

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**КОНЦЕРТИ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ  
У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ СУЧАСНОСТІ**

**Магістерська робота  
Тан Цихана  
Науковий керівник: доктор  
мистецтвознавства, професор  
Ніколаєвська Ю.В.**

Текст містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело\_\_

*Тан Qihang*

Тан Цихан

**Харків- 2023**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>C.3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. КОНЦЕРТИ ПЕРІОДУ БАРОКО І КЛАСИЦИЗМУ</b>	
<b>1.1.КОНЦЕРТ Es-dur Т. АЛЬБІНОНІ.....</b>	<b>6</b>
<b>1.2. КОНЦЕРТ Й. ГАЙДНА ДЛЯ ТРУБИ В ІСТОРИКО-СТИЛЬОВІЙ ЕВОЛЮЦІЇ.....</b>	<b>11</b>
1.2.1 Концерт для труби з оркестром в жанровій системі творчості Й. Гайдна.....	12
1.2.2 Виконавська специфіка Концерту для труби.....	16
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>25</b>
<b>РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТИ ТА КОНЦЕРТНІ ТВОРИ КОМПОЗИТОРІВ XX СТ.....</b>	
<b>2.1 Концерт О.Арутюняна: етапи виконавського втілення.....</b>	<b>27</b>
<b>2.2 Концерт Л.Колодуба «<i>Suoni Passati</i>».....</b>	<b>33</b>
<b>2.3 Варіації на монгольську народну пісню для труби та фортепіано (ар. Хуань Ричжао).....</b>	<b>40</b>
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>44</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>47</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>49</b>

## ВСТУП

**Постановка проблеми.** Актуальність обраної тематики зумовлена невичерпністю концертного жанру для труби, що постійно потребує свого осмислення. Сучасне музикознавство зараз налічує доволі багатий спектр досліджень, що стосуються, зокрема, атрибуції творів для труби різних композиторів, стилістики, стилю, жанрової специфіки, естетики, виконавського аналізу тощо.

Сучасна виконавська практика постійно надає приклади інтерпретації визначних взірців творів для труби. Осмислення їхньої виконавської специфіки, а також порівняння інтерпретацій виконавців становить актуальність обраної теми.

Виконавський аспект заявленої проблематики торкається діяльності виконавців на трубі, які звертаються до концертних творів та переосмислюють їх.

З українських митців не можна оминати виконавську творчість наукову діяльність доктора мистецтвознавства, професора В. Посвалюка, завдяки зусиллям якого труба, як і кожний сольний духовий інструмент, правомірно належить до «еліти» оркестру. Музикант є активним пропагандистом сучасної музики для труби, виконавши цілий ряд віртуозних концертних програм із творів О. Арутюняна, Г. Кларка, П. Ебена, Е. Поріно, Л. Андерсена, Є. Боцца, Є. Ховарта та ін.

**Об'єкт** пропонованого дослідження – жанр концерту для труби. **Предметом** є жанрово-стильова та виконавська специфіка концертів для труби в контексті композиторських стилів та сучасних тенденцій виконавства.

**Мета дослідження** – виявити стильові особливості виконання концертів та концертних п'єс для труби в сучасній виконавській практиці.

Мета зумовлює вирішення наступних завдань:

- окреслити роль труби в історичній еволюції жанру концерту;

- проаналізувати окремі приклади концертного жанру для труби в певних історичних періодах, виявляючи виконавську специфіку в контексті композиторських стилів.

**Матеріалом** дослідження став нотний текст концертів для труби з оркестром Т.Альбіноні, Й. Гайдна, О. Арутюняна, Л.Колодуба. Також проаналізовано концертні віртуозні варіації китайського композитора Хуана Жичжао та долучено виконавські версії обраних концертів, аналіз яких став основою аналітичних підрозділів.

**Методи дослідження.** Для розкриття проблематики теми даного дослідження задіяні методи:

- *жанровий* — що направлений на висвітлення основних компонентів обраних творів;

- *історичний* — необхідний для усвідомлення процесу еволюції інструменту;

- *системний* — що дозволить представити цілісну картину розвитку композиції для арфи у означений період.

**Теоретична база.** У дослідженні залучено наукові джерела за такими напрямками:

- історії становлення труби як сольного інструмента – В. Апатського [3]; Г. Берліоз [5]; П. Вакалюк [7-8]; І. Гишка [10]; В. Громченко [12]; Б. Мочурад [26-28]; І. Палійчук [30]; В. Посвалюк [31-33]; В. Слупський [37]; Р. Brunet [43]; Р. Nevins [45]; S. Priest [47]; E. Tarr [51]; F. Tull [54],

- аспекти вивчення жанру, стилю, інтерпретації, естетики бароко і класицизму – О. Антонова [2]; В. Качмарчик [17]; В. Ракочі [34-35]; Н.Харнонкура [39], Cl. Palisca [46]; R. Taruskin [52]; жанру концерту – [5; 4; 48],

- композиторська творчість в різні історичні періоди (Т. Альбіноні, А. Вівальді, Й. Гайдн, О. Арутюнян, Л. Колодуб) – [15; 21; 23; 36; 50].

Серед виконавців концерту для труби Й. Гайдна ми звернулися до виконань Андре Моріса, Т. Докшицера, Алана Стрингера, Хакана

Харденбергера, Маркуса Штокхаузена (з каденціями Карлхайца Штокхаузена), Giuliano Sommerhalder та інших.

**Методи дослідження.** У роботі застосовані:

- *історичний* метод, що сприяє фіксації етапів еволюції музичного мистецтва в області композиції і виконавства;
- *жанровий* метод, що обґрунтовує типологічні особливості в контексті обраного жанру концерту для труби;
- *стильовий*, пов'язаний з особливостями стилю обраних композиторів.

Позиції **наукової новизни отриманих результатів** складає досвід виконавського аналізу концертів для труби різних стилів композиторської та виконавської творчості.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає у залученні матеріалу в курсах «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія виконавства на струнних інструментах».

**Апробація.** Результати дослідження викладені під час двох конференцій: «Магістерські читання» (Харків, грудень 2022 р.), IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21 – 22 травня 2023 р.).

**Структура дослідження.** Дослідження складається зі Вступу, основної частини (два розділи з підрозділами), Висновками та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 54 сторінки, з них основного тексту 48 сторінок, список джерел включає 54 позиції.

## РОЗДІЛ 1

### КОНЦЕРТИ ТРУБИ ПЕРІОДУ БАРОКО І КЛАСИЦИЗМУ

#### 1.1. КОНЦЕРТ Т. АЛЬБІНОНІ

Концерти періоду Бароко і взагалі – виконавство на трубі означеного часу є предметом багатьох досліджень, на яких ми в межах роботи не зупиняємось, бо це окрема специфічна галузь. Вкажемо на декілька досліджень. Вже І. Маттезон позначив значимість труби в інструментарії епохи бароко та вказував на її «універсалізм».

А. Карс [17], характеризуючи період бароко, пише про трубу, що її часто вводили в оперні партитури в драматичних і войовничих ситуаціях, вона була нетранспонуючою, грала або з залученням нижньої частини натурального звукоряду (так звані «фанфари»), або в високому регістрі. Також автор вказує, що в XVII столітті труби асоціювалися з терміном «кларіно», під яким малася на увазі найбільш часто використовувана верхня частина звукоряду (а також вказується, що кларіно – маленька труба, що не зовсім вірно).

Треба розрізнити поняття «натуральна труба» та «барокова труба». Перша була розповсюджена саме в епоху Бароко, на ній використовувались тільки звуки натурального (природного) звукоряду. Тому вона відрізняється особливою технікою гри, яка впливає на характер творів, написаних для неї. Те, що інколи називають «барокова» труба – копія натуральної труби, але зроблена в пізніші часи (у XX ст.) для адекватного виконання старовинної музики (але вона відрізняється доданками декількох відворотів для більш легкого інтонування виконавців).

Одним з найцікавіших досліджень з барокового виконання є праця Е. Тара (Edward Tarr, [51]). Е. Тарр є вихованцем багатьох знаних виконавців, серед яких Бауер, Фрідріх, Херденбекер – видатні інтерпретатори барокової музики. В дослідженні зібрано вправи з оригінальних шкіл гри Бендинеллі, Альтенбурга, Доверне, включені ансамблеві вправи.

Концепція барокового оркестру й осмислення ролі труби висвітлюється в монографії В. Ракочі [35]. Автор вказує на те, що зокрема труби (в цілому в «гомогенній» концепції барокового оркестру) якраз часто використовувались, хоча «мідні духові інструменти ще не утворили окремої і самостійної групи: лише труби були постійними й регулярними її представниками в оркестрі» [35, с.109].

Б. Мочурад [27] в дисертації визначає основні віхи історії концерту для труби. Так, автор першим етапом формування концерту справедливо ставить бароковий концерт, для якого виявляє такі характерні риси: відкрита форма циклу (ближче до середини XVIII століття - трьохприватний цикл), близькість типологічними ознаками скрипкового концерту, що виявляється в концертах Дж. Торелли, Т.Альбіноні, А. Вівальді, Г. Телемана, І. Фаша, Л. Моцарта.

Отже, технічні та художні можливості натуральної труби розкриваються в творчості таких майстрів як Г. Перселл, А. Скарлатті, А. Вівальді, Г.Ф. Телеман і досягає піку в музиці Г.Ф. Генделя й І.С. Баха. Зокрема А. Вівальді, Г.Ф. Гендель, І. Бах в цілому слідує традиціям, що склалися у свій час в трактуванні труби і в цілому «кларіно-стилі».

У другій половині XVII століття з'явилися твори, ґрунтовані на контрастному зіставленні оркестру і соліста або груп виконуючих соло інструментів і оркестру. Одним з засновників цього жанру став А. Вівальді (поряд з концертами «гірієно», без солюючих інструментів). Виконання соліста найчастіше мало характер орнаментальної віртуозності (в такому стилі писали концерти І. С. Бах і Г. Ф. Гендель) У творчості А.Вівальді тільки для духових інструментів ним написано шістнадцять концертів – для флейти, одинадцять – для гобоя і тридцять вісім – для фагота, а також концерти для труби, валторни. Саме А. Вівальді встановив тричастинний цикл з швидкими частинами по краях і повільною середньою частиною аріозного типу. У сольному інструментальному концерті розкрилася яскрава емоційність і мальовничість образів.

Т. Альбіноні [41], композитор, що народився в другій половині XVII ст., відомий як плідний оперний композитор, найбільш яскраво вияви свій талант в інструментальних творах (видано 9 збірок таких творів). Він був скрипалем, обожнював такий інструмент, як гобой (використав його як сольний інструмент у 12 концертах *a cinque*, ор. 7), й залучав його віртуозні, артикуляційні, темброві риси виразності цього інструменту. Деякі з гобойних концертів були потім адаптовані для виконання на трубі. На сьогодні відомими є декілька концертів для труби Томазо Альбіноні: соль мінор, мібемоль мажор (для труби та органу), до мажор, соль мінор, *A-Dur*, тричастинний концерт «San Marco» (для труби з оркестром). З відомих виконавців концертів Т. Альбіноні – Т. Докшицер, А. Морис, Rolf Quinque, Giovanni Vasconi, Євген Яцук (Німеччина, автентична труба).

Зокрема, звернемось до Концерту *Es-dur*.

Частина 1. *Grave*. Починається з теми, яку характеризує переважання мажорних звукорядів по цілій гамі вгору та вниз. Автор уводить слухача в атмосферу урочистості, створює грандіозний характер. Мелодія теми містить велику кількість пунктирних ритмічних малюнків. Можливо, використовуючи ознаки маршевої, композитор передає характер величної ходи, але у музиці відчувається скромність, поміркованість, відсутність пафосу. Друга тема проводиться в паралельному домініорі, таким чином, можна переконатися, що композитор звертає увагу на такий тематичний прийом, як конфліктність, протиставлення.

Частина 2. *Allegro*. Тема заснована на висхідному арпеджіо у розмірі 4/4. Її мелодична особливість включає ходи по терціях, секвенції, використання шістнадцятих як основні тривалості. За смисловим принципом цю частину можна розглядати як таку, що складається з двох розділів. Перший розділ позначається репризою та проводиться у мажорі. Репризна частина матеріалу виконується в різних динамічних нюансах (за першим разом - *p*, за другим - *f*), що тягне за собою сприйняття твердості стверджуючого початку. Переклички арпеджіо біля труби з камерним оркестром, що акомпанує.

Виклад основної теми перед репризою, який є переходом до наступного розділу, виконано в тональності домінанти B-dur). Далі починається наступний розділ, повторення теми в тональності домінанти, що дається у розвитку. Цей розвиток призводить до контрастного тонального забарвлення, і це c-moll – паралельний мінор головної тональності. Перехід до мінору позначає альтерований сі-бекар в c-moll, що загострює інтонацію. На початку другого розділу, в якому переважає мінор, є примітна довга висхідна секвенція з п'яти ланок, вона розподілена відповідно в п'яти тактах. Наприкінці другого розділу – коду, у якій змінюється характер викладу музичного матеріалу: якщо вся друга частина виконувалася переважно штрихом стаккато, то коді два такту проводиться секвенція на легато. Незважаючи на те, що перед кодою вже остання фраза закінчилася в мажорі, сама код проводиться в паралельному мінорі, який потім знову переходить в мажор. Завершується частина надходження спуском у тоніку чвертями з акцентами «маркато» і легким уповільненням. Подібний прийом сприяє демонстрації припинення руху, адже вся частина уособлює рух, моторику.

Частина 3. Andante. Повільна та коротка частина, її тривалість всього 24 такти. Розмір  $\frac{3}{4}$ , у той час як попередні частини написані у чотиридольному розмірі. З першого такту слухачеві відкривається мінорна стихія. Паралельний мінор та основна тема побудована на секвенції. У цій частині присутні всілякі мелодійні прикраси – мелізми, трелі та морденти. Це ще один факт не на користь натуральної труби, що існувала на той час, оскільки на ній виконання подібних прийомів не представляється можливим. У такті 13 ми виявляємо гостроінтонаційний мі-бекар, який вказує на відхилення у фа-мінор – субдомінантову тональність. Розмежування фраз вказано за допомогою дихання. Це означає, що дихання не можна брати довільно, щоб не порушити структуру фрази, а разом із нею і музичну думку. У такті 19 відбувається відхилення в однойменний до-мажор, це зроблено в партії акомпанементу, в якій є до-мажорний акорд з мі-бекаром. У фінальних тактах третьої частини все ж таки затверджується мінорний спосіб.

Частина 4. Allegro. Як і попередня частина, написана у тридольному розмірі, 3/8. Ця частина також розмежована на два розділи. Перший розділ до репризи закінчується домінантною тональністю. Цікаво простежити тональні переходи в одній із секвенцій: ля-мінор, сіль-мажор, ля-мінор, до-мажор. Відмінна риса у творчості Т. Альбіноні – динамічна градація. Часто інструменту пропонується виконувати різноманітні динамічні відтінки: *pp*, *mp*, *mf*, *f*. Виклад теми грає на *f* штрихом мартеле – підкреслено гострим і коротким - нагадуючи про сигнальну функцію інструмента. Але довгі віртуозні фрази угрупованнями шістнадцятих демонструють вже інший бік труби – художню. Примітною є структура ритму основної теми четвертої частини – в ній розподіл тривалостей відбувається з чергуванням восьми та шістнадцятих. Тема містить дві секвенції – одну висхідну шістнадцятими тривалістю в один такт, і одну низхідну – тривалістю два такти. Привертає увагу вельми часте використання ходу на кварту в темі. Це дуже вдалим чином поєднується з виразними особливостями труби, що відсилають до сигнальної функції інструменту, як би нагадує слухачеві важливість спонукальних інтонацій, їх архетиповість для сприйняття людського. Перший розділ закінчується домінантною тональністю (B-dur), завдяки репризі проводиться двічі. Другий розділ починається з основної теми, яка також проводиться в B-dur – тональності домінанти. У такті 12 другого розділу відбувається відхилення в паралельний домінантової тональності сіль-мінор, причому в мелодійний, на що вказує мі-беккар і фа-діез, присутні в такті. Далі мінорний аспект розвивається і слідує відхилення в паралельну тональність субдомінанти - сіль-мінор (закінчення фрази на терцевому тоні і фа-діез, що загострює інтонацію). Далі рух прямує до головної тональності Es-dur, але цей шлях пролягає через паралельний c-moll як допоміжний етап, ланка виходу з мінорних тональностей. Закінчення передуює коду з 16-ти тактів – дворазове проведення восьмитактового мотиву, який за перший раз виконується нюансом форте, а за другим – піано, що створює ефект відлуння. Після цього фінальні чотири такти у мі-бемоль-мажорі здійснюють логічне

завершення всього концерту. На прикладі аналізу мі-бемоль мажорного концерту для труби Т. Альбіноні ми переконалися, наскільки велика різниця барокових концертів та класичної концертної форми. Ще не сформувалася усталена тричасткова структура циклу, всередині частин немає тематичного протистояння, протиставлення, оскільки у кожній частині присутня лише одна тема, яка піддається нетривалому розвитку. Що ж до тонального набору, то автор користується прийомами відхилення лише у близькі споріднені тональності, першого ступеня кривності чи однойменні тональності, що, втім, трапляється рідше. Тим не менш, ідея протистояння все ж таки присутня і проявляється вона в діалозі мажора і мінора (хоча це найперше протиставлення, що бере початок з фольклорної творчості, де, як відомо, мажор і мінор уособлюють світло і тінь). Поряд з цим концерт ще не має тих великих масштабів, які характерні для класичної форми даного жанру. У викладі Т. Альбіноні все звучить коротко: і експозиція теми, і її розвиток, і мінорні середні епізоди, і коду. Використовується малий простір для роботи з музичним матеріалом, його формування та проведення з нього різних дій та експериментів. Важливо також відзначити, наскільки вдало труба узгоджена з музикою бароко. Перекладання для труби барокових концертів допомагають слухачеві представити трубу – інструмент, який з давніх-давен зарекомендував себе як військовий сигнальний атрибут – у зовсім іншому семантичному амплуа, як інструмент, що відображає естетичні та художні норми; інструмент, здатний створювати художні образи та вирішувати складні творчі завдання.

## **1.2. КОНЦЕРТ Й. ГАЙДНА ДЛЯ ТРУБИ В ІСТОРИКО-СТИЛЬОВІЙ ЕВОЛЮЦІЇ**

В. Ракочі [35], досліджуючи оркестрові концепції різних періодів, зазначає такі зміни, що відбулись в період XVIII століття:

«-змінився спосіб викладу музики в оркестрі – з поліфонічного на гомофонно-гармонічний;

- оновлено склад інструментів – вилучено basso continuo та старовинні струнно-щипкові;

- унормовано парний склад завдяки сталим набору і кількості інструментів...» [35, с.115].

Й. Гайдн, за думкою дослідника, втілював саме класицистичну оркестрову концепцію, яка спричинила «цілком нові принципи викладу в оркестрі, функцій ні можливості окремих інструментів <...>» [35, с.117] та суттєво розвинув оркестрове мислення. Зокрема, це торкається явища «переоркестрування» (гра одної теми різними інструментами), що стало «чи не вперше дієвим чинником розвитку музики шляхом соборності звучання» [там само, с.124]. При всіх новаціях, за думкою В. Ракочі, саме «мідна духовна група зазнала менших змін. Об'єктивні, передусім технічні чинники завадили сформувати повноцінну мідну духову групу» [там само, с.138].

Тим не менш, щодо саме труби, варто згадати, що у XVIII ст. по всій Європі були спроби розширити діапазон інструменту за допомогою клапанів. Ідея клапанів, яку втілював А. Вайдингер (він просвердлив отвори та закрити їх клавішами, схожими на флейту), не мала успіху, оскільки вона мала дуже погану якість звуку. Таким чином, натуральна труба все ще використовувалася в класичному оркестрі, тоді як клавішна труба майже не мала репертуару. Клапанні труби, які використовуються сьогодні, були вперше сконструйовані та використані в 1830-х роках.

### **1.2.1 Концерт для труби з оркестром в жанровій системі творчості Й. Гайдна**

У жанрі інструментального концерту Гайдн хоч і не став новатором, однак створені ним твори позначили нові принципи і в трактуванні циклу, і в трактуванні інструментів. До того, ж в жанрі концерту принципи нового сонатно-симфонічного мислення набули особливого заломлення. Концерти Йозефа Гайдна чекала досить дивна доля. Багато творів загублені (в їх числі концерти для баритона (віоли ді Бардона), для фагота, для контрабаса, для

валторни і дуету валторн, для скрипки, для флейти, для віолончелі). Але при цьому до наших днів дійшло чимале число концертів, які виконуються як гайднівські, хоча їх авторство вельми сумнівно.

На сьогоднішній день вважається, що всього Гайдн створив 35 концертів для різних інструментів, з них – 11 для клавiру (фортепіано).

Найцікавішими зразками концерту в творчості композитора вважаються Концерт для труби з оркестром Es-dur (1796), Віолончельний концерт D-dur (тисяча сімсот вісімдесят чотири) і цикл витончених концертів, написаних для неаполітанського короля Фердинанда IV (в них солістами дві колісних ліри з органними трубами (*lira organizzata*) – рідкісні інструменти, що нагадують за звучанням шарманку) .

Розглянемо інструментальні концерти Й.Гайдна (відомі на цей момент і такі, що вважаються гайднівськими з різним ступенем достовірності). Найближче до концерту для труби з оркестром скрипкові концерти (Ноб VIIa). З чотирьох концертів перерахованих у Хобокен, збереглися три (№№ 1,3,4), за деякими відомостями – чотири. Всі вони тричастинні. Перша частина найбільш масштабна, глибока за змістом, написана в класичній формі сонатного *allegro*. Оркестрова експозиція викладає, як правило, обидві основні теми. Тема головної партії – енергійна, вольова, часом фанфарного характеру, побудована по східцях тризвуки. Тема у сколюючого інструменту зазвичай включає подвійні ноти, акорди, яскраві штрихи, акценти. Побічна партія (часто вона двоелементною) проходить в тональності домінанти. У розробці панує ГП, фактура у соло інструменту ускладнюється – з'являються подвійні ноти, трелі, складні штрихи, хвилі арпеджіо і фігурацій. Співучі, мелодійні можливості скрипки яскраво проявляються по-друге частинах, в фіналах яскравіше використані віртуозні можливості, зокрема – високі позиції, трелі, дещими, стрибки, стрімкі пасажі, подвійні ноти і акорди, синкопування на слабкій долі такту, бур донні ефекти жанровість.

Концерти для валторни – Ноб VIIId. У каталозі вказані чотири концерти, з яких два (№1 і №2) загублені. Єдиним гайднівським вважається концерт

№3, щодо достовірності концерту №4 єдиної думки фахівців немає. Відомий також концерт для двох валторн, який приписують не тільки Йозефу, але і Міхаелю Гайдну, хоча найчастіше його автором вважається Антоніо Розетті (в каталозі його творів цей концерт значиться як Murray C56Q).

Щодо флейтового концерту існують розбіжності. Відомо, що Концерт ре мажор (Ноб. VIIIf: 1) на даний момент вважається загубленим. У додатку до каталогу Хобокена наводиться ще один флейтовий концерт D-dur (Ноб. VIIIf: D1), який, можливо, був написаний сучасником Гайдна Л. Хоффманом, хоча в деяких джерелах не виключається, що цей концерт – результат спільної праці Хоффмана і Гайдна .

Концерт для гобоя (Ноб VIIg) також наведено в каталозі Хобокен в Додатку через сумніви в авторстві. До сих пір однозначної думки на цей рахунок немає, істинний автор не встановлено, але виповнюється він сучасних музикантів як гайднівського.

П'ять концертів для дуету лір (ліра з обертовим колесом, струнами і маленьким органним пристроєм) з оркестром (Ноб VIIh ) були написані Гайдном на замовлення короля Неаполя Фердинанда в 1786 р, у якого ліра була улюбленим музичним інструментом. У наші дні ці твори виконуються вкрай рідко, а якщо виконуються, то з заміною соло інструментів (наприклад, флейтою і гобоєм або двома гітармі).

В основній частині каталогу творів Гайдна подано список з 11 клавірних концертів, кілька концертів сумнівного авторства даються в додатку (в тому числі – Концертіно фа мажор, яке з усіх творів, даних Хобокені в додатку, вважається гайднівського з найбільшим ступенем ймовірності). Тим часом, і з приводу творів з основної частини дуже мало ясності. По-перше, автограф Гайдна зберігся лише для одного концерту (№4), в 6 випадках з 11-ти авторство Гайдна сумнівно. По-друге, не завжди ясно, який же саме інструмент виконує соло: піанофорте, орган або клавесин. Лише в окремих випадках дослідники сходяться з цього питання (наприклад, що концерт №1 написаний для органу). Багато концертів дійшли до нас в різних версіях

оркестровки, і встановити, яка саме оркестровка є авторською, а яка рясніє більш пізніми додаваннями, неможливо. Відносно загальної характеристики клавірних концертів Гайдна можна відмітити, що вони ще несимфонізовані, хоча з розвинутою партією сколюючого інструменту (у порівнянні з облігатною партією ансамблю).

Концерт для труби (Ноб VIIe) Es-dur, напевно, найпопулярніший концерт Гайдна. Він написаний у 1796 році для інструменту з клапанами, віддаленого попередника сучасної вентильної труби і присвячений першому виконавцю і творцеві клапанного інструменту – А. Вейдінгеру. Нагадаємо, що до цього труба була безклапанною і могла грати лише обмежений діапазон гармонійних нот, змінюючи вібрацію губ; також називається природною трубою. Більшість цих гармонійних нот були згруповані у вищих регістрах, тому попередні концерти для труби могли виконувати мелодійно лише високий регістр. З новацією Вайдінгера труба могла грати хроматично по всьому діапазону. Звідси Концерт Гайдна містить мелодії в середньому та нижньому регістрах, використовуючи можливості нового інструменту.

Окрім сольної труби, концерт складається з партитури для оркестру, що складається зі струнних, 2 флейт, 2 гобоїв, 2 фаготів, 2 валторн, 2 (імовірно, натуральних) труб (які зазвичай грають на підтримку валторн або литавр, а не сольна труба) і литаври.

Концерт – приклад пізнього творчості композитора, його зрілого стилю. За формою концерт відображає основні риси класичного сонатно-симфонічного циклу. Каденція до концерту не виписана Гайдном, тому багато виконавців грають власні каденції. Також опубліковані версії каденцій Перрі, Орвід.

Перша частина три частинного циклу являє собою сонатне *allegro*, з контрастними основними темами, мотивної розробкою. Нерідкі театралізовані патетичні інтонації, елементи героїки. Друга частина – повільна, романсова, лірична (що притаманне зрілому періоду творчості), з

відчутним імпровізаційних початком. Третя – фінал (рондо) танцювального характеру.

Що стосується характеристик тематизму, то тема головною партії традиційно енергійна, вольова, з огляду на семантику труби – фанфарного характеру, побудована по звуках тризвуку. У партії труби вона проходить досить ефектно і яскраво. Побічна партія невелика за розмірами, в розробці панує ГП. Розробка мотивна, але зустрічається і фігуративний розвиток. Теми другої частини виразні, зустрічаються як речитативні фрази, драматичні інтонації, так і менуеттність. У фіналі використовується характерний тематизм. Крайні частини перегукуються за настроєм. Сміливість і свобода в поєднанні голосів, свіжість образів, іскриста енергія, комічні ефекти – все це характеризує Концерт для труби Й. Гайдна.

### **1.2.2 Виконавська специфіка Концерту для труби Й. Гайдна**

Концерт для труби в сучасній практиці є відкритим для безлічі інтерпретацій.

Взагалі, у другій половині ХХ століття яскраво проявився новий підхід до інтерпретації творів XVII-XVIII століть, що вилився в прагненні до найбільш точного слідування уртексту, звільнення і очищенню оригіналів від виниклих нашарувань в редакціях і обробках наступних століть, в яких нерідко допускалися невинуваті зміни штрихів, динамічних нюансів, мелізматики, а часом і нотного тексту творів. Чи не пройшла даремно, і робота аутентистів по частині відновлення деталей уртекстов і вимоги виконання стилістично-значущих авторських вказівок.

В даний час рельєфно проявляються дві яскраво виражені тенденції у виконанні творів XVII-XVIII століть. Деякі музиканти намагаються грати такі твори кілька стилізовано, використовуючи старовинні модифікації інструментів, лад, спеціальне відсутність вібрації. Інша, більш поширена тенденція, яка повинна більшість сучасних інтерпретаторів – виконувати музику XVII-XVIII століть яскраво, повнокровно, використовуючи більшість

новітніх досягнень віолончельної мистецтва, але при цьому, намагаючись максимально глибоко проникнути в сутність музично-естетичного змісту творів і найбільш повно виявити неминущу цінність їхньої музики.

Серед виконавців концерту для труби Й. Гайдна можна назвати Андре Моріса (Maurice Andre, з оркестром Muncher Philharmoniker, 2009)<sup>1</sup>, Т. Докшицера, Алана Стрингера, Хакана Харденбергера, Маркуса Штокхаузена (з оркестром Берлінського радіо, каденціями Карлхайца Штокхаузена)<sup>2</sup>, Gábor Tarkövi (оркестр Караян-академії, Берлін)<sup>3</sup>, Pacho Flores (з Arctic Philharmonic Orchestra, диригент – Christian Lindberg)<sup>4</sup> та ін. Цікавим видається виконання Willi Krug (з Berlin Chamber Orchestra, диригент – Helmut Koch)<sup>5</sup>, а також відомої англійської виконавиці Алісон Белсом (запис 2009 р., 2009, Royal Albert Hall)<sup>6</sup>, Wynton Marsalis (з Boston Pops Orchestra, диригент – John Williams)<sup>7</sup>, Йеруна Берваертса (з WDR Funkhausorchester, диригент – Леслі Суганандараджах)<sup>8</sup>.

На основі їхнього виконання можна сформулювати наступні позиції виконавської специфіки обраного твору.

Виконання музики Гайдна в сучасній просторі можна умовно розділити на два «типи»: так звані «Modern instruments» (виконання на сучасних інструментах) і «Period instruments» (виконання на автентичних інструментах). Причому сутність відмінності не стільки в «сучасності» інструментів, скільки в «історичності» («автентичності») манери виконання.

На сьогоднішній день Н. Харнонкурт [39] визначив наступні параметри історичноінформованого (автентичного) виконання:

- використання інструментів тієї епохи або їх хороших копій;

<sup>1</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=RLDF8OeD-hc&ab\\_channel=Edward](https://www.youtube.com/watch?v=RLDF8OeD-hc&ab_channel=Edward)

<sup>2</sup> <https://muzmo.su/music/%D1%88%D1%82%D0%BE%D0%BA%D1%85%D0%B0%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%BD,%20%D0%BA%D0%B0%D1%80%D0%BB%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BD%D1%86>

<sup>3</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=NHjgSiTBddM&ab\\_channel=Karajan-AkademiederBerlinerPhilharmoniker](https://www.youtube.com/watch?v=NHjgSiTBddM&ab_channel=Karajan-AkademiederBerlinerPhilharmoniker)

<sup>4</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=uAa2IUeJiF0&ab\\_channel=AVROTROSKlassiek](https://www.youtube.com/watch?v=uAa2IUeJiF0&ab_channel=AVROTROSKlassiek)

<sup>5</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=ljktgqJA2KM&ab\\_channel=StradivariusNote](https://www.youtube.com/watch?v=ljktgqJA2KM&ab_channel=StradivariusNote)

<sup>6</sup> Запис за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=ZKdeqvmSq5M&ab\\_channel=apreciarmusica](https://www.youtube.com/watch?v=ZKdeqvmSq5M&ab_channel=apreciarmusica)

<sup>7</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=vpFaWJQHwbA&ab\\_channel=leatherlips](https://www.youtube.com/watch?v=vpFaWJQHwbA&ab_channel=leatherlips)

<sup>8</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=V2q9Tf8wH4E&ab\\_channel=WDRKlassik](https://www.youtube.com/watch?v=V2q9Tf8wH4E&ab_channel=WDRKlassik)

- відповідність темпів (темпові дані, опубліковані в нотах, які не завжди можуть служити абсолютним орієнтиром для сучасного виконавця);
- відповідна фразування і артикуляція;
- відтворення акустичної специфіки в ту епоху.

В основному всі ці параметри дотримуються виконавцями історичного спрямування та враховуються тими, хто виконує твори доби бароко і класицизму на сучасних інструментах.

Щодо музики Гайдна дотримання цих параметрів надзвичайно важливо, тому що композитор завжди писав для певної кількості інструментів, визначеної акустики і т.д. Крім того, більш пізні редакції містять величезну кількість невластивих змін нотного тексту.

Звернемося до стилістичним особливостям інтерпретації вищевказаних виконавців.

Серед найважливіших параметрів виконання відзначимо такі.

Щодо загального характеру виконання, то концерт Гайдна потребує уміння поєднувати простоту з грацією, виразність – з юнацькою свіжістю без афектації. Гайдн, розвинувши сонатную форму, зберігає характер галантного стилю. Особливо слід враховувати й ознаки «віденського стилю», бо композитор формувався в оточенні народно-побутової музики Відня, засвоєння інтонаційних почав самих різних національних культур». Найбільш галантними (тобто тими, що найбільш окреслюють такий стиль) з цього приводу можна вважати виконання таких солістів, як Андре Моріс, Gábor Tarkövi, Йерун Берваертс.

Іншою важливою складовою виконання Концерту, є звук. Як вказують дослідники творчості композитора, звучність при виконанні Гайдна не повинна бути грубою, різкою, надмірно випнутими і, головне, не повинна йти на шкоду шляхетності і простоті вираження.

Ще одна важлива якість звучання: звук не повинен бути надто глибоким: навіть співучість у виконанні *legato* не вимагає зайвої соковитості. Технічні пасажі і прикраси дожні виконуватися легким, прозорим звуком, іноді в

найтоншому *leggiero*. Ніякі ритмічні відхилення, що привносять характер патетичності і афектованості декламації, неприйнятні для галантного стилю. Вся виразність базується на найтонших модуляціях динаміки, без участі агогічного підкреслення декламації. Подекуди музична звучність є настільки тонкою, що будь-яке різке акцентування, різкі відблиски і надмірності форте руйнують її чарівність. З наведеного найбільш виразними за звуковим виміром вважаємо виконання Маркуса Штокхаузена (хоча він якраз не є представником автентичного виконання, але звукові градації передано доволі тонко); Алісон Белсом (вона презентує досить ніжний звук труби, який контрастує з фанфарною стилістикою викладу сольної партії) та Йеруна Берваертса (який грає на вентильній трубі, завдяки чому звук близький до гайднівського «ідеалу»).

До речі, нотні джерела фіксують те, що Гайдн дуже мало, вірніше скупі фіксував виконавські ремарки, що відповідало вимогам того часу. Тільки в більш пізніх творах Гайдн намагався докладніше проставляти артикуляційні та динамічні вказівки. Однак виконавець повинен бути обізнаний про всі стилістичних традиціях епохи класицизму, щоб правильно інтерпретувати сонати. Гайдн дуже багато чого не зафіксував, тому, не розшифровані знаки залишаються на волю фантазії виконавця. Але деякі моменти можна наочно відчутти у пропонованих виконаннях. Зокрема це аспект динаміки.

Якщо судити за збереженими нечисленними визнаннями, Й. Гайдн був противником будь-якого роду перебільшень. І динамічна сторона виконання не становить тут винятків. Багато авторів особливо відзначають ставлення до динамічного аспекту *forte*, який не відповідає сучасному уявленню про цей динамічний нюанс. Дійсно, на сучасному інструменті *forte* звучить об'ємніше, ніж за часів Гайдна. Традиція склалася така, що не можна грати *forte* Гайдна, так як наше вухо звикло до сильнішого звучання, але не можна і форсувати. Воно повинно бути слабшим і головне – більш диференційованим.

Відповідно до існуючої традиції, композитор найчастіше задовольнявся лише натяками на динаміку, ніж точними і ясними вказівками. Потрібно не забувати, що заповнення динамічних відтінків, має відбуватися в суворій відповідності до задуму композитора. Однією з найважливіших виконавських вимог часів Гайдна (сформульовано Кванцем) було те, що недостатньо дотримуватися піано і форте тільки в тих місцях, де вони позначені; кожен виконавець повинен вміти продумано привносити їх у ті місця, де вони за його роздумом, мають звучати. Тому для виконавців музики Гайдна велика кількість динамічних нюансів не менше шкідливо, ніж їх відсутність: воно не повинно руйнувати, дробити мелодійну лінію. Зокрема, вказівки *sf* означають у Гайдна акцентування, тому якщо такий знак поставлений в динаміці *f*, акцент повинен бути досить сильним, помітним; якщо в динаміці *p* – більш слабким, часом навіть ледве чутним. Інколи градація між тим, чи означає *sf* синкопований наголос на слабкій долі такту, чи тільки підкреслює мелодійну вершину фрази досить непомітна і має віддаватися на думку та досвід виконавцеві.

Що стосується досить поширеною в барокову і предкласического епоху «відлуння-динаміки» (зміна звучності при повторенні тематичного матеріалу), то Гайдн вдавався до неї досить рідко, хоча іноді використовував. Тим не менш, відзначають дослідники, що використовувати цей динамічний ефект в творах Гайдна слід обережно.

З огляду на вищесказане, вкажемо, що найбільш цікавими з динамічної точки зору, різноманітним та доречним використанням всіх динамічних нюансів вважаємо виконання Рачо Флорес, Маркуса Штокгаузена, В. Морсалеса, Йеруна Берваертса.

Темп. Виконавець музики Й. Гайдна завжди стоїть перед завданням при визначенні темпу. Дослідники схиляються до думки, що композитори тієї епохи були схильні до темпів не менше швидким, ніж темпи нашого часу. Варто зазначити, що не слід боятися при виконанні Гайдна швидких темпів. Гайдн їх полюбляв й використовував. Єдине що, треба розуміти, що темпові

позначення не співпадають з сучасними традиціями їхнього відтворення. Так, Найшвидші темпи – *Prestissimo* (вони зустрічаються в цю епоху дуже рідко), *Presto* – друге за швидкістю (не гранична швидкість твору), до *Presto* наближаються *Allegro molto*, *Allegro assai*. *Vivace molto* і *Vivace assai* повинні, всупереч поширеній думці, виконуватися трохи повільніше; *Allegro* вказує на досить швидкий темп, але аж ніяк не надмірний; *Allegretto* ближче до *Andante*, ніж до *Allegro*.

Щодо повільних темпів, то *Andante* виповнюється або більш рухомо, або більш спокійно; *Moderato* залежить від характеру музики, фактури, динаміки, ритму; там, де написано *Largo*, слід виконувати найбільш повільно (якщо *sostenuto* – повільно, але не надмірно). Такі темпи, як *Andantino* і *Adagio* за часів Гайдна не являли собою надмірно повільного руху, вони набагато більш рухливі, ніж в музиці XIX століття. Тож зокрема *Adagio* не повинно бути надмірно повільно (якщо *Adagio cantabile* – має виконуватися більш протяжно), без зайвої патетики.

Порівняно рідко зустрічається в творах Гайдна позначення *Allegretto*. Оскільки Гайдн не залишав ніяких метрономічних обчислень, при виборі потрібно завжди пам'ятати: швидкі, яскраві фінали, природно вимагають максимально рухомого темпу.

Виконавцеві варто враховувати, що темп і характер супроводу – майже нерозривні речі, вони мають залишатися у Гайдна в ще більшому ступені незмінним, що не була піддана будь-яким впливам незначних прискорень і уповільнень в мелодії. Найбільш дотримуються означених правил вибору темпів такі виконавці як Андре Моріс, Рачо Флорес, Алісон Белсом Willi Krug, Йеруна Берваертса, найбільш різноманітно темпові градації подано у виконанні М. Штокхаузена та В.Морсалеса.

Ритм і агогіка. Важливо пам'ятати про те, що для Гайдна такт – це не просто формотворна одиниця, а справжня душа музики. Тому для інтерпретації його творів необхідна ритмічно точна, але аж ніяк не механістична гра. Не можна уникати (навіть якщо не позначено спеціальної

ремаркою) більш вільного виконання, в тому числі і виконання *rubato* (особливо, якщо мова йде про повільних частинах). Природної, пластичної гри можливо досягти тільки за допомогою агогічних засобів. Але при цьому, як вважають дослідники, не можна забувати, що агогіка повинна бути вишукана і не надмірна. Необхідно також брати до уваги особливості написання нотного тексту: найбільш короткі за тривалістю ноти, з яких складаються ті чи інші пасажі, демонструють швидкість темпу та руху, але не має страждати ясність і ритмічна чіткість музики. З огляду на цей параметр тексту гайднівського концерту виокремимо виконання М. Штокгаузена та Г. Такові (Gábor Tarkövi).

Орнаментика – найбільш спірне питання щодо музики Гайдна, бо прямих вказівок в нотах з цього приводу вкрай мало. Звідси – допускаються різні тлумачення мелізмів, зокрема:

- форшлагги, нотовані дрібними нотами, можуть бути довгими, короткими, ударними і ненаголошеними. Переважають довгі акцентовані форшлагги. Форшлагги, виписані четвертними або половинними, зазвичай відповідають тривалості цих нот.

- трелі починаються зазвичай з неакордових нот, граються легко, майже одночасно з першою нотою трелі. В більшості випадків трелі Гайдна слід грати з нахшлагом, незалежно від того, нотовані вони чи ні. В. Качмарчик наводить роздуми Й. Кванца про виконання трелі: «Виконання трелі Кванц, як і більшість його сучасників, розглядав, виходячи із загальноприйнятої практики, і пропонував грати її з верхньої допоміжної ноти, точніше з форшлагу. У своїх рекомендаціях він не дотримується єдиних правил щодо того, яким має бути форшлаг, коротким чи довгим. В одних випадках, коли з трелі починається нова тема, автор наполягає, щоб форшлаг виконувався швидше за трель, в інших – допускав вживання довгого форшлагу. Обов'язковою умовою було лише вилучення ноти форшлагу атакою мови, а трель разом із нахшлагом повинні залишатися залігованими.

Форшлаг на початку трелі і нахшлаг наприкінці – аксіома для Й. Й. Кванца, яку він вимагає зберігати виконавцям незалежно від цього, забезпечена трель відповідними позначеннями чи ні. Інакше вона «<...> не буде достатньо повною і блискучою».

При визначенні кількості нот трелі слід було виходити з характеру твору, що виконується. У помірних темпах оптимальним варіантом вважалася трель, що складається із восьми нот на удар пульсу. У швидких творах ця кількість у коротких трелях могла збільшуватися вдвічі.

Як музикант, який мав величезний досвід сольних виступів, Кванц дає флейтистам повчання при виконанні трелі враховувати акустичні особливості зали, в якому вони виступають. У просторих залах з гарною акустикою «<...> краще грати повільні трелі, ніж швидкі», оскільки занадто швидка трель менш виразна. У невеликих, переповнених публікою приміщеннях необхідно використовувати швидку...» [18, с. 141-142].

Мордент позначається знаком перекресленого групето, тому завжди слід розуміти з контексту, яке прикраса слід виконувати. Дослідник відзначає, що морденти застосовувалися тільки в висхідних послідовностях звуків або на початку фрази над довшою нотою.

- групето позначається Гайдном трьома видами (універсальним знаком перекресленого групето, звичайним знаком групето і форшлагом з трьох маленьких нот). Зазвичай воно слугує для додання блиску нотах, більш значним в ритмічному або мелодійному відношенні.

- арпеджіо Гайдн позначав або косою поперечною рисою приблизно в середині акорду, або за допомогою маленьких нот. Отже, коса риска – просте висхідне розкладання акорду.

- аншлаг, Шлейфер, інші орнаменти – менш поширені прикраси. Гайдн нотує їх дрібними нотами і, відповідно до теорії XVIII століття, їх треба грати «в такт».

Найбільш важливий висновок щодо прикрас у творах Гайдна: одні з них при нагоді можуть замінюватися іншими, до того ж сам композитор не

припускав їх однотипного виконання. Тому виконавцю слід було вибирати і приймати рішення самому. Такого ж принципу дотримуються й сучасні виконавці. Особливо позначимо багаті на орнаментику виконання А. Моріса, М. Штокгаузена, Пахо Флореса, Алісон Белсом, Йеруна Берваертса.

Окремо слід сказати й про каденцію до Концерту. В практиці композиторів XVIII ст. правильним було не нотувати її. Зазвичай місце каденції позначалось словом «соло» або *ad libitum* (над паузою), хоча зустрічається й слово «Cadenza». Власне само слово «каденція» в означений період є доволі багатозначним (означає гармонічну каденцію, трель, тощо), практикувалась «прикрашена каденція, типу «фантазія», момент імпровізації недалеко він фіналу (в момент зупинки звучання оркестру). Щодо сучасного тлумачення каденцій солістів, то розповсюдженими є декілька практик (й всі вони знайшли увиразнення в аналізованих виконаннях Концерту для труби Й. Гайдна):

- віртуозна пасажна коротка каденція (не заснована на тематизмі концерту) – виконання Алана Стрингера, Хакана Харденбергера;
- віртуозна мотивна каденція (побудована на виокремлених мотивах, але без детальної розробки, включає імпровізовані фрагменти виконавця) – виконання Андре Моріса, Пахо Флореса, В. Морсалеса, Йеруна Берваертса;
- нотована каденція з мотивною розробкою (здебільшого складена виконавцями більш пізніх часів) – виконання Габора Такові, Алісон Белсом;
- вільна каденція, яка презентує стиль та мислення виконавця (виокремимо виконання М. Штокгаузена, який грає каденцію, написану його батьком, видатним авангардним композитором К. Штокгаузенем, тому каденція містить ламані ходи, хроматизми, паузи, передування – всі ознаки сучасного стилю виконання на трубі).

Все вищесказане передбачає наявність тонких нюансів, які і моделюють множинність виконавських версій по відношенню до всіх творів Й. Гайдна.

### **Висновки до Розділу 1**

1 розділ присвячено вивченню ролі труби в історичній еволюції жанру концерту періодів Бароко та Класицизму.

Проаналізувавши перекладення концерту для труби Т. Альбіноні, можна спостерігати ряд певних ознак, властивих творам цього жанру і водночас службовців об'єднуючим чинником. Концерт типовий за структурою, засобами виразності, які використовуються автором для демонстрації тематичного розвитку, інтервальної, динамічної, штрихової різноманітності. Використання секвенцій та тональних зсувів у розвитку тем, зміни їхніх станів. Структура концерту чотиричастинна, перші та треті частини повільні, другі та четверті – швидкі. Тридольність у швидких частинах вказує на ознаки танцювальності, що бере початок від структури старовинної сонати, складовими якої були чотири танці. Слід уточнити, що зараз доволі важко уявити як вони звучали в оригіналі. Тим не менш, навіть сучасна труба вдало підходить як за тембром, так і технічними можливостями для виконання барокових концертів у перекладах партій таких інструментів, як гобой, скрипка, флейта. Однак щоб наблизитися до манери виконання та принципів звучання цих інструментів на трубі, від виконавця потрібно володіння артикуляцією та виконанням штрихів на високому рівні, рухливість та витривалість амбушюру, оскільки необхідно дотримуватись динамічних відтінків, фразування. Адже при грі на духовому інструменті важливими є всі стадії звукоутворення: атака, стаціонарна частина і спад. Важливо не лише «взяти» ноту, а й правильно її продовжити та «зняти». І все ж, за всіх своїх переваг, представлені приклади концертів безпосередньо впливають із музики XVI століття, насамперед з канцони, яка є попередницею майже всіх створених пізніше інструментальних жанрів, а також із структури старовинної сонати. Саме з інструментальної канцони бере початок

майбутній сонатний цикл, у ній почали виявлятися такі форми, як fuga чи тричастинна реприза. І хоча багато ознак класичного концертного жанру носять у барокових концертах вельми рудиментарний характер, ці твори безсумнівно вплинули на жанрове становлення класичного концерту.

Концерт для труби Es-dur Йозефа Гайдна написаний у 1796 році для інструменту з клапанами, віддаленого попередника сучасної вентиляльної труби і присвячений першому виконавцю і творцеві клапанного інструменту – А. Вейдінгеру. Концерт – приклад пізньої творчості композитора, його зрілого стилю. За структурою концерт відображає основні риси класичного три частинного сонатно-симфонічного циклу, принципу подвійної експозиції; переважно не мотивної, а фігуративної, пасажної розробки, динамічного фіналу. Каденція до концерту не виписана Гайдном, тому багато виконавців грають власні каденції. В цілому можна відзначити, що у всіх концертах Гайдн дотримується 3-х частинного циклу,

Глибина змісту концерту для труби з оркестром Й. Гайдна, майстерність форми, яскравість використання інструменту – все це дає підставу говорити про те, що цей шедевр ніколи не зникне з концертної естради, що підкреслюється винятковою популярністю концерту серед сучасних виконавців.

Щодо виконавської специфіки твору Гайдна, підсумуємо, що слід орієнтуватися на деякі принципові моменти щодо темпів (вони не збігаються з нинішніми уявленнями), орнаментики (в зв'язку з незафіксованістю в нотах вона передбачає різні тлумачення), динаміки (трактування *forte* і *piano*, *sf*, відлуння-динаміки і т.д.), загального звучання (воно набагато прозоріше). Все вищесказане обумовлює індивідуальність виконавських рішень в кожному конкретному випадку. Все означене безсумнівно впливає на інтерпретацію.

## РОЗДІЛ 2

### КОНЦЕРТИ ТА КОНЦЕРТНІ ТВОРИ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.

Б. Мочурад [28], позначаючи складові різних етапів еволюції труби, концерту, зазначає, що з приходом класицизму і романтизму, основним принципом яких був мелодизм, натуральні труби, нездатні виконувати мелодичні лінії, йдуть на другий план і в оркестрах використовуються тільки в *tutti* для виконання основних ступенів звукоряду. Механізм вентилів, винайдений в 1830-і роки і дав трубі хроматичний звукоряд, перший час не набув широкого поширення, так як не всі хроматичні звуки були інтонаційно чисті і однакові за тембром. Верхній голос в групі мідних духових з цього часу все частіше став доручатися корнету – юлизькому трубні інструменту з більш м'яким тембром і більш досконалыми технічними можливостями. Корнети (поряд з трубами) були постійними інструментами оркестру до початку ХХ століття, коли поліпшення конструкції інструментів і вдосконалення майстерності сурмачів практично звели нанівець проблему швидкості і тембру, і корнети зникли з оркестру. У ХХ столітті оркестрові партії корнетів виконуються, як правило, на трубах, хоча іноді використовується і оригінальний інструмент.

#### **2.1 Концерт О.Арутюняна: етапи виконавського втілення**

Концерт для труби та симфонічного оркестру *As-dur* Олександра Арутюняна користується популярністю, бо ставить перед виконавцем нові художні і технічні завдання. М. Арупомян у посібнику [4] зазначив, що більшість творів композитора стали художнім еталоном в масштабах всієї національної композиторської школи Вірменії.

Концерт був написаний спеціально для Айказа Месіаяна. Простота і доступність сприйняття його музики реалізується за допомогою найтонших композиційних прийомів, для свого часу новаторських. Своєрідний, типовий

вірменський мелодизм втілюється в струнку художню форму. Він звучав у виконанні різних солістів з оркестрами Лондонської, Нью-Йоркської філармоній.

Концерт для труби з оркестром (1949-1950 рр.) належить до творів зі стилістикою неокласицизму, хоча за формою – наслідує одночастинність романтичного типу концерту з невеликим вступом (Andante–сонатне Allegro). Умовно концерт можна поділити на 4 частин і каденцію, яка написана Т. Докшицером (складна, з використанням фугатних прийомів розвитку тематизму).

Основна інтонаційна ідея концерту – «трубний глас».

У вступі концерту яскраво відображені основні образи і характер вірменської музики. При розучуванні вступу необхідно точно витримувати тривалості і паузи, хоча в нотах є позначення – «грати вільно», яке не треба плутати з терміном «за бажанням». Дуже важливо виконувати *subito piano* при грі тріолями. Тут має проявлятися імпровізаційне почуття трубача.

Після потужного басового вступу, у т.2 вступає труба, підкоряючись авторським позначенням (широко, урочисто, вільно), що відповідає характеру музики. Але це не дає повної свободи виконавцю, бо партія труби виконується спільно з фортепіано або оркестром. Цей нюанс потрібно враховувати при виконанні концерту з концертмейстером, де немає диригента оркестру. Тобто термін *rubato* позначає не свободу гри трубача, вона поширюється на загальний характер музики і на побудову окремих фраз. Наприклад, агогічна зміна в восьмих, з яких починається тема труби. У другому реченні штрих *detache* залишається, але в ньому не повинно бути попередньої рішучості. Трубачу потрібно внутрішньо перебудуватися, так як стрімкість характерна для першого речення, змінюється спокійним, нисхідним рухом.

При вступі труби в 10-му такті, з'являється оптимістичний і життєрадісний настрій теми головної партії. І цей настрій повинен вміти передати кожен трубач, що приступив до роботи над даними концертом.

Виконавець повинен мати хороші технічні навички такі як: в першу чергу гарний звук, чудове почуття ритму, ансамблю, фразування, вільне володіння штрихами, комбінованою атакою. Розбирати текст потрібно не поспішаючи, в стриманому темпі, стежити за безперервністю дихання. Всі звуки, особливо шістнадцяті, повинні виспівуватися, промовлятися. Тобто при прагненні виконавця заграти легко і коротко важливо стежити не тільки за роботою язика та пальців, а й за подачею (опорою) виконавського дихання

Переривчастий характер тріолей партії труби в затакті до 11-го такту ще більш підкреслюється акцентованими акордами в партії супроводу. У 12-му такті звучить акорд *sforzando*, який є відправним для соліста. Далі йде пасаж який веде до кульмінації. З 13-го такту починається тривала кульмінаційна фраза, піком якої є 15-й такт, а в 13-14 тактах потрібно точно виконати ритмічний малюнок в тексті труби, для чого треба в рахунку дотримуватися чотиридольної ритмічної пульсації, а не 12/8 (додаток 3). Виконавцю потрібно пам'ятати, що прискорювати темп тут не потрібно, так як рух закладено в нотному тексті фрагмента. Далі йде пожвавлення за допомогою пунктирного дроблення, а потім тріолей. Вони з сукупності з кресцено дають відчуття емоційної напруги і відповідно готують кульмінацію. Ще про темпоритм. Багато хто грає, як написано тобто рівно витримують чверть з крапкою. Але може бути ледь помітна затримка, фермата, так як в партії акомпанементу у першій частині 14-го такту – паузи, що дає можливість трубачу виконати цю фермату. Або, наприклад, вершина (сі-бемоль) грається *tenuto*, а потім штрихом *detache* триває низхідний рух восьмих який сповільнюється в дводольному такті. Між 16-17 тактами бажано зробити невелику люфт паузу, щоб визначити початок нової музичної побудови, яка цікава своєю гармонійною забарвленням і оригінальністю розвитку. Інтонаційний малюнок партії труби, який створює мереживну в'язь на фоні педалізованого нонакорда трубачу потрібно грати вільно. Йому надається можливість передати настрій, закладений в музиці. Слід звернути увагу на місце, де стоїть *ritenuto*. Тобто, цей тріольний рух можна і не загальмовувати.

Заспокоєння напрошується трохи далі, в наступному такті. Але це все справа професійного смаку. Остання фраза труби яка завершує вступ звучить як спогад. І її вершина – натуральний звук «Мі» другої октави, який має тенденцію до заниження. А так як виконавець, який програв цей відрізок концерту має певну втому амбюшура, заниження може бути помітним. Для цього ноту потрібно взяти за допомогою допоміжної аплікатури. Остання нота труби позначена акцентом, але колишньої активності тут немає, тому характер і динаміку можна підпорядкувати цьому настрою.

Виконання ГП є для трубача доволі складним. Вона написана у швидкому темпі, вкрай ритмічна, характеризується використанням комбінованої атаки звуку тобто простої та подвійної атаки язика, що потребує певних навичок (подвійний язик повинен застосовуватися досить широко, при цьому треба, щоб другий допоміжний удар язика нічим не відрізнявся від атаки «та» (першої ноти), щоб в повільному темпі між звуками не було пауз, а атака «та» (перша нота) і «ка» (друга нота) однаковою).

Продовженням головної партії є другий уривок, який відрізняється більш м'яким і співучим веденням звуку. У цьому уривку широко застосовується штрих *portato*. Видобування кожного звуку має бути рівним по атаці, як основної так і допоміжної. Далі йде робота над побічною партією, яка відрізняється поліфонічної фактурою, що змушує виконавця прислухатися до фортепіанного супроводу. Далі партія труби в побічній партії активізується і продовжує звучати в *fortissimo* у фортепіано. У цій частині музиканту важливо точно виконувати всі помічені в партії штрихи, динамічні відтінки і агогіку, що надає музиці імпровізаційності і звучання властиве вірменській музиці. Повільна частина в розробці виконується з сурдиною – «грибок», що надає мелодії звучання і тембр який нагадує колорит вірменської народної музики. Виходячи з цього гра концертмейстера повинна бути прозорою і приглушеною, щоб зберегти ансамбль з солістом.

Дуже важливо для виконавця вивчити клавір твору, так як концерту притаманні довгі оркестрові *tutti*, які трубач повинен відчувати.

Якщо взяти динамічну фактуру твору то кульмінаційним моментом слід вважати вступ, кінцівку побічної партії, закінчення розробки, заклик труби перед кодою і коду. Наростання динаміки оркестру (концертмейстера) і трубача логічно підводить до заключних акордів концерту. М'яко, лірично але з драматичними інтонаціями повинна використовуватися побічна партія. Для уривка з сурдиною потрібно підібрати тонкий тембровий колорит, що надавав би музиці відчуття природи Вірменії, її гір і долин.

В кінці першого періоду труба поступово йде на димінуендо, а в партії акомпанементу з'являється кілька рішучих акордів. На початку другого періоду труба звучить пригнічено, штрихом *portato* і супроводжується похмурим мінорним квінтсептакордом в супроводі. Але стан смутку триває недовго. Вже в 10-му такті характер музики різко змінюється. Мінорний квінтсептакорд в гармонії несподівано розв'язується в короткий мажорний акорд. Цей рух (зміна характеру) в супроводі змушує соліста різко змінити штрих, динаміку і темп.

з 10-го такту до цифри 4 слідує перехід до побічної партії, що характеризується деяким заспокоєнням. Побічна партія — (цифра 4). Спочатку її тема проходить у фортепіано, а потім з затакту до 10-го такту у труби (додаток 7). Ця спокійна мелодія відрізняється чіткою побудовою фраз і переважанням штрихів *portato* і *legato*. Перед своїм вступом солістові необхідно не тільки рахувати паузи, а й прислухатися до проведення теми в акомпанементі. Мелодія, заснована на характерних, східних оборотах, супроводжується характерним ритмічним малюнком, який створює відчуття мірного, спокійного руху. Затактом до 5-ї цифри тема побічної партії звучить в супроводі. А труба на її фоні проводить контрапункт. Солісту слід звернути увагу, що основна тема не у труби і деякі виконавці намагаються форсувати звук. А це як раз не бажано. У проведенні контрапункту у труби з'являється об'єктивна причина неточного інтонування. Причина в «фа-дієз», яка є шостим натуральним звуком в цій тональності, по своїй природі звучить завищено. А скорегувати губами важко. Тому трубачу слід грати це місце не

форсуючи звук, на легкому амбюшурі, без сильного притиску мундштука, щоб губи могли легко зробити заниження. За 7 тактів до 6-ї цифри труба (в супроводі паузи) грає пасаж у висхідному русі, а потім зливається в tutti з оркестром (фортепіано). Знову ж, в процесі роботи над цим відрізком солістові не варто грати голосніше супроводу. Потрібно знайти таку динамічну рівновагу, яка б повною мірою розкривала художній задум автора. Розробка, цифра 7, а tempo 132-144 є самим об'ємним розділом концерту. У соліста партія насичена складними елементами і характерними оборотами, що змушує працювати трубача вдумливо і ретельно. Приступаючи до роботи над розробкою потрібно приділити увагу таким моментам як динаміка і темп. У практиці вивчення, а потім концертних виступах нерідко, концертмейстери-піаністи текст розробки грають нюансом forte risoluto. А в клавирі, в оркестровій партитурі цю тему проводить кларнет, а потім гобой. Як і в експозиції, партія труби, досягнувши кульмінації, поступається місцем оркестру, який потужно і емоційно проводить цей уривок. Але на 27-му такті проходить рішуче *diminuendo* і в окремих голосах оркестру проскакує тема вступу, яка поступово згасає, поступаючись місцем новому епізоду розробки – глибоко вокалізованої, близької до Ноктюрну з включенням елементів джазу. Синкопована партія концертмейстера з цікавою гармонією безперервно супроводжує тему в її крайніх частинах. Разом з тим ці елементи джазу не заважають музиці національного колориту і не виводять за рамки стилю всього твору. Епізод виконується із застосуванням сурдини, але її застосування як відомо, підвищує загальний стрій інструменту, тому солісту потрібно пограти на обраній сурдині заздалегідь, щоб знати на яку відстань висувати налаштувальний крон. Початок епізоду трубач виконує не твердою атакою, посилаючи перший звук по вокальному м'яко. Дуже уважно потрібно попрацювати над інтонацією, так як в партії труби з'являється багато зустрічних знаків альтерації. У цифрі 14 (a tempo) уважно потрібно виконати подвійну (велику) тріоль. Досить часто вона грається у вигляді синкопи. Це

не правильно. Потрібно точно виконувати три рівних по тривалості звуки та вкласти їх в дві долі (додаток 8).

Побудова теми – мотивна, тобто, кожен такт являє собою мотив. Але це не означає, що дихання потрібно брати після кожного такту. Його зміна в тексті позначена правильно. Кінцівка епізоду це прозора секвенція, яка поступово переходить до гармонійної модуляції, а та в свою чергу повертає розвиток до третього розділу розробки. В оркестрі (фортепіано) знову звучить тема вступу (15-а цифра), а перед 16-ю цифрою переходить в репризу. Труба повторює ті ж теми які звучали раніше. Але з 19-ї цифри в темі звязуючої партії з'являються нові мотиви, які приводять до яскравої насиченої кульмінації. Далі, в 19-ій цифрі, у труби *subito piano*, з якого починається чотиритактовий підхід до кульмінації, в якому виконавцю належить подолати деякі технічні труднощі. А саме: застосування комбінованої атаки, складної аплікатури і довгого крещендо. З 5-го такту у соліста кульмінація і відчуття свободи для відкритого повного звуку труби. Далі йде завершальний уривок (цифра 20). Завершує твір гра соліста і кода.

## **2.2 Концерт Л.Колодуба «Suoni Passati»: виконавський аналіз**

Концерт для труби з оркестром F-dur Л. Колодуба є програмним твором, якому композитор обрав назву «*Suoni passati*», що в перекладі з італійської означає «Звуки минулого». За словами В. Посвалюка, твір було написано в 1982 році та присвячено М. Бердієву [33]. Спираючись на назву програмного твору композитора, можна зробити припущення, що головним «лейтмотивом» концерту є ретроспективний погляд на минулі епохи музичного мистецтва з позиції сучасного погляду. Л. Колодуб вирішує таке творче завдання за допомогою поєднання елементів музичної мови різних епох. Композиторське письмо демонструє певні стилістичні риси творів віденських класиків, що органічно поєднуються із виражальними засобами епохи бароко, елементами українського фольклору та кількісними засобами композиційної техніки ХХ століття. Крім того, слід вказати на використання

ритмічних фігурацій, що апелюють до танцю, характерних для образного змісту першої частини. Б. Мочурад [27] вказує, що найважливішим фактором, який дозволяє віднести даний твір до неокласицизму є прозора фактура оркестру, чітко диференційована на верхній (мелодичний) та нижній (аккомпануючий) плани. Отже, звернемося до виконавського аналізу.

Твір написаний в типовій для класичного концерту тричастинній формі, зберігається структура «швидко-повільно-швидко». Концерт для труби з оркестром містить стилізацію концертів класичного та барокового типу.

1 частина. Перша частина, погодимось з Б. Мочурадом, демонструє «підкреслений цезурами принцип чіткого синтаксичного розчленування форми, що розпадається на відносно завершені розділи» [27]. Вступ виконується із використанням барокових принципів музикування. Він триває вісім тактів та має квадратну побудову. Тема вступу водночас є й основною темою першої частини, але вона звучить у повільному темпі *Andante*. Про барокову стилізацію свідчить наявність клавесина, що проводить тему, а також витримані акорди арпеджіо, що відсилають до жанру балади. Тональність вступу – ля мажор, та вже в цифрі 1 тональність різко змінюється на сі-бемоль мажор. Оскільки труба звучить в строї сі-бемоль, в неї тональність до мажор. Далі ми будемо вказувати тональності за партією труби. Окрім тональності змінюється й темп на *Allegro*. Основні компоненти теми — це інтонації кварта та сексти. Хід на кварту несе спонукальне смислове навантаження та апелює до сигнальної функції труби. Взагалі слід відмітити загальну рису побудування тем в Концерті для труби Л. Колодуба — більшість тем починаються з затакту. Труба вступає в такті 5 цифри 1 та проводить головну тему частини. Якщо у вступі пунктирний ритм звучав в повільному темпі та мав більше урочистий характер, то в більш швидкому темпі у труби він набуває характеру маршу. Використовуються класичні обороти розв'язання гармонії, акуратний штрих стаккато, терцових ходів у чергуванні із мажорним звукорядом. Все це демонструє прояви елементів письма епохи класицизму (відчувається паралель із концертом Й. Гуммеля).

Експозиція триває до цифри 8. Далі звучить перехід до нового матеріалу із задіяними хроматизмами. В цифрі 10 важливим елементом є «золотий хід валторн» в оркестрі, який звучить у чергуванні із репліками труби (угруповання шістнадцятими), тобто виконується за принципом структури «питання — відповідь» — тож можна спостерігати типові ознаки класичного твору. Ще з класики — фігурація: в угрупованні шістнадцятих звучить терція, а потім повторюються три ноти. В цифрі 13 репліки труби розвиваються та відбуваються тональні відхилення в далекі тональності, зокрема, в мі-бемоль мінор, соль-дієз мінор та ля мінор (паралельний мінор до основної тональності). В цифрі 15 загальна тональність змінюється, закріплюється сі мінор. В оркестровому супроводі звучать кластерні акорди із чисельними секундами та довгі звуки у струнних флажолетами. Даний епізод містить виразні елементи музики ХХ століття, наприклад, альтерована тоніка в тональності сі-мінор (сі-бемоль). Дисонантний ефект підсилює ще різке звучання труби із сурдиною. Цікавими є хроматичні кварта, що слідує секвенційно в партії труби, при цьому такий самий ритм (шістнадцята, а потім чвертна тривалості) звучить у труби. Таким чином, створюється ефект «перегукування». 1 такт до цифри 17 — хроматичні секвенції, що містять малі септими, знову спостерігається тональна нестійкість. Важливою складовою в стилістичному арсеналі Л. Колодуба є використання ладів народної музики: такт до цифри 18 — фрігійський лад. Цифра 18 — є новим розділом музичного матеріалу, він контрастує із попереднім. Партія труби характеризується довгими фразами, домінує плавність, штрих легато. Але після 12 тактів характер музичного матеріалу змінюється та з'являються короткі мотиви восьмих із шістнадцятими, розділені шістнадцятими паузами. Цей матеріал підготовлює слухача до каденції. Композитор пише обов'язкову каденцію наприкінці першої частини Концерту. Незважаючи на велику ступінь виконавської свободи під час виконання творів ХХ століття, Л. Колодуб чітко прописує каденцію, чим виключає елемент імпровізаційності в творі. Дослідники бароко та

класицизму (зокрема Р. Тарускін [51]) зауважують, що в ці епохи була широко розповсюджена практика імпровізування під час виконання каденцій, тож твори, що виконувалися в ті часи із кожним виступом звучали по-різному.

Каденція не має усталеного розміру та розподілу за тактами. В ній присутній весь «конгломерат» виконавських труднощів на трубі. По-перше, це ходи на інтервали більше ніж октава: нони, децими та ундецими. Спочатку ці інтервали викладено восьмими, тож виконавець має продемонструвати професійну гнучкість амбушюру, який мусить швидко реагувати на такі різкі регістрові зміни. Далі, перед цифрою 22 такі самі інтервали викладено більш витриманими тривалостями. З одного боку, це не потребує швидкого пристосування м'язів губів, оскільки зміни регістру відбуваються повільніше, але з іншого, кожен витриманий звук, за вказівкою композитора, потрібно виконувати із контрастною динамікою, почергово *f* та *p*. По-друге, певну складність для виконавця мають хроматизми, що присутні в каденції (і в творі взагалі) в чисельній кількості. Спочатку виконуються хроматичні секвенції чвертними тривалостями, в стриманому темпі, але потім, як це типово для каденцій, темп зростає, та виконавець має продемонструвати віртуозне технічне володіння хроматичним звукорядом. Варто зазначити, що також в каденції спостерігається відсутність тонального центру, згідно із технікою композиції ХХ століття. Вихід з каденції - висхідний пасаж, який побудовано за принципом подвоєних секунд у секвенційному викладенні.

Реприза починається з цифри 23. Музичний матеріал головної теми представлено із деякими змінами, наприклад подрібнення звуків в ритмічних угрупованнях, замість восьмої — тріоль або дві шістнадцятих. Цифра 34 — використання виконавського прийому подвійного стаккато.

В тактах 1 та 2 цифри 35 та такті 5 звучить мотив за терціями у зменшенні, що є приготуванням до коди. Кода (цифра 36) представляє маршеві ритмічні угруповання. Із поступовим зростанням динамічного

нюансу та рухом мелодії вгору музичний матеріал набуває урочистості. Частина закінчується блискуче на ноті «до» третьої октави.

Частина 2. Друга частина Концерту для труби Л. Колодуба виконана із використанням стилістики повільних частин барокової епохи. Вона написана у простій тричастинній формі АВА та відкривається 14-ти тактовим вступом акордового складу. Такти 4 та 5 є показовими стосовно стилістичного композиторського письма, оскільки в них звучить кластерне утворення. Витримані акорди згодом розщиплюються на більш дрібні тривалості, що створює «ефект дзвонів». Тема починається в цифрі 37, в ній чітко окреслений тональний центр — мі мінор, розмір 3/4. В мелодії теми обігруються звуки мі мінорного тризвуку, за характером вона кантиленна та лірична. Труба в даному випадку втілює вокальний принцип музикування, хоча фрази не є довгими, але штрихи легато та портаменто передбачають наспівне та плавне виконання. Окрім цього в мелодії теми часто зустрічається хід на сексту. Слід звернути увагу також на акомпанемент, який побудовано за остинатним принципом: протягом всієї частини басова лінія проводиться рівномірними чвертями, що є типовим для барокової структури «basso continuo». Партія баса в другій частині є яскравим елементом. В цифрі 38 спостерігається контрапунктичне письмо композитора. У протиставленні звучать ритмічні фігурації партії труби та оркестру, шістнадцяті корелюють із восьмими. Перехід до паралельного соль мажору (цифра 40) відбувається у середньому розділі. В ньому звучить оркестрове програвання, цей музичний матеріал містить виразні засоби романтизму. Цікаво, що «романтичні» риси в оркестрі композитор доручає виконувати групі дерев'яних духових. Різка зміна тональності відбувається в цифрі 41, коли вступає труба. Спочатку в партії труби звучить соль мінор, на тлі якого в оркестрі виконується кластерний акорд, а далі (цифра 42) знову відбувається тональна зміна у натуральний до мінор. Останні п'ять тактів до цифри 44 є кульмінацією другої частини Концерту: в партії труби звучить сигнальний тризвук у тріольному ритмі в одноіменному до мажорі, але

одразу звук «мі-бемоль» другої октави повертає мінорний нахил. За два такти до цифри 44 загальний дисонантна фермата із кластерним акордом в оркестрі та довгий звук «сі-бемоль» другої октави в партії труби, що є вже високим регістром для інструменту та має різке та пронизливе звучання. З цифри 45 починається третій розділ частини (реприза), але тема вже звучить у зміненому вигляді. Вона проводиться в оркестрі у струнної групи, тоді як труба виконує супровід, що має траурний, маршевий характер: звучить статична тоніка мі мінору та повторюється ритмічна фігурація восьма та тріоль шістнадцятих. Далі додається пунктирний ритм та тріолі восьмими. Використовуються звуки тонічного тризвуку. Тож, саме у другій частині Концерту для труби Л. Колодуба розкривається різнобічне семантичне функціонування труби: ліричне та кантиленне, сигнальне (традиційне для труби) та маршеве. В цифрі 47 тема повертається у партії труби, в той час як в оркестрі звучить контрапунктичне протиставлення. Басова партія в третьому розділі є більш ущільненою, задіяно низькі мідні та контрабаси. Зазначимо, що Л. Колодуб часто звертається в оркестровому письмі до тембрів низьких мідних, особливо труби. Її звукову «підкладку» завжди чути в кульмінаційних епізодах оркестрових творів композитора. Останні 7 тактів другої частини (цифра 48) — кода. Труба закінчує мелодійний розвиток на фоні дисонантних акордів в оркестрі. Останні два такти — акорд у типовому розв'язанні із мінору в мажор — бахівський тип закінчення творів. Одноіменний до загальної тональності мі мажор за записом труби, ре мажор за натуральним С строем.

3 Частина написана в формі рондо. Починається з оркестрового вступу у темпі *allegro*, в акомпанементі звучать короткі восьмі на ударних із секундовими інтонаціями. Соло флейти *riccolo* демонструє мелодію маршевого типу, в ній присутній пунктирний ритм та побудова з опорою на мажорний квартсекстакорд. У поєднанні з ударними музичний матеріал

представляє ілюстрацію гри військового оркестру<sup>9</sup>. Тема-рефрен з'являється в партії труби (цифра 52, такт 3), вона має затакт та носить танцювальний характер, тональність соль мажор. Тема складається з двох умовних «частин». Перша містить чотири фрази, по чотири такти в кожній, друга має більш короткі фрази — два такти та також складається з чотирьох фраз, тобто композитором вибудовано чітку квадратну структуру. Експозиція закінчується в цифрі 56, коли різко змінюється тональність у мі-бемоль мажор. Музичний матеріал даного епізоду містить окремі патерни та інтонації теми. Окремі мотиви набувають розвитку, можна спостерігати подрібнення тривалостей та зміни ритмічних малюнків, додаються хроматичні звуки, хоча тема викладена за діатонічними принципами. Цікавим також є акомпанемент, що виконує «мерехтливі» секундові фігурації шістнадцятими, а партія басу також має рівномірну пульсацію із загостреною секундовою інтонацією. В партії труби (чотири такти до цифри 58) відбувається відхилення в далеку тональність сі мажор, після чого знову змінюється тональність на до мажор (цифра 58). Після цього в цифрі 59 повертається тема-рефрен в основній тональності частини — соль мажорі. В цьому проведенні рефрену акомпанемент оркестру набуває потужності, міцно звучить «фундамент» групи ударних інструментів, а в групі духових (мідний і дерев'яних) лунають кластерні акорди. Наступний епізод характеризується тональною нестійкістю. Взагалі, у композиторському письмі Л. Колодуба тональний центр зазвичай окреслено, але досить часто відбуваються відхилення, як в близькі, так і в далекі тональності. Цифра 61 демонструє секвенційні пасажі, що представляють собою лади народної музики — дорійський, фрігійський, міксолідійський та локрійський. При цьому в акомпанементі потужно звучать октави мідних інструментів. Багато також в даному епізоді хроматичних секвенцій, виконання яких становлять певні труднощі для соліста-трубача. Ще одно проведення

---

<sup>9</sup>Подібний епізод зустрічається в опері Л. Колодуба «Поет», в картині, що зображає військовий досвід Т. Г. Шевченка.

рефрену відбувається в цифрі 72, в проведенні теми відбувається нетривале тональне відхилення, а далі слідує епізод, сповнений секвенціями, побудованими за хроматичними терціями (особливо яскраво вони звучать в цифрах 78 та 77). Кульмінація третьої частини Концерту для труби настає в цифрі 80. Це композиторські ремінісценції, тематична квінтесенція всього твору. Про це свідчить чотиризвучне арпеджіо у мі-бемоль мінорі в оркестрі, яке трансформується в основну тему другої частини твору, яка проводиться 4 такти. Далі звучить тема вступу третьої частини, яку виконувала флейта *piccolo* соло. Також яскраво звучить «золотий хід валторн», який був важливим стилістичним компонентом в першій частині. Востаннє тема-рефрен з'являється у зміненому вигляді в цифрі 85, перший мотив теми звучить в ля-бемоль мажорі. Музичний матеріал в партії труби набуває віртуозності та містить багато хроматичних пасажів. Акомпанемент при цьому містить ознаки токатності: повторюється остинатний ритм шістнадцятих із чергуванням квінт та терцій. Кода настає в цифрі 88, це 6 останніх тактів твору. В партії труби звучить розгорнуте соль мажорне арпеджіо, яке зупиняється на звуці «соль» другої октави та цей звук обігрується різними ритмічними фігураціями, а потім утримується два такти до кінця твору. Таким чином, композитор підкреслює головну — сигнальну - семантичну функцію труби.

### **2.3 Концертні варіації на монгольську народну пісню для труби та фортепіано (ар. Хуань Ричжао)**

Завершуючи дослідження концертності у творах для труби в сучасній практиці, звернемось до концертних варіацій на монгольську народну пісню в аранжуванні для труби та фортепіано Хуань Ричжао (концертів для труби китайських композиторів наразі не знайдено, але варіації презентують ознаки концертного мислення).

Тональність ре мінор за строем труби (до мінор за звучанням). Одразу слід відмітити, що в даному творі тональність не функціонує як зазвичай це відбувається в музиці західноєвропейської академічної традиції. Звук «ре» «умовно» є тонічним, але за рахунок розташування та комбінації інших звуків, під час прослуховування слухачька увага концентрується на пентатонічному звукоряді. Початковий тактовий розмір — 4/4. Відкривається тритактовим вступом фортепіано. В партії домінує октавне викладення. Спочатку урочисті акорди у висхідному напрямку, а в такті 3 — рух вниз, пасаж шістнадцятих. Далі починається каденція труби (триває два такти, але містить фермати). Музичний матеріал каденції характеризується тріольним ритмом (восьмі та шістнадцяті), наявністю непарних угруповань шістнадцятих, в інтервальному плані переважають секундові та терцові інтонації, при цьому вони частіше виступають у чергуванні. Подібні фігурації апелюють до фіоритурних послідовностей звуків в орієнтальних етнічних музичних культурах. Останній пасаж каденції труби перехоплює фортепіано, як ефект відлуння. Після каденції в партії труби викладено тему, яка складається з двох фраз-блоків тривалістю п'ять тактів кожен. Тобто загальний обсяг теми — 10 тактів. В темі багато ходів на широкі інтервали — сексту, квінту та кварту. Партія фортепіано викладено у щільній фактурі, вона створює міцну вертикальну опору. Ліва рука — октави, права — секстакорди. Напрямок руху у труби та фортепіано здійснюється в протилежному напрямку.

Варіація 1. *Moderato con espressivo*, розмір 12/8. Відбувається зміна в метричному відчутті (сприйнятті). В партії труби тріольний ритм, всі стратегічні точки мелодії теми підкреслюються тріольним обрамленням (оспівуванням). Стрибки на великі інтервали тепер заповнюються тріолями і мелодія рухається більш плавно та поступово. Партія фортепіано насичена арпеджіо за принципом квінта+кварта+терція. З восьмого такту варіації 1 в партії правої руки у фортепіано з'являються чисті кварта, половинні з крапкою, змінюються по два рази на такт. Варіація 1 триває 11 тактів, після

чого слідує варіація 2. Знову повертається розмір 4/4, матеріал в партії труби складається з 16-х тривалостей. Структура лишається такою ж самою, як і в темі: перший блок з п'яти тактів, та другий. Останні такти блоків — це витримані звуки на звуці «ре». Варіації підлягає ритмічний малюнок — тепер це рівномірні квартолі шістнадцятих, особливістю яких є подвоєння нот в кожній фігурації. Це подвоєння підкреслюється штрихом легато, що поєднується по два звуки.

Слід зауважити, що варіації не відмічено в нотах, це ми умовно виділяємо згідно зміні матеріалу. Варіація 2 має обсяг 12 тактів.

Далі звучить новий музичний матеріал, який можна вважати Варіацією 3. Темп змінюється з помірного на більш швидкий (*Allegro*). Цікаво, що в даному випадку варіювання відбувається із матеріалом вступу, тобто, каденції труби. Фігурації з тріолей 16-х, що поступово ускладнюються за допомогою додавання більшої кількості нот; партія труби насичена інтервальними ходами в октаву, особливо в такті 6 та 7 Варіації 3. До речі, ці самі такти є кульмінаційними також за динамічним показником: в нотах є позначка *f*. Мелодія рухається за принципом поступового підйому та різкого спуску вниз (октавний стрибок). Варіація 3 триває 11 тактів. Останні 2 такти - в партії труби паузи, слідує фортепіанний програш. Він складається цілком з октав, в різному ритмі (в лівій руці — восьмі, в правій шістнадцяті), із секвенційною послідовністю звуків.

Наступний «розділ» триває 12 тактів. Його можна назвати Варіацією 4. Знову спостерігається слідування структурі теми — матеріал викладено двома блоками по п'ять тактів. Окрім цього ще більш зростає темп (позначка в нотах *ritu mosso*). В останніх тактах з цих блоків так само відбувається “зупинка” на тональному звуці. Багато варіювання зазнає ритмічна складова: використовуються різноманітні ритмічні малюнки, восьма та 2 шістнадцяті та інверсія цього ритму, пунктирний ритм, парні угруповання по чотири шістнадцятих. Такі ритмічні варіювання надають партії труби в цьому розділі маршового характеру, що є характерним для одного з важливих семантичних

амплуа труби. Останні 2 такти — знову лишається тільки фортепіано, виконується віртуозний висхідний пасаж шістнадцятими в обох руках та додається ритмічне «збивання» завдяки одному такту у розмірі 3/4. Далі наступний новий розділ (Варіація 5). Втілено принцип контрасту. Темп змінюється на повільний, характер гри також більш стриманий та урочистий — *Andante maestoso*. Розмір 4/4, обсяг розділу 9 тактів. В матеріалі присутні форшлаги, остання нота в розділі — соль (зупинка на субдомінанті), тоді як зазвичай зупинка робиться на тонічному звуці. За інтервалікою, характером викладення матеріал має схожість з фортепіанним вступом на початку твору. Тобто, як часто буває при варіаційній формі, початок відбувається з інтродукції, а потім «класична» структура — тема та варіації. Також про слідування аранжувальника класичній варіаційній формі свідчить наявність темпових контрастів в розділах. Також традиційній структурі варіацій відповідає послідовність варіацій — перша в тріольних фігураціях (розповсюджений варіант), інші із прискоренням, обов'язково наявність віртуозних патернів з шістнадцятих тривалостей. Фортепіанна партія також акордового складу, вибудовує вертикаль зі щільною фактурою.

Нарешті, останній розділ, Варіація 6, складається з 14 тактів. Звучить у зміненому розмірі, хоча теж парному — 2/2, у темпі *Vivace*. Що також характерно для варіаційної форми — остання варіація швидка та віртуозна. Забезпечує блискучий фінал. Знову збережено структуру двох блоків по п'ять тактів, але на цей раз останній блок розширено чотиритактовою кодою. Схожий ритмічний малюнок з угруповань шістнадцятих вже зустрічався в Варіації 2, але в даному випадку в угрупованнях повторюється не два звуки, а три. Можливо, такий прийом зроблено аранжувальником для втілення технічного засобу, який яскраво демонструє віртуозність гри на трубі (та розкриває її технічний потенціал) — потрійне стаккато. Коли один патерн з трьох звуків розподіляється за складами «та-ка-та» і «ка-та-ка». Для застосування подібного технічного прийому важливі такі умови: наявність трьох звуків в угрупованні (вони не обов'язково мають викладатися в

тріольному ритмі), звуки можуть бути як повторюваними, так і відрізнятися за висотою. Партія фортепіано, як це притаманно останнім варіаціям в даному типі музичної форми, представляє лише короткі сухі акорди на кожному з перших угруповань шістнадцятих в партії труби. Кода звучить віртуозно (соло труби). Закінчується твір октавними акордами фортепіано, партія труби завершується на ре мінорному тонічному звуці.

## **Висновки до Розділу 2**

У другому розділі ми виявили композиторську та виконавську специфіку концертів для труби з оркестром в контексті композиторської та виконавської творчості ХХ ст.

Щодо Концерту О. Арутюняна, то композитор постає спадкоємцем ідей інструменталізму, продовжуючи традиції концертів Вівальді, Скарлатті, Кореллі, але трансформує ці традиції на ґрунті звукотворчості вірменського інструменталізму, втілюючи східні мотиви, вловлюючи ідеї нового часу. Концерт презентує утвердження самобутнього інструментального стилю, що легко встановлює арку від вірменської пісенності до основ європейської класичної традиції.

Концерт потребує від трубача повної емоційної віддачі у вступі, точності атаки й блискучої техніки в головній партії, ліричної виразності в побічній, яскравих контрастів в ритмі і динаміці в розробці, підйому в репризі й коді. А що стосується концертмейстера, то він повинен вміти відчувати всі деталі партії соліста, дотримуватись балансу звуку між фортепіано і трубою, досягаючи ансамблю, брати до уваги всі нюанси та можливості трубача.

Нотний текст музичного твору наділений лише відносною визначеністю, тому вимагає від артиста творчого підходу до його виконання. Навіть коли композитор вказує найдрібніші нюанси, відтінки твору, виконавець все одно має відкритий простір для власного емоційного ставлення, інтерпретування.

Здійснений виконавський аналіз Концерту Л. Колодуба дозволив виявити наступне:

1. Концерт для труби з оркестром «Suoni Passati» Л. Колодуба демонструє широкий спектр стилістичного інструментарію композитора. Полістилістичність, яка основною рисою композиторського почерку, охоплює чотири «нео»: в одному творі можна зустріти неокласичні, необарокові, неофольклоричні та неоромантичні складові. Від класичної епохи Л. Колодуб задіює в Концерті для труби принципи фразобудування, відповідно реалізує супідрядження тональних функцій, використовує легкий штрих стаккато. За побудовою твір викладено в тричастинній формі класичного концерту. Стилістичні компоненти епохи бароко полягають в майстерному контрапунктичному письмі композитора, наявності типового прийому *basso ostinato* та формостворення. Епоху романтизму в творі представлено індивідуалізацією мелодики та розширенням тембрової й гармонічної звукової палітри. Неофольклористичні риси проступають у використанні ладів народної музики та ритмічних віртуозних фігураціях. При цьому композитор поєднує ці складові із елементами музики ХХ століття. Це, насамперед, нестійкість тонального центру, різкі відхилення до далеких тональностей, використання хроматизмів, кластерних акордів тощо.

2. Трубу представлено у різноманітних семантичних амплуа — від традиційного для цього інструмента сигнального до лірично-пісенного.

3. Розподіл ролей інструментів в оркестрі набуває нових рис. Оркестрові партії в творі Л. Колодуба мисляться як рівноправні індивідуальні учасники ансамблю. Виходячи з того, як композитор застосовує духові інструменти оркестру, можна припустити, що він розподіляє функції інструментів наступним чином: дерев'яні духові відтворюють народний колорит, мідні — фундаменталізм та урочистість. Часто головним «антагоністом» труби виступає туба або контрабаси. Скрипки рідко проводять основні теми в Концерті, багато музичного матеріалу для них створено для відображення різноманітних ефектів чи фону. Важливою також в творі є роль ударних

інструментів. Концерт для труби з оркестром Л. Колодуба не є надзвичайно складним для виконання в технічному плані. Але його складність полягає в глибинному осмисленні та відтворенні цілого конгломерата стилів минулих епох та сьогодення. Виконавець має прочитати «інтертекстуальні» послання композитора, тонко відчувати кожен стиль та відповідну манеру виконання.

## ВИСНОВКИ

Матеріалом опрацювання в межах пропонованого дослідження стали концертні твори для труби в межах композиторської творчості різних стилів: від Бароко до сучасності, що дозволяє сформулювати наступні висновки.

Концертний доробок трубача достатньо різноманітний завдяки наявності творів, написаних у різних жанрах. До них належать як великі жанри (концерт, соната, сюїта), так і малі (концертні п'єси, етюд). Кожен з них виконує свою функцію, пов'язану з художнім змістом і призначенням того чи іншого твору. Але для всіх обов'язковою є демонстрація специфічних виражальних і технічних можливостей інструменту, підпорядкованих художньому завданню. Одним з найбільш яскравих в цьому відношенні став жанр інструментального концерту, семантична концепція якого висуває на передній план віртуозні завдання.

Згідно поставленій меті основна увага приділялась аналізу типових матриць концертів різної історичної доби з точки зору жанрово-стильових та виконавських можливостей та специфіки.

Так, концерт барокової доби представлений одним з творів Т. Альбініні. З виконавської точки зору при виконанні, згідно з настановами історично-інформованого виконавства сучасний інтерпретаційний вимір наповнений різними версіями. Основними моментами, на які варто звертати увагу, є: тип інструменту виконавця, трактування темпів (в даному випадку його важливо не затягувати), фразування (без довгих ліг), виконання швидких темпів (в яких дрібні ноти граються більш широко), орнаментика та штрихи (особливо акцентується штрих стакато).

Концерт для труби Es-dur Йозефа Гайдна відображає основні риси класичного циклу. Каденція до концерту не виписана Гайдном, тому багато виконавців грають власні каденції. Серед виконавців концерту для труби Й. Гайдна залучено виконання видатних музикантів – Андре Моріса, Маркуса Штокхаузена, Габора Такові, Пахо Флореса, Віллі Кранга, Алісон

Белсом, В. Морсалеса та Й. Берваертса з різними оркестрами й записані в різні часи та з різним естетичним підґрунтям.

У концерті О. Арутюнана нами визначені специфічні властивості тексту, які має відтворити виконавець – важливість субіто піано при грі тріолями, імпровізаційне почуття трубача, його можливості грати мелодії широкого дихання. Концерт презентує яскраву мелодійність, східний колорит, прекрасно оркестрований й зараз користується популярністю серед виконавців.

Нарешті, Концерт для труби з оркестром «*Suoni passati*» українського композитора Л. Колодуба трубу представлено у різноманітних семантичних амплуа — від сигнального до лірично-пісенного. Технічно він не є складним для виконання, але складність виявилась саме в осмисленні задуму композитора та вмінні відтворити кожен стиль (в межах інтертекстуального тексту) та відповідну манеру виконання.

Окремо було долучено аналіз твору-аранжування Х. Риджо – варіацій на монгольську пісню. Аналіз виявив використання віртуозних моментів як в сольній партії, так й в партії фортепіано, яка мислиться автором аранжування оркестрово і дійсно може існувати як повноцінний концертний твір.

Наостанок зазначимо. Концертний жанр для труби є невичерпним і в сучасній творчій практиці виконавців є чи не найактуальнішим. Окрім безумовного професіоналізму і володіння всім виконавським арсеналом, сучасний виконавець з огляду на існування різних типів виконавства щодо музики різних епох має враховувати історичний досвід, на ґрунті якого має будувати власну концепцію та створювати звуковий образ, співзвучний нашому часу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф....канд иск-я. Киев.гос.консерватория им. П.И. Чайковского. К., 1989. 20 с.
2. Апатський В. М. Духові інструменти в музичній культурі середньовічної Європи. Дослідження. Досвід. Спогади. Київ, 2007., вип. 7
3. Апатський В.М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1993, 45 с.
4. Арупонян М.Г., Барсамян А.А. История армянской музыки с древнейшего периода до наших дней : учебное пособие. Ереван, 1996. 383 с.
5. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке; [с доп. Р. Штрауса]. В 2-х тт. Т.2. М., Музыка, 1972. 529 с.
6. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М. : Музгиз, 1934. 272 с.
7. Вакалюк П. В. Роль труби в симфонічній творчості Бориса Лятошинського та Станіслава Людкевича. Автореф дис канд мистецтвознавства, Львів., 2009, режим доступу: [https://otherreferats.allbest.ru/music/00599544\\_0.html](https://otherreferats.allbest.ru/music/00599544_0.html), дата звернення 24. 03. 2022.
8. Вакалюк П.В. Новаторство напрямків діяльності Миколи Бердієва в контексті трубного мистецтва України. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. 2016. В. 8. С. 71–76.
9. Вар'янюк О. Українська соната для труби і фортепіано: тенденції розвитку жанру // Мистецтвознавці записки. Львів, 2014. Вип. 25. С. 90–98. URL: [https://revolution.allbest.ru/music/01123316\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/music/01123316_0.html), дата звернення 24. 03. 2022.

10. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика) : монографія.; В.о. Акад. сухопутних військ ім. гетьмана Петра Сагайдачного. Львів : АСВ, 2010. 183 с.

11. Громченко В. В. Художня образність як основа еволюції засобів виразності (на прикладі твору «Українські витинанки» для гобоя або саксофона соло Левка Колодуба). Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2015. В. I (4). С. 120–123.

12. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ - початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Дніпро : Ліра., 2020, 302 с.

13. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (наративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу) // Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 50–54

14. Драч І. С., Чернявська М. С. Музична україністика: історичний, теоретичний та освітньо-педагогічний виміри. Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. Р. 271-293. URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/126>, дата звернення 27. 04. 2022

15. Загайкевич М. П. Новаторські пошуки і звернення Левка Колодуба в жанрі симфонічної музики // Левко Колодуб : сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Збірник наук. праць : [упор. О. І. Котляревська]. Вип. 50. К., 2006. С. 123–128.

16. Злотник О. Інтертекстуальна система «композитор–фольклор» Київське музикознавство, 2018. Вип. 57. С. 243-253.

17. Карс А. Карс А. История оркестровки; [пер. с англ.]. М. : Музыка, 1989. 304 с.

18. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. : монографія. Донецк: ООО Юго-Восток, Лтд, 2008. 311 с.
19. Клебанов Д. Искусство инструментовки. К.: Музична Україна, 1972. 219 с.
20. Коробецька С. Оркестр як фактор стильоутворення // Українське музикознавство. Київ, 2002. Вип.31. С. 255-266.
21. Котляревська О.І. Левко Миколайович Колодуб – митець сучасності. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2005. В. 50. С. 7–13.
22. Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. URL : [https://revolution.allbest.ru/music/00451373\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/music/00451373_0.html) (дата звернення: 27.04.2022)
23. Макаренко Л. Аспекти фольклорної симфонізації в оркестровій творчості Лева Колодуба на основі аналізу камерного циклу «Сім українських народних пісень». URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/24859/1/L\\_Makarenko\\_1\\_2018\\_IM.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/24859/1/L_Makarenko_1_2018_IM.pdf), дата звернення 24. 03. 2022.
24. Макаренко Л. П. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба : навчальний посібник. Вінниця : Нова Книга, 2015., 220 с.
25. Марценківська О. Жанр балади в музиці Б. Лятошинського (до проблеми традицій та новаторства) // Київське музикознавство, 2018, вип. 57. С. 45-59.
26. Мочурад Б. І. Бароковий концерт для гобоя // Мистецтвознавчі записки. 2013. Вип. 23. С. 3–10. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz\\_2013\\_23\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2013_23_3).
27. Мочурад Б. Концерт для труби з оркестром в в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис....канд. мистецтвозн. : 1700.03. Львів, 2005. 19 с.
28. Мочурад Богдан. З історії європейського концерту для труби з оркестром (XVII- XX століття). Львів : Каменяр, 2013. 172 с.

29. Оркестр барокко. Методические рекомендации для студентов историко-теоретического факультета / Сост. В. И. Дробязгина. Харьков : ХИИ, 1991. 9 с.
30. Палійчук І.С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950 – 2000): формування, усталення, модифікації жанру: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2007. 20 с
31. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні. Київ: КНУКіМ, 2006. 400 с.
32. Посвалюк В.Т. Київська школа виконавства на трубі: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. URL: [https://otherreferats.allbest.ru/music/00396610\\_0.html](https://otherreferats.allbest.ru/music/00396610_0.html), дата звернення 22. 03. 2022.
33. Посвалюк К.В. Творча діяльність Миколи Бердієва у контексті розвитку виконавства на трубі в Україні (1940– 1980-ті роки): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2016. 19 с
34. Ракочі В.О. Інструментальний концерт: проблеми класифікації // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2021, Вип. 60. С. 7-35.
35. Ракочі В. Оркестр в музичному просторі Європи XVII–XXI століть. Витоки. Трансформації. Концепції : монографія. Київ: КМАМ ім.Р.М.Глієра, 2020. 352 с.
36. Сікорська І. М. Левко Колодуб. Листи до незнайомки (становлення професіоналізму в дзеркалі епістолярю) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2021, вип. 58. С. 198-232.
37. Слупський В. В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. 2009. В. 83. С. 108– 113.
38. Тиц М. Д. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. Київ: Музична Україна, 1972. 280 с.
39. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.

40. Чуприна О. Микола Володимирович Бердєєв – фундатор української школи гри на трубі. Етапи життєвого та творчого // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Альманах: збірник наук. праць / Київський нац. лінг- віст. ун-т. К., 2006. Вип. 17. С. 189–193.

41. Albinoni, Tomasso // The New Grove Dictionary of Music and Musicians is an encyclopedic dictionary of music and musicians. in 5 volumes. Vol. I. New Yuork : The Macmillan company, London : Macmillan & CO., Ltd., 1904. P.63.

42. Adamson, D. R. A Comparative Analysis of Haydn’s Horn Concerto and Trumpet Concerto. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts, University of North Texas, 2016.

43. Brunet, P. P. A History and Performance Guide of A Concerto for Trumpet and Chamber Ensemble: Fanfares for the Apocalypse By Ken Ueno [University of Miami], 2016.

44. Donington, R. Ornaments. The New Grove Dictionary of Music and Musicians... New York, 1980. P. 827–867.

45. Nevins, P. L. Trumpet in Transition: A History of the Trumpet and its Players in the United Kingdom through the Music and Relationships of Sir Edward Elgar: A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of Birmingham City University for the degree of Doctor of Philosophy, 2017.

46. Palisca Cl. Baroque music. New Jersey, 1968. 145 p.

47. Priest, S. W. The French Orchestral Trumpet Tradition in Nineteenth-Century Paris: Competing Claims of François Auguste Dauverné and Jean-Baptiste Arban, 1820–1880.: A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy at Monash University, 2016.

48. Royster, L. B. The Slide trumpet in England from 1796 to 1900. Denton, Texas, 1963.

49. Selfridge-Field Eleanor. Venetian Instrumental Music, from Gabrieli to Vivaldi. New York, Dover Publications, 1994.

50. Talbot Michael. Tomaso Albinoni // Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed June 25, 2005). (subscription access).

51. Tarr Edward H. Die Kunst des Barocktrompetenspiels: Übungen aus der Schola Cantorum Basiliensis. Vol. 1-3. 2-3 Trompeten. SCHOTT MUSIC GmbH & Co KG, Mainz, 2003. 96 p.

52. Taruskin, R. Oxford History of Western Music: vol. 2.: Oxford University Press., 2008.

53. The New Grove Dictionary of Music and Musicians is an encyclopedic dictionary of music and musicians. in 5 volumes. Vol. II. New York : The Macmillan company, London : Macmillan & CO., Ltd., 1906. 866 p.

54. Tull, F. A. Concerto for Trumpet and Orchestra, Denton, Texas, 1965.