

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

**Кафедра оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного
диригування**

Кафедрі інтерпретології та аналізу музики

**ТУБА В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ЯНА
КУЦИРА: ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

**Магістерська робота
МІРОШНИЧЕНКА МИКОЛИ АНАТОЛІЙОВИЧА**

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

ЯГОДЗИНСЬКА ІРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



МІРОШНИЧЕНКО М. А.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1	
ТУБА ЯК СОЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ У ХХ СТОЛІТТІ	7
1.1. Еволюційні шляхи розвитку туби	7
1.2. Концертний репертуар для туби у ХХ столітті.....	15
Висновки до Розділу 1	21
РОЗДІЛ 2	
ТВОРИ ДЛЯ СОЛЬНОЇ ТУБИ В ДОРОБКУ ЯНА КУЦИРА	22
2.1. Життєвий шлях композитора. Сильові орієнтири творчості	22
2.2. Концертино для туби та струнних: композиційно-драматургічні особливості	27
2.3. Сонатина для туби і фортепіано. Музичний задум, засоби виконавської реалізації	40
Висновки до Розділу 2	56
ВИСНОВКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	59

ВСТУП

Актуальність теми. У ХХ столітті туба активно займає позицію сольного та камерно-ансамблевого інструменту, суттєво розширюється концертний репертуар для туби, котрий поповнюється такими жанрами, як концерт, сюїта, соната. Туба виступає в ансамблевому складі з фортепіано, голосом, струнним оркестром тощо. Композитори, котрі звертаються до тембру туби, змінюють фокус сприйняття інструмента, розкриваючи його звуковий образ та художньо-виконавські можливості на новому рівні.

У сучасному концертному репертуарі для туби особливо вирізняється творчість німецького композитора нідерландського походження Яна Куцира (1911–2006), у доробку котрого представлена низка творів для туби як сольного та камерно-ансамблевого інструмента. Хоча п'єси цього композитора є відомими та часто виконуються зарубіжними музикантами, музичний доробок Яна Куцира мало знаний в Україні та фактично невивчений. У західному музикознавстві наразі укладене єдине монографічне дослідження, присвячене творчості композитора (робота Жана Філіпа Матеза «Ян Куцир – композитор на славу духових інструментів», 1990); інформацію про життєтворчість митця розпорошено по поодиноким німецькомовних довідниках, окремі архівні документи викладено в цифровому вигляді на ресурсах Мюнхенської вищої школи музики та виконавських мистецтв, де тривалий час викладав композитор.

Утім, камерно-інструментальна музика Яна Куцира заслуговує на увагу професійної спільноти, оскільки презентує інструмент на сучасному рівні у його найвиразніших потенціях та технічних можливостях. Відповідно, вона потребує теоретичного і виконавського осмислення, що і фундує актуальність поданого дослідження.

Об'єкт дослідження – камерно-інструментальна творчість Яна Куцира.

Предмет – особливості реалізації технічно-виразних можливостей інструмента в творах композитора для туби.

Мета дослідження полягає в розкритті виконавсько-стильової специфіки камерно-інструментальних творів Яна Куцира для туби.

Означена мета обумовлює наступні **завдання роботи**:

- дослідити історичний розвиток туби як симфонічного (оркестрового), сольного та камерно-ансамблевого інструмента в XIX-XX сторіччі;
- охарактеризувати концертний репертуар для туби в музиці XX ст., провідні тенденції та підходи у трактуванні виразно-технічних можливостей інструмента;
- стисло розглянути життєтворчий шлях митця;
- визначити стильові орієнтири інструментальної творчості Яна Куцира;
- здійснити виконавський аналіз творів Яна Куцира для туби;
- розкрити специфіку виконавських підходів до інтерпретації творів композитора.

Аналітичним матеріалом дослідження є твори Яна Куцира для туби як сольного та камерного-ансамблевого інструменту (насамперед Концертино для туби та струнних, Сонатина для туби та фортепіано, окрім того, побіжно Хоральна фантазія для туби та органу, *Пісні шибеника* для туби та голосу, *Подорож Дон Жуана у пекло* для туби з брасс-інструментами, *Фальстафада*, *варіації на тем з опери «Віндзорські насмішниці» Отто Ніколаї* для брассу та інші) – ноти, партитури, аудіо- та відеозаписи.

Методологія дослідження. Провідним в роботі обрано комплексний підхід, що об'єднує такі аналітичні методи: *довідково-біографічний, історичний, а також жанрово-стильовий, інтонаційний та композиційно-драматургічний аналіз, компаративний та інтерпретаційний підхід.*

Теоретична база дослідження. Джерела, що складають теоретичне підґрунтя роботи, можна об'єднати у кілька груп: *розвідки монографічної спрямованості – про Яна Куцира та його творчість, зокрема камерно-інструментальну – Жан Філіп Матез [60]; дослідження енциклопедичного характеру стосовно історичного розвитку оркестрових духових інструментів і туби зокрема – Г. Благодатов [12], С. Левин [33], Ю. Усов [53-55]; студії з проблем інструментування та оркестрування в музиці XIX - XX сторіччя – Г. Берліоз [11], А. Карс [25], В. Кожухарь [29], Д. Рогаль-Левицький [44, 45]; методичні розвідки щодо специфіки гри на тубі – В. Апатський [2-7], Д. Балагур [8].*

Наукова новизна отриманих результатів. Дослідження являє першу з аналітичних спроб в українському музикознавстві щодо творчості Яна Куцира, зокрема стосовно підходів до інтерпретації творів композитора.

Практична значимість отриманих результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, присвячених історії зарубіжної музики XX ст., творчості Яна Куцира, вивченню камерно-інструментальних жанрів, проблемам виконавства; в навчальних курсах з історії виконавства на духових інструментах, аналізу музичних творів; в музичній педагогіці та виконавській практиці.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та переліку використаних джерел. У вступі обґрунтовані актуальність, мета і завдання дослідження. У Розділі 1 роботи висвітлено історичний шлях розвитку туби як оркестрового та сольного інструмента, зазначено ключові віхи у становленні сучасного концертного репертуару інструмента, надано стислий огляд найвідоміших творів з сольного тубового репертуару (1.2. Концертний репертуар для туби у XX ст.). Розділ 2 дослідження присвячений камерно-інструментальній творчості Яна Куцира. Наведено інформацію про життєтворчий шлях композитора та визначено провідні ознаки стилю (2.1.

Життєвий шлях композитора. Стильові орієнтири творчості), здійснено аналіз двох творів за участі туби-соло, визначено особливості роботи композитора з традиційними жанровими моделями інструментального концерту та сонати, специфіку прочитання виразно-технічних можливостей туби.

Загальний обсяг роботи становить 63 сторінки, з них основного тексту 58 сторінок. Список використаних джерел містить 61 позицію.

РОЗДІЛ 1

ТУБА ЯК СОЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ У ХХ СТОЛІТТІ

1.1. Еволюційні шляхи розвитку туби

Усвідомлення та узагальнення місця туби у сучасному сольному виконавстві неможливе без вивчення досвіду минулого та знайомства з еволюційними віхами в історії інструменту. Саме тому звернемося до витоків мистецтва гри на тубі.

Праобраз сучасної туби існував ще до початку епохи Середньовіччя. Вже тоді музиканти використовували схожий інструмент, який виготовляли з дерева та шкіри [31, с. 43].

Старовинним попередником туби є басовий інструмент – *серпент*. Ю. Усов пише, що «<...> Батьківщиною серпента прийнято вважати Францію, де в XVI столітті його сконструював Е. Гійом. Серпент своїм виглядом нагадує змію, за що і отримав свою назву (фр. *serpent* – «змія»). Для його виготовлення використовували різноманітні матеріали: мідь, срібло і навіть дерево [31, с. 43].

Першими місцями побутування цього духового інструменту були церковні інструментальні ансамблі, що обслуговували літургичні служби. За словами С. Левина, «його роль полягала в посиленні чоловічих голосів у співі. Після вдосконалення та з додаванням клапанів його стали активно використовувати в оркестрах, в тому числі військових, в якості основного басового інструменту» [22, с. 136].

Незважаючи на труднощі, що виникали при оволодінні інструментом, протягом трьох століть серпент продовжували використовувати в церковній музиці. Пік популярності припав на початок XVIII століття, коли на ньому грала майже вся Європа.

В першій половині XIX століття в Європі завершувалося становлення романтизму. Результатом цього процесу став ряд музичних реформ. Композиторів-романтиків не влаштовували класичні засоби музичної виразності. Новий стиль відрізнявся прагненням до яскравих контрастів, непереборних конфліктів та найтонших відтінків, пошуків нових тембрів звучання. Романтизм висунув нові вимоги, в першу чергу, до складу симфонічного оркестру, до виконавської майстерності музикантів.

Саме на цей період часу (20-40-і роки XIX ст.) припадають всі найбільш визначні винаходи в області духових інструментів. В авангарді трансформаційних процесів духового інструментарію були Т. Бьом, П. Рідль та всесвітньо відомий А. Сакс.

Внесок кожного з них важко переоцінити, оскільки їх інноваційні рішення були справжнім технологічним проривом тих часів. Так, Т. Бьом удосконалює механізм дерев'яних духових, а П. Рідль винаходить поворотний вентиляльний механізм, відтак мідні духові отримують хроматичний лад.

Бельгійський винахідник музичних інструментів, А. Сакс замислює створити інструмент, який би поєднав мідну і дерев'яну групи симфонічного оркестру. Усі винахідницькі пошуки тогочасних майстрів були спрямовані на пошук звукового рішення низького регістру, що дало б повнозвучний і рухливий бас групі мідних.

Ю. Усов пише, що в 1821 році у Франції розробили групу мідних ріжок, що мають клапани. Басовий ріжок, а також інструмент, створений на його основі, отримав назву *офіклеїд*. «Інструмент був вироблений цілком з металу, мав U-подібну форму та 11 отворів з клапанами, які давали можливість відтворювати всі звуки хроматичної гами [31, с. 43].

Офіклеїд швидко здобув визнання серед виконавців і слухачів та міцно увійшов до складу духового та симфонічного оркестру. Його використовували в своїх партитурах Г. Берліоз, Ф. Мендельсон, М. Глінка. Проте звучання

інструменту не задовольняло композиторів. За силою звучання він поступався трьом тромбонам та не міг впевнено вести басову партію. Крім цього, на думку Ю. Усова, гра на офіклеїді потребувала сильної атаки, що ускладнювала процес виконання» [31, с. 43].

Такі музично-естетичні вимоги ставали рушійною силою в подальшій еволюції інструменту. Наступним кроком на цьому шляху, за даними С. Левіна, стала спроба німецьких майстрів В. Віпрехта та К. Моріца з Веймара винайти досконалий басовий мідний інструмент [22, с. 136].

Так в 1835 році був створений інструмент, що мав назву «*туба*» (лат. *Tuba* – труба). За словами, Ю. Усова, це був інструмент строю *in F* із п'ятьма вентилями. Перші зразки цього оновленого інструменту мали дуже різкий і тьмяний тембр, а недосконалий на той час вентиляльний механізм зводив до мінімуму технічну рухливість інструменту [31, с. 44].

Той факт, що зроблений інструмент не отримав масового поширення, на думку Ю. Усова, був розцінений майстрами як невдала спроба та вони припинили подальші пошуки шляхів вдосконалення туби [31, с. 136].

Натомість А. Сакс навпаки зацікався розробкою В. Віпрехта та К. Моріца та довів туби до вигляду, що ми можемо бачити сьогодні. С. Левін вважає, що А. Сакс довів, що проблема була в невдалих співвідношеннях мензури та конструкційних помилок, яких припустилися винахідники [22, с. 168]. Туба стала останнім інструментом, з появою якого остаточно сформувався сучасний склад симфонічний оркестру.

Окремі аспекти використання туби як оркестрового та сольного інструмента в європейській музичній культурі розкриваються в дослідженні Д. Рогаль-Левицького [45]. Принаймні гідно 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 [61].

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.

Використання туби як оркестрового інструмента пов'язане з серединою XIX століття. Вперше в складі симфонічного оркестру туба з'явилася в 1843 році у опері «Летючий голландець» Р. Вагнера. У вагнерівському оркестрі туба становила самостійну групу з чотирьох інструментів, а іноді, навіть, шести. Композитору належить винахід так званої вагнерівської туби (інші назви – «валторнова», «байройтська» туба). Хоча, цей інструмент було б правильно називати «бас-валторна», оскільки він був басовим голосом групи валторн і відносився до їх сімейства.

Р. Вагнер мав глибокі знання про характерні можливості цього непростого інструменту, майстерно застосовував різні його сторони. Не дивно, що саме Р. Вагнер першим почав використовувати тубу в якості сольного інструменту. Це підтверджує Ю. Усов: «Є *solo* ліричні і проникливі, є героїчні і пафосні, є трагічні. Але у всіх випадках це – *solo*, що містить в собі внутрішню силу, динаміку і ніжність, що і є суттю туби як інструменту» [31, с. 105].

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 «Перстні 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 тромбонами, можна назвати Алжирську сюїту К. Сен-Санса та Ельзаські сцени Ж. Массне. Її партія в названих творах вимагає від виконавців достатньо розвинутої техніки. 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 [45, с. 270-293].

Згодом тубу почали використовувати в своїх творах Г. Малер, Р. Штраус, І. Стравінський, М. Равель, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович та інші. Їм вдалося переосмислити значення туби в оркестрі, не тільки як басового голосу в акорді тромбонів та педалі в крайньому нижньому регістрі, але й як сольного інструменту.

Сімейство туби досить велике. Ще в XIX столітті були сконструйовані туби в усіх можливих ладах. За словами Ю. Усова, на сьогоднішній день найбільшого поширення набули туби *in B*, *in C*, *in Es* та *in F* [31, с. 105].

Зазвичай в розпорядженні виконавця знаходяться кілька туб різних строїв, і він (або диригент) вирішує, на який тубі він буде грати конкретний твір,

виходячи з реєстра партії. Найчастіше в сучасних симфонічних оркестрах застосовується саме той різновид туби, який Р. Вагнер називав «контрабасовою тубою», а американські виконавці ж прозвали його ***BB-бемоль-bass*** тубою.

Отже, найбільшого поширення набула туба *in B*, що володіє чотирма вентилями та не має п'ятого додаткового, який би слугував для виправлення інтонаційних похибок, які трапляються при одночасній дії трьох або чотирьох вентилів. Всі ці неточності вітчизняні тубісти виправляють губами, а не додатковим вентиляем.

Щодо туби *in Es*, то вона серед виконавців вважається непрофесійною і застосовується тільки в самодіяльності, в військових оркестрах, а також в навчальних цілях.

Не можна не згадати ще про два різновиди туби – *гелікон* та *сузафон*.

Гелікон (практично вийшов з ужитку) має, як правило, стрій *in F*, його форма адаптована для гри верхи на коні. Цей інструмент був винайдений в Росії в кінці XIX століття і застосовувався в кавалерійських оркестрах. З огляду на такі особливості, у сучасному виконавстві майже не використовується.

Сузафон (названий на честь американського винахідника Д. Сузи) має строй *in B*, його конструкція зручна для гри на ходу. Наразі, поширений в великих військових оркестрах.

До родини туби відноситься також *еуфоніум* (в Європі його ще називають теноровою трубою). За строем цей інструмент відповідає духовому баритону, але має інші мензурні співвідношення.

Прямопропорційно до того, як вдосконалювався інструмент – стрімко ріс рівень виконавської майстерності на тубі та й сам інструмент позбувався лише супроводжуючих функцій, поступово набуваючи повноцінних прав сольного інструменту.

За останні десятиріччя відбулося стрімке зростання світового виконавського рівня гри на тубі. Цьому сприяла як увага до інструменту з боку

композиторів, так і активне формування окремих виконавських шкіл у мистецькому просторі.

Важливу роль в розвитку віртуозного музикування відіграла організація Всесвітнього братства тубістів (*T.U.B.A. – Tubists Universal Brotherhood Association*), яка утворилася в 1976 року і з того часу усі тубісти світу збираються три рази на рік: на фестиваль, конкурс та методичний семінар. *T.U.B.A.* приймають до своїх лав не тільки тубістів-професіоналів, але й музикантів-аматорів. З цією організацією тісно співпрацюють фірми з виробництва музичних інструментів.

З огляду на побажання професіоналів, такі підприємства як *Mirophon*, *Yamaha*, *Besson*, і інші випускають туби найвищої якості. Поява пластикових сузафонів фірми *Yamaha* (замість важких мідних) – результат практичних рекомендацій музикантів цієї організації.

Найбільш повно можливості туби розкриваються в складі брас-квінтетів та джаз-бендів. Брас-квінтети склалися з двох труб, валторни, тромбона і туби. Цим колективам доступно виконання абсолютно будь-якої музики.

За словами, В. Апатського, «до виконавського рівню музикантів брас-квінтетів висуваються дуже високі вимоги, тому що їм доводиться грати партії найрізноманітніших інструментів, а також хорових і вокальних голосів, абсолютно не враховуючи специфіку мідних духових. Кращим з таких складів по праву вважається *Canedien Brass*. В його репертуарі є і фуги Баха, і камерні твори Моцарта, і сцени з різних опер, не кажучи вже про джазові композиції» [4, с. 68].

Туба традиційно є незмінним учасником джаз-бендів. Однак, так було не завжди, за словами В. Апатського, «Спочатку, тубу в складі джазових ансамблів інколи використовували замість контрабаса. Оскільки деякі бенди виступали прямо на відкритому повітрі, дощ міг пошкодити дерев'яний корпус контрабаса і погіршити звучання інструменту» [4, с. 71].

Як бачимо, репрезентація цілісної картини еволюції тубного інструментарію: від малорухливого, важкого інструменту, якому приділялися партії акомпанементу у ансамблях та оркестрах до рівноправних позиції серед інших музичних інструментів дозволяє вченим констатувати, що на сьогоднішній день тубне мистецтво сягає високого технічного та віртуозного рівня.

Європейськими композиторами в оркестровій творчості середини XIX – першої половини XX ст. накопичувався досвід використання виразових можливостей туби, що став підґрунтям для створення різножанрового сольного репертуару в названій галузі.

1.2. Концертний репертуар для туби у ХХ столітті

Формування жанру концерту для туби з оркестром припадає на 40-50-ті 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.

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

О. Лебедєв 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. Лебедєва, як і Драматичне концертино Д. Генделєва, більше нагадують сонатини за участю сольного інструмента. Специфічні риси жанру виражаються в наявності в цих творах віртуозних каденцій.

Концерт для туби з оркестром О. Лебедєва (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 сольного інструмента наділена активними ходами на широкі інтервали. Цей емоційний характер звучання посилюють стрімкі мотиви партії оркестру. У побічній партії (*Andante cantabile*) туба виступає як кантиленний 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.

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») [28, 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 почергово 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 сольного 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 сольного 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 елегійним відтінком. Вона звучить на тлі хоралоподібного оркестрового супроводу, сповненого мікронюансування в межах *p-pp*. 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 пропоновані 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. Твір являє собою тричастинний цикл, в останньому розділі якого поєднуються ознаки Скерцо і Фіналу. Це дає підстави відчутти 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 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 сольного 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. Стевенса та багато інших, що вимагають подальшого дослідження еволюції концертного жанру для туби в європейській музичній культурі.

Висновки до Розділу 1

Панорамний огляд еволюційних шляхів розвитку туби як оркестрового та як сольного інструменту дозволяє нам зробити наступні висновки.

Потужний поштовх та «нове дихання» виконавство на мідних духових інструментах набуває у ХХ сторіччі. Виконавці шукали нові техніки та прийоми, було принципово переорієнтовано позицію музиканта в ланцюжку «композитор – виконавець – слухач». У свою чергу композиторів цікавлять нові грані технічних та функціональних можливостей мідних інструментів, вони змінюють фокус зору з суто оркестрових ролей «міді» на її багатоманітний семантичний потенціал у концертній та камерній літературі.

Туба довгий час вважалася малорухомим та ваговитим інструментом, якому віддавалися мало привабливі партії акомпанементу у ансамблях та оркестрах. Поступово туба «виходила з тіні» та займала активну та рівноправну позицію серед інших музичних інструментів й до середини ХХ ст. тубне мистецтво у рівні технічного та віртуозного музикування сягає кульмінаційної вершини. Цьому сприяла як увага до інструменту з боку композиторів, так і активне формування окремих виконавських шкіл у мистецькому просторі.

Усвідомлення та узагальнення місця туби у сучасному сольному виконавстві неможливе без вивчення досвіду минулого та знайомства з еволюційними віхами в історії інструменту. У ХХ столітті виконавцям на тубі прийшлося швидко наздоганяти у виконавській майстерності своїх колег. Справедливо було б зауважити, що рівень виконавської майстерності на тубі ще на початку ХХ століття виріс у геометричній прогресії, що дозволило інструменту не лише позбавитися певної «другорядності», але й завоювати нове амплуа сольного інструменту.

РОЗДІЛ 2

ТВОРИ ДЛЯ СОЛЬНОЇ ТУБИ В ДОРОБКУ ЯНА КУЦИРА

2.1. Життєвий шлях композитора. Стильові орієнтири творчості

Ян Куцир народився 14 серпня 1911 року в родині співачки Жанни Куцир і вчителя Яна Куцир-Мюллера в Амстердамі. Завдяки матері рано долучився до творів європейської музичної класики, які вони виконували разом – пісень Ф. Шуберта, Й. Брамса, Г. Вольфа.

За спогадами дитинства самого композитора велике враження на нього справила народна музика: «можливо, усе це почалося в моєму дитинстві, коли мені було десять років я любив слухати музику на репетиціях за дверима сільського пабу. Приглушені звуки мідних викликали моє перше захоплення цими інструментами» [60, с. 18].

У 1913 році сім'я переїхала до Берліна, де Я. Куцир вперше почав займатися музикою. Своє рішення бути професійним музикантом він усвідомив після закінчення середньої школи. У віці 16 років майбутній композитор вступив до Берлінської вищої школи мистецтв, до якої був прийнятий в клас фортепіано В. Лючга.

За спогадами Ж. П. Матеза, Я. Куцир своїм виконанням фортепіанної сонати Л. Бетховена соч. 10 № 2 на одному із іспитів привернув увагу піаніста А. Шнабеля, який був на чолі екзаменаційної комісії. А. Шнабель став для майбутнього композитора наставником, його естетичні погляди вплинули на учня, особливо щодо творчості Л. Бетховена. Крім того, Ян був зобов'язаний піаністу можливістю музикувати з альтисткою Т. Бехрамі-Шнабель, дружиною А. Шнабеля [60, с. 18].

З 1932 року Я. Куцир покинув клас фортепіано та присвятив себе вивченню диригування у класі Ю. Прювера. Окрім диригування в університеті він

відвідував уроки с теорії музики та фортепіано у Олександра фон Цемлинського; а також навчався грі на кларнеті зі своїм другом-однокурсником Х. Гензмером. Як відмічає, Ж. П. Матез, «Х. Гензмер деякий час займався у П. Хіндеміта, який на той час був одним з найважливіших викладачів композиції в Берлінській академії музики. Вперше Я. Куцир познайомився з П. Хіндемітом вже після навчання, проте всі ці роки він активно вивчав його творчість» [60, с. 27].

У студентські роки в Я. Куцира вже формується пізнаваний стиль, основа якого – тональне мислення, що спирається на вікову європейську традицію. Уже тоді він віддавав перевагу естетиці неокласиків, музиці І. Стравінського та Ф. Пуленка, але в той же час досить стримано сприймав додекафонію А. Шенберга, цієї позиції він дотримувався протягом всього свого життя [60, с. 27].

Коли націонал-соціалісти захопили владу в Німеччині, то політична ситуація в Берліні ставала все гострішою і багатьом викладачам, особливо єврейського походження, довелося залишити університет – в тому числі Ю. Прюверу та О. Цемлинському.

Наприкінці 1933 року Я. Куцир їде з Берліну, скориставшись пропозицію переїхати до Любека та працювати репетитором у тамтешньому театрі. Однак у Любеку він був небажаним гостем, тому що мав голландське коріння, тож після першого концертного сезону мусив повернутись до Берліну. Там він жив до 1937 року та гастролював в різних театрах, таких як «Німецький музичний театр» та «Німецький народний театр».

За цей період Я. Куцир написав низку сценічних творів та отримав перший досвід праці з радіо-оркестром Берліну в якості позаштатного диригента. Таким чином, Ян був зайнятий не тільки як диригент, але і як піаніст, та, насамперед, як композитор. Він написав численні аранжування для камерного хору під керуванням Р. Ламі та оркестру радіостанції під управлінням М. Ріхтера-

Рейххельма у стилі південноамериканських, африканських і північноамериканських пісень.

У 1940 році, після початку Другої світової війни, Я. Куцир припинив свою діяльність на радіо через політичну ситуацію. Однак, оскільки націонал-соціалісти тим часом вторглися до Нідерландів, він не зміг повернутися туди, як планувалося. Врешті-решт він знайшов вихід в новому проекті з відомою танцівницею в Берлінській державній опері І. Медтнер, якій в той час був потрібний піаніст для гастролей. Я. Куцира більше року (1940/41) супроводжував її виступи грою на фортепіано, подорожуючи по всій Німеччині та в деяких сусідніх країнах.

У грудні 1941 року Я. Куцир поставив водевіль «Бастьєн і Бастьєнна» в місті Гаазі з нагоди 150-річчя від дня смерті В. Моцарта – твір, який надихнув його та німецько-голландську культурну громаду на створення нової камерної опери. Працюючи над цим твором Я. Куцира протягом півроку активно гастролює. Він проводив концерти в багатьох містах в Голландії, набуваючи додатковий досвід в музично-театральних жанрах.

Важливим моментом в кар'єрі Я. Куцира стала посада диригента в Concertgebouworkest в Амстердамі, яку він обіймав з 1942 по 1948 рік. Співпраця з відомим диригентом В. Менгельбергом стала натхненням для композитора. Я. Куцир позитивно оцінив його досить сміливу інтерпретацію «Страстей за Матфеєм» Й. С. Баха, в якій музичний ефект, експресивність вислову мали пріоритет над буквальною вірністю тексту.

Як відмічає Ж. Ф. Матез, оскільки Я. Куцир продовжував тісно співпрацювати з Німеччиною вже після захоплення влади нацистами, тому після 1945 року він отримав шестирічну заборону на виступи в Нідерландах. В результаті цих обставин він був змушений піти з посади диригента Concertgebouworkest. Натомість, такі диригенти, як О. Клемперер, Б. Вальтер,

Е. Кляйбер, П. Монте та Л. Стоковський, були найняті для керівництва оркестру [60, с. 28].

Той факт, що Я. Куцир багато років працював у Німеччині, причинив неприємності з його голландськими співвітчизниками; як співробітник націонал-соціалістів, він був тимчасово ув'язнений після війни, а також мав заборону на професійну діяльність. Тільки після судового рішення, приблизно через рік, він зміг продовжити свою діяльність в цьому оркестрі. Але у 1948 коли йому довелося подолати розлуку зі своєю першою дружиною, Я. Куцир знову переїздить зі своєї рідної країни і відправиться в Королівську консерваторію в Гаазі в якості диригента «Оркестру резиденції» та викладача з класу диригування.

Цікавим досвідом для композитора була співпраця з П. Хіндемітом. Він вивчав його твори з оркестром та неодноразово мав спільні виступи с ним на одній сцені. Натхненний творчістю П. Хіндеміта, Я. Куцир написав власний твір – «Музика для оркестру з чотирьох хорів» за пропозицією Е. Бейнма.

У 1950 році Я. Куцир став диригентом симфонічного оркестру Баварського радіо. Щоб наповнити архів для щоденної трансляції композитору потрібні були не тільки записи публічних концертів, а й студійні записи оркестру. «Завдання для оркестру Баварського радіо було зробити записи широкого та різноманітного спектру. Призначений для керівництва цим проектом Я. Куцир познайомився з численними солістами, такими, як К. Еберс (сопрано), К. Нентвіг (сопрано), А. Куппер (сопрано), Л. Фехенбергера (сопрано), Ф. Вундерліх (тенор), Ф. Франц (баритон), Б. Куш (бас – баритон) та інструментальними солістами –Л. Холшер (віолончель), альтист Г. Шмід (альт), Дж. Булет (фортепіано). Результатом 16-річної кар'єри стали більш ніж як 700 записів, створених під керівництвом Я. Куцира, які доступні в звуковому архіві баварського радіо і сьогодні», – пише Ж. Ф. Матез [60, с. 28].

З 1966 по 1976 рік композитор викладає диригування в Мюнхенській вищій школі музики і театру та керує оркестром цього навчального закладу. За словами,

Ж. Ф. Матеза, на цій посаді Я. Куциру вдалося ввести деякі нові функції в навчальну програму, яка була тоді в силі. Наприклад, якщо звичайним для навчання диригентів було працювати з оркестром тільки на заключному іспиті, то за узгодженням з університетом композитор влаштував від чотирьох до шести лекцій на рік, протягом яких його учням дозволялося керувати університетським оркестром. Також на великих оркестрових концертах, які проходили три рази на рік, відтепер залучалися студенти диригентського класу [60, с. 28]

Покинувши Мюнхенський вищий школі музики у 1976 році, Я. Куцир присвятив себе написанню музики протягом наступних 30 років. Останні роки життя Я. Куцир прожив в Мюнхені.

Я. Куцир – автор музичних творів різних жанрів. Серед його композиторської спадщини важливе місце займає музика для мідних духових інструментів. Це обумовлено багаторічною творчою співпрацею композитора з ансамблем англійського трубача Філіпа Джонса. Зокрема, серед його творів є Симфонія для мідних духових, Концерт для брас-квінтету з оркестром, Концерт для труби і тромбона з оркестром, Концертино для труби та струнних, брас-квінтет «Гран-Тріо», а також численні твори для «Тріо Армін Розін», «Слокар квінтет», «Rennquintett», «Лейпцизький квінтет валторн» і «Brass Солісти Мюнхен» та ін.

За збагачення тубного репертуару в 2008 році Я. Куцир посмертно нагороджений Міжнародною асоціацією труби та еуфоніума за творчі досягнення.

У 1993 році був створений фонд Яна Куцира. С 1999 року кожні два роки проводиться міжнародний конкурс мідних духових ансамблів, названий ім'ям музиканта.

2.2. Концертино для туби та струнних: композиційно-драматургічні особливості

Композиторські пошуки ХХ сторіччя позначені у тому числі переосмисленням традиційних жанрових моделей, зокрема концерту, сонати. Крім використання нових композиційних технік, гармонічних новацій, важливою тенденцією постає раціоналізація емоцій та стильові діалоги з музикою несуміжних епох.

Творчість Я. Куцира також позначена пошуками у галузі традиційних інструментальних жанрів. Розглянемо особливості композиторського бачення на прикладі *Концертино для туби та струнних opus 77*.

Твір являє собою велику ансамблеву п'єсу для камерного складу: струнних та сольного інструменту, з беззаперечними ознаками жанру концерту. Історичним прототипом твору можна вважати концерти А. Вівальді, тричастинний концерт, який у ХХ ст. отримав «нове дихання». У Я. Куцира ми бачимо композицію з трьох частин, де перша часина – сонатне алегро – *Allegro con brio*, друга – складна тричастинна форма з контрастною серединою жанрово-побутового характеру – *Romanze e Scherzino*, і третя – фінал у формі рондо з інтонаційними ознаками баварської музики, про що свідчить й назва цієї частини – *Rondo Bavareze*.

I частина – *Allegro con brio – b-moll* – написана в сонатній формі. Відкриває Концертино чотирьохтактовий Вступ оркестру, в якому закладені основні інтонаційні формули головної партії, які отримують розвиток у каденційному проведенні в партії соліста, де маніфестується провідним оркестровим голосом, що буде змагатися з *tutti* оркестру. Цей епізод виконує функцію предикту до експозиції. З точки зору гармонії вступ побудовано за принципом тоніко-домінантового співвідношення, що також є типовою ознакою для сонатної форми. Те саме можна сказати й про мотивно-мелодійну будову вступу.

Інтонаційна формула побудована на двох елементах акцентованих восьмих і ліричного мотиву, що отримає потужний розвиток у наступних розділах форми.

Експозиція. Співвідношення соліста і оркестру побудовано за принципом діалогу, який має дзеркально-симетричну структуру, де кожен раз інтонаційні елементи, що було продемонстровано у вступі, перетворюються у теми головної і побічної партій, що проводяться по двічі кожна, відповідно в партіях соліста та в оркестрі. Перше проведення теми головної партії звучить у струнних, друге – в партії соліста, а далі – у побічній – навпаки – перше проведення звучить в партії соліста, а друге – в оркестрі, яку доповнено підголосковими репліками соліста.

Тема головної партії заснована на трьох інтонаційних одиницях.

Перша являє собою формулу з двох акцентованих восьмих і чверті, що має хореїчну будову та наділена рішучим характером. Друга – це лірична ямбічна поспівка, де три восьмих відштовхуються від четвертої долі такту в першу долю (такий прийом надає музиці «дихаюче» звучання). Далі, у третій структурно-інтонаційній одиниці головної партії чітко прослуховується скерцозність (що отримає розвиток у третій частині Концертино), її формула: восьма + дві шістнадцяті + дві восьмі. І знову використання хореїчної будови та ритмічного «тандему» чверть з точкою і восьма наділяє музику інтонацією подиху.

The image displays two systems of musical notation for a piano concerto. Each system consists of a piano (p) staff on the left and a bass (b) staff on the right. The first system begins at measure 18, and the second system begins at measure 22. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the bass part provides a more melodic and harmonic accompaniment. Dynamic markings such as *sf* and *p* are present throughout the score.

Рис. 1. Концертино. Головна партія. Фрагмент

Проведення усіх трьох структурно-інтонаційних одиниць головної партії складає перший період цього розділу форми, що завершується ритмічним «утисканням» – чотири восьмушки *staccato* і вісім шістнадцятих.

У другому періоді головної партії мотивна структура повторюється майже без змін, за винятком інтонацій 3-4 тактів, де хореїчна інтонація восьма + дві шістнадцяті+ дві восьмі, отримуючи розвиток, повторюється п'ять разів. Цей прийом також стимулює подальший розвиток музичного тематизму – на рівні відчуття, здається ніби розганяється маховик, що виносить сольну тубу над звучанням оркестру – тим самим втілює головний принцип концертного жанру.

Третій період головної партії повністю побудовано на ямбічному мотиві легатних трьох восьмих, який змінюється своєю інтонаційною структурою, що передуює появі матеріалу побічної партії.

Гармонічна мова головної партії в принципі дотримується традиційного мажоро-мінору, за виключенням використання композитором колористичних барв послідовності тризвуків сьомої натуральної та шостої ступенів, що властиві іспанській народній музиці. Зауважимо, що принципово інакший по будові третій період головної партії вирізняється також й з точки зору гармонії – вже чітко проступають акордові сполучення домінантової групи, що також підтверджує нашу думку про цільоспрямовану підготовку композиції до появи побічної партії.

Цікавим представляється й розподілення драматургічних «ролей» між солістом та оркестром. Одні й ті самі інтонаційно-структурні одиниці головної партії у соліста звучать більш лірично, при тому що тут відсутні два мотиви, що у виконанні оркестру мають більш рішучий характер. Загалом партія соліста вирізняється більш довгим фразуванням.

Тема побічної партії – *Des-dur* – побудована за принципом питання і відповіді, де питанням є синкоповані двотактові репліки висхідного спрямування, а відповіддю буде інтонація, спрямована вниз до шостої низької гармонічної

ступені сі-дубль-бемоль. Обидві репліки мають довге фразування, що надає темі побічної партії ще більшу співучість та ліричність.



Рис. 2. Концертино. Побічна партія. Фрагмент

Остинатність коротких мотивів, нанизування різномасштабних кільктактових ланок заважають формуванню завершених тематичних побудов з чіткою структурою та визначеною музичною думкою: занадто малі ці ланки, у них слабо діє фактор тематичного контрасту, який далеко не завжди підтримується фактурними, динамічними, регістровими оркестровими ресурсами. Таке тяжіння до речитативно-декламаційного інтонування свідчить на користь глибокої риторичності висловлювання у музичному творі.

Особливу роль в співвідношенні партії струнних і соліста у побічній партії грає ритмічна різноманітність. У той час, коли в партії соліста звучать плавні тривалості чвертей і половинних в оркестрі звучать тріольні чверті. У третьому такті побічної партії, мелодичний рух узгоджується з ритмічним малюнком в партії оркестру тим самим нагадуючи мотив з головної партії. Багато що уточнює остинатна фігураційна та акордова складова супроводу, масштабна остинатність мелодики, а також метроритмічна остинатність, яка органічно доповнює їх (наприклад, метроритмічна схема початкового восьмитакту побічної партії). Увесь комплекс прийомів, що утворюють, з одного боку – ліричний характер цього розділу та легкість та польотність – з іншого (останньому, на нашу думку, сприяють зміни тривалостей протягом одного такту – з тріольних чвертей на послідовність восьмих в акомпанементі).

Окремо відзначимо гармонічні особливості теми побічної партії, яку загалом побудовано за принципом тоніко-домінантового співвідношення, де важливу колористичну роль відіграють шості знижені ступені ре-бемоль мажор і ля-бемоль (домінанта).

Важливим моментом з точки зору інтонаційної драматургії, який надалі в розробці отримає активний розвиток, – стрімкі висхідні та низхідні рухи мелодії в партії соліста на ритмі тріольних чвертей – ця інтонація є акомпанементом, що вносить «підтекст захоплення» в той час, коли в партії оркестру проводиться тема побічної.

Загалом, найбільшу увагу привертає цілісність експозиції першої частини: чітко окреслені компактні теми розділу настільки вдало доповнюють та продовжують становлення основного образу, відтінюючи кожна важливу, але органічну до інших елементів деталь, що виникає думка про існування єдиної лінії, яка лише збагачується неповторними відтінками.

Появі розробки передуює невеликий за розміром модулюючий період, що переводить *Des-dur* в *h-moll*.

Розробка складається з двох розділів, де перший, побудований на конфлікті інтонацій першого періоду головної партії та висхідних інтонацій-запитань з побічної партії.

У першому розділі розробки інтонація головної партії, постійно йде в діалозі із солістом, де інтонація в оркестрі спрямована вгору, а інтонація у соліста донизу, тим самим утворюючи внутрішній діалог.

Розробка, побудована за асиміляції різних інтонаційних елементів головної та побічної партій, відрізняється тональною нестійкістю, метроритмічною різноманітністю. Музика тут більш експресивна, більш гострохарактерна, в ній панують веселість та бурхливий рух. Сольна туба та оркестр ніби змагаються один з одним, перекликаючись синкопованими епізодами.

Розвиток призводить до першої хвилі кульмінації (75 тт.) – оркестр здіймається вгору і стрімким восьмими поступово заспокоюється, у соліста цей момент звучать спочатку трепетні трелі і інтонації подиху. Тональні план розробки дотримується гармоній *h-moll* за винятком кульмінації і підхід до неї (71-78 тт.).

Розвиток інтонаційно-структурних одиниць головної партії після першої кульмінації підводить до ліричної темі з побічної партії, яка звучала в *D-dur Poco meno* в оркестрі – як певний «відкат» хвилі, виразну заспокійливу відповідь бурхливо розвиненими подіям початку розробки. Тема звучить в оркестрі чотири такти, і різко переривається каденцією соліста у якого звучать скачки в діапазоні до двох октав.

Друга «хвиля» розробки – це постійний діалог оркестру з солістом, де вони переймають один від одного інтонаційні формули з головної та побічної партій поперемінно. Діалог призводить до більш тривалої каденції (95 тт.). Елементи теми побічної партії в оркестрі поступово розчиняються, і стрімким пасажом (100 тт.) соліст призводить до другої кульмінації розробки (т.102) яка повертає в основний темп (*Tempo I*), де соліст і оркестр знову грають разом. Друга кульмінація розвивається на інтонаційному та ритмічному матеріалі побічної партії, але в мінорі, тріольними чвертями, з різкими акордовими тутті в оркестрі, на «повному ходу» вриваючись в Репризу (115 тт.).

Репризу побудовано на музичному матеріалі головної партії в стислому обсязі (її скорочено рівно вдвічі) – перший період проводиться спочатку в оркестрі, потім у соліста. Тема зазнає деяких інтонаційних змін, в партії оркестру виникають акордові фігури, які вже зустрічалися в матеріалі розробки.

Далі (124 тт.) композитор застосовую досить нетиповий прийом, що збагачує цей розділ в семантичному плані, – відбувається неочікуваний тональний зсув в однойменний мажор – *B-dur*.

Тема побічної партії в репризі звучить не в *Des-dur* як в експозиції, а в *B-dur*. На відмін від головної, вона в репризі сильно розширена за рахунок чотирьох тактовій висхідній інтонації, тріольними четвертними (147-150 тт.). Інтонація проводиться чотири рази, в гармонії переважає співзвуччя зменшеного септакорду.

Кода. Низхідна поспівка інтонації з теми побічної партії призводить до невимушеного кадансового квартсекстакорду (159 тт.) і, таким чином, відкриває Коду. Вона побудована на першій хореїчній інтонації теми головної партії з новими елементами, хвилеподібними мелодійними лініями, які виникають в останніх семи тактах (176-182 тт.) та призводять до остаточного кадансу.

Композиторське рішення гармонії в коді підпорядкована загальноприйнятому класичному рішенню: спочатку є органний пункт в басу на звуці – фа. (163 тт.) Звучать гармонії кадансу з постійними тимчасовими переходами в тоніку, через водні ступені. У ритмічному малюнку звучать синкопи готують до остаточного фіналу першої частини Концетино.

II частина - *Romanze e Scherzino* – *Des-dur* – являє собою тричастину форму, в якій перший розділ це ліричний світлий *Romanza*, середній – стрімке *Scherzino*, і заключний розділ – знову *Romanza*, але з акордовим заповненням в оркестрі узятим з скерцо середнього розділу.

Тридольний розмір, відкриває другу частину шести-тактового вступу, який засновано на інтонаціях теми романсу, далі гранд пауза начебто дає можливість співакові гарненько вдихнути і почати романс.

За структурою, тема романсу – це не квадратний період, що складається з двох речень 8 + 13, де останнє речення розширено і являє собою зв'язку, що підводить і нашаровуються на вступ теми в оркестрі.

Тема романсу – це вокальна тема, яка повністю підпорядкована принципу людського дихання та співочої інтонації. Перше речення складається з трьох інтонацій: перша, три такти половині ноти поступово і зв'язано піднімаються

вгору; друга ж тритактова кульмінація (ре-бемоль в 5 т.), і третя – двотактова синкопована низхідна інтонація. Друге речення складається з більших інтонацій: перша, чотирьох тактова висхідна інтонація з оспівуванням гармонійної шостій низький ступені в четвертому такті; друга і третя, трьох тактова і шести тактова висхідні інтонації, що складаються із залігованих половинок з точкою на перших долях і висхідних чвертями.

The image displays a musical score for a piano and string ensemble. It consists of three systems of staves. The top system starts at measure 8 and includes a piano part with a *p dolce* marking and a string part with a *pp* marking. The middle system starts at measure 15 and continues the piano and string parts. The bottom system starts at measure 22 and concludes with a *p dolce* marking in the piano part. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The piano part features a melodic line with various articulations and dynamics, while the string part provides harmonic support with rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Рис. 3. Концертино. Друга частина, фрагмент

Партія струнних повністю складається з тривалостей чвертей і восьмих, об'єднаних довгими лігами, і дублює мелодію у соліста. Таке ритмічне заповнення дає можливість фактурі максимально дихати, долаючи акцентуацію на сильних долях такту.

У другого оркестрового проведення теми, у соліста двічі звучать гармонічні поспівки, проте ж друге речення теми знову підхоплює соліст. У 44-му і 45-му тактах тема начебто розчиняється і закінчується на піанісимо, але раптово уривається стрімке скерцо середнього розділу.

Середній розділ, *Presto Scherzando*. Стрімким низхідним ходом в партії соліста вривається скерцо. Розгорнуте проведення теми скерцо – 28 тактів оркестрового соло. Хореїчна тема скерцо складається з уривчастих восьми струнних, спрямованих вгору інтонацій, як запитання, та відповідь, стрімкий низхідний рух. У 77-му такті вступає соліст з темою скерцо. Зауважимо, що дев'ять тактів на одному диханні представляє собою технічну складність для виконавця.

The image shows a musical score fragment for a concerto, consisting of two systems of piano and solo parts. The first system starts at measure 74 and includes the instruction "grassolano (grob)". The second system starts at measure 82. Dynamics include "f" and "pp".

Рис. 4. Концертино. Третя частина, тема скерцо. Фрагмент

Тема скерцо проводиться по черзі в партіях соліста та в оркестрі. Під час проведення соло у соліста, оркестрова партія лише виділяє сильні долі, а коли проходить тема в оркестрі – соліст лише доповнює партію оркестру гармонічними вкрапленнями.

Після багаторазового повторення теми скерцо, відбувається поступове гальмування теми – під час гри восьмих в оркестрі, в партії соліста звучать сфорцандо на третій долі такту, тим самим гальмуючи рух.

Починаючи з 146 такту відбувається поступове уповільнення і *diminuendo*, але в 154-му такті знову включається тема скерцо триває до 181-го такту до генеральної паузи. Після G.P. чого звучить зв'язка (182-202 тт.), що підводить і повертає в темп теми Романсу. Трель в оркестрі дає самостійну можливість солістові повернутися в первісний темп.

Заключний розділ увібрав в себе особливості вокалізації першого розділу, і штрихові та фактурні елементи середнього, тим самим підсумував музичний розвиток. Перше речення теми романсу проводиться в оркестрі, в цей час у соліста звучать різноманітні гармонічні фігурації. Друге проведення теми романсу підхоплює соліст, оркестр в цей час відходить на другий план, де фактурно нагадує тему скерцо.

У заключних тактах 226-239 звучить кадансовий матеріал, заснований на інтонаціях попередніх тем, звучать інтонації зітхань в оркестрі і у соліста (228-234 тт.), загальна милозвучність поступово розчиняється, соліст грає повільний висхідний пасаж, а в останньому такті тонічна нота у нижньому регістрі підсумовує форму.

III частина – *Rondo Bavareze* – *B-dur* – написана у формі рондо з інтонаційними ознаками баварської музики, про що свідчить й назва цієї частини, зокрема *йодль* (німецькою *Jodeln*) – традиційної манери співу жителів альпійських районів з характерним швидким перемиканням голосових регістрів, з чергуванням грудних і фальцетних звуків. Це проявляється в використанні, так би мовити, «скоромовки» дрібних тривалостей в швидкому темпі в партії соліста, в синкопованому русі музичного матеріалу. А також у виборі інструментального складу (поєднання туби зі струнними – низького та високого регістрів).

Відкриває Фінал невеликий Вступ, який готує появу головної теми – рефрену. Інтонації струнних будуються на Т–D співвідношеннях, які перериваються тонічними звуками соліста. **Рефрен** складається з двох періодів повторної будови. Перший період розпочинається темою у партії соліста при підтримці високих струнних, згодом її підхоплює оркестр. Вона будується на двох елементах – висхідного гамоподібного руху та затактових низхідних секундних і терцових інтонаціях. Розмір 3/4, жвавий темп (*Allegro molto*) надають музиці Фіналу легкості та танцювальної граційності, чітко прослуховується скерцозність теми, яка має спільні інтонаційно-ритмічні риси з Головною партією Першої частини. Другий період спочатку повторює тему в партії соліста, а потім розгортається в оркестрі у високих струнних.

The image displays a musical score for the Rondo finale, specifically the first period of the refrain. It is written in 3/4 time and consists of three systems. The first system shows the violin part (treble clef) starting with a dynamic marking of 'p' and the piano accompaniment (bass clef). The second system shows the piano accompaniment with a measure number of 20. The third system shows the piano accompaniment with a measure number of 27. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Рис. 5. Концертино. Рондо-фінал, рефрен.

Перший епізод модулює до тональності субдомінанти – *Es dur*. Складається з трьох речень. Перше розпочинається проведенням у партії туби. В другому – тема передається в партію оркестру. Третє речення більш динамічне, виконується солістом. Тема тонально нестійка, витримана на відхилення до *G dur* та *g.moll*. Через доміантовий секундакорд повертається головна тональність *B-dur*.

Рефрен проводиться в скороченому вигляді, розпочинаючи рух відразу з другого періоду.

Другий епізод найбільш розгорнутий та динамічний. Написаний в дусі витонченого, скерцозного вальсу. Йому притаманні такі традиційні риси, як тридольний метр, особливі повторювані ритмо-мелодійні звороти, типова фактурна формула акомпанементу. У мелодичному малюнку знаходять своє відображення специфічні для вальсу фігури – кружляння та вальсовий крок. Тема вальсу повторюється двічі. Тональність першого проведення *Des dur*. На фоні вальсового акомпанементу струнних інструментів височіє лірична широкого дихання мелодія, яка з'являється по черзі в партіях соліста та у перших скрипок та згодом набуває скерцозних рис. За другим проведенням мелодія стає більш драматичною, схвильованою та досягає кульмінації всієї частини. В ній багато різних різких, гострих гармоній та акцентів, панує тональне співвідношення *Des dur – Ges dur*. Особливої пікантності надають синкопи, які автор підкреслює і динамічно – *ff*.

Рефрен розпочинається проведенням теми у перших скрипок в головній тональності *B-dur* при підтримці басових ходів туби. Потім тема переходить до соліста, рух стає більш віртуозним. В партії туби з'являються трелі та пасажі шістнадцятих тривалостей.

Підсумовуючи, зазначимо, що Концертино для туби та струнних Я. Куцира, побудовано за всіма канонами жанру інструментального концерту, що складається з класичного сонатного алегро (де є головна та побічна партії,

розробка, каденція, реприза), другої частини – у повільному темпі, в формі романсу з контрастуючою серединою Скерцо, та стрімкого фіналу у формі рондо. Втім за традиційною зовнішньою формою приховано багато своєрідного та принципово нового. Це, перш за все, проявляється в матеріалі, в самому тематизмі, у фактурі, а також у виборі інструментального складу (поєднання туби зі струнними – це вкрай рідкий виконавський склад в світовій музичній літературі).

Задум Концертино полягав у створенні композиції, в якій все від початку до кінця було б підпорядковано розкриттю сучасними засобами виразного потенціалу сольної туби. Я. Куцир відкрив тим самим нову сторінку в розвитку тубного виконавства, визначивши виразові та технічні можливості сольного амплу інструменту.

Важливо, що віртуозний елемент сконцентровано в партії туби. Палітра колористичних барв у Концертино сповнена нетрадиційних засобів виразності, серед яких найбільшої уваги заслуговують глісандо та різного штибу багатозвуччя.

Емоційно напружений характер сольної партії відтворюється стрімкими інтервальними сполученнями у широкому діапазоні як у висхідному, так й у низхідному русі.

Музика вимагає гнучкого виконавсько-технологічного процесу гри як у фазі початку звучання інструмента (атака), так й у градаціях тембрової, динамічної, штрихової та артикуляційної палітри звучання композиції. Показово, що твір додано майже в усі сучасні навчальні програми з фаху у вищих музичних навчальних закладах, часто виконується в концертній практиці музичних фестивалів та включається до обов'язкових програм престижних міжнародних конкурсів.

2.3. Сонатина для туби і фортепіано. Музичний задум, засоби виконавської реалізації

Сольне виконавство на тубі зазнало значного зростання рівня технічної та естетичної складності. Нині виконавцям на тубі висуваються нові вимоги та відкриваються нові обрії вдосконалення майстерності. Із-поміж основних параметрів, що демонструють сучасні виконавські пріоритети, виокремимо такі технічні складові артикуляційного спектру – *якість звуковидобування та штрихова техніка*.

Штрихи в музиці – це особливий спосіб видобування звуку на різних музичних інструментах. Саме штрихи надають музиці особливого характеру та яскравого забарвлення, що обумовлюється художнім змістом твору та виконавчим задумом. Від способу звуковидобування залежить характер мелодії та розуміння образів, що вона створює. Виконання, в якому не використовуються фарби, що досягаються різними штрихами, виробляє мляве, одноманітне враження. Чим більше виконавець застосовує на практиці різноманітних штрихових прийомів, тим вище його майстерність. Тому грамотно підібрані і виконані штрихи завжди сприяють виразності виконання і правдивого відображення змісту музики. За допомогою штриха визначається стилістика, образний зміст, особливості трактування виконуваної музики.

Так, Б. Манжора розглядає штрих та його складову частину – «атака звука» (як початковий момент звуковидобування) – з точки зору артикуляції, від якої залежить як характер атаки, так і ведення й закінчення звука [цит. за 31, с. 14].

Одну з перших і найбільш значних спроб систематизувати питання про штрихах при грі на духових інструментах зробив в 30-х рр. видатний радянський виконавець і педагог Владислав Блажевич. У своїх методичних працях «Школа для розсувного тромбона» та «Школа колективної гри на духових інструментах» [8, с. 14].

В. Блажевич докладно виклав свої погляди на сутність різних прийомів звуковидобування, які заслуговують на серйозну увагу. Він заявив про можливість застосування при грі на духових інструментах наступних видів атак:

- атака без поштовху язика;
- м'яка атака (*portamento*);
- атака *non legato*;
- атака (*detache*);
- акцентована атака (*sforzando*);
- важка атака (*pesante*);
- коротке *staccato* (*spiccato*);
- уривчасте *staccato* (*secco*) і *staccatissimo*;
- подвійне *staccato*;
- потрійне *staccato*.

Штрихи, виконувані *твердої* атакою звуку:

1. ***Detache*** (франц. *detacher* – відокремлювати) – штрих виконується за допомогою певної, енергійної атаки і повноцінного витримування тривалості звучання. Графічного позначення не має.

2. ***Tenuto*** (італ. – витримано, точно по тривалості і силі) – штрих, похідний від *detache*. Позначається рисою над або під нотою.

3. ***Marcato*** (італ. *marcare* – виділяти, підкреслювати) – штрих виконується за допомогою концентрованого, акцентованого початку звуку з подальшим його ослабленням до кінця тривалості. Позначається знаком акценту.

4. ***Martele*** (франц. *marteler* – молотити, карбувати) – прийом гранично чіткого, жорсткого видобування звуку і витримування динаміки до кінця тривалості. Позначається загостреним клином в ноту.

5. **Staccato** (італ. – уривчасто) – прийом короткого виконання звуку (приблизно половина записаної тривалості). Атака гостра, закінчення активну, зі стилем «тит». Позначається крапкою над або під нотою.

6. **Staccatissimo** – різновид стаккатного штриха. Звучить коротше *staccato* (зазвичай четверта частина тривалості). Закінчення звуку також припиняється рухом мови («тит»). Позначається словом *staccatissimo*

Штрихи, виконувані м'якою атакою звуку:

1. **Non legato** (італ. – не складно) – атака м'яка, звук витримується приблизно $3/4$ написаної тривалості ($1/4$ припадає на паузу, тому між звуками при грі прослуховуються легкі паузи), закінчення без участі язика. Позначається точками, розташованими над нотою, об'єднаними лігою.

2. **Portato** (італ. *portare* – нести) – прийом змінного переходу від одного звуку до іншого, м'якого підкреслення як би безперервно тягнеться звуку. Тривалість звуку гранична. Позначається знаками тире над або під нотою, об'єднаними лігою.

3. **Portamento** (італ. – «перенесення голосу»). Цей технічний прийом запозичений з вокальної практики, він передбачає ковзне з'єднання звуків при переході з одного до іншого; співуче, легке, уповільнене ковзання, подібне до маленького «*glissando*». У нотних записах позначається прямою лінією, що проведена від одної ноти до іншої, над якою позначено «*glissando*» або скорочено – «*gliss*».

Штрих, виконуваний *фрікативною* атакою звуку:

1. **Frullato** (італ. *frullare* – свистячий, обертатися). Специфічний прийом виконання одного і того швидко повторюваного звуку, схожий на «тремоло» смичкових інструментів. Природа утворення «*frullato*» на тубі наближається до «тремоло» струнних. Ефект його виконання досягається за допомогою артикуляційного вимовляння повторюваних звуків «Т-Р-Р-Р» або «Ф-Р-Р-Р» (так звана, «трещітка»); початок звуку виконується за допомогою твердої атаки звуку,

закінчення – за участю і без участі язика. Іноді тубісти застосовують й інший спосіб виконання цього прийому – горлового, в основі якого лежать коливання малого язичка, подібно до тих, що виникають під час полоскання горла. У нотному тексті позначається нотою з тричі перекресленим штилем, або словами «frullato», «flatterzunge». Дуже влучно цей прийом використаний Р. Штраусом у «Дон Кіхоті», де засурдинені мідні духові інструменти зображують стадо овець.

Штрихи, виконувані *комбінованої* атакою звуку:

1. **Подвійне staccato**. Підставою для його застосування служить, як правило, швидкість виконання. Подвійне чергування утворюється шляхом послідовного повторення твердої і допоміжної атак («ту-ку»). У нотного запису спеціального позначення не має.

2. **Потрійне staccato** Утворюється дворазовим застосуванням твердої атаки в чергуванні з одним прийомом допоміжної («ту-ту-ку» або «ту-ку-ту»). Спеціального позначення не має. Застосовується виконавцями, коли необхідно в швидкому темпі виконати потрійне чергування звуків (тріолі, секстолі і т.п.).

Штрихи, не пов'язані з атакою язика (крім першого звуку):

1. **Legato** (італ. – складно) – один з основних і найскладніших способів зв'язаного з'єднання і ведення звуків у виконавській практиці на тубі, що виконується на основі координованої взаємодії амбушюра, виконавського дихання, артикуляційного апарату, техніки правої руки і ретельного слухового контролю виконавця. Виповнюється шляхом зміни сили напруженості губних м'язів і інтенсивності струменя повітря. У нотному тексті позначається словом «legato», або, частіше, лігою – дугоподібною лінією, що охоплює відповідну кількість нот.

2. **Legatissimo** – штрих, що передбачає ще більш зв'язане виконання, ніж «легато», вимагає більшої зв'язності між звуками, підкреслюючи співучість звучання штриха. У цьому випадку виконання потребує від тубіста дуже

рівномірного подання дихання в інструмент при ретельній координації роботи артикуляційного апарату. У нотному тексті позначається словом *legatissimo*.

3. *Маркіроване legato* – штрих характеризується тим, що плавність з'єднання звуків під лігою порушується різкою активізацією видиху, що імітує атаку. Поштовх повітря замінює роботу мови. За звучанням маркіроване «*legato*» наближається до штриха «*portato*» але на відміну від нього, виконується без атаки язика. Вірне застосування цього штриха сприяє досягненню співучості звучання при будь-якій динаміці. Позначається знаками акценту, об'єднаними лігою.

4. *Glissando* (італ. – «ковзаючи») – специфічний прийом гри, заснований на послідовному заповненні інтервалу «легкими», проміжними звуками. Досягається за допомогою дій губ (в межах невеликого інтервалу), або при одночасному взаємодії амбушюра з аплікатурними діями пальців (при широких інтервалах), шляхом неповного натискання вентилів або неповного прикриття звукових отворів інструменту.

Glissando на тубі може бути виконано як уверх, та і униз, а техніка його виконання засвоюється досить легко. Певна складність його виконання полягає у точному і якісному відтворенні звуків, що утворюються на допоміжних позиціях, оскільки їх темброві і інтонаційна стійкість має відповідати їх тембральному звучанню на основних позиціях. *Glissando* застосовується як темброве забарвлення, та колористичний або натуралістичний прийом імітації, як у джазовій, так і у класичній музиці; зустрічається досить часто в оркестрових і сольних творах сучасних композиторів. У нотному тексті позначається лише початковий і кінцевий звуки пасажу, а проміжні – замінюються хвилястою лінією, що проходить через нотний стан; якщо гліссандуючі звуки слід підкреслити атакою звука, над нотою проставляється акцент і точка.

Вище названі штрихи не вичерпують всіх виконавських засобів музиканта-духовика. Художнє значення штрихів полягає в тому, що вони дають можливість отримати величезну різноманітність відтінків їх виконання. Залежно від стилю і

характеру музики, її художнього змісту, індивідуальності виконавця змінюється і характер штрихів.

Окрім загальноприйнятої «чистоти звуку», наразі до виконавців висуваються вимоги до відповідності якості звучання стилю твору, який виконується. Для цього потрібна широка палітра музичних уявлень підкріплених теоретичними знаннями з історії музики різних епох.

Більш детальне та розгалужене ставлення до штрихової техніки є певним «маркером» професійності того чи іншого виконавця.

Штрихова техніка є одним з основних елементів артикуляції. Принципи та назви основних штрихів при грі на духових інструментах спочатку були запозичені з практики виконавців на струнних смичкових інструментах (*detache*, *portato*, *staccato*, *martele*), оскільки поняття «штрих» в практиці музикантів виникло у скрипалів, і був пов'язаний з різноманітними способами ведення смичка - плавним, поштовхоподібним, відскакуючим.

Пізніше штрихи були освоєні і на інших музичних інструментах, у тому числі й на тубі (хоча значно пізніше від інших мідних духових інструментів). Так, в практику духовиків увійшли штрихи вокалістів (*legato*, *portamento*) та піаністів (*glissando*). В процесі виконавства з'явилися нові штрихи, що відображають специфіку духових інструментів, такі як *frullato* і подвійне *staccato*.

На наш погляд, на сучасному етапі розвитку сольного виконавства на тубі логічно розглядати штрихову техніку не окремо як набір виконавських прийомів, а у контексті того, для відтворення якої образності їх використовують. А саме – ліричної, драматичної, скерцозної та специфікованої (звукозображення, звукове імітування) семантичної сфери. Розглянемо кожну з них більш детально на прикладі Сонатини для туби та фортепіано Я. Куцира.

Сонатина для туби і фортепіано складається з трьох частин з контрастним співставленням темпів *Allegro – Tempo di minuetto – Allegro moderato*. Основна тональність – *Es-dur*.

Перша частина – *Allegro* – написана в формі сонатного алегро з вступом та кодою. Тональність – *Es-dur*.

Відкривається перша частина урочистим вступом в партії туби та фортепіано, в якому закладаються основні інтонаційні формули головної партії.

Головна партія складається з двох контрастних елементів, перший проводиться в партії соліста, має бадьорий, активний характер. Ритмічну основу його складає пунктирний ритм. Раптово мелодійний рух зупиняється, повисаючи ферматою на домінанті – розпочинається другий елемент головної партії. Для наочності наведемо нотний приклад:

The image shows a musical score for the first movement of a sonata. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a tuba staff (bass clef), a piano staff (treble clef), and a piano staff (bass clef). The tempo is marked 'Allegro'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The tuba part has a melodic line with a fermata on the dominant. The second system has two staves: a tuba staff (bass clef) and a piano staff (treble clef). The tempo is marked 'marc.' (marcato). The tuba part has a melodic line with a fermata on the dominant. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The tempo is marked 'rit.' (ritardando) and ends with a double bar line and a repeat sign.

Рис. 6. Сонатина, Перша частина, головна партія

Він набуває схвильованого відтінку, відхиляючись в тональність *g moll*. Коротка сполучна партія готує появу Побічної партії.

Побічна партія, як і головна, недовга за масштабом – це низхідний хід в об’ємі кварта з подальшим ритмічним подрібненням та інтонаційним варіюванням кварта. Тема скерцозного характеру с грайливими стаккатними інтонаціями проводиться в тональності *F dur*.



Рис. 7. Сонатина, перша частина, побічна партія

Заключна будується на віртуозних пасажах в партії фортепіано. Загалом експозиція постає перед нами як одне ціле і відрізняється активним, спрямованим вперед характером.

Розробка поєднує в собі елементи як головної, так і побічної партій. У репризі Головна і Побічна партії традиційно проходять в основній тональності – *Es-dur*, що ще більше зближує їх між собою. Кода стисла за об'ємом, але тим самим резюмує усі емоційні перипетії першої частини.

Друга частина – *Vivace* – написана в двочастинній формі с контрастним співставленням тональностей *c moll* – *C dur*. На початку частини вказані жарові відмінності *Tempo di minuetto*. М'яка і тонка стилізація в манері «галантного класицизму». Риси менуету втілюються в музиці тридольним розміром, характерним ритмом та граційними «присіданнями» на сильну долю такту. Типова характерність кадансів з деяким іронічним відтінком «акуратності», синтез старомодності з пікантними нововведеннями.

Рис. 8. Сонатина, друга частина, перша тема

Перший розділ звучить рішуче та гостро. Динамічний відтінок *f*. Стаккатне звучання акордової фактури акомпанементу та гострі акценти на сильну долю такту в партії соліста підсилюють скерцозні риси менуету. Контрастно до першого звучить **другий розділ**, він більш ліричний та витончений, динамічний відтінок *p*.

Рис. 9. Сонатина, друга частина, друга тема

Третя частина – *Allegro moderato* – являє собою форму рондо з двома епізодами. Тональність *Es-dur*. **Рефрен** будується на чергуванні двох контрастних елементів. Перший має урочистий, піднесений характер проводиться унісонним рухом соліста та фортепіано по звукам септакордів. Другий елемент більш моторний звучить на гамоподібних пасажах упартії туби.

The image shows a musical score for the finale of a sonata, marked 'Allegro moderato' and 'III'. It consists of two systems of music. The first system features a tuba part (top staff) and piano accompaniment (bottom staff). The tuba part starts with a dynamic of *f sostenuto*, followed by a section marked *p a-tempo*, and ends with *f sost.*. The piano accompaniment starts with *f* and then *p*. The second system continues the tuba part with *p a-tempo* and *f sost.*, and the piano accompaniment with *p*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Рис. 10. Сонатина, фінал, тема рефрена

Перший епізод модулює до тональності *g moll*. Його тема витончена та граційна, будується на фігуративному русі соліста на фоні акордової фактури акомпанементу. **Другий епізод** більш розгорнутий та динамічний, по жанру наближений до токати, що проявляється в швидкому, чітко римованому русі. Емоційний тон музики значно зростає, чому сприяють: широкий рух мелодії та потужна динаміка, що логічно виливається у кульмінацію частини. Велика кількість прикрас, пасажів восьмих, шістнадцятих в партії соліста дозволяють продемонструвати технічну майстерність виконавця. Завершується цикл проведення теми-рефрену на *ff*, який повертає до піднесеного, урочистого настрою.

Сонатина для туби та струнних Я. Куцира – це високохудожній твір, де майстерно використовуються звукові й технічні можливості інструмента.

Композитор довів, що тубі підвладна будь-яка образна сфера: і лірична, і драматична, і гротескно-сатирична.

Важливу роль у контексті відтворення образності відіграє штрихова техніка. Так, артикуляційні прийоми ліричної образності базуються на різних видах *legato* у його комбінаціях зі штрихами інших груп, в залежності від конкретної драматургічної ситуації. Так, м'яка, кантиленна мелодія на *legato* проводиться в другому розділі другої частини циклу.

Артикуляційні прийоми драматичної образності втілюються прийомами *detache* та *marcato* в Головній партії першої частини циклу та основного розділу другої.

В драматургії твору важливими є артикуляційні прийоми скерцозної образності, які композитор застосовує для швидких частинах циклу, зокрема в Побічній партії першої та Рефрені третьої частини циклу.

Відомо, що формування скерцо як музичного жанру відбувалося в надрах танцювальної культури, на основі танцювальних ритмоформул. А в європейській інструментальній традиції скерцо завжди ототожнювалося з образом рухливої і енергійної музики, музичних образів, пов'язаних з динамічним, стрімким рухом.

У цьому сенсі поняття моторності й танцювальності в музиці XVII–XVIII століть практично уподібнювалися. Також, у зв'язку з танцювально-моторним генезисом скерцо, зазвичай виділяють його ігрову ідею, яка органічно вписується в коло романтичної образності та змістовності. У випадку з другою частиною циклу Я. Куцира можна говорити про ігрову ідею в сенсі своєрідної «гри» композитора з основним тематизмом – двома контрастними темами.

Зіставляючи їх мелодійний, ритмічний, фактурний вигляд (а також тематизм туби і фортепіано), композитор домагається абсолютно різних відтінків звучання, ніби грає різними їх образами. І це багато в чому співвідноситься із засобами музично-скерцозної виразності, серед яких дослідники виділяють: стрімкий темп, вихровий рух, несподівані модуляції, синкопи, загострені штрихи,

staccato, акценти, динамічні контрасти, регістрові, темброві переклички, фактурні зміщення, різкі зміни метроритму тощо. Обов'язкове для скерцо втілення принципу несподіванки, амбівалентність, парадоксальність, емоційна активність і т. п. [6, с. 187].

Отже, поєднуючи танцювальність і скерцозність, Я. Куцир досягає яскравої музичної виразності й образності, що характерні для його індивідуального стилю: танцювальна моторика з відтінком іронії і сарказму, моторика як відображення стрімкого танцю фантастичних образів.

Не випадково ми обрали для дослідження саме Сонатину для туби з фортепіано Я. Куцира, оскільки саме вона стала одним з перших зразків камерного інструментального жанру принципово нового гатунку.

Необхідність спеціального розгляду виконавського аналізу як складової частини діяльності виконавця у процесі художньої інтерпретації зумовлюється задачами самої музично-виконавської практики – як власне в озвученні твору, так і у передуючій цьому підготовці.

У даному дослідженні виконавський аналіз ми розуміємо як необхідний творчий навик, що дозволяє миттєво «озвучити» внутрішнім слухом незнайомий твір не тільки з високим ступенем акустичної точності, але й із відтворенням його художніх якостей.

Такий аналіз являє собою засіб професійного саморозвитку виконавця, оскільки результатом аналізу стає свідомий вибір конкретного індивідуального плану майбутньої інтерпретації твору.

Якості і властивості музичної фактури, які матеріалізовано у звуках музичної ідеї, що реалізується, зокрема в умовних вертикалі та горизонталі як специфічних репрезентантах художнього простору і часу. Ці первинні координати відбивають головні загально-психологічні закономірності сприйняття, і тому вони не тільки безпосередньо сприймаються слухом,

корегуючи самий процес, але й наочно проглядаються при аналітичному розгляді нотного тексту.

Разом із тим вивчення музичного твору, зокрема його виконавський аналіз, можливий також і з позицій вже зафіксованого його виконання різними музикантами. Так, ми будемо розглядати Сонатину для туби з фортепіано Я. Куцира у виконанні одного з найвидатніших тубістів ХХ ст. – Майкла Форбса, ми розглянули його інтерпретацію Сонатини зроблену в 2006 році та записану для сольного альбому «Forbes Plays Koetsier», який містить усі сім творів для сольної туби голландського композитора.

Майкл Форбс – американський тубіст народився в 1973 році в Моргані, штат Західна Вірджинія, США. Отримав класичну музичну освіту – ступінь бакалавра в Університеті штату Пенсільванія, ступінь магістра в Університеті Вісконсіна, та, нарешті, докторський ступінь Університету Меріленда. За роки навчання навчався у таких викладачів, як М. Луск, М. Еріксон, Дж. Стівенс та у всесвітньо відомого тубіста Тобі Хенкса.

Розпочав свою музичну кар'єру з американського армійського оркестру «Першинг», а згодом служив на музичних факультетах у ряді університетів від Східного узбережжя до Середнього Заходу. Його творчість користується великим попитом у США, Канаді та Європі. Він викладав у музичних консерваторіях в Іспанії, Португалії, Пуерто-Рико та Норвегії. Як засновник та керівник «Isthmus Brass» і квартету «Sotto Voce», Форбс виконує та записує камерну музику для туби зі своїми колегами по всьому світу.

М. Форбс має численні нагороди та відзнаки за свої композиції і його регулярно замовляють відомі духові артисти та керівники гуртів. Його музику виконують у всьому світі, в тому числі у Великобританії: Лондонський симфонічний оркестр та всі оркестри ВВС; у США: Детройт, Луїсвілл та Олбані (Нью-Йорк); на Далекому Сході: Він неодноразово перемагав у конкурсі композиції фанфарних композицій Далласу, його композиції були відзначені

нагородами армійського оркестру США, духового фестивалю Гумбольдта та Міжнародної асоціації «Туба-Євфоній».

На сьогоднішній день М. Форбс є головним тубістом симфонічного оркестру Ла-Кросса та професором класу туби в Університеті Вісконсіна Ла-Кросса. Іноді він виступає в ролі тубіста у популярному радіошоу Гаррісона Кейлора «A Prairie Home Companion».

В цілому виконання М. Форбса вражає невимушеною віртуозністю та легкістю, а також надзвичайною артикуляційною точністю та довершеністю форми, балансом осмисленого та одухотвореного інтонування. Його виконання вирізняється твердим, барвистим тембром, надзвичайними технічними навичками та драматичним чуттям. Виконавець спирається на ретельно продуманий виконавський аналіз, втілений «повним набором» інтерпретаційних засобів партії туби у всіх частинах циклу.

Для виконання твору він використовує тубу *in F*, що на квінту вище від звичайної контрабасової оркестрової туби *in B*. Це надає йому ще більшу технічну свободу та легкість, яка в сукупності с довершеною виконавською майстерністю М. Форбса демонструє інтерпретацію, яку можна вважати еталоном виконання цього твору.

Темп першої частини, зазначений як *Allegro* в виконанні М. Форбса набуває ще більшої динамічності та руху. Головна партія в основі якої лежить призивна інтонація кварта, звучить яскраво та піднесено, задаючи тон всій частині циклу. Окремо, слід відзначити філігранну нюансировку та фразування мелодії в партії соліста. Так, тема у партії соліста будується контрастних елементах, посилених динамічно та фактурно. Побічна партія в його виконанні вирізняється більш танцювальним, скерцозним характером с грайливими стаккатними інтонаціями. Тема обрамлена абсолютно контрастним фортепіанним звучанням – співучим, проте дещо по-ляльковому звучним. Усе це створює дуже химерний образ, підкреслений контрастним штрихом і метроритмом, що «мигтить» у стрімкому

темпі. Тут, з усією очевидністю, наявна семантика скерцо, яка для Я. Куцира стала адекватною жанровою сферою для втілення фантазмагоричних образів сучасного світу.

Друга частина – *Tempo di minuetto* в інтерпретації М. Форбса має схвильований, проникливий характер. Виразна, широкого дихання мелодія у партії соліста нагадує кращі зразки романсової музики. Саме в цій частині він демонструє свої кантиленні навички, добиваючись в звучанні інструменту тембру, подібного до звучання людського голосу.

Фінал – *Allegro moderato* М. Форбс виконує в досить жвавому темпі. В заключній частині циклу соліст демонструє з віртуозною легкістю та нестримною енергією чіткий пунктирний рух, притаманний музиці. Тема соліста – урочиста та моторна.

Виконавський аналіз Сонатини для туби з фортепіано Я. Куцири дозволяє зробити висновок, що інтенсивний розвиток композиторської техніки на початку ХХ ст., прагнення до постійного оновлення засобів виразності змушує їх поглиблювати пошук з метою збільшення різноманітності традиційних виконавських прийомів і введення нових, нетрадиційних.

Кардинальне переосмислення виражальних можливостей туби, що зачіпає її інтонаційну, звукодинамічну, темброву природу і технологію виконавського процесу, сприяло появі цілого ряду нових для того часу прийомів гри, які обумовлювали необхідність нових підходів до формування виконавського апарату тубіста.

Виникла потреба у розширенні теоретичних знань та практичних понять в таких розділах, як постановка та еластичність губного апарату, розвиток раціонального та специфічного дихання: функції язика у виконавському процесі атаки звуку в рухливому процесі при виконанні нових специфічних штрихів, ролі музичного слуху в рухомому процесі виконання, інтонаційний протистояння та

компроміс у слуховому контролі, абстрактна емоційна екзальтація, логічне розуміння недиференційованих інструментальних засобів тощо.

Висновки до Розділу 2

У творчому доробку Я. Куцира представлена низка творів для туби як сольного та камерно-ансамблевого інструмента. Камерна музика для туби Я. Куцира презентує інструмент на сучасному рівні у його найвиразніших потенціях та технічних можливостях. Це обумовлено як власною виконавською практикою композитора, так і його диригентською діяльністю та співпрацею з багатьма колективами та сольними виконавцями на мідних духових.

Манера письма в камерно-інструментальних творах за участі туби свідчить про детальну обізнаність композитора з устроєм, природою, технічними можливостями інструмента.

Щодо стильових орієнтирів композитора – особливо вирізняється неокласичність мислення та відповідний ракурс стилістики: оперування традиційною лексикою, переосмислення жанрових моделей інструментальної музики, і при цьому нове семантичне забарвлення.

Концертино для туби та струнних побудовано за всіма канонами жанру інструментального концерту, утім за традиційною формою стоять нові принципи музичного мислення. Це проявлено як у самому тематизмі та характері роботи з ним. Композитор прагне урізноманітнити традиційні виконавські прийоми на мідних інструментах. Колористичні барви творів Я. Куцира реалізована за рахунок нетрадиційних засобів гри, серед яких найбільшої уваги заслуговують тубні гліссандо.

ВИСНОВКИ

Художні пошуки ХХ століття надали потужний поштовх еволюції виконавства на мідних духових інструментах. Виконавці шукали нові техніки та прийоми, було принципово переорієнтовано позицію музиканта у комунікаційній моделі «композитор – виконавець – слухач». Композиторів цікавлять нові грані технічних та функціональних можливостей мідних інструментів, вони змінюють фокус зору з суто оркестрових ролей «міді» на її багатоманітний семантичний потенціал у концертній та камерній літературі.

З усього сімейства мідних духових інструментів туба довгий час вважалася найменш рухливим інструментом. На початку ХХ сторіччя вона зайняла високу позицію серед інших оркестрових інструментів. Виконавцям на тубі прийшлося швидко наздоганяти у виконавській майстерності своїх колег. Рівень виконавства на тубі значно виріс, що дозволило інструменту не лише позбавитися певної «другорядності», але й завоювати нове амплу сольного інструмента, а в середині минулого століття мистецтво гри на тубі у технічному та віртуозному аспектах сягає кульмінаційної вершини. Цьому сприяла як увага до інструменту з боку композиторів, так і активне формування окремих виконавських шкіл.

Творчість Я. Куцира особливо вирізняється в концертному репертуарі для сучасної туби. Камерна музика композитора для туби презентує інструмент на сучасному рівні у його найвиразніших технічних та образних можливостях. Композитор довів, що тубі підвладна будь-яка образна сфера: і лірична, і драматична, і гротескно-сатирична.

Детальний аналіз двох камерно-інструментальних творів композитора – Концертино для туби та струнних та Сонатини для туби та фортепіано засвідчує, що за традиційною зовнішньою формою інструментальних жанрів тут приховано багато своєрідного та принципово нового. Це, перш за все, проявляється в матеріалі, у самому тематизмі, у фактурі (гармонія, ритм, велика кількість

синкоп), у способі музичного мислення (неокласичності), а також у виборі інструментального складу (поєднання туби зі струнними – це вкрай рідкий виконавський склад в світовій музичній літературі).

Композитору вдалося реалізувати універсальні звукові характеристики туби, надати різноманіття її тембровій образності та барвистості звучання, а рівень віртуозної майстерності виконавця (М. Форбса) надав змогу розширити образний спектр художньої моторики.

Таким чином, Я. Куцир відкрив нову сторінку в розвитку тубного виконавства, визначивши виразові та технічні можливості сольного амплуа інструменту. Огляд творів показує, що задум полягав у створенні композиції, в якій все від початку до кінця було б підпорядковано головній меті – розкриттю, сучасними засобами художньої природу сольної туби.

Як підсумок, зауважимо, що Концертино для туби та струнних та Сонатина для туби з фортепіано Я. Куцира є високохудожніми творами, що користуються стабільним попитом у виконавській практиці: їх додано майже в усі сучасні навчальні програми з фаху у вищих музичних навчальних закладах, часто виконуються в концертній практиці музичних фестивалів та включаються до обов'язкових програм престижних міжнародних конкурсів.

Таким чином, актуальність вивчення творчості Я. Куцира зростає, хоча на даний час їй приділяється несправедливо мало уваги навіть у світовому музикознавстві, тоді як його значення у еволюції виконавства на мідних духових інструментах є суттєвим. Завдання сучасного виконавця на тубі полягає у свідомому аналітичному заповненні прогалини у сольному репертуарі. В цьому сенсі творчий доробок Я. Куцира є вельми перспективним для подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева Л. Зарубежная музыка XX века. Москва: Знание, 1986. 191 с.
2. Апатский В. Камерный ансамбль и воспитание оркестрового музыканта. *Дослідження. Досвід. Спогади: зб. наук. праць*. Київ: КССМШ ім. М. Лисенка, 2005. Вип. 6. С. 143-152.
3. Апатский В. О виртуозности в духовом музыкально-исполнительском искусстве. *Дослідження. Досвід. Спогади: зб. наук. праць*. Київ: КССМШ ім. М. Лисенка, 2002. Вип. 3. С. 126-141.
4. Апатский В. О некоторых новациях в современном духовом исполнительстве. *Дослідження. Досвід. Спогади: зб. наук. праць*. Київ: КССМШ ім. М. Лисенка, 2003. Вип. 4. С. 6-18.
5. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. *Учебное пособие*. Київ: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
6. Апатский В. Очерки истории духового исполнительства. Прошлое и проблемы наших дней. *Дослідження. Досвід. Спогади: зб. наук. праць*. Київ: КССМШ ім. М. Лисенка, 2003. Вип. 4. С.103-114.
7. Апатський В. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ: ТОВ «Задруга», 2012. 408 с.
8. Балагур Д. Методические рекомендации по обучению игре на тубе. *Современные проблемы науки и образования*. 2014. № 4. С. 15-23.
9. Банщиков Г. Законы функциональной инструментовки. *Учебник*. Санкт-Петербург: Композитор, 2003. 240 с.
10. Барсова И. Книга об оркестре. Москва: Музыка, 1969. 231 с.
11. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Москва: Музыка, 1972. Т. 2. 529 с.

12. Благодатов Г. История симфонического оркестра. Москва: Музыка, 1969. 312 с.
13. Бочкарев Л. Психология музыкальной деятельности. Москва: Классика—XXI. 352 с.
14. Бровко М. Мистецтво як естетичний феномен. Київ: Віпол, 1999. 239 с.
15. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм (исторические очерки). Москва: Музыка, 1988. 80 с.
16. Веприк А. Трактровка инструментов оркестра. Москва: Музыка, 1961. 301 с.
17. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва: Московская консерватория, 2011. 440 с.
18. Газарян С. В мире музыкальных инструментов. Москва: Просвещение, 1989. 29 с.
19. Герцман Е. Инструментальный каталог Поллукса. *Из истории инструментальной культуры: Сб. научн. трудов.* Ленинград: ЛГИТИИК им. Н. Черкасова, 1988. С. 7-30.
20. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. *Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие.* Москва: Владос, 2004. 175 с.
21. Денисов А. Музыка XX века. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 112 с.
22. Зінькевич О. Маршрути творчих пошуків (камерно-інструментальний ансамбль). *Музична критика і сучасність.* Київ: Музична Україна, 1984. Вип. 2. С. 57-76.
23. Ильин Е. Психология творчества, креативности, одарённости. *Серия «Мастера психологии».* Санкт-Петербург: Питер, 2012. 448 с.
24. Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики: труды ГМПИ им. Гнесиных. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1979. Вып. 45. 223 с.
25. Карс А. История оркестровки. Москва: Музыка, 1990. 304 с.

26. Катрич О. Стил ь музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
27. Катунян М. Наполнить музыку лирическим содержанием. *Музыкальная академия*. 2006. № 1. С. 16-25.
28. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века. Москва: Музыка, 1986. 216 с.
29. Кожухарь В. Инструментоведение. Симфонический и духовой оркестры. *Учебное пособие*. Санкт-Петербург: Лань. Планета музыки, 2009. 320 с.
30. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Санкт-Петербург – Москва – Краснодар: Лань, 2010. 432 с.
31. Лахенман Х. К проблеме структурного мышления в музыке. Композиторы о современной композиции. Москва: Московская консерватория, 2009. С. 302-310.
32. Левандо М. Об остинатности в музыке XX века. Анализ, концепции, критика. Ленинград: Музыка, 1977. С. 66-78.
33. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград: Музыка, 1973. 262 с.
34. Леонтьева О. Западноевропейские композиторы середины XX века. Москва: Музыка, 1964. 125 с.
35. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. Москва: Музыка, 1970. 502 с.
36. Марценюк Г. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва: монографія. Київ: ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2013. 401 с.
37. Медушевский В. О динамическом контрасте в музыке. *Эстетические очерки. Избранное*. Москва: Музыка, 1980. С. 125-155.
38. Назайкинский Е. История в музыке: Избранные исследования. Москва: Московская консерватория, 2009. 392 с.

39. Нестьев И. Музыкальная культура на рубеже веков. *Музыка XX века: очерки*. Москва: Музыка, 1976. С. 11-94.
40. Павлишин С. Музыка XX століття у синтезі мистецтв. *Syntagmation*. Львів, 2000. С. 36-50.
41. Павлишин С. Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики. Київ: Музична Україна, 1976. 68 с.
42. Пистон У. Оркестровка. Москва: Музыка, 1990. 457 с.
43. Раабен Л. Стилевые тенденции в европейской камерно-инструментальной музыке 1890–1917. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград: Музыка, 1973. Вып. 12. С. 3-16.
44. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. Москв: Музыка, 1961. 288 с.
45. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. Москва: Музгиз, 1953. Том 2. 446 с.
46. Ручьевская Е. Мелодия сквозь призму жанра. *Критика и музыкознание*. Ленинград: Сов. композитор, 1980. Вып. 2. С. 35-54.
47. Ручьевская Е. Тематизм и форма методологии анализа музыки XX века. *Современные вопросы музыкознания*. Москва: Музыка, 1976. С. 146-207.
48. Сниткова И. Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре. *Музыка в контексте духовной структуры. Труды ГМПИ им. Гнесиных*. Вып. 120. Москва: 1992. С. 8-31.
49. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Одесса: Окфа, 1996. 207 с.
50. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва: ВЛАДОС, 2004. 231 с.
51. Соколов А. Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества. Москва: Композитор, 2007. 272 с.
52. Соколов М. Стиль. *Культурология. XX век: словарь*. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. С. 442-445.

53. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. *Учебное пособие*. Москва: Музыка, 1989. 207 с.
54. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1986. 191 с.
55. Усов Ю. Современная зарубежная литература для духовых инструментов. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва: Музыка, 1976. С. 196-223.
56. Холопова В. Музыкальные эмоции. *Учебное пособие*. Москва: Альтекс, 2012. 348 с.
57. Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века. Ленинград: Музыка, 1975. 248 с.
58. Эстетика и теория искусства XX века. Academia XXI. Москва: Прогресс-Традиция, 2005. 520 с.
59. JAN KOETSIER STIFTUNG an der Hochschule für Musik und Theater München. URL: Режим доступа: http://www.jan-koetsier.de/bio_lang.php
60. Jean-Pierre Mathez. Jan Koetsier – compositeur à la gloire des cuivres. *Brass Bulletin 72. Internationale Zeitschrift für Blechbläser*. IV/1990. Bulle 1990. P. 83.
61. TUBA IN RUSSIA. URL: Режим доступа: <http://www.tuba.org.ru/article.php>