХХ ст. цей жанр переживає якісні трансформації: з одного боку — масштабність і філософська глибина, з іншого — камеризація та звернення до моделей бароко й класицизму.

Саме в цьому контексті формується і концерт для туби (1940–1950-ті рр.), який стає частиною ширшого напрямку — концертів для мідних духових (труби, валторни, тромбона).

Засновником жанру вважається Ральф Воан-Вільямс, чий **Concerto for Bass Tuba** (1954) відкрив нову епоху у світовому тубовому репертуарі. Його продовжили такі твори, як **Concertino** Е. Боцца (1967), **Концертна фантазія ор. 102** М. Арнольда (1969), **Концерт №1** Е. Грегсона (1976), **Concerto for Tuba and Strings** Р. Стептоу (1984) та **Tuba Concerto, Op. 46** Дж. Голланда (1980). Всі вони закріпили за тубою статус виразного сольного інструмента.

В американській традиції особливо помітними стали концерти Б. Броутона (1976), Р. Ягера (1978), Дж. Вільямса (1985), які збагатили жанр як у формальному, так і в стилістичному плані.

На рубежі ХХ–ХХІ ст. репертуар активно розширюється. З'являються концерти А. Плау (1990), Дж. Стівенса (1994), Р. Сентпалі (2002), Б. Йорк (2004), Ж. Салгейру (2006), Л. Ларсен (2010). Кожен із цих творів демонструє нові підходи до інструмента: від програмності й національного колориту до використання сучасних технік гри та мультифонії.

У ХХІ столітті процес триває: нові твори створюють Дж. Гіддон (2017), М. Паус (2021), Д. Фудзікура (2015), Р. Молья (2024), Т. Гокель (2024), Т. Гудман (2022–2024), В. Марсаліс (2024). Вони підтверджують, що концерт для туби не лише зберігає актуальність, а й розвивається, інтегруючи елементи сучасної музичної мови та міжжанрові впливи.

Таким чином, шлях туби від оркестрового басового інструмента до сольного голосу в концерті — це приклад поступового розширення її виразових можливостей. Твори ХХ–ХХІ ст. засвідчують жанрову гнучкість та адаптивність концертної форми, яка в сучасному музичному процесі стала одним із ключових способів розкриття потенціалу туби.

В Україні процес становлення концертної форми для туби відбувався із певним запізненням у порівнянні з європейською та американською традиціями. Якщо на Заході сольні концерти з'явилися вже у 1950-х роках, то вітчизняна

школа звернулася до цього жанру значно пізніше. Це пояснюється як особливостями розвитку українського музичного середовища, так і довготривалою оркестровою «пропискою» інструмента.

Попри це, вітчизняне духовне мистецтво має міцні традиції, що створили умови для появи концертів для туби. Велику роль відіграло становлення професійної виконавської школи духовиків у другій половині ХХ століття, розвиток симфонічних і духових оркестрів, а також педагогічна діяльність провідних українських тубістів у вищих музичних навчальних закладах Києва, Харкова, Львова, Одеси.

Першим масштабним українським зразком жанру став Концерт для туби з оркестром (1974) Лева Колодуба. Цей твір заклав основу для подальшого розвитку репертуару, поєднавши традиційні принципи радянської концертної школи з індивідуальною національною стилістикою. Його значення полягає не лише у технічних завданнях для виконавця, а й у художньому утвердженні туби як інструмента з великим виразовим потенціалом.

У ХХІ столітті процес набуває подальшого розвитку: з'являються нові авторські твори, розширюється педагогічний репертуар, проводяться конкурси та фестивалі, де туба звучить як соліст. Показовим є й звернення молодших українських композиторів до експериментальних форм, де туба бере участь у камерних ансамблях із електронікою, джазових проектах, мультимедійних перформансах.

Отже, українська традиція концертів для туби формувалася поступово, проходячи шлях від перших спроб 1970-х років (Концерт Л. Колодуба) до активного включення інструмента в сучасний мистецький процес. Хоча кількість творів цього жанру в Україні поки що не можна порівняти із західним доробком, вони відіграють принципово важливу роль у становленні національної школи тубістів та в інтеграції українського духового мистецтва в європейський і світовий контекст.

Тема 2. Виконавська інтерпретація Концерту для туби з оркестром Ральфа Воана-Вільямса: проблеми стилю та техніки

Створений у 1954 році, *Concerto for Bass Tuba and Orchestra* став не лише першим масштабним сольним твором для цього інструмента, а й фактично започаткував традицію жанру. До середини ХХ ст. туба залишалася здебільшого оркестровим інструментом, а її сольні можливості використовувалися епізодично. Ральф Воан-Вільямс, один із провідних представників англійського музичного відродження, зруйнував стереотипи, продемонструвавши, що туба здатна бути інструментом глибокої лірики, камерної виразності та масштабного драматизму.

Твір був написаний для Філіпа Кателене, тубіста Лондонського симфонічного оркестру. Саме ця подія стала відправною точкою для включення туби до професійного сольного репертуару у світі.

Стильові проблеми інтерпретації

Ліризм і співучість.

Концерт Воана-Вільямса повністю суперечить уявленню про тубу як «громіздкий бас». У другій частині (*Romanza*) інструмент уподібнюється до людського голосу: кантилена має звучати природно, немов вокальна арія. Для виконавця головне завдання — уникати надмірної «важкості» звуку, зберігаючи ясність та м'якість фразування.

Драматургія циклу.

Концерт не містить ефектних контрастів чи показової «сили». Натомість він побудований на поступовому драматургічному розвитку, де всі частини взаємопов'язані. Інтерпретатор має знайти внутрішню логіку цього розвитку — від стриманого вступу до жвавого фіналу.

Національний стиль.

Мелодика Вільямса спирається на англійський фольклор та духовні традиції. Це вимагає від виконавця «співучої простоти»: прозорого

звуквидобування, уникання надмірної емоційної експресії, характерної для романтичних концертів континентальної Європи.

Технічні труднощі

Регістр.

Значна частина партії написана у середньому та високому регістрах, що вимагає від тубіста витонченої інтонаційної точності. У фіналі ж з'являються низькі регістри, де потрібно зберігати темброву стійкість, уникаючи «розмитості» звуку.

Дихання.

Воан-Вільямс закладає природні місця для вдихів у коротких паузах. Проте виконавець мусить стратегічно планувати дихання, особливо у Romanza, де надмірні «подихи» можуть зруйнувати плавність кантилени.

Тональність (f-moll).

Для F-туби ця тональність є зручною, однак потребує точності роботи клапанами у швидких пасажах I та III частин.

Каденції.

Вони з'являються в I та III частинах. Їхнє завдання — не віртуозна «демонстрація сили», а художнє підкреслення логіки твору. Виконавець має уникати надмірної зовнішньої ефектності.

Інтерпретація частин

I частина (Prelude, Allegro moderato).

Характер — оповідний, спокійний, з елементами елегантності. Віртуозність тут полягає не в швидкості, а в легкості звуквидобування, чистоті інтонації, точності ритму.

II частина (Romanza).

Це ліричний центр концерту, в якому туба постає як «співець». Виконавцеві потрібно досягти безперервної кантилени, використовуючи гнучке дихання й тонкі динамічні відтінки.

III частина (Rondo alla Tedesca).

Частина має танцювально-грайливий характер. Важливі ясність артикуляції, відчуття пульсу, точність ритмічних фігур. У каденції тубіст мусить поєднати технічну свободу з виразністю, підсумовуючи драматургічний розвиток.

Методичне значення

Концерт Воана-Вільямса виконує роль своєрідного «підручника» для формування професійної виконавської культури тубіста:

Робота з діапазоном. Твір охоплює весь регістр інструмента — від найвищих кантиленних нот до фундаментальних низів.

Формування кантилени. Виконавець навчається «співати» на тубі, досягаючи вокальної виразності.

Контроль дихання. Велика форма потребує стратегічного планування дихання, що виховує витривалість.

Ансамблева взаємодія. Туба постійно перебуває в діалозі з оркестром, і соліст мусить навчитися балансувати звучання.

Стильова культура. Робота над англійською інтонаційністю формує відчуття національного стилю, що важливо для сучасного виконавця.

Висновок

Concerto for Bass Tuba and Orchestra Ральфа Воана-Вільямса — це знаковий твір ХХ століття, який започаткував сольний репертуар для туби й заклав фундамент методичної школи інтерпретації. У ньому техніка невіддільна від музичної ідеї: виконавець повинен володіти регістрами, диханням, артикуляцією, але все це підпорядковується художньому завданню — створенню образу співучого, гнучкого, драматично наповненого інструмента.

Саме через роботу над цим концертом формується професійна культура тубіста, де технічна досконалість поєднується з розумінням стилю й глибиною музичної інтерпретації.

Тема 3. Методичні аспекти роботи над інтонаційно-виразовими та технічними труднощами у «Concertino» для туби Ежена Боцца

Французький композитор і педагог Ежен Боцца (1905–1991) посідає особливе місце у музичній культурі ХХ століття. Випускник Паризької консерваторії, він здобув визнання як автор, що зумів поєднати традиції французького академізму з елементами модернізму, зберігаючи при цьому педагогічну орієнтацію своєї творчості.

Його спадщина охоплює понад 250 творів, значна частина яких присвячена духовим інструментам — флейті, кларнету, саксофону, трубі, валторні, тромбону та тубі. Особливість Боцца полягає у прагненні створити репертуар, який водночас розвиває виконавську майстерність і формує художній смак. Саме тому його твори стали невід’ємною частиною навчальних програм у консерваторіях Європи та США.

«Concertino» для туби (1976): загальна характеристика

«Concertino» для туби з оркестром (або з фортепіано) написане у 1976 році й стало одним із перших масштабних зразків сольного репертуару для цього інструмента у французькій музиці. Твір складається з трьох частин (*Allegro moderato – Andante ma non troppo – Allegro vivo*), у яких поєднуються: класична тричастинна форма з елементами сонатності та рондальності; мелодизм у французькому стилі, що тяжіє до вокальної кантилени; віртуозна техніка, яка демонструє багатство регістрів і тембрових барв туби; театральність та гротесковість, властива естетиці другої половини ХХ століття.

Методичні труднощі та шляхи їх подолання

1. Інтонаційно-виразові завдання

Е. Боцца послідовно розкриває співочу природу туби, відходячи від уявлення про інструмент лише як басовий фундамент оркестру. У кантиленних епізодах (особливо у другій частині) виконавець має прагнути до вокального звучання, опрацьовуючи плавність *legato* і вміння будувати довгі фрази. Це передбачає використання вправ на «довге дихання», поступове нарощування

фраз від двох до чотирьох тактів, контроль над стабільністю тембру в різних динамічних градаціях. Особлива увага приділяється чистоті інтонації у середньому та високому регістрах, де будь-яка нестійкість амбушюра спотворює кантилену.

2. Технічні виклики

Інтервальні стрибки (октави, децими, навіть ундецими) вимагають гнучкості амбушюра і швидкої орієнтації у регістрах. Методично доцільно застосовувати вправи з поступовим розширенням інтервалів у *legato* та *staccato*. Пасажні ходи у крайніх регістрах повинні відпрацьовуватися у повільному темпі, із застосуванням методу «ритмічних груп» та подальшого прискорення. Синкоповані ритми та метричні зсуви вимагають точності відчуття пульсації. Рекомендується робота з метрономом у різних варіантах: акцент на сильній долі, на слабкій, у швидкому та повільному темпах.

3. Робота над середньою частиною (*Andante ma non troppo*)

Цей розділ є методично цінним завдяки вимогам до динамічної гнучкості: поступові *cresc.* і *dim.* на довгих фразах виховують відчуття «пластики дихання». Виконавець має уникати форсування звуку: тембр повинен залишатися м'яким, округлим, з «вокальною» якістю. Рекомендується тренувати варіанти фразування, щоб досягти природності інтерпретації.

4. Фінальна частина (*Allegro vivo*)

Характер фіналу тяжіє до гротескової моторики, що створює контраст з кантиленною другою частиною. Методично тут важлива швидкість реакції на динамічні зміни: від різких *forte* до прозорих *piano*. Корисні вправи з контрастним нюансуванням (сильний звук одразу після тихого). Велике значення має артикуляція: чіткі *staccato*, *sf*, форшлагги. Рекомендується окремо відпрацьовувати короткі мотиви з різними варіантами атаки звуку.

У каденційних епізодах тубіст мусить поєднати технічну віртуозність із драматичною логікою — показати не лише швидкість, а й образність гри.

Педагогічне значення

«Concertino» Е. Боцца має подвійну природу: концертна — демонстрація туби як повноцінного сольного інструмента у традиції європейського концертного жанру; методична — твір, що формує ключові виконавські навички: від контролю інтонації до розвитку віртуозної свободи.

Для студентів старших курсів робота над цим твором є своєрідною школою виконавської майстерності. Вона передбачає: удосконалення дихання та витривалості; опрацювання різноманітних типів артикуляції; розвиток технічної мобільності в крайніх регістрах; виховання художнього мислення у поєднанні кантилени й гротеску.

Отже, «Concertino» для туби Ежена Боцца — це зразок репертуару, який виводить інструмент за межі традиційної «басової ролі» та розкриває його багатий темброво-виразовий потенціал. У педагогічному аспекті твір є незамінним засобом комплексного розвитку тубіста, формуючи як технічну мобільність, так і естетичне відчуття стилю французької музики ХХ століття.

Тема 4. Концерт для туби Едварда Грегсона: художня драматургія і виконавські акценти

Одним із перших британських концертів для туби, що отримав широку популярність і став помітною віхою в історії жанру, є Концерт для туби з оркестром (1976) сучасного британського композитора Едварда Грегсона (нар. 1945). Його поява тісно пов'язана з концертною спадщиною Ральфа Воана-Вільямса, адже саме створений у 1954 році концерт Вільямса започаткував нову сторінку в розвитку сольного репертуару для цього інструмента. Грегсон, продовживши окреслену традицію, збагатив жанр новим змістом, поєднавши академічну форму з виконавськими і драматургічними особливостями британської духової культури.

Композитор належить до представників так званої «нової хвилі» британської музики другої половини ХХ століття, яка тяжіла до оновлення класичних форм при збереженні доступності музичної мови для широкої

аудиторії. У його творчому доробку важливе місце посідають твори для оркестру, камерних ансамблів, вокальні та театральні композиції, а також музика для телебачення й кіно. Саме універсальність музичного стилю Грегсона, його відкритість до експерименту і водночас шана до традиції знайшли яскраве втілення у Концерті для туби.

Історичний та виконавський контекст

Замовником і першим виконавцем концерту став Джон Флетчер — видатний британський тубіст, чия діяльність суттєво вплинула на розвиток виконавської школи у Великій Британії. Прем'єра відбулася 24 квітня 1976 року в Міддлтонському залі поблизу Манчестера у виконанні духового оркестру *Besses o' th' Barn Brass Band*. Флетчер, працюючи в різних оркестрових колективах — від Симфонічного оркестру BBC до Лондонського симфонічного оркестру, де він грав до 1987 року, — сформував високий професійний стандарт, який багато в чому визначив сучасну школу гри на тубі.

Особливу роль відіграла також його знаменита інтерпретація концерту Вільямса у 1972 році під керівництвом Андре Превіна, що стала знаковою подією для утвердження туби як сольного інструмента. Символічним є також вибір Флетчером туби в строї *E♭* замість передбаченої автором *F*, що зближувало темброве забарвлення концерту Грегсона з традиційною палітрою британських брас-бендів, де панують туби саме в строях *E♭* і *B*. Цей нюанс не лише відображав національну виконавську специфіку, але й визначав подальшу інтерпретаційну традицію.

Значення появи концерту в еволюції жанру

У 1970-х роках репертуар для туби ще тільки формувався, і окрім концерту Вільямса та творів Ежена Боцца, масштабних композицій для цього інструмента практично не існувало. У цьому контексті поява концерту Грегсона була закономірною й надзвичайно важливою подією. Твір не лише розширив технічні й художні горизонти інструмента, а й закріпив традицію написання концертів для туби у Великій Британії. Пізніше цю лінію продовжили інші автори — Мартін Еллербі (Концерт для туби, 1988) та Родні Ньютон (Капричіо для туби, 2002).

Варто підкреслити й жанрову особливість твору: Грегсон свідомо поєднав сольний концерт із духовим оркестром. Це рішення органічно впливало з британської традиції, адже брас-бенди мали глибоке коріння й були невід'ємною частиною національної музичної культури. Пізніше композитор здійснив кілька адаптацій твору — для симфонічного оркестру (1978), ансамблів духових інструментів і фортепіано (1984), що свідчить про універсальність і життєздатність його художньої концепції.

Структура та стильові особливості

Концерт для туби Грегсона має класичну тричастинну побудову:

Allegro deciso – енергійна сонатна форма з двома контрастними темами (ритмічна перша та лірична друга);

Lento e mesto – повільна кантиленна частина з хоралоподібним ритурнелем, яка створює елегійний настрій;

Allegro giocoso – фінал у формі рондо з динамічними контрастами, грайливим характером і жанровими алюзіями, включно з блюзовими інтонаціями.

Музична мова концерту тяжіє до неоромантичної стилістики: прозора мелодика, доступна гармонічна мова, виразні ритмічні формули. При цьому композитор активно використовує сучасні засоби драматургії — різкі динамічні зіставлення, регістрові перепади, поліритмічні структури, що робить твір актуальним і цікавим як для виконавців, так і для слухачів.

Спорідненість із Концертом Вільямса

Між творами Вільямса та Грегсона існує чимало паралелей: схожа тричастинна структура, використання сонатної форми, аркової будови другої частини та фіналу у формі рондо. Окрім формальних збігів, у концерті Грегсона є пряма тематична цитата з твору Вільямса: у першій частині з'являється варіація вступного мотиву концерту 1954 року. Подібність простежується й на рівні ритмічних формул (поєднання коротких і довгих тривалостей, стрибки на кварту й терцію).

Не менш важливою є паралель у трактуванні каденцій: і Вільямс, і Грегсон надають виконавцю можливість вибору — зіграти чи пропустити каденційний епізод. При цьому у Грегсона каденції поєднують драматургічну свободу з чітким темпо-ритмічним планом, що відсилає до інтонаційної логіки концерту Вільямса. Таким чином, можна говорити про свідому спадкоємність і водночас — про авторську трансформацію традиції.

Виконавські акценти

З методичної точки зору, концерт Грегсона становить складний, але водночас надзвичайно вдалий матеріал для тубістів: перша частина вимагає чіткого ритмічного відчуття й уміння поєднувати енергійний характер із ліричними інтонаціями другої теми. Мінімальна кількість артикуляційних позначень залишає виконавцю простір для інтерпретації. Каденційні епізоди вимагають ретельного контролю дихання, поступового нарощування динаміки, чіткої фразової організації. Друга частина акцентує на кантіленності: довгі фрази, плавне легато та стабільність пульсу навіть у найтихіших динамічних відтінках. Тут важливим є вміння передати співучість туби як інструмента, здатного до тонкого ліризму. Фінал потребує віртуозної техніки, гнучкої артикуляції, а також стилістичної чутливості — особливо у блюзових епізодах, що вимагають м'якої, пластичної манери звуковидобування.

Таким чином, концерт розкриває багатство виражальних можливостей туби: від енергійної драматичності до витонченої ліричності й навіть жанрової грайливості.

Отже, Концерт для туби Едварда Грегсона є зразком синтезу традицій і новаторських рішень у розвитку сольної літератури для мідних духових інструментів. Його поява закріпила жанр як вагомий напрям у британській академічній музиці, а художня драматургія та виконавські акценти твору визначили високий професійний стандарт для тубістів другої половини ХХ століття.

З одного боку, концерт демонструє пряму спадкоємність із твором Вільямса, з іншого — утверджує власну драматургічну концепцію та розкриває

нові грані інструмента. Виконавська свобода, закладена у партії соліста, дозволяє інтерпретатору створювати індивідуальне бачення, що робить твір актуальним і сьогодні.

Отже, Концерт для туби Грегсона постає як яскравий приклад поєднання академічної традиції й національної виконавської школи, відкриваючи нові перспективи для розвитку репертуару туби у світовому музичному просторі.

Тема 5. Концерт для туби Барбара Йорк: образно-емоційна палітра та специфіка інтерпретації

Канадсько-американська композиторка Барбара Йорк (1949–2020) належить до тих авторів, які послідовно працювали над розширенням репертуару для мідних духових інструментів, особливо туби й еуфоніума. У її доробку — понад сорок творів, де ці інструменти мають провідну роль: концерти, камерні ансамблі, сонати та програмні композиції. Така спрямованість не була випадковою — Йорк вбачала у тубі не лише фундаментальну опору оркестрового звучання, а повноцінний сольний інструмент із надзвичайно широким емоційним діапазоном.

Концерт для туби з оркестром «Wars and Rumors of War» (2004) став четвертим твором композиторки, створеним на замовлення тубіста Майкла Фішера у співпраці з Boise State University Symphony Orchestra (Айдахо, США). Вибір теми війни як концептуального підґрунтя був зумовлений не стільки політичними подіями початку ХХІ століття, скільки глибоким філософським прагненням авторки осмислити вплив війни на особистість. Йорк підкреслювала, що її твір не є політичним висловлюванням, а радше відображенням психологічного досвіду індивіда, який опиняється в ситуації воєнного конфлікту.

Таким чином, концерт можна розглядати як музичну драму про людину у війні: про її страхи, надії, внутрішні сумніви та спроби віднайти рівновагу в хаотичному світі.

Програмність та образно-емоційна палітра

Заголовок концерту — «Війни та чутки про війну» — уже містить багатозначну символіку. Він апелює до біблійних алюзій (Євангеліє від Матвія, 24:6: «Ви почуєте про війни та чутки про війни...»), що додає твору універсального, позачасового звучання. Водночас композиторка уникає конкретики, не вказує на певний конфлікт чи історичний епізод. Завдяки цьому концерт набуває метафоричного характеру й може сприйматися як алегорія будь-якої війни в історії людства.

Його тричастинна структура відтворює внутрішню емоційну траєкторію молодого солдата, який отримав повістку:

Allegro marcato — хвилювання, внутрішня тривога, очікування невідомого;

Tranquillo — спогади про дім, інтимна лірична рефлексія;

Allegro furioso — хаос бою, відчуття катастрофи, внутрішня боротьба між відчаєм і надією.

Образно-емоційна палітра концерту коливається від фанфарної героїки та драматичного надриву — до інтимного тепла і навіть блюзової задумливості, що підкреслює постмодерністський характер музики: поєднання високого й «низового», класичної академічності та елементів популярної стилістики.

Характеристика частин

Перша частина (*Allegro marcato*).

Це динамічний початок концерту, який відтворює стан напруженого очікування. Фанфарні інтонації туби нагадують про «тему долі» Бетговена, підкреслюючи відчуття фатальної неминучості. У музиці чергуються імпульсивні ритми й несподівані зміни динаміки, що створює атмосферу психологічної нестабільності.

З точки зору виконавця, ця частина вимагає: чіткої артикуляції у швидких пасажах; сильного дихання й витривалості, щоб підтримати фанфарну енергію; ритмічної точності, оскільки оркестрова фактура часто має синкоповані та зміщені акценти.

Друга частина (*Tranquillo*).

Контраст до першої частини: лірико-медитативна кантілена, що символізує спогади про дім, близьких, мирний простір. Туба тут постає не як героїчний, а як надзвичайно співучий інструмент, здатний до ніжного тембрового забарвлення. Оркестрова фактура нагадує колискову, що створює образ затишку й внутрішньої зупинки часу.

Виконавські акценти: співучість і фразування на рівні вокальної техніки; контроль над інтонацією у верхньому регістрі; динамічна гнучкість, що дозволяє досягти камерного, прозорого звучання навіть у великому оркестровому полотні.

Третя частина (*Allegro furioso*).

Це кульмінаційний розділ, який відтворює хаос війни. Стрімкі пасажі, різкі атаки, дисонуючі акорди оркестру створюють атмосферу звукової катастрофи. У сольючій партії з'являються інтонації, схожі на сирени й гарматні постріли, які вимагають від виконавця максимальної технічної мобільності.

Особливістю цієї частини є раптовий епізод з блюзовим колоритом. Він постає як внутрішній монолог героя, момент зупинки серед хаосу, ніби голос душі, що на мить звільняється від страху. Після цього музика знову повертається до агресивного матеріалу, символізуючи невблаганність війни.

Для інтерпретатора тут важливо: тримати баланс між технічною віртуозністю та емоційною насиченістю; підкреслювати контраст між хаотичною енергією та моментами внутрішньої паузи; у фіналі створювати відчуття екзистенційної боротьби, що не має остаточної перемоги чи поразки.

Інтерпретаційні аспекти

Концерт Б. Йорк є складним у плані інтерпретації, адже вимагає від виконавця не тільки технічної досконалості, а й здатності передати психологічну багатозаровість образів. У першій частині необхідно знайти баланс між фанфарною героїкою та прихованою тривогою. У другій — максимально розкрити ліричний потенціал туби, показати її як інструмент тонких емоційних відтінків. У третій — поєднати фізичну віртуозність із драматургічним розгортанням образу війни.

Важливим є також уміння працювати з оркестром: туба постійно перебуває у діалозі з ансамблем, і від виконавця залежить, наскільки яскраво прозвучить цей діалог — як суперечка, як доповнення чи як опозиція.

Отже, Концерт *Wars and Rumors of War* Барбари Йорк — це приклад постмодерністської музичної драми, де поєднано програмність, філософську глибину, емоційну безпосередність і стильову гнучкість. Його образно-емоційна палітра коливається від фанфарної тривожності до інтимної лірики та хаотичної експресії, створюючи суб'єктивізований наратив про людину на війні.

Завдяки поєднанню академічних традицій і впливів популярної музики, концерт відкриває нові можливості для туби як сольного інструмента та пропонує виконавцю широкий спектр інтерпретаційних рішень. Він залишається важливим внеском у сучасний репертуар для туби й водночас — художнім документом своєї епохи, що відображає вічну тему війни й людського буття в її тіні.

Тема 6. Концерт для туби Левка Колодуба: українська національна інтонаційність та методика її виконавського втілення

Упродовж 1980-х років в українському музичному просторі відбулися помітні зрушення у сфері репертуару для туби. До цього часу концертна література обмежувалася переважно «Концертом» Й. Ельгісера (1968), що визначався радше навчально-практичною спрямованістю. Вихід же у світ «Епічного концертино для туби з оркестром» Левка Колодуба (1986) став визначальною подією, яка не тільки збагатила український інструментальний репертуар, а й задала новий напрям розвитку методики виконавської підготовки тубістів.

Лев Миколайович Колодуб – провідний український композитор і педагог, професор, академік Академії мистецтв України, народний артист (1993). Його творчість посідає особливе місце у становленні вітчизняної духової культури. Композитор активно працював у жанрі камерно-інструментальної та

симфонічної музики, приділяючи значну увагу духовим інструментам. Ця обставина має ключове значення для методики навчання: адже в його творах ми спостерігаємо глибоке розуміння технічних можливостей туби, її звукового діапазону, тембрових характеристик та виражальних засобів.

Дослідник Віктор Слупський справедливо наголошував, що Колодуб був одним із небагатьох композиторів, хто «присвятив велику частину своєї душі та серця» створенню музики для духових інструментів [5, с. 5]. Для виконавця це означає: у кожному його творі закладено педагогічний та методичний потенціал, а отже, робота над ними стає не тільки художнім, а й навчальним процесом.

Місце туби в творчості Л. Колодуба

Особливу увагу композитор відводив саме тубі. Це підтверджують створені ним твори: «Концертна кадрили» (1971), «Гумористична кадрили» (1984), збірник «Юний тубіст» (1987), «10 п'єс для туби та фортепіано» (1991). Кожен із цих творів виконує методичну функцію: від поступового формування виконавських навичок у початківців – до вдосконалення техніки професійних музикантів. «Епічне концертіно» ж є наймасштабнішим його доробком для туби, в якому академічна форма органічно поєднується з національною інтонаційністю.

Методичне значення «Епічного концертіно»

Твір написаний у формі сонатного *allegro*, але в одночастинній структурі, що вимагає від тубіста високого рівня витривалості та вміння зберігати драматичну напруженість протягом усієї композиції.

Вступ та головна тема (*d-moll*). Вимагають від виконавця глибокої концентрації на інтонації. Оскільки тема побудована на інтонаціях Київського розспіву у фрігійському ладі, важливо підкреслити архаїчне звучання другого щабля (*es*). Методично це завдання формує вміння контролювати інтонацію у нижньому регістрі.

Діалог із оркестром. Тут виникає типова для концерту проблематика «змагання» між солістом і оркестром. Для тубіста це означає необхідність

витримувати звукову рівновагу: звук має бути насиченим, але не «перевантаженим».

Хроматичні пасажі та секундові інтервали. Ці технічні деталі вимагають від виконавця точності апікатури й добре розвиненого дихання. Методично їх слід опрацьовувати через вправи на контроль повітряного потоку та «гнучку» артикуляцію.

Зв'язуюча партія (es-moll). Побудована на ритмічній прогресії, де короткі ноти потребують чіткої атаки та витривалості дихання. У методиці роботи над цим епізодом варто застосовувати поєднання staccato і marcato, поступово збільшуючи темп.

Кульмінація – маршовий епізод. Тут тубіст повинен досягти максимальної гучності й урочистості без втрати якості звуку. Методично рекомендується застосування вправ на підтримку довгих звуків у forte із збереженням резонансності.

Лірико-епічний контраст

Побічна партія (Adagio, Des-dur) протиставляється головній. Це вимагає від виконавця вміння перейти від маршово-епічного характеру до кантиленної виразності. Методично цей розділ розвиває навички співучої гри, роботу з фразуванням та «мовністю» звуку. Тут тубіст мусить досягти ефекту мелодекламаційного співу, що наближає звучання до традиційної української думи.

Розробка – методична школа техніки

У розробці (Allegretto) композитор застосовує принципи варіантності. Для виконавця це означає постійну зміну технічних завдань: перший епізод (G-dur) – маршовість, що потребує чіткого ритму; другий епізод (Ges-dur) – арпеджовані структури, які розвивають рухливість апарату; каденція (Meno mosso) – віртуозна кульмінація з пасажами, глісандо та речитативними фразами.

Методично робота над каденцією особливо важлива: вона формує вміння тубіста володіти великими дихальними фразами, комбінувати різні типи артикуляції та досягати виразної динаміки.

Реприза і кода – підсумок методичних завдань

У репризі головна тема (d-moll) уперше звучить *pianissimo*, що вимагає особливої майстерності у володінні тихим звучанням туби. Подальший розвиток у тональності a-moll створює ефект фуги, що є цінним для розвитку поліфонічного мислення у виконавця.

Фінальна кода, побудована на вступному матеріалі, вимагає від музиканта здатності зберігати структурну логіку та підкреслювати епічний характер твору.

Робота над національною інтонаційністю. Виконавець мусить відчувати ладову специфіку (фрігійський лад, інтонації Київського розспіву), що є основою стилю. Це потребує поглибленої слухової роботи та вивчення української народної музики.

Дихання і витривалість. Одночастинна форма вимагає безперервної концентрації – корисними є вправи на «довгі фрази» та чергування інтенсивності повітряного потоку.

Артикуляційна гнучкість. У творі використано різноманітні прийоми – від кантилени до маршового *staccato*. Це формує у тубіста універсальність виконавської техніки.

Динамічна палітра. Тубіст має навчитися варіювати звук від насиченого *forte* до прозорого *pianissimo*, що в методиці відпрацьовується через вправи на контроль резонансу.

Образність і драматургія. Головне завдання виконавця – передати епічний характер музики. Це потребує роботи не лише з технікою, а й зі сценічною виразністю, умінням драматично вибудовувати музичний образ.

Таким чином, «Епічне концертно для туби з оркестром» є твором багатофункціонального характеру: з одного боку, це концертний репертуар високого художнього рівня, а з іншого – методичний посібник, що допомагає розвивати ключові виконавські навички тубіста. Поєднання академічної форми з українською національною інтонаційністю робить його унікальним педагогічним інструментом, який і сьогодні залишається актуальним у підготовці нових поколінь музикантів.

ВИСНОВКИ

Курс «Концерти для туби ХХ-ХХІ століття: жанрово-стильові трансформації та інтерпретаційні аспекти» має на меті глибоке вивчення унікального явища музичної культури — сольної та камерної туби. Протягом ХХ століття цей інструмент пройшов значний шлях розвитку, поступово відокремлюючись від виключно оркестрового використання і стаючи важливою складовою національної музичної традиції та сучасного виконавського репертуару. Туба у музичному мистецтві проявила себе не лише як потужний оркестровий інструмент, а й як носій виразних художніх образів, що відображають багатство культурних і соціальних контекстів епохи.

У результаті опанування дисципліни учасники курсу:

- розширяють знання про історичний розвиток жанру туби у світі, в тому числі й Україні, зокрема про її становлення в сольних, камерних та оркестрових творах, а також про взаємозв'язок музичних практик з культурними й соціальними процесами ХХ століття;
- ознайомляться з творчістю видатних європейських та вітчизняних композиторів, які писали для туби, оцінюючи їхній внесок у розвиток інструментальної музики та розуміючи особливості стилю, драматургії та образності творів;
- отримають аналітичні навички для дослідження стильових, драматургічних і технічних особливостей творів для туби, що сприятиме формуванню професійного підходу до музичного аналізу;
- зосередяться на виконавській інтерпретації, що включає детальний аналіз технічних і емоційних викликів, пошук індивідуальних підходів до виконання та формування глибокого розуміння художньої мови композиторів, їхнього авторського задуму та виразових можливостей інструмента.

Дисципліна особливу увагу приділяє взаємозв'язку між художніми образами творів, їхньою стилістикою та драматургічним наповненням, що дозволяє учасникам курсу розвивати комплексний і глибокий підхід до

виконання. Здобуті знання й навички молоді музиканти зможуть органічно інтегрувати у власну виконавську практику, сприяючи розвитку високого професійного рівня та формуванню власного мистецького стилю.

Курс підкреслює міжнародне значення туби як сольного інструмента та сприяє популяризації концертів для туби на світовій сцені. Твори цього періоду демонструють унікальні можливості інструмента, багатство музичної мови та творчу експресію композиторів, роблячи вагомий внесок у глобальну музичну культуру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
2. Громченко В. Твори для туби соло як квінтесенція композиторської художньо-творчої ідентифікації інструмента. Музикознавча думка Дніпропетровщини, 2018. Вип. 15. С. 127–137.
3. Палійчук І. Жанр концерту для туби у творчості європейських композиторів ХХ століття. Наукові записки. Випуск 2. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. С. 24-28.
4. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів: (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.
5. Слупський В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця ХVІІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2018. 19 с.
6. Bevan, Clifford. The Tuba Family. Hampshire: Faber and Faber Unlimited, 1978. 63 с.
7. Bevan, Clifford. The Tuba Family. 2nd ed. London: Faber and Faber, 1978. 288 p.
8. Bell, William J. and Morris, R. Winston. Encyclopedia of Literature for the Tuba. New York: Charles Colin, 1967. 157 p.
9. Adler McKean Jack. Tubas, Tubists, and Composers: a mixed-methodological approach to performer and composer-instrument relationships. PhD thesis, Manchester Metropolitan University, 2022. 105 p.
10. Jesse Orth. Tubas on the rise: the tuba as a signifier of 21st century Mexican American music culture in Southern California. DMA dissertation, University of North Texas, 2015. 48 p.

11. Douglas Joseph Shabe. *A Stylistic and Comparative Analysis of Edward Gregson's Tuba Concerto*. Master of Arts Thesis, California State University, Long Beach, 1999. 31 p.
12. Mackenzie Kay Edgley. *The Evolution of the Tuba Concerto: Significance and Musical Growth Beyond Tubby*. Florida State University Libraries, 2016. 244 p.
13. Michael A. Fischer. *Ralph Vaughan Williams: An interpretive analysis of Concerto for Bass Tuba*. University of North Texas, 1999.
14. Gray, Skip. *Performance Considerations in the Vaughan Williams Concerto for Bass Tuba*. *T.U.B.A. Journal*. 1984. Vol. 12, No. 2 (November). C. 4–9.
15. Taylor, Alex. *The Vaughan Williams Tuba Concerto: its inception, and influence on selected twentieth century works for the tuba by British composers*. Doctor of Musical Arts, University of Kansas, 2017.
16. Cooper, M. *Ralph Vaughan Williams*. *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. 11th ed., New York, 1985. P. 2351.