Музичне виконавство та педагогіка

Musical performing and pedagogic

UDC 78.087.1

DOI 10.33287/221910

Громченко Валерій Васильович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
проректор з наукової роботи
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (097) 470 - 23 - 10

e-mail: gromchenko.valeriy@gmail.com

ТВОРИ ДЛЯ ТУБИ СОЛО ЯК КВІНТЕСЕНЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ІНСТРУМЕНТА

Метою статті є виявлення самобутності палітри засобів виразності туби у творах духового соло як характерологічної квінтесенції композиторської художньо-творчої ідентифікації інструмента. Матеріалом дослідження постають академічні композиції для туби соло написані зарубіжними та вітчизняними композиторами другої половини ХХ – початку ХХІ століть, а саме – Концертна фантазія М. Арнольда, Капричіо К. Пендерецького, Монолог Г. Кóхана та „Homo ludens VIII” - три присвяти для туби соло В. Рунчака. Коло **методів** наукової розвідки представлено використанням, насамперед, методу виконавського аналізу, який дозволяє визначити максимально характерні ознаки художньо-виразового арсеналу туби у творах соло; структурно-аналітичний метод створює можливість сформулювати відповідну послідовність викладення науково-дослідницького матеріалу та скоординувати певні висновки і перспективи дослідження; застосування аксіологічного методу зумовлюється окресленням найбільш ціннісних властивостей художнього мовлення туби у царині академічних композицій духового соло. **Наукова новизна** статті визначається дослідницькою увагою до творів соло сфери духового професійного музично-виконавського мистецтва, а також виявленням максимально характерної художньо-виразової специфіки сценічно-

одноосібного виконавства на тубі у другій половині ХХ – початку ХХІ століть. **Висновки.** Застосування композиторами палітри традиційних виразових можливостей туби суттєво превалює над використанням новітньої інтонаційно-звукової зображальності (нетрадиційні засоби виразності). При цьому, композитори максимально утверджують багатограність градацій темброво-динамічного колорування, винятково різноманітного колористичного забарвлення у звучанні туби, що набуває надзвичайно вагомого образного, художньо-змістовного значення. Твори для туби соло позначаються програмністю, представленою узагальненням, а також узагальнено-сюжетним її типами.

Ключові слова: туба, духове соло, тембр, динаміка, твір, засоби виразності, композитор.

Громченко Валерий Васильевич, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Произведения для тубы соло как квинтэссенция композиторской художественно-творческой идентификации инструмента

Целью статьи является раскрытие своеобразности палитры средств выразительности тубы в произведениях духового соло как характерологической квинтэссенции композиторской художественно-творческой идентификации инструмента. Материал исследования – академические композиции для тубы соло написанные зарубежными и отечественными композиторами второй половины ХХ – начала ХХІ столетий, а именно – Концертная фантазия М. Арнольда, Каприччио К. Пендерецкого, Монолог Г. Кóхана и „Homo ludens VIII” - три посвящения для тубы соло В. Рунчака. **Методы** исследования представлены использованием метода исполнительского анализа, который позволяет определить максимально характерные черты художественно-выразительного арсенала тубы в произведениях соло; структурно-аналитический метод создаёт возможность сформировать определённую последовательность изложения научного материала и скоординировать выводы, а также перспективы исследования; применение аксиологического метода обуславливается очертанием наиболее ценностных качеств художественной речи тубы в сфере академических композиций духового соло. **Научная новизна** статьи определяется исследовательским вниманием к произведениям соло

области духового профессионального музыкально-исполнительского искусства, а также выявлением максимально характерной художественно-выразительной специфики сценически-индивидуального исполнительства на тубе во второй половине XX – начале XXI столетий. **Выводы.** Использование композиторами палитры традиционных выразительных возможностей тубы существенно превалирует над применением новой интонационно-звуковой изобразительности (нетрадиционные средства выразительности). При этом, композиторы максимально утверждают многогранность градаций темброво-динамического колорирования, разнообразной колористической окраски в звучании тубы, что приобретает важное образное, художественно-содержательное значение. Произведения для тубы соло наделяются программностью, представленной обобщённым, а также обобщённо-сюжетным её типами.

Ключевые слова: туба, духовое соло, тембр, динамика, произведение, средства выразительности, композитор.

Hromchenko Valerii, candidate of Arts, docent, vice rector of research for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

The compositions for tuba solo as the quintessence of composer artistically creative identification of instrument

The purpose of this article is disclosing of the particularity touching a palette of the tuba's expressive means into wind solo masterpieces as the characterological quintessence concerning composer artistically creative identification of instrument. The investigation's material consists of the academic compositions for tuba solo, which were written by foreign and domestic authors of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries, a namely Concert fantasy by M. Arnold, Capriccio by K. Penderetsky, Monologue by G. Kukhan and „Homo ludens VIII” - the three dedications for tuba solo by V. Runchak. **Methods** of the exploration were presented by the scientist in the process regarding employment the method of performing analysis, which have allowed denoting the maximally characteristic traits of a tuba's artistically expressive arsenal into the compositions solo; investigator by means of structurally analytical method makes a possibility for the forming of the determined a sequence concerning the exposing of scientific material and coordinating of the conclusions as well as the prospects of this research; employment of the axiological method is conditioned by delineation of the most valuable

qualities of a tuba's artistic language in the scope touching wind solo academic compositions. **Scientific novelty** of the represented article is defined by investigative attention to the compositions solo from the domain of wind professional musically performing art as well as detected maximally characteristic artistically expressive peculiarity of the stage-singular performing tuba in the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries. **Conclusions.** The palette of a tuba's traditional expressive opportunities, which is applied by contemporary composers, substantially prevails over the using of a new intonation-sounding figuration (untraditional expressive means). Herewith, composers to the limit approve multifaceted gradations of timbre-dynamic coloration, different colorful pigmentation of tuba's sounding that acquire an important depictive, artistically informative connotation. The masterpieces for tuba solo is endowed by creators the artistic program, which presented a general kind as well as a generally-plot type.

The key words: tuba, wind solo, timbre, dynamic, composition, expressive means, composer.

Постановка проблеми. Сучасна композиторська творчість являє далеко не поодинокі зразки винайдення нових виразових барв процесу мистецького творіння. Усталення художнього феномену інструментального соло (сценічно-одноосібного виконавства), зокрема у сфері духового академічного музично-виконавського мистецтва, розкрило перед митцями другої половини ХХ – початку ХХІ століть майже невичерпні можливості щодо пізнання, максимальності художньо-творчої ідентифікації академічних духових інструментів.

Сталої уваги композиторів постмодерної епохи зазнала також і туба, яка попре неминучість ансамблево-оркестрового функціонування пізнала характер сольної, одноосібно-концертної художньої практики, тобто сценічного виконавства, наголосимо, без будь-якого супроводу, чи то фортепіанного, ансамблевого, або ж оркестрового.

Таким чином, з'явилась низка творів для туби соло (Концертна фантазія М. Арнольда, Капричіо К. Пендерецького, Монолог Г. Кóхана, „Номо ludens VIII” - три присвяти для туби В. Рунчака), в яких розкриття певного образного змісту виразовими можливостями, підкреслимо, лише одного інструмента, максимально концентрує художній потенціал туби у її найбільш характерних, естетично-

знакових показниках. Відтак, їх вивчення, теоретична конкретизація постають нагальним музикознавчим питанням, розв'язання якого утвердить певну виконавську свідомість, художньо-сталу інтерпретацію відповідних композицій соло.

Актуальність дослідження зумовлюється динамізацією тенденцій не лише з композиторської уваги до процесу оновлення художньо-виразових можливостей в інструментальній музиці, зокрема у сфері духового виконавства, але й зі сторони музикантів, які все частіше вдаються до виконання творів соло у концертній, конкурсно-фестивальній, педагогічній, культурно-просвітницькій практиках.

Огляд літератури. Наукові розвідки пов'язанні з мистецтвом гри на тубі, наголосимо, малочисельні у сучасному музикознавстві. Їх тематичне спрямування зосереджується, насамперед, у векторах теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва (В.М. Апатський [1]), історії духового виконавства (В.М. Апатський [2]), у напрямках конструкційно-технічних (Л.Л. Дразниця [3]) та репертуарних питань (В. Слупський [4]). Натомість, своєрідність виразового потенціалу туби стосовно художньої характерності її використання у творах духового соло, на жаль, залишається у сьогоденні майже не дослідженою.

Метою статті є виявлення самобутності палітри засобів виразності туби у творах духового соло як характерологічної квінтесенції композиторської художньо-творчої ідентифікації інструмента.

Об'єктом дослідження постає сценічно-одноосібне художнє виконавство на тубі (духове соло), а **предметом** – своєрідність виразового арсеналу туби як квінтесенції композиторського пізнання інструмента.

Виклад основного матеріалу. Вочевидь, безумовний пріоритет ансамблево-оркестрової сфери застосування туби у значній мірі затіняв повноту градацій художньо-виразових можливостей цього інструмента. У числі професійних мідних інструментів саме туба є найнижчим представником групи амбушюрних духових. Особливо у нижньому регістрі цей інструмент є незамінним, і не лише з точки зору своєрідності його діапазону (можливість виконання звуків контроктави), але й, насамперед, неповторності, оригінальності його тембру.

Від початку другої половини ХХ століття, коли пошук й оновлення відповідних до сучасного світосприйняття засобів художньої виразності сягнув найбільш активної фази, туба отримала гідне місце на концертно-сольній естраді, зокрема, наголосимо, в академічному духовому соло.

Одним з перших композиторів, який на високому художньому рівні відтворив унікальність повного спектру художньо-виразових можливостей туби в акті індивідуального сценічно-одноосібного виконавства, постав відомий британський композитор, трубач, диригент Малкольм Арнольд (1921 – 2006). Його концертна фантазія для туби соло (1969) не лише гідно увійшла у концертно-конкурсний репертуар сучасних тубістів у всьому світі, але й зайняла провідне місце у низці основних академічних творів сучасної музично-педагогічної царини.

Фантазія написана у складній формі з трьох частин. Перший розділ розкриває артикуляційну принадливість інструмента, яка позначається частим впровадженням пауз між звуками, що виконуються штрихом стаккато. Композитор досягає виразного ефекту „звучних” пауз. Тиша, яка звучить відлунням тубних звуків-стаккато, нібито вступає у діалог з виконавцем. Витончене оспівування шістнадцятими фразової вершини мелодії утверджує провідну роль соліста в уявній співбесіді. Елегантність оксамитової, густої та водночас теплої промови музиканта не порушується й заглибленням мелодичної лінії у низький регістр. Автор зберігає артикуляційну прозорість, філігранну точність і легкість звукової промови шляхом незмінності штриху стаккато, навіть у низхідній фазі збільшення гучності звучання інструмента.

Друга частина композиції позначається яскравими віртуозними можливостями туби. Превалювання мілкої віртуозної техніки у висхідних та низхідних пасажах, що виконуються штрихом легато, утворює певну фантазійну звукову реальність. Октавні проходи, які стрімко здійснюються у досягненні фанфарних окликів та їх тихого відлуння, утверджують загальний емоційний підйом для усієї композиції соло. У такий спосіб М. Арнольд формує своєрідну картину-колаж, не що інше, як розгорнуту фантазію найрізноманітніших почуттів.

Заключний розділ твору повертає звучання елегантної, оксамитово-вишуканої теми на стаккато, після якої з максимальним контрастом звучить кантиленна тема середньої частини фінального

розділу фантазії (складна форма). Винятково наспівна мелодія розвивається у повільному висхідному русі, побудованому переважно на сполученнях інтервалу секунди. Її звучання передає нову фантазію-почуття споглядального характеру. Соліст сповідає епілог картинам попередніх вражень. Але ж за емоційно-чуттєвою кульмінацією ліричної мелодії спочатку невпевнено, а згодом і більш рішуче, проступає основна тема-стаккато. Наступальний, активний характер звучання змінює вже звичну елегантність, попередньо знайому витончену рафінованість. Композитор впроваджує сфорцандо, застосовує акцентовану атаку. Та все ж таки амплітуда емоційної активізації не порушує загальної концепції колажу почуттів, вона не дістається утвердження лише одного чуттєвого виміру. Автор поступово розчиняє наступальний рух, загальну активність основної теми твору. Доводячи звучання інструмента до нюансу піано М. Арнольд утверджує ідейно-образний зміст фантазії, як самотнього колажу індивідуальних уявлень, почуттів, своєрідної та неможливої у точності повторень інструментальної імпровізації соло.

Виявляючи своєрідність академічних композицій для туби соло, не можна оминати увагою й „Монолог” (1981) відомого німецького композитора, викладача, лауреата численних національних премій Німеччини Гюнтера Кóхана (1930 – 2009).

Підкреслимо, що музично-інструментальна промова одного артиста у формі монологу, особливо природно відповідає художній естетиці академічного інструментального соло. Монолог, як відкритий публічний акт звернення до слухачів крізь максимально індивідуальне сприйняття певної дійсності, відкриває виконавцеві-солісту чудову можливість якнайширших музично-образних проєкцій. У цьому значенні монолог наближається до певної сольної імпровізації, яку можна упевнено відчувати у монолозі для туби соло Г. Кóхана.

Твір написано у простій формі, яку складають три невеликі частини (композиція звучить біля 2,5 хвилин). Перший розділ витримано у дусі імпровізації. Композитор не виписує розміру, тактових рисочок, натомість майже завжди поєднує штрихом легато повторюванні ноти, що призводить до відчуття метро-ритмічної невизначеності. Від першого до заключного звуку початкового розділу монологу виконавець почергово „промовляє” два масштабні низхідні мотиви, які в максимально виразній формі віддзеркалюють

темброво-колористичну палітру сучасної туби (фа-дієз першої – соль-дієз контроктави).

Особливого значення отримує мотив у техніці багатозвуччя, який плавно вплітається у розвиток кантиленної, імпровізаційної теми. Г. Кóхан почергово позначає його двома низхідними квінтами, в яких нижній звук прописується автором як виконуваний на тубі, а верхній – заспіваний голосом виконавця.

Середній розділ монологу у перемінному розмірі $2/8$ – $3/8$ передає стан власної невдоволеної реакції від змісту щойно усвідомлених двох великих фраз першої частини твору. Превалювання штриху стаккатисимо з частим впровадженням між нотами пауз шістнадцятими, в активно-імпульсивному характері розвиває мелодично-мотивні відблиски, своєрідні художньо-інтонаційні спалахи. Їх стрімкий висхідний рух досягає високих рубежів діапазону туби (соль першої октави).

Саме з цієї, найвищої за діапазоном та художньо-емоційним значенням, кульмінаційної зони усієї композиції бере початок каденція. Легкість виконання поступово пришвидшеного низхідного стаккатного пасажу вимагає від соліста надзвичайної артикуляційної вправності. Впровадження виконавського прийому фрулато, на звуці ре-бемоль великої октави у динамічних градаціях від піано до трьох форте, влучно відтворює ефект максимально розкотистого грому – стан напруженого вияву почуттів оповідача.

Спустошеність і безвихідь характеризує емоційно-образну картину фінальної частини монологу. Майже точна реприза імпровізаційного першого розділу композиції ефектно доповнюється Г. Кóханом у подвоєнні мотиву багатозвуччя. Автор примножує послідовність чистих квінт у два рази, тим самим утверджує емоційну виснаженість, чуттєву порожнечу соліста-промовця.

Поступове зменшення гучності звука супроводжується його заглибленням до ноти соль-дієз контроктави. У нюансі трьох піано звучання туби розчиняється, символічно залишаючи у невизначеності емоційну промову героя монологу.

Таким чином, композитор яскраво розсвічує тубу повним спектром її традиційних та новітніх виразових можливостей. Дана п'єса відтворює красномовний взірець поєднання нетрадиційних засобів виразності з палітрою найбільш характерних художньо-виконавських устоїв сучасного академічного мистецтва гри на тубі.

Наголосимо, що у максимально якісній, художньо-виразній мірі даний синтез відтворюється саме в академічному духовому соло.

Самобутнє значення арсеналу засобів виразності сучасної туби вбачається й у творчості відомого польського композитора, диригента, викладача Кшиштофа Пендерецького (р.н. 1933). Створене ним у 1980 році Капричіо для туби соло займає винятково гідне місце в концертно-конкурсному та музично-педагогічному репертуарі сучасних тубістів у всьому світі.

Інструментальна примха (капричіо) найвеличнішого представника серед академічних духових інструментів (туба), вже від перших фраз вражає несумісністю двох полярно різних характерів твору, а точніше їх завуальованості у розвитку однієї мелодичної лінії. Позначення автора *Scherzo alla Polacca* (Скерцо у характері Полонезу) від самого початку композиції соло, зумовлює інтонаційно-уявне зображення урочистої танцювальної ходи (старовинний польський танець полонез). Але вже у третьому мотиві загальної тридольної процесії композитор впроваджує дві додаткові вісімки, які у висхідному русі походять з максимально контрастної контроктави.

Саме за таким принципом, додавання декількох звуків до першорядного піднесено-танцювального поступу, утворюється яскраво виражена примхлива атмосфера, яка зберігається протягом усього твору соло.

Як наслідок, дана особливість формує контрастний принцип використання арсеналу виразових можливостей туби, зокрема полярність реєстрів повного діапазону інструмента, акцентована та м'яка атаки звука, штрихи маркато і легато, динамічні нюанси форте й піано, зіставлення дуольної і тріольної основи розвитку мелодії.

Звертає увагу й факт ігнорування К. Пендерецьким означення розміру твору та проставлення тактових рисочок у всій композиції. Безумовно, дане рішення стимулює більш якісне одночасне відчуття відповідних градацій характеру величного полонезу та примхливого капрису.

Належне місце займають академічні композиції для туби соло й у творчому доробку сучасних українських композиторів. Так, найбільш неординарний, максимально новаторський представник київської гілки вітчизняної композиторської школи Володимир Рунчак (р.н. 1960) позначив відомий і доволі виконуваний цикл

„Homo ludens” (від лат. – людина що грає) наявністю у ньому твору „Homo ludens VIII” - три присвяти для туби соло (2011).

Використання максимального арсеналу виразових можливостей туби позначається композитором у блискуче показаній мотивній віртуозності. Саме такий тип розвитку матеріалу призводить автора до виділення мілкої віртуозної техніки, як відповідної основи розвою композиції соло.

Відомо, масштабні за часом пасажі у грі на тубі страждають недостатньою рельєфністю інтонування, артикуляційною невиразністю, як часто промовляють „змазаністю”. Але ж у дотриманні майстром принципу мотивної градації, артикуляційна природа інструмента отримує якісно вигіднішу позицію її застосування.

Наголосимо, що багатогранність творчого обдарування В. Рунчака, максимально синтезована талантами композитора, диригента, баяніста, активного громадського діяча, зумовлює звернення майстра до постійно нової виразності. Митець „...у музичному стилі прагне поєднати емоційність, точність форми, вільно використовує новітні техніки композиції та перформансу. У 1990-х роках намагається вийти за межі традиційної жанрової системи й конвенційного концертного ритуалу, що відбивається і у назвах його творів” [5, 67].

Висновки. Встановлено, що застосування композиторами палітри традиційних засобів виразності в цілому суттєво превалює над використанням елементів новітньої інтонаційно-звукової зображальності. Автори здійснюють своєрідний перегляд застосування традиційного звучання туби у бік виявлення максимальної новизни інструментального тембру. Таким чином, доволі тонкі градації тембрового колористичного забарвлення набувають надзвичайно вагомого образного, художньо-змістовного значення.

Оновлено-художніх градацій отримує й динаміка (гучність звуку), яка здобуває у грі туби соло (поряд із тембром) новий рівень художньо-змістовного потенціалу.

Максимально широка гама інтонаційних градацій, спричинених естетико-новими тембровими та динамічними проявами, породжує низку новітніх художньо-виразових ефектів, відповідних технологічних прийомів, які складають основу еволюції та розквіту великої групи нетрадиційних засобів виразності.

Розглянуті академічні твори для туби соло набувають яскраво вираженої програмності, представленої, насамперед, узагальненим, а також узагальнено-сюжетним її типами; з відтворенням різноманіття характерів від медитаційної споглядальності, примхливості до фантазійності художньо-образних картин.

Перспективи дослідження означеної теми зумовлюються заглибленням наукового погляду в багатогранність темброво-динамічних особливостей інструментально-видових представників сімейства туби, а також виконавським аналізом певних художніх композицій написаних для такого роду інструментів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: уч. пособие. Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. 432 с.
2. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства: уч. пособие. Киев: „Задруга”, 2010. 320 с.
3. Дразниця Л.Л. Инструментознаство: навч. посібник. Львів: ЗУКЦ, 2011. 168 с.
4. Слупський В.В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах: зб. наук. ст. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. Вип. 83. С. 108–113.
5. Contemporary composers of Ukraine: reference guide-book of contemporary Ukrainian composers [project manager Karmella Tsepkenko]. Odessa (UA): Association New Music, 2002. 112 p.

References:

1. Apatskij, V.N. (2006). Basic theory and techniques of brass musical performing arts. Kiev: NMAU im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].
2. Apatskij, V.N. (2010). History brass and woodwind musical performing arts. Kiev: Zadruha [in Russian].
3. Drazhny`cya, L.L. (2011). Instrumental science. L`viv: ZUKCZ [in Ukrainian].
4. Slupsjkyj, V.V. (2009). Wind instruments in the work of Levko Nikolayevich Kolodub. Problemy metodyky ta vykonavstva na dukhovykh instrumentakh, 83, 108–113 [in Ukrainian].
5. Contemporary composers of Ukraine, (2002). Reference guide-book of contemporary Ukrainian composers (project manager Karmella Tsepkenko). Odessa (UA): Association New Music [in English].