

УДК 780.646.4.088

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-1-17>**Андрій ВИСОВЕНЬ,**

orcid.org/0009-0006-5070-215X

Заслужений артист України,

старший викладач кафедри оркестрових духових та ударних інструментів
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(Харків, Україна) visoven.andrey@gmail.com

РОЛЬ ТРАНСКРИПЦІЙ В ЕВОЛЮЦІЇ СОЛЬНОГО ТА АНСАМБЛЕВОГО РЕПЕРТУАРУ ТУБИ

У статті розглянуто місце аранжувань та перекладень у становленні сольного й камерного репертуару туби другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Наголошено, що саме через опрацювання «чужих» жанрово-стильових моделей – барокових віолончельних та скрипкових сонат, камерних творів для низькорегістрових дерев'яних духових – туба поступово виходить за межі суто оркестрової «басової» функції та входить у простір високих сольних жанрів. Особливу увагу приділено двом репертуарним напрямкам: 1) бароковим транскрипціям (сонати А. Вівальді, Б. Марчелло та ін.), що стали підґрунтям для формування «класичного ядра» сольного репертуару туби й актуалізували принципи історично поінформованого виконавства; 2) транскрипції твору «Тема з варіаціями для фагота і фортепіано» Баліса Дваріонаса для туби з фортепіано як зразку неокласичного камерного твору середини ХХ століття у новій тембровій проєкції. Визначено історико-стильові параметри творчості Б. Дваріонаса, окреслено місце «Теми з варіаціями» у його камерній спадщині, проаналізовано формальну організацію варіаційного циклу, типи фактурно-тембрових і метроритмічних трансформацій теми. Розглянуто специфіку перекладення твору для туби у виконавсько-технічному (регістрові баланси, дихальне планування, артикуляція), фактурному (розподіл басової основи між тубою та фортепіано) та семантичному (зміна образного «горизонту» циклу) вимірах. Показано, що адаптація «Теми з варіаціями» для туби не обмежується механічним перенесенням партії фагота, а пов'язана з розширенням інтерпретаційного й педагогічного потенціалу твору. У педагогічному аспекті підкреслено значення варіаційного циклу як навчального матеріалу для формування комплексних навичок сольного музичування тубіста – структурного мислення, дихальної витривалості, гнучкості фразування, чіткої артикуляції та готовності до камерного партнерства. У висновках зазначено, що транскрипції барокових сонат «Теми з варіаціями» Б. Дваріонаса репрезентують продуктивний «міжінструментальний» діалог у духовій традиції ХХ століття, сприяючи інтеграції туби в простір ансамблевого камерного музичування і розширенню її сучасного репертуару.

Ключові слова: тубне виконавське мистецтво, транскрипція, ансамбль духових інструментів, барокова соната, камерно-інструментальна музика.

Andrii VYSOVEN,

orcid.org/0009-0006-5070-215X

Honored Artist of Ukraine,

Senior Lecturer at the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Kharkiv, Ukraine) visoven.andrey@gmail.com

THE ROLE OF TRANSCRIPTIONS IN THE EVOLUTION OF THE SOLO AND ENSEMBLE REPERTOIRE OF THE TUBA

The article examines the role of transcriptions and arrangements in the development of solo and chamber repertoire for the tuba in the second half of the 20th – early 21st century. It is emphasized that through the assimilation of “foreign” genre and stylistic models – Baroque cello and violin sonatas and chamber works for low-register woodwinds – the tuba gradually transcends the limits of its purely orchestral “bass” function and enters the sphere of high solo genres. Particular attention is paid to two major repertoire vectors: (1) Baroque transcriptions (sonatas by A. Vivaldi, B. Marcello, etc.), which served as a basis for forming the “classical core” of solo tuba repertoire and actualized the principles of historically informed performance; (2) the arrangement of Balys Dvarionas’ Tema ir variacijios fagotui ir fortepijonui for tuba and piano as an example of a mid-20th-century neoclassical chamber work in a new timbral projection. The study outlines the historical and stylistic parameters of B. Dvarionas’ oeuvre, defines the place of Tema ir variacijios in his chamber legacy, and analyzes the formal organization of the variation cycle, types of textural–timbral and metrorhythmic transformations of the theme. The specific features of arranging the work for tuba are discussed in performance-technical (register balance, breathing and phrasing, articulation), textural (distribution of the bass

foundation between tuba and piano), and semantic (change in the “horizon” of the work’s imagery) dimensions. It is shown that the adaptation of Tema ir variacijos for tuba is not limited to a mechanical transfer of the bassoon part but is associated with an expansion of the work’s interpretive and pedagogical potential. From a pedagogical perspective, the variation cycle is regarded as a valuable teaching material for shaping comprehensive solo performance skills in tuba players – structural thinking, breath endurance, flexible phrasing, precise articulation, and readiness for chamber collaboration. The conclusions state that Baroque transcriptions and the arrangement of B. Dvarionas’ Tema ir variacijos exemplify a productive “interinstrumental” dialogue within the 20th-century wind tradition, promoting the integration of the tuba into the realm of high solo genres and expanding its contemporary repertoire.

Key words: tuba, transcription, arrangement, Baroque sonata, historically informed performance, chamber-instrumental music.

Постановка проблеми. Для сучасного українського музикознавства характерною є тенденція до системного дослідження камерно-інструментальної музики. Ця жанрова сфера, завдяки своїй гнучкості та відкритості до експериментів, створює широкі можливості як для композиторських пошуків, так і для виконавських інтерпретацій. Одним із ключових напрямів у ній є вивчення духових інструментів, які упродовж ХХ–ХХІ століть зазнали суттєвої жанрово-стильової еволюції й вийшли за межі традиційних оркестрово-супровідних функцій.

У цьому контексті туба посідає особливе місце як найнижчий за регістром мідний духовий інструмент, який історично був пов’язаний насамперед із роллю «басового фундаменту» симфонічного й духового оркестру, проте упродовж ХХ століття поступово здобув статус повноцінного сольного й камерного інструмента. Важливу роль у цій трансформації відіграли транскрипції та перекладення – насамперед барокових віолончельних і скрипкових сонат, а також камерних творів для низькорегістрових дерев’яних духових, зокрема фагота.

Попри зростаючу зацікавленість тубою як сольним інструментом, в українському музикознавстві ще недостатньо репрезентовано системні дослідження, присвячені впливу транскрипцій на формування її репертуару, а також аналізу специфічних камерних творів ХХ століття в перекладеннях для цього інструмента. Особливої уваги потребує осмислення репертуарного «містка» між бароковими транскрипціями й неокласичними зразками середини ХХ століття, серед яких показовим є «Тема з варіаціями для фагота і фортепіано» Баліса Дваріонаса в перекладенні для туби.

Отже, **актуальність** дослідження зумовлена кількома взаємопов’язаними чинниками. По-перше, у сучасній вітчизняній науковій літературі бракує спеціальних праць, присвячених саме репертуарній еволюції туби та ролі транскрипцій у цьому процесі. Транскрипції й перекладення, які в інших інструментальних школах (скрипковій, віолончельній, гітарній, флейтовій тощо) давно стали потужним каталізатором розширення

репертуару, у випадку туби все ще сприймаються переважно як допоміжний, «похідний» матеріал, а не як повноцінне поле творчої композиторсько-виконавської взаємодії. По-друге, трансформація камерних творів для низькорегістрових дерев’яних духових (зокрема фагота) в тубний репертуар значною мірою залишається поза увагою дослідників, хоча на практиці саме такі перекладення часто відіграють ключову роль у формуванні професійних компетентностей молодих тубістів – розвиткові кантилени, структурного мислення, ансамблевих навичок. По-третє, «Тема з варіаціями для фагота і фортепіано» Баліса Дваріонаса, будучи важливим зразком камерної неокласики середини ХХ століття, у тубовому перекладенні демонструє показовий приклад міжінструментального діалогу всередині традиції духового музичного мистецтва, поєднуючи в собі риси національної стилістики, варіаційної форми та специфічного тембрового переосмислення. Узагальнення цього досвіду має вагомим значення як для теорії репертуару туби, так і для практики виконавства й педагогіки гри на інструменті. **Мета** статті – розкрити роль транскрипцій у становленні сольного й камерного репертуару туби, проаналізувати специфіку барокових сонат у тубних транскрипціях, а також виявити особливості композиторської та виконавської реалізації твору «Тема з варіаціями для фагота і фортепіано» Баліса Дваріонаса в перекладенні для туби. **Об’єктом** статті є процес формування сольного та камерного репертуару туби у ХХ–ХХІ століттях у контексті транскрипцій та перекладень. **Предметом** дослідження є барокові транскрипції віолончельних і скрипкових сонат (на прикладі творів А. Вівальді, Б. Марчелло та ін.) й перекладення «Тема з варіаціями для фагота і фортепіано» Б. Дваріонаса для туби з фортепіано, розглянуті в аспекті історико-стильових, виконавських та педагогічних особливостей. **Методологія** дослідження включає: *історико-генетичний метод* – для виявлення витоків та етапів еволюції сольного репертуару туби, зокрема у зв’язку з бароковими транскрипціями і неокласичною камерною музикою ХХ століття; *жан-*

рово-стильовий метод – для аналізу особливостей барокової сонатної моделі (на матеріалі творів А. Вівальді, Б. Марчелло) та варіаційної форми у тубній версії твору «Тема з варіаціями для фагота і фортепіано» Б. Дваріонаса; *метод виконавського аналізу* – для дослідження тубних транскрипцій та перекладення Б. Дваріонаса в аспекті техніко-артикуляційних, тембрових, реєстрових, дихальних та ансамблевих завдань виконавця.

Аналіз джерельної бази. Джерельна база дослідження поєднує кілька взаємопов'язаних блоків. Перший становлять музикознавчі праці, присвячені історично поінформованому виконавству барокової музики, зокрема дослідження Н. Гудмана (Goodman, 1976), Г. Донінгтона (Donington, 1974), (Donington, 1982); праці, що узагальнюють барокову орнаментику, агогіку, принципи фразування, а також роботи, пов'язані з історією барокової сонати та її виконавської специфіки: М. Сир (Сур, 1992), К. Браун та С. Сейді (Brown, H. M., & Sadie, S., 1990). Саме вони дають методичні орієнтири для перенесення барокового стилю на сучасні інструменти, зокрема й на тубу. Другий блок утворюють дослідження, присвячені історії та репертуару туби, у яких окреслено загальні тенденції емансипації інструмента від оркестрової до сольної ролі, проаналізовано перші концерти для туби (П. Гіндеміт, Р. Воан-Вільямс та ін.), діяльність провідних виконавців та педагогів, видання тубових транскрипцій і перекладень: В. Громченко (Громченко, 2022), В. Слупський (Слупський, 2018), І. Палійчук (Палійчук, 2007), Б. Кокер (Coker, 2008).

Окремий сегмент джерельної бази становлять біографічні й аналітичні матеріали, присвячені творчості Баліса Дваріонаса: праці Юозаса Гаудрімаса (Gaudrimas, 1981), Джонатана Снайдера (Snyder, 2019). На цьому фундаменті вибудовується жанрово-стильовий аналіз твору та його адаптації для туби.

Виклад основного матеріалу. Роль транскрипцій та перекладень в еволюції сольного та ансамблевого репертуару туби особливо виразно проявляється на зіткненні двох великих пластів музичної традиції – барокового інструменталізму та камерно-неокласичного мистецтва ХХ століття. У першому випадку йдеться насамперед про численні транскрипції італійських віолончельних та скрипкових сонат для туби, які відкрили для інструмента «вікно» у жанри старовинної музики; у другому – про перекладення камерних творів для фагота, що дозволили інтегрувати тубу у сферу витонченої камерної стилістики середини й другої половини ХХ століття. Обидва напрямки демон-

струють, як завдяки аранжуванню змінюється не лише фактура й реєстрова модель твору, а й сам статус туби – від суто «басового фундаменту» до повноцінного носія складних художніх смислів.

Показовим у цьому контексті є корпус барокових транскрипцій, які докладно аналізує Б. Кокер у своєму дослідженні, присвяченому історично інформованому виконавству італійських віолончельних сонат у перекладенні для туби (Coker, 2008). Він виходить із того, що численні сонати Антоніо Вівальді, Бенедетто Марчелло, Доменіко Габріеллі та інших композиторів пізнього бароко, первісно написані для віолончелі або *віоли да гамба*, органічно «переселяються» в тубний репертуар завдяки схожості діапазону та спорідненості функцій низькорегістрових інструментів у бароковій фактурі. Важливо, що такі перекладення попри орієнтацію на сучасного тубіста з його технічною підготовкою, завдяки транскрипторам (Д. Літл, Р. Вінстон Морріс та ін.), містять низку редакторських рішень щодо темпу, артикуляції, динаміки, але залишають відкритим цілий спектр історично інформованих інтерпретацій – орнаментику, гнучку метроритміку, нюансування, варіативність фразування тощо (Сур, 1992).

На матеріалі «Sonata No. 3 in A minor» Антоніо Вівальді у транскрипції Р. Вінстона Морріса для туби й фортепіано проявляється, як саме аранжування змінює виконавську оптику. Швидкі частини, що традиційно асоціюються з моторикою барокового *allegro*, у версії для туби потребують обережного коригування темпу з огляду на специфіку дихання та інерцію звуковидобування на мідних духових інструментах: замість «метрономічної» прямолінійності історично інформований підхід передбачає легкі уповільнення у зоні каденцій, підкреслення гармонічної напруги та «мовленневу» ритмічну виразність. Другі частини сонати (*Largo*, *Andante*), у яких композитор вибудовує ліричну кантилену з вкрапленнями графічно зафіксованої й вільної орнаментики, у тубонму перекладенні стають лабораторією роботи над бароковим *legato*, трелями, мордентами, а також над варіативністю вібрато, що набуває характеру самостійного барокового прийому (Donington, 1982).

Аналогічні тенденції виявляються в «Sonata No. V in C major» Бенедетто Марчелло у транскрипції Д. Літла та Р. Нельсона, де перша й остання частини демонструють, як редукція чи, навпаки, деталізація редакторської артикуляції впливають на образ твору. Порівняння оригінальних барокових джерел із перекладенням для туби з фортепіано показує: там, де в партії віолончелі

маємо лише поодинокі ледь натякнуті динамічні й штрихові вказівки, тубна редакція часто пропонує розгорнуту систему акцентів, *staccato*, *legato* – фразувань, покликаних «підказати» виконавцю інтерпретаційну логіку. У перспективі розвитку репертуару туби це відіграло важливу методичну роль, проте історично інформований підхід спонукає виконавця знову звернутися до оригіналу та вибудувувати власну, стилістично вмотивовану концепцію звукової організації – у душі барокового виконавця-співавтора (Brown, H. M., & Sadie, S., 1990).

Узагальнюючи бароковий пласт, можна констатувати, що транскрипції сонат Вівальді, Марчелло, Габріелі, а також інших італійських авторів, стали важливою ланкою у формуванні сольного репертуару туби. Вони поєднали з одного боку – доступність, чітку тонально-гармонічну модель, близькість кантилени до вокальної інтонаційності, а з іншого – відкритість до історично обґрунтованих інтерпретаційних експериментів у сфері темпу, орнаментики, динаміки та артикуляції. Саме цей досвід барокових перекладень створює основу для наступних етапів репертуарної еволюції, коли туба входить у діалог із камерно-симфонічною мовою ХХ століття.

У цьому зв'язку покажемо звернення до твору «Тема з варіаціями для фагота і фортепіано» Баліса Дваріонаса в перекладенні для туби.

Баліс Дваріонас (1904–1972) – одна з центральних постатей литовської музики ХХ століття, піаніст, диригент і композитор, чия творчість поєднує пізньоромантичну й неокласичну стилістику з опорою на національний мелос. У його оркестровому та камерному доробку вагоме місце займають твори з яскраво вираженою мелодичною основою, що часто спирається на інтонаційні моделі литовського фольклору, але переосмислені в академічній традиції європейського симфонізму (Snyder, 2019: 24).

У цьому контексті «Тема з варіаціями для фагота і фортепіано» (1946) постає показовим зразком не лише для репрезентації композиторського стилю Дваріонаса, а й для розуміння трансформаційних можливостей басового дерев'яного духового тембру в камерно-інструментальній музиці середини ХХ століття.

Твір «Тема і варіації» був написаний у післявоєнний період, коли в європейській музиці посилюється тенденція до повернення до ясно артикульованих жанрових моделей (сюїта, концерт, варіації), але наповнених оновленим гармонічним мисленням і розширеними тембровими можливостями. Твір «Тема і варіації для фагота й фортепіано»

Дваріонаса логічно вписується в цю хвилю неокласичної рефлексії: композитор обирає традиційний принцип розвитку – від простої, співучої теми до низки варіацій, кожна з яких висвітлює новий аспект тембро-фактурних та ритмічних можливостей сольного інструмента. При цьому гармонічна мова твору залишається в межах пізнього романтизму з окремими модальними відтінками, характерними для національних шкіл Східної та Північної Європи, а фактура фортепіано коливається між функцією опорного акордового «фундаменту» і рівноправного камерного партнера, що вступає в поліфонічний діалог із сольною лінією фагота.

Форма твору ґрунтується на класичній варіаційній моделі: експонується чітко окреслена тема співучо-ліричного характеру, побудована на періоді з ясною каденційною логікою, після чого розгортається низка варіацій, в яких послідовно змінюються метроритмічні малюнки, фактурні прийоми, регістрові пласти та динамічні плани. В одних варіаціях домінує кантиленна, «вокалізна» манера ведення мелодії з широкими фразами і плавними динамічними хвилями, в інших – з'являються елементи жвавої танцювальності, пунктирні ритми, фігураційні пасажи, що поступово підводять до кульмінації. Показовою є увага Дваріонаса до типово «фаготової» інтонаційності – використання характерних інтервалів (малі терції, сексти, септакордові розклади), що органічно «лягають» у природний діапазон інструмента та підкреслюють його виразову «мову» як тембрового носія лірично-споглядальних і дещо іронічних інтонацій.

Перенесення цього матеріалу в площину тубового виконавства відкриває новий вимір прочитання твору. Туба як найнижчий за регістром мідний духовий інструмент історично тривалий час сприймалася передусім у функції оркестрового «басового фундаменту», і лише з середини ХХ століття починає формуватися окремий корпус серйозного сольного репертуару. Концерти П. Гіндеміта, Р. Воан-Вільямса тощо свідчать про те, що «туба отримала гідне місце на концертній естраді що відзначається поступовою емансипацією тембру туби й розширенням сольних можливостей інструмента» (Громченко, 2020: 184).

Адаптація «Теми і варіацій» Дваріонаса для туби з фортепіано передусім передбачає переосмислення тембрової моделі твору. Фаготовий тембр, який поєднує дерев'яну матовість, «мовну» артикуляційну гнучкість і здатність до швидкої зміни регістрів, трансформується у фактурі туби в більш «тілесний», масивний звук. Це змінює

загальне сприйняття твору: замість напівкамерної, дещо «оповідної» інтонаційної манери фагота на перший план виходить «оркестрово-симфонізований» тембр туби, що асоціюється з масштабнішою, монументальною звуковою пластикою. Однак саме в цій відмінності закладено значний художній потенціал: туба надає темі Б. Дваріонаса рис благородної кантилені в середньому регістрі та особливо глибокої інтимності у низькому регістрі, де мелодія отримує відтінок сповідального монологу.

З погляду виконавської техніки перекладення вимагає ретельної роботи над реєстровою організацією матеріалу. Оскільки робочий діапазон фагота частково співпадає з діапазоном туби, але має зміщення в бік середнього регістру, окремі фрази доцільно транспонувати на октаву вгору чи вниз для збереження співучості та уникнення надмірної щільності фактури в найнижчій теситурі. Особливо це стосується варіацій із щільними фігураційними пасажами: у фаготовій версії вони природно розміщуються в середньому та верхньому регістрах інструмента, тоді як для туби аналогічні ділянки в надто високому регістрі можуть втрачати темброву повноту, а в крайніх низах – артикуляційну чіткість. Тому завдання аранжувальника полягає в пошуку компромісу між максимальною відповідністю авторському задуму та збереженням природності тубового звуковидобування, у тому числі й завдяки точковому перенесенню окремих місць на октаву чи використанню альтернативних аплікатур.

Не менш важливим є питання розрахування потенціалу виконавського дихання й фразобудування. Якщо для фагота з його меншою витратою повітря довгі фрази теми та окремих варіацій можуть виконуватися на одному диханні, то для туби, яка потребує значно більшої кількості повітря, постає завдання раціонального розподілу ресурсу дихання. У кантиленних епізодах доцільно зберігати структурну цілісність фрази, обираючи місця для вдиху в каденційних або гармонічно завершених точках, натомість у більш рухливих варіаціях з фігураційною фактурою можливе застосування «секретних» коротких вдихів у межах групи шістнадцятих або триольних фігур, щоб не порушувати загальної логіки музичного тексту.

Особливої уваги вимагає артикуляція. Фаготова версія твору, вочевидь, передбачає широку палітру штрихів: від легкого *non legato* й *détaché* до більш виразних акцентованих атак. На тубі відтворення такої градації потребує майстерного володіння технікою язика. В кантиленних епізо-

дах першорядною стає задача імітації вокальної «мови» фагота – плавного *legato* з м'якими внутрішніми динамічними хвилями; натомість у варіаціях із танцювальним або маршевим характером важливо забезпечити чітку ритмічну «опору» за рахунок енергійного, але не надто «жорсткого» стакато, щоб зберегти благородство тембру туби.

Гармонічна й фактурна сторона твору у перекладенні для туби з фортепіано принципово не змінюється, однак сприйняття вертикалі зазнає певних акцентних зсувів. Якщо у фаготовій версії басова основа, як правило, закріплюється за фортепіано, а фагот домінує у середньому регістрі, то у тубовій версії низовий план може «подвоюватися» – частина басових нот переходить у тубову партію, виникає ефект тембрового «зрощення» двох голосів. Це відкриває можливість для більшої оркестровості фортепіанної партії: піаніст може сміливіше використовувати верхній регістр, *legato* й арпеджіо, переносючи вагу звучання в середньо-верхні пласти, тоді як туба формує опорну лінію, що поєднує функції мелодичного «верху» й гармонічного «низу». Такий розподіл створює ефект камерного «ансамблю всередині ансамблю», коли два інструменти взаємно компенсують і підсилюють темброві зони одне одного.

З перспективи інтерпретації особливо цікавою є можливість нової семантизації окремих варіацій. Те, що у фагатовому звучанні може сприйматися як грайливо-іронічний жест або «салонний» характер, у виконанні туби набуває рис епічного чи навіть дещо гротескного висловлювання. Ліричні епізоди, навпаки, можуть отримати ще більшу глибину й «земну» тепліну внаслідок природної асоціативності низького тембру туби з «голосом землі», із глибинними, м'якими резонансами. Отже, у перекладенні «Теми і варіацій» Дваріонаса для туби відбувається не лише механічне перенесення фактури, а й зміна «горизонту сприйняття» образного світу твору, що на рівні композиторсько-виконавської комунікації цілком відповідає духові багатомірності й тембрового експерименту музики ХХ століття.

У педагогічному вимірі цей твір у тубовому перекладенні може розглядатися як цінний навчальний матеріал для формування комплексних навичок сольного музикування. По-перше, він репрезентує класичну варіаційну форму, що дозволяє студентів-тубісту усвідомлювати взаємозв'язок теми та її перетворень, розвивати структурне мислення, уміння будувати динамічну драматургію від експозиції до кульмінації та розв'язки. По-друге, технічний матеріал твору – чергування кантиленних епізодів із більш вірту-

озними – сприяє одночасному розвитку дихальної витривалості, гнучкості фразування, чіткості артикуляції та чистоти інтонування в різних регістрах. По-третє, повноцінний камерний діалог із фортепіано готує тубіста до участі в малих ансамблях, де важливими є не лише «басові» функції, а й здатність нести основний тематичний матеріал і відповідати за драматургічний розвиток.

Узагальнюючи, можна зазначити, що «Тема з варіаціями» Баліса Дваріонаса в перекладенні для туби є прикладом продуктивного «міжінструментального» діалогу в межах духової традиції ХХ століття. З одного боку, твір зберігає головні риси авторського задуму – ліризм, неокласичну прозорість форми, опору на співучу національно забарвлену мелодіку; з іншого – саме тубовий тембр із його унікальним поєднанням глибини, м'якості й потенціалу до масштабної динаміки надає варіаційному циклу нових семантичних відтінків і розширює палітру сучасного тубового репертуару. У контексті мультижанрових тенденцій духової музики кінця ХХ – початку ХХІ століття таке перекладення, поруч із бароковими транскрипціями Вівальді й Марчелло та оригінальними концертами Гіндеміта, Воан-Вільямса й інших композиторів, не лише «реанімує» камерний шедевр литовського автора в іншій інструментальній іпостасі, але й засвідчує поступову інтеграцію туби в простір високих сольних жанрів, де інструмент виступає повноцінним співтворцем художнього смислу, аранжування й перекладення стають ключовими інструментами цієї еволюції.

Висновки. Проведений аналіз дозволяє виявити наступне:

1. Транскрипції барокових сонат для туби (на матеріалі творів А. Вівальді, Б. Марчелло) стали важливою історичною ланкою в процесі еволюції інструмента від суто оркестрової до сольної ролі. Вони забезпечили тубі доступ до «золотого фонду» європейського репертуару, сприяли впровадженню принципів історично інформованого виконавства й водночас стимулювали вироблення власної виконавської мови інструмента в царині барокового стилю.

2. Перекладення твору «Тема з варіаціями для фагота і фортепіано» Баліса Дваріонаса для туби

з фортепіано репрезентує інший полюс репертуарної еволюції – інтеграцію туби в простір неокласичної камерної музики середини ХХ століття. Твір поєднує ліричну, національно забарвлену мелодіку, прозору варіаційну форму й гнучку темброву драматургію, яка в тубній версії набуває нових семантичних відтінків – від епічно-монументальних до інтимно-сповідальних.

3. Зміна інструмента з фагота на тубу зумовлює глибоке переосмислення тембрової, реєстрової та артикуляційної моделей твору. Виникає ефект «оркестрово-симфонізованого» звучання, підсилюється роль низького регістру, загострюється проблема дихального планування й артикуляційної гнучкості, змінюється баланс між басовою основою та мелодичною лінією у взаємодії туби з фортепіано.

4. У педагогічному вимірі «Тема та варіації» у перекладенні для туби виступає цінним навчальним матеріалом комплексної дії. Варіаційна форма забезпечує формування структурного мислення й навичок побудови довготривалої драматургії; чергування кантиленних і віртуозних епізодів розвиває дихальну витривалість, фразувальну гнучкість, артикуляційну точність; камерний діалог із фортепіано готує тубіста до повноцінної участі в ансамблевих формах, де інструмент не обмежується функцією «басового фундаменту».

5. У ширшому контексті репертуарної еволюції туби барокові транскрипції та перекладення творів на кшталт «Тема та варіації» Б. Дваріонаса формують послідовну «історичну спадкоємність» – від засвоєння високих жанрів старовинної музики до входження в модерні неокласичні й мультижанрові формати. Вони відображають загальну тенденцію до зростання статусу туби як повноцінного сольного й камерного інструмента, здатного репрезентувати широкий спектр художніх смислів у композиторсько-виконавській комунікації.

Перспективи подальших досліджень убачаються в поглибленому аналізі інших перекладень та оригінальних творів для туби, що поєднують риси різних історичних стилів, а також у розробці методичних комплексів, орієнтованих на системне використання подібних творів у професійній підготовці тубістів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Громченко В. М. Духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості ХХ – початку ХХІ століття. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ-Дніпро : ЛІРА, 2020. 302 с.
2. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2007. 20 с.
3. Слупський В. В. Ансамбль мідних духових інструментів доби Відродження. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. Вип. 120. С. 71–96.
4. Brown H. M., Sadie S. *Performance practice: Music after 1600*. New York : W. W. Norton, 1990. 533 p.

5. Coker B. The employment of historically-informed performance practices in present-day tuba performances of two Italian baroque violoncello transcriptions. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor Of Musical Arts : University Of North Texas, 2008. 83 p.
6. Cyr M. Performing baroque music. Portland (OR) : Amadeus Press, 1992. 254 p.
7. Donington R. Baroque music: Style and performance. London : Faber & Faber, 1982. 110 p.
8. Donington R. The interpretation of early music. Rev. ed. London : Faber & Faber, 1974. 608 p.
9. Gaudrimas J. Balys Dvarionas: Kūrybos apžvalga. Straipsniai ir laiškai. Amžininkų atsiminimai. Vilnius : Vaga, 1981. 346 p.
10. Goodman N. Languages of art: An approach to a theory of symbols. 2nd ed. – Indianapolis (IN) : Hackett, 1976. 290 p.
11. Snyder J. L. Balys Dvarionas: A brief history, analysis of his Concerto for Horn and Orchestra, and the first recording of the concerto : doctoral dissertation. Las Vegas : University of Nevada, 2019. 123 p. <https://doi.org/10.34917/18608797>.

REFERENCES

1. Brown H. M., Sadie S. (1990). Performance practice: Music after 1600. – New York : W. W. Norton. 533 p.
2. Coker B. (2008). The employment of historically-informed performance practices in present-day tuba performances of two Italian baroque violoncello transcriptions. – Dissertation Prepared for the Degree of Doctor Of Musical Arts : University Of North Texas. 83 p.
3. Cyr M. (1992). Performing baroque music. – Portland (OR) : Amadeus Press. 254 p.
4. Donington R. (1974). The interpretation of early music. Rev. ed. – London : Faber & Faber. 608 p.
5. Donington R. (1982). Baroque music: Style and performance. – London : Faber & Faber. 110 p.
6. Gaudrimas J. (1981). Balys Dvarionas: Kūrybos apžvalga. Straipsniai ir laiškai. Amžininkų atsiminimai. – Vilnius : Vaga. 346 p. [in Lithuanian].
7. Goodman N. (1976). Languages of art: An approach to a theory of symbols. 2nd ed. – Indianapolis (IN) : Hackett. 290 p.
8. Hromchenko V. M. (2020). Dukhove solo v yevropeiskii akademichnii kompozytorskii i vykonavskii tvorchosti XX – pochatku XXI stolittia [Wind solo in the European academic composer and performing creativeness of the 20th – the beginning of the 21st centuries]. Kharkiv : KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho, 302 p. [in Ukrainian].
9. Paliichuk I. S. (2007). Ukrainskyi kontsert dlia midnykh dukhovykh instrumentiv (1950–2000): formuvannia, ustalennia, modyfikatsii zhanru [Ukrainian concerto for brass instruments (1950–2000): formation, establishment, modifications of the genre] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva. – Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].
10. Slupskyi V. V. (2017). Ansambl midnykh dukhovykh instrumentiv doby Vidrozhennia [Renaissance brass ensemble]. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 120. pp. 71–96. [in Ukrainian].
11. Snyder J. L. (2019). Balys Dvarionas: A brief history, analysis of his Concerto for Horn and Orchestra, and the first recording of the concerto : doctoral dissertation. – Las Vegas : University of Nevada. 123 p. <https://doi.org/10.34917/18608797>.

Дата першого надходження рукопису до видання: 20.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025