

- (Київ–Донецьк). Збірник наукових праць / [упор. Б. А. Чернуха]. – К. : Муз. Україна, 2006. – 256 с.
10. Олег Криштальський. Спогади : науково-публіцистичне видання / [упор. та ред. Тарас Дубровний]. – Львів, 2010. – 110 с.
 11. Олександр Ейдельман. Данина шани вчителів / [впоряд. та ред. Наталії Кашкадамової та Тетяни Мілодан]. – Львів : БаК, 2006. – 224 с.
 12. Пижик І. Педагогічні принципи Лідії Веніамінівни Голембо / Ірина Пижик // Молоде музикознавство : Збірка статей. Вип. 7. – Львів, 2002. – С. 130–134.
 13. Савицький Р. (молодший). Роман Савицький – піаніст (в оцінці української й іншомовної критики) / Роман Савицький // Вісті, США. – 1970. – №4 – грудень.
 14. Самуїл Дайч. Статті, матеріали, спогади / [ред.-упор. А. Терещенко, Н. Кашкадамова, В. Коростельов, Л. Пагута (Яріш)]. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 244 с.
 15. Слово про Вчительку. Олександра Пясецька-Процишин. Спогади, листи / [упор. М. Крушельницька, Л. Чекас ; ред. О. Зелінський]. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2002. – 150 с.
 16. Щоденники З. Юзюк за 1986–1989 рр. із записами О. Ф. Качевої. Зберігаються у приватному архіві З. Юзюк.
 17. <http://conservatory.lviv.ua/departments/kafedri-a-ta-b-specialnogo-fortepiano/>.

УДК 785.6:788.4

І. С. ПАЛІЙЧУК

ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТУБИ У ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті простежено шляхи формування та розвитку жанру концерту для туби з оркестром в європейській музичній культурі ХХ століття, пов'язаного з іменами О. Лебедева, Д. Генделева, Р. Воана-Уільямса, Е. Боцца, В. Струкова та багатьох інших. У роботі концерт для туби з оркестром розглядається як складова умовно самодостатньої жанрової галузі – концерту для мідних духових інструментів.

Ключові слова: жанр, концерт, мідні духові інструменти, туба, європейська музика.

И. С. ПАЛИЙЧУК

ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ ТУБЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

В статье прослежены пути формирования и развития жанра концерта для тубы с оркестром в европейской музыкальной культуре XX века, связанного с именами А. Лебедева, Д. Генделева, Р. Воан-Уильямса, Э. Боцца, В. Струкова и многих других. В работе концерт для тубы с оркестром рассматривается как составная условно самодостаточной жанровой области – концерта для медных духовых инструментов.

Ключевые слова: жанр, концерт, медные духовые инструменты, туба, европейская музыка.

THE GENRE OF THE CONCERT FOR TUBE IN THE CREATION OF THE EUROPEAN COMPOSERS OF 20-TH CENTURY

The article researches the trends of formation and development of the concert for tube with orchestra in the European musical culture of 20-th century. The ways of formation of the European concert for tube with orchestra are connecting with the names of O. Lebedev, D. Gendelev, R. Woan-Yiljams, E. Bozza, V. Strukov and others. The concert for tube is considered as a part of the many-sided systemic phenomenon – of the concert for solo brass wind instruments with orchestra.

Key words: *genre, concert, brass wind instruments, tuba, European music.*

Туба (італ. і лат. tuba – труба) – представниця групи мідних духових інструментів, яка, зазвичай, використовується в симфонічному й оперному оркестрі в якості баса групи тромбонів або замість контрабасового тромбона. Потреба в такому інструменті – потужнішому за фагот і гнучкішому за басовий тромбон – виникла, мабуть, уже за часів Г.-Ф. Генделя. Першим, хто «відгукнувся» на цей запит, був серпент; згодом з'явилися клапанні серпенти і «басові валторни» і, зрештою, офіклеїд – конічний металічний інструмент із чашоподібним мундштуком і боковими отворами, що були закриті великими клапанами. Сконструйований у строях C, B і As, офіклеїд в якості оркестрового інструмента зустрічався ще в середині XIX століття, особливо у великих операх і хорових творах.

Задовго до того, як офіклеїд виступив востаннє, його роль в оркестрі «похитнув» інший інструмент, який з'явився внаслідок винаходу вентилів, що збільшували довжину трубки. Цим інструментом була басова туба, сконструйована і запатентована у 1835 році К. В. Моріцом та В. Ф. Віпрехтом у Німеччині. В оркестрі вона почала використовуватись із другої половини XIX століття, а в якості солюючого інструмента – у XX столітті.

Окремі аспекти використання туби як оркестрового та сольного інструмента в європейській музичній культурі розкриваються в дослідженні Д. Рогаль-Левицького [4]. Принагідно автор дає коротку характеристику деяких концертних творів для туби, де зосереджує свою увагу на виразових особливостях цього інструмента. Певний фактологічний матеріал стосовно поповнення жанру концерту для туби новотворами містять інтернет-ресурси [5]. Тому аналітична, музично-стилістична характеристика концертів для туби європейських авторів, а також їх тлумачення як складової багаторівневої ієрархічної системи досі залишається актуальним завданням і потребують більш детального дослідження.

Мета статті – простежити шляхи формування та розвитку концертного жанру для туби в європейському музичному мистецтві XX століття.

Використання туби як оркестрового інструмента пов'язане з серединою XIX століття. Вперше вона замінила офіклеїд у творах Р. Вагнера¹, а саме в опері «Летючий голландець». У «Персні Нібелунга» композитор використав квартет валторнових туб («вагнерівських туб»), а також басову трубу, що були спеціально сконструйовані за вказівкою автора.

Особливо оригінально партія туби представлена в опері «Нюрнберзькі мейстерзінгери» Р. Вагнера. Вона, незалежно від усіх своїх природних особливостей, у цьому творі наділена значною технічною рухливістю.

В якості прикладів, де туба майже рівноправно виступає поруч із тромбоном, можна назвати Алжирську сюїту К. Сен-Санса та Ельзаські сцени Ж. Массне. Її партія в названих творах вимагає від виконавців достатньо розвинутої техніки.

¹ Він був першим із композиторів, який надав мідним духовим інструментам мелодичну функцію. Р. Вагнер найбільше за всіх використовував у своїх партитурах хроматичні інструменти, що існували на той час. Активне використання автором звучання валторн і труб нових конструкцій, їх виразових можливостей докорінно змінило роль цих інструментів у оркестрах, вони почали виконувати великі розспівні соло.

У довільній манері писав для туби Р. Штраус. У «Саломеї» цей інструмент наділений такими мелодико-ритмічними зворотами, якими можна було б наповнити партії тромбонів чи фаготів, а за швидкістю руху – віолончелей і контрабасів.

Таким чином, туба поступово почала «перетворюватись» у мелодичний голос, що виконував, у певній мірі, відповідальні соло.

М. Римський-Корсаков у своїй Недільній увертюрі доручив тубі разом із фаготами, розташованими нижче за неї, проведення найсуворішого уривка теми. Їх неодноразове поєднання в композиції звучить із однаковою гостротою та виразністю.

Дещо несподіваним є рішення Ф. Ліста надати тубі-solo проведення прозорої мелодичної лінії в його вальсі «Листки з альбому».

Великою складністю вирізняється її музично-тематичний матеріал в інструментовці М. Равеля «Картинок з виставки» М. Мусоргського в п'єсі «Бидло». Надзвичайно високе розташування партії туби, а також задіяння автором її досить низького регістру (d, cis, c контроктави) створює для виконавців неабиякі труднощі [4, с. 270–293].

Отже, європейськими композиторами в оркестровій творчості середини ХІХ – першої половини ХХ ст. накопичувався досвід використання виразових можливостей туби, що став підґрунтям для створення різножанрового сольного репертуару в названій галузі.

Формування жанру концерту для туби з оркестром припадає на 40–50-і роки ХХ століття. Разом із концертами для труби, валторни та тромбона він утворює певну ієрархічну структуру, особливий «наджанр» – концерт для мідних духових інструментів, який як єдина група цілісної системи зі своїми складовими завершив своє формування. Однак порівняно з вищезазначеними складовими цього «сукупного» жанру концерт для туби з оркестром тільки розпочинає свою історію розвитку, тоді як концерти для труби, тромбона та валторни на цей час пройшли уже значний еволюційний шлях.

Основоположниками жанру концерту для туби з оркестром є відомі виконавці О. Лебедев та Д. Генделев (Росія), Р. Воан-Уільямс (Англія), Е. Боцца (Франція), В. Струков (Росія) та інші.

О. Лебедев є автором «Школи гри на тубі» (перше видання – 1974–1975 рр.; друге – 1984–1986 рр.), двох концертів, Концертного АLEGRO, а також двадцяти чотирьох етюдів для туби, у яких, на перший погляд, не дуже рухливий інструмент демонструє розмаїття своїх технічних можливостей.

Однак за змістом і формою концерти для туби з оркестром О. Лебедева, як і Драматичне концертно Д. Генделева, більше нагадують сонатини за участю солюючого інструмента. Специфічні риси жанру виражаються в наявності в цих творах віртуозних каденцій.

Концерт для туби з оркестром О. Лебедева (1947) являє собою одночастинний цикл, написаний у формі сонатного Allegro. Твір розпочинається невеликим оркестровим вступом (Andante cantabile), який переходить в енергійну тему головної партії (Allegro non troppo). Мелодична лінія солюючого інструмента наділена активними ходами на широкі інтервали. Цей емоційний характер звучання посилюють стрімкі мотиви партії оркестру.

У побічній партії (Andante cantabile) туба виступає як кантіленний інструмент. Її тема насичена плавними поступеними ходами і звучить на фоні хорального супроводу партії оркестру. Завершує експозиційний розділ заключна партія (Allegro), яка репрезентує новий образ – марш. Його поява збігається із першою кульмінацією твору, де звучання сягає ff.

Натомість розробка спершу вносить контраст у динамічний план Концерту, – розпочинається з p, щоб у процесі розвитку досягнути ще більшої точки звучання – fff. Однак вершиною драматургії цілого, безумовно, є каденція туби, що являє собою віртуозну транскрипцію попереднього тематичного матеріалу.

Реприза з точністю відтворює експозиційний розділ. Завершує твір вступ, який надає формі Концерту рис цілісності та симетрії.

Отже, Концерт для туби з оркестром О. Лебедева заклав підвалини формування сольного репертуару для туби в концертному жанрі. Однак, не зважаючи на високий рівень технічних труднощів, його, ймовірно, можна віднести до педагогічного репертуару [4, с. 296].

Водночас твори Р. Воана-Уільямса та Е. Боцца започаткували тенденцію створення великих симфонізованих концертів, призначених для виконання з естради.

З ім'ям Р. Воана-Уільямса пов'язані художні досягнення епохи нового музичного відродження Англії, утвердження її авторитету на світовій сцені. У багатожанровому творчому доробку композитора центральне місце належить дев'яти симфоніям, які містять значний філософський та естетичний зміст і відтворюють події 1910–1950-х років.

Важливими інтонаційними джерелами стилю автора були народна пісня, музика Англії епохи Тюдорів, а також класична і романтична європейська музична культура, зокрема творчість Л. Бетховена, Й. Брамса, Г. Малера, А. Брукнера та інших. Так, у симфоніях (№ 4, № 5) композитор прагнув відтворити героїчний бетховенський образ, а також певні риси симфонічного циклу, зокрема перенесення драматургічного центру на фінал, методи мотивної роботи. Однак іноді повільна частина, як і в А. Брукнера, ставала серцевиною циклу (у П'ятій симфонії – Романс, у Сьомій – «Пейзаж») [2, с. 88–106].

Ця риса є характерною і для Концерту для туби з оркестром Р. Воана-Уільямса, де смислове навантаження припадає на другу частину – Романс, досить велику за своїми масштабами. Кантиленного характеру тема тут по чергово звучить у соліста і партії оркестру, що є специфічною ознакою концертного жанру.

Перша частина, як і Романс, є єдиною за настроєм – у ній немає різких темпових контрастів і драматичних перепадів. Вона базується на ліричному образі. Кульмінацією драматургічного розвитку слугує каденція соліста, якою завершується перша частина і фінал (Рондо), ще раз підкреслюючи іманентні риси жанру концерту.

Особливість Концертино для туби з оркестром Е. Боцца (1957) полягає у віртуозному трактуванні солюючого інструмента, що підкреслюється наявністю каденцій у кожній частині твору: у першій (сонатне Allegro) – на межі закінчення розробки і початку репризи; у другій – на її початку; у фіналі – наприкінці.

Драматургічний розвиток твору ґрунтується на темі головної партії першої частини (Allegro vivo). Це активний, вольовий образ, який у фіналі постає у гротескному забарвленні (відбувається так звана «жанрова модуляція»). Бурхливу енергію композитор передає невимушено, безпосередньо, що досягається, зокрема, через концертування-зіставлення партій солюючого інструмента з основною оркестровою масою.

У другій частині (Andante ma non troppo) панує неоромантична аура. В основі її драматургії – не дія, а коментар до неї, вслуховування в кожен звук, саморозчинення в тембровому просторі. Партія туби демонструє типові риси ліричного мелосу, забарвленого елегантним відтінком. Вона звучить на тлі хоралоподібного оркестрового супроводу, сповненого мікронюансування в межах р–рр. Загалом фактура Andante є прозорою, графічною, виразною.

У фіналі Концертино автор трактує енергійний образ першої частини в дещо шаржовому вигляді. Примхлива нерегулярна ритміка, збагачення мелодики форшлагами, граничні динамічні перепади (sf–p), акцентування акордів на слабких долях, елементи токатності – всі запропоновані виразові засоби покликані відтворити цей емоційний настрій. Якісне переродження вихідного образу засвідчує притаманні Концертино симфонічні риси розвитку, що надають йому наскрізності та цілісності.

Отже, поява творів Р. Воана-Уільямса та Е. Боцца засвідчила збагачення й розширення типологічних видів жанру концерту для туби з оркестром.

Великою популярністю серед виконавців користується Концерт для туби з оркестром В. Струкова, створений у 1980 році.¹ Твір являє собою тричастинний цикл, в останньому розділі якого поєднуються ознаки Скерцо і Фіналу. Це дає підстави відчуті у задумі Концерту жанрові ознаки симфонії за участю солюючої туби.

Першу частину (сонатне Allegro) характеризує невпинне динамічне розгортання музичного матеріалу, підкреслене відсутністю контрасту між темами головної та побічної

¹ У 2000 році в Московській консерваторії відбувся майстер-клас віце-президента Т.У.В.А Скіпа-Грея, де він виконав твори зарубіжних авторів, а також Концерт для туби з оркестром В. Струкова [5].

партій. Вони в основному являють собою стрімкі гамоподібні пасажі, що звучать на тлі секундових та кластерних співзвуч партії оркестру і разом відтворюють «демонічний», загрозливий образ.

Його змінює марш, що складає основу розробкового розділу. Тема солюючої туби звучить у поєднанні з «механістичними» остинатними фігурами в оркестрі – виникає асоціація із зловісними, скерцозно-маршовими образами в творах Д. Шостаковича. Такий образний зміст є незвичний для жанру концерту і, мабуть, більш придатний для симфонічного втілення. Проте концертність виявляється в наявності моменту імпровізаційності – каденцію, що з'являється на грані розробки і репризи, виконавець повинен створити сам.

Друга частина (*Largo elegiaco*) являє собою лірико-драматичний центр циклу. Інтонаційні знаки стогону, зітхань партії соліста створюють атмосферу траурності. Оркестру тут притаманна поліпластова фактура: в її основі лежить остинатне повторення контрабасом (*pizz.*) одного звука, на фоні якого флейта, а згодом кларнет, гобой, скрипка інтонують скорботні тематичні фрази, утворюючи із темою туби своєрідний контрапункт.

Фінал твору – феєричне скерцо (*Vivo Scherzando*) – вирішене в дусі усталених романтичних традицій. Воно звучить ніби на одному диханні. Ритмічним стрижнем тематизму є жорсткий тріольний мотив, що пронизує всю фактуру цієї частини і слугує її цементуючим елементом. У процесі музично-тематичного розвитку він піддається численним ритмічним модифікаціям, які разом із контрастними динамічними перепадами, а також акцентованим акордовим звучанням оркестру створюють умови для максимально активного сприйняття музики.

Концерт для туби з оркестром В. Струкова характеризується оригінальністю образного змісту, більш типового для жанру симфонії, сучасною музичною мовою, складністю партії солюючого інструмента, що засвідчують процес еволюції цього жанру.

Отже, концертні композиції за участю солюючої туби в творчості композиторів ХХ століття відображають не стільки кількісну характеристику жанру концерту для цього інструмента, скільки різноманітне існування його типологічних різновидів: так званого «юнацького» концерту (О. Лебедєв, Д. Генделєв), великого симфонізованого концерту (Р. Воан-Уільямс та Е.Боцца), а також концерту-симфонії (В. Струков).

На сучасному етапі з'явилися нові концертні композиції для туби в супроводі оркестру, зокрема два концерти для туби з оркестром О. Арутюняна, Концерт для туби та симфонічного оркестру «Фальстаф» Б. Крола, Тема з варіаціями для туби з камерним оркестром та Варіації у старовинному стилі для туби з камерним оркестром Т. Стевенса, Концерт для туби з оркестром Дж. Дж. Стевенса та багато інших, що вимагають подальшого дослідження еволюції концертного жанру для туби в європейській музичній культурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карс А. История оркестровки / А. Карс. – М. : Музыка, 1990. – 304 с.
2. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века / Л. Ковнацкая. – М. : Музыка, 1986. – 216 с.
3. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Левин. – Л. : Музыка, 1983. – Ч. II. – 189 с.
4. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр / Д. Рогаль-Левицкий – М. : Музгиз, 1953. – Том 2. – 446 с.
5. www.tuba.org.ru.