

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів

**СЕМАНТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ
КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТУБИ ДЖ. ВІЛЬЯМСА**

**Магістерська робота
Вінниченка Андрія Павловича**

**Науковий керівник:
Кандидат мистецтвознавства, доцент
Овчар Олександр Павлович**

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



Вінниченко Андрій Павлович

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП³

РОЗДІЛ 1 ТУБА - ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ. ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТУБИ.⁶

1.1. Еволюція басових мідних інструментів. Від серпента до туби.⁶

1.2. Жанр концерту. Загальні відомості Жанр концерту для туби 9

Висновки до Розділу 1 20

РОЗДІЛ 2 Концерт для туби з оркестром Джона Вільямса..... 21

2.1. Джон Вільямс. Життєвий і творчий шлях..... 21

2.2. Жанрово-стильові риси твору.....25

2.3 Особливості виконання концерту 47

Висновки до Розділу 2 49

ВИСНОВКИ 51

Список використаних джерел 53

ВСТУП

Актуальність. Туба як один із наймолодших представників мідної духової групи інструментів, що також є останнім доповненням класичного складу симфонічного оркестру, наділена унікальним поєднанням оксамитового тембру, низького регістру та доволі великою мобільністю у питанні переходів між регістрами, доволі рухомими технічними можливостями та широким діапазоном. Попри порівняно невеликий час існування туби на музичній естраді в ролі сольного інструмента, її виконавські можливості привернули увагу багатьох композиторів. Сфокусованість багатьох митців на жанрі концерту під час написання творів для туби соло тільки доводить, що її виконавський потенціал гідно оцінила значна кількість авторів, серед яких і Джон Вільямс.

Семантичні особливості Концерту для туби Джона Вільямса, на жаль, не були достатньо розглянуті науковою музичною спільнотою, незважаючи на унікальні жанрово - стильові риси цього твору і його естетичну цінність. Адже цей концерт є одним із найактуальніших творів з віртуозного репертуари туби.

Мета роботи. Виявити особливості семантики та інтерпретацій концерту для туби Дж. Вільямса.

Завдання дослідження:

- проаналізувати історію розвитку інструментарію та виконавства на тубі;
- оцінити перспективи розвитку виконавського мистецтва на тубі;
- проаналізувати музичні джерела, структуру та виявити семантичні особливості концерту;
- розробити практичні рекомендації стосовно подальших виконань музичного твору;

Об'єктом дослідження є виконавське мистецтво на тубі.

Предметом дослідження є семантична виконавська специфіка Концерту для туби Дж. Вільямса

Матеріалом дослідження є нотні записи, відео та аудіо матеріали виконання творів Дж. Вільямса.

Теоретична база дослідження. Методологічну основу дослідження складають праці вітчизняних та іноземних вчених музикознавців-теоретиків та практиків з таких питань:

1. Створення й розвиток духових інструментів і туби зокрема [13, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 23, 26, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36];
2. Етапи еволюції концерту [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 27, 32];
3. Життєвий і творчий шлях Дж. Вільямса. [17, 18, 19, 24, 25, 31].

Методи дослідження. Під час виконання наукових досліджень застосовано: метод виконавського аналізу для вивчення виконавської стилістики твору та виконавських завдань творів Дж. Вільямса;

- історичний метод використано для розгляду розвитку та походження мідних духових інструментів, зокрема туби;
- стильовий метод залучено для вивчення та узагальнення питань стилю й формування його ознак у творчості композитора;
- жанровий метод застосовано для виявлення особливостей жанру концерту в процесі його розвитку та в творчості Дж. Вільямса зокрема;
- метод семантичного аналізу для тлумачення значень виявлення закономірностей та узагальнення сенсів у творчості Дж. Вільямса.
- аналітичні методи музично-теоретичних дисциплін для вивчення мелодико-гармонічних, фактурних, композиційно-драматургічних особливостей твору.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в її межах вперше виявлено жанрово-стильові та семантичні особливості Концерту для туби з оркестром Дж. Вільямса. Зроблено узагальнення з питань стосовно можливих інтерпретацій твору.

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути залучені до роботи під час занять у класі зі спеціальності, в курсах з історії музики, аналізу музичних творів, інструментування.

Особистий внесок здобувача. Автор самостійно провів пошук необхідної інформації, вивчив та проаналізував інформаційні та літературні джерела з обраної теми, здійснив аналіз концерту для труби Дж. Вільямса, обробку даних та наукове узагальнення і разом із науковим керівником сформував наукові висновки. Робота містить вступ, два розділи, висновки, список використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ТУБА - ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ. ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТУБИ.

1.1. Еволюція басових мідних інструментів. Від серпента до туби.

Мідні духові інструменти належать до амбюшурних музичних інструментів у яких звук утворюється в наслідок коливання губного епітелію, де мундштук та сама конструкція інструменту виконує функцію резонатора. Повний гармонічний звукоряд отримується шляхом пониження натуральних гармонік (обертонів) за допомогою вентилів або клапанів[32].

Ця функція досягається шляхом збільшення стовпу повітря шляхом його подовженням включення додаткових секцій регулюючи довжину потоку повітря клапанами або вентилями [49].

Назва мідні історично посилається до матеріалів із яких зазвичай виготовляли цю групу інструментів. Сучасні інструменти часто виготовляються з латуні та зрідка зі срібла [40]. Деякі середньовічні, барокові інструменти з таки самим способом звуковидобування були зроблені з дерева (серпент).

Цю групу представляють сучасні труби, валторни, тромбони, туби. Також до неї входить група саксгорнів [41]. Деякі давніші інструменти також входять до неї хоч і виготовлювалися майже повністю з дерева як то серпент і трембіта.

Історія басових мідних духових інструментів починається з серпента. Серпент — духовий музичний інструмент, який був винайдений близько 1590-х років каноником міста Осер (Франція) Едме Гійомом [48]. Він був вдосконаленням близько спорідненого басового корнета - німецького цинка.

Інструмент був виготовлений з дерева, а його конструкція була змієподібної форми довжиною 2.0-2.5 метрів, конічною мензурою та шістьма отворами для пальців (2 групи по 3 отвори), що виконували функцію сучасних клапанів та вентелів. У пізніх модифікаціях додавалися закриті клапани.

Початково використовувався в церковній музиці як супровід у григоріанському хоралі. З XIII ст. до заміни мідними басовими інструментами у XIX ст. був

стандартним духовим басом у військових оркестрах. Інструмент давав багатий тембр та широкі динамічні можливості. Також серпент був інструментом кількох віртуозів початку XIX ст. На початку XIX ст. було додано клапани, що розширювали верхній регістр. Регістр інструменту від С великої октави до Е першої [43].

Існували також металеві версії та версії у формі фагота. Серпенти використовувалися у деяких іспанських бандах аж до 1884 року, а також в деяких провінційних церквах Франції до початку XX ст [39].

У XX ст. деякі композитори почали знову звертати увагу на серпент та використовували його для запису супроводу у таких фільмах як «Чужий» та «Подорож до центру землі».

Для чистого інтонування потрібен був відмінний слух оскільки грати на ньому чисто було проблематично через особливості конструкції. Спроби змінити конструкцію та доповнити її клапанами лише поглибили цю проблему. Чарльз Бьорні – музичний критик XIII ст. порівнював звук серпента у невмілих руках з «ревом дуже голодного та розлюченого есекського теляти».

Наступником серпента та його еволюцією став офіклеїд. Офіклеїд (фр. *ophicléide*, от греч. ὄφις «змея» и греч. κλείς «засов, ключ»), духовий інструмент із групи мідних з сімейства клапшенгорнів (бюгельгорнів з клапанами), зовні схожий на фагот [46].

Інструмент був запатентований у 1814 р. парижанином Ж. І. Асте. Існувало три найбільш поширені різновиди офіклеїду, а саме: альтовий, басовий(діапазон 3 октави) та контрабасовий(2,5 октави) [42]. Також існувала версія сопранового офіклеїду, однак зустрічалася вона дуже рідко [47].

Оригінальний патент включав альтовий офіклеїд у строї F або Es та басовий в строях C або B. Альтова версія використовувалась лише у військових оркестрах до заміни вентильними інструментами. Дуже рідкісний контрабасовий офіклеїд в строю F та Es вперше використали у 1934 році в ораторії Мендельсона «Ілія». Всього три екземпляри лишилися у музеї. Єдиними функціональними інструментами є репліки створені в 1960-х каліфорнійським майстром Робом Стьортом [51]. Басовий

інструмент виконував функції басу в мідній секції в ранніх романтичних оркестрах (виключаючи симфонічну традицію німецькомовних країн) замінивши серпент [38].

Першою партитурою написаною спеціально для офіклеїду була «Олімпія», опера написана Гаспаром Спонтіні в 1819 р. [44]. Іншим відомим твором в якому використовувався даний інструмент була «Фантастична симфонія» Гектора Берліоза. Оригінальна партитура була написана як для офіклеїду так і для серпенту [37]. Незважаючи на доволі велику популярність, офіклеїд доволі швидко був замінений тубою.

Туба — басовий мідний широкомензурний інструмент конструкція якого включає в себе вентиля або клапани. Ранні вентиляльні мідні інструменти згадуються близько 1829 р., але, на жаль, зараз про ці інструменти мало відомо, оскільки великий обсяг інформації про них було втрачено. Відомо, що на замовлення придворного музиканта Вільгельма Віпрехта берлінський майстер Йоган Готтфрід Моріц виготовив та запатентував у 1835 р. басову тубу в строї F, яка включала в свою конструкцію п'ять вентилів. Наступні варіанти туби були натхнені французьким контрабасовим саксгорном [35].

Сучасні туби поділяють на 3 основні групи: туби контрабасової групи, що складаються із інструментів у строях Bb та C (основний тон Bb контроктави та відповідно C великої октави); басові — в строях Es та F (основний тон Es великої октави та F великої октави); тенорова або еуфоніум в строї Bb (основний тон Bb великої октави), що на октаву вище контрабасової туби того ж строю [33].

В своїй конструкції туба має від 3 до 6 вентилів, із яких найпоширеніші є туби із 3 та 4 вентилями, де четвертий вентиль (квартвентиль) понижує основний стрій інструмента на кварту вниз), у країнах пострадянського простору 5 та 6-ти вентиляльні туби зустрічаються значно рідше, що у більшості своїй пов'язано із досить великою вартістю таких інструментів. Українські музиканти використовують переважно вітчизняні інструменти, що є дешевшими відносно закордонних [7].

Вітчизняний виробник виготовляє інструменти переважно 3-х та 4-х вентиляльної конструкції. Найпопулярніші моделі фірми St. Petersburg (завод розташований в

Івано - Франківську) випускають інструменти конструкції фірми Zimmerman, що була широко поширена у XIX – початку XX ст. (рис. 1.8). доповнюючи конструкцію незначними видозміннями. У той час фабрика Zimmerman була розташована у Петербурзі з 1851 по 1923 рр. Пізніше фабрика була націоналізована радянським керівництвом та змінила назву на «Завод Духових Медных Инструментов Ленинград». У 2009-у році виробництво перенесли у Івано-Франківськ.

Багато виробників пропонують варіанти інструменту із 5 та 6 клапанами, що покращує якість та точність та чистоту інтонації за допомогою використання додаткових аплікатур.

Перша тенорова туба була винайдена у 1838 р. Карлом Вільгельмом Моріцем, сином Йогана Готтфріда Моріца. Адольф Сакс як і Вільгельма Віпрехт був зацікавлений в сімействі інструментів від сопрано до баса та започаткував сімейство «саксгорнів».

Інструменти створені Адольфом Саксом здебільшого мали строї Es та Bb в той же час туби Вільгельма Віпрехта та Вацлава Франтішека Червеного (V. F. Cervený & Synové, чеський виробник мідних духових інструментів з 1842 року) мали стрій F та C. Інструменти Сакса домінували у Франції, а пізніше в Великій Британії та США, внаслідок міграції відомих майстрів з виготовлення інструментів, як-от Густав Бессон та Анрі Дістін.

У наш час в таких країнах як Іспанія та Франція використовують пару інструментів в строях C та F. Зараз у світі існує тенденція до використання як сольного інструмента туби в строї F, тоді як зазвичай єдина в симфонічному оркестрі туба в Tutti – контрабасова туба в строях Bb та C (в залежності від національних традицій та вимоги диригента згідно з партитурою).

У класичному складі симфонічного оркестру використовують одну тубу хоча за вимогою партитури може бути і більше. Туба виконує функцію басу у мідній секції оркестру та може бути посиленням басових голосів струнних та дерев'яних духових інструментів.

Основною задачею у брас-квінтеті є функція фундаменту для гармонії яку зазвичай виконує бас. В малому складі мідного ансамблю за відсутності туби функцію басу виконують евфоніум або бас-тромбон. Туба — це головний басовий інструмент в брас-бендах, духових оркестрах та військових оркестрах, які мають у своєму складі від двох до чотирьох туб. Також цей інструмент активно використовується в естрадно-симфонічних оркестрах, джаз-бендах та різноманітних фольклорних ансамблях.

1.2. Жанр концерту. Загальні відомості. Жанр концерту для туби.

Слово *concerto* має два взаємовиключні варіанти значень. Якщо перекладати з італійської, то воно значить злагожденість, якщо ж з латини — змагання. Така дуальність трактування й досі є актуальною для дискусій у багатьох музичних істориків, оскільки невідомо яке значення було початково релевантним. З цього приводу В. Ракочі пише: «Відтак ще наприкінці XVI ст. розпочалась дискусія про походження терміна *concerto*, яка триває і досі. Головний її висновок зводиться до того, що в коренях слова різні наголоси. Власне, гармонійне поєднання (*concento*) виконавців на інструментах, контрастних (*concerto*) за потужністю, тембром, діапазоном, стилем гри, способом звуковидобування й утворює концерт. Ці два начала в ньому співіснують, тож композитор має досягти балансу і між звучанням кожного інструмента, і злагоженості між виконавцями» [9, С. 45].

Потім дослідник зазначає: «Третій варіант — це походження *concerto* від латинського дієслова *conserere* (*consero*, *consertus* — спілкуватись); 3. Кросс наводить його як антонім до *concertare* [330, с. 216]. Однак слід пам'ятати, що *conserere* має неоднозначний переклад. З одного боку, це спільна дія і кооперація (тобто подібне до латинського слова *concertare*), з іншого, — використане у сталих фразеологічних зворотах чи в певному контексті, воно може означати «битися», тобто бути синонімом до латинського «*concertare*» [9, С. 46].

Ще однією характерною рисою

Наразі більшість істориків теоретиків вважають, що концерт — це твір, де соліст протистоїть оркестровому ансамблю (в деяких випадках роль оркестру може

покладатися на фортепіано, як адаптацію оркестрової партії, так і за оригінальним задумом композитора). Соліст та ансамбль можуть бути пов'язані одне з одним через чергування, протиставлення, та комбінування у музичному творі. В цьому сенсі концерт, як симфонія, чи струнний квартет можуть розглядатися як специфічні випадки, що можуть бути охоплені в загальному плані терміном жанр сонати. Як соната чи симфонія концерт є зазвичай циклом з декількох контрастних частин об'єднаних тонально або часто тематично.

Розвиток концертного жанру пов'язаний, зокрема, ще й з початком етапу потужного розвитку саме інструментальної музики. С. Власенко зазначає: «Ще одним нововведенням було те, що на перший план висувалася інструментальна музика; вокальна музика звучала рідше й рідше. П'єси, написані для вокалу (арії, мадригали) якщо і виконувались, то лише інструментально, без співу. Це підтверджується свідченнями сучасників і числом рукописів інструментальних п'єс, що значно вище за число світських вокальних творів [14, с.1]. Важливим моментом у переході до бароко був плавний перехід від вокальної поліфонії Ренесансу до суто інструментального виконавства. По закінченню XVI століття інструментальна музика мало відрізнялася від вокальної. Це були зокрема обробки відомих пісень і мадригалів (наприклад для лютні і клавійного інструменту), танцювальні мелодії, поліфонічні п'єси, що були схожі на канцони, мотети, мадригали, але без вокального тексту» [2, С. 21-22].

Одні з перших концертів виникли в Італії наприкінці XVI сторіччя в вокальній поліфонічній церковній музиці (*Concerti ecclesiastici* для подвійного хору за авторством А. Банк'єрі 1595 року). В таких концертах використовувалися різноманітні склади виконавців – від великих, що включали численні вокальні й інструментальні партії, до малих — декілька вокальних голосів та партію генерал-басу.

Суміжно з назвою *concerti* однотипні твори могли називатися *motetti*, *sacrae*, *motectae*, *cantios*, та інші. Піком розвитку концертного вокального поліфонічного

стилю вважаються кантати Йогана Себастьяна Баха, що були написані в першій половині XVIII сторіччя і які сам композитор іменував як *concerti*.

В XVII сторіччі в Італії принцип змагання декількох сольних голосів проник також в інструментальну музику, таку як сюїти та церковні сонати, що підготувало появу жанру інструментального концерту (*Balletto concertata* Р. Меллі 1616 року написання, та *Sonata concertata* Д. Кастелло написана в 1629 році).

Становлення й розвиток концерту в епоху Бароко є окремим і надзвичайно важливим етапом в еволюції цього жанру. Насамперед, зазначимо, що окрім власне інструментального концерту, у XVII ст. широко розповсюдженим був жанр *concerto grosso*, концерт для оркестру.

На контрастному протиставленні оркестру (*tutti*) і солістів (*solo*), або групи сольних інструментів й оркестру (в *concerto grosso*) засновані перші зразки інструментального концерту, що виникли наприкінці XVII століття (*Concerti da camera a 3 con il cembalo* Дж. Бонончіні, написаний в 1685 році, *Concerto da camera a 2 violini e Basso continuo* Дж. Тореллі, написаний в 1686 році). «Композитори на межі XVII–XVIII ст. використовували термін *concerto grosso*, щоб відмежувати новий жанр від більш ранніх *concerti ecclesiastici* (вони традиційно включали вокальні й інструментальні партії) і від *concerto da camera*, які вміщували декілька (зазвичай до семи) інструментальних партій. Відсутність постійної опори на хоровий виклад і підкреслена незалежність кожної окремої лінії дають підстави не інтерпретувати такі ансамблі, як оркестр, принаймні, в концептуальному сенсі. Упродовж 1670-х років народжується жанр *concerto grosso*, який переріс масштаб ансамблевого виконавства й призначений для виконання оркестром (попри очевидну відсутність використання цього терміну наприкінці XVII ст.)» [9, С. 105-106]

Однією з характерних рис *concerto grosso*, за словами І. Гребневої, є єдність композиторського й виконавського стилів. Авторка статті відзначає той факт, що видатні композитори-автори розгляданого жанру були також і відомими віртуозами, як-от А. Вівальді, А. Кореллі, Г. Муффат, Г. Гендель та інші композитори [4, С. 96]. Твердження науковиці можна, зокрема, екстраполювати й на всю композиторсько-

виконавську школу А. Кореллі, оскільки її представники були чудовими виконавцями і мали в своєму доробку кілька опусів *concerto grosso*. Такими композиторами, наприклад, були Ф. Манфредіні, Ф. Джемін'яні, П. Каструччі та інші музиканти.

Однак вже згадані концерти Бонончіні та Тореллі були лише перехідним етапом в становленні жанру інструментального концерту, який фактично склався в першій половині XVIII століття в творчості Антоніо Вівальді.

«У творчості Вівальді концерт вперше знайшов закінчену форму, що реалізувало приховані можливості жанру. Це особливо помітно в трактуванні початку соло. Якщо в *Concerto grosso* Кореллі соло короткі, по кілька тактів сольні епізоди мають замкнутий характер, то у Вівальді, народжені необмеженим польотом фантазії, вони побудовані інакше: у вільному, наближеному до імпровізаційного викладі їх партій соло розкривається віртуозна природа інструментів. Відповідно зростають масштаби оркестрових ригурнелів, і вся форма набуває абсолютно новий динамічний характер, з підкресленою функціональною чіткістю гармоній і різко акцентованою ритмікою» [2, С. 28].

Тогочасний концерт являв собою тричастинний твір зі швидким крайніми частинами та повільною середньою. Антоніо Вівальді створив значну кількість як *concerto grosso*, так і для сольних концертів — для скрипки, віолончелі, та різних духових інструментів.

Партія сольного інструменту в ранніх зразках початково виконувала зв'язуючу роль, та з розвитком жанру набувала більший концертний характер і тематичну самостійність.

Розвиток музичного матеріалу засновувався на протиставленні *tutti* та *solo*, підкреслювався динамічними засобами. Панувала фігураційна фактура рівномірного руху часто гомофонного, або поліфонічного складу. Концертність сольної партії виражалася в орнаментальній віртуозності.

Середня частина писалася у дусі патетичної аріозності з гомофонно-гармонічним супроводом в оркестрі. Такий тип концерту був загально поширеним у першій половині XVIII століття. До цього типу належали клавірні концерти Й. С. Баха (деякі

з них були обробками власних скрипкових концертів, та перекладеннями концертів А. Вівальді для 1, 2, 4 клавирів) та Г. Ф. Генделя, що стали фундаментом жанру фортепіанного концерту. Також зразки цього жанру, окрім як для скрипок та клавіру, писали для віолончелі, віоли д'амур, гобоя (що часто був заміною скрипки), труби, фаготу, поперечної флейти.

У XVIII ст. жанр концерту зазнав значних змін, що насамперед пов'язано з формуванням і впровадженням класичної сонатної форми в музичну практику того часу. Кульмінацією цього процесу стала діяльність композиторів Віденської школи, у творах яких не тільки остаточно кристалізувалася сонатна форма в класичному її вигляді, але й набув остаточної форми сонатно-симфонічний цикл. Такий перебіг подій не міг не вплинути й на жанр концерту зокрема.

О. Стахевич, виділив такі риси, що характерні для концерту XVIII ст.: «солюючий інструмент вилучається із загального складу оркестру та разом з ним стає рівноправним учасником музичної дії; відбувається поступова симфонізація жанру (збільшується та збагачується оркестровий склад); основною у оркестрі залишається струнна група, але дерев'яним, мідним духовим та ударним інструментам відводиться більша роль у проведенні тематизму та гармонічній підтримці...» [12, С. 88]. Далі дослідник відзначає, що партії соліста й оркестру в класичному концерті значно зближуються. Також у дослідженні йдеться про значення ролі власне ігрових компонентів. Звертає О. Стахевич увагу й на значне збільшення масштабів класичного концерту, якщо порівнювати його з бароковим. Вказана тенденція пов'язана з появою подвійної експозиції, додатковою увагою до розробки як до розділу, в якому відбувається чи не найдужче виражений компонент змагання між солістом і оркестром, обов'язковою каденцією в першій частині концерту [12, С. 89].

Отже, кожна частина базується на широко відомих формах, як-от сонатна (тематична формула А-В-А), варіації (А-А1-А2...Аn), рондо (формула А-В-А-С-А). Але концерт має деякі особливості, що вирізняють його серед інших жанрів.

Таким чином, в сонатній формі першої частини концерту експозиція лишається в основній тональності при початковому викладі оркестром. Модуляція в споріднену

тональність (зазвичай в тональність першого ступеня спорідненості) зазвичай закладена у партію соліста, яка проводить тему експозиції в більш характерному ключі.

Аби підкреслити блискуче повернення першої теми в фіналі в точці найбільшої драматичної напруги розміщується каденція соліста без супроводу (більшість композиторів, наслідуючи приклад Л. Бетховена, нотують свої варіанти каденції, тоді як більш ранні взірці часто залишені на імпровізаційні здібності виконавця). Друга та третя частини часто виконуються без паузи до кінця.

Популярною формою третьої частини є рондо. Але відмінності музичних форм є другорядними в порівнянні з внутрішньопов'язаними діалогами між солістом та оркестром. Цей діалог надихає справжню натуру сольної частини, що майже змушує соліста до віртуозної ролі, аби бути на одному рівні з оркестром. Це впливає на те, яким шляхом розвивається музичний матеріал (ритм, теми), відповідаючи логіці музичної форми, та іноді навіть ігноруючи деякі частини музичної форми, як наприклад, життєствердне проведення експозиції в фіналі твору усім оркестром *tutti* разом з солістом.

З середини XIX століття набирає сили тенденція до симфонізації жанру концерту, врівноважуються ролі соліста та оркестру, тип концерту з домінантною партією соліста все більше відходять на другий план. Під словом симфонізація ми розуміємо не переймання симфонічних методів розвитку матеріалу, хоч симфонічний тип розвитку і є основою симфонії, а скоріше такі елементи як глибина задуму, драматургія та підкорення їм як оркестру, так і партії соліста. Із співвідношення віртуозного концертування та симфонічної драматургії впливає класифікаційний поділ на віртуозні та симфонізовані концерти.

Цей поділ є умовним, оскільки мало який концерт лишається в суворих рамках віртуозності чи симфонізації, вбираючи вирізняючи елементи одне одного. Для більш глибокого розуміння нам потрібно розібрати, що таке концертність та симфонізація.

Концертність — особливість жанру породжена специфічним характером блискучого, різнобарвного, «віртуозно-репрезентативного» інструменталізму.

Концертування належить до сфери музичної драматургії жанру, де концертування сольних інструментів ніби підміняє собою принцип тематичної розробки, притаманний симфонічній драматургії. Концертування тісно пов'язане з віртуозністю.

Варто зазначити, що поєднання концертності та симфонізму є більш складним ніж поділ лише на «зовнішньо фактурний» та «експресивний» типи концерту. Оскільки й до Ліста існували взірці концертного жанру, як-от концерти Бетховена та Паганіні, що їх не можна назвати «зовнішньо фактурними».

В процесі історичного розвитку жанру поступово вирізнялися різні типи концертування. Зовнішнім показником цих типів є фактура.

Інвенційно-фігураційна фактура — епоха Вівальді й Баха. Характерними рисами інвенційно-фігураційної фактури як представника епохи були: орнаментальна віртуозність, фактура рівномірного руху гомофонічного (розкладений акорд), або лінійно-поліфонічного складу.

Різнобарвно-декоративна віртуозність — яскрава риса романтичного концерту першої половини XIX століття. Ефекти інструментальної техніки та віртуозність набули значної популярності. Віртуозність стала майже стилевою якістю, яку можна назвати «віртуозно-романтичною» для плеяди визначних композиторів того часу, як-от Ф. Ліст, Н. Паганіні, Г. Ернст та інших. В жанрі концерту це призвело до гегемонії соліста, відсуванню симфонічної драматургії, музично-драматичної дії та ролі оркестру на другий план. Драматургія набула дивертисментного характеру. Велика популярність інструментальної віртуозності призвела до поширення імпровізаційності, що в деяких випадках руйнувала форму класичного концерту. Імпровізаційними стають цілі частини концерту, наприклад, перша частина Четвертого концерту Анрі В'єтана. Варто зазначити, що ця художня течія охопила не всі течії Романтизму, адже подібні тенденції не були характерними, наприклад, для Р. Шумана та Ф. Мендельсона.

Так поступово кристалізувалися ознаки віртуозного концерту: розвиток концертуванням соліста (оркестр грає роль супроводу), заміна симфонічної

драматургії принципом інструментального контрасту, дивертисментність форми. В багатьох концертах тематична розробка взагалі відсутня, наприклад, у скрипкових концертах Д. Віотті, віолончельних концертах Б. Ромберга.

Протиставляють віртуозному концерту симфонізований. Першою відмінністю є різке збільшення драматургічної ролі оркестру. Лишаючись головним виразником музичної думки, тим не менш соліст поділяє свою функцію з оркестром, а іноді лише доповнює, контрапунктично коментуючи теми, що проходять в оркестрі. Через зниження ролі соліста та збільшення ролі оркестру перед композиторами постала проблема збереження концертної специфіки. Симфонічність та концертність ніби антагоністи, що «погрожують» своїми суперечностями композиторам.

Чим більше розвивався європейський симфонізм тим більше виходив на перший план симфонізований концерт. Піком симфонізації жанру стала «симфонія-концерт» в якій повністю панували симфонічні принципи над віртуозно - концертними (прикладом є концерти Й. Брамса). Але навіть в настільки симфонізованому концерті віртуозні засоби виразності та концертність обов'язково зберігались. Чудово розуміючи загрозу втратити специфіку жанру концерту класики XIX сторіччя не гребували віртуозними засобами та не відмовлялися від концертності в цілому.

Прослідковуючи історію розвитку жанру концерту можна помітити, що не всі твори, названі концертами, є ними. Ми не применшуємо їхньої художньої цінності, але маємо констатувати, що до жанру концерту вони не належать.

І симфонізований, і віртуозний концерти зберігають своє значення понині. Це пов'язано з тим, що інтерес до віртуозності як способу яскравої презентації творчої особистості соліста не зменшується і, схоже, ніколи не згасне. Інструментальні барви, ефектна техніка, розмаїття штрихів та стрімкі пасажі чарують слухачів. Важливо зауважити, що є сфери образності які потребують віртуозних засобів втілення.

Сильно вплинувши на концертний жанр, симфонія й сама не уникла впливу концерту. Рихард Штраус створив концертний симфонізм. Також блискучим концертним твором є Симфонія у трьох частинах І. Стравінського.

Зазначимо також, що в ХХ ст. жанр концерту для туби з оркестром отримав потужний імпульс для розвитку, оскільки значна кількість інших інструментів, які в епоху Романтизму ще не були «конкурентоспроможними», порівняно з фортепіано, скрипкою, віолончеллю, в розгляданий період почали все дужче привертати увагу композиторів, що працювали в різних художніх напрямках. Одним з таких інструментів стала й туба.

Хоча вже наприкінці ХІХ ст. неабиякий сольний потенціал цього інструмента поступово починає привертати увагу композиторів. Хоча спочатку, звичайно, увага митців не виходила за межі суто оркестрової музики. «В якості прикладів, де туба майже рівноправно виступає поруч із тромбоном, можна назвати Алжирську сюїту К. Сен-Санса, та Ельзаські сцени Ж. Масне. Її партія в названих творах вимагає від виконавців достатньо розвинутої техніки» [7, С. 25].

Однак цей процес свідчить про те, що «...європейськими композиторами накопичувався досвід використання виразових можливостей туби, що став підґрунтям для створення різножанрового сольного репертуару [7, С. 26].

І. Палійчук з цього приводу зазначає: «Формування концерту для туби з оркестром припадає на 40-50-і роки ХХ століття. Разом із концертами для труби, валторни та тромбона він утворює певну ієрархічну структуру, особливий «наджанр» — концерт для мідних духових інструментів, який як єдина група цілісної системи зі своїми складовими завершив своє формування. Однак порівняно з вищезазначеними складовими цього сукупного жанру концерт для туби з оркестром тільки починає свою історію розвитку, тоді як концерти для труби, тромбона та валторни на цей час пройшли уже значний еволюційний шлях» [7, С. 26].

З-поміж композиторів, що звертались до розгляданого жанру, назвемо таких митців: Р. Бутрі, Р. В. Вільямс, Ф. Гідаш, О. Шмідт, А. Пльоу, М. Ліндберг та багато інших авторів.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.

Басові духові мідні інструменти мають чималу історію, найновішою та найдовершенішою з них є туба. Будучи молодшою за 200 років, вона віднайшла своє місце в багатьох музичних колективах та сягнула багатьох жанрів, одним з яких є жанр концерту.

Жанр концерту виникнувши в Італії в XVI столітті пройшов довгий шлях становлення, починаючи як вокальний церковний жанр він охопив з часом і інструментальну світську музику ставши всесвітньо визнаним та популярним

жанром. З часом інструментальний концерт будучи жанром віртуозним отримав нове значення відчувши на собі вплив жанру симфонічного, що «благословив» його великим задумом, таким чином популяризувався жанр симфонізованого концерту, але й концерт віртуозний не втратив свого значення, захоплюючи слухачів показом технічних можливостей інструмента та виконавців, в тому числі туби та тубістів

РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ ДЛЯ ТУБИ З ОРКЕСТРОМ ДЖОНА ВІЛЬЯМСА

2.1 Джон Вільямс. Життєвий і творчий шлях

За свою кар'єру, що охоплює п'ять десятиліть, Джон Вільямс став одним із найуспішніших композиторів Америки для кіно та концертної сцени. Він працював музичним керівником і диригентом-лауреатом однієї з найдорожчих музичних інституцій країни, Бостонського оркестру, і підтримує плідні мистецькі стосунки з багатьма відомими світовими оркестрами, включаючи Бостонський симфонічний оркестр, Нью-Йоркську філармонію, Чиказький

оркестр. Симфонічний оркестр і Лос-Анджелеська філармонія. Дж. Вільямс отримав низку престижних нагород, у тому числі Національну медаль мистецтв, Центр пошани Кеннеді, Олімпійський орден, а також численні нагороди «Оскар», «Греммі», «Еммі» та «Золотий глобус». Він залишається одним із найвидатніших музичних голосів Америки. Вільямс написав музику та був музичним режисером понад ста фільмів.

Джон Вільямс народився і виріс у Нью-Йорку, а в 1948 році разом із родиною переїхав до Лос-Анджелеса, де приватним чином навчався композиції у Маріо Кастельнуово-Тедеско. Після служби у військово-повітряних силах він повернувся до Нью-Йорка, щоб відвідати Джульєрську школу, де навчався гри на фортепіано у Розіни Левін. Перебуваючи в Нью-Йорку, він також працював як джазовий піаніст, як у нічних клубах, так і на записах. Згодом Дж. Вільмс повернувся до Лос-Анджелеса та розпочав свою кар'єру в кіноіндустрії, працюючи з багатьма відомими композиторами, включаючи Бернарда Германа, Альфреда Ньюмана та Франца Ваксмана. Пізніше він написав музику до понад 200 телевізійних епізодів для багатьох антологічних серіалів.

Його 40-річна творча співпраця з режисером Стівеном Спілбергом призвела до створення багатьох найбільш відомих і успішних фільмів Голлівуду, зокрема «Список Шиндлера», «Іншопланетянин», «Щелепи», «Парк Юрського періоду», чотири фільми про Індіану Джонса, «Порятунок рядового Райана», «Амістад», «Мюнхен», «Гачок», «Спіймай мене, якщо зможеш», «Звіт про меншини», «ІІІ: Штучний інтелект», «Імперія Сонця», «Пригоди ТінТіна» та «Бойовий кінь». Їхня остання спільна робота, «The BFG», була випущена 1 липня 2016 року.

Дж. Вільямс написав музику для всіх семи фільмів «Зоряні війни», перших трьох фільмів про Гаррі Поттера, «Супермен: Фільм», «Джон Ф. Кеннеді», «Народжений четвертого липня», Мемуари гейші, «Випадковий турист», «Сам удома», «Ніксон», «Патріот», «Прах Анжели», «Сім років у Тибеті», «Іствікські відьми», «Ровзвуд, Спляч»і, «Сабріна», «Вважається невинним», «Ковбої» та

багато інших. Він працював з багатьма легендарними режисерами, включаючи також Альфреда Хічкока, Вільяма Вайлера та Роберта Альтмана.

У 1971 році композитор адаптував партитуру для кіноверсії «Скрипач на даху», для якої він написав оригінальні скрипкові каденції для відомого віртуоза Ісаака Стерна. Він брав участь у записах як піаніст і диригент з Іцхаком Перельманом, Джошуа Беллом, Джессі Норманом та іншими виконавцями. Вільямс отримав п'ять нагород «Оскар» і 50 номінацій на «Оскар», що робить його найбільш номінованою живою людиною в Академії та другою за кількістю номінантів в історії «Оскара». Його остання номінація була за фільм «Зоряні війни: Пробудження сили». Він також отримав сім нагород Британської академії (BAFTA), 22 «Греммі», чотири «Золоті глобуси», п'ять «Еммі» та численні золоті та платинові записи.

Окрім своєї діяльності в кіно та на телебаченні, Вільямс створив численні твори для концертної сцени, серед яких дві симфонії та концерти для флейти, скрипки, кларнета, альту, гобоя та туби. Його віолончельний концерт був замовлений Бостонським симфонічним оркестром і виконаний Йо-Йо Ма в Тенглвуді в 1994 році. Дж. Вільямс також виконував замовлення кількох провідних світових оркестрів, включаючи концерт для фагота для Нью-Йоркської філармонії під назвою The Five Sacred Trees, концерт для труби для Клівлендського оркестру та концерт для валторни для Чиказького симфонічного оркестру. Seven for Luck, цикл із семи п'єс для сопрано з оркестром, заснований на текстах лауреатки поетів США Ріти Дав, був уперше виконаний Бостонським симфонічним оркестром у Тенглвуді в 1998 році.

У січні 1980 року Дж. Вільямс був призначений дев'ятнадцятим музичним керівником Бостонського оркестру, змінивши на цій посаді легендарного Артура Фідлера. Наразі він має звання лауреата диригента Boston Pops, яке він отримав після свого виходу на пенсію в грудні 1993 року після 14 дуже успішних сезонів. Він також має звання митця-резидента в Тенглвуді.

Один із найвідоміших і найвиразніших мистецьких голосів Америки, Дж. Вільямс написав музику для багатьох важливих культурних і пам'ятних подій. Liberty Fanfare було створено для повторного освячення Статуї Свободи в 1986 році. Американська подорож, написана для святкування нового тисячоліття та супроводжувала ретроспективний фільм «Незакінчена подорож» режисера Стівена Спілберга, була прем'єрно показана на концерті «America's Millennium» у Вашингтоні, напередодні Нового року 1999. Його оркестрова робота Soundings була виконана на святковому відкритті Walt Disney Concert Hall у Лос-Анджелесі. У світі спорту він створив музичні теми для Літніх Олімпійських ігор 1984, 1988 та 1996 років, Зимових Олімпійських ігор 2002 року та Міжнародних літніх ігор Спеціальної Олімпіади 1987 року. У 2006 році Вільямс склав тему для презентації NBC про футбол NFL.

Дж. Вільямс має почесні ступені 21 американського університету, включаючи Джульєрдську школу, Бостонський коледж, Північно-східний університет, Університет Тафтса, Бостонський університет, Консерваторію Нової Англії, Університет Массачусетса в Бостоні, Істменську школу музики, Оберлін Консерваторія музики та Університет Південної Каліфорнії. Він є лауреатом Національної медалі мистецтв 2009 року, найвищої нагороди, яку вручає митцям уряд Сполучених Штатів. У 2003 році композитор отримав Олімпійський орден, найвищу відзнаку МОК, за внесок в олімпійський рух. У грудні 2004 року був нагороджений Центром імені Кеннеді. У 2009 році Дж. Вільямс був прийнятий до Американської академії мистецтв і наук, а в січні того ж року він створив і аранжував Air and Simple Gifts спеціально для першої церемонії інавгурації президента Барака Обами.

2.2 Жанрово-стильові риси твору

Концерт для туби з оркестром Дж. Вільямса написаний у 1985 р. і присвячений Честеру Шмітцу. Цей твір є важливою та яскравою складовою віртуозного репертуару тубістів. Є в наявності записи Концерту, зроблені Гансом Нікелем, Джином Покорні, Аланом Баєром та іншими виконавцями.

Якщо говорити про особливості цього твору, то в ньому яскраво виражена власне концертна складова. Соліст має можливість різнобічно продемонструвати віртуозність, яка, безперечно, властива тубі, що виражено у виконанні різноманітних пасажів, широких стрибків, які охоплюють усі регістри інструмента, подвійного язика, трелей тощо. Однак тубіст у цьому творі має продемонструвати й неабияку майстерність у виконанні кантилени, оскільки

характер середнього розділу першої частини і другої частини концерту передбачають наявність саме такого вміння у соліста.

Розгляданий твір має традиційну тричастинну структуру Allegro-Andante-Allegro. Однак частини Концерту пов'язані між собою й виконуються *attacca*. Безперервне й одночасно «безшовне» поєднання частин забезпечене не тільки тематичним розвитком, але й особливостями оркестрування. Одним з прикладів, що демонструє такі особливості, є середній розділ першої частини, контраст якого до крайніх частин посилюється завдяки залученню до виконання винятково мідної групи. Також у розгляданому аспекті вартою уваги є, наприклад, темброва «арка» між першою і другою частинами, коли тембр англійського ріжка пов'язує завершення однієї частини і початок другої.

Серед особливостей форми привертає увагу й наявність каденції у першій частині твору. Цей розділ є обов'язковим атрибутом першої частини концерту хоча вже у зразках жанру, написаних у XIX ст. каденція поступово почала втрачати своє значення і не завжди враховувалася композиторами під час написання твору. Розвиток цієї тенденції продовжився і в музичному мистецтві XX ст. Наприклад, в інструментальних концертах Д. Лігеті, Ф. Гласа й інших композиторів каденція в першій частині концертів відсутня як така, не кажучи вже про особливості структури, відмінної від зразків жанру класико-романтичної традиції.

На нашу думку, згаданий процес насамперед пов'язаний із поступовою симфонізацією концертного жанру і взаємопроникненням ролей, функцій соліста й оркестру, що частково нівелює значення каденції як розділу форми, в якому увага фокусується саме на виконавському мистецтві соліста. Хоча, звичайно, ця особливість не є обов'язковою для всіх зразків концерту, створених у XIX-XX ст.

Звуковисотна компонента твору базується на дванадцятитоновій тональності й політональності, що забезпечує тематичному матеріалу надзвичайну інтонаційну гостроту, а ладогармонічній стороні твору — яскравий

і насичений фонізм, який композитор додатково підкреслив виразним, колоритним оркеструванням.

Перша частина має тричастинну структуру, в якій середина контрастує з крайніми розділами за принципом зіставлення, а реприза значно скорочена. Як бачимо, композитор в першій частині не звертається до сонатної форми, що питомою рисою цього жанру в класико-романтичній традиції, однак є нормативною рисою в музиці ХХ, про що йшлося вище. Однак співвідношення двох тем, що складають основу розвитку протягом першої частини, дозволяє говорити про наявні деякі риси сонатності, оскільки перша з них активна, бадьора, а друга — лірична, більш наспівна. Зауважимо, що таке співвідношення тем є досить типовим саме для сонатної форми.

Розвиток тематичного матеріалу в межах розгляданої частини ґрунтується передусім на принципах варіантності й варіаційності. Концерт починається з двотактового оркестрового вступу, в якому викладена остинатна ритмоінтонаційна формула супроводу. На початку твору згадану ритмоформулу виконують струнні у високому регістрі, звучання яких підкреслене акцентами арфи й дублюванням дерев'яних духових.

Мелодія у виконанні соліста, яку ми назвемо темою **а**, що умовно виконує функцію теми головної партії, будується за принципом «ядро-розгортання», де ядром є мотив, що складається з висхідної кварта й малої секунди. Продовження цього мотиву передбачає варіантний розвиток, як це найчастіше відбувається в мелодіях з подібною будовою. І саме такий принцип розвитку дозволяє композиторові продемонструвати надзвичайну винахідливість, вигадливість у створенні тематичного матеріалу. Зазначимо також, що згаданий вище інтонаційний елемент є найвпізнаванішою частиною цієї мелодії, саме завдяки його повторенню реалізується принцип репризності в межах першої частини.

Прикметною рисою розгляданої теми, окрім початкового мотиву, є загалом активна розмаїта ритміка з синкопами, жвавим рухом шістнадцятками, значною кількістю пауз, які сприяють подоланню періодичності структури. Така ритміка,

в поєднанні діатонічною інтонаційною будовою і поліфункційною вертикаллю, сприяє створенню бадьорого, жвавого, характерного образу.

Приклад 1. Тема а



Оскільки через ускладнення звуковисотної складової твору функційні зв'язки не є самоочевидними й не мають значного впливу на процес формотворення, для реалізації кадансування композитор застосовує саме ритмічну складову, використовуючи довгі звуки для зупинки руху і подолання інерції, привертаючи таким чином увагу слухача до завершення того чи іншого розділу.

Тема **а** звучить у супроводі високих струнних *divisi*, подекуди доповнених духовими, що дублюють лінію струнних, підкреслюючи окремі моменти в розвитку тематичного матеріалу. Колористичний ефект створює включення арфи до оркестрування, акорди якої додають «дзвінкості» загальному характеру фактури.

Що стосується форми, то перше проведення теми має форму складного періоду повторюваної будови, що звучить in C з модуляцією у другому реченні, що робить можливим плавний перехід до теми **б**.

Приклад 2. Тема b.



Тема **b**, що умовно виконує функцію теми побічної партії, відрізняється від першої насамперед «спокійнішою» ритмікою без синкоп і значної кількості пауз, рівнішим інтонаційним рельєфом, який базується переважно на гамоподібному русі й відсутності широких стрибків. Саме тому ця мелодія співучіша за попередню, має більш ліричний характер й охоплює діапазон у понад октаву, що надає ліричному висловлюванню надзвичайну свободу, пластичність.

Звучить розглядана тема in E. Партію соліста доповнює «прозоре» звучання розгалужених фігурацій у струнних *divisi*. Причому супровід значною мірою має сонористичний характер, оскільки базується не на гармонічних фігураціях, а на кластері, що одночасно зі струнними виконують флейти, фаготи і вібрафон, але у вигляді співзвуччя. Саме тому виникає яскраве рухоме тло для розвитку мелодії у виконанні соліста.

Наприкінці розгляданого розділу відбувається повернення до основної тональності. Але саме повторення теми головної партії не є раптовим, а підготоване ходом, в якому репліки соліста чергуються з репліками й окремими акордами в оркестрі у виконанні духових і підкреслені *pizzicato* струнних. Партія туби в цьому фрагменті твору охоплює понад три октави і складається з гамоподібних пасажів шістнадцятками й «розлогих» пасажів вісіємками.

Приклад 3. Перехід до розділу a1.



У другому проведенні теми головної партії композитор активно застосовує діалогічний спосіб викладення матеріалу, що дає змогу дещо освіжити сприйняття слухача, адже його очікування вступу соліста з головною темою справджується тільки частково. Початковий фрагмент теми виконують флейти з валторнами в октавному дублюванні, які «перегукуються» з солістом. Проведення теми підкреслене фігураціями у струнних.

Друге проведення теми умовної головної партії майже вдвічі скорочене й інтонаційно оновлене завдяки варіантному розвитку. Відзначимо також поступову хроматизацію теми порівняно з першим проведенням, що теж є елементом варіантного розвитку. Завершується цей розділ виразною кадансовою інтонацією «вигуку», яка передається від дерев'яних духових до мідних духових, потім — до струнних. Вважаємо за потрібне звернути увагу на цей інтонаційний елемент, оскільки він грає важливу роль в тематичному розвитку першої частини.

Приклад 4. Тема a1



Проведення теми **b1** також скорочене й позначене варіантним розвитком. Серед гармонічних особливостей цього розділу відзначимо перехід тонального розвитку в бемольну сферу і залучення квартакордів до гармонічного наповнення супроводу. Орестрування цього розділу, як і у випадку з темою **b**, розвиває тенденцію до створення сонористичного типу фактури в оркестрі. Однак в розгляданому випадку супровід дещо складніший, ніж у першому проведенні теми. Отже, мелодія у виконанні соліста звучить на тлі вишуканої сонорної «хмари», що складається з лінійного руху квартакордами у челести, подекуди підкреслених квартами в арфі, полішаровим рухом у дерев'яних духових, який також окреслює квартакордові співзвуччя, і *pizzicato* у низьких струнних.

Приклад 5. Тема b1



Як і перед проведенням теми **a1**, перед темою **a2** розташований хід, що так само побудований на діалогічному принципі взаємодії соліста й оркестру і дає можливість продемонструвати віртуозні можливості тубіста. Зокрема, в партії соліста присутні стрибки на октаву і пасажі шістнадцятками. Орестрування

цього розділу нічим не відрізняється від попереднього аналогічного розділу, тобто складається з акордів у духових, підтриманих *pizzicato* струнних. Відзначимо також, що каданс-вторгнення в партії соліста додатково посилює плавність поєднання розділів.

Приклад 6. Перехід до теми а2



Проведення теми **а2** є кульмінаційним і значно розширене структурно, якщо порівнювати з двома попередніми розділами. Крім того, це виконання першої теми повністю доручене оркестру, що теж викликає психологічне відчуття «збільшення» теми і може сприйматися як певний висновок розвитку в аналізованому розділі форми.

Відзначимо також подальше розширення ладотональної і гармонічної сфери в розвитку теми **а**, яка спочатку звучить in As у супроводі не тільки акордів терцевої структури, але й підтримувана також квартакордами й квінтакордами. Таким чином, відбувається подальше поглиблення бемольної тональної сфери в розвитку тематичного матеріалу.

Перше проведення теми **а2** доручене дерев'яним духовим в октаву за підтримки струнних. Потім мелодія виконується in G високими струнними в октаву, підтримувана акордами й педаллю у мідних духових. Дерев'яні духові і фортепіано дублюють деякі фактурні елементи, збільшуючи таким чином щільність, насиченість фактури. Третє, кульмінаційне проведення мелодії позначене дублюванням струнних дерев'яними духовими, що дозволяє ще

рельєфніше окреслити її звучання на тлі звучання оркестру. Композитор підкреслює кадансування тембровими засобами, доручаючи виконання цього фрагменту форми гобоям, кларнетам, фаготам і арфі.

Приклад 7. Тема а2



Розділ **b2** репрезентує ще один варіант розвитку другої теми. Тут соло туби також звучить у супроводі «прозорого» сонорного тла у скрипок *divisi*. Однак до супроводу струнних у цьому розділі, на відміну від експозиційного проведення другої теми, композитор додає виразний, наспівний контрапункт у дерев'яних духових. Причому кінетичний потенціал у цього контрапункту настільки значний, що духові «доспівують» його вже після кадансування в партії соліста.

Приклад 8. Тема b2



Третє проведення теми умовної побічної партії знову завершує «каданс-вигук», який передається від однієї оркестрової групи до іншої. Хід пов'язує цей

розділ з кодою, що звучить наприкінці першого розділу, і має такі ж самі особливості, що й два попередніх: партія соліста позначена рисами віртуозного характеру. Основу руху мелодії складають широкі арпеджіо й гамоподібні пасажі. Партію соліста знову супроводжують акорди у дерев'яних духових, підкреслених *pizzicato* струнних.

Приклад. 9 Хід 3



Як було сказано вище, завершує перший розділ кода, що побудована на діалозі інтонацій першої теми й «кадансу-вигуку».

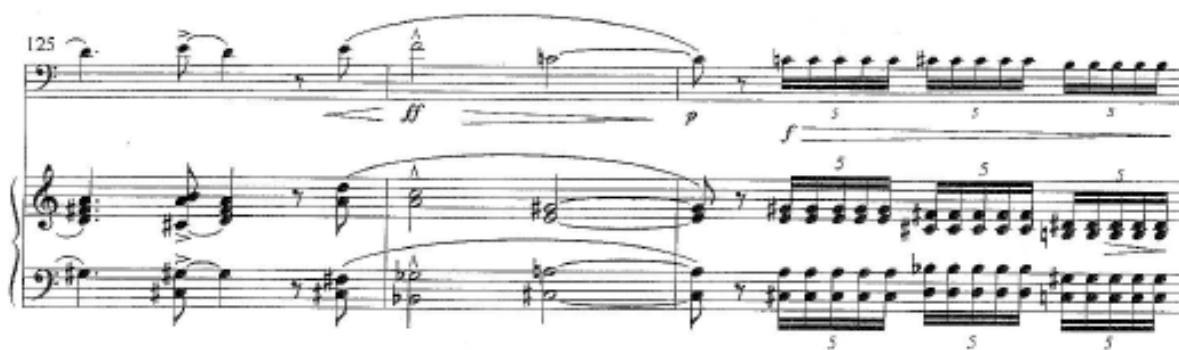
Середній розділ пов'язаний з початковим завдяки мелодичному розвитку в партії соліста, що поступово приводить до початку наступної теми, зокрема, завдяки початку нової теми зі звуку, що завершував попередню. Використання такого прийому допомагає композиторові підкреслити плинність музичної думки.

Середина має тричастинну структуру, на яку автор додатково вказав введенням подвійних рисок у нотації, які виділяють саме середній розділ. За характером середина є зосередженим монологом соліста, який складається не з однієї теми, а кількох тематичних елементів, що чергуються між собою, створюючи враження контрастної зміни різних думок. До інтонаційної царини цього розділу належать як кантиленні фрагменти, так і фрази побудовані на репетиції кількох звуків, чи ж тематичні побудови, що базуються на русі по звуках акордів. Імпровізаційному характеру цій частині форми сприяють і

постійні темпові коливання, які надають ще більшої рельєфності висловлюванню соліста.

Вважаємо на потрібне звернути увагу на темброве оформлення цього розділу, оскільки композитор залучає до виконання середини винятково мідну групу, яка ненав'язливо підтримує звучання сольної партії окремими акордами або ж короткими виразними мелодичними фразами, викладеними в хоральній фактурі. Тобто композитор в розгляданому випадку обирає тембр одним з найсуттєвіших чинників формотворення.

Приклад 10. Тема середнього розділу



Цілком логічним «висновком» з розвитку цього досить вільного в розвитку, майже імпровізаційного розділу є каденція, яка розташована просто перед репризою і пов'язана з нею завдяки мелодичному руху в партії соліста. Такий тісний зв'язок між розділами надає формі твору ще більшої монолітності.

Композитор додатково вказує на наявність каденції ремаркою. Отже, цей розділ є досить розгорнутою побудовою, що заснована на чергуванні широких стрибків, які охоплюють понад дві октави, коротких мелодійних фраз і розгорнутих пасажів шістнадцятками. Імпровізаційність, свобода й невимушеність виконання відбиваються й метроритмічній побудові цього розділу, позначеній періодичними змінами розміру, паузами, ферматами тощо. Нагадаємо і про темпові коливання, про які йшлося вище.

Тому виконавцеві потрібно не тільки продемонструвати неабияку технічну підготовку, щоб подолати всі складнощі, наявні в партитурі концерту, але й

виявити значний артистизм, щоб експресивне ліричне висловлювання прозвучало з необхідною пластичністю й емоційною переконливістю.

Приклад 11. Каденція.



Реприза значно скорочена і повністю побудована на першій темі. Гармонічна складова розділу дещо варійована за рахунок часткової хроматизації вертикалі. Композитор реалізує принцип репризності і в оркестровці, використовуючи для проведення теми ті ж самі темброві барви, що й у першому її показі. Однак застосування варіаційного принципу стосується й оркестровки. Замість виконання усієї теми солістом, композитор використовує діалогічний принцип виконання і доручає проведення початку теми фаготу з продовженням у соліста й гобоя.

Завершується перша частина невеликим виразним діалогом туби і англійського ріжка. Цей діалог має і формотворче значення, оскільки саме тембр англійського ріжка пов'язує першу і другу частини. Таким чином, застосувавши ще на початку репризи для викладення теми тембр дерев'яних духових, композитор поступово підготував темброву арку між першою і другою частинами.

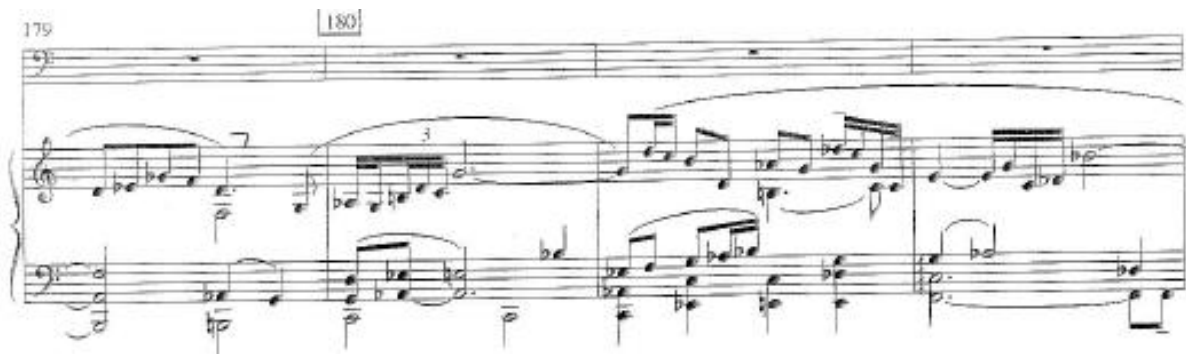
Приклад 12. Завершення першої частини.



Друга частина є ліричним центром циклу, і написаний у сонатній формі з епізодом замість розробки. Твір починається з акордів у струнних з сурдиною у широкому розташуванні. Такий вибір фактури дає змогу композитору створити для слухача відчуття «повітря», простору для розгортання мелодичної лінії. Вартим уваги є той факт, що туба в перших кількох тактах виконує разом із низькими струнними роль басу, витримуючи звук *B* контроктави, який став кадансовим звуком завдяки мелодичному розвитку попередньої частини. Таким чином, композитор, завдяки безперервному тематичному розвитку пов'язує між собою першу й другу частини. Також звук *B* виконує функцію тонального центру. Зауважимо, що роль соліста в другій частині дещо зменшена порівняно з першою.

Отже, першу тему виконує англійський ріжок. Ця мелодія ліричного характеру, експресивна й пластична завдяки яскравим хроматизмам і гнучкій ритміці, звучить на тлі мелодизованої партії струнних, з якою вступає у виразний діалог. Емоційне напруження підтримується завдяки яскравим політональним співзвуччям, що виникають внаслідок взаємодії сольного інструмента і струнних. Розглядана мелодія виконує функцію теми головної партії.

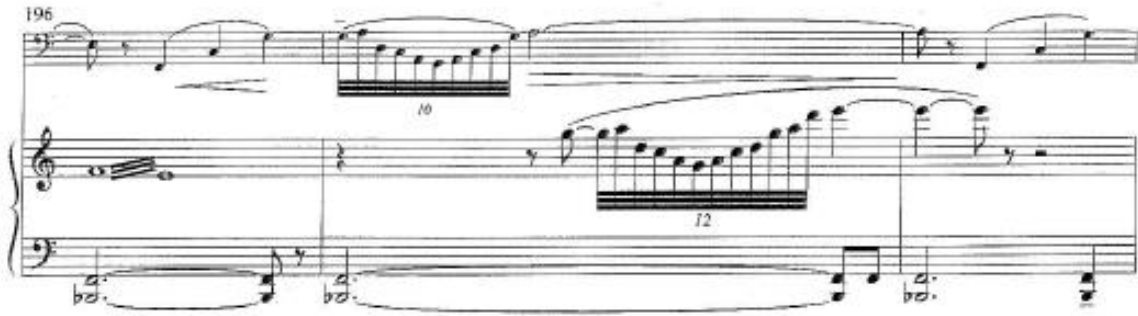
Приклад 13. Друга частина, перша тема.



Мелодичну лінію англійського ріжка продовжує флейта. Однак октавою вище. Кульмінацією розвитку розгляданої теми є саме невелика каденція у флейти, яка концентрує увагу слухача не стільки на технічних можливостях інструмента, скільки на виразних, оскільки тематичний матеріал каденції ґрунтується на виразних хроматичних інтонаціях, доповнених гнучкою ритмікою. Зауважимо, що флейта не є сольним інструментом у цьому творі, Тому наявність каденції, написаної для цього інструменту, вважатимемо поширенням принципу концертування за межі партії сольного інструмента, особливістю трактування композитором застосованого жанру в первісному його значенні.

Після завершення каденції з новою темою вступає туба. Цей розділ виконує функцію побічної партії. Мелодія складається з виразної висхідної інтонації по терціях і квінтах, що після кожного нового повторення доповнюється новим інтонаційним матеріалом, зокрема яскравими віртуозними пасажами. Тобто композитор, як і в першій частині, застосовує варіантний принцип розвитку тематичного матеріалу. Завдяки обраному методу роботи досягається значна гнучкість формотворення. Якщо говорити про оркестрування цього епізоду, то звучання соліста підтримують спочатку акорди у низьких струнних, а потім — і вся струнна група.

Приклад 14. Друга частина друга тема.



У цьому розділі також привертає увагу діалог флейти і туби, які ніби змагаються у вправності, віртуозності. Таким чином, композитор знов звертається до діалогічного принципу викладення матеріалу, реалізуючи принцип концертування на мікрорівні.

Наступна тема, на якій, власне, базується середній розділ, має тривожний, похмурий характер, що реалізований завдяки «щемким» хроматичним інтонаціям, напруженій пульсації синкопованого ритму й яскравим зіставленням гармоній в оркестрі, які ніби «підсвічують» глибокий психологізм розгляданої теми. Також мелодія середнього розділу позначена пришвидшенням темпу, на що вказує авторська ремарка *Poco Piu Mosso*. Таке пожвавлення, сукупно з іншими засобами виразності, також сприяє зростанню відчуття тривоги в музиці. Тему середнього розділу, яку виконує туба, супроводжують струнні й репліки валторни, а потім гобоїв і флейт, які доповнюють ліричне висловлювання соліста. Наприкінці розділу пульсація сповільнюється завдяки збільшенню тривалостей в синкопах удвічі.

Приклад 15. Друга частина. Середній розділ.



Зрештою, рух у партії струнних зупиняється і починається розділ, який ми умовно назовемо «псевдорепризою», оскільки основна тема звучить тоном нижче у виконанні струнної групи, а соліст виконує виразний, експресивний контрапункт до основної теми. Одразу за «псевдорепризою» звучить власне реприза основної теми з експонованими раніше звуковисотними параметрами, але замість англійського ріжка, як це було в першому розділі, мелодію виконує соліст у супроводі струнних.

Приклад 16. Реприза першої теми.



Реприза другої теми майже не відрізняється від експозиційного проведення: мелодія звучить у соліста, знову наявний елемент змагання між тубою і флейтою, звучання теми супроводжує струнна група, до підтримки якої подекуди долучається арфа. Завершується проведення другої теми невеликою каденцією у соліста.

Розвиток цього фрагменту знову приводить до кадансування на звуці *B*, що виконує роль педалі для політональних акордів у струнних, як це було й на початку другої частини. Таким чином, композитор, створює ефект обрамлення, залучаючи гармонічні засоби (педаль на звуці *B*, що завдяки розташуванню в басі й досить довгому повторенню сприймається як тональний центр), фактурні засоби виразності (акорди в широкому розташуванні, бас яких віддалений на кілька октав, що створює ефект великого простору), оркестрування (струнні й туба, у виконанні якої звучить органний пункт).

Між другою і третьою частинами композитор також створює темброво-тематичну «арку». Такий ефект виникає завдяки нашаруванню тембру мідних духових, які виконують урочисті фанфари-вступ до третьої частини, на кадансовий акорд з другої частини, який виконують соліст і струнна група, про що йшлося вище.

Третя частина написана із застосуванням принципу рондальності. Функцію рефрену тут виконує тема, виконувана оркестром, яка має танцювальний енергійний і дещо примхливий характер завдяки змінному метру, яскравим політональним акордам із розщепленою терцією і чергуванню двох мотивів: акцентованого «притоптування» на одному звуці, і коротких мелодизованих поспівок.

Приклад 17. Третя частина, рефрен.



Функції епізодів виконують соло туби у супроводі груп оркестру. Отже, третя частина починається з урочистих фанфар у мідної групи, підкреслених

акцентами арфи й трикутника, які ніби привертають увагу слухача до майбутнього яскравого дійства, що розгортатиметься в оркестрі.

Перший епізод, який звучить одразу після фанфар виконує соліст у супроводі труб і *pizzicato* струнних. Фактура акомпанементу є зовсім «прозорою» і ненав'язливо підкреслює особливості музичного образу, що має жартівливий, бурлескний характер. В мелодії ці якості виражено через широкі стрибки, репетиції, примхливу ритміку з великою кількістю пауз, які допомагають подолати періодичність структури. Зауважимо, що соліст у цьому музичному фрагменті повинен продемонструвати вміння майстерно виконувати подвійний язик у швидкому темпі, що є однією з віртуозних складових концерту загалом. У супроводі в цей час звучать короткі мелодичні фрази й окремі яскраві дисонантні акорди на різних долях такту, що також доповнюють примхливий характер музики.

Приклад 18. Епізод 1.



Після першого проведення соліст і супровід обмінюються функціями: туба виконує контрапункт до теми, виконуваної першою трубою. Звучання цього контрапункту підтримане звучанням двох інших труб і *pizzicato* струнних.

Наступним розділом фіналу є перше проведення рефрену. Його виконують дерев'яні духові, підтримувані *pizzicato* струнних і акцентами арфи.

Другий епізод також моторний за своєю суттю, однак з нахилом у кантилену, що виражено у виразних досить наспівних пасажах, виконуваних

солістом *legato*. Звучання туби в цьому розділі також супроводжує струнна група, однак фактура супроводу в розгляданому випадку вирізняється значно більшою диференціацією за функціями, оскільки скрипкам доручена гармонічна педаль, альтам — фігурації, віолончелі виконують бас, а контрабаси підкреслюють басову партію акцентами *pizzicato*. Доповнює загальне звучання арфа, яка м'якими арпеджійованими дисонансами підкреслює рух мелодії, а флейта доповнює гармонічне тло фігураціями.

Приклад 19. Епізод 2



У другій половині епізоду музика знову набуває бурлескного характеру завдяки заміні вже експонованої форми супроводу на попереднє грайливе *pizzicato*. Мелодичний розвиток у партії соліста приводить до другого проведення рефрену, однак тепер його фактура дещо ущільнюється завдяки залученню до виконання деяких учасників мідної групи, зокрема валторн і частини труб, що надає звучанню теми більшої масивності, насиченості, більшої енергії. Варто звернути увагу й на той факт, що каданс у партії соліста нашаровується на тематичний матеріал рефрену і таким чином відбувається ще щільніше сполучення розділів музичної форми.

Наступний епізод має складнішу структуру і є центральним, з огляду на свою будову й обсяг. Розгляданий фрагмент форми складається з двох контрастних розділів. Перший має двочастинну структуру, де спочатку звучить кантиленна полімелодична побудова, виконувана струнною групою без контрабасів, а потім — віртуозні низхідні пасажі у соліста, які перериваються

акцентованими дисонантними акордами всієї струнної групи, що звучить на *f* й охоплює майже весь діапазон, що доступний струнній групі. Додамо також що пасажі туби виконуються солістом на тлі педалі в дерев'яних духових, яка разом з партією сольного інструмента утворює яскраву політональну вертикаль.

Приклад 20. Епізод 3. Тема 1.



Приклад 21. Епізод 3. Тема 2.



Другий розділ розгляданого епізоду має тричастинну будову, що базується, однак, на одному типі тематичного матеріалу, а якщо точніше, то на варіанті скерцозної теми з першого епізоду. Варто звернути увагу, що композитор зберігає й особливості інструментування, притаманні згаданому розділу: *pizzicato* струнних, гармонічні фігурації арфи і короткі репліки в духових. Тричастинна будова цього розділу виникає завдяки передачі тематичного матеріалу в середньому розділі від соліста до струнних, а соліст в цей час виконує виразні мелодичні пасажі. В репризі основна тема знову звучить у туби.

Наступне проведення рефрену звучить tutti із залученням важкої міді й фортепіано, тембр якого дозволяє ще чіткіше окреслити рельєф теми, оскільки в цьому випадку композитор акцентує увагу на властивостях фортепіано як ударного інструмента.

Четвертий епізод також має жартівливий характер, а тематичний матеріал у соліста побудований на пасажах із застосуванням подвійного язика. Структура цього розділу містить двій побудови, які відрізняються одна від одної особливостями оркестрування. В першій соліст виконує тему в супроводі *pizzicato* низьких струнних, до яких спочатку додається виразний контрапункт у гобоя, що також має жвавий жартівливий характер. До гобоя спочатку додається флейта, а трохи згодом — уся група дерев'яних духових, яка продовжує розвиток теми, викладеної октавними унісонами.

У другій побудові композитор ніби резюмує розвиток оркестрової партії саме в епізодах. Адже в цьому фрагменті поєднується сонорний контрапункт у труб, що складається з лінійного руху кластерами, як це було в першому соло труби, з ретельно диференційованою за функціями партією струнних, як було в наступному аналогічному розділі. Разом з партією соліста ці елементи утворюють полішаровий тип фактури. Додамо, що застосовуючи прийом темброво-фактурного обрамлення й синтезування кількох видів фактур, ніби підбиваючи підсумки розвитку, композитор вказує на близьке завершення твору.

Приклад 22. Епізод 4.



Чергове проведення рефрену, як і попереднє, також звучить *tutti*. Останній епізод позначений соло литавр і арфи, на тлі яких звучить низхідний синкопований рух по терціях у соліста, що справляє яскравий колористичний ефект і є ніби виразною «крапкою» в розвитку всередині низки епізодів і фіналу загалом.

Приклад 23. Епізод 5



Останнє проведення рефрену, що знову доручене оркестру *tutti*, спочатку переривається короткими «репліками» туби, а потім соліст вже разом з оркестром завершує цей розділ й фінал разом. Додамо, що розгляданий фрагмент форми став єдиним, в якому соліст долучається до виконання рефрену, що також вказує на намір композитора до підсумовування тематичного й тембрового розвитку в аналізованому проведенні і є цілком логічним та очікуваним, з огляду на завершення фіналу й усього концерту.

Приклад 25. Останнє проведення рефрену



2.3 Особливості трактування твору

Для розгляду ми обрали запис Концерту, здійснений у 1988 р.Дженом Покорним з оркестром Сенут-Луїсу під керуванням Леонарда Слаткіна, і

записом 2014 р., здійсненим в Кельні Гансом Нікелем у супроводі оркестру WDR під орудою Міхаеля Зандерлінга. Обрані виконання демонструють дещо різний підхід до трактування концерту.

Загалом перше трактування концерту позначене інтенсифікацією ліричного начала, присутнього в творі. У першій частині це відбилося, насамперед, у притлумленні контрасту між темами завдяки загальному пом'якшенню артикуляції, переважанню *legato* в партії соліста навіть у більш активних дієвих темах, максимальному згладжуванню акцентів за умов виконання *non legato*, підкресленні кантиленних можливостей туби, що також допомагає об'єднанню всіх виконуваних тем, виявленню в них ліричної компоненти. Це твердження стосується й середнього розділу першої частини.

Друга частина концерту сама по собі є кантиленою, ліричною, що значно сприяє реалізації виконавських завдань, зокрема, відзначимо фразування в сольній партії, і в оркестрі, що базується на побудові довгих мелодичних ліній.

У фіналі загалом продовжено лінію розвитку, продемонстровану в першій частині. Окрім фразування, звернемо увагу на артикуляцію, пом'якшену, що також сприяє виявленню ліричних рис у музичних темах.

Друге виконання вирізняється більшою динамічністю. Його основною рисою є, навпаки, максимальне виявлення контрасту між темами, що, власне, й допомагає активізації розвитку. Саме тому і в оркестрі, і в партії соліста артикуляція, наприклад, вирізняється більшою чіткістю поглибленістю, порівняно з першим варіантом виконання.

В оркестрі, завдяки чіткій артикуляції і легкому підкреслюванню кожної долі такту як, наприклад, це відбувається вже з першими акордами у струнних, відбувається акцентуація на ритмічній складовій музики, що, відповідно впливає на динаміку розвитку й додатково підкреслює контраст між першою й другою темами. Тоді як в першому трактуванні у цьому ж фрагменті завдяки фразуванню вибудовується «довга лінія» розвитку, яка дещо нівелює моторний бік музики.

У середині першого розділу, який має кантиленний характер, соліст підтримує лінію розвитку, задану в першій частині, виконуючи тему штрихом, ближчим до *non legato*, аніж до *legato*, надаючи їй декламаційних рис.

У третій частині принцип інтерпретації, що базується на підкресленні, загостренні контрасту між темами досягає кульмінаційної точки. Рондальність, яка застосована як принцип формотворення тільки сприяє досягненню цієї мети, оскільки сама базується на зіставленні контрастних тем. До параметрів, які вже були названі, додається посилений динамічний контраст між розділами, який також допомагає підкреслити різницю між темами. Якщо переглянути запис виконання Концерту, можна помітити, що навіть жести диригента, що вирізняються кутастістю, різкістю, також ніби підкреслюють динамічний, активний характер музичної інтерпретації.

Також звернемо увагу на темброву палітру виконавця в другій інтерпретації. Ганс Нікель, на відміну від Джена Покорного, звертається як до кантиленних можливостей туби, м'якості її тембру, так і до власне «металевого» у тембрі інструмента. Особливо це стосується виконання пасажів, в яких чітка артикуляція яких доповнюється останньою названою характеристикою.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У Концерті для туби з оркестром Дж. Вільямса в результаті аналізу вдалося виявити кілька характерних рис, які вказують на унікальність цього твору як художнього явища і допомагають виявити його семантичні особливості.

Сам жанр концерту композитор трактує в первісній для нього формі, як *діалог*, як *змагання*. Особливості жанру митець використовує для репрезентації *ігрового* принципу. Віртуозність, виконавська майстерність для композитора в розгляданому випадку — це інструмент показу життєствердного ставлення до людського існування, до людського єства, чим були, наприклад, спортивні змагання для стародавніх греків. І саме жанр концерту, на думку композитора, є ідеальним «майданчиком» для такого показу.

Першим фактором, що підтверджує нашу думку, є сюїтний принцип побудови циклу, відмова від сонатної форми як такої в першій частині, опора на тричастинність, рондальність. Таким чином, концерт перетворюється ніби на ланцюжок яскравих, барвистих образів, що чергуються поміж собою, доповнюючи одне одного. А варіантний і варіаційний принципи, які переважають серед засобів розвитку, дозволяють композитору доповнювати запропоновані образи, постійно збагачувати їх новим змістом.

Другим чинником, який вказує на трактування жанру в первісному розумінні, є впровадження діалогічності на різних рівнях. Це стосується як постійного діалогу між солістом і оркестром, чи впровадження діалогічного принципу всередині самого оркестру, так і діалогу між образами, в ширшому розумінні цього слова. Останній приклад може бути проілюстрований співвідношенням двох основних тем з першої частини концерту, які чергуючись доповнюють одна одну новими деталями.

Третньою важливою рисою є принцип змагання. На макрорівні він відбивається, з одного боку, у надзвичайно віртуозній партії соліста, яка потребує від виконавця різнобічної технічної підготовки, розвиненого дихального апарату й чималого артистизму. Наявність каденції в першій частині твори також свідчить на користь цього твердження. З іншого боку, партія оркестру так само є яскравою, значущою, досить самостійною й такою, що за змістом не поступається сольній. Таким чином, кожен з учасників діалогу намагається продемонструвати власну майстерність, вправність, артистизм. В

окремих випадках елемент змагання переповнює музику «через край», як наприклад, це відбувається у другій частині твору. Адже в цьому ліричному центрі концерту флейта не тільки «змагається» з тубою у вправності виконання пасажів, але й отримує власну каденцію, хоч і не є сольним інструментом в аналізованому творі.

Як бачимо, Концерт для туби з оркестром Дж. Вільямса є яскравим, естетичним вартісним твором з оригінальною концепцією, такою, що дозволяє здійснити кілька відмінних одна від одної інтерпретацій з однаковою художньою переконливістю, що й продемонстровано двома розгляданими виконаннями.

ВИСНОВКИ

Жанром концерту протягом XVII-XIX ст. пройшов через кілька важливих етапів трансформації, в результаті чого за виразними можливостями й концепційною місткістю він перетворився на один з найбільш містких і запитаних варіантів сонатно-симфонічного циклу, до якого зверталися композитори різних епох і мистецьких напрямів для розв'язання складних

художніх завдань. Зокрема, розвиток концерту протягом XX ст. не тільки не припинився, але й набув різновекторності завдяки стильовому плюралізму, що панував у музиці розгляданого періоду. До того ж, у музичному мистецтві XX ст. збільшилась кількість інструментів-потенційних солістів, які протягом XIX ст. ще не витримували прямого конкурування з фортепіано, скрипкою, віолончеллю. Серед переліку цих інструментів перебуває й туба.

Протягом XX ст., починаючи з першої його половини, була створена досить значна кількість концертів для туби. Одним з таких зразків є твір Дж. Вільямса, що репрезентує оригінальне трактування жанру, в якому циклічна тричастинна структура концерту повністю зберігається, але водночас набуває рис одночастинності завдяки наскрізному тематичному розвитку й особливостям оркестрового письма. Таке трактування структури концерту поєднує класичний і романтичний способи формотворення циклу.

Концепція твору також є досить оригінальною, оскільки автор на зовсім новому рівні переосмислює сутність концерту в його первісному значенні, розглядаючи цей жанр як своєрідний майданчик для діалогу, змагання між солістом і оркестром. Крім того, різнобічне трактування туби у цьому творі як інструмента, що однаково вправно може впоратися і з виконанням різноманітних пасажів високого рівня складності, і з веденням кантиленної мелодичної лінії, ще раз доводить, що туба має надзвичайно високий потенціал у ролі соліста.

Таким чином, Концерт для туби з оркестром Дж. Вільямса є не тільки важливим і художньо вартісним твором, що значно збагачує сольний репертуар для туби, але й зразком концерту, в якому продовжуються пошуки подальших шляхів розвитку цього жанру загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурель О. В. *Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції XIX-початку XX століття*: автореф. канд. м-ва: 17.00.03. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017, 19 с.
2. Власенко С. А. *Жанр інструментального концерту в творчості А. Вівальді*. квал. роб. на здобуття ступ. маг.: 025. СДПУ ім. А. С. Макаренка. Суми, 2020. 53 с.

3. Гребнева И. *Образ скрипки в творчестве А. Корелли (на примере жанра concerto grosso)*. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2018. Вип. 49, С. 115-127.
4. Гребнева И. В. *Жанровый стиль concerto grosso: генезис, константные признаки*. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2017. №2, С. 94-98.
5. Гребнева И. В. *Специфика жанровой формы в Concerti grossi А. Корелли*. Вісник МСУ. Серія: «Мистецтвознавство». Харків. 2012. Том XV, №2, С. 17-23. Карпак А. *Реформування жанру флейтового концерту XVIII століття у творчості Йоганна Стаміца та Карла-Філіппа-Еммануїла Баха*. Студії мистецтвознавчі. 2011. Число 3. С. 20-26.
6. Латко В. *Історичні виміри виконавства на мідних духових інструментах: педагогічний аспект*. Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова. 2018. Серія 5, вип. 63, С. 99-101.
7. Палійчук І.С. *Жанр концерту для туби у творчості європейських композиторів XX століття*. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. 2012. Вип 2.С. 24-28.
8. Ракочі В. *Класифікація барокових концертів: термінологічний дискурс*. Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2021. Вип. 20, С. 55-68.
9. Ракочі В. О. *Інструментальний концерт XVII-XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр: дис. докт. м-ва: 17.00.03. ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2021, 410 с.*
10. Соловйова О. А. *Клавірний концерт XVIII століття у творчості австро-німецьких композиторів: теоретичний та виконавський аспекти*. Подається на здоб. наук. ступ. док. філ.: 025. СДПУ ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 176 с.
11. Соловйова О. *Жанр клавірного концерту в творчості синів Баха*. Актуальні питання гуманітарних наук. 2020. Вип.34(4), С. 6572.

12. Стахевич Г. О. *Фортепіанний концерт XVIII-XIX століть: стильові трансформації жанру*. Молодий вчений. 2018. №6 (1), С. 87-91.
13. Туба. URL: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Tuba> (дата звернення 22.10.2022р.)
14. Béhague G. Choro. *Grove Music Online* (8th ed.). Oxford University URL:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000005679#omo-9781561592630-e-00000005679> (дата звернення 22.10.2022р.)
15. Bevan C. *"Chapter III: Keyed Bugles and Ophicleides"*. The Tuba Family (2nd ed.). Winchester: Piccolo Press, 2000. Pp. 127–180.
16. Bevan C. *«Serpents and Bass Horns»*. The Tuba Family (2nd ed.). Winchester : Piccolo Press, 2000. Pp. 63–126.
17. Burbank T. T. *Film Score: The Art & Craft of Movie Music*. California: Riverwood Press, 1991. 340 pages.
18. Darby W. Du Bois J. *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915–1990*.– Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1990. 605pp.
19. Dickson H. E. *Beating Time: A Musician's Memoir*. Boston: Northeastern University Press, 1995, 203 pages.
20. Dudgeon, R. T. *«Keyed brass»*. The Cambridge Companion to Brass Instruments. Cambridge, Cambridge University Press, 1997. P. 131–142.
21. Forsyth C. *Orchestration*. New York : Dover Publications Inc., 1982. p. 530.
22. George A. Anthony *George on reviving the contrabass ophicleide*. London, The Guardian. 17 October 2008.
23. Heyde H. (2007). *«Zoomorphic and Theatrical Musical Instruments in the Late Italian Renaissance and Baroque Eras»*. *Marvels of sound and beauty: Italian Baroque musical instruments*. Florence : Giunti Editore.

24. John Williams: Biography
<https://www.johnwilliams.org/reference/biography> (дата звернення 22.10.2022р.)
25. K.Kalinak. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1992. 248pp.
26. Morley-Pegge R. Ophicleide. *Grove Music Online (8th ed.)*. Oxford University Press. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040954> (дата звернення 22.10.2022р.)
27. Newman W. S. *Concerto..* URL: <https://www.britannica.com/art/concerto-music> (дата звернення 22.10.2022р.)
28. Newton B. *Ophicleide*. URL: <https://web.archive.org/web/20210128115059/https://bandestration.com/2014/02/01/ophicleide/> (дата звернення 22.10.2022р.)
29. Nimrod H. R. *The Modern Tuba: The Evolution of the Instrument, Key Compositions and Extended Techniques*. Leipbeinandi: Bskell Mбsson. 2014, 31 pages.
30. *Ophicleide*. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/ophicleide> (дата звернення 22.10.2022р.)
31. Poché B. J. *Musical Content and the Thematic Process in the Star Wars Concert Suites of John Williams. Master's Thesis, San Diego State University, 1995, 174 pages.*
32. Saidkhonov A. *History and development of the instrumental concert genre. Gospodarka i innovawacje*. Volume: 24. 2022. URL: <https://www.gospodarkainnowacje.pl/index.php/poland/article/view/471/443> (дата звернення 22.10.2022р.)

33. *Serpent.* *Encyclopaedia Britannica.* URL:
<https://www.britannica.com/art/serpent-musical-instrument> (дата звернення 22.10.2022р.)
34. *Tuba.* *Encyclopaedia Britannica.* URL:
<https://www.britannica.com/art/tuba> (дата звернення 22.10.2022р.)
35. Velimirovic M. *The Present status of Research in Slavic Chant.* Acta Musicologica. Vol. 44, Fasc. 2 (Jul. – Dec., 1972), 251 pages.
36. Weston S. J. *Friends and Relations: The Ophicleide.* British trombone society.
URL:<https://web.archive.org/web/20090912015409/http://www.britishtrombonesociety.org/resources/archived-articles/friends-and-relations-the-ophicleide.html> (дата звернення 22.10.2022р.)