

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових духових інструментів
та оперно-симфонічного диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ ВАДИМА ГОМОЛЯКИ:
КОМПОЗИТОРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ТА ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ**

**Магістерська робота
ТИМОЩУКА ПАВЛА СЕРГІЙОВИЧА**

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
інтерпретології та аналізу музики
ЗІНЧЕНКО В. О.

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання
на відповідне джерело

П.С.Тимощук



ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1 . Жанр концерту для труби з оркестром: історична динаміка.....	6
1.1.Жанр інструментального концерту для труби: тенденції розвитку та історико-стильовий огляд	6
1.2.Концерт для труби з оркестром в українській музичній культурі другої половини ХХ століття : жанрово-стильові моделі.....	15
Висновки до Розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. Концерт для труби з оркестром В. Гомоляки : досвід композиційно-драматургічного і виконавського аналізу.....	22
2.1. Творчий доробок В. Гомоляки : віхи життя і творчості.....	22
2.1.1. Історіографія досліджень про В.Гомоляку.....	22
2.1.2. Жанрова панорама творчості композитора.....	23
2.1.3. Риси композиторського стилю.....	29
2.2. Композиційно-драматургічні особливості Концерту для труби з оркестром В. Гомоляки	31
2.3. Особливості виконавської інтерпретації Концерту для труби з оркестром В. Гомоляки	36
Висновки до Розділу 2.....	45
ВИСНОВКИ	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	49

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Творчий доробок Вадима Гомоляки дуже великий, а саме: музика до кіно, балети, концерти для духових інструментів, хори, романси, сюїти, пісні. Це дає змогу сказати, що Вадим Гомоляка був композитором, який писав у різних жанрах. На жаль, про його творчість написано дуже мало, і не структуровано, тим більше про його Концерт для труби з оркестром.

Отже, актуальність теми нашого дослідження полягає в недостатності інформації про композитора та про виконавський аналіз Концерту для труби з оркестром.

Об'єкт дослідження - творчий доробок Вадима Гомоляки, а **предмет** - виконавська інтерпретація Концерту для труби з оркестром Вадима Гомоляки.

Мета дослідження – обґрунтувати композиторську концепцію та виявити принципи виконавської інтерпретації Концерту для труби з оркестром Вадима Гомоляки.

Означена мета обумовила наступні дослідницькі завдання:

- прослідкувати основні етапи становлення жанру інструментального концерту для труби;
- висвітлити основні тенденції розвитку Концерту для труби з оркестром в музичній культурі України другої половини ХХ століття;
- зробити огляд наукової літератури, присвячений Вадиму Гомоляки;
- охарактеризувати творчий доробок Вадима Гомоляки;
- здійснити виконавський аналіз Концерту для труби з оркестром Вадима Гомоляки.

Матеріал дослідження становить нотний текст та відеозапис Концерту для труби з оркестром Вадима Гомоляки.

Методи дослідження становлять сполучення наукових підходів, серед яких найголовні наступні:

- *історичний*, спрямований виявлення генези Концерта для труби з оркестром;
- *жанровий та стильовий аналіз*, необхідний при розгляді обраного твору;
- *інтерпретаційний*, сприяє розкриттю виконавської специфіки композиторського тексту Концерту для труби з оркестром;
- *структурно-функціональний*, використовуваний для обґрунтування структурних особливостей аналізованого Концерту для труби з оркестром.

Теоретична база дослідження. В пропонованій роботі ми спираємося на літературу таких напрямків:

- з *теорії музики* (Є. Назайкінський [36], В. Холопова [57,58,59]);
- *теорії жанра і стилю* (А. Алексеев [2,3], Є. Назайкінський [37]);
- *музичної інтерпретації, органології, виконавства на трубі* (Г. Абаджан [1], В. Апатский [4], Ж. Арбан [6], Т. Докшицер [21-23], Б. Мочурад[34], В. Посвалюк [42-44], Ю. Усов [54,55], Ф. Фаркас [56]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що це дослідження є першим досвідом вивчення і розкритті виконавської специфіки Концерту для труби з оркестром Вадима Гомоляки у вітчизняному музикознавстві.

Практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані у подальших наукових дослідженнях, пов'язаних з вивченням питань виконавської практики на трубі, в навчальних курсах з історії виконавства на духових інструментах, історії української музики, музичної інтерпретації, аналізу музичних творів, а також у музичній педагогіці.

Структура дослідження. Магістерська робота складається з Вступу, двох розділів, Висновків, Списку використаних джерел.

У Вступі обґрунтовується актуальність теми, окреслюються об'єкт, предмет, цілі та завдання дослідження. Розділ 1 «Жанр концерту для труби з оркестром: історична динаміка» присвячений жанру концерту для труби. Розділі 2 «Концерт для труби з оркестром Вадима Гомоляки : досвід композиційно-драматургічного і виконавського аналізу», в якому ми структуруємо творчий доробок Вадима Гомоляки та детально розбираємо особливості виконання Концерту для труби з оркестром композитора. В Висновках узагальнюються результати аналітичних спостережень.

Загальний обсяг – 53 сторінки, основного тексту – 48 сторінок. Список використаних джерел налічує 67 позицій.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ: ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА

1.1. Жанр інструментального концерту для труби: тенденції розвитку та історико-стильовий огляд.

За визначенням Келдиша: «Концерт - музичний жанр, в основі якого лежить контрастне протиставлення партій соліста, кількох солістів. Твір для багатьох виконавців, у якому менша частина інструментів, що беруть участь, або голосів протистоїть більшій їх частині або усьому ансамблю, виділяючись за рахунок тематичного рельєфності музикального матеріалу, барвистості звучання, використання всіх можливостей інструментів або голосів.» [35]

Дослідник зазначає, що походження слова «Концерт» не до кінця з'ясовано. Можливо, воно пов'язане з італ. *concertare* («погодитися», «прийти до згоди») або з лат. *concertare* («оскаржувати», «боротися»). Дійсно, взаємини соло інструменту і оркестру в концерті містять елементи і «партнерства», і «суперництва». Вперше термін «Концерт» було застосовано в XVI ст. для позначення вокально-інструментальних творів, на відміну від терміну *a cappella*, який позначав виключно вокальні твори. До середини XVII ст. термін «Концерт» використовувався для вокально-інструментальної музики, але в другій половині цього століття спочатку в Болоньї, а потім в Римі та Венеції з'явилися вже цілком інструментальні Концерти.

Розвиток інструментальної творчості починається з XVII століття і був би неможливим без успіхів у створенні самих музичних інструментів. Треба сказати, що композитори XVII століття мали у своєму розпорядженні значну кількість різноманітних музичних інструментів. Серед них були старовинні інструменти такі, як лютня, віола, орган, тощо.

Але найбільш популярним стає скрипка. Саме у XVII столітті починається розквіт діяльності майстрів Страдіварі, Амати і Гварнері, яким ми зобов'язані появою унікальних струнно-смичкових інструментів. Розвиток практики скрипкового виконавства сприяв формуванню різних жанрів, в тому числі жанру Концерту. Перший хто став творцем класичних зразків жанру Concerto grosso (великого Концерту) в XVII століття був італієць Арканджелло Корелли (1653 - 1713). Його Концерти, як правило, багаточастинні, і окремі частини композитор позначені назвами старовинних танців або обмежується лише вказівками темпів. При цьому явно помітне прагнення чергування частин Концерту в швидкому та повільному темпах. І таке протиставлення швидкого та повільного темпів, стало символом концертного жанру аж до XX століття. У музиці Антоніо Вівальді (1677 - 1741), який був послідовником Арканджелло Корелли сформувалася типова структура інструментального Концерту, що складається з трьох частин, де крайні - йдуть в швидкому темпі, а середня - в повільному. Треба сказати, що тричастинна побудова Концерту за схемою "швидко - повільно - швидко" виявилася дуже успішною та зберіглася аж до XIX століття.

Наступний етап еволюції інструментального концерту пов'язаний з творчістю представників пізнього бароко - Й. С. Бахом та Г. Ф. Генделем. Велика кількість тембрових контрастів, різноманіття ритмічних комбінацій, напружена взаємодія соліста і ансамблю-оркестру - усе це працює на ускладнення жанру концерту. Яскравим прикладом концертної майстерності Й. С. Баха є "Бранденбурзькі концерти" для різних інструментальних складів та "Італійський концерт". Як зазначають дослідники, Й. С. Бах протягом всій своїй творчості працював у інструментального жанрі концерту та ретельно вивчав скрипкові концерти італійських майстрів.

XVIII століття стало часом стрімкого розвитку і поширення оркестрово-виконавської культури в Західній Європі. Оркестри,

інструментальні капели, оперні театри продовжували існувати при дворах коронованих осіб, представників дворянства і вищого духовенства. Згодом оркестрова музика перестає бути надбанням тільки привілейованих верств суспільства. Поширенню концертної діяльності сприяють поява у багатьох містах Західної Європи нових оркестрів, збільшення інструментальних колективів.

Жанр класичного Концерту, яким ми сьогодні його бачимо, сформувався в кінці епохи класицизму в творчості Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетховина.

Структура Концерту складається з трьох частин:

1 частина. Allegro в сонатній формі.

2 частина. Andante. Лірична по характеру частіше у формі арії, в 3-х частинах.

3 частина. Allegro в формі рондо, рондо-соната, або тема з варіаціями.

Одним з перших композиторів який створив концерт для труби з оркестром був Джузеппе Тореллі (1658-1709) - італійський композитор і скрипаль. Концерт написаний в формі concerto grosso для натуральної труби, яка була створена Йоганном Вільгельмсом Хаас. У сучасній практиці концерт виконується на натуральній трубі та на трубі пікколо.

Треба відзначити, що у XVIII столітті було створено низку Концертів для труби з оркестром такими композиторами: Іоганна Батіста Георга Неруда (1750 рік). Точної дати створення концерту не відомо, так як в час створення твору композитор не мав великої популярності; Йозефа Гайдна (1796 рік); Йоганна Непомука Гуммеля (1814 рік), тощо. Ці твори мають велике значення для становлення жанру Концерту і є репертуарними для виконавців на трубі. Перелічені вище Концерти входять в рекомендований репертуар для учасників конкурсів виконавців на трубі та претендентів на посаду артиста оркестру в театрах та симфонічних оркестрах.

Уточними що, Концерт Йоганна Батіста Георга Неруди спочатку був написаний для *cornu da caccia*("мисливського рогу"), тобто для натуральної

валторни з використанням переважно високого регістра. Концерт був знайдений в Національній бібліотеці Праги в середині ХХ століття. При грі у високому регістрі на *cornò da caccia* доводилося застосовувати різну та специфічні виконавські прийоми. Але саме завдяки регістру, який задіяний в партії соло стало можливим зробити перекладення та виконувати цей Концерт на сучасній трубі. Перекладення зробив у 1974 році американський трубач Девід Хикман. І саме у версія цього Концерту для труби стала надзвичайно популярною в другій половині ХХ століття.

Концерт для труби з оркестром мі-бемоль мажор Йозефом Гайдном був написаний у 1796 році. Цей Концерт Йозефа Гайдна присвячений його другу та трубачу Антону Вейдінгеру, який розробив у 1792 році трубу з 5 клапанами, яка могла хроматично грати у всьому її діапазоні. Оскільки в ті часи зазвичай нормою були натуральні мідні інструменти, це стало важливим досягненням. Однак винахід Антона Вейдінгера не увінчався успіхом, і природні труби використовувались до 1830-х років, коли вперше були виготовлені клапанні прилади. Але в ХХІ столітті ми маємо змогу побачити відродження культури та виконання на трубі, яку зробив Антон Вейдінгер. В Німеччині та Польщі досить часто використовують трубу з механізмом, який створив Антон Вейдінгер для виконання Концертів Йозефа Гайдна та Йоганна Непомука Гуммеля. Концерт для труби з оркестром Йозефа Гайдна складається з трьох частин. І побудований за класичною моделлю Концерту. В першій частині – *Allegro* концерту Головна і Побічна партії не протистовляється одна одній, і демонструються доповнюючий контраст. Розробка побудована на розвитку окремих мотивах тем експозиції. Друга частина, *Andante cantabile*, - спокійна лірика, музичнам темам якої притаманний характер. Фінал концерту - *Allegro* написаний в формі рондо. Теми рефрену і епізодів - у енергичного, бадьорого та проворного характеру.

Концерт для труби з оркестром Йоганна Непомука Гуммеля так само, як і концерт Йозефа Гайдна складається із трьох частин. Перша частина

Allegro con spirito - відкривається урочистим оркестровим вступом і експонування головних теми першої частини Концерту. Лаконічний фанфарний мотив труби є основою, на якій побудована тема Головної партії. Граціозна і витончена тема Побічної партії звучить в тональності доміюючої і мало контрастує з темою Головної партії. Заключна партія більш енергійна та моторна. Тема другої частини - *Andante* витончена та стримана. *Andante* ділиться на два розділи - мажорні і мінорні. Фінал - *Allegro*, що йде *attaca*, написаний також як у концерті Гайдна в традиційній формі рондо. Нестримна енергія, чіткий пунктирний рух властиві музиці цієї завершальної частини циклу.

Як зазначають дослідники доба бароко стала золоту епоєю для трубачів-віртуозів, але наступні століття ця тенденція не збереглась.

Окрім використання у воєнному контексті, труба була здебільшого відведена на другорядну роль, "обмежену". У XVIII столітті була залучена у оркестрів рідних складів та виконує другорядну роль і втратила позицію солюючого інструмента. Гектором Берліозом зазначає (1844 рік), що труба виконує невідповідну функцією заповнення або залучається для виконання двох-трьох звичних ритмічних формул. Однак ця тенденція не продовжилась та змінилась у XX столітті, коли було завершено розробку клапанної труби. Цей факт дав змогу композиторам створити низку творів, які в свою чергу допомогли розкрити всю красу звучання та віртуозність інструменту.

В кінці XIX століття - на початку XX століття ми бачимо зміну розвитку класичного трьохчастинного концерту. З'являються одночасні концерти малої форми (концертштюк або концертино) і великої форми. В Музичній Енциклопедії Келдиша Ю.В. про концерт в одночасній формі говориться так: «У епоху романтизму спостерігається відхід від класичного співвідношення частин в Концерті. Романтики створили одночастинний Концерт двох типів : малої форми - концертштюк(пізніше була назва концертино), і великої форми, що відповідає по побудові

симфонічній поемі, в одночастинності втілюючи риси чотирьохчастинного сонатно-симфонічного циклу. У класичному Концерті інтонаційні і тематичні зв'язки між частинами, як правило, були відсутні, в романтичному Концерті монотематизм, лейтмотивні зв'язки, принцип "наскрізного розвитку" придбали найважливіше значення.» [35]. Треба зазначити, що яскраві зразки романтичного поемного одночастинного Концерту створив Ф. Ліст. Романтичне мистецтво першої половини ХІХ століття виробило особливий рід барвисто-декоративної віртуозності, що стала стильовою ознакою усієї течії романтизму (Н. Паганіні, Ф. Ліст та ін.).

Також в музичній енциклопедії зазначається, що «Після Бетховена намітилися два різновиди(два типи) Концерту - "віртуозний" і такий, що "симфонізований". У віртуозному інструментальному Концерті віртуозність і концертнування складають основу розвитку музики; на 1-й план виступає не тематична розробка, а принцип контрасту кантилени і моторики, різних типів фактури, тембрів і так далі. У багатьох віртуозних Концертах тематична розробка взагалі відсутня(концерти Виотти для скрипки, концерти Ромберга для віолончелі) або займає підпорядковане положення(1-а ч. 1-го концерту Паганіні для скрипки з оркестром). У симфонізованому Концерт розвитку музики ґрунтується на симфонічній драматургії, принципах тематичної розробки, на протиставленні образно-тематичних сфер. Впровадження симфонічної драматургії в Концерті обумовлювалося його зближенням з симфонією в образно - художньому, ідейному сенсі(концерти І. Брамса). Обидва типи Концерт розрізняються по драматургічній функції основі компонентів : для віртуозного Концерту характерна повна гегемонія соліста і підпорядкована(що акомпанує) роль оркестру; для симфонізованого Концерту - драматургічна активність оркестру(розвиток тематичного матеріалу здійснюється спільно солістом і оркестром), що призводить до відносного рівноправ'я партії соліста і оркестру.» [35].

Треба сказати, що У симфонізованного Концерту віртуозність стала засобом драматичного розвитку. Симфонізація охопила в нім навіть такий специфічно-віртуозний елемент жанру, як каденція. Якщо у віртуозному Концерті каденція призначалася для показу технічної майстерності соліста, то в симфонізованому вона була включена в загальний розвиток музики. В музичній енциклопедії про розвиток каденції зазначається так: «Вже з часу Бетховена каденції почали писати самі композитори; у 5-му фортепіанному концерті Бетховена каденція стає органічною частиною форми твору. Чітке розмежування віртуозного симфонізованого Концерту не завжди представляється можливим. Велике поширення отримав тип Концерту, в якому концертність та симфонічність виступають в тісній єдності. Наприклад, в концертах Ф. Ліста, П. І. Чайковського, А. К. Глазунова, С. В. Рахманінова симфонічна драматургія поєднується з блискучим віртуозним характером сольної партії. У ХХ столітті переважання віртуозної концертності характерно для концертів С. С. Прокоф'єва, Б. Бартока, переважання симфонічних якостей спостерігається, наприклад, в першому скрипковому концерті Шостаковича. Зробивши значний вплив на концерт, симфонія, у свою чергу, випробувала вплив Концерту. У кінці ХІХ століття виник особливий "концертний" різновид симфонізму, представлена у творах Р. Штрауса ("Дон Кіхот"), Н. А. Римського-Корсакова ("Іспанське каприччо").» [35].

У ХХ столітті з'явилося велика кількість концертів для оркестру, ґрунтованих на принципі концертнування (наприклад, в сучасній музиці - азербайджанського композитора С. Гаджибекова, естонського композитора Я. Ряэтса та ін.). Ми маємо такий факт, що на даний час Концерти створені для усіх європейських інструментів - фортепіано, скрипки, віолончелі, альту, контрабасу, дерев'яних та мідних духових. Також Р. М. Глієр написав у 1943 році написав Концерт для голосу з оркестром. Сучасними композиторами були написані Концерти для народних інструментів, а саме: балалайки, домри (Концерт П. Барчунова та інших),

вірменського тара (Г. Мірзоян), латвійського кокле (Я. Мединь) та інших. В сучасній музиці жанр Концерту отримав велике поширення та широко представлений у творчості багатьох композиторів (С. С. Прокоф'єв, Д. Д. Шостаковича, А. І. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевського, Н. Я. Мясковського, Т. Н. Хренникова, С. Ф. Цинцадзе та інших).

Художні революції, що відбулися протягом перших двох десятиліть ХХ століття і періоду після Другої світової війни, не надто сильно трансформували основну ідею і образ концерту. Навіть концерти таких яскравих новаторів, як С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, А. Копленд, І. Стравінський і Б. Барток, не далеко відходять від основних принципів класичного концерту. В ХХ столітті характерні всі види концертів. Характерно відродження жанру *concerto grosso* (в творах, І. Стравінського, Воан Вільямса). Цей жанр припускав діалог двох оркестрових груп: група, яка виконує соло та оркестрова група. В *concerto grosso* можуть входити різні жанрові одиниці та форми. У другій половині ХХ століття популярність і життєздатність жанру концерту зберігаються. Також в ХХ столітті формується сольний концерт. Це діалог соліста з оркестром, в якому трьохчастинна композиція формується за принципом контрасту. В процесі формування сольного концерту він потрапляє під вплив симфонії і завдяки цьому в концерті формується чотиричастинний цикл; принцип діалогу змінюється на тематичний розвиток. Ще один різновид сольного концерту це — монологічний тип концерту, в якому часто привалюють сольні репліки соліста. Також в ХХ столітті на основі *concerto grosso* з'являються концерти для оркестру: І. Стравінського “*Dumbarton Oaks*” (1938); А. Веберна Концерт для дев'яти інструментів (1934); Б. Бартока “Музика для струнних, ударних і челести” (1936) та інші. В концерті для оркестру з солістом може бути будь-який інструмент чи оркестрова група. Часто солісти домінують в окремій частині чи розділі.

У ХХ столітті відбувся бум музики, написаної для сольної труби. Особливо це стосувалося Франції, де корнетні традиції були дуже

популярні та надавали гравцям спритності на сучасному інструменті. Трубочі того часу Ежен Фово, Раймонд Сабаріч, Людовик Вайян, а згодом Моріс Андре; всі любіювали нові твори для труби. Концерти для труби були написали такими композиторами: Анрі Томасі (1948), Андре Жоліве (1948, 1955), Ежен Боцца (1949), Жан Рів'є (1955), Шарль Чайнес (1956), Альфред Десенклос (1953) і Роберт Планель (1966). Концерти Томасі та Жоліве добре відомі в сучасних колах виконавців на трубі, тоді як Концерт Шайнеса для чотирьох труб та пізніше його Концерт для труби не набрали популярності серед сучасних виконавців на трубі.

Серед сучасних виконавців на трубі популярними є такі Концерти для труби: Олександр Арутюнян вірменський композитор, який написав Концерт для труби з оркестром у 1950 році під редакцією Роджера Вуазена. Концерт написаний у романтичному стилі, діапазон труби обмежений та не перевищує сі бемоль другої октави. У Концерті є каденція, яка виконується за бажанням; Оскар Бёме російський композитор, який народився в Німеччині. Концерт для труби з оркестром був написаний у 1899 році. Це романтичний концерт, який в оригіналі був написаний для труби в строю А, тобто для корнету; Ежен Бозза французький композитор і диригент. Концертіно для труби і камерного оркестру було написано у 1949 році; Олександр Гедіке російський і радянський композитор, органіст, піаніст, педагог, засновник радянської органної школи. Треба виділити два твори це: Концертний етюд, який написаний у 1934 році для труби з оркестром та Концерт – у 1930 році. Треба сказати, що ці два твори написані у романтичному стилі; Едвард Грегсон є англійським композитором інструментальної та хорової музики. Концерт для труби, струнного оркестру та тімпані був написаний у 1983 році; Андре Жоліве - французький композитор. Відомий своєю відданістю французькій культурі та музичній думці, Жоліве спирався на свій інтерес до акустики та атональності. Він писав у найрізноманітніших формах для багатьох різних типів ансамблів. Композитор написав у 1948

році Концертно для труби в строю С, струнного оркестру та роялю. Та у 1950 році Концерт; Генрі Томази - французький композитор і диригент. Концерт для труби з оркестром був написаний у 1949 році; Сергій Василенко радянський композитор, диригент і педагог. Концерт для труби з оркестром був написаний у 1953 та складається з трьох частин. Перша частина *Allegro drammatico*, друга - *Molto sostenuto, quasi adagio* та третя - *Finale: Allegro vivace*.

1.2. Концерт для труби з оркестром в українській музичній культурі другої половини ХХ століття : жанрово-стильові моделі

Український концерт для труби дуже стрімко починає свій розвиток після 50-х роках ХХ століття. Ми маємо такий факт, що в Україні репертуар для труби 50-х роках був дуже обмежений. Самі викладачі та виконавці робили перекладання інших творів (здебільшого вокальних та скрипкових) щоб розширити репертуар для труби.

У 60-80-ті роки ситуація з репертуаром для труби стає набагато краща, тому що після відкриття видавництва “Музична Україна” композитори мали змогу друкувати свої твори для духових інструментів. Все це дозволяє оцінити обсяг репертуару. Збагаченню репертуару для труби сприяла зацікавленість композиторів до духових інструментів і створенням різноманітного і багатого сольного та ансамблевого репертуару. Появлення таких творів, оновлення і розмаїття музичного інструментарію, частіше проведення конкурсів для різних духових інструментів стало рушійною силою, що стимулювала розвиток сучасного духового виконавства, сприяла підвищенню його професійного рівня. З'явилися великі концертні композиції Є. Зубцова, М. Сільванського, М. Дремлюги, В. Гомоляки, Л. Колодуба, О. Красотова, Ж. Колодуб, М. Бердієва.

Ірина Палійчук зазначає про становлення українського концерту наступне: «У 1970-х роках жанр концерту для мідних духових

інструментів вступає в фазу активного і чисельного композиторського зацікавлення. З'являються концертні взірці за участю солюючих мідних інструментів М. Сильванського (1970), Ю. Щуровського (1970), М. Бердієва (1972, 1977, 1978), В. Гомоляки (1972, 1974); Л. Колодуба (1972), О. Зноско-Боровського (1975, 1976), Я. Лапинського (1976), М. Дремлюги (1977), О. Красотова (1977) та інших. Усвідомлюючи художню нерівноцінність цих творів, тим не менше можна констатувати, що 1970-і роки в історії розвитку концерту для мідних духових інструментів – це період стабілізації жанру, формування його іманентних ознак та типологічних різновидів – “юнацького” концерту, жанру великого симфонізованого концерту, концертів-поем, а також синтетичного жанру – симфонії-концерту. Таким чином, концерт для мідних духових інструментів як жанрова підсистема був повністю сформований: відтоді представлений усіма її складовими – концертами для труби, тромбона, валторни і туби. 1980–1990-і роки – активна стадія розвитку українського концерту для мідних духових інструментів, яка триває по сьогоднішній день. Вона носить синтезуючий характер в історії розвитку даного жанру, узагальнюючи досягнення попередніх періодів і тих тенденцій, що виникли в українській музиці останнього двадцятиліття: це нова якість лірики (Б. Синчалов), різні форми жанрового синтезу (Л. Колодуб, О. Костін, Є. Станкович), багатоманітність композиторських технік та індивідуалізація художніх рішень».[40]

Український концерт для труби представлений творами М.Сильванського – "Молодіжний" концерт для труби (1967), Б. Яровинського (1953), С. Ратнера (1969), Ю. Семенова (1976), В. Гомоляки (1974), І. Польського (1981), Ж. Колодуб "Драматичний концерт" для труби з оркестром (1986), В. Пацери (1993), О. Яворика (1983), О. Стецюка (1985), Є. Станкович "Концерт-рапсодія", Ю. Щуровський (1970, 1974), М. Дремлюга (1976 р., 1977 р.), О. Злотник (1983., 1989), Л. Колодуб (1982, 1996). Також треба сказати, що в

українському концерті для труби виражений різновид Концерту, а саме «юнацький» Концерт для труби. «Юнацький» Концерт для труби представлений у творчості: М. Сильванського (1970); Ю. Щуровського (1970); М. Бердієва (1972, 1977, 1978); Я. Лапинського (1976). Всі ці концерти заклали основу розвитку українського трубного концерту. Серед Концертів для труби, які належать до типу «юнацький» треба виділити Концерти М. Бердієва. Ці Концерти мають значну популярність серед сучасних викладачів, які в свою чергу дають своїм учням для підвищення майстерності гри на труби. Зробимо невеликий огляд Концертів М. Бердієва.

Перший концерт *Es-dur*, створений композитором та видатним трубачем на ранньому етапі його творчої діяльності (1972). За формою Концерт досить традиційний. Костянтин Посвалюк зазначає: «В рамках одночастної форми представлено досить розгорнуте вступ (*Moderato maestoso*), де проводиться і розвивається основна тема твору, яка звучить і далі неодноразово в ключових моментах драматургічного розвитку. Більш того, окремі ритмо-інтонації цієї теми проникають в інші тематичні освіти, що свідчить про наявність властивого поемного-концертної формі принципу монотематизма. У партії труби представлена різна динаміка - від початкового *forte* до подальшого *mezzo-piano* і заключного *forte*, що в цілому відображає трьохчастну структуру *Maestoso*. Одночасно в гармонії відбувається переорієнтація на мажорну забарвлення: панівний *c-moll* зсередини «перебивається» *Es-dur'om*, а в кадансових переході з'являється і *C-dur*.» [45 с. 238].

Другий Концерт для труби з оркестром (1975) значно відрізняється від Першого як своєю драматургією, так і образної концепцією. Константин Посвалюк говорить, що: «Відмінності представлені на всіх рівнях - тематичному, фактурному, структурному. Якщо в Першому концерті панувала ігрова стихія, а драматизм і психологічна напруженість виникали лише епізодично, то Другий концерт - твір драматичного

характеру. При цьому споконвічні складові звукового іміджу труби - сигнальна фанфарно і *maestos'nost'* - втілені в тематизмі різного образного плану.» [45 с. 241]. Другий концерт по композиції більш складний чим Перший, всебічно демонструючи можливості труби. Другий концерт присвячений автором Г. Орвід - видатному трубачу-солісту, творчість якого мала великий вплив для цілого покоління українських трубачів та стала своєрідному еталоном в цьому виді мистецтва.

Третій концерт, який був створений в 1977 році, демонструє зовсім іншу трубно-концертну концепцію виконавства, ніж в Першому та Другому концертах. Треба зазначити, що музика Третього концерту не відноситься до концертно-симфонічної, а більш за все нагадує концертну п'єсу, яка більш підходить для трубачів середнього рівня технічної підготовки. Константин Посвалюк про Третій концерт М. Бердієва говорить так: «За образним строю Третій концерт можна віднести до сфери «музики для юнацтва», що підтверджується характером тематизму з його явно вираженими жанровими пісенно-танцювальними витоками. Всі теми Третього концерту (їх тут, власне, лише дві - головної та побічної партій) побудовані в типово гомофонній диспозиції: соліруюча труба викладає мелодію, а в оркестрі дається невибагливий акомпанемент аккордового типу, заснований на ритмічній (тема головної партії) або гармонійної (тема побічної партії) фігурації. Проте, в Третьому концерті в спрощеному, інтонаційно адаптованому вигляді представлена все та ж форма одночастинні концерту-поєми, використана в камерному варіанті, досить простій і лаконічній.» [45 с. 244 - 245].

Незважаючи на певну кількість концертів перерахованих вище концерт для труби з оркестром українських композиторів не є популярний серед сучасних трубачів-виконавців. Найбільш «репертуарними» стали два:

- Є. Станкович "Концерт-рапсодія";
- В. Гомоляки "Концерт для труби з оркестром";

Зазначимо, що ці два концерти були включені до обов'язкової програми міжнародному конкурсі трубачів ім. Мирона Старовецького у місті Тернопіль. Зараз міжнародний конкурс трубачів ім. Мирона Старовецького – це один міжнародний конкурс, який популяризує трубний український концерт та в цілому українську музику. Історія міжнародного конкурсу починається з Мирона Старовецького. Мирон Старовецький закінчив з відзнакою Львівське музичне училище, а відтак консерваторію ім. Лисенка у 1963 році, Мирон Старовецький був направлений на роботу у Тернопільське музичне училище ім. С. Крушельницької. Тут впродовж 35-ти років він працював викладачем по класу труби. За період творчої діяльності талановитий педагог підготував понад 100 музикантів, які сьогодні гідно репрезентують виконавську школу свого Вчителя. Серед них – заслужений артист України, професор Львівської музичної академії Роман Наконечний; заслужений артист України, доцент Донецької музичної академії, а зараз Київської музичної академії Володимир Подольчук; доцент Одеської музичної академії ім. Нежданової Ігор Борух; доцент Уральської консерваторії ім. Мусорського Натан Бірман та інші. Педагогічний досвід Мирона Старовецького продовжують його учні, нині викладачі Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької заслужений працівник культури України Богдан Процак та Богдан Жеграй. Десятки його вихованців працюють у школах естетичного виховання, артистами професійних оркестрів в Україні, а також у США, Канаді, Ізраїлі, Франції.

У 1999 році з метою увічнення пам'яті Мирона Старовецького, його учні започаткували конкурс молодих трубачів, надавши йому ім'я свого вчителя. Конкурс мав статус всеукраїнського, а згодом став міжнародним. З 2006 року конкурс став міжнародний і проводиться раз на два роки за підтримкою Українського культурного фонду. Також з 2018 року конкурс розширив свою біографію та став проводитись не тільки для трубачів, а

ще і для валторністів.

Особливість конкурсу в тому, що в ньому приймають участь виконавці від студентів коледжів та музичних училищ до виконавців професіоналів, яким ще не виповнилось 30 років. Тобто конкурс ділиться на три категорії:

1. для коледжів, музичних училищ (студенти I-II курсів); шкіл-десятирічок та обдарованих учнів-випускників музичних шкіл.
2. для коледжів, музичних училищ (студенти III-IV курсів), та старші класи шкіл-десятирічок;
3. для музичних академій, трубачів-професіоналів віком до 30 років.

У першій та в другій категоріях конкурс проводиться у два тури, у третій категорій – у три тури. У третьому турі виконується твір у супроводі симфонічного оркестру. З 2018 року була введена дуже цікава особливість: в третій категорії перший тур виконується за закритою завісою, тобто журі не бачить виконавця та приймає рішення, ґрунтуючись тільки на звуковому сприйнятті виконавця.

Висновки до Розділу 1.

В першій частині цього розділу ми аналізували розвиток жанру концерту та становлення Концерту для труби з оркестром. Становлення жанру Концерту починається з XVI століття, коли термін «Концерт» був застосований для позначення вокально-інструментальних творів. Концерт, як жанр, починає свій шлях з XVII століття в часи композиторів Арканджелло Корелли (1653 - 1713), Антоніо Вівальди (1677 - 1741). Також треба виділити велике значення у розвитку Концерту майстрів того часу, а саме: Страдіварі, Амати і Гварнері. Які в ті часи розробляли струнно-смичкові інструментів. Розвиток жанру Концерту проходить в часи творчості композиторів Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя. Завдяки цим композиторам сформувалася чітка структура класичного Концерту. Класичний Концерт складається з трьох частин:

1 частина. Allegro в сонатній формі.

2 частина. Andante. Лірична по характеру частіше у формі арії, в 3-х частинах.

3 частина. Allegro в формі рондо, рондо-соната, або тема з варіаціями.

В кінці XIX століття - на початку XX століття ми бачимо зміну розвитку класичного трьохчастинного концерту. З'являються одночасні концерти малої форми (концертштюк або концертино) і великої форми.

В другій частині цього розділу ми аналізували розвиток жанру Концерту в українській музичній культурі другої половини XX століття. Становлення українського Концерту починається з 50-х років XX століття. Український Концерт представлений такими композиторами: Є. Зубцова, М. Сільванського, М. Дремлюги, В. Гомоляки, Л. Колодуба, О. Красотова, Ж. Колодуб, М. Бердиєва, Є. Станкович та інших.

Концерти для труби з оркестром на даний час не надто популярні серед сучасних виконавців на трубі. Але на нашу думку треба виділити два Концерти які входять до конкурсних програм, а саме: Є. Станковича "Концерт-рапсодія" та В. Гомоляки "Концерт для труби з оркестром".

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ В. ГОМОЛЯКИ : ДОСВІД КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОГО І ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ

2.1. Творчий доробок В. Гомоляки : віхи життя і творчості.

2.1.1. Історіографія досліджень про В. Гомоляку

На основі наявних малочисленних джерел охарактеризуємо основні віхи життя та творчості Вадима Гомоляки, враховуючи невисвітленість даних положень в сучасному вітчизняному музикознавстві [13; 16; 17; 18; 19; 45; 65]. Також здійснимо стислий огляд існуючих наукових праць, присвячених (прямо або опосередковано) творчій постаті і композиторській спадщині В. Гомоляки. Творчості композитора присвячено статті О. Галганової, Ю. Малишева, М. Загайкевича, А. Мухи; багато інформації про композитора надається в книзі Ю. Щириці, А. Рудницького. Також інформацію про Гомоляку містять українська радянська енциклопедія [16] та українська музична енциклопедія [18].

Антін Рудницький в своїй книзі «Українська музика» 1963 року виділяє для творчості В. Гомоляки один абзац, в якому перераховує основні твори композитора. Також Рудницький дає таку характеристику композитору: Пише вміло, консервативно-романтичною музичною мовою, в якій залюбки вживає український народний матеріал, використовуючи й обробляючи його досить свіжо й цікаво. Добрий інструментатор, дарма що особливих індивідуальних рис у цій ділянці, по-кищо, не показує. Але в інструментації його творів помітний великий поступ, тому можна сподіватися, що за помітного зацікавлення Гомоляки симфонічною творчістю, в його особі українська музика матиме в майбутньому першорядного оркестрового композитора.

Юрій Щириця у своїй книзі «В. Гомоляка» 1982 року надає повну інформацію про життєвий та творчий шлях, етапи становлення композитора, книга також містить інтерв'ю Гомоляки, яке він надав у 1980 році для журналу «Музика», в якому композитор згадує війну. Щириця зазначає, що в художньому доробку Гомоляки втілилися: його щира душа фронтовика, постійна жага пізнати світ та розповісти про нього за допомогою мистецтва, втілення своїх задумів у великих та масштабних творчих завданнях. Також Щириця у 1982 році надає список основних творів композитора.

В енциклопедіях містяться лише загальні стислі відомості про Гомоляку. Стаття Галганової містить відомості про життєвий шлях композитора, також більш детально авторка розглядає симфонічну творчість композитора та його балети. М. Загайкевич та Ю. Малишев детально досліджували жанр балету у творчому доробку композитора.

2.1.2. Жанрова панорама творчості композитора

Вадим Борисович Гомоляка народився 30-го жовтня 1914 р. в Києві. Як зазначає Ю. Щириця (1982), композиторська спадщина заслуженого діяча мистецтв УРСР Вадима Борисовича Гомоляки охоплює різноманітні жанри. Особливо яскраво його талант і специфіка художнього мислення розкрилися в балеті та музиці к кіно. Серед них: балети «Запорожці» (1954), «Сорочинський ярмарок» (1955), «Кіт у чоботах» і «Чорне золото». Також композитором була написана музика до одинадцяти фільмів: «Зоря над Карпатами» (1948), «Максимка», яку написав разом з Ігорем Шамо (1953), «Командир корабля» (1954), «Над Черемошем» (1954), «Верховина, мати моя» (1959), «Олекса Довбуш» (1959), «За двома зайцями» (1961), «Радість моя» (1961), «Ключі від неба» (1964), «Анничка» (1968), «Ні пуху, ні пера» (1973). Вагоме місце в доробку композитора займають твори для симфонічного оркестру, серед них: Симфонія (1952); сюїта «Закарпатські ескізи» (1950); симфонічні поеми

«Лист з фронту» (1946), «Карпатська легенда» (1966), «У парку вічної Слави» (1971); симфонічні картини «В Молдавії» (1953), «В Іспанії» (1958), «Три Закарпатські танці» (1948), «П'ять танців народів СРСР» (1949); «Святкова увертюра» (1967). Також, у доробку митця є музичні комедії та камерно-інструментальні ансамблі. Вадим Гомоляка написав сім Концертів: для скрипки (1949), валторни (1972), труби (1974), фаготу (1976), гобою (1977), тромбону (1978), кларнету (1980).

З самого дитинства у композитора була змога познайомитись з музикою. О. Галганова зазначає: «Його батько був одним із провідних акторів Київського театру Червоної Армії, тож Вадим ще в дитинстві міг доторкнутися до таїнств театрального мистецтва. У домі було фортепіано, проте особливої уваги хлопчик на нього не звертав, хоча знав музичну грамоту і по слуху підбирав популярні мелодії. Та коли Вадим серйозно зацікавився оперним театром, ці початкові музичні навички стали у пригоді. » [13 с. 112]. Але спочатку композитор пішов другим шляхом. З 18 років В. Гомоляка працював на заводі і був радий цьому, тому що була добра заробітна плата та статус. Через деякий час композитор отримав захворювання шкіри і мусив покинути роботу. Вадиму Гомоляки було назначено довготривалий курс лікування. І він почав замислюватись про дитячі мрії стати композитором. Як казав сам композитор, в своєму інтерв'ю журналу «Музика» у 1980 році: «Вдень я відвідував поліклініку, а ввечері — театр» В тому ж інтерв'ю В. Гомоляка розповідав про свої враження від відвідування театру «Кожний прослуханий спектакль викликав блискавичне бажання відтворити його повністю на фортепіано».

Через певний час у композитора з'являється бажання вивчити музичну грамоту на професійному рівні. Завдяки своїм батькам В. Гомоляка пішов на прослуховування к видатному радянському композитору Л. Ревуцькому. Після прослуховувань Л. Ревуцький запропонував майбутньому композиторові спочатку позайматись з ним, а потім спробувати вступити до консерваторії.

У музичній енциклопедії редакції Келдиша про Ревуцького зазначається так : «Лев Миколайович Ревуцький народився 8 (20) лютого 1889 року в с. Іржавець український композитор, педагог, музичний і громадський діяч. Доктор мистецтвознавства (1941), академік АН УРСР (1957), заслужений діяч мистецтв УРСР (1941), народний артист СРСР (1944), Герой Соціалістичної Праці (1969), лауреат Державної премії СРСР (1941), Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1966). Композиторський стиль Ревуцького сформувався на основі глибокого розуміння національного фольклору (його перші музичні враження пов'язані з українськими народними піснями, які він чув у рідному селі) і втілення традицій сучасної (значний вплив на композитора надали М. В. Лисенко і Р. М. Глієр). Для творів Ревуцького характерні світла оптимістичність налаштованість, поєднання цнотливого ліризму і епічної широти. Творчість Ревуцького становить важливий етап у розвитку української музичної культури. 2-а симфонія і фортепіанний концерт - перші значні твори даних жанрів в українській сучасній музиці (2-а симфонія заснована на українських народних мелодіях. Л. Ревуцький зробив видатний внесок в розвиток жанру обробки нар. пісні, створивши понад 120 обробок.» [35]

У 1938 році В. Гомоляка вступив до Київської консерваторії і став студентом історико-теоретичного факультету. Спочатку не все вдавалось, були труднощі в розумінні музичної грамоти, але згодом композиторові вдавалось все легше і легше. Маємо такий факт, що вже з третього курсу ректорат запропонував В. Гомоляці викладати спеціальний курс гармонії. Далі творчий шлях композитора, можна сказати, становиться на паузу. Починається війна і композитор приймає рішення йти на війну, але він мав право цього не робити, тому що бум студентом консерваторії. Цей вчинок дає змогу сказати, що майбутній композитор був стійкою людиною. Згодом Вплив військової служби буде проходити майже через весь творчий шлях В. Гомоляки. Композитор закінчив Київську консерваторію в 1946 році.

Він був другим учнем Л. В. Ревуцького.

Перші шляхи в створюванні музики припали на 1948 роки, коли композитору запропонували створити музику до кіно Т. Левчука «Зоря над Карпатами». О. Галганова говорить, що: «Складність цього завдання полягала в тому, що В. Гомоляці, вихованому на музичному фольклорі центральних регіонів України, треба було відтворити особливості пісенності західних областей. Композитор вирішив безпосередньо ознайомитись із народним музичним буттям Карпат. Він вирушив у своєрідну фольклорно-етнографічну експедицію – пройшов пішки від Ужгорода до Вижниці, записуючи народні пісні, вивчаючи музичний побут. Найголовніше, що цікавило В. Гомоляку, – це закономірності викладу національного фольклору, можливості його використання професійній музиці. Надзвичайно колоритна музика західних українців на довгі роки полонила митця, вказала шляхи, якими треба йти, щоб його творчість мала справжній всенародний розголос».[13 с. 113]

Із вище сказаного ми можемо зробити висновок, що надзвичайна народна музика Західної України значно увійшла в серце композитора і пройшла майже через всі його твори. Чимало цікавих композицій, в яких є дух західноукраїнської музики, присутні у композитора. Все це ми можемо бачити в фільмах: Я — партизан України, Зоря над Карпатами, Анничка; симфонічні композиції «Три закарпатські танці», «Карпатська легенда», а також дуже відомі «Закарпатські ескізи».

У 1951 році композитора нагородили Державною премією СРСР за сюїту для симфонічного оркестру «Закарпатські ескізи». У той час отримати таку премію було дуже важко, тим більш в 37 років. «Закарпатські ескізи» були яскравим прикладом тенденції розвитку української музики початку 50-х років і мали вплив в подальшому розвитку українського симфонізму. Цикл представляє собою чотири досить розгорнуті картини, об'єднаних за принципом контрастного зіставлення. Образ Карпат проходить через весь твір і цей образ окреслює місце подій.

Також значну роль в становленні композитора стали «Три закарпатські танці», які композитор написав у 1948 році. Це його перший досвід наближення до секретів оволодіння незвичайного для себе інтонаційного звучання.

Ю. Щириця зазначає, що: «Новим етапом у творчості композитора стала симфонічна поема «Карпатська легенда»(1966р.). Вадим Борисович не залишив після себе якихось висловлювань щодо програмності цього твору. Проте обраний жанр, а також конкретність назви - дозволяють зробити припущення, що під час написання поеми композитор прагнув сюжетно вирішити в музиці вже давно назрілий і внутрішньо хвилюючий задум. Можливо, це були віддалені часом спогади про своє перше знайомство з дещо таємничим світом музичного фольклору Карпат, а може, він захопився народними казками та баладами, оповитими романтичним маревом; не виключено, що образи «Карпатської легенди» нав'язані найбільш ліричними сторінками творів І. Франка, М. Коцюбинського, Адже під час роботи поема носила умовну назву «Тіні забутих предків». Можливо також, що в творі зосередилися багаторічні спостереження народної культури, свої особисті контакти з нею, любов до історії краю, його людей - сильних і духовно красивих, мужніх і самовідданих у найліричніших почуттях».[65 с. 26]

Також Ю. Щириця свідчить: «Композиція поеми включає досить чітководілені три частини з відчутними цезурами між ними. Логіці форми композитор ніколи не зраджував, вважаючи, що стрункість, симетричність частин, їх вмотивоване співвідношення - головні орієнтири для слухацького сприйняття. Отже, з цього боку проблем начебто нема. Автор орієнтувався на усталену в класичній музиці практику. (Згадаємо симфонічні поеми Ф. Ліста, Б. Сметани, П. Чайковського, Б. Лятошинського».[65 с. 26]

Симфонічна поема «Карпатська легенда» засвідчила, що її автор пройшов великий шлях в своєму музичному розвитку, і опанував різні

композиторські техніки. Завдяки цьому твору ми можемо сказати, що композитор еволюціонував у своїх музичних поглядах.

В. Гомоляка ставив перед собою завжди високі завдання. Це виражено в його задумі створити цикл сольних концертів для кожного інструменту симфонічного оркестру. За вісім років (1972 — 1980) композитором було написано шість концертів для духових інструментів (валторна, труба, тромбон, кларнет, фагот, гобой). Така активність у створюванні концертів свідчила про багаторічну підготовку та професіоналізм композитора.

Ще одна із головних сторінок композитора є його балети. Вадим Борисович написав сім балетів, п'ять із них були створені в період між 1954 та 1964 роками. Це свідчить про те, що композитор мав неабиякий інтерес до музичного театру, який був в нього з самого дитинства. Балети В. Гомоляки мали великий вплив на становлення українського музичного театру. Всі ці балети були поставлені на різних сценах України, і також можна казати, що це мало вплив і на сучасну хореографію.

О. Галганова говорить, що: «Перший балетний твір – одноактний балет «Запорожці» (1954) – був написаний для Державного ансамблю танцю УРСР і не виходив за межі розгорнутого танцювального номера. Музична драматургія, відповідно до усталених традицій концертно-ансамблевого мистецтва, ґрунтувалася на зіставленні по-різному емоційно забарвлених епізодів. Від композитора вимагалось, в першу чергу, майстерне опрацювання народних мелодій, підкреслення їх жанрово-танцювальної природи. Робота над одноактним балетом «Запорожці» дала змогу авторіві ближче ознайомитися з українським хореографічним фольклором, що в подальшому відіграло важливу роль у становленні й розвитку стильових особливостей його балетного письма». [13 с. 114]

Одним із яскравих балетів композитора є «Чорне золото», написаний у 1957 році, та друга редакція в 1960 році. Цей балет був поставлений в Києві та мав великий успіх. О. Галганова у своїй роботі зазначає:

«Характерною рисою балету «Чорне золото» (лібрето О. Лукацького та М. Трегубова) є щедрий фольклорний струміль, яким просякнута музика. Особливості сюжетної зав'язки (комсомольці Закарпаття їдуть працювати на шахти Донбасу) дали змогу ввести в партитуру гуцульські народнопісенні й танцювальні мотиви, створити на їх основі іскрометні дивертисментні епізоди. Розробка цієї інтонаційної сфери зближує «Чорне золото» з карпатською лінією творчості композитора, виразно представленою в його симфонічній музиці». [13 с. 114]

2.1.3 Риси композиторського стилю

Великий вплив на В. Гомоляку мала Друга Світова Війна. Коли почалася війна композитор закінчував третій курс консерваторії. Потім консерваторію евакуювали в Ташкент. Там композитор і закінчив свою освіту. Всі ці події його бентежили і композитор вирішив піти на фронт. Композитор пройшов майже всю війну з 1942 — 1945 р. Був неодноразово поранений, а також був нагороджений вісьмома медалями.

В інтерв'ю журналу «Музика» композитор розповідав про вплив війни на його творчість: «Мій перший великий твір — симфонічна поема — так і називався: «Лист з фронту». Це була дипломна робота. Потім, у 1952 році, виникла симфонія, присвячена Великій Вітчизняній війні. За своїм програмним задумом вона мала показати різні етапи життя Радянської України. Через 30 років після початку війни була написана симфонічна поема «У парку Вічної Слави», яку я присвятив світлій пам'яті героїв війни. Мені пощастило брати участь у створенні багатьох фільмів на воєнну тему. Серед художніх стрічок можу згадати такі, як: Анничка; (про партизана Ковпака); Я -- партизан України; Блакитні шляхи.» [65 с. 8]

Також великий вплив на композитора мала народна творчість Закарпаття. Фольклорні мелодії Закарпаття ми маємо змогу почути майже у всіх творах В. Гомоляки. А саме: у фільмах - «Я — партизан України», «Зоря над Карпатами», «Анничка»; симфонічні композиції «Три

закарпатські танці», «Карпатська легенда», а також дуже відомі «Закарпатські ескізи».

Перші спроби відтворити фольклорні барви Закарпаття були виражені у творі «Три закарпатські танці». Композитор взяв за основу орнаментальний принцип варіювання народних мелодій, і зробив три мініатюри, які схожі на арабески. В. Гомоляка зосередився на колоритних властивостях Закарпаття і йому вдалося відтворити їх.

Вже з цього твору досить відчутний танцювальний стиль, який потім стане характерною ознакою «зрілого» Гомоляки. Завдяки цьому ми маємо змогу сказати, що «Три закарпатські танці» висловлюють риси індивідуального композиторського почерку В. Гомоляки, які надалі будуть розвиватися в його творчості.

У своїх симфонічних творах В. Гомоляка часто використовував танцювальні форми. У «Трьох закарпатських танцях» він звернувся до фольклорно-хореографічних зразків, у симфонічній картині «В Іспанії» використав інтонації та ритми іспанської хоти, а в «Румунській рапсодії», «Закарпатських ескізах» і «В Молдавії» вмістив великі танцювальні епізоди, в яких ми можемо бачити драматургію. Можна припустити, що танцювальність як форма зображення народного духу стала для композитора дуже важливою в його творчості, і саме ця особливість була причиною звернення Вадима Борисовича до балетного жанру. Перший такий твір – одноактний балет «Запоріжці» (1954).

Ще важливою рисою композитора є короткі оркестрові вступи-застави, які дають змогу сказати, що вони потрібні композиторові, як поштовх, момент відліку. Це ми зможемо побачити в багатьох його творах. Наприклад в «Закарпатських ескізах» звучать трембіти на початку всіх частин, також це є в «Три закарпатські танці».

2.2. Композиційно-драматургічні особливості Концерту для труби з оркестром В. Гомоляки

Концерт для труби з оркестром Вадима Гомоляки входить до циклу концертів автора для духових інструментів. Метою композитора було створення концертів для ряду духових сольних музичних інструментів. Так, з 1972 по 1980 роки Вадим Гомоляка написав шість Концертів для: валторни (1972), труби (1974), фаготу (1976), гобою (1977), тромбону (1978), кларнету (1980).

Концерт для труби з оркестром В. Гомоляки знаходиться на одному шаблі серед авторів концертів для труби, написаних у середині ХХ століття (композитори А. Арутюнян, В. Багданос, Р. Баншиков, Н. Бердієв, І. Бобровський, М. Вайнберг, Н. Дремлюга, Л. Ізраєвич, В. Крюков, З. Леончик, Ч. Нуримов, О. Пахмутова, В. Пескін, А. Спадавеккіа, О. Тактакишвілі, Е. Тамберг, В. Цибін, І. Шахов, В. Щолоков, В. Яровинський та інші).

Богдан Мочурад у своїй роботі про Концерт Вадима Гомоляки говорить так: «Близькість до української фольклорної традиції позначається як на мелодичному, так і на ритмічному змісті Концерту для труби з оркестром (1977) В.Гомоляки, впливає на фактуру інструментального супроводу, цілковито позбавляючи її графічності та суворості ліній. Повне злиття тембру труби і оркестру також йде від всеосяжного впливу пісенності, рельєфного, кантиленного мелосу широкого дихання. Свідома зорієнтованість автора на кантилену робить тембр труби більш округлим, пластичним, багатим. Концерт В.Гомоляки одночастинний, компактний за формою. У вільній баладній оповідальності взаємодіють контрастні семантичні сфери, що, зрештою, зводяться до співставлення лірики та моторики. Драматургію твору засновано на монтажному зчепленні декількох крупних розділів, відображуючи широку панораму життя, забарвлену народними мотивами». [34 с. 17]

Загальний тональний план концерту є мі-мінор. При першому

погляді на ноти Концерту щось здається незвичним. Якщо аналізувати перекладання акомпанементу з оркестру для фортепіано то явно видно, що партія фортепіано занотована з трьома ключовими знаками, відповідно тональності фа-дієз минор, при цьому ключові знаки в нотному запису партії труби відсутні і виписані біля нот. Такий тип нотної фіксації сольної партії став новаторським і в репертуарі для духових інструментів був вперше занотований В. Гомолякою в 1974 році.

Раніше такий спосіб нотації застосовувався тільки в оркестрових партитурах і вказував на зміну крон і залучення труб різних строїв. Цей спосіб нотації мав на меті "полегшити життя" трубачу і зробити простішим процес розучування і виконання нотного тексту. В кінці ХХ - на початку ХХІ століттях така нотація сольної партії була застосована у творах сучасних композиторів: таких як Джон Вільямс, Джеррі Голдсміт та інших.

За композицією концерт труби з оркестром В. Гомоляки складається не з традиційних трьох частин, а написаний в одночасній формі, в якому можна відзначити п'ять різноманітних розділів. Також перед першим і після четвертого розділу є каденція.

Аналізуючи творчість В. Гомоляки ми побачили який вплив мала на композитора війна та музика Закарпаття. В цьому концерті ми чуємо військові мотиви, а також ліричні мелодії Закарпаття.

Концерт починається з каденції, в якій композитор "підіймає завісу" і дає змогу зрозуміти який характер концерту. Перший мотив фа дієз – си, це чиста кварта яка нас закликає до дії. З самого початку твору ми маємо змогу почути фольклорні інтонації.



Перший розділ починається з теми Головної партії в темпі Allegro. В цьому розділі відчувається дух війни. Композитор використовує в мелодії

соліста пунктирний ритм, ритмічний рисунок «вісімка дві шістнадцятих», тріолі та аккордову фактуру в оркестрі. Ці мотиви налаштовують нас на



войовничий характер та настроїв. Розмір чотири чверті додає характер маршу.

Згодом головна партія розширюється, з'являються тріолі та шістнадцяті. В нотах сам автор цей підрозділ зазначає як другу цифру. Цей підрозділ починається в динаміці “*p*” шістнадцятими, та в другому такті цього підрозділу залишається пунктирний ритм. Також ми можемо бачити, що партія соліста перекликається з партією оркестру. Треба сказати, що у соліста та оркестру є діалог. Перед другим розділом головна партія проходить в оркестрі. Головна партія в оркестрі скорочена та трохи видозмінена, але вона повністю продовжує задум та характер головної партії соліста.

Другий розділ в темпі *Andante* і в розмірі шість восьмих звучить експресивно з переживанням, з тривогою. Цей розділ повністю змінює характер першого розділу. Ми маємо припущення, що ця тема навіяна композиторові із-за болючих спогадів у військові часи, коли В. Гомоляка був на фронті. Цей розділ дуже схожий на пісню, соліст розповідає про переживання, тривогу. Все починається з *pp*, та середньому регістрі. Згодом експресія наростає і вже ми чуємо не *pp*, а *fort* у більш високому регістрі, яке починається в сьомій цифрі. Вся кульмінація підводиться до восьмої цифри в другій октаві в динаміці *forte*, але *forte* звучить тільки один такт і вже за два такти експресія затихає і переходить в *Meno mosso*, яка звучить в першій октаві.

Партія соліста перекликається з оркестром, і в них відбувається камерний ансамбль.



В другому розділі ми маємо змогу чути ще одну тему. Ця тема не змінює задум та характер даного розділу. Треба зазначити, що до загального стану додається ще печаль та скорбота. Сам автор пише в нотах “**funebre**” (з іт. “похорон”).

Ця підтема звучить в динаміці *pp*. Впродовж виконання динаміка



збільшується, регістр збільшується та додається драматургічне напруження. Кульмінація звучить в динаміці *mezzo forte*. Всі ці драматургічні прояви зумовлює появу третього розділу. Між другим та третім розділом немає логічного переходу, як між першим та другим. Третій розділ з’являється зненацька без підготовки.

Третій розділ розпочинається з проведення Головної партії в оркестрі і через вісім тактів вступає соліст. Партія труби починається з м’яких тріолей, які приводять нас до теми Головної партії.



Згодом тема Головної партія розширюється і стає більш динамічною, сильною, збудженою. В партії труби підвищується регістр, з’являються трелі. Перед четвертим розділом в оркестрі звучить головна партія



концерту, яка різко переходить до четвертого розділу.

Четвертий розділ в **Temo de Valse**. Це дуже чарівний та пронизливий



вальс із Закарпатськими інтонаціями. Мелодія спочатку спокійна, лагідна, соліст ніби співає. Ми можемо припустити, що цей розділ передає світлі спогади автора про його подорож до Закарпаття,

З кожним проведенням цієї теми вона набуває сили і генерується в драматичний вальс у динаміці *forte*. Це кульмінація цього розділу.



Після закінчення проведення теми у соліста, звучить ця тема в оркестрі і вона приводить нас до каденції. В каденції представлені всі теми Концерту.

Після проведення каденції ми маємо змогу чути видозмінені теми Концерту, в яких добавлена драматургія, більше напруження, з'являються дрібні тривалості в партії соліста, які виконуються в динаміці *p*.



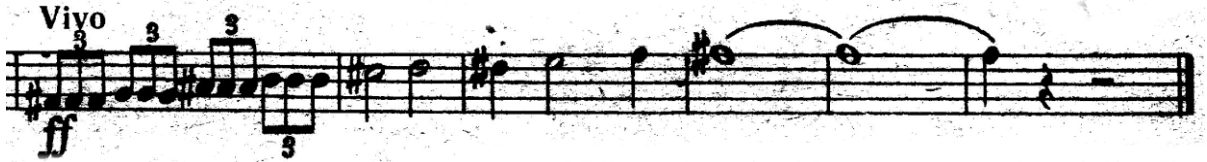
В останньому п'ятому розділі, ще його можна назвати Фінал, проводиться тема Головної партії Концерту без змін, як у першому розділі.

Кульмінацією фіналу є **Meno Mosso**, яке проводиться дев'ять тактів і переходить у **Piu mosso** в динаміці *ff*, в якому повністю розкривається весь задум Концерту — це заклик до дії, що не треба зупинятися, а треба йти



далі до кінця.

Концерт закінчується в темпі **Vivace** в динаміці *ff*.



2.3. Особливості виконавської інтерпретації Концерту для труби з оркестром В. Гомоляки

На даний час Концерт для труби Вадима Гомоляки є не дуже відомим серед сучасних виконавців на трубі. Але цей концерт був в конкурсній програмі на “Всесоюзному конкурсу трубачів” як обов'язковий Концерт для виконання (1978 рік), а також на “Міжнародному конкурсу молодих трубачів ім. М.Старовецького в м. Тернопіль” (2018 рік).

Одним з перших, хто виконав Концерт для труби з оркестром Вадима Гомоляки був Юрій Петрович Тарарак – доцент, заслужений артист України, провідний викладач Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Після закінчення Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, він удосконалював свою виконавську майстерність, навчаючись в аспірантурі у видатного трубача, Народного артиста, професора Тимофія Олександровича Докшицера. Серед виконавців Концерту також є Володимир Васильович Подольчук – професор, заслужений артист України, член гільдії трубачів України. Випускник Одеської національної музичної академію ім. А. В. Нежданової по класу труби В. Луба. Працював концертмейстером групи труб у Донецькому академічному театрі опери та балету ім. А. Солов'яненка. В теперішній час - професор кафедри духових інструментів національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, завідувач кафедри музичного мистецтва Луганської академії культури і музики.

Після виконання зазначеного Концерту на конкурсі в 2018 році, цей

твір набув популярності серед трубачів України. 11 жовтня 2018 року концерт був виконаний на Міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти». Також концерт для труби з оркестром Вадима Гомоляки був включений до програми конкурсу «Всеукраїнський конкурс виконавців на духових та ударних інструментах пам'яті Миколи Тимохи» (2019 рік). Концерт для труби до сьогодні не має сучасного запису, жоден відомий трубач-соліст цього не зробив. В теперішній час ми маємо змогу спиратися тільки на аматорські записи та на ноти автора.

Діапазон труби, використаний композитором в концерті - від **фа дієз** малої октави до **до дієз (ре бемоль)** третьої. Переважно, як це і прийнято, Гомоляка пише сольну партію в першій - другій октаві. Для трубача-виконавця це комфортний регістр в якому можна розкрити всі сильні сторони труби. Як ми зазначали раніше концерт був написаний у 1974 році. Вже в ці часи трубачі володіли навичками гри у третій октаві. Зараз все частіше ми бачимо, що в сучасних концертах автори все більше використовують третю октаву для передачі змісту твору. А саме: Анрі Томазі - Концерт для труби з оркестром; Олександр Гедіке - Концерт для труби з оркестром; Джордже Енеску - «Легенда» для труби і фортепіано; Сергій Василенко - Концерт для труби з оркестром, тощо.

В низькому регістрі – це мала октава від **фа дієз** до **до** у виконавця-початківця можуть з'явитися труднощі у виконанні творів в цьому діапазоні. Ми повинні пам'ятати, щоби виконавець не мав проблем при виконанні частин твору у низькому регістрі треба приділяти значну увагу цьому процесу. При виконанні низького регістра позиція амбушура повинна бути у верхній позиції. Тобто м'язи амбушуру не розслаблені і в контрольованому стані. Якщо нехтувати цим правил виконавець має шанс зіштовхнутися з проблеми виконання тем творів, в яких присутні мотиви у різних регістрах. А саме: не чітке потрапляння на ноту(кікс); перенавантаження амбушуру. Для збільшення майстерності треба виділити вправи Т. А. Докшицера в збірнику «Система комплексных

упражнений трубоча»[22] на сторінці 40 представленні вправи для розвитку низького регістру.

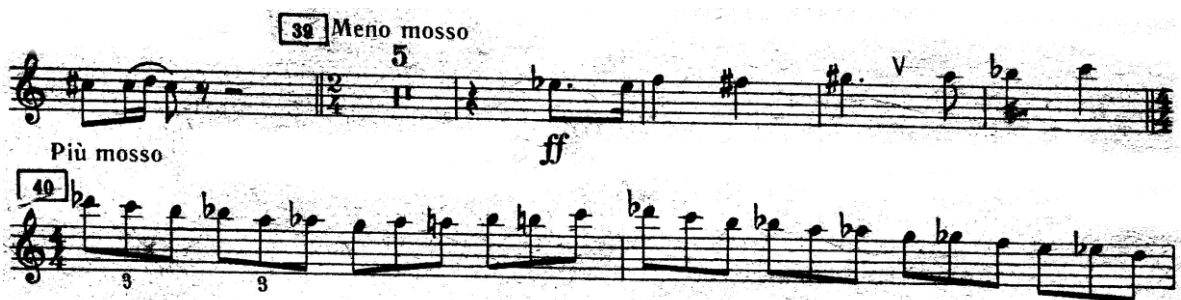


У високій теситурі слід звернути увагу на наступні «місця»:

1) до дієз третьої октави в 33 цифрі,



2) ре бемоль третьої октави перехід з 39 цифри на 40 цифру,



3) до дієз третьої октави в кінці 40 цифри.



Здається, нічого складного. До дієз третьої октави - "робоча нота", не надзвичайно висока, повинна виконуватися легко. Але в процесі виконання виявляється, що першу ноту до дієз (в 33 цифрі) треба взяти на *piano*, що не так-то просто; а ще два приклади (в 40 цифрі) хоча і граються *fortissimo*, але знаходяться вже в фіналі концерту. Найчастіше музикант-духовик дограє твори великої форми через втому. З останніх сил. Тому, дуже важливо правильно розподілити сили. Перед концертним виконанням не треба перевантажувати губний апарат довгими вправами. Досить легко підготувати амбушур. Треба за пару днів до концерту

зменшити навантаження на губний апарат(амбушур). Також значну ролі перед концертом має харчування. Є багато прикладів коли виконавець перед виступом харчувався продуктами, які «в'яжуть» слизову оболонку ротової порожнини.

Цей концерт підходить вже більш для зрілого виконавця на трубі. Соліст має передати глибокий задум композитора та стан концерту. В концерті дві лінії, це: войовнича та лірична, які треба чітко передати слухачу.

Перша каденція дуже важлива для виконавця. Вже з самого початку ми задаємо дух та характер всього твору. Цю каденцію умовно можна поділити на два розділи, які різні по характеру. Перший розділ є прикладом стійкості та мужності, а другий — ліричний, лагідний. Хоча перший розділ можна зіграти більш лірично, але тоді загубиться характер Концерту, який, ми вважаємо, хоче передати в цьому епізоді автор. Перед початком другого розділу в каденції є пасаж, який досить незручний для виконання на трубі. Треба звернути увагу на координацію рухів пальців та губного апарату. Цей пасаж не повинен бути дуже швидким, виконавець повинен чітко зіграти ці ноти.

Мелодія Головної партії Концерту, по своєму характеру, нагадує нам військову тематику. Нам здається, що виконавець повинен передати цей стан. Акценти на першу долю у соліста, пунктирний ритм, тріолі, розмір чотири чверті, який характерний для маршів, дають нам змогу це зробити.



З самого початку виконавець може зробити помилку у виконанні мелодії Головної партії. Проблема в тому, що часто трубачі нехтують правилами виконання пунктирного ритму. Вони замість чіткого витримування ритмічного рисунку «восьмої з крапкою» та «четвертої шістнадцятої»(в

останній час», грають як тріольні шістнадцяті. Із-за невірнього виконання вказаного ритму можливо втратити характер маршу та стан мелодії головної партії Концерту. Також треба зазначити, що виконавець у першій цифрі повинен не перериваючи потік повітря зіграти першу фразу, яка проходить у чотирьох тактах. Тобто наповнити звуком цю фразу та не грати уривчасто. У другій цифрі з'являються шістнадцяті в динаміці *p*. Трубачу-виконавцю треба відповідально підійти до виконання шістнадцятих. Тому що, при виконанні шістнадцятих подвійною атакою в динаміці *p* треба чітко «промовляти» кожну ноту, та в ніякому разі не поспішати у виконанні фраз.

Згодом виконавець повинен трішки заспокоїтися і підготувати себе до другого розділу Концерту в темпі **Andante**.

Другий розділ, по своєму задуму, ліричний, пісенний. Для виконавця головною метою при переході між розділами є змінити свій настрій на більш турботливий та спокійний.

Розділ розпочинається з *piano*, ремарка автора “*espressivo*” (з іт. “виразно”) в середньому регістрі. В подальшому розвиток мелодії стає більш стурбованою, нотний матеріал переходить у більш високий регістр та згодом кульмінація проходить у восьмій цифрі на динаміці *forte*. Це пік всіх турбот та страждань даного розділу. Для виконавця головною метою цього розділу є витримати мелодичну лінію, яка починається з *piano* і закінчується на *forte*.

З якою проблемою може зіткнутися виконавець? Нам здається, що з витримкою, тому що з четвертої цифри майже до дев'ятої потрібно грати без пауз. Трубач-виконавець повинен чітко розподілити свої сили. При виконанні кульмінації в восьмій цифрі, яка проходить в динаміці *forte*, стан виконавця повинен бути вільним, а губний апарат (амбушур) не змучений. Щоб досягти цієї свободи, потрібно грати вправи на розслаблення губного апарату та на витримку. Наприклад, вправи Colin[67] 1-3. На перших етапах розучування даного розділу треба

застерегти про можливу помилку. Коли трубач-виконавець виконує другий розділ та відчуваю сильну напругу в губному апараті то потрібно відразу відкласти інструмент та зробити відпочинок. Якщо виконавець нехтує цим правилам, то його губний апарат буде постійно перенапружуватись. Внаслідок чого він травмує амбушур та протягом декілька днів йому потрібен «легкий» режим. Тобто виконувати легкі вправи на розслаблення губного апарату.



Також в другому розділі є підрозділ, як сам автор пише в нотах “**funebre**” (з іт. “похорон”). Цей підрозділ за станом ще глибший та драматичний.

Тут виконавець повинен показати своє володіння *piano* та “теплим” звуком. Всі рекомендації, які були сказані вище, вони також підходять до цього підрозділу. Поступово прискорюється темп і проходить розвиток цієї теми, яка поступова збуджується, змінюється динаміка та регістр виконання. Цей ліричний розділ переходить у наступний, більш експресивний по своєму характеру третій розділ.

Третій розділ нагадує нам про характер тем Головної партії. Розвиток мелодії з тріольними нотами спрямовані вгору у верхній регістр. Виконавець може зіткнутись з проблемою відтворення тріольних нот потрібною атакою. Ноти повинні звучати чітко, промовляючи кожен ноту в тріолях. Це дуже важливо, тому що більшість виконавців-початківців нехтують цим прийомом. Згодом ми вже бачимо тему Головної партії, яка видозмінюється і переходить в більш високий регістр. Проблема виконання високого регістру є актуальною для кожного трубача (для когось високий регістр дається краще, для когось тяжче). Не треба забувати, що для того, щоб трубачі могли грати у високому регістрі без додаткової напруги, потрібно постійно цим займатись, і не опускати руки, коли не виходить. В першу чергу найважливішим для духовиків є дихання,

ми повинні постійно про це думати і не забувати. Якщо виконавці на мідних духових інструментах будуть грати верхній регістр тільки за допомогою губ, це можливо, але у вас не буде прогресу та витримки, і після однієї або двох цифр виконавець вже не зможе грати, і буде потрібен відпочинок. З чотирнадцятої по шістнадцяту цифру нотний матеріал проходить у середньому та високому регістрі. При виконанні даних цифр виконавцю потрібно більш детально звернути увагу.

Четвертий розділ — це вальс. В нотах зазначено “**Tempo de valse**”, “**Grazioso**” (з іт. “граціозно”). У музичній енциклопедії редакції Келдиша про вальс зазначається так: «Вальс (фр. Valse) - загальна назва бальних, соціальних і народних танців музичного розміру $3/4$, виконується переважно в закритій позиції. Найбільш поширена фігура в вальсі - повний оборот в два такту з трьома кроками в кожному. З початку 19 століття вальс - найпопулярніший у всіх прошарках європейського суспільства танець. Розвиток вальсу особливо інтенсивно проходив у Відні. Розквіт віденського вальсу пов'язаний з творчістю Й. Ланнера, Й. Штрауса-батька, а пізніше його синів Йозефа і особливо Йоганна, прозваного "королем вальсу". І. Штраус-син розвинув улюблену Вальсову форму свого батька і Ланнера, що складалася звичайно з 5 вальсів. Для вальсів Й. Штрауса характерне невелике укорочення першої частки при виконанні, поступове прискорення темпу при переході від інтродукції до власне вальсу. Найбільш відомі його вальси: "Прекрасний блакитний Дунай", "Казки Віденського лісу", "Весняні голоси". Крім віденського вальсу, були поширені різні варіанти французького вальсу, що складався з трьох частин різного темпу і в розмірі не тільки $3/4$, а й $3/8$, $6/8$. Широко популярні вальси французького композитора Е. Вальдтейфеля. У ХХ столітті з'являється новий вид вальсу - вальс-бостон, що прийшов до Європи з Північної Америки в 20-х роках. Характерні риси вальсу - ліризм, витонченість, пластичність в поєднанні з типовою ритмічною формулою виявляються в багатьох темах творів композиторів ХІХ століття

(Ф. Шопена, Й. Брамса, Дж. Верді, П. Чайковського та інші). У музиці ХХ століття жанр вальсу іноді використовується для відтворення атмосфери минулого - з відтінком ідилії, милування або ж у гумористичному, іронічному, гротесковому переломленні.»[35]

Четвертий розділ дуже важливий в цьому, бо він стає ліричним центром Концерту. Ця тема представляє собою дуже чарівний та пронизливий вальс, мелодія якого відтворює інтонації закарпатського фольклору. Соліст наче співає лагідну і спокійну мелодію. Цей розділ є важливим у цьому Концерті, бо він стає ліричним центром. Також слід зазначити, що цей розділ умовно ділиться на два підрозділи: Перший звучить у динаміці *piano*, спокійний, лагідний, а другий — дуже стривожений в динаміці *forte* і в більш високому регістрі. Чому цей розділ дуже важливий? Ми можемо сказати, що це як відпочинок після войовничої теми Головної партії. Виконавець може зіткнутися з розумінням цього розділу, і не передати задум автора. Треба повністю заспокоїтися та представити віденський вальс. Треба звернути увагу на другий підрозділ. Композитор використовує другу октаву в динаміці *forte*. І це вже не спокійний та ліричний вальс. Він пронизаний турботою та переживанням. Виконавець може зіткнутись з проблемою гри нотного матеріалу в другій октаві. Треба приділити значну увагу цим місцям, а саме: в 22 та 23 цифра. Ми вважаємо щоби якісно виконувати ці місця без труднощів треба зайнятися над виконанням гамм в різних штрихах. При виконанні гамм в дві октави трубач контролює перехід між октавами. Далі трубач передає свій стан та настрої оркестру, в партії якого повторюється тема вальсу. Після завершення цього розділу звучить каденція у соліста.

Що таке каденція? Каденція — це вільне, віртуозне виконання різних тем з концерту без акомпанементу. В них часто застосовувалися трелі, арпеджіо, гамоподібні пасажі. На сьогоднішній день є дві каденції, авторами яких є видатні виконавці української трубної школи ХХ століття, а саме: Микола Бердієв та Володимир. Луб. В даний час у відкритому

доступі немає рукопису Концерту Вадима Гомоляки і ми не знаємо про наявність авторської каденції. Як засвідчив аналіз, ці каденції дуже схожі, вони повністю або частково побудовані на темах всіх епізодів Концерту. За специфікою виконання каденції цих авторів практично не відрізняються. Акценти на першу ноту та пунктирний ритм, які повинні звучати чітко, щоби не втратити маршовий та войовничий характер. Все це дає нам можливість згадати тему Головної партії. Лірична тема повинна звучати теплим, м'яким та наповненим звуком. В двох цих каденціях, можна сказати боротьба першого войовничого розділу, та четвертого більш ліричного. В каденції В. Луба з четвертого по сьомий такт йде хроматичних пасаж вниз в динаміці *piano*, і потім в восьмому такті пасаж вгору. При виконанні виконавець може зробити помилку та перед виконання нотного матеріалу, в восьмому такті, розслабити губний апарат та перейти в нижню позицію. І цей може призвести до провального виконю даного пасажу. Коли ми граємо в середньому регістрі переходячи в малий регістр, треба дивитись наперед, чи немає у нас далі пасажу вгору чи верхньої ноти. Цей прийом дає змогу виконавцю спростити подальше виконання нотного матеріалу. Каденція переходить **attacca** в видозмінені теми третього розділу, які є більш складні та віртуозні. Також в цьому розділі ми чуємо мотиви Головної партії, які проводяться у більш високому регістрі. Виконавець повинен вийти на до дієз третьої октави в динаміці *piano*. Це дуже не простий епізод для виконання. Тому що вже близьиться кінець Концерту, і треба легко зіграти цей епізод, щоб не порушити стан та свободу губного апарату. Виконавець повинен чітко розподілити свої сили впродовж всього Концерту. Також для виконавця може стати проблемою виконання швидких хроматичних нот, які йдуть то вгору, то вниз. Треба дуже уважно підійти до синхронної роботи губного апарату та роботи пальців. Подібні пасажі ми маємо змогу бачити у вправах Т. Докшицера[22] та Clarke.[67] Всі вправи, які є в цих збірниках, допоможуть у розвитку рухливості амбушуру та пальців. Якісь конкретні

вправи виділити дуже важко, треба самостійно підійти до вибору, які будуть в нагоді для подальшого розвитку.

Заключний розділ — Фінал. В цьому розділі звучить тема Головної партії концерту. Характер залишається тим, що і в першому розділі. Далі ми бачимо **Menno Mosso**, яке нас готує до грандіозного завершення концерту у швидкому темпі. Тут виконавець повинен показати своє володіння верхнім регістром в швидкому темпі, цей фрагмент виконується за допомогою потрійної атаки. Це дуже важкий процес, особливо у верхньому регістрі. Треба не мало часу приділити для доброго оволодіння цієї техніки виконання. Дуже часто у трубачів початківців є проблема з правильною грою потрійної атаки. При грі потрійної атаки ми повинні проговорювати на потрійний склад «та-та-ка», і цей останній склад дуже часто звучить не чітко, та втрачається гострота виконання. Також для покращення виконання потрійної атаки нам допоможуть прави Clarke.[67] В правах Clarke написано все грати на *legato*, але ми можемо трохи змінити вправи, а опустити *legato* та грати потрійною атакою, та покращувати відразу дві складові виконавства на трубі, а саме: техніка пальців та техніка виконання потрійної атаки. Концерт закінчується в темпі **Vivace** в динаміці *forte*.

Цей концерт більш підходить для зрілого, професійного музиканта, тому що в цьому концерті багато труднощів як для технічного виконання, так і для емоційного. Але, якщо трубач початківець візьме цей концерт на перспективу, він пройде дуже добрий шлях для свого професійного розвитку.

Висновки до Розділу 2.

Аналізуючи творчість Вадима Борисовича Гомоляки ми можемо сказати, що вона була дуже різноманітна та насичена. Композитор писав в різних стильових жанрах це: балети, музичні комедії, твори для симфонічного оркестру, інструментальні концерти, камерно-

інструментальні твори, музика до кінофільмів.

Композитор з самого дитинства мав змогу доторкнутися до музичного мистецтва, він відвідував театр та займався на фортепіано. В вісімнадцятирічному віці композитор пішов працювати на завод і ми не знаємо, як би склалось його життя, якщо б він не отримав травму і не зміг більше працювати. І після цієї ситуації В. Гомоляка дуже серйозно замислився про свій музичний розвиток та пішов вчитись до видатного композитора Л. Ревуцького.

Великий вплив у розвитку В. Гомоляки мали два великих фактори в його житті це:

- Друга Світова війна. Композитор майже з самого початку був на війні, отримав безліч поранень, а також був нагороджений медалями. Цей факт дуже вплинув на творчість композитора та його ставлення до музики;
- У 1948 році композиторові було запропоновано написати музику до кінофільму «Зоря над Карпатами», і для того, щоб повністю заринутись в фольклорну творчість Закарпаття, та повним чином передати задум твору, композитор провів деякий час в різних містах та селах цього краю, та мав діалоги з різними людьми, щоб глибше зрозуміти народну творчість.

Вадим Гомоляка пройшов великий шлях в своєму розвитку, як композитор, і ми бачимо, що його творчість мала великий вплив на становлення музичної культури України.

Також і цьому розділі був зроблений огляд як композиційно-драматургічних особливостей Концерту для труби з оркестром В. Гомоляки, так і особливості його виконавської інтерпретації.

ВИСНОВКИ

Метою цієї роботи стало: прослідкувати основні етапи становлення жанру інструментального Концерту для труби; висвітлити основні тенденції розвитку Концерту для труби з оркестром в музичній культурі України другої половини ХХ століття; здійснити огляд наукової літератури присвяченої творчості В. Гомоляки; охарактеризувати творчий доробок В. Гомоляки; систематизувати основні принципи виконання Концерту для труби з оркестром В. Гомоляки. Вадим Гомоляка — видатний композитор, завдяки якому ми маємо змогу почути різноманітні твори. Творчість композитора охоплює різноманітні жанри, а саме: музика до кіно, інструментальні концерти, камерно-інструментальні твори, твори для симфонічного оркестру, музичні комедії, балети. Аналізуючи Концерт для труби з оркестром Вадима Гомоляки, ми вважаємо, що це Концерт, який написаний дуже чітко та грамотно, має велике значення у репертуарі професійного трубача-виконавця та студентів-початківців. В ньому є все — драматизм, маршовість, лірика, призив до дії. Цей концерт хочеться виконувати постійно. На жаль, в ХХІ столітті про цей Концерт забули і його не виконували зовсім. Завдяки Міжнародному конкурсу молодих трубачів ім. М.Старовецького в м. Тернопіль (2018 рік) ми мали змогу почути його майже через 40 років. І після цієї події концерт В. Гомоляки став звучати частіше в різних залах України.

У цій роботі ми зосередили свою увагу на композиційних особливостях твору, а також на виконавських особливостях.

І зараз Концерт для труби з оркестром Вадима Гомоляки набуває популярність серед студентів музичних училищ та університетів мистецтв. Завдяки цьому концерту виконавець-початківець може підвищити свою майстерність у різних напрямках, наприклад: це в техніці пальців, та язика (ці моменти ми маємо змогу побачити в першому розділі концерту); це в техніці утворювання нот в динаміці піано, та виконання чудового “м'якого” звуку (ці технічні прийоми використовуються в другому та

четвертому розділах); це чітко розуміння як треба грати восьму з крапкою та шістнадцята, як передати стан войовничості та маршу; як грати ліричні епізоди; як зробити так, щоб після виконання великого нотного матеріалу не змучити свої губи, та в кінці твору легко грати в верхньому регістрі.

Що стосується власне концертних рис, то твір дозволяє трубачеві виявити різні властивості свого інструменту – продемонструвати і чіткість ритму при виконанні *marcato*, і ніжну гру *legato*, і свободу у віртуозних пасажах, які в той же час потребують чіткого усвідомлення фразування та музичного стану виконавця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаджан Г. Методика развития исполнительских приемов на духовых инструментах с помощью визуального индикатора // *Вопросы музыкальной технологии* : сб. ст. Москва, 1983. Вып. 4. С. 19–29.
2. Алексеев А. Концерт и камерные жанры инструментальной музыки // *История русской советской музыки* : в 4 т. Москва : МУЗГИЗ, 1956. Т. 1. С. 267–297.
3. Алексеева Н. Звучит барочная труба // *Старинная музыка*. 2002 № 2, С. 5–6
4. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : Основа, 2007. 120 с.
5. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. Исследование. Москва : Музыка, 1991. 320 с.
6. Арбан Ж. Школа игры на трубе. Москва, 1987. 284 с.
7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
8. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
9. Богданов В. Богданова Л. Історія духового музичного мистецтва України. Харків : Основа, 2013. Т. 2. 348 с.
10. Болотин С. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе. Ленинград : Музыка, 1980. 120 с.
11. Вакалюк П.В. Шляхи розвитку музики українських композиторів другої половини ХХ століття для труби (жанрові магістралі) // *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики* : Зб. наук. Праць. Рівне, 2015. Вип. 7. С. 36-42.
12. Волков Н. Об исполнительской артикуляции при игре на трубе // *Вопросы теории и практики муз. педагогики* : Сб. Ст. Минск, 1989. С. 61 – 69.

13. Галганова О. Митець, який любив театр // *Національна парламентська бібліотека України. Дати і події, друге півріччя 2014 року* : Зб. Ст. Київ, 2014. Вип. 2 (4) С. 112—115.
14. Гишка І. Звук труби в контексті еволюції інструмента // *Музикознавчі студії* : Зб. Ст. Львів, 2005. Вип. 10. С. 117 – 125.
15. Гишка І. Звукотворчій компонент трубного виконавства: традиції та базинг: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2005. 18 с.
16. Гомоляка В. // *Українська Радянська Енциклопедія* : у 12 т. Київ : Головна редакція УРЕ, 1983. Т. 3. С. 98.
17. Гомоляка Вадим Борисович // *Митці України: енциклопед. довід.* / упоряд.: гл. Ред. .А. В. Кудрицького. Київ, 1992. 174 с.
18. Гомоляка Вадим Борисович // *Українська музична енциклопедія*. Т. 1: [А – Д] / Гол. редкол. Г. Скрипник. — Київ : ІМФЕ НАНУ, 2006. — 495 с.
19. Горюхина Н. Вопросы теории музыкальной формы // *Проблемы музыкальной науки* : Сб. Ст. Москва, 1975. Вып. 3. С. 3—16.
20. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке. Москва : Музыка, 2009. 286 с.
21. Докшицер Т. Путь к творчеству. Москва : ИД «Муравей», 1999. 216 с.
22. Докшицер Т. Система комплексных упражнений трубача. Москва : Музыка, 1985. 115 с.
23. Докшицер Т. Штрихи трубача // *Методика обучения игре на духовых инструментах* : сб. ст. Москва : Музыка, 1976. Вып. 4. С. 48—70.
24. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 144 с.
25. Загайкевич М. У жанрі балету // *Музыка* : Сб. Ст. Київ, 1985. Вип. 1. С. 11–12
26. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 284 с.

27. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона в аспекті становлення і розвитку жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 196 с.
28. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград : Музыка, 1973. 262 с.
29. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 527 с.
30. Малишев Ю. Балет «Чорне золото» // Мистецтво. 1960. Вып. 6. С. 45–47.
31. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 15—32.
32. Милка А. Функциональность музыкальной структуры // *Советская музыка* : Сб. Ст. Москва, 1972. Вып. 6. С. 81—86.
33. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
34. Мочурад Б. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2005. 22 с.
35. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1973. 1047 с.
36. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
37. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке Москва: 2002. 248 с.
38. Натансон В. Гуммель // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Москва : Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 68–71.
39. Подольчук В. Роль исполнительского дыхания при игре на трубе // *Музичне мистецтво* : Зб. Ст. Донецьк - Львів, 2009. Вип. 9. С. 237 – 245.
40. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів: особливе трактування жанру // *Музична україністика: сучасний вимір* : Зб. Ст. Київ, 2009. Вип. 3. С. 218– 226.

41. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів (1950-2000): формування, усталення, модифікації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.
42. Посвалюк В. Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. Київ, 2008. 30 с.
43. Посвалюк В. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретично-методичний аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 36 с.
44. Посвалюк В. Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 21 с.
45. Посвалюк К. Концерты для трубы с оркестром Н. Бердыева: жанрово стилевая и исполнительская специфика // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : Зб. Ст. Харків, 2015. Вип. 43. С. 237-248.
46. Розенберг А. Труба // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Москва : Советская энциклопедия, 1981 Т. 5. С. 50–55.
47. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград, 1977. 150 с.
48. Рудницький А. Українська музика, Мюнхен, 1963, 406 с.
49. Сайт міжнародного конкурсу трубачів ім. Мирона Старовецького. веб-сайт. URL : <http://starovetskiy.freevar.com/starovetskiy.html> (дата звернення 31.05.2021)
50. Селянин А. Роль «базинга» в ежедневных занятиях трубача // *Вопросы музыкальной педагогики* : Сб. Ст. Москва, 1983. Вып. 4. С. 51–56.
51. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
52. Словарь-справочник по физиологии и патофизиологии дыхания : сб. статей / общ. ред. В. Березовского. Киев : Наукова

- думка, 1984. 285 с.
53. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 105 с.
 54. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1978. 184 с.
 55. Усов Ю. Методика обучения игры на трубе. Москва : Музыка, 1984. 216 с.
 56. Фаркас Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах. Москва : Издательство МГК, 1998. 68 с.
 57. Холопов Ю. Гармонический анализ. Москва : Музыка, 2001. 193 с.
 58. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм Лань: 2002. 367 с.
 59. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. Лань, 2001. Изд. 2-е. 496 с.
 60. Царева Е. Жанр музыкальный. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 383—388.
 61. Царева Е. Вальс. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. А. Прохоров. Москва : Советская энциклопедия, 1971. Т. 4. С. 273
 62. Ценова В. Теория современной композиции. Учебное пособие. – Москва : Музыка, 2005. 624 с.
 63. Черних А. Советское духовое инструментальное искусство: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Москва, 1990. 27 с.
 64. Чумов Л. Очерки о трубе и трубачах в России. Москва : Московская консерватория Редакционно-издательский отдел, 2004. 100 с.
 65. Щириця Ю. Вадим Гомоляка Київ : Муз. Україна, 1982. 48 с.
 66. Шеффер Т. Л. М. Ревуцький. Нарис про життя і творчість. Київ. 1958. 142 с.
 67. Clarke, Herbert Lincoln Technical studies for the cornet New Your, 1984. 56 p.