

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ  
УКРАЇНИ

Кафедра музичного мистецтва естради та джазу

*Дмитриченко Артем Володимирович*

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

УДК 780.646.1:78.03"19/20"

**ТРУБА У ДЗЕРКАЛІ СТИЛІВ ТВОРЧОСТІ ХХ-ХХІ СТ.**

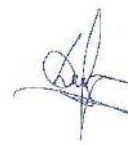
Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту

на здобуття ступеня доктора мистецтва

Спеціальність – 025 Музичне мистецтво

Галузь знань – 02 Культура і мистецтво

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



А. В. Дмитриченко

Творчий керівник:

заслужений артист України,

професор

**Чуриков В.В.**

Науковий консультант: доктор

мистецтвознавства, професор

**Ніколаєвська Ю.В.**

Харків – 2025

## АНОТАЦІЯ

**Дмитриченко Артем Володимирович. Труба у дзеркалі стилів XX-XXI ст.** Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту, поданого на здобуття ступеня доктор мистецтва (спеціальність 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Харків, 2025.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на тему «Труба у дзеркалі стилів XX-XXI ст.» присвячено аналізу творчості для труби класичного напрямку, джазу і популярної музики з точки зору мовленнєвої та виконавської специфіки.

Головною ідеєю та критерієм унікальності творчого мистецького проєкту є презентація інструменту через твори та композиції, написані у різних стилях і напрямках. Творча складова проєкту представлена концертними програмами «Вимір класики», «Від свінгу до бі-бопу» та «Нові барви сучасної музики». Твори концертних програм проаналізовано в тексті наукового обґрунтування.

**Матеріалом** для наукового обґрунтування стали твори, що склали основу концертних програм творчого мистецького проєкту, зокрема, Sonata for Trumpet and Piano Е. Евайзена, Toot Suite for Trumpet and jazz Piano К. Боллінга; Концерт-рапсодія для труби in В та фортепіано Є. Станковича; Fantasy for Trumpet М. Арнольда; Postcards for Solo Trumpet А. Плог; Cascades А. Виззутті; Clash of the Elements N. Ост; джазові композиції: Buddy Boldens Blues W. Marsalis; Portrait of Louis Armstrong та It Don't Mean a Thing D. Ellington; All of Me G. Marks; Jordu I.-S. Jordan; Gertrude's Bounce B. Powell; George's Dilemma C. Brown; Moanin' B. Timmons; A Night in Tunisia D. Gillespie; альбоми «Радіопромінь» та «Сковороденс» гурту «Жадан і Собаки».

**Метою** дослідження є формування звукового образу труби в музичній творчості ХХ-ХХІ ст. через представлення творів і композицій, написаних у різних стилях і напрямках (академічному, джазовому і популярному).

*Завданнями* є: формулювання поняття «звуковий образ труби»; опис основних жанрово-стильових напрямів розвитку творчості для труби у ХХ-ХХІ ст.; аналіз творів та композицій, що втілюють різну стилістику, притаманну творчості ХХ-ХХІ ст. (академічній/класичній; джазовій, популярній); характеристика брас-секції як важливого компонента саунду поп-рок-гурту (на прикладі аналізу альбомів «Радіопромінь» та «Сковороденс»).

**Методологія** дослідження базується на інтерпретологічних засадах аналізу звукового образу інструмента, які розроблені на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського. Акцентовано параметри виконавської стилістики, аналізу тембру та фактури, що узагальнюється концептом «звуковий образ інструменту» (у продовження ідеї Ю.Ніколаєвської). Поняття «виконавська стратегія» (у розвиток ідеї Ю. Ніколаєвської) сформульовано як *комплекс виконавських засобів, що спрямовані на створення звучного образу труби*.

**Наукова новизна отриманих результатів** дослідження пов'язана з актуалізацією параметрів звукового образу інструмента та виконавських стратегій при виконанні творів для труби у різних стилях.

У науковому обґрунтуванні два розділи.

У **Розділі 1** автор досліджує звуковий образ труби на перетині стилів ХХ ст., особливо зосереджуючись на Сонаті для труби і фортепіано Е. Евайзена (1995) як зразок «нової класики» (1.2.) та сюїті К. Боллінга Toot Suite for Trumpet and jazz з точки зору мультиінструменталізму (1.3). Так, вказано, що Соната Е. Евайзена демонструє новий рівень інтерпретації інструмента у всьому багатстві звукового образу. А аналітичному есеї вперше систематизовано темброві, динамічні й виконавські особливості труби у творі Е. Евайзена, проаналізовано образотворчий потенціал твору крізь призму

сучасної інтерпретології. Увага приділяється не лише аналізу партитури, а й напрацюванню виконавських стратегій, що становить позицію новизни. У висновках до розділу узагальнено звуковий образ труби за рівнями акустичний–інтонаційний–драматургічний. Він складається через опозицію регістрів, динамічних полюсів і тембрових відтінків. Композитор підходить до інструмента не лише як до традиційно фанфарного, а скоріше – співучого, що здатен передавати широкий спектр емоцій – від тріумфальності до ніжної задумливості. До інтонаційного «словника» твору можна віднести наявність хроматичних стрибків, діалогічність, різноманітне звучання інструмента в різних регістрах (м'яке або госте, фанфарне або пронизливе), контрастна динаміка від *pp* до *ff*, різні види атак, відкриті звуки, залучення сурдин тощо. У Сонаті утворена трирівнева драматургія класичного типу з таким семантичним наповненням частин: героїчна I ч.– лірична II ч.– ігрово-рухова III ч. Архітектоніка твору надає широкий простір для демонстрації різних амплуа інструменту, що зумовлює напрацювання виконавських стратегій, під чим розуміється усталений комплекс виконавських засобів, які музикант свідомо спрямовує на створення звучного образу труби.

**Другий розділ** присвячено трубі у джаз- та поп-стилях. Зокрема проаналізовано роль брас-секції у альбомах «Радіопромінь» гурту «Жадан і Собаки» та регі-альбому *Skovorodance* (2.2. та 2.3.). Особлива увага приділена альбому *Skovorodance*, який вийшов 2023 р. Уперше охарактеризовано темброво-виразні засоби мідних духових інструментів у контексті регі-аранжування; виявлено роль брас-секції у створенні художнього образу та музичної драматургії композицій. У висновках до розділу осмислено вплив брас-звучання на загальну концепцію альбому. Підкреслено багатофункціональність брас-секції (емоційна, символічна, драматургічна функції), виявлено, що застосування прийомів традиційного регі у поєднанні з елементами джазу, фанку, автентичної пісенної традиції свідчить про усвідомлене стильове моделювання, спрямоване на створення сучасного

мультикультурного продукту з чітко вираженим національними «культурними кодами».

У **Висновках** сформульовано критерії різних звукових образів труби (в академічних, джазових та популярних стилях). Підкреслено, що у «дзеркалі стилів» другої половини ХХ – початку ХХІ ст. труба постає як універсальний інструмент, здатний реалізовувати різні художні функції: бути носієм академічної традиції та новаторських пошуків у сучасній класиці, символом імпровізаційної свободи в джазі та енергетичним тембровим носієм у поп-музиці. Така багатоплановість підкреслює її провідне місце в музичному мистецтві новітнього часу.

**Ключові слова:** звуковий і звучний образ інструмента, інструментальне виконавство, репертуар для труби ХХ-ХХІ ст., амплуа інструменту, інструменталізм, стилі творчості ХХ-ХХІ ст., тембр, виконавська стилістика, виконавський аналіз, виконавська стратегія, творчість Е. Евайзена, К. Боллінга, брас-секція; джазова стилістика, гурт «Жадан і собаки».

## ANNOTATION

**Dmytrychenkov Artem Volodymyrovych. The trumpet in the mirror of the styles of the 20th-21st centuries.** Scientific substantiation of the creative art project submitted for acquiring the Degree of Doctor of Arts (Specialty 025 – Musical Art, field of knowledge 02 – Culture and Art). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kharkiv, 2025.

The scientific substantiation of the creative art project on the topic «The trumpet in the mirror of the styles of the 20th-21st centuries» is devoted to the analysis of creativity for the trumpet of the classical direction, jazz and popular music from the point of view of speech and performance specificity.

The main idea and criterion of the uniqueness of the creative art project is the presentation of the instrument through works and compositions written in different styles and directions. The creative component of the project is represented by the following concert programs: «The Dimension of Classics», «From Swing to Be-Bop», and «New Colours of Contemporary Music». The compositions of the concert programs are analysed in the text of the scientific substantiation.

The **material** for the scientific substantiation are the compositions that formed the basis of the concert programs of the creative art project, in particular, Sonata for Trumpet and Piano by E. Evaizen, Toot Suite for Trumpet and jazz Piano by K. Bolling; Concerto-Rhapsody for Trumpet in B and Piano by E. Stankovych; Fantasy for Trumpet by M. Arnold; Postcards for Solo Trumpet by A. Plog; Cascades by A. Vizzutti; Clash of the Elements by N. Ost; jazz compositions: Buddy Boldens Blues by W. Marsalis; Portrait of Louis Armstrong and It Don't Mean a Thing by D. Ellington; All of Me by G. Marks; Jordy I.-S. Jordan; Gertrude's Bounce by B. Powell; George's Dilemma by C. Brown; Moanin' by B. Timmons; A Night in Tunisia by D. Gillespie; albums «Radiopromin» and «Skovorodance» by the band «Zhadan i Sobaky».

The **aim** of the study is to form the sound image of the trumpet in the musical creativity of the 20th-21st centuries through the presentation of compositions for the trumpet written in different styles and directions (academic, jazz and popular).

The tasks are: formulating the concept of «sound image of the trumpet»; describing the main genre and style directions of the development of creativity for the trumpet in the 20th-21st centuries; analysing works and compositions that embody different stylistics inherent in the creativity of the 20th-21st centuries (academic/classical; jazz, popular); characteristics of the brass section as an important component of the sound of a pop-rock band (using the example of the analysis of the albums «Radiopromin» and «Skovorodance»).

The research **methodology** is based on the interpretological principles of analysing the sound image of the instrument, which were developed at the Department of Interpretology and Music Analysis of KhNUA named after

I.P. Kotlyarevsky. The emphasis is on the parameters of performance style, analysis of timbre and texture, which is summarized by the concept of «sound image of the instrument» (in continuation of the idea of Y. Nikolaievska). The concept of «performance strategy» (in development of the idea of Y. Nikolaievska) is formulated as a complex of performance means aimed at creating a sound image of the trumpet.

**The scientific novelty of the obtained research results** is connected with the actualization of the parameters of the instrument's sound image and performance strategies when performing compositions for the trumpet in different styles.

The scientific substantiation has two sections.

In **Section 1**, the author explores the sound image of the trumpet at the intersection of styles of the 20th century, focusing especially on the Sonata for Trumpet and Piano by E. Evaizen (1995) as an example of the «new classics» (1.2.) and the suite by C. Bolling Toot Suite for Trumpet and jazz from the point of view of multi-instrumentalism (1.3). Thus, it is indicated that the Sonata by E. Evaizen demonstrates a new level of interpretation of the instrument in all the richness of the sound image. And the analytical essay systematizes for the first time the timbre, dynamic and performance features of the trumpet in Evaizen's composition, analyses the creative potential of the composition through the prism of modern interpretology. Attention is paid not only to the analysis of the score, but also to the development of performance strategies, which constitutes a position of novelty. The Conclusions summarize the sound image of the trumpet at the acoustic–intonation–dramaturgical levels. It is formed through the opposition of registers, dynamic poles and timbre shades. The composer approaches the instrument not only as a traditionally fanfare instrument, but rather as a singing instrument capable of conveying a wide range of emotions – from triumphalism to gentle thoughtfulness. The intonational «vocabulary» of the composition includes the presence of chromatic jumps, dialogue nature, the diverse sound of the instrument in different registers (soft or harsh, fanfare or piercing), contrasting dynamics from *pp* to *ff*, different types of attacks, open sounds, the involvement of mutes, etc. The Sonata has a three-level dramaturgy

of the classical type with the following semantic content of the movements: heroic movement I – lyrical movement II – playful-moving movement III. The architectonics of the composition provides a wide space for demonstrating the various roles of the instrument, which determines the development of performance strategies, which is understood as a well-established complex of performance means that the musician consciously directs to create a sonorous image of the trumpet.

The **second chapter** is devoted to the trumpet in jazz and pop styles. In particular, the role of the brass section in the albums «Radiopromin» by the band «Zhadan i Sobaky» and the reggae album *Skovorodance* (2.2. and 2.3.) has been analysed. Special attention is paid to the album *Skovorodance*, which was released in 2023. The timbre and expressive means of brass instruments in the context of reggae arrangements are characterized for the first time; the role of the brass section in creating the artistic image and musical drama of compositions is revealed. The conclusions analyse the influence of brass sound on the overall concept of the album. The multifunctionality of the brass section (emotional, symbolic, dramaturgic functions) is emphasized, and it is revealed that the use of traditional reggae techniques in combination with elements of jazz, funk, and authentic song tradition indicates conscious style modelling aimed at creating a modern multicultural product with clearly expressed national «cultural codes».

The **Conclusions** formulate the criteria for different sound images of the trumpet (in academic, jazz and popular styles). It is emphasized that in the “mirror of styles” of the second half of the 20th – early 21st centuries the trumpet appears as a universal instrument capable of implementing various artistic functions: to be a carrier of academic tradition and innovative searches in modern classics, a symbol of improvisational freedom in jazz and an energetic timbre carrier in pop music. Such versatility emphasizes its leading place in the musical art of modern times.

**Keywords:** *sound and sonorous image of the instrument, instrumental performance, repertoire for the trumpet of the 20th-21st centuries, role of the instrument, instrumentalism, styles of creativity of the 20th-21st centuries, timbre,*



*performing stylistics, performing analysis, performance strategy, creativity of E. Ewazen, C. Bolling, brass section; jazz stylistics, the band «Zhadan i Sobaky».*

## **ЗМІСТ**

|                                                                                       |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>АНОТАЦІЯ.....</b>                                                                  | <b>2</b>  |
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                     | <b>11</b> |
| <b>РОЗДІЛ 1. ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ТРУБИ У ТВОРАХ ХХ СТ.: НА ПЕРЕТИНІ СТИЛІВ.....</b>        | <b>16</b> |
| 1.1 Стильове розмаїття творчості для труби у другій половині ХХ-ХХІ ст.....           | 16        |
| 1.2. Соната для труби і фортепіано Е. Евайзена (1995) як зразок «нової класики» ..... | 27        |
| 1.3. Мультиінструменталізм в сюїті К. Боллінга Toot Suite for Trumpet and jazz.....   | 37        |
| Висновки до розділу 1.....                                                            | 47        |
| <b>РОЗДІЛ 2. ТРУБА В ДЖАЗІ ТА ПОП-МУЗИЦІ.....</b>                                     | <b>50</b> |
| 2.1. Труба в джазі: від класики до свінгу                                             |           |
| 2.2. Філософія та музичне втілення альбому «Радіопромінь» гурту «Жадан і Собаки»..... | 63        |
| 2.3. Функції брас-секції в мистецькій концепції регі-альбому SKOVORODANCE.....        | 68        |
| Висновки до розділу 2.....                                                            | 77        |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                                                                  | <b>81</b> |
| <b>Список використаних джерел.....</b>                                                | <b>85</b> |
| <b>ДОДАТКИ</b>                                                                        |           |
| Додаток А. Спеціальний курс за тематикою творчого мистецького проєкту.....            | 93        |
| Додаток Б. Нотні приклади (Соната Е.Евайзена, Сюїта К.Боллінга)...                    | 99        |
| Додаток В Апробація творчого мистецького проєкту.....                                 | 103       |

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми.** У ХХ ст. всі інструменти набули статус концертного. Цей феномен неодноразово описаний та проаналізований. Також сучасному музикознавстві спостерігається посилений інтерес до виконавської стилістики камерно-інструментальних творів, де тембр, фактура, артикуляція розглядаються як автономні носії художнього змісту. Та все ж викликають зацікавленість особливості процесів, що можна спостерігати щодо конкретних інструментів. Таким є труба. Її шалена популярність спостерігається у всіх без виключення напрямках музичної творчості – не тільки у складі великих оркестрів (де вона вписана в загальну партитуру та є невід’ємною складовою групи мідних духових), різноманітних ансамблів (брас та змішаних), джазі, симфоджазі, рок- і поп-музиці. Жанрова система творів для труби налічує всі без виключення найменування і є повністю складеною. Існують світові конкурси виконання на трубі, на яких презентуються нові й нові опуси, й рік по рік зростає якість виконавства на трубі. Потужною є діяльність Всесвітньої гільдії трубачів, фундаментальними є дослідження, які друкуються у міжнародних наукових журналах, збірках статей, монографіях з історії, теорії, методології навчання на інструментів. Окрім цього, труба залучається й до інших видів музичної діяльності. Зокрема, автор наукового обґрунтування брав участь у програмі логопедичного навчання за допомогою інструменту<sup>1</sup>. Таким чином, актуальність пропонованого дослідження обумовлена необхідністю аналізу процесу формування звукового образу труби у творах ХХ-ХХІ ст., де інструмент постає художнім «героєм» із багатогранною ігровою природою.

---

<sup>1</sup> Результати містяться в науковій статті: Райчук М., Міщенко О., Дмитриченков А. (2021). Особливості та доцільність використання гри на трубі в процесі корекції мовлення дітей з ТПМ (тяжкими порушеннями мовлення). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». Вип. 44. Том 3. 179 – 186. /doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-28

**Метою** дослідження є формування звукового образу труби в музичній творчості ХХ-ХХІ ст. через представлення творів і композицій, написаних у різних стилях і напрямках (академічному, джазовому і популярному).

Мета зумовила наступні **завдання** дослідження:

1. Сформулювати поняття «звуковий образ труби» та застосувати його до вивчення творів різних стилів і напрямів ХХ ст.

2. Надати опис основних жанрово-стильових напрямів розвитку творчості для труби у ХХ-ХХІ ст.

3. Проаналізувати твори та композиції, що втілюють різну стилістику, притаманну творчості ХХ-ХХІ ст. (академічній/класичній; джазовій, популярній).

4. На основі аналізу двох альбомів («Радіопромінь» та «Сковороденс») дати характеристику залучення брас-секції як важливого компонента саунду поп-рок-гурту.

**Об'єктом** дослідження є мистецтво для духових інструментів ХХ ст. як жанрово-стильова система, **предметом** – втілення звукового образу труби в різних напрямках, стилях і жанрах ХХ-ХХІ ст.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами ЗВО.** Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Зміст роботи є відповідним темі №3 «Виконавська інтерпретологія: від теоретичного обґрунтування до сучасної практики». Тему творчого мистецького проєкту та наукового обґрунтування затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 31 жовтня 2023 р.).

**Матеріалом** для наукового обґрунтування стали твори, що склали основу концертних програм творчого мистецького проєкту, зокрема, Sonata for Trumpet and Piano Е.Евайзена, Toot Suite for Trumpet and jazz Piano К. Боллінга; Концерт-рапсодія для труби *in B* та фортепіано Є. Станковича;

Fantasy for Trumpet M. Arnold; Postcards for Solo Trumpet A. Plog; Cascades A. Vizzutti; Clash of the Elements N. Ost;

- джазові композиції: Buddy Boldens Blues W. Marsalis; Portrait of Louis Armstrong та It Don't Mean a Thing D. Ellington; All of Me G. Marks; Jordu I.-S. Jordan; Gertrude's Bounce B. Powell; George's Dilemma C. Brown; Moanin' B. Timmons; A Night in Tunisia D. Gillespie;

- альбоми «Радіопромінь» та «Сковороденс» гурту «Жадан і Собаки».

**Теоретична база дослідження.** Питання, що розкриті в науковому обґрунтуванні, потребували залучення наукових джерел за такими напрямками:

- *історія духового мистецтва* (В. Богданов, В. Качмарчик, І. Палій, В. Посвалюк, О. Чуприна, Kincheloe Kenneth, C. Sachs, E. H. Tarr);

- *методологія навчання на трубі* (П. Вакалюк, І. Гишка, О. Плохотнюк, Ю. Тарарак, Rob Roy McGregor, M. Sarkissian);

- *жанрово-стильова система мистецтва для труби* (О. Адріанова, О. Вар'янюк, В. Громченко, І. Купінець, Б. Мочурад, Timothy Altman, Joseph Daniel McNally, Bruce Moss, Oscar O. Passley, Britton Theurer, Andrew Thomas, John Warrack);

- *джазологія* (С. Давидов, І. Бобул, Б. Стуцюк, J. Aebersold, C. Cooper, E. Ferand, William Robert Flynn, Gunther Schuller);

- *популярна музика* (Н. Освяннікова, В. Тормахова, В. Фізер, Peter Manuel, N. Stolzoff, Aaron J. West).

Також в якості джерел задіяні інтерв'ю з композиторами та виконавцями, особисті інтерв'ю автора наукового обґрунтування, публіцистичні матеріали, інформація до компакт-дисків, матеріали прес-релізів тощо.

**Методологія дослідження** базується на інтерпретологічних засадах аналізу звукового образу інструмента, які розроблені на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського. Також акцентовані параметри виконавської стилістики, аналізу тембру та фактури, що все разом висвітлює складну і багаторівневу художню концепцію твору. Безпосередньо концепт «звуковий образ інструменту» в межах пропонованого

дослідження розвиває ідеї докторської дисертації Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020), яка пропонує аналізувати його та такими рівнями, як акустичний (пов'язаний з органологією інструмента), інтонаційний (власне складання «словника» інтонаційних моделей, які є актуальними для інструмента), композиційно-драматургічний та позамузичний («мистецький тезаурус, впливи інших видів мистецтв» (Ніколаєвська, 2020: 206)). Ще одним дослідженням, яке було допоміжним щодо складання звукового образу, стала дисертація Н. Кучми (Кучма, 2021). Щодо концепту «виконавська стратегія», то, розвиваючи ідею Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020), в межах дослідження мислимо її як *комплекс виконавських засобів, що спрямовані на створення звучного<sup>2</sup> образу труби*.

**Наукова новизна отриманих результатів** дослідження пов'язана з актуалізацією параметрів звукового/звучного образу інструмента та виконавських стратегій при виконанні творів для труби у різних стилях ХХ-ХХІ ст. У науковому обґрунтуванні вперше зацентовано роль брас-секції в партитурі альбому *Skovorodance* (2023) та «Радіопромінь» гурту «Жадан і Собаки».

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали наукового обґрунтування творчого мистецького проекту можуть бути використані в дисциплінах «Історія виконавства на трубі», «Музична інтерпретація», залучені до занять з фаху (аудиторних та самостійних). Практичний сенс здійсненого дослідження вбачається також в тому, що результатом стала популяризація репертуару для труби, написаного в різних стилях і напрямках; презентація різні амплуа труби на основі творів, обраних для концертів та стимулювання розвитку виконавської майстерності молодих реципієнтів шляхом залучення інструменту до популярної музики.

**Апробація результатів наукового обґрунтування** і в цілому творчого мистецького проекту відбулася під час концертів, майстер-класів, презентацій,

---

<sup>2</sup> Власне звучний означає в даному випадку такий, що твориться безпосередньо в момент виконання, тобто звучить зараз.

та у виступах на конференціях<sup>3</sup>. Зокрема, II науковій студентській конференції Українського вільного університету (4-5 квітня 2024р., Мюнхен), з темою «Філософія та музичне втілення альбому “Радіопромінь” гурту “Жадан і Собаки”: нотатки учасника»; Всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції “Українська класика у науковому дискурсі сьогодення (до ювілею І. П. Котляревського)” 9 жовтня 2024р. з доповіддю «Альбом “Сковороденс”: новий музичний вимір відомих текстів» та взяв участь у III Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк в номінації «Автори творчих мистецьких проєктів» з розширеною презентацією на тему «Альбом “Сковороденс”: новий музичний вимір відомих текстів» (10–11 травня 2025 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського);

**Публікації.** За тематикою наукового обґрунтування надруковано 2 статті у наукових збірках категорії «Б».

**Структура роботи.** Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (74 найменування) та Додатків. Загальний обсяг наукового обґрунтування становить 110 сторінок, з них основного тексту – 85 сторінок.

---

<sup>3</sup> Див. Додаток В.

# РОЗДІЛ 1

## ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ТРУБИ У ТВОРАХ XX СТ.: НА ПЕРЕТИНІ СТИЛІВ

### 1.1 Жанрово-стильове розмаїття творчості для труби у другій половині XX-XXI ст.

Друга половина XX ст. – початок XXI ст. для труби стала періодом неймовірного стильового розмаїття, адже інструмент утвердився як універсальний, знайшовши себе в межах як класичного, так і джазового стилів, а також – поп- і кіномузиці.

Завданням наступного підрозділу є окреслення основних стильових напрямів у творчості для труби та визначення жанрових пріоритетів.

Так, варто визначити, що жанрова система академічної творчості для труби в цілому до середини XX ст. була складеною і містила як приклади концертних жанрів (концерти, фантазії) з оркестром чи фортепіано, так і сонати, ансамблеві твори, п'єси.

Сонати й концерти для труби з оркестром / фортепіано відзначаються глибиною драматургії, поєднанням класичних норм та сучасних новацій, пошуками гармоній, ритмів, тембрів.

Надамо огляд по окремим жанрам.

*Концерт.* Жанр концерту для труби з оркестром традиційно привертає увагу як виконавців, так і слухачів. Жанр трубного концерту у XX – на початку XXI століття набуває нового звучання та значення, продовжуючи традиції попередніх епох і водночас відкриваючи сучасні художньо-виражальні горизонти. XX століття, завдяки вдосконаленню труби, її технічним і тембровим можливостям, стало новим розквітом цього жанру.

Трубний концерт з'являється в творчості композиторів багатьох національних шкіл. Зокрема, Франція завдяки Паризькій консерваторії формує потужну виконавську традицію. Композитори (А.Томазі, А.Жоліве) поєднують експресивність, драматизм, віртуозність та французьку



мелодійність. У представників німецько-австрійської школи традиції класики і романтизму переплітаються з модерними пошуками (З.Курц, П. Хіндеміт). В концертах присутня строгість форми, неокласична виразність, акцент на темброві пошуки й оркестрову драматургію.

Післявоєнна рефлексія зумовила появу трагедійної та етично філософської ліній у музичному мистецтві, зокрема й у жанрі інструментального концерту. У 50-х роках ХХ-го століття актуалізується розвиток жанру концерту-симфонії, що набуває рис психологічної драми. Це призвело до симфонізації сольної та оркестрової партій, втілення масштабних ідейно-художніх концепцій тощо. Звідси необхідність використання нових композиційно-драматургічних рішень, збагачення інтонаційного словника, перегляду функцій соло та оркестру.

Варто зазначити, що саме в ХХ столітті зразки національних концертів для труби у багатьох країнах з'являються вперше. В полотнах національних композиторів спостерігається тяжіння до програмної конкретизації змісту (відповідні назви частин), опора на фольклорні інтонації. Не всі створені твори здобули популярність, та все ж деякі зразки отримали світове визнання, сформувавши «золотий фонд» трубного мистецтва ХХ-го століття.

З'являється і набуває популярності жанр концерту для труби і серед українських композиторів. Перші українські трубні концерти представлені опусами Б. Яровинського (1953), Я. Файнтуха (1957 р.), М. Сильванського – «Молодіжний» концерт для труби (1967), С. Ратнера (1969).

Слід згадати про британського композитора, Вільяма Лавлока та його Концерт для труби з оркестром (1968 р.). Прем'єру здійснив у 1969 році Джон Робертсон у супроводі Сіднейського симфонічного оркестру під керівництвом Джозефа Поста. Структура традиційна з темповими контрастами Allegro-Andante-Allegro. Твір вирізняється неоромантичним характером, який поєднує довгі та квітучі мелодії з технічними пасажами та хроматизмами. Він є тривалим за часом виконання, технічно складним та потребує великого діапазону виразових засобів.

Для 1980-1990-х років характерним є, з одного боку, збереження традицій, фіксація досягнень, розвиток новацій та формування нових тенденцій. В цілому, період відзначається розмаїттям та індивідуальним прочитанням форм, технік та ідей.

Концерт британського композитора Арнольда Малькольма написаний у 1982 році (ор. 125) для труби з оркестром є тричастинним. Написаний на замовлення Художньої ради, він був виконаний 30 січня 1983 року в Королівському Альберт-Холі за участі соліста Джона Воллеса.

Це один із пізніх концертів композитора, написаний уже після дев'яти симфоній, коли його стиль максимально склався як суміш яскравої віртуозності, гумору та драми. В цей період А. Малькольм активно звертався до духових інструментів – його приваблювала їхня виразність і барви.

Стилістично концерт неоромантичний за духом, але з елементами неокласицизму, модерних гармоній, яскравої ритміки й навіть джазових відтінків. Концерт сприймається не як «парад віртуозності», а як драматична симфонічна розповідь, де труба виступає головним героєм, що бореться з оркестровими силами.

Звернемось до опису кожної з трьох частин концерту.

#### I. Allegro energico

Початок – енергійний, моторний, із фанфарними мотивами. Труба веде наступальний рух, її фрази різкі, з акцентами, часто контрастують із більш суворим оркестровим звучанням. Відчувається драматичність і навіть трагічність, чого менше у ранніх «жартівливих» творах Арнольда.

#### II. Andante con moto

Лірична частина, де труба демонструє співучу, вокальну природу. В мелодії довгі фрази, кантиленність, теплий звук у середньому та високому регістрах. Оркестр створює м'яке, прозоре доповнення, є відчуття камерності та внутрішньої медитації.

#### III. Vivace

Фінал – жвавий, з іронічними, навіть гротескними інтонаціями. Багато ритмічних перепадів, синкоп, «танцювальних» фігур. Труба знову у віртуозній ролі, але тепер із відтінком іронії та гумору, характерних для А. Малькольма. Завершення блискуче й ефектне, демонструє технічні можливості інструмента.

Труба в концерті подана багатогранно – від героїчно-фанфарної до ліричної та іронічно-жартівливої. Оркестр не просто акомпанує, а веде діалог, іноді навіть протиставляється солісту. Художньо це своєрідна «драма особистості» – труба як голос людини в сучасному світі, з її боротьбою, сумом і здатністю до радості.

Ще один приклад, який є відомим серед музикантів – Концерт для труби з оркестром американського композитора Джона Вільямса (1996), написаний на замовлення Клівлендського симфонічного оркестру (CSO) для його трубача Майкла Сакса. Метою було створити новітній американський концерт для цього інструмента – яскравий, водночас ліричний, сучасний за стилістикою. Дж. Вільямс дотримується тонального мислення і в цілому у класичних творах орієнтується на традиційну структуру.

Цей концерт – поєднання неоромантизму, неокласики та кінематографічного симфонізму. Вільямс залишився вірним своїй оркестровій мові: широка мелодика, яскрава оркестровка, драматичні контрасти. Водночас він використовує сучасні гармонії, складні ритми і джазові відтінки, що робить твір оригінальним і технічно складним.

Три частини складають традиційну форму концерту:

1. *Maestoso* – енергійний, моторний рух, яскраво-віртуозна партія труби з фанфарними інтонаціями.

2. *Slowly* – кантиленна, з проникливою мелодією труби на тлі розкішного оркестру; нагадує кінематографічний «саундтрек», але з великою драматичною глибиною.

3. *Allegro deciso* – фінал у жвавих ритмах, з елементами джазу і танцювальної моторики, демонструє блискучі технічні можливості труби.

Концерт написаний як віртуозна візитівка інструмента. Партія труби включає швидкі пасажі, широкий діапазон, фанфарні та ліричні теми, великі контрасти динаміки. Вільямс прагнув показати трубу і як героїчний, і як співучий інструмент.

Величезна роль оркестру – він не лише акомпанує, а вступає у повноцінний діалог із солістом. Оркестровка характерна для Вільямса: багаті темброві фарби, яскраві духові, масштабні tutti, ліричні струнні.

Це один із ключових концертів для труби кінця ХХ ст., що з'явився у репертуарі провідних трубачів світу. Він показує сучасне трактування жанру концерту: не лише демонстрація техніки, а й справжня драматична подорож із кінематографічним розмахом.

Труба стає символом національної ідентичності. Українські (Є. Станкович – «Концерт-рапсодія») і європейські композитори (М. Арнольд – «Фантазія» для труби) інтегрували трубу у контекст національної музичної традиції з використанням народних інтонацій, ритміки, ладових моделей. Її стильове розмаїття стало відображенням глобальних культурних процесів, відкритості до діалогу традицій і новаторства.

В кінці ХХ – на початку ХХІ століття спостерігаються трансформація його жанрових норм, аж до «розмивання» традиційності. Тим не менш, оновлюючи жанр, композитори зберегли риси концертності: віртуозність, змагання соліста та акомпанементу, імпровізаційність. Тембр солюючої труби тут набуває граничної семантизації. У концертах цього періоду еволюції жанру спостерігається взаємодія принципів віртуозності та симфонізму та їх динамічна рівновага. Прийом жанрового синтезу вдало передає дух вільної імпровізації, що був дещо «скутий» у традиційному концерті та розкривався лише у каденціях. Прикладом зазначеної тенденції є «Концерт-рапсодія» для труби in B видатного українського композитора сучасності, Євгена Станковича, написаний в 2010 році.

Отже, концерти для труби з оркестром, створені у ХХ столітті, посідають вагоме місце як у виконавському репертуарі сучасного трубача, так

і в жанровій системі інструментальної музики загалом. Завдяки активному розвитку виконавських шкіл цього часу спостерігається зростання рівня віртуозності, витривалості виконавців, збагачення кантиленного стилю гри, урізноманітнення штрихової палітри та розширення діапазону інструмента. Високий професійний рівень солістів-трубачів уможливив реалізацію найскладніших композиторських задумів.

*Камерні ансамблі* (брас-квінтети) значно розширили свій репертуар за рахунок додавання видових інструментів (пікколо-труби, флюгельгорна). Це зумовлено прагненням до розширення тембрової палітри та гнучкішого трактування ансамблевої ролі труби.

Труба-пікколо додає ансамблю яскравий, світлий, «бароковий» відтінок, наприклад, під час виконання транскрипцій барокових концертів (Бах, Гендель) у сучасному квінтеті. У складних поліфонічних фактурах дозволяє чітко виділити верхній голос. У сучасних композиціях інструмент залучається як тембровий контраст до м'якого звучання основної труби. Її пронизливий звук допомагає пробивати щільний ансамблевий баланс у великих акустичних просторах.

Canadian Brass – один із найвідоміших сучасних брас-квінтетів, який активно використовує трубу-пікколо у своїх виступах. Пікколо-труба надає ансамблю блискучого, різкого тембрового відтінку.

У Canadian Brass пікколо-труба має сольні епізоди, де її прозорий і пронизливий звук виділяє мелодію, збільшує виразність та театральність виступів. Підкреслює характер ансамблю як гнучкого у стилях і тембрах, від барокової точності до джазових фанфар.

Флюгельгорн завдяки своєму тембру надає брас-ансамблю теплий, м'який тембр, ближчий до валторни або саксофона. Застосовується в ліричних повільних частинах, де потрібна бархатистість і співучість. У джазових та кросовер-обробках – як альтернатива джазовій трубі, що створює «саксофоноподібний» колорит.

Mnozil Brass – австрійський брас-квінтет, заснований у 1992 році в Відні. Їхня особливість – поєднання високої виконавської майстерності з театральною постановкою та гумором. Велика частина виступів містить комедійні елементи – жести, пантоміма, іронія у виконанні. Музика часто міняє стилі всередині одного номеру: від маршу до свінгу чи джаз-блюзу.

У деяких творах або для особливого ефекту музиканти додають флюгельгорн, щоб урізноманітнити тембр, використовуючи його для мелодійних і ліричних фраз, які відрізняються від яскравого, фанфарного звучання труби. Це створює контраст у звучанні ансамблю, додає теплоти і м'якої фактури, підкреслює комічні або театралізовані моменти у виступах.

Труба-пікколо і флюгельгорн розширюють спектр звучання брас-ансамблів від гострої фанфарності до камерної м'якості. Використання обох інструментів забезпечує ширший динамічний і тембровий діапазон. Дозволяє звучати багатobarвно, гнучко адаптуючись до різних стилів — від бароко до джаз-року.

*Неакадемічний напрям.* Джаз-рок, ф'южн, латин-джаз, фанк відкрили нові стилістичні горизонти для виконавців на трубі. В джазі інструмент став символом імпровізаційної свободи та віртуозності, в експериментальній музиці застосовувалась з електронікою, також є частим учасником експериментів в кросовер-проектах (Suite for trumpet and jazz piano Claude Bolling), симфо-джазові й world-music композиціях, рок, поп-музиці та естраді («Chicago», «Blood, Sweat & Tears», «Earth, Wind & Fire» тощо).

Труба постає емоційним центром у *кіномузиці* як носій героїчного, драматичного або ліричного образу. Прикладом є саундтреки Дж. Вільямса, які містять потужні партії для труби, що часто є ключовими елементами його знакових мелодій. Так, потужну партію для труби (і взагалі – важливою є група мідних духових), яка підкреслює велич і силу імперії, містить музика до «Зоряних війн» (зокрема – «Марш імперії», що асоціюється з Дарт Вейдером і темною стороною сили). Часто на трубі виконується потужна мелодія з фільму «Індіана Джонс», що передає дух пригод і героїзму головного героя.

На противагу цьому, у фільмі «Щелепи» звучання мідних інструментів створює відчуття напруги та небезпеки, що переслідує жертв акули. Окрім цих відомих прикладів, партії для труби також присутні в багатьох інших саундтреках Джона Вільямса, таких як «Гаррі Поттер», «Парк Юрського періоду» та ін.

Багато відомих саундтреків з партіями для труби, які стали знаковими для кіно, створив Енніо Морріконе. Йдеться про II Triello («Тріо») з фільму «Хороший», ліричну «Gabriel's Oboe» (з фільму «Місія»), яка часто виконується на трубі, труба залучена до партитур фільмів «За жменю доларів», «На кілька доларів більше», «Хороший, поганий, злий» (це вестерни, тому труба тут увиразнює ще й стилістику американської музики), на трубі часто виконуються теми з фільмів «The Ecstasy of Gold», «Одного разу в Америці» тощо.

Видатним кінокомпозитором Гансом Циммером створено багато саундтреків, в яких залучено трубу для підкреслення потужності, драматизму («Пірати Карибського моря», «Перл Харбор», «Інтерстеллар» та ін.). Взагалі Ганс Ціммер майстерно поєднує звучання труби з іншими інструментами, створюючи унікальні музичні теми, що запам'ятовуються, які ідеально доповнюють візуальний ряд фільмів.

*Жанр мініатюри.* Жанр мініатюри у творчості для труби є доволі різноманітним як за жанровими, так й за стильовими проявами.

Зокрема оригінальністю і виразністю вирізняються твори американського композитора Ентоні Плога. Композиція «Postcards», написана 1994 року — короткий твір із трьох частин, для труби без супроводу. Композиція не має тактових ліній та зазначеного темпу. Незважаючи на відсутність розміру, музичний матеріал містить акценти, які умовно є маркерами фраз, які виконуються, спираючись на музичний смак виконавця. Свобода в ритміці та фразуванні при виконанні твору дозволяє продемонструвати художній потенціал твору.

Американський джазовий трубач і композитор Аллен Візутті має величезну спадщину, включаючи широкий спектр творчих робіт, таких як п'єси для труби, джазові композиції, аранжування для ансамблів і оркестрів.

Музика А. Візутті багатогранна й унікальна, де класика поєднується з джазом, із захоплюючими п'єсами на трубі та оркестровими аранжуваннями. Аллен ніколи не боявся руйнування кордонів у грі на інструменті. Через цю різноманітність музики багато людей були настільки вражені нею, що навряд чи могли її охарактеризувати.

Твір «Каскади» Аллен Візутті створив як подарунок усім членам Міжнародної гільдії трубачів. Перші такти твору представляють мотив, який Аллен грав для розваги в середній школі. Композиційно в «Каскадах» представлені 3 основні ідеї, які постійно розвиваються: наповнення широкими інтервалами, зміщення акцентів у фразах з 16-ми нотами та ліричне кантабіле. Музичні лінії у творі, які здавалися майже неможливими на папері, виявилися дуже яскравими та захоплюючими. Метою твору було сприяння індивідуальній інтерпретації матеріалу для виконавця.

Натан Ост – молодий американський композитор, який народився в 1993 році. Він почав грати на трубі в 11 років й одразу виявив пристрасть до написання музики. У 2012 році Натан написав і опублікував свою першу книгу етюдів для труби. Відтоді йому пощастило співпрацювати з музикантами світового рівня і бачити, як його музика виконується справжніми майстрами. Одним з його найпопулярніших творів – мініатюра «Clash of the Elements» – була від початку «приреченою на успіх». Твір наповнений технічними та речитативними елементами, які постійно змінюють один одного, і з ліричним епізодом всередині.

*Концертні п'єси (фантазія).* Нижче надамо приклад одного з прикладів концертного жанру для труби соло, який було залучено до програм творчого мистецького проєкту – Фантазії М. Арнольда.

На композиційний стиль англійського композитора Малкольма Арнольда, відомого своєю «легкою британською музикою», вплинули народні



мелодії, які звучать у його англійських, шотландських, валлійських, ірландських і корнуолльських танцювальних сюїтах. Під впливом фольку, джазу А. Малькольм створив дванадцять різних фантазій для дванадцяти різних інструментів між 1966-1987 роками, в тому числі ним була створена і «Фантазія для труби» в 1969 році.

Оскільки це фантазія, вона не стримується структурами та формами, і частково поєднується з імпровізацією. У фантазії чітко виокремлені чотири зв'язаних між собою різнохарактерні розділи – три з них більш швидкий, один – повільніший. Уся фантазія віртуозна й демонструє діапазони, тембри та різноманітність виконавських технік труби. У ній є багато нюансів, включаючи хроматичні рухи, зрушення в тактових розмірах і раптові динамічні зміни.

#### Частина I Allegro energico

Починаючи з мотиву, схожого на фанфари, фантазія починається з 7-тактового вступу, перш ніж почати більш звичайну мелодичну лінію фанфар. Діапазон, тембр і динаміка труби чудово представлені у цій початковій частині, де є розділення між стакато, більш маршовими фразами, а потім невиразними та більш ліричними тактами.

Лірична частина розвивається до тих пір, поки напівтремтливий спад вниз, який підкреслює хроматизм, не опускає трубу до низької соль, другої найнижчої ноти в її регістрі. За цим швидко слідує два стрибки на одну октаву, що вимагає від виконавця великої витримки та потужності. Далі слідує тріольний спуск, який знову нагадує хроматичний рух у кінці фраз. Використання контрастної динаміки також є доречним, оскільки є фрази, які починаються з *ff*, а тактом пізніше звучання зводиться до тихого *p*.

Така часта зміна динаміки і в складних регістрах (дуже низьких і дуже високих) вимагає від виконавця не тільки думати наперед, але й контролювати свій процес дихання, щоб димінуендо і крещендо були акуратними і не нав'язливими в мелодичному матеріалі. Останній звук фанфар веде до тривалої низької ноти мі, яка веде до наступної, набагато швидшої частини.

## Частина II Vivace

Позначена темпом Vivace і з раптовою зміною розміру на 6/8, ця частина є жвавою, швидкою і харизматичною. Розвинутий фанфарний мотив охоплює такти невиразних напівтретячих візерунків, які нагадують різні гами. Спритність і сила звучання, необхідні там, де візерунки стрибають між регістрами. Далі слідує триваліша серія грайливих візерунків, в яких знову використовуються хроматичні рухи, а також підкреслюється найвища нота у фантазії, верхня до. Як згадувалося вище, Арнольд часто черпав натхнення з танців, і це можна побачити у фразах, які мають менше нот, оскільки вони мають відчуття пружності.

Арнольд, переходячи від упорядкованих мотивів, схожі на марш, до грайливих, схожих на танці, робить кожен фразу новою та захоплюючою. Для повторюваних нот (спочатку на сі-бемоль, потім ля-бемоль) потрібна певна активна робота язиком, що підкреслить віртуозність виконавця. Знову ж таки, виділяючи динаміку, ми доходимо до моменту, коли фанфарні такти позначаються тихим *pp*, що саме по собі незвично, а потім рухливі візерунки позначаються вогняним *ff* на контрасті.

Група повторюваних нот веде до кульмінації до верхньої сі, яка потім опускається на 2 октави, щоб повернутися до початкової теми фанфар. Ця частина закінчується заклик до бадьорих танцювальних мотивів, але цього разу у верхньому регістрі, зупиняючись на мі, яка тримається до наступної, набагато спокійнішої частини.

## Частина III Allegretto

Ця середня частина, яка переходить у розмір 3/4, є найповільнішою з чотирьох. Тут акцент робиться на інтервалах між нотами та тому, як вони резонують в різних візерунках. Тут дуже важливий інтонаційний контроль, тому що деякі інтервали на трубі складно зробити повністю гармонійними через складні аплікатури, та часте використання третього клапана, який може дещо викривляти інтонацію.

Простий мотив фанфар на сі-бемолі, вказує на розвиток цього конкретного мотиву. Ця повільна частина, мабуть, найкоротша з чотирьох, і веде до активної четвертої частини.

#### Частина IV Maestoso

Починаючи дуже подібно до вступу, ця заклична фанфара була гармонійно зміщена, і досягає знову найвищої ноти до у цій частині. Тут можна почути минулі мотиви, причому ця остання частина в основному є об'єднанням попередніх трьох. Від першої є уривки фанфар, від другої — швидкі секстолі, від другої і третьої — стрибкий мотив. Після послідовності секстолей п'єса досягає кульмінації на сі, яка звучить з треллю, і потім входить в верхню до, яка потім опускається на октаву, щоб зіграти простий маршовий мотив, і завершитись цілою *до*.

В цілому відмітимо стильове розмаїття та тембровий колорит всіх жанрів для труби у XX-XXI ст.. Саме через темброве мислення втілено оригінальну жанрову ідею — синтезу імпровізаційного мислення та логіки віртуозного звукообразу. Використання тембрової семантики труби, її «блиск» і «міць» звучання, її кантиленну наповненість, яка надає м'якість та тендітність звучанню соліста, в поєднанні з вишуканими метроритмічними змінами пульсу, демонструють багатогранність звучання інструмента як стійкого носія художніх образів в дзеркалі стилів.

### **1.2 Соната для труби і фортепіано Е. Евайзена (1995) як зразок «нової класики»**

У сучасному музикознавстві спостерігається посилений інтерес до виконавської стилістики камерно-інструментальних творів, де тембр, фактура, артикуляція розглядаються як автономні носії художнього змісту. Жанр сонати для будь-якого інструменту є завжди осередком втілення глибокого змісту та площиною тембрових, драматургічних, формотворчих пошуків.

Найвідомішими зразками жанру є Сонати П. Гіндеміта, Х. Стівенса та Е.Евайзена, до аналізу якої переходимо нижче.

Соната для труби і фортепіано композитора другої половини ХХ ст. Еріка Евайзена (Eric Ewazen) є знаковим та вкрай показовим зразком нового омищення сучасного духового інструменту. Композитор з США, який за батьківською лінією має українське коріння, є представником неокласичного та неоромантичного напрямку в музиці кінця ХХ–початку ХХІ століття. З дитинства він був занурений у музичну творчість, причому не тільки класичну, але й популярну. Навчаючись композиції в Істменській школі музики (бакалаврат з композиції, 1976) та Джульєрдській школі (магістр, 1978; доктор мистецтв, 1980)<sup>4</sup>. Сам Е.Евайзен відмічав, що особливо зазнав впливу естетики та технік Гюнтера Шуллера, але тільки цим не можна охопити специфіку його власного композиторського письма. Зокрема, в численних камерних і оркестрових творах, а особливо — в опусах для духових інструментів закарбувався впізнаваний авторський стиль. Написана у 1995 р. на замовлення International Trumpet Guild «Соната для труби і фортепіано» і з часу написання стала майже обов'язковою для сучасних виконавців і презентується в концертах, конкурсах, фестивалях тощо<sup>5</sup>.

Твори Е. Евайзена є репертуарними не лише для виконавців на трубі, а також – для брас-квінтетів, солістів та духових ансамблів, а в українському музикознавстві творчість Е. Евайзена є малодослідженою, зокрема в аспекті інтерпретації інструментального образу, що додає актуальності пропонованій розвідці.

Дослідження Сонати для труби і фортепіано Е. Евайзена торкається багатьох аспектів вивчення творчості для духових інструментів в цілому. Зокрема, позначимо розвідку John Warrack (Warrack, 1957), який приділяє особливу увагу камерній музиці з духовими інструментами. Автор окреслює еволюцію жанру в цілому, що важливо для розуміння неокласичної тенденції,

---

<sup>4</sup> Композитор є достатньо активним учасником фестивалів, семінарів, лекцій, зустрічей, курсів в американських університетах, має нагороди, стипендії, є відомим у світі автором творів для труби.

<sup>5</sup> Соната є у репертуарі автора дослідження і була виконана в програмі Концерту №3.

яку можна віднайти у пізній творчості Е. Евайзена. Дослідження, присвячені творчості композитора, націлені на висвітлення його особистості та аналізу окремих опусів. Значну увагу в наукових розвідках приділено й Сонаті для труби і фортепіано.

Творчість Е. Евайзена доволі активно вивчалась у другій половині ХХ ст. у різних контекстах. У дослідженнях 90-х рр. ХХ ст. з'являються більш детальні аналітичні розвідки. Так, А. Томаш (Thomas, 1995) в анотаціях до компакт-диску «Chamber Music of Eric Ewazen» розкриває контекст створення твору, звертаючи увагу на особливості співпраці композитора з виконавцями та висвітлює риси індивідуального композиторського стилю. Britton Theurer (Theurer, 1998) у рецензії, опублікованої в *International Trumpet Guild Journal*, підкреслює мелодичну природу твору, його доступність для слухача та збалансованість між технічною віртуозністю й ліризмом. Автор акцентує значення Сонати як «нової класики» для духових інструментів. Bruce Moss (1998) у журналі *The Instrumentalist* оцінює Сонату як твір, що поєднує доступність та музичну глибину, виокремлює ритмічну гнучкість і особливу манеру роботи Евайзена з фактурою. Новітні дослідження поглиблюють вивчення аспектів виконавського аналізу твору. Зокрема Т. Алтман Altman (Altman, 2005) у дисертаційному дослідженні аналізує дві камерні композиції Е. Евайзена за участі труби, зокрема й Сонату, з позиції виконавської техніки, технічних викликів та стилістичних рішень. Його праця вирізняється аналітичністю та зануреністю у деталі партитури. Дж. МакНеллі (McNally, 2008) пропонує ще більш детальний виконавський аналіз Сонати, надаючи увагу динамічній драматургії та тембровій палітрі, яку комплементарно формують труба і фортепіано. Дослідження є методологічно обґрунтованим й містить корисні рекомендації для виконавців.

Джерелом для рефлексій у пропонованому дослідженні стали не тільки матеріали Міжнародної гільдії трубачів, а також багаточисленні інтерв'ю з композитором, в яких він ділиться власними розміркуваннями і спостереженнями. Зокрема, інтерв'ю 2006 р. (Ewazen, 2006), проведене

Брюсом Даффі, розкриває авторське бачення стилю, драматургії й підходу до духових інструментів. Композитор говорить про пріоритет співпраці з виконавцями, що безпосередньо впливає на його композиторські рішення.

Метою пропонованої розвідки в межах підрозділу є формулювання параметрів, що складають звуковий образ інструмента у Сонаті для труби і фортепіано Е. Евайзена з позицій виконавської інтерпретології, а саме – через осягнення звукового образу та виконавських стратегій.

Замовлення Сонати Міжнародною гільдією трубачів (International Trumpet Guild) для Еріка Евайзена означало в цілому лояльні умови і майже повну свободу творчості. Єдине що твір мав бути структурованим на 3/або 4 частини, написаним для труби сі-бемоль» або «до» з обмеженнями написання для труби-піколо або флюгельгорна та тривати 12-15 хвилин. Прем'єру твору мала здійснити Гільдія (це відбулось за участі Кріса Геккера та композитора, який виконав партію фортепіано), після прем'єри було записано CD «Music for the Soloists of the American Brass Quintet and Friends» (2006 р.). Важливим фактом стала співпраця композитора і виконавця (відомо, що під час написання Е. Евайзен надсилав К. Геккеру розділи на затвердження й після цього ще доволі ретельно редагував матеріал).

Т. Альтман (Altman, 2005) позначає, що Е. Евайзен зазвичай пише для сольного інструмента з фортепіано. У інтерв'ю сам композитор вказує, що в сонаті застосував композиційний «трюк», якому навчився у Семюеля Адлера: використання менше позначок в нотації, що дозволяє композитору імпровізувати з ритмічними варіаціями та новими барвами перед тим, як записати їх на папір. «Поки я записую це (на папері), я впевнений у тому, чого хочу» – говорить композитор (Ewazen, 2006).

Композиційно соната орієнтована на класичну форму циклу: три частини розташовані за темповим контрастом. Семантично композитор також використовує достатньо зрозумілі образні кореляції: друга частина зосереджена на темі, схожій на ліричну баладу (у шотландському стилі), у I та III частинах більше драматизму, гострих мелодичних ліній, динамічного

розвитку. Тривалість сонати приблизно 20 хвилин, що для твору за участі труби є доволі складною задачею, тим більше, що партії труби та фортепіано врівноважені. Теситура на трубі зручна для виконавця, а фортепіанний супровід, за думкою композитора, «...мабуть, найскладніший <...> з усіх моїх сонат» (Altman, 2005: 18).

Щоб детально проаналізувати звуковий образ труби, варто розглянути такі ключові аспекти, як:

- образні характеристики частин;
- регістр і динаміка;
- атака та артикуляція;
- темброва палітра;
- роль фортепіано в створенні образу.

*Образні характеристики частин.* Перша частина традиційно презентує героїчний, фанфарний образ. Труба звучить яскраво, відкрито, впевнено, в партитурі багато стрибків, акцентованих нот, чіткої атаки звуку. Семантично можна відзначити такі риси, як героїка, урочистість, заклик до дії. Друга частина більш співуча, вокальна. Звучання нагадує спів або розмову. Тембр труби стає теплим, м'яким, ніжним. Семантика частини – мрійливий монолог, роздуми, ностальгія. В третій частині головним є динамічний, грайливий образ. Труба звучить енергійно, іноді з гумором і навіть викликом. Використовуються контрастні артикуляційні прийоми, несподівані акценти. За семантичним наповненням це танець, веселий діалог між інструментами.

*Регістр і динаміка.* Задіяно весь діапазон інструмента – від глибоких, теплих нот у нижньому регістрі до блискучих верхніх нот. Нижній регістр звучить м'яко, оксамитово, тепло, використовується переважно у другій частині. Середній регістр – найвиразніший, дозволяє грати як співучі, вокальні фрази, так і фанфарні мотиви. Верхній регістр – різкий, блискучий, пронизливий, використовується для кульмінацій і драматичних моментів. Динамічний діапазон труби варіюється від найніжнішого *pp* до вибухового *ff*, що дозволяє створювати об'ємний, пластичний звуковий образ.

*Атака та артикуляція.* Атака звуку на трубі в сонаті варіюється залежно від художньої задачі. Так, чітка, фанфарна атака (короткі стакато-ноти, акценти) у першій і III частинах створює енергійний характер звучання. М'який початок фрази, легато у II ч. дає змогу імітувати під час виконання голос людини. Поєднання різних видів атаки у III ч. додає грайливості та ритмічної пластичності.

*Темброва палітра труби.* Тембр труби в обраному для аналізу творі надзвичайно різноманітний і багатий. Е. Евайзен використовує всі можливі варіації звучання інструмента: яскравий, блискучий тембр у I і III ч. (особливо у фанфарних епізодах); теплий, глибокий, м'який тембр – у II ч. (особливо при імітації людського голосу). Також композитор грає з відкритим і закритим звучанням, використовуючи динамічні ефекти. Наприклад, раптовий перехід від *f* до *p* створює ефект віддаленості або таємничості, а використання довгих, тягучих нот у другій частині надає відчуття спокою та зосередженості. Ефект тембрового контрасту, коли один мотив звучить різко і фанфарно, а наступний – ніжно і плавно особливо помітний у третій частині.

*Роль фортепіано у створенні звукового образу твору* неможливо переоцінити. Воно бере участь у створенні контрастних звукових площин та перебуває у постійному діалозі з солюючим інструментом. Так, у I ч. воно часто звучить ритмічно, уривчасто, підкреслюючи фанфарний характер труби; у II ч. грає м'які акорди та плавні лінії, що додає трубі відчуття широти, простору, теплоти; у III – фортепіано додає ритмічну енергію, створюючи ефект постійного руху.

Нижче наведемо рекомендації до створення звучного образу труби в Сонаті й власні розміркування щодо напрацювання виконавських стратегій.

*Частина I.* Важливо пам'ятати, що фортепіано і труба тут постійно змінюють функції соло-акомпанемент. Двома впізнаваними особливостями I ч. ліричні мелодії та арпеджіо з шістнадцятих нот. Після вступу з чотирьох тактів починається рух у фортепіано з діатонічних гам шістнадцятими нотами у верхнім голосі на тлі «альбертіївих» басів. Коли піаніст грає арпеджіо з



шістнадцятих нот, труба не повинна домінувати в музичній лінії, а доповнювати музичну структуру фрази. Низхідний ре-бемольний пасаж з використанням тріольних восьмих нот у труби створює контрапункт до першої теми. Ця взаємодія між трубою і фортепіано триває до т. 61, коли починає звучати друга тема.

На початку другої теми фортепіано і труба мають подібні повторювані ритми стаккато шістнадцятими нотами, які контрастують з ритмами першої теми. Ці рядки стаккато шістнадцятими тривають, доки не прозвучить фанфарний мотив (т.94) у труби. Фанфарний мотив продовжується, доки не починається розвиток (т. 104), коли повертається оригінальна тональність *Es-dur* і арпеджовані шістнадцяті ноти у фортепіано. Труба грає окремо від фортепіано завдяки коротким мелодійним фразам (т.124). *Rit.* (т. 167) разом з *cresc.* підкреслюють фігури арпеджіо на фортепіано, а труба продовжує грати короткі фрази.

У репризі (т. 182) повертається початковий темп *Lento*. Труба з сурдиною звучить віддалено та готує приглушене звучання наприкінці частини.

Щодо виконавської стратегії, то важливо позначити наступне. Вступ до сонати – чотиритактний ліричний фрагмент, який одразу переходить до першої теми у т. 5. Саме в цей момент фортепіано починає рухатись у темпі 132 удари, причому чверть позначається в такті в темпі *Allegro Molto*. Коли фортепіано грає акцентовані арпеджіо шістнадцятими нотами, труба повинна грати гнучко, щоб не затягувати темп. У т.33 Е. Евайзен написав мотив першої теми для фортепіано з трубою, яка входить у попередній такт з тріолями в акомпанементі. Трубач повинен зіграти на *crescendo* тріольний пасаж, рухаючись вгору, і потім – *diminuendo* на тріолях, рухаючись вниз. Ця фраза допоможе трубачу залишатися в суголоссі з фортепіано. В т.37 мелодія знов звучить у труби. Щоб не допустити поспішного вступу в тт. 45 і 47, потрібно поділити два попередні такти, щоб зберегти послідовний темп. Ритмічний малюнок слід грати саме без *rubato*.

Характер виконання має змінюватись від діатонічних рухомих ліній до акцентованих остинатних візерунків у фортепіано з інтервалами в секунду на *pianissimo* (т. 61). У цьому розділі Е. Евайзен додав активний «подвійний язик» у труби (не варто зважати на те, що він не позначений у партитурі), використовуючи мелодичну лінію для динамічного контрасту. Завдяки різкій зміні динаміки в повторюваності нот подвійним язиком, трубач матиме кращу артикуляцію, не беручи додатково дихання. Якщо можливо, з тт. 75 по 80 трубі слід грати на одному диханні. Щоб уникнути неточного попадання в ноти, не потрібно дихати перед першими восьмими нотами в тт. з 88 по 92.

Фанфарний мотив, що починається в т. 94, повинен прозвучати у труби урочисто та героїчно. Фортепіано має стрімкі висхідні та низхідні пасажі під час фанфари труби, і ці фанфари слід грати на сильній динаміці, підкреслюючи кожен низький звук, що допоможе вирівняти ритмічні фігури.

У т. 106 починається розвиток з повторенням діатонічних пасажів шістнадцятими у фортепіано. Початок *ritardando* (за один такт до зазначеного у т. 165, далі – до 167) не можна грати поспішаючи на 16-тих тривалостях, як і не варто затягувати восьмі. У т. 187 (реприза) труба вступає з сурдиною. Використовуючи пластикову або волокнисту сурдину, труба створюватиме більш приглушений звук, ніж з використанням металевої сурдини. В т. 211 матеріал заключної теми повертається в тональність E-dur. Е. Евайзен використовує тріольні ритмічні візерунки проти дуольних у тт. 211, 213 і 215, тому трубач і піаніст мають вирівнюватися на третій долі і співпадати в першій.

У т. 233, хоча й зазначено *piano*, трубі з сурдиною слід грати *mezzo forte*, щоб зменшити ймовірність того, що фортепіанний акомпанемент буде переважати. Трубач має зробити тонкий акцент на повторюваних нотах в тт. з 237 по 239, щоб передати саме приглушену емоцію, як й на початку частини. Одним із варіантів може бути виключення ритмічного закінчення, ансамблю слід додати фермату, щоб подовжити фінальний акорд.

Частина II. Стилiстично пiсля спокiйного закiнчення I ч., друга частина немов продовжує настрiй i має ознаки пiсенностi та лiричностi. Темп позначений *Allegretto*, розмiр 6/8. Перша тема в партiї фортепiано використовує ритм «скотч» i повторюється трубою, яка бере на себе функцiї мелодичного iнструменат (4 т.). Коли композитор несподiвано додає до наступної фрази мiнорний акорд, пасторальний настрiй на початку частини ненадовго стає похмурим. В т. 106 звучить хорал, який є смисловим центром сонати. З iнтерв'ю композитора вiдомо, що мiж ним та Крiсом Геккером тривали дискусiї щодо драматургiчного розвитку II ч. й тодi Геккер запропонував хорал, подiбний до хоралу у «Фантазiї для семи труб» Е. Евайзена. Наприкинцi хоралу реприза починається тим самим арфовим «перекатом» мажорних акордiв, як i на початку частини. Довгi мелодiйнi теми представленi в цiй частинi обома iнструментами. Е. Евайзен стверджує, що надзвичайно важливо визначити, де труба грає матерiал акомпанементу (наприклад, т.37), а де – ансамблевi мелодичнi теми.

Виконавська стратегiя II ч. може полягати у створеннi контрасту мiж напругою дисонансу та консонантним спокоєм.. Так, на початку фортепiано та труба мають акцентувати сильнi долi, першу i четверту. Етнiчний наголос створюється завдяки ритму «скотч». Дисонанс форшлагу на другiй сильнiй долi зумовлює мелодичну напругу шляхом швидкого розв'язання дисонансу, створеного ритмом. Труба може використовувати половину кроку «скотч» в тт. з 71 по 77, пiдкреслюючи хроматичнi кроки в шостiй долi. Позначення *pianissimo* у труби в цьому роздiлi вiдiграє пiдпорядковану роль. В т. 112 вступ труби має звучати нiжно i м'яко. Рухливi восьмi ноти в партiї труби в т.115 повиннi виконуватись *rubato*, при цьому темп уповiльнюється з кожною нотою, а динамiка зменшується. У т. 150 труба грає лiнiю акомпанементу, причому партитура мiстить незручну аплiкатуру. Виконавець може поекспериментувати з альтернативною аплiкатурою в тт. 151 i 152, граючи *as* аплiкатурою 1-2-3. Хронометраж секстольних пасажiв в т. 150 в партiї труби вимагає ритмiчної точностi. Оскiльки перша нота секстолi є паузою, трубач

повинен спиратися на першу долю в партії фортепіано. Щоб підтримувати постійний темп, важливо не вдихати між секстолями.

В т. 155 такті труба досягає кульмінації в динаміці, яку слід збільшувати, поступово уповільнюючи рух восьмими нотами. Щоб підтримувати музичний потік, т. 160 не слід грати в чіткому темпі, але також не слід перебільшувати гру *ritardando*.

Частина III. Стихія танцю та ритмічна активність зумовила семантику мелодичної лінії в обох партіях. Зокрема зустрічаються хроматичні стрибки у труби та фортепіано, різноманітні ритми, різні види фактури. На самому початку за рахунок гри зі слабкої долі створюється відчуття тривоги (до цього додається гра доволі незграбними стрибками на септиму у труби). У тт. з 6 по 48 труба та фортепіано чергують пасажі з шістнадцятих тривалостей з великими хроматичними інтервалами, і цей матеріал продовжується до більш ліричного розділу (тт. 48–114). Поступове збільшення інтенсивності та ритмічного драйву підводять до нового розділу (т. 142). Повторювані пасажі з шістнадцятих нот та кварто-квінтові стрибки у труби, введення нового метра  $5/8$  створюють контраст до попередніх тем (цей метр повернеться у коді). Імпульсивний розвиток ненадовго переривається доволі неочікуваним *allargando* в т. 183, але протягом трьох тактів темп різко прискорюється (від *accelerando* до *presto* в т. 186).

Виконавська стратегія у III ч. пов'язана з чіткою ритмізацією в партії труби, на чому базується вся динаміка руху. Вже в початковій фразі (унісон фортепіано в ансамблі з трубою), оскільки темп швидкий, потрібно артикуляційно розділяти восьмі ноти. Перед вступом цієї частини трубач повинен задати темп рухом інструмента або відрахувавши один такт. За рахунок суміші простих і складних ритмів, восьма нота має бути взята за основу. Е. Евайзен написав перехресні ритми з тріольними та восьмими нотами, тому рівномірний пульс має вирішальне значення. У т. 37 автор дослідження пропонує для труби комбінацію альтернативної аплікатури (частина 2-ї долі, взята пальцем третього клапана замість першого та другого

може забезпечити кращий результат). У т. 60 такті можна використовувати третій клапан, щоб забезпечити синхронізацію та точність фрази. У виконанні хроматичних стрибків, саме для точного їх відтворення, допоміжним стане проспівування кожного інтервалу перед виконанням.

У III ч. Е. Евайзен ретельно зазначив багато динамічних змін, наприклад *subito piano* в тт. 46, 63 і 68. Шістнадцяті ноти у труби в т. 133 позначають повернення більш гострої артикуляції. У цьому місці потрібен чіткий подвійний язик. Хоча це не позначено, кожна група з шістнадцятих повинна додавати в гучності до наступного такту.

Метр 5/8 в т. 142 зберігає восьму ноту за основу, а групування восьмих нот варто рахувати як 2+3. Хоча композитор змішав метри, він чітко зазначив, як рахувати групи в кожному такті. У т. 169 Е. Евайзен продовжує групування 2+3 в партії фортепіано, але труба вступає восьмими нотами, починаючи з 4-ї долі.

Після паузи в т. 205 динаміка не повинна бути надто гучною. Незважаючи на те, що позначено форте, починаючи з більш м'якої динаміки, трубач може досягти більш ефективного *cresc.* до моменту акцентованої останньої ноти в партіях фортепіано і труби, що справляє потужний ефект.

### **1.3 Мультиінструменталізм в сюїті К. Боллінга Toot Suite for Trumpet and jazz (1980)**

Основним завданням даного підрозділу є напрацювання виконавських стратегій щодо концертної презентації твору К. Боллінга<sup>6</sup>.

Сюїта Клода Боллінга написана до класичного виконання для труби соло та джаз-піано з ритм-секцією (басом і барабанами) в вишуканому поєднанні з джазом та іншими стилями. Складністю у виконанні є те, що кожна частина виконується на різних трубах (C-/B $\flat$ -труба, E $\flat$ -труба, корнет, флюгельгорн,

---

<sup>6</sup> Сюїта виконана автором наукового обґрунтування в програмі концерту №1.

труба-пікколо). Сюїта має 6 частин (Allegre, Mystique, Rag-Polka, Marche, Vesperale і Spirituelle), і з художньої сторони кожна частина представлена в різних стилях (класичне та барокове звучання переходить в джаз-вальс, свінг, бі-боп, польку, марш, джаз-баладу і знову повертається в класику). Цікаво, що в ансамблевому виконанні сольна труба і джаз-тріо в акомпанементі часто грають паралельно в різних стилях одночасно, що створює полістилістичний виклад матеріалу. Музика в Сюїті одночасно «класична» за фразуванням і «джазова» за ритмом і гармонією, тому виконавцю важливо тримати баланс: чистий, «класичний» тон там, де потрібно, але з «джазовим» пульсом у синкопах і свінгові інтонації.

В концертному виконанні Сюїти виконавцю слід дотримуватись стилістики кожної частини, та наслідувати авторську інтонацію і фразування, щоб зберегти характер твору, але допустимі невеликі імпрровізаційні прикраси, якщо вони стилістично підпорядковані музичній логіці.

При виборі інструментів для виконання Сюїти виконавцю потрібно орієнтуватись на особливості кожної з частин, щоб вірно передати характер їх звучання. Тембр кожного інструмента передає своє забарвлення і підкреслює стилістику і колорит звучання. В оригінальній версії Allegre виконується на С-трубі, Mystique на Е<sub>б</sub>-трубі, Rag-Polka на корнеті, Marche на трубі-пікколо, Vesperale на флюгельгорні і Spirituelle на трубі-пікколо. Але у виданні Сюїти позначено й інші рекомендовані інструменти для деяких частин. Наприклад, флюгельгорн або корнет дають м'якший, темніший тембр. Тому флюгельгорн підійде для Vesperale, а корнет для виконання в Allegre або Spirituelle, А В<sub>б</sub>-труба зі своїм яскравим тембром може прозвучати в Mystique і Marche.

Важливим моментом в концертному звучанні Сюїти є налаштування балансу звуку. Якщо виступ камерний (всі інструменти грають акустично), потрібно стежити за збалансованим звучанням труби і джаз-тріо. Труба може «перекричати» акомпанемент у яскравих частинах, тому потрібно награти динаміку всього ансамблю в кульмінаціях. А у тихих частинах краще зменшувати динаміку і попросити піаніста грати в більш приглушеному

регістрі. На сцені з підсиленням потрібно ретельно налаштувати мікрофони, щоб відповідно не втратити нюансів.

При розборі та роботі над частинами Сюїти перед виконанням на сцені, слід підходити окремо до кожної з них. Репетирувати потрібно на відповідному інструменті.

### I. Allegre

*Allegre* — світла, грайлива та віртуозна музика, яка ніби переносить слухача у світ музичного «діалогу» двох епох, вимагає від виконавця уміння органічно поєднувати барокову точність з джазовою інтонаційною свободою.

Перші 4 такти труба починає грати Сюїту самостійно, тому перед першим звуком слід продумати кілька важливих моментів: труба повинна вступити в середній динаміці і не надто акцентованим штрихом. Дуже важливо вибрати вірний темп і витримати стилістику цієї частини. Далі додається одноголосне фортепіано, і в цьому моменті трубі з ф-но слід продемонструвати енергійний і яскравий характер звучання. В *F* додаються бас і ударні, і підтримуючи соліста з фортепіано, разом продовжують Сюїту, додаючи акцентів і ритміки.

Фортепіано додає свої мелодичні лінії, які переплітаються з трубою, і разом під акомпанемент створюють витонченість і грацію барокового стилю цієї частини. Від J до R труба і фортепіано поперемінно грають свої пасажі з восьмих нот, передаючи один одному свої репліки. Тут важливо зберегти чітку артикуляцію у виконанні обох інструментів у контексті фраз. В кінці цього епізоду використовуються також комбіновані, децю «приджазовані» штрихи, які повинні прозвучати чітко і яскраво, створюючи полістилістичне звучання. В підготовці трубі слід відпрацювати чистоту своїх пасажів на малій швидкості з метрономом, постійно додаючи темп, і доводячи його до оригінального.

Від R у труби починається нова тема, і її звучання змінюється на м'яке і ліричне. Цю тему підхоплює фортепіано, і вони ніби хвилями передають її один одному. В Y і Z фортепіано і труба поперемінно завершують цю тему

акцентованими пасажами з восьмих нот, створюючи кульмінацію і виводячи цей епізод на яскраву динаміку. У труби ці швидкі і чіткі пробіги восьмих потребують силової витривалості губ і дихання.

В AA починається реприза, і труба після насиченої кульмінації знову одноголосно вступає, як на початку Сюїти, створюючи динамічний контраст в звучанні. Далі знову додаються фортепіано і ритм-секція. Всі разом грають той самий матеріал до QQ, де тема видозмінюється стрімкими висхідними пасажами у труби з виходами в 3 октаву, створюючи ще одну яскраву кульмінацію з подальшим спуском динаміки в RR. Це один із найскладніших моментів у труби в цій частині, виконавцю слід зберігати дзвінкий, «щирий» трубний тембр, не жертвуючи інтонацією заради гучності.

В SS починається третє повторення основної теми, яке приводить весь ансамбль в ліричний фінал. В цій ліричній темі постійно зростає динаміка, і все звучання знову переходить в акцентовані ще гучніші восьмі ноти, створюючи фінальну кульмінацію на ff, після чого все раптово затихає. Після загальної 2-3 секундної паузи, в останніх 5 тактах, на повільному і масивному звучанні завершується I частина висхідним арпеджіо у труби з виходом в 3 октаву. Така яскрава і контрастна кода до останньої ноти тримає увагу слухача.

В цілому ця частина побудована на контрасті динамік. Епізоди будуються від спокійного «промовного» вступу до яскравих кульмінацій. Кульмінації тут – масивні висхідні лінії з середнього в високий регістр, які формуються задовго до них.

Для успішного виконання цієї частини потрібна витримка губних м'язів і видиху, тому виконавцю слід грати довгі звуки зі зміною динаміки та артикуляційні етюди комбінованими штрихами в різних темпах.

В I частині потрібно «завоювати» увагу слухача. Головними прийомами тут є чітка ритміка та яскраво підкреслені фрази.

## II. Mystique

Після стрімкої Allegre Mystique уводить слухача в світ лірики і спокою. Саме такою є II частина: атмосферна, задумлива, з відтінком імпресіоністичної



поетики та джазової свободи. *Mystique* звучить як імпровізований нічний діалог, де слова замінені звуками. Це музика, що створює атмосферу – не стільки розповідає історію, скільки малює стан душі.

В розмірний хвилеподібний акомпанемент фортепіано ніжно і виразно вливається мелодія труби. Виконавцю-трубачу слід відтворити саме містичність цієї мелодії, таємничість і загадковість. Довгі фрази у труби потребують постійної підтримки дихання і витримки губних м'язів. Виконавець повинен постійно контролювати звуковедення і тепле тембральне наповнення мелодії. В другому проведенні теми додається бас і у труби з'являється можливість використання прикрашаючих елементів, таких, як морденти, щоб дещо оживити і урізноманітнити мелодичну лінію. Цікаво, що акомпанемент грає в ритмі 12/8, а труба в 4/4, що створює поліритмічне звучання і є відчуття темпової свободи з незначними відтягуваннями чи прискореннями в темпі.

В D ця частина набирає стрімкості звучання, додаються ударні з активною ритмікою і труба переходить теж в розмір 12/8. Все це активно рухає вперед подальше викладення матеріалу. В музику додається емоційність і енергійність, також активізується і темпоритм. В цьому епізоді знову головну роль виконує артикуляція трубача-соліста. Відбувається зміна ритмічних структур, комбінування штрихів, розмаїття інтервалів. Виконавцю потрібно тримати експресію, підтримувати диханням виконання пасажів, витримати фізично весь епізод, не втрачаючи енергетики музичного потоку. Завершується епізод стрімкою кульмінацією, з виходом в 3 октаву у труби, де соліст передає естафету фортепіано.

В F фортепіано і ритм-секція раптово змінюють стиль, і починають грати легкий «повітряний» свінг. Цей джазовий відступ закінчується в G, і знову з появою труби повертається середня частина з її експресією, зміщеними акцентами і масивним звучанням. В L труба, перегукуючись з фортепіано, виконує жорсткі пасажі маркато, і піднімаючись по регістру, приходить в кульмінацію середньої частини, зависаючи на *ff* на ноті до 3 октави, і,

заповільнюючи темп, лірично спускається в 1 октаву. Для трубача-виконавця це один із фізично найскладніших моментів в *Mystique*.

Наступна фраза труби входить в М в початкову ліричну тему цієї частини, і слухач знову занурюється в атмосферу спокою, проте не на довго. Далі тема має висхідний рух, набирає динаміки, і в N приходить в ще один кульмінаційний момент, знову з виходом в 3 октаву і подальшим спуском мелодії вниз. Остання фраза у труби повинна виконуватись дуже м'яко, розчиняючись останньою нотою в акордах фортепіано.

В цілому ця частина має дуже велике навантаження на губний апарат виконавця, потребує постійної повітряної підтримки, особливо в повільних епізодах. Можливо, це фізично найважча частина в Сюїті. Солісту потрібно постійно контролювати інтонацію, звуковедення і акценти у фразах і в переходах між контрастними епізодами, витримуючи при цьому стилістику виконання.

Для успішного виконання цієї частини виконавцю потрібно ретельно попрацювати з довгими фразами. Слід розділити їх на частини, і грати окремо кожну фразу, досягаючи «запасу» в витримці. Далі з'єднувати частини в цілу мелодію, і тренувати витримку всього епізоду. В завершальній стадії додати художні прийоми: тембральне наповнення, динамічні відтінки, фразування. Також окремо слід відпрацювати зміну штрихів в контрастних епізодах.

### III. Rag-Polka

Ця частина з перших нот переносить слухача в невимушену і танцювальну атмосферу, одна з найжартівливіших і найконтрастніших у всьому циклі. В ній з фірмовою іронією поєднано риси раннього американського регтайму і європейської польки. К. Боллінг ніби жартує над надмірною «квадратністю» польки та додає до неї легку джазову розхитаність.

Корнет, який має м'який і стриманий звук, дуже добре підходить для виконання саме цього стилю, і передає дух того часу, часу регтайму. Артикуляційно на корнеті дуже добре «проговорюються» швидкі ритмічні структури, і присутні в тексті «гумористичні» акценти. В цій частині широко

використані поєднання тріолей і дуолей, розмаїття штрихів, які постійно змінюються, короткочасні уповільнення та прискорення темпу. Все це в сукупності віртуозно звучить, дуже чітко прослуховуються слухачем на фоні стриманої корнетової динаміки і постійно тримає його увагу.

В Trio соліст і фортепіано, з ритмічною підтримкою ритм-секції, грають одночасно 2 різні музичні лінії: фортепіано виконує віртуозну варіацію, яка є головною в цей момент, а корнет на *pianissimo* супроводжує фортепіано легкою ліричною мелодією на другому плані. Далі слідує 4-тактовий з'єднувальний епізод, в якому перед М слід зробити секундну паузу, після якої корнет і фортепіано міняються ролями: корнет виконує віртуозну варіацію, а фортепіано акомпанує акордами тему, зіграну корнетом в Trio. Кульмінацією частини є 2 останні спільні акорди, виконані ансамблем з відривистою артикуляцією.

При підготовці цієї частини виконавцю потрібно звернути увагу на артикуляцію, уважно пропрацювати синкопи і акценти в визначених місцях в повільному темпі. Далі разом з басом і ударними в супроводі метроному попрацювати над ритмічною точністю і триманням «пульсу». Одним з головних моментів цієї частини є необхідність підкреслити ритмічну витонченість у виконанні і зробити артикуляцію «грайливою», без надмірної агресії.

#### IV. Marche

Ця частина звучить як урочистий парадний марш, де класична маршовість зустрічається з джазовою ритмічною свободою та гумором. Солісту потрібно продемонструвати «розхитування» маршу за допомогою джазових синкоп, свінгового відчуття та блюзових інтонацій на трубі.

З самого початку частини, перед вступом соліста і фортепіано, ударні грають 4-тактний брейк, налаштовуючи слухача на маршовий і урочистий характер виконання цієї частини. Це найдовша частина Сюїти з багатьма змінами стилів.

Після барабанного брейку в А акцентовано і стрімко вступає труба з фортепіано, відразу задаючи енергійний маршовий «тонус» частині. Солісту тут слід чітко і ритмічно дотримуватись виконання четвертних і тріолей, які постійно змінюються, тримаючи жорсткий і карбований ритм.

В С фортепіано змінює марш на свінг, далі свінг змінюється ліричними класичними секвенціями, які знову переходять в свінг. В F труба знову жорстко вступає з маршем у супроводі тільки фортепіано. В Н стилі змінюються кожні 2 такти: з'являється ритм-секція зі свінговими акцентами в 1-2 і 5-6 тактах, які змінює маршова труба на довгому акорді фортепіано в 3-4 і 7-8 тактах. Далі слідує свінгова імпровізація фортепіано.

В J труба грає видозмінені маршові фрази на довгому крещендо, які виходять на основну тему в N. Труба з фортепіано по черзі обмінюються своїми тріольними фразами.

В Р ансамбль знову грає в стилі свінг, причому ударні грають 1-2 і 5-6 такти звичайним свінг-ритмом, а 3-4 і 7-8 в дабл. В Q дабл змінюється класичними секвенціями, які переходять в частини основного мотиву, що закінчують цей епізод. Ця часта зміна стилів і характеру їх виконання постійно тримає слухача в увазі.

В S у труби з'являється нова маршова тріольна тема, яка підтримується стилем «шафл» у ритм-секції. В X фортепіано змінює цю тему свінговою імпровізацією, після якої в AA тема у труби знову повертається.

В DD починається заключний епізод цієї частини. Спершу труба грає тріольну варіацію в дещо швидшому темпі. Далі ударні грають 4-тактний брейк, відокремлюючи тріольну варіацію труби від наступної варіації вже шістнадцятими в ще швидшому темпі. Шістнадцяті переходять у почергові короткі фрази у труби і фортепіано, нарощуючи напруження і динаміку до кульмінації. В НН труба знову грає лейтмотив, і разом з фортепіано тріолями стрімко завершує частину.

При підготовці цієї частини виконавцю потрібно добре попрацювати над штрихом маркато, щоб ця «жорстка» атака стала природньою. Відпрацювати

потужні, виразні фрази зі стабільною інтонацією, контролюючи артикуляцію і розставляючи чіткі акценти.

#### V. Vespérale

Повільна романтична балада з елементами свінгу. Одна з найбільш поетичних та атмосферних частин Сюїти. Вона звучить як музична вечірня медитація, де джазова гармонічна мова поєднана з камерною витонченістю та майже сакральним спокоєм. Для виконання цієї частини обрано флюгельгорн з його м'яким оксамитовим забарвленням звуку.

Починає частину фортепіано вступом з шістнадцятих нот, які, м'яко розливаючись по регістрах, створюють ефект водоспаду. В А флюгельгорн задумливо і ніжно починає грати свою тему. Тут важливо наповнити звучання теплотою і ввести слухача в атмосферу інтимності. Свої фрази флюгельгорн повинен виконувати дуже плавно з м'яким вібрато. Ритм-секція підтримує тему соліста повільним ритмом свінгу.

В Е фортепіано продовжує тему, задану солістом. Флюгельгорн має рухливі виразні репліки, які слід виконувати вільно, дещо відходячи від ритму, створюючи ефект розхитування.

В Н фортепіано знову виконує програш із вступу і після нього флюгельгорн знову вступає з основною темою. В кінці теми соліста фортепіано має 3 такти імпровізації в ритмі свінгу, які є переходом в легкий імпровізаційний епізод флюгельгорна з ритмом дабл-свінг в ударних. Після флюгельгорна фортепіано виконує свою імпровізацію.

Після імпровізації фортепіано слідує кульмінаційний епізод: створюється відчуття очікування і наростання напруження, посилюється динаміка, ритмічні пульсації ніби «підштовхуть» слухача до неминучого вибуху емоцій. Флюгельгорн, набираючи сили звучання, робить стрімкий висхідний рух шістнадцятими тріолями і масивно входить в кульмінацію. Після чого плавно розчиняється, повільно спускаючись в малу октаву. Емоції заспокоюються, флюгельгорн завершує частину основною темою, яка в

заключних тактах затихає і звук останнього акорду остаточно розчиняється до повного зникнення.

В підготовці цієї частини головне тримати контроль інтонації в низькому і середньому регістрах із збереженням тембру. Максимально наповнювати теплим і м'яким звучанням флюгельгорна. Вміло варіювати динамікою, щоб передати цей «вечірній» стан слухачу. Особливо слід показати динамічний контраст в кульмінації. Виконавцю буде корисно пограти повільні етюди в контексті цієї частини.

## VI. Spirituelle

Заклучна частина має особливий, контрастний характер у порівнянні з попередніми частинами циклу. Вона ніби підсумовує всю емоційну подорож стилями. Можна сказати, що «Spirituelle» – це джазова балада в стилі «crossover», де джазові гармонії та свобода поєднуються з елементами барокової церемоніальності.

Основна частина Spirituelle написана в розмірі 9/4, який слід дробити на 4/4+3/4+2/4. Ця частина повинна звучати в середньому темпі, легко і піднесено. Ритмічна основа частини будується на рівномірному акомпанементі фортепіано з легкими синкопами, що створюють «пружне», але неквапливе відчуття. Відсутність надмірних ритмічних акцентів дає слухачеві змогу зосередитися на мелодії та тембрі.

Вступ (Intro) – фортепіано соло, створює майже медитативний, але в той же час енергійно-ритмічний настрій. Після 2 тактів Intro труба виконує основну тему Spirituelle, в якій важливо робити акценти всередині тактів, в місцях, де є розділ такту на частини. В D фортепіано бере тему на себе, а труба на тихій динаміці вступає співучо, з широкими інтервалами та довгими нотами, контрастуючи з дрібними ритмами фортепіано, і в кінці епізоду знову повертає лейтмотив собі.

В F лейтмотив труби змінює нова лірична кантиленна мелодія з довгими фразами, яка далі починає видозмінюватись коротшими фразами й широкими

інтервальними ходами. Розвиток теми варіюється, змінюються реєстри труби, додаються елементи свінгу і легких синкоп у фортепіано.

В М з'являється невеликий епізод, в якому пульсація згущується в 9/8, який також складається з  $4/8+3/8+2/8$ , тобто поєднує ті ж самі групування, але вже на рівні восьмих. Цей кульмінаційний перехід виводить знову в основну тему в 9/4, спочатку у фортепіано, а потім і у труби.

Вся ця енергія в Q далі вивільняється обома інструментами в швидкий 12-тактовий блюз, який звучить прямолінійно і драйвово. Під час розвитку блюзового епізоду у фортепіано з'являється простір для більш активної імпровізації. Фортепіано часто створює імітацію «блукаючого басу», чим «підколює» трубу. І труба відповідає грайливими короткими репліками. Це приводить до нових імпровізаційних фраз з використанням блюзових пентатонік, секвенцій та інтонацій джазового бі-бопу, якими обмінюються труба з фортепіано.

Блюзовий епізод приходить в кульмінацію в останньому такті X, остання фраза обривається і тут слід витримати довшу паузу, ніж одна чверть, створивши ефект зупинки часу. Після паузи в Y труба стрімко продовжує виконувати початкову основну тему, з урізаними фразами, яка фактично є кодою і завершує Сюїту заключним яскравим фіналом. Останній стрімкий пасаж у труби звучить як підсумок усього твору, ніби фінальна крапка після музичної подорожі, момент умиротворення та завершення.

В підготовці до цієї частини солісту слід попрацювати з метрономом в повільних темпах над окремими епізодами, оскільки частина має кілька «нестандартних» розмірів. В блюзовому епізоді артикуляційно «почистити» фрази до стану вільного і легкого виконання.

### *Висновки до Розділу 1.*

Одним з завдань розділу стало складання панорами композиторських та виконавських досягнень у жанровій та стильовій системі творів для труби.

Підсумовуючи аналітичні спостереження над Сюїтою К. Боллінга та формуванням власної виконавської стратегії, вкажемо наступне. Під поняттям «виконавська стратегія» ми маємо на увазі певний усталений *комплекс виконавських засобів*, які музикант свідомо спрямовує на створення *звучного образу труби*. З урахуванням виконавського досвіду автора наукового обґрунтування у підрозділах 1.2 та 1.3. надані чіткі рекомендації щодо динамічної та ритмічної партитури твору, амбушюра, принципів дихання тощо, що наразі й будуть допоміжними при формуванні виконавських стратегій.

Так, твір К. Боллінга написаний для класичного виконання у вишуканому поєднанні з джазом та іншими стилями. Сюїта має 6 частин, і з художньої сторони кожна частина представлена в різних стилях (класичне та барокове звучання переходить в джаз-вальс, свінг, бі-боп, польку, марш, джаз-баладу і знову повертається в класику). Цікаво, що в ансамблевому виконанні сольна труба і джаз-тріо в акомпанементі часто грають паралельно в різних стилях одночасно, що створює полістилістичне викладення матеріалу. Присутній і композиторський підхід автора проєкту до виконання деяких частин твору, зокрема каденційний епізод, що підкреслює стильову виразність виконавства.

Аналіз звукового образу труби в Сонаті для труби і фортепіано Е. Евайзена за рівнями акустичний–інтонаційний–драматургічний призвів до наступних висновків.

*Акустично* інструмент використовується композитором повною мірою. Звуковий образ труби є надзвичайно різноманітним і багатогранним й складається через опозицію регістрів, динамічних полюсів і тембрових відтінків. Позначено, що в Сонаті задіяно весь діапазон інструмента.

Композитор виявляє глибоке розуміння природи духових інструментів, що дозволяє йому досягати надзвичайно виразного тембрового моделювання в межах тональної мови, без вдавання до авангардних технік. До того ж, композитор підходить до інструмента не лише як до традиційно фанфарного,



а скоріше – співучого, що здатен передавати широкий спектр емоцій – від тріумфальності до ніжної задумливості. До *інтонаційного* «словника» твору можна віднести наявність хроматичних стрибків, діалогічність (взаємодія труби й фортепіано у Сонаті будується на повноцінному діалозі, у якому обидва інструменти формують єдине звукове поле), різноманітне звучання інструмента в різних регістрах (м'яке або госте, фанфарне або пронизливе), контрастна динаміка від *pp* до *ff*, різні види атак, відкриті звуки, залучення сурдин тощо.

У Сонаті утворена трирівнева *драматургія* класичного типу з таким семантичним наповненням частин: героїчна I ч.– лірична II ч.– ігрово-рухова III ч. Архітектоника твору надає широкий простір для демонстрації різних амплуа інструменту, що зумовлює напрацювання виконавських стратегій.

## РОЗДІЛ 2

### ТРУБА В ДЖАЗІ ТА ПОП-МУЗИЦІ

#### 2.1. Труба в джазі: від класики до свінгу<sup>7</sup>

Джаз виник наприкінці XIX століття на основі регтайму і блюзу – музичних форм, що склалися з робочих пісень, польових перекличок та приспівок, релігійних гімнів і балад африканських рабів Південно-Американських Штатів. Процеси змішування африканської і європейської музичної культури відбувалися ще починаючи з XVIII століття і в XIX столітті призвели до виникнення «протоджазу», а потім і джазу в загальноприйнятому розумінні. Злиття африканських ритмів і європейської гармонії, поєднання кількох музичних культур і національних традицій зробило джаз унікальним музичним напрямом, в якому поєдналися різноманітні стилі: традиційні афро-американські пісні та релігійні гімни, народні пісні Західної Африки, європейська класична та латино-американська музика. Від часу свого народження в Новому Орлеані наприкінці XIX століття, джаз пережив бурхливий розвиток і на сьогодні фахівці нараховують більше двадцяти різних напрямів джазової музики.

Труба стала провідним голосом джазу. Вона широко представлена в різних джазових стилях і пост-бопових напрямках. Нижче надамо аналіз окремих композицій, які презентують різні вектори розвитку труби в джазі.

Композиція «Buddy Boldens Blues», виконана автором проєкту на корнеті, повертає слухача до життя в Новий Орлеан початку XX століття, наповнюючи класичний регтайм, популяризований Болденом та Луї Армстронгом, сучасним звучанням та енергією.

---

<sup>7</sup>Матеріал підрозділу став основою другого з трьох концертних програм (Див.Додаток В). В цьому концерті автор торкається до кожного стилю цих джазових періодів, та демонструє звучання найвідоміших джазових трубачів, без яких неможливо уявити джазову музику: блюз Бадді Болдена, свінг Луї Армстронга, бі-боп Дізі Гіллеспі та хард-боп Кліффорда Брауна. Автором проєкту здійснено додавання в твори різних тембрів, зроблено *редакцію сольних партій* та додано сучасні виразні виконавські прийоми гри на трубі. Велику увагу приділено дотриманню стилів виконуваних джазових стандартів, підкреслено інтонаційне та штрихове наповнення творів, поєднано великі технічні можливості інструмента та художній інтелект виконавця, створено власне фразування і головна ідея – відповідність до того чи іншого стилю, та осучаснення, для цікавішого сприйняття слухачем.

Чарльз Джозеф «Бадді» Болден (1877-1931) – американський корнетист, якого сучасники, а пізніше й дослідники джазу вважали ключовою фігурою в розвитку новоорлеанського стилю регтайм-музики, або «джассу» (jass), який пізніше став відомим як джаз. Бадді Болден був першим, хто грав джаз у Новому Орлеані приблизно у 1895–1905 роках (або щось, що ми впізнаємо як джаз, а не регтайм). Він був першим, хто очолив справжній джаз-бенд, першим, хто грав блюз для танців та жив яскравим, неймовірним життям як найпопулярніший «король» труби (або корнета) у Новому Орлеані. Саме звук його труби став маркером виконавського стилю – сильний, гучний, зворушливий.

*Автокоментар до виконання.* На концерті «Від свінгу до бі-бопу» було відтворено і осучаснено тембр труби Бадді Болдена – яскравий, «пробивний», з елементами грубості, глісандо та «growl»-технік. У сучасному виконанні можна використати як класичну джазову атаку, так і ефекти (приглушену атаку або «брудний» (dirty) тон), щоб передати енергію вуличного свята.

Нестримний грук у ритмі 4/4, характерний для новоорлеанських парадів, сьогодні може звучати у більш «фанк-блюзовому» або навіть хіп-хоп ритмі, але зберігаючи відчуття маршу й танцювальної свободи.

Мелодика проста, заснована на блюзовій пентатоніці, але з характерними імпровізаційними «вигуками» труби. У сучасному варіанті зроблено діалог труби з контрабасом.

В атмосфері головне, щоб зберігалася відчуття «шумного вуличного вибуху» - музики, яка збирає натовп і змушує рухатися. Сьогодні це можна досягти міксами джазу, фанку, року й електронних елементів, але з блюзовим корінням.

Отже, «блюз Бадді Болдена» в сучасному виконанні звучить як енергійний мікс традиційного новоорлеанського джазу з блюзом, фанком і навіть роковою силою, де труба грає роль «гучного кличу», який заводить слухачів.

Ще одним легендарним джазовим трубачем співаком та керівником групи, який був і залишається однією з найвпливовіших постатей в історії джазової музики є Луї Армстронг. Його унікальний стиль, віртуозна техніка та харизматична особистість забезпечили йому місце в пантеоні великих джазменів і зробили його одним із найпопулярніших і найвідоміших музикантів свого часу.

Вплив Армстронга на джазову музику можна простежити за його новаторським підходом до гри на трубі та співу. Він перетворив трубу з інструменту другого плану на провідний інструмент, використовуючи її для передачі складних мелодій та соло, які демонстрували його віртуозну техніку та складні імпровізації. Він також підняв роль співака у джазі, використовуючи свій характерний хриплий голос для передачі емоцій та надання глибини своїм виступам.

Новаторський стиль Армстронга встановив новий стандарт для джазових музикантів і надихнув безліч музикантів, як у джазовому жанрі, так і за його межами. Його здатність створювати складні соло, пронизані унікальним почуттям свінгу, допомогла визначити звучання джазу та утвердити його як окремий жанр музики. Записи Армстронга таких пісень, як «West End Blues», «Potato Head Blues» та «St. Louis Blues», залишаються знаковими для джазових музикантів та шанувальників, а його новаторський підхід до гри на трубі та співі продовжує надихати нові покоління музикантів.

Одним із цікавих творів-музичних портретів Л. Армстронга є «Portrait of Louis Armstrong» – твір, написаний Д. Еллінгтоном як частина його «Новоорлеанської сюїти» (1970). Труба є солюючим інструментом (спочатку партію грав Куті Вільямс). Твір демонструє здатність Д. Еллінгтона передати суть стилю та духу Л. Армстронга.

*Автокоментар до виконання.* Музичний образ його стилю: енергію, гумор, теплоту, імпровізаційність і неймовірну харизму передано на концерті «Від свінгу до бі-бопу». У сучасному виконанні «Portrait of Louis Armstrong» звучить тембрально яскраво, насичено, і з ліричною теплотою. Сучасний

трубач може використовувати як класичну джазову атаку Армстронга (чіткі, співучі фрази), так і новітні техніки (додаткову аплікатуру, фруллято, ефекти через сурдини).

Сучасне фразування твору – співуче, з великою кількістю свінгу і гумору, але не як імітація, а як сучасне переосмислення з додаванням фанк-груву з електронним бекграундом.

Соло – в стилі Армстронга (блюзові ходи, висотні кульмінації), але з імпровізаційним розширенням у бік бі-бопу, модального чи навіть ф'южн-джазу.

Армстронг грав на простій блюзово-свінговій гармонії. У сучасному виконанні додано джаз-рокові гармонії, розширені акорди, модальні вставки – щоб показати, як його дух “живе” у сучасному джазі.

Тобто «Portrait of Louis Armstrong» у XXI столітті можна подати як потужний джаз-фанк crossover, де труба веде оповідь (тепла, співуча, але вибухова), а навколо – свінгово-фанковий грув з елементами сучасного саунду.

Одним з яскравих періодів у всій історії джазу є період, який отримав назву «ери свінгу». Це були революційні 30-ті рр. XX ст. – час захоплення великими оркестрами – культовими «біг-бендами». Ритмічна танцювальна музика стала в Америці (а згодом у Європі) справді загальною, популярною, всенародною, заволодівала умами людей з різним кольором шкіри, різних поколінь, різного соціального та економічного становища. Для свінгу характерним є певний тип пульсації ритму, який створює відчуття сильної внутрішньої енергетики, а його відмінною рисою стала ефектна імпровізація соліста в поєднанні зі складним акомпанементом. Свінг є найважливішою ритмічною властивістю джазу, але саме з цього періоду джаз нерозривно асоціюється з поняттям «свінг».

«All Of Me» – популярна пісня та джазовий стандарт, написаний Джеральдом Марксом та Сеймуром Саймонсом у 1931 році, торкалась тем

кохання та розбитого серця, поширених в ту епоху, а текст виражає горе віддачі всього себе коханій людині, лише щоб пережити біль розлуки.

Твір дотримується 32-тактової структури ААВА, поширеного формату в джазі. Розділи А та В містять контрастні мелодії та гармонії, які запобігають монотонності пісні та дозволяють виражати насичені емоції. Пісня характеризується свінговим ритмом із відчуттям синкопи, що робить емоційні зрушення та динамічну експресію в кожному такті важливим аспектом.



*Автокоментар до виконання.* Розуміння відмінних рис кожної частини та відповідне відображення емоційного потоку є надзвичайно важливим. Автор наукового обґрунтування виконує твір на флюгельгорні, з його м'яким та глибоким тембром, прагнучи передати саме ці яскраві емоції та виразити контрастні почуття. У сольній частині важливо зберегти цілісність оригінальної мелодії, додаючи власну інтерпретацію та прикраси, щоб оживити пісню. Ефективна комунікація з ритм-секцією є ключем до координації загального настрою та деталей виконання.

Майже кожне нове явище в розвитку мистецтва свого часу визнавалося консерваторами бунтівним і провокувало зіткнення ворогуючих сторін. Молодими, талановитими і войовничими негритянськими музикантами нового покоління, які вчинили в 1940-і роки XX ст. переворот в музиці, був створений «бі-боп». Вони не влаштовували демонстрацій, але всім своїм виглядом стверджували в суспільстві нове. В них бурлило інстинктивне

бажання змін, і це був виклик в музиці, втілений в життя. У новій музиці відбивався тривожний темп воєнного часу.

«It Don't Mean a Thing» (If It Ain't Got That Swing) – твір Дюка Еллінгтона 1931 року на слова Баббера Майлі, вперше опублікований Ірвінгом Міллсом. Зараз твір визнаний джазовим стандартом, і у 2008 році запис цієї пісні Еллінгтона 1932 року був введений до Зали слави Греммі. Вона містить одне з найперших застосувань терміна «свінг» у популярній музиці.

Будучи джазовим стандартом, твір часто виконується в різних стилях, включаючи бі-боп, тому сміливо можна говорити про вплив бі-бопу у виконанні цієї пісні. У пізніших виконаннях, особливо після розквіту бі-бопу, можна почути елементи цього стилю в аранжуваннях, такі як швидші темпи та акценти на швидких, технічних соло. Солісти могли використовувати бі-боп-лінії та фразування у своїх імпровізаціях, але загальна структура та гармонія пісні, як правило, залишалися впізнаваними. Стил Еллінгтона, хоч і не завжди відповідав бі-бопу, вплинув на розвиток джазу, і його твори часто інтерпретувалися з урахуванням нових віянь, таких як бі-боп.

The image displays two versions of the musical notation for 'It Don't Mean a Thing'. Version A1 (top) features a bass line with eighth notes and a chord progression: Am, Am/G#, Am/G, D7/F#, F7, E7, Am. Version A2 (bottom) features a bass line with eighth notes and a chord progression: Am, Am/G#, Am/G, D7/F#, F7, E7, Am. Both versions include a second line of notation with chords: D7, D#dim7, C/E, E7(#5) for A1, and D7, G7, C6 for A2.

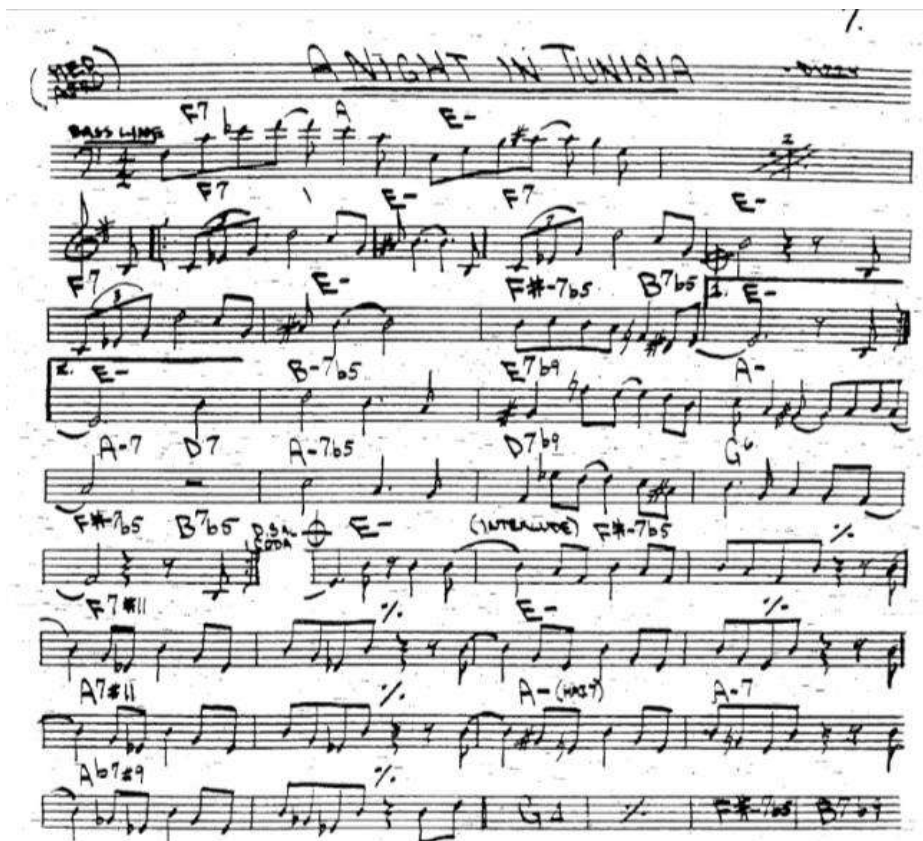
Автокоментар до виконання. В концерті «Від свінгу до бі-бопу» автором проєкту виконана саме бі-боп версія цього стандарту. Бі-боп любить швидший

темп, тому замість класичного свінгового розміру з легкою «гойдалкою» твір звучав швидше, більш енергійно, з акцентом на віртуозність. Ритм стає більш "рваним", із синкопами, контрапунктами, поліритмічними вставками. Замість широких співучих ліній (як у свінгу) — роздрібнені, ритмічно ускладнені фрази, з характерними для бі-бопу стрибками, аплікатурними ходами, швидкими пасажами.

Замість прямого цитування оригіналу мелодія фрагментами звучала як пародія, у складній гармонічній обробці. Бі-боп вніс ускладнені акорди: замість простих свінгових гармоній Еллінгтона тут були септакорди, нонакорди, змінені акорди.

Замість елегантного свінгового танцювального відчуття — це інтелектуальна, вибухова енергія, джем-сейшн, де музиканти змагаються у віртуозності. Твір звучав не як легка пісня для танців, а як гарячий, складний, насичений імпровізаціями бі-боп експеримент.

«A Night in Tunisia» (спочатку називалась «Interlude») – культова джазова композиція, написана трубачем Дізі Гіллеспі (1941), є яскравим прикладом стилю бі-боп. Вона поєднує складні гармонії, швидкі темпи та імпровізаційні соло, характерні для цього напрямку. Дізі Гіллеспі є одним з найвизначніших представників бі-бопу, відомий своїм віртуозним володінням трубою та новаторським підходом до гармонії та ритму. Він часто виконував «A Night in Tunisia» зі своїм біг-бендом та невеликими групами. Вона стала однією з його найвідоміших робіт і входить до Залу слави Греммі.



Д. Гіллеспі був одним з перших джазових музикантів, які почали експериментувати з латиноамериканськими ритмами, тому в композиції помітні елементи афрокубинської музики, що додає їй особливого колориту.

«A Night in Tunisia» славиться своїми імпровізаційними соло, особливо на трубі, де сам



Гіллеспі та виконавці цього стандарту демонструють свою віртуозність та креативність. У цій композиції автор втілює основні принципи бі-бопу, зробивши її знаковою для цього стилю та для всього джазу. На розвиток стилю вплинули такі композиції, як «Be-bop» (названа на честь однойменного стилю, ця композиція є яскравим прикладом його енергії та складності), «Manteca», (вплив латиноамериканської музики), «Salt Peanuts» (швидкий і енергійний бі-боп-стандарт, відомий вокальним приспівом), «Groovin' High», мелодійна і лірична композиція «Con Alma», «Dizzy Atmosphere» (композиція, що показує його унікальний стиль гри на трубі та імпровізаційні навички).

*Автокоментар до виконання.* «A Night in Tunisia» завершувала концерт «Від свінгу до бі-бопу» автора наукового обшоунтування. Вона звучала ще більш яскраво й багатошарово, адже теперішні музиканти мають у своєму розпорядженні і ф'южн, і електроніку, і розширену гармонію. Зберігається характерний латино-боповий ритм із акцентом на ритм-секції. Ударні можуть міксувати латинський ґрув із сучасним джаз-ф'южн драйвом.

Сучасне виконання включало регармонізації з використанням розширених акордів, модальні розширення (дорійський, фрігійський лад, навіть авангардні поліладові поєднання). Тема залишилася впізнаваною, але виконувалася більш різко, уривчасто, з експериментальними артикуляціями.

Труба звучала у високому регістрі, з яскравою атакою. В соло бі-бопова імпровізація залишається основою, але з сучасними free-jazz вставками та з ф'южн-забарвленням. В кадеції продемонстровано різноманіття технічних (швидке виконання бі-бопових реплік, октавні трелі) і діапазових (педальний регістр, виконання фрази в трьох різних октавах) можливостей інструмента.

Це був енергетичний коктейль-поєднання латино-бопу з сучасним ґрувом, електронікою та розширеними імпровізаціями.

У другій половині 1950-х рр., завдяки музикантам Східного узбережжя і Середнього Заходу США, відбулося зближення окремих елементів стилів «бі-

боп» і «кул». У грі музикантів цих напрямів переважала мелодійна імпровізація, посилена негритянськими блюзовими елементами і підкріплена інтенсивною грою ритм-секції. Новий стиль отримав назву – «хард-боп».

«Jordu» – джазовий стандарт, написаний Ірвінгом «Дюком» Джорданом у 1953 році. Його вперше зробили популярною трубач Кліффорд Браун та барабанщик Макс Роуч, але багато інших джазових музикантів виконували або записували її версії, зокрема трубач Чет Бейкер.



Твір має 32-тактову форму (ААВА), класичну для джазових тем того часу. Гармонія побудована на складних ходах, властивих бі-бопу – з великою кількістю домінант, подвійних домінант і хроматичних модуляцій. Мелодія досить

плавна, лаконічна і співуча – відрізняється від «рублених» бібопових ліній паркерівського типу. Темп зазвичай середній-свінговий (medium swing), іноді трохи швидший. Саме тому «Jordu» став популярним серед музикантів як баланс між технічною складністю і мелодійною привабливістю.

Труба часто виконує головну мелодію – виразну, співучу лінію, яка звучить ясно і впевнено завдяки яскравому тембру інструмента. В імпровізації труба має можливість розкрити хард-бопову лексику: швидкі пасажі, секвенції, хроматизми. Водночас мелодійність твору дає шанс показати співучий, кантиленийний звук труби. Енергетично інструмент бере на себе роль провідника: завдяки тембру труба добре прорізає фактуру ансамблю та формує яскраву драматургію. Часто звучить у діалозі з саксофоном, фортепіано чи тромбоном, підкреслюючи тембровий контраст. Труба поєднує технічну віртуозність із м'якою, співучою фразеологією, що робить виконання «Jordu» справжнім взірцем хард-бопового соло.

В цій композиції можна почути, як труба може звучати віртуозно, але й співучо одночасно. Багато молодих трубачів 1950-х обирали «Jordu» для навчання імпровізації. Твір швидко увійшов до джем-стандартів: його форма ААВА і ясна мелодія робили його зручним для колективної гри. Ліризм і гармонічна витонченість «Jordu» підготували ґрунт і для пост-бопу, де поєднувалися мелодійність і витончені гармонії.

«Gertrude's Bounce» – джазовий стандарт у стилі хард-боп, створений Річі Пауеллом в 1955 році. Він поєднує витончену гармонічну будову бопу з більш виразною ритмічною основою та мелодичною ясністю. П'єсу було названо на честь чиказької артистки Гертруди Аберкромбі.

Типова 32-тактова форма (ААВА) – зручна структура для розвитку імпровізацій для джазових тем хард-бопу. Середньо-швидкий свінг, ритмічно “пружний” з характерними акцентами ударних і контрабасу. Тема побудована на стрибкоподібних інтервалах і синкопованих ритмах, що створює відчуття енергії й невимушеного руху. Гармонія насичена ходами II–V–I, численними подвійними домінантами й модуляціями – типовий «боповий» лексикон.

**GERTRUDE'S BOUNCE**  
(AS PLAYED BY CLIFFORD BROWN, RECORDED IN 1956) BY RICHIE POWELL

TRUMPET

*Автокоментар до виконання.* У сучасному виконанні в концерті «Від свінгу до бі-бопу» «Gertrude's Bounce» звучала з дещо жорсткішим грувом. Ударні додавали афро-карибський акцент, щоб підкреслити ритмічну

«пружність». Сучасна гармонічна інтерпретація включала альтеровані акорди та поліладові структури (дорійський та міксолідійський лади). Мелодія звучала в унісоні у труби й саксофона з сучасним артикуляційним акцентом, або у подвійних голосах, що створювало більш щільну фактуру.

Соло труби поєднувало елементи бопу й фьюжну з ліричними і гострими моментами та збереженням пружності, танцювальності, внутрішнього драйву.

«Gertrude's Bounce» сьогодні — це була суміш hard-bop основи, сучасного груву, віртуозної імпровізації, де труба і саксофон ведуть «батл», а ритм-секція створює сучасний кач.

«George's Dilemma» — композиція, написана трубачем Кліффордом Брауном<sup>8</sup> для квінтету «Clifford Brown and Max Roach Quintet» (1955). Присвята пов'язана з басистом Джорджем Морроу, який грав у складі ансамблю. «George's Dilemma» має багато спільного з «A Night in Tunisia» гармонійно та структурно, але виконаний у повільнішому темпі, що надає йому іншого настрою, такий собі романс між афро-кубинськими та джазовими ритмами.



Композиція є типовим прикладом хард-бопу із виразним впливом латино-джазу та афро-кубинських ритмів, тобто вирізняється поєднанням двох стилістик — свінгової та латинської. За формою це 32-тактовий стандарт (AABA), що дає простір для соло. У темі

відчувається латино-ритм (синкоповані фігури, відчуття «остінато» у барабанах і басу), в імпровізаційних розділах ритм переходить у свінг, що створює драматургічний контраст. Мелодика твору стрибкоподібна, з «екзотичними» інтервалами, що надає східного колориту. Мелодична лінія енергійна, динамічна, легко впізнавана. Гармонія насичена боповими

<sup>8</sup> До визначних композицій К.Брауна належать також «Joy Spring» «Cherokee», що є яскравими взірцями виконавського стилю майстра, та балада «I'll Remember April», що демонструє ліричну сторону його гри.

оборотами (II–V–I), але з модальними відтінками, які підсилюють враження «іншої культури».

*Автокоментар до виконання.* Труба виконує головну тему разом із саксофоном, створюючи яскравий і щільний фронтлайн. Відразу задає емоційний тон твору – енергійний, напружений, колоритний. Соло труби одне з центральних імпровізаційних епізодів, її манера поєднує віртуозність (швидкі пасажі, широкий діапазон, точна артикуляція) і мелодичність – кожна фраза логічна, ніби “співана”. У соло використані як бопові ходи, так і ритмічні фігури, наближені до латинських фразових моделей. В цілому образ труби втілює «дилему» – поєднання двох світів (латино та бопу). Її звучання то загострене й ритмічно різке, то співуче й піднесене.

«Moanin'» (1958) – один із найвідоміших стандартів піаніста і композитора Боббі Тіммонса, який став справжнім гімном стилю хард-боп. Твір уперше прозвучав у виконанні «Art Blakey and the Jazz Messengers», і саме ця версія принесла йому світову славу. Структурно він побудований на формі ААВА з характерним «заспівом», відкритий, майже блюзовий заклик на фортепіано, який нагадує «call and response» (заклик-відповідь). Мелодика насичена блюзовими інтонаціями, афроамериканською глибиною та ритмічною пластикою госпелу, що надає твору особливого духовного піднесення й емоційної експресії.



У класичному виконанні «Moanin'» труба (Лі Морган) відіграє одну з провідних ролей: труба бере на себе виклад головної теми разом із саксофоном, створюючи щільне, енергійне звучання духової секції. У цьому звучанні відчувається синтез церковного «аміну» та джазового драйву. У сольних епізодах труба виступає як носій яскравої

імпровізації. Лі Морган у цій композиції поєднує блюзову інтонаційність, гострі ритмічні акценти й характерний для хард-бопу драйв, що робить його імпровізацію символом стилю. Труба створює кульмінаційні підйоми, вносить «проповідницьку» енергію, яка підсилює госпелно-блюзову основу твору. Вона не лише «розповідає історію», але й веде слухача до катарсису.

У поєднанні з саксофоном труба формує характерний діалог духової секції, що є ключовою рисою звучання у «Moanin'». Труба є і провідним голосом ансамблю, і виразником енергії хард-бопу, зберігаючи баланс між колективним звучанням і яскравою індивідуальністю імпровізаційного висловлювання.

*Автокоментар до виконання.* В сучасному джазовому виконавстві музиканти прагнуть до більш комунікативних форм імпровізації, а спілкування з аудиторією зробити більш відкритим і емоційним, зберігаючи при цьому експресивну манеру виконання, гострий енергійний ритм. У «хард-бопі» поєднувалися багато музичних стилів: від «бі-бопу» до «ритм-енд-блюзу». Варто зазначити, що стиль «бі-боп» в цей трансформується в «хард-боп».

Завершуючи огляд, не можемо не згадати ще декількох виконавців, чия діяльність вплинула на звуковий образ труби у XX ст. Велика кількість відомих композицій, в яких віддзеркалено унікальний виконавський стиль, належить видатному джазовому трубачу Майлзу Девісу. Одним з найвизначніших вважається «Kind of Blue» (1959) з культовими композиціями «So What», «Freddie Freeloader», «All Blues», написаними в модальному джазі чи «Tutu» (1986), де джаз поєднаний з елементами фанку та електронної музики (стандарти «Bitches Brew», «Stella by Starlight», «Solar»). Також відмітимо такого трубача, як Артуро Сандоваль, який водночас є і піаністом, композитором та співаком. Виконавець відомий своєю майстерністю у різних жанрах, включаючи латиноамериканський джаз, бібоп, є автором саундтреків до фільмів та серіалів та інші. Його музика відрізняється віртуозним

володінням інструментами, яскравим темпераментом та глибоким розумінням різних музичних стилів<sup>9</sup>.

## **2.2. Філософія та музичне втілення альбому «Радіопромінь» гурту «Жадан і Собаки»**

Альбом «Радіопромінь» гурту «Жадан і Собаки» вийшов у світ 17 листопада 2023 року і є доволі показовим з декількох кутів зору. По-перше, варто говорити про оновлення концепцій та естетик сучасних рок-гуртів, еволюцію музичного стилю, по-друге, про їхню місію, зміну сенсів та наративів.

«Жадан і Собаки» є спадкоємцем українського рок-гурту з Харкова «Собаки в космосі» (2001-2014)<sup>10</sup>. Співпраця з С. Жаданом розпочалась у 2007 році в межах альбому-компіляції «Хор монгольських міліціонерів», де різні виконавці, серед яких і «Собаки в космосі», представили пісні на тексти поета.

Нова концепція гурту передбачала наявність достатньо різноманітних програм, серед яких були ті, що передували основним альбомам: читання поезій під супровід музикантів (альбом «Спортивний клуб армії» 2008 р.), сатиричні композиції (альбом «Зброя пролетаріату» 2012 р.). У 2014 з'явився альбом «Бийся за неї», у 2016 – «Пси», у 2019 – «Мадонна» (як зазначено на офіційних каналах, альбом складається з двох оновлених пісень з попередніх альбомів – «Марат» та «Натаха», трьох старих синглів – «Кобзон», «Бухло» та «Тьолка барабанщика», та п'ятих нових пісень.

З 2020 року гурт працював над альбомом «Радіопромінь», який став для нього новим етапом.

---

<sup>9</sup> Його найвідоміші альбоми: «The Best of Irakere» (1979), «Arturo Sandoval» (1982), «Tumbaito» (1987), «I Remember Clifford» (1992), «Swingin» (1996), «Hot House» (1998), «Americana» (1999), «Trumpet Evolution» (2003), «Arturo Sandoval & the Latin Jazz Orchestra» (2007), «A Time for Love» (2010).

<sup>10</sup> Основні альбоми гурту, найбільш вагомі, – : «Вафлі» та «Група ищет продюсера», основний стиль – ска-панк; основна активність – участь у фестивалях «Таврійські ігри», «Раз.Ліv», «Музичний Острів», «5 озер», «Мазепа-Фест», «День Незалежності з Махном» та ін.

Перша презентація альбому відбулася на великому сольному концерті «Жадан і Собаки» у Києві 24 листопада 2023 року в «Стерео Плаза», потім гурт вирушив в тур Україною (всього – 28 концертів).

В альбомі 13 пісень:

- 1.Буратіно
- 2.Автозак
- 3.Кокаїн
- 4.Рогань
- 5.Метро
- 6.Ріка
- 7.Віскі
- 8.П'ята авеню
- 9.Вафлі Артек
- 10.Наркомани на городі
- 11.Радіопромінь
- 12.Виживи
- 13.Серце

Важливим є розширення складу гурту, до якого увійшли: С. Жалан (вокал), Є. Турчинов (вокал, гітара), А. Пивоваров (бас, вокал), О. Меренчук (тромбон), В. Бронішевський (ударні), А. Дмитриченков (труба), С. Кулаєнко (клавішні). В звучання цього альбому були додані ще туба (Олександр Приженков) і хор («Хор самотніх сердець сержанта Пеппера» у складі 3-х бек-вокалісток)

Деякі композиції з цього релізу раніше вже виходили як окремі сингли – ще до початку повномасштабного вторгнення та впродовж останніх двох років. Водночас, на переконання гурту, зібрані разом вони сформували цілісне звучання альбому, який постає як концептуальна робота, що поєднує в собі як агресивну постпанкову енергію, так і медитативно-меланхолійну мелодику.



Фронтмен гурту С. Жадан відмітив: «Ми змінилися до певної міри. Змінилися музично, змінилися за звучанням. Ми починаємо звучати інакше, в чомусь ми схожі на себе старих, а в чомусь намагаємося рухатися вперед»<sup>11</sup>.

«Радіопромінь» звучить набагато потужніше в професійному музичному сенсі, ніж попередні роботи. Від простого читання текстів С. Жаданом й під доволі простий акомпанемент в минулих альбомах до насиченого аранжування, структурної фактури творів (куплет-приспів, музичні переходи, програші, соло окремих інструментів) в «Радіопромені».

Музиканти гурту робили сингли. Музичні та концептуальні зміни відбулись ще в час ковіду. Так з'явилися пісні, в яких реагували на останні події в країні, спричинені пандемією. «Кокаїн», сингл про тотальну безпорадність українського політикуму, який в умовах пандемії просто не в стані тримати загальну ситуацію під контролем. Він про безвідповідальність представників влади. Але також і про віру суспільства в манну небесну (в нашому випадку – у шаровий кокаїн, (...але Бог завіз гуманітарку в Україну, два лайнери нового дорогого кокаїну...), «Ріка», сингл про кохання, і що все раптом може обірватися («...наприкінці не буде різниці, не матиме значення жодне з учень, і мовчання нічне не матиме значення, до побачення, ніжна моя, до побачення...»), «Автозак» («...бо само собою тут нічого не розрулиться, зараз розберемося, кому належить вулиця...»).

В якийсь момент з музичним зростанням прийшло розуміння, що треба віддати шану минулим поколінням – музичним батькам і апостолам українського року. Відтак з'явилися такі композиції, як перероблена версія «Наркоманів на городі» із «Братами Гадюкініми» та трек «Радіопромінь», як згадка власне про саме Радіо «Промінь», (про Іво Бобула та Степана Галябарду), коли не було безлічі соціальних мереж, і всі слухали саме це радіо. Щоб молоде покоління, яке для себе лише зараз відкриває великий масив, материк української музики, знало власне музичне коріння та музичну історію.

---

<sup>11</sup> З особистої розмови з автором наукового абґрунтування.

З початком великої війни прийшли нові сенси. Буквально через два місяці від початку вторгнення з'явилась пісня «Метро», присвячена дітям у Харкові, які продовжували ховатися у підземці під час обстрілів міста росіянами. Вони були різні – мовчазні й налякані, веселі й впевнені в собі, хтось був на дитячому куражі, хтось був у постійному стресі. Але вони далі лишились нашими, харківськими дітьми.

Пісня невесела, але сповнена любові до дітей і Харкова. Дуже хочеться, щоби вони лишалися жити в цьому дивному прекрасному місті, щоби вони це місто любили. Щоби вони не мовчали. Щоби в них був харківський кураж і не було страху перед цим світом, який для них залишили дорослі.

(...Цей метрополітен, який тобі надію дає.  
Деся глибоко на станції б'ється серце твоє.  
Злі і веселі діти харківських підвалів,  
Діти, що живуть у глибинах метрополітену.  
Світ, який усе це бачив, посивів і постарів,  
Але любов – це робота, й нам робити цю роботу щоденно...)

Згодом було написано пісню «Рогань», на який вийшов кліп (реж. Антоніо Лукіч). Це пісня про українських дітей, загартованих війною. Про район, який прийняв бій перших днів війни, вистояв, і дав приклад стійкості для інших. Не харків'яни, хто не знає міста, говорять Рогань. А тепер всі знають, що правильно РогАнь. За сюжетом, хлопець збирає друзів, аби помститися кривднику, який вкрав у нього велосипед. Зйомки відбувалися у воєнному Харкові, автори не приховують наслідків атак рф на місто — в об'єктив потрапляють вигорілі та зруйновані внаслідок ракетних атак харківські висотки.

Сінгл «Виживи», спільна робота з Іреною Карпою, дає надію, стимулює бути рішучим та надихає перемагати.

(...весела нація, вічні сімнадцять,  
час для втікача і вигнанця,

виживи, все лише починається...)

В цілому альбом – без сумніву є реакцією на події останніх років. Він різнобарвний, різновекторний, контрастний, там є і більш динамічні пісні, і ліричні, і більш соціальні, й інтимні, але все доволі збалансовано. З впевненістю можна зазначити, що такого немає в попередніх альбомах.

Труба наповнює альбом динамікою та енергією. У швидких, агресивних композиціях, таких як «Автозак», «Кокаїн», «Рогань» чи «П'ята авеню», труба своїм потужним звучанням додає драйву, ритмічної гостроти й мелодійного утворення. У ска-панку в цілому труба часто створює масивні рифові лінії, гармонійні підкладки та запальні імпровізації.

Труба створює атмосферу і формує мелодійність звучання. У ліричних чи більш проникливих треках — наприклад, «Віскі», «Радіопромінь», «Серце» — труба може виконувати роль емоційного акцентоносія: мелодичні вступи, рефрени, м'які імпровізації або паузи, що створюють простір для відчуття внутрішнього піднесення.

В звучанні труби відчувається глибина та акордова підтримка. Разом із тромбоном і тубою, труба допомагає формувати багатоголосний духовий блок, що додає масштабності та повноти звучанню. У кількох треках, особливо у фітах із Гоголь Борделло («П'ята авеню») чи Христиною Соловій («Серце»), цікаво слухати і уявляти, як духовий ансамбль інтегрується зі сторонніми естетиками, підтримуючи гармонічну структуру.

Духова секція в цілому, і труба зокрема надають звучанню ідентичності та стилю. Браси – це важлива складова ска-панку, і включення труби робить звучання гурту ще більш автентичним та виразним.

Труба є невід'ємним складником звучання в альбомі «Радіопромінь». Вона надає пісням ритму, характеру та барвистості: у динамічних треках – заряд енергії й агресивності, у ліричних – чуттєвості та мелодійної глибини. Будучи частиною постійної духової секції (разом із тромбоном і тубою), труба допомагає гурту зберегти унікальний саунд, характерний для ска-панку, і разом з тим дає свободу творчому розвитку та жанровій різноманітності.

Гурт «Жадан і Собаки» сприймає альбом як етапну роботу, яка свідчить про те, що проєкт рухається, розвивається, набуває нового звучання, нових сенсів і, відповідно, нових слухачів. Змінилась аудиторія (вона молодшає), трансформується суспільство і виходить дивна річ, що гурт «Жадан і Собаки» старішає, а аудиторія слухачів молодшає.

Під час російського вторгнення в Україну у 2022 році ми постійно гастролювали містами України та Європи, даючи благодійні концерти, проводячи аукціони та збираючи кошти на ЗСУ, займаючись волонтерством. Гурт позиціонує всі сьогоднішні концерти передусім як діяльність на підтримку України і війська (під час благодійного туру і взагалі з початком вторгнення дібрано 22 млн грн, . проводяться благодійні аукціони, зокрема на підтримку як підрозділу Нацгвардії «Хартія», так і інш.). Зараз концерт «Жадан і Собаки» – справжній обмін енергією, яка необхідна суспільству. І, по суті, альбом «Радіопромінь» – це той промінь, який пронизує атмосферу повітря і наповнює всіх музикою любові, віри і підтримки. Основою концепції було створення альбому, який своєю музикою, текстами та ідеєю надихне суспільство, покаже, що у воєнні часи культура – не розвага, а спосіб об'єднання, можливість допомогти нації проаналізувати самих себе, перезавантажитись та триматися в життєвому тонусі.

### **2.3. Функції брас-секції в мистецькій концепції регі-альбому SKOVORODANCE**

*Актуальність тематики* підрозділу зумовлена необхідністю заповнення лакуни в музикознавчих студіях, присвячених жанровим інноваціям сучасної української музики та осмисленню ролі духових інструментів у процесі формування унікального звукового образу регі-альбому *Skovorodance*. Основу складає *стилістичний* аналіз композицій (мелос, гармонія, ритм) із фокусом на брас-секцію як складову звукової структури. Залучено елементи *компаративного* аналізу, що дає змогу порівняти функції брас-секції у традиційній ямайській регі-музиці та в синглах альбому.

Сучасна культура знає чимало прикладів синтезу, в якому, завдячуючи різним взаємовпливам, відбувається переосмислення чи актуалізація традиційної культурної спадщини. Одним із яскравих прикладів такого синтезу є регі-альбом *Skovorodance*, що вийшов у 2023 р. Він є проєктом Харківського літературного музею<sup>12</sup>, у якому Сергієм Жаданом створені адаптації текстів Г. Сковороди, а Юрієм Гуржи написано музику. Альбом налічує 12 треків (11 на слова Г. Сковороди і один авторський вірш «Сковорода» С. Жадана, що є фіналом альбому):

1. Нрав і права
2. Дух
3. Пташка
4. Не дай пропасти
5. Веселка
6. На небесах
7. Серцю всякому
8. О, діброво
9. Щастя
10. Адже з нами Бог
11. Друг
12. Сковорода

Проєкт виходить за межі суто музичного релізу, охоплюючи концерти, арт-інсталяції, публічні дискусії та інші культурні заходи. Презентація альбому відбулась наживо у різних містах України (Харків, Одеса, Київ, Львів тощо). Вийшов фільм про його створення і запис, кліпи, артбук, зараз музичний альбом є доступним для прослуховування на всіх стрімінгових платформах. Особливістю творчої підготовки альбому є велика кількість музикантів, що брали участь у записі та концертах (загалом у проєкті взяли

---

<sup>12</sup> Крім Харківського літмузею, інституціями, що взяли участь у проєкті в ролі, партнерів стали студія звукозапису «М.А.Р.Т.», студія звукозапису «Шпиталь Рекордс», видавництво «VIVAT», ініціатива «Будинок Нюрнберга в Харкові».

участь понад 40 митців). Музикантами проєкту стали: Сергій Жадан, Юрій Гуржи (Україна-Німеччина), Крістіан Девід (Німеччина), Олександр Меренчук (Харків), Артем Дмитриченко (Харків), Ірена Карпа (Київ), Олесь Омодада (Тернопіль), «Хор одиноких сердець сержанта Пеппера» (Харків). Також до запису окремих музичних фрагментів та інструментально-вокальних партій долучились харківські музиканти, які під час війни залишились у Харкові.

Головна місія творців музичного альбому – презентувати креативне осмислення спадщини Григорія Сковороди крізь призму популярної музики та оригінальне поєднання елементів регі, фанку, джазу, хіп-хопу й української етніки. Особливу роль у формуванні звучання альбому відіграє брас-секція (труба, тромбон, опціонально – флюгельгорн), яка не лише підсилює ритмічну й гармонічну структуру творів, а й слугує маркером жанрової ідентичності та емоційного наповнення<sup>13</sup>. У популярній музиці брас-секція у складі гуртів використовується досить активно. Варто назвати такі групи, як *Cat Empire*, *Real Big Fish*, *Dirty Dozen Brass Band*, *Lucky Chops*, *Young Blood brass Band*. В українському поп-просторі найбільш відомими гуртами з сильною мідною групою є *Mad Heads* (труба, тромбон, саксофон), Тік (труба, тромбон), *Kozak System* (труба), *HeartBeat Brass Band*. Тим не менш, в українському музикознавстві ця тема залишається недостатньо висвітленою. Особливо мало уваги приділено вивченню ролі мідних духових інструментів у жанрі регі, де вони виконують як акомпануючі, так і сольні функції, формуючи характерний саунд. У зв'язку з цим з метою виявлення специфіки функціонування брас-секції в стильовій системі поп-музики виникає потреба в аналізі інструментального складу, принципів аранжувань та виконавських прийомів, що застосовані в альбомі *Skovorodance*. Цікавий факт. Хоча С. Жадан не грає на музичних інструментах, давно відомо, що духові чи не найбільша музична пристрасть митця. Зокрема можна згадати такі рядки з циклу «Тамплієри»: «Я вдихну в тебе життя, як вдихають звук у сурму» (Жадан, 2023: 15). Коли

---

<sup>13</sup> Автор з упевненістю висловлює цю думку, бо є учасником проєкту (виконавцем на трубі).

проект *Skovorodance* починався, його створення і реалізація задумувались без участі духових, але в процесі написання у авторів постійно відчувалась потреба присутності мідної секції в композиціях, яка відразу наповнює твори силою, життям та магічною енергетикою.

Дослідження регі як глобального музичного явища представлено у працях К. Купер (Cooper, 2004), Ш. Кінга (King, 2012), які звертали увагу на соціокультурну природу жанру, його ритмічну основу та символічне навантаження духових інструментів у контексті політичної боротьби, протесту й свободи. Особливо відмітимо фундаментальне дослідження Н. Столзоффа з яскравою назвою «Розбуди місто та розкажи людям» (Stolzoff, 2000), в якому ямайський денсхол аналізується як цілісне явище в історичній динаміці (від XVIII до XXI ст.) та впливовий напрям сучасної музики. Автор на ґрунті інтерв'ю з музикантами, аранжувальниками аналізує взаємовпливи культури та політики, можливість транслювати через цей стиль важливі для суспільства наративи і конфлікти (релігійні, соціальні, політичні, гендерні). Для теми статті важливим є висновок, що поп-культура є платформою для формування національної ідентичності.

У працях Пітера Мануела (Manuel, 2006) розглянуто функціональне значення брас-секції у традиційному ямайському регі, ска та даб – як засобу створення драйву й формування контрасту звучання. Автор підкреслює, що саме брас-інструменти надають регі особливої пульсації як в супроводі, так і в сольних фрагментах. Попри загальне розуміння важливості брас-секції у регі-музиці, на сьогодні бракує досліджень, присвячених її ролі в конкретних українських музичних проєктах. У вітчизняному науковому дискурсі специфіка використання духових інструментів у популярній музиці висвітлена у працях В. Тормахової (Тормахова, 2014), І. Бобула (Бобул, 2021), які досліджують темброву палітру сучасної естради, джазу, року. Проте аналіз функціонування брас-секції в межах регі залишається майже не представленим. Натомість у публіцистичних джерелах, рецензіях на українські альбоми останніх років (виданнях «Слух», LiRoom, The Village

Україна) спостерігається тенденція до висвітлення ролі брас-секцій. У відгуках слухачів після живих концертів та презентацій альбому *Skovorodance* протягом 2023-2024 рр. часто позначалась надзвичайна яскравість і виразність духових партій, їхня взаємодія з вокалом і ритм-секцією, проте ці спостереження були більш емоційними, не мали системного характеру. Майже всі публікації щодо появи альбому (окрім фільму, в якому містяться рефлексії організаторів, учасників туру, музикантів) – прес-релізи на різних ресурсах (Подвишенна, 2023; SKOVORODANCE, 2023; Харківський Літмузей, 2023; Презентація альбому, 2023 тощо). Таким чином, є необхідність поглиблення уявлення про жанрову специфіку, інструментальну драматургію та інтерпретаційний потенціал брас-секції в різних стилях, а також – осмислення впливу тембрової складової на загальну концепцію альбому *Skovorodance*.

Отже,ю проєкт *Skovorodance* – унікальний мистецький і культурний феномен. Його автори прагнули переосмислити спадщину видатного українського філософа і поета Григорія Сковороди через призму сучасної музики, зокрема регі. Ідея проєкту належить німецько-українському музиканту Юрію Гуржи, який на основі текстів Г. Сковороди та поетичних адаптацій цих текстів С. Жаданом створив музичний альбом, що актуалізує для сучасного слухача філософські концепти та роздуми великого філософа українського бароко. «Сковороденс – це спроба торкнутися коріння нашої віри й залюбленості в лінію слобідського ландшафту. Ми спеціально розчинили барокову сковородинівську велемовність у ритмах регі і дабу, аби показати, наскільки природньо звучать сьогодні вірші вісімнадцятого століття, особливо коли ми говоримо про невичерпність любові і непорушність Божого задуму. Сковорода – це про коріння і води, які навзаєм скріплюються і наснажуються», – розповів Сергій Жадан (Пошибайло, 2024: 27).

Поява альбому стала важливою культурною подією, оскільки він поєднує у собі кілька ключових елементів української ідентичності: філософську глибину, музичну інноваційність та актуальність суспільного контексту. У центрі проєкту – ідеї гармонії, свободи, людської гідності, щастя, ідеалів



«сродної праці» та пошуку свого шляху, які пропагував Сковорода. Відродження цих тем у сучасному музичному виконанні допомагає подолати часові бар'єри і зробити твори мислителя зрозумілими та близькими новій аудиторії, особливо молоді.

Григорій Сковорода досліджував можливості людини бути щасливою (не в конкретній країні і не в конкретній історичній ситуації), й те, наскільки щастя людини залежить від самої її здатності бути щасливою. Сучасній людині іноді важко читати тексти, написані у XVIII столітті. Але коли все ж вчитаєшся у твори Григорія Сковороди, то починаєш дивуватись, наскільки ці тексти універсальні – вони поза своїм часом і ширше локального контексту. Отже, текст і слово Сковороди та його музична інтерпретація стали першим джерелом натхнення для авторів.

Відомо, що музика в житті філософа відігравала важливу роль у формуванні його духовного світу. Саме звукотворчість мислитель трактував як «джерело думок вдячних» і спосіб узагальнення світу. Важливо пам'ятати, що для Сковороди було важливим поняття *куражу* – щирого захоплення своїм призначенням, і *сродності* – здатності знайти це своє призначення. А ще – визнавати і приймати іншого-інакшого, що закладено в його концепті «нерівної всім рівності». Ідеї Сковороди ваблять інтелектуально і зачіпають чуттєвий рівень, породжуючи радість. Радість і кураж філософії Сковороди можуть бути передані через сучасні музичні інтерпретації – саме з цього виходив композитор Юрій Гуржи, створюючи 12 музичних треків у стилі регі. У відповідь на запитання автора статті щодо музичної концепції альбому Ю.Гуржи відповів: «Для мене як композитора робота з текстами – це майже як переклад, але на мову музики, в моєму випадку – музики сучасної. Вдалий переклад відкриває оригінал для нової аудиторії, а іноді навіть додає свій вимір, бо інша мова – це завжди виклик, особливо коли маєш справу з текстом не сучасним. *Skovorodance* – це переклад на мову ямайського регі-даб, який, як на мене, звучить дуже органічно»<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> З особистої розмови з автором статті, 2023 р.

Крім актуалізації ідей Г. Сковороди, для української молоді завданнями стало:

- створення атмосфери залученості, єднання та співпереживання минулого як ознаки нашої спільної ідентичності через проведення подій наживо;
- поширення образу Г. Сковороди як філософа та філософії щастя через просування альбому серед широких аудиторій;
- фіксування та рефлексія досвіду створення і проведення культурних подій під час війни, згуртованості громади перед спільною трагедією, важливості культури в пограничній ситуації;
- об'єднання митців з різним культурним бекграундом, проактивних харківських культурних та освітніх інституцій, креативних індустрій заради створення спільного популярного мистецького твору про світ, Україну і Харків.

Музична і творча складова проєкту *Skovorodance* спирається на поєднання стилістичних особливостей творчості С. Жадана, Ю. Гуржи та інших учасників проєкту. Особливу роль у музичному аранжуванні *Skovorodance* відіграє брас-секція (труба, флюгельгорн, тромбон), яка виконує не тільки суто музичну, а й символічну функцію, передає настрій, дух та глибину філософських ідей Г. Сковороди, додає звучанню особливого колориту, характерного для жанру регі, що є основою стилістики проєкту.

У традиційній регі-музиці брас-секція грає важливу роль, надаючи ритмічній структурі глибини і об'ємності, а також акцентуючи ключові моменти музичного твору. У *Skovorodance* ця функція набуває ще глибшого значення, оскільки духові інструменти тут є не просто супроводом, а мають свою власну «роль» у музичній оповіді, підкреслюючи філософські ідеї Г. Сковороди і створюючи унікальний емоційний ефект, який відображає пошуки гармонії та свободи, що були основою вчення мислителя.

Брас-секція у *Skovorodance* виконує функцію своєрідного містка між минулим та сучасністю, між культурними і музичними стилями різних епох. Її

звучання може асоціюватися як з українською традицією, так і з сучасною поп-та регі-музикою. Такий поєднаний стиль підкреслює філософський принцип Г. Сковороди про єднання, синтез різних сфер життя та культур, що відображає головну мету проєкту – зробити філософські ідеї доступними і зрозумілими для сучасної аудиторії.

Стосовно духових інструментів варто сказати, що вони – справжня душа проєкту. Їх звучання підкреслює і активізує розгортання матерії, наділяючи її емоційно-смісловим значенням, гармонійно вплітаючись в тексти Г. Сковороди. Водночас духові інструменти надають звучанню теплового, насиченого і багат шарового тембру, що перегукується з глибиною ідей Сковороди про внутрішню гармонію. Функціонально мелодична лінія браса працює в тандемі з басовою та ударною секцією, створюючи ритмічний фундамент, що підсилює регі-основу треків. Це дозволяє слухачеві зануритися в ауру музики, відчувати особливий стан, співзвучний з концепцією пошуку внутрішньої свободи, яку відстоював Сковорода.

Брас-секція у *Skovorodance* часто використовується для акцентування ключових моментів філософського тексту. Скажімо, у піснях «На небесах», «Щастя», коли у тексті звучить згадка про свободу, гармонію чи життя, духові інструменти вступають або з короткими ритмічними вставками, або з більш насиченими партіями, що відразу привертає увагу слухача і підсилює емоційний вплив цих слів. Це створює своєрідний «діалог» між музикою і текстом, де брас-секція підкреслює важливі смислові акценти, роблячи кожен фразу більш глибокою та виразною.

Хоча основною стилістикою проєкту є регі, брас-секція надає звучанню певного національного відтінку, що інтегрує сучасні українські традиції. Використання брасів із характерними для української музики ритмами та інтонаціями створює особливий мікс, у якому філософія Г. Сковороди сприймається як частина універсальної, але водночас національно забарвленої культурної спадщини. Особливо яскраво це відтворено в піснях «О, діброво» та «Друг».

У деяких композиціях («Друг», «Сковорода», «Адже з нами Бог») брас-секція використовується для імпровізаційних вставок, що передає дух свободи і творчого пошуку, важливий як для жанру регі, так і для ідейного світу Сковороди. Імпровізація тут є символом індивідуальності і внутрішньої свободи, яку відстоював філософ, і втілює його ідею про важливість слідування власному шляху, не зважаючи на зовнішні обмеження. Це дозволяє слухачеві відчувати енергію творчої свободи, що відображає заклик до духовного розвитку і пошуку власної «сродної праці».

Таким чином, брас-секція не просто доповнює ритм чи мелодію, а й додає в музику свободу, глибину, настрій і символічний зміст, стирає кордони, перетворюючи композиції у багат шарову звукову мандрівку філософськими ідеями.

Брас-секція здатна передавати широкий спектр емоцій – від піднесеності, енергії до спокою й медитації. Це дозволяє їй ефективно впливати на драматургічну логіку, що важливо для розкриття змісту творів. Наприклад, в піснях «Не дай пропасти», «Серцю всякому», «Дух», коли в текстах згадуються ідеї внутрішньої гармонії, брас-секція звучить м'яко й мелодійно, створюючи відчуття спокою, тоді як у кульмінаційні моменти вона додає енергії й є символом заклику до дії та духовного пробудження.

У контексті проєкту брас-секцію можна сприймати як символічний голос самого Григорія Сковороди, який звучить через століття. Її мелодійні лінії, часом експресивні, часом медитативні, відображають складну, багатогранну особистість філософа, який говорив просто про глибоке, був скромним у житті, але потужним у слові та ідеях. Цей голос спонукає слухача на інтуїтивному рівні відчувати величну, але водночас зрозумілу мудрість філософа, його потужний вплив на культуру та мислення.

У багатьох композиціях брас-секція виконує функцію втілення текстового змісту у звукові образи. Наприклад, використання різних виконавських прийомів (*stacc.*, *legato*, *gliss.*) дозволяє музикантам передавати відповідні емоційні стани, що закладені в поетичному тексті. Так, в пісні «Не

дай пропасти» духові накладають на текст масивні цілі ноти штрихом маркато з постійним додаванням динаміки, і продовжують потужне виконання фрази маркато з подальшим звучанням труби на октаву вище, що постійно підсилює емоційне сприйняття викладеного в тексті. В пісні «Серцю всякому» мелодійне проведення теми змінюється глісандовими октавними вставками брасів, що відразу додає пружності й динамічності у звучання. В композиції «Пташка» м'яке виконання флюгельгорном бекграундових фраз на легато під час викладу тексту підкреслює ліричний настрій твору. Нарешті, в твір «О, діброво» додані стакатні репліки духових, які підкреслюють ритмічний танцювальний настрій та додають тексту чіткішого фразування. Отже, брас-секція стає не лише виконавською групою у складі ансамблю, а й своєрідним «перекладачем» текстів Сковороди на мову звуків, що дозволяє слухачеві не просто слухати, але й емоційно переживати почуте.

Певна розміреність і ритмічна регулярність звучання брас-секції створює ефект «зупинки моменту» – вона допомагає слухачеві призупинитися і замислитися над почутими словами, над їхнім значенням. Звуки брас-секції резонують у свідомості слухача, запрошуючи його до внутрішнього діалогу з почутим, роздумів над власними цінностями та цілями в житті, що перекликається із вченням Сковороди про самопізнання та пошук гармонії.

Брас-секція у потужному, резонуючому звучанні зближує слухачів, допомагаючи створити атмосферу єдності, де аудиторія стає частиною єдиного музичного та ідейного простору. Цей аспект особливо важливий для проєкту, спрямованого на популяризацію ідей Сковороди, який прагнув до усвідомлення спільної мети й гармонії у суспільстві. Завдяки емоційному впливу брас-секції проєкт *Skovorodance* об'єднує слухачів у колективному емоційному і філософському досвіді.

### *Висновки до Розділу 2.*

Основним завданням розділу є актуалізація звукового/звучного образу труби у джаз- і поп-музиці, що здійснено на прикладах композицій, які звучали

у концертних програмах творчого проєкту та є частиною мистецької діяльності автора наукового обґрунтування. Обрана методологія – інтерпретаційний метод, зумовлений виконавською специфікою обраного матеріалу – дозволила осмислити роль брас-секції як компонента партитури (композиції) та носія концепції.

Цілісно концепція звучного образу труби розкривається в джазовій музиці. Так, нами підкреслено взаємопов'язаність джазових стилів та конкретних особистостей-трубачей, які є уособленням цих стилів.

У поп-музиці нами обрано два альбоми (гурти за участі автора наукового обґрунтування), в яких вагомую складовою є брас-секція, що створює особливий саунд.

Найбільш цілісно функція духових простежена на прикладі альбому *Skovorodance*, який спрямований на створення нових точок дотику між минулим і сучасністю.

Ця ініціатива свідчить, як глибокі філософські роздуми Сковороди можуть резонувати у період випробувань, підтримуючи та допомагаючи осмислити цінності людяності й сили. Проєкт надає слухачам можливість відчувати сучасну Україну крізь призму відомої філософії. Завдяки *Skovorodance* українці та іноземні слухачі мають змогу наново відкрити особистість Г. Сковороди не лише як історичну постать, але і як символ незламності та національного характеру, що знаходить відображення в концепції альбому, музиці та словах.

Проведене дослідження дозволяє осмислити вплив брас-звучання на загальну концепцію і зробити низку узагальнень щодо функцій брас-секції у формуванні художнього простору регі-альбому *Skovorodance*.

1. *Образна функція.* Ми пов'язуємо звучання брас-секції з презентацією ідей філософії свободи, самопізнання, щастя та розвитку (пісні «На небесах», «Щастя»). Крім того, брас-секція допомагає втілити зміст у звукові образи через різні виконавські прийоми, такі як стакато, легато, глісандо та ін. («Не

дай пропасти», «Серцю всякому», «Щастя», «О, діброво»). Особливо додає забарвлення використання флюгельгорна в пісні «Пташка».

2. *Емоційна* функція. Темброва палітра брас-секції слугує важливим засобом емоційної виразності, підкреслюючи змістову та поетичну глибину композицій («Не дай пропасти», «Серцю всякому», «Дух», «На небесах», «Щастя»); підсилює ритмічний і танцювальний настрій композицій, додаючи чіткість фразуванню, як у піснях «О, діброво» та «Не дай пропасти».

3. *Символічна* функція. З нею пов'язана зокрема *імпровізаційність* партій духових, що відображає дух свободи і творчого пошуку, індивідуальність та внутрішню свободу, важливі як для жанру регі, так і для філософії Сковороди.

4. Функція *міжсвидового «перекладу» та інтеграції*. Брас-секція стає «перекладачем» текстів на мову звуків, дозволяючи слухачеві не лише чути, а й емоційно переживати музику, перетворюючи її на багат шарову звукову мандрівку. До того ж, брас-звучання збагачує фактуру і саунд, формує жанрову ідентичність музики, наближаючи її до канонів світового регі при збереженні національної специфіки. Застосування прийомів традиційного регі у поєднанні з елементами джазу, фанку, автентичної пісенної традиції свідчить про усвідомлене стильове моделювання, спрямоване на створення сучасного мультикультурного продукту з чітко вираженим національними «культурними кодами».

5. *Драматургічна* функція. Брас-секція залучена до 11 композицій з 12, тобто звучить в абсолютній більшості. Першою кульмінацією є пісня «Не дай пропасти», в якій динамічно відбувається рух музичного матеріалу і саме партії духових дуже додають нарощування динаміки і потужності звучання до фінальних акордів. Основною кульмінацією є трек «Адже з нами Бог» – по суті духовний гімн, який зазвичай співається всією спільнотою, яка відвідує концерт, і духовна група підсилює ефект емоційного підйому та відчуття соборності, єдності спільноти, спільнотії. В підсумку мідна духовна група стала активною учасницею музичного процесу, справжньою окрасою та живильною силою проєкту. Її звучання в піснях, проведення музичних тем, сольні

фрагменти – все це впливає на формотворення, динаміку, драйв та підсилює передачу духовного посилу текстів Сковороди крізь час, що особливо відчувається під час живих презентацій альбому.

Таким чином, брас-секція в альбомі *Skovorodance*, поєднуючи ритмічну, темброву, мелодичну та драматургічну функції, є повноцінним носієм змісту та маркером експресії. Залучення до партитури брас-секції вказує на високий рівень музичного мислення авторів, що дозволяє вважати альбом виключним явищем української поп-культури сьогодення, що може конкурувати з видатними взірцями світової поп-класики.

В цілому результатом проведеного аналізу є те, що вперше визначено функції брас-секції в регі-альбомі *Skovorodance*, який є унікальним прикладом переосмислення традиційного регі-саунду в сучасному просторі поп-культури, зокрема – української. Результати проведеного аналізу дозволять по-новому інтерпретувати роль брас-секції у створенні музичних образів альбому *Skovorodance* та виявити потенціал духових інструментів у сучасній українській популярній музиці як засобу культурного діалогу та стильового синтезу, що відкриває широкі можливості для подальших наукових розвідок у кількох напрямках. Насамперед доцільним видається поглиблене дослідження брас-секції в українській популярній музиці, що репрезентує різні стилі – від ска і фанку до етно-джазу, року та афробіту. Це дозволить простежити, як трансформується роль мідних духових інструментів залежно від жанрового контексту, творчої концепції та цільової аудиторії.



## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження зумовлено необхідністю аналізу процесу формування звукового образу труби в межах різних стилів і напрямів XX-XXI ст., де інструмент постає поліваріантним художнім «героєм» із багатогранною ігровою природою.

Методологічно обрано позиції, що презентуються «звуковий образ інструмента» за такими рівнями, як акустичний (пов'язаний з органологією), інтонаційний (власне складання «словника» інтонаційних моделей, які є актуальними для інструмента), композиційно-драматургічний та позамузичний (увиражений через художні впливи та взаємодії). Звучний образ мислився нами як такий, що твориться безпосередньо під час виконання і є квінтесенцією реалізації обраних виконавських стратегій.

Результатами проведеного дослідження є наступні положення.

У другій половині XX – на початку XXI століття труба вийшла за межі традиційного академічного репертуару. Композитори (Клод Боллінг, Ерік Евайзен, Євген Станкович) активно поєднують її звучання з елементами джазу, неокласицизму, мінімалізму та неоромантизму. Це дозволило інструменту проявити універсальність і створити новий художній образ.

Твори цього періоду відзначаються використанням широкого діапазону, складних ритмічних структур, віртуозних пасажів і нетрадиційних прийомів гри. Труба перестає бути лише фанфарним чи героїко-драматичним голосом, а постає як багатофункціональний інструмент з величезною палітрою відтінків – від ліричного кантиленного співу до енергійних «приджазованих» риффів.

Сучасні автори вбачають у трубі не тільки символ урочистості чи драми, а й засіб камерного, інтимного висловлювання. Часто використовується флюгельгорн для м'якшого тембру, що розширює палітру інструменту й підкреслює його виразність у ліричних епізодах.

Труба активно входить у камерні ансамблі – особливо у поєднанні з фортепіано, джаз-тріо, струнними та ударними. Вона стає не лише солуючим інструментом, а й рівноправним учасником ансамблевої взаємодії.

У творчості сучасних композиторів труба постає багатогранною: одночасно драматичною і медитативною, фанфарною і камерною, академічною і джазовою. Такий багатовекторний розвиток утвердив її як один із ключових інструментів, здатних репрезентувати багатство сучасної музичної мови.

У джазовій музиці другої половини XX – початку XXI ст. труба зберігає провідну роль як один із головних інструментів імпровізаційного вираження. Вона формує індивідуальний стиль виконавців (Майлз Девіс, Діззі Гіллеспі, Кліффорд Браун, Лі Морган, Вінтон Марсаліс, Артуро Сандоваль), уособлюючи широкий спектр образів – від лірико-інтроспективних до енергійно-віртуозних.

Джазова практика другої половини XX ст. поєднує традиційні техніки гри на трубі з новаторськими пошуками – застосуванням екстремальних регістрів, нетрадиційних артикуляцій, електронних ефектів та синтезу з іншими інструментами. Це суттєво збагатило тембровий і технічний арсенал труби.

У поп-музиці труба відіграє насамперед роль яскравого тембрового акценту та носія енергетики. Вона функціонує як частина брас-секції у стилях фанк, соул, реггі, диско, поп-рок («Радіопромінь», «Сковороденс»), а також як сольний інструмент у популярних оркестровках і студійних записах.

Труба активно використовується у поп- та рок-аранжуваннях, надаючи музиці піднесеного, святкового або експресивного звучання. Вона стала важливим елементом сценічного іміджу, формуючи характерні стилістичні риси поп-музики другої половини XX ст.

Надамо порівняння звукового образу труби в різних стилях і напрямках XX-XXI ст. у вигляді наступної таблиці:

Таблиця 1.

|                      |                                                                              |                                                                                                         |                                                                           |
|----------------------|------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------|
| Аспект               | Сучасний класичний стиль (Евайзен, Боллінг, Станкович)                       | Джазовий стиль (Гіллеспі, Браун, Марсалис, Сандоваль)                                                   | Поп-музика («Радіопромінь», «Сковороденс»)                                |
| Функція              | Соліст у камерних і концертних творах; рівноправний учасник ансамблю         | Головний сольний та імпровізаційний інструмент                                                          | Частина брас-секції; колористичний та ритмічний акцент                    |
| Стильове забарвлення | Синтез академічної традиції з елементами джазу, неокласицизму, неоромантизму | Від бопу та кул-джазу до ф'южну і постбопу                                                              | Регі, ска, фанк, поп-рок                                                  |
| Темброві можливості  | Від яскраво-урочистого до камерно-ліричного; використання флюгельгорна       | Від теплого, співучого до гострого й експресивного; іноді з електронними ефектами пошук власного саунду | Святковий, фанфарний, енергійний; підкреслення ритму й вокалу             |
| Технічний аспект     | Розширений діапазон, складна ритміка, поєднання кантিলени й віртуозності     | Імпровізація, складна артикуляція, нетрадиційні прийоми, висока технічна свобода                        | Стандартизовані рифи, короткі соло, акцент на доступності та видовищності |
| Художній образ       | Універсальний: від героїко-драматичного до ліричного та медитативного        | Індивідуалізований, особистісний, імпровізаційний                                                       | Колективний, ансамблевий, підпорядкований загальному саунду               |

|                 |                                                                       |                                                      |                                                                  |
|-----------------|-----------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| Роль у культурі | Синтез традиції й новаторства; розширення академічних меж інструмента | Символ свободи, новаторства та індивідуального стилю | Засіб енергетичного підсилення й видовищності в масовій культурі |
|-----------------|-----------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|

Отже, у «дзеркалі стилів» другої половини XX – початку XXI ст. труба постає як універсальний інструмент, здатний реалізовувати різні художні функції: бути носієм академічної традиції та новаторських пошуків у сучасній класиці, символом імпровізаційної свободи в джазі та енергетичним тембровим носієм у поп-музиці. Така багатоплановість підкреслює її провідне місце в музичному мистецтві новітнього часу.

Результати дослідження мають не лише теоретичну, а й прикладну цінність для виконавців, педагогів, а також для подальших штудій у сфері інтерпретології сучасного духовного мистецтва.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Адріянова, О. (2019). Соната для труби і фортепіано П. Хіндеміта як зразок індивідуального стилю композитора. *Наукові записки ТНПУ імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль. 47-54. DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.7>
- Бобул, І. В. (2021). Вплив джазово-музичних форм на естрадно-пісенну культуру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: НАККиМ. № 4. 134-139.
- Богданов, В. (2000). Історія духового музичного мистецтва України. Харків: Основа. 288 с.
- Вакалюк, П. (2012). Український художньо-дидактичний репертуар для труби. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка. № 1.
- Вар'янюк, О.І. (2014). Українська соната для труби і фортепіано: тенденції розвитку жанру. *Мистецтвознавчі записки*. Львів. Вип. 25. 90–98.
- Гишка, І. С. (2010). Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика): Монографія. Львів: АСВ. 183 с.
- Громченко, В. (2020). Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ — початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія; Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки. Київ ; Дніпро : Ліра. 302с.
- Громченко, В.В. (2020). Метроритмічна пульсація як складова виконавської майстерності музиканта-духовика. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць ХДАДМ*. № 1. 36–39. <http://tihae.org/pdf/t2020-01-05-Hromchenko.pdf>

- Давыдов, С. П. (2009). Специфика фактуры в джазовой импровизации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Харків: Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Вип. 25. 301–308.
- Дмитриченко, А. (2025). Звуковий образ інструмента у Сонаті для труби і фортепіано Еріка Івейзена. *Проблеми взаємодії мистецтва та теорії і практики освіти*. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ. Вип. 75. 316–332. DOI 10.34064/khnum1-75.20.
- Дмитриченко, А. (2025). Функції брас-секції в мистецькій концепції регі-альбому SKOVORODANCE. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXXIX (39). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ. 129–146.
- Жадан, С. В. (2023). Тамплієри. Поезії. Чернівці: Видавець Померанцев Святослав.
- Качмарчик, В. П. (1995). Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03). Київ. 25 с.
- Купінець І. (2024). Розвиток трубного репертуару у XX столітті (Дипломна робота). Львів: ЛНМА імені М.В.Лисенка. 41с.
- Кучма, Н. А. (2021) *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX – XX століть*. (Дис. ... доктор філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів.
- Мочурад, Богдан (2013). З історії європейського концерту для труби з оркестром (XVII- XX століття). Львів : Каменярь. 172 с.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт.

- Овсяннікова, Н. (2023). Трансформаційні процеси естрадної музики в сучасному культурному просторі України. *Мистецтвознавчі записки*. №44. Київ: НАККиМ. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.44.2023.293931>
- Палій, І. (2003). Кларнетове мистецтво та Unionique music: аспекти взаємодії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 60, том 3. Дрогобич. 43–50.
- Плохотнюк О. С., Голобородов Д. Ю. (2021). Мультиінструменталізм як засіб розвитку професійних умінь музиканта. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. Одеса: Гельветика, Вип. 32. Том 2. 216 – 228. URL: [https://www.researchgate.net/publication/357750204\\_MULTIINSTRUMENTALIZM\\_AK\\_ZASIB\\_ROZVITKU\\_PROFESIJNIH\\_UMIN\\_MUZI\\_KANTA](https://www.researchgate.net/publication/357750204_MULTIINSTRUMENTALIZM_AK_ZASIB_ROZVITKU_PROFESIJNIH_UMIN_MUZI_KANTA)
- Плохотнюк, О. С. (2022). Організація щоденних самостійних занять трубоча за методикою В. М. Лисенка: навч.-метод. посіб. для студ.-трубочів спец. 025 «Музичне мистецтво». Київ: Вид-во «ТРОПЕА». 100 с.
- Плохотнюк, О. (2024). Характеристика мундштуків для труби та специфіка їх використання у фаховій підготовці. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич: Гельветика. Випуск 71. Том 3. 45 – 50. URL: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/71\\_2024/part\\_3/9.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/71_2024/part_3/9.pdf)
- Подвишенна, Дарія (2023). Жадан та Гуржи спільно з Харківським Літмузеєм випустили релі альбом на тексти Сковороди. *Лірум*. Музика. 12 жовтня. URL: <https://liroom.com.ua/news/scovorodance-album-zhadan-hurzhy/>
- Посвалюк, В. Т. (2001). Київська школа виконавства на трубі : історичні та методичні аспекти (Автореф. дис. ...канд. мист. : 17. 00. 03 – Музичне мистецтво). Київ. 22 с.
- Посвалюк, В.Т. (2006). Мистецтво гри на трубі в Україні: Монографія. К. : КНУКиМ. 400 с.
- Посвалюк, В. Т. (2003). Еволюція функцій і різновидів труби від давнини до наших днів. *Дослідження, досвід, спогади: Зб. наук.праць*. К.. Вип. 4. 166 – 171.

Пошибайло, О. В. (2024). *Поет зі Східної України : до 50-річчя від дня народження*. (Біобібліограф. досьє). Полтава: Полтавська обласна бібліотека для юнацтва імені Олеся Гончара.

Презентація альбому SKOVORODANCE. URL:  
<https://chytomo.com/prezentatsiia-albomu-skovorodance/>

Райчук М., Міщенко О., Дмитриченков А. (2021). Особливості та доцільність використання гри на трубі в процесі корекції мовлення дітей з ТПМ (тяжкими порушеннями мовлення). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». Вип. 44. Том 3. 179 – 186. /doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-28

Стецюк, Б. О. (2020). Види музичної імпровізації: класифікаційний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків. Вип.57. 178–196.

Тарарак, Ю.П. (2001). Художньо-образне мислення у формуванні виконавської майстерності. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: / Харк.держ. інститут мистецтв ім. І.П. Котляревського*. Харків. Вип. 6. 58-63.

Тарарак, Ю.П. (2007). Об'єктивізація системи орієнтування виконавської діяльності при виконанні «базінгу» на трубі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: / Харк. держ. інститут мистецтв ім. І.П. Котляревського*. Харків. Вип. 19. 284 -294.

Тарарак, Ю.П. (2019). Історія виникнення та розвитку труби: органологічний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків. Вип. 54. 123 -138.

Тарарак, Ю.П. (2019). Основні принципи формування виконавської майстерності трубача (до питання психофізіологічних основ гри на трубі).



*Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та освіти. Пам'яті Валерія Богданова: збірник наукових статей / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 54.*

Тормахова, В. М. (2014). Характерні риси української поп-музики кінця XX-початку XXI століть. *Університетська кафедра*. Київ: КНЕУ. № 3. 165-172. URL: <https://ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/dadc6ad0-bfb7-41c8-a189-eac60cb35401/content>.

Фізер, В. М. (2023). Кіномузика Ганса Цимера у діалозі з класичною традицією: композиційний і виконавський аспекти. (Наукове обґрунтування творчого мист.проєкту. 025 Музичне мистецтво). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 127 с.

Харківський Літмузей, Жадан та Гуржи презентували регі-альбом на тексти Сковороди. 13 жовтня. URL: <https://day.kyiv.ua/news/131023-kharkivskyu-litmuzey-zhadan-ta-hurzhy-prezentuvaly-regi-albom-na-teksty-skovorody>.

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

Чуриков, В. (1997). Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики. К. 72 с.

Aebersold J. (1992). *How to Play Jazz and Improvise. Revised Sixth Edition.* Printed in U.S.A., Copyright. 103 p.

Altman, Timothy (2005). *An Analysis for performance of two chamber works with trumpet by Eric Ewazen. D.M.A. diss., University of Kentucky.*

Andrew Winter. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PwlP1dr6NjQ>.

Borysova, S., Pieshkova, V., Plokhотnyuk, A., Polstyankina, I., Demeshko, N. Modern music performance contest as a culture phenomenon (2024). *AD ALTA-Journal of Interdisciplinary Research*. Volume: 14, Issue: 01, 128 – 136, Special Issue. URL: [https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/140140/papers/A\\_22.pdf](https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/140140/papers/A_22.pdf)

- Cooper, C. (2004). *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture at Large*. New York: Palgrave Macmillan.
- David Hickman, Music Reviews, ITG Newsletter, vol. 8, No. 1 (USA: International Trumpet Guild, 1981). 16 p.
- Dearden J. L. URL: [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc3982/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc3982/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf).
- Diachenko, Iurii; Ovchar, Oleksandr; Dubka, Oleksandr; Pastukhov, Oleksandr; Duve, Khrystyna; Kostiuk, Dmytro (2021). Psychological And Pedagogical Study Of Neurotic Reactions Of Higher Education Students During The Implementation Of The Form Of Control International. *Journal of Computer Science and Network Security*. 151-156 DOI: 10.22937/IJCSNS.2021.21.11.20.
- Drozdova, O., Borysova, S., Plokhotnyuk, A., Goncharov, A., Kondratenko, G. (2023). Repertoire policy as a basis for the development of performance skills of an instrumentalist musician. *AD ALTA-Journal of Interdisciplinary Research*. Volume: 13, Issue: 1, Page: 201 – 206, Special Issue. URL: [https://www.researchgate.net/publication/372831793\\_REPERTOIRE\\_POLICY\\_AS\\_A\\_BASIS\\_FOR\\_THE\\_DEVELOPMENT\\_OF\\_PERFORMANCE\\_SKILLS\\_OF\\_AN\\_INSTRUMENTALIST\\_MUSICIAN](https://www.researchgate.net/publication/372831793_REPERTOIRE_POLICY_AS_A_BASIS_FOR_THE_DEVELOPMENT_OF_PERFORMANCE_SKILLS_OF_AN_INSTRUMENTALIST_MUSICIAN)
- Ewazen, Eric. Sonata for Trumpet and Piano, recorded by Chris Gekker, trumpet and Eric Ewazen, piano. Music for Soloist of the American Brass Quintet and Friends, WellTempered Productions WTP5189.
- Ewazen, Eric (2006). Interview by Bruce Duffie. Available from <http://www.bruceduffie.com/ewazen2.htm>. Accessed 5 November.
- Ferand, E. (1957). Improvisation. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 6. Kassel. P. 1094.
- Flynn, William Robert (2000). Geographic perspectives on contemporary / smooth jazz. California State University, Fullerton Fullerton, California.
- HipBoneMusic. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=I6xGmv8SZy0&t=70s..>

- Holoborodov Dmytro, Plokhotniuk Oleksandr (2021). Multi-instrumentalism as a means of implementation of creative projects in quarantine. *KELM: Knowledge, Education, Law, Management*. Lublin: Institute of Public Administration. №5 (41). vol. 1. 48–55.
- Kenneth, Kincheloe (1953). Wind Instrument Literature. *Bulletin of the NASM*, No.37. 9-10.
- King, S. A. (2012). Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control. USA: Jackson: University Press of Mississippi.
- Kondratenko, G., Plokhotnyuk, A., Holoborodov, D. (2021). Current trends in instrumental training of future concert performers. *AD ALTA-Journal of Interdisciplinary Research*. Volume: 11, Issue: 1, 153 – 157, Special Issue: 18. URL:  
[https://www.researchgate.net/publication/352561537\\_Current\\_trends\\_in\\_instrumental\\_training\\_of\\_future\\_concert\\_performers](https://www.researchgate.net/publication/352561537_Current_trends_in_instrumental_training_of_future_concert_performers)
- Manuel, Peter; Bilby Kenneth; Largey, Michael (2006). Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae. USA: Philadelphia: Temple University Press.
- McGregor, Rob Roy (1992). Audition and Performance for Trumpet; Orchestral Literature Studies. *Balquhider Music*. Vol. 4.
- McNally, Joseph Daniel (2008). A Performer's Analysis of Eric Ewazen's Sonata for Trumpet and Piano. (Doctoral of Musical Arts). University of Southern Mississippi.
- Moss, Bruce (1998). New Music Reviews: Sonata for Trumpet and Piano, by Eric Ewazen. *The Instrumentalist* 52, no. 10 (May).
- Nikolaievska Yuliia, Paliy Iryna, Chernenko Volodymyr, Tsurkanenko Iryna, Lozenko Kateryna, Yurchenko Olga, Dikariev Serhii. Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Special Issue no.: 12/02/XXIX. (Vol. 12, Issue 2, Special issue XXIX.), 2022. P.193–198. DOI: 10.33543/120229193198 (<https://doi.org/10.33543/120229193198>).

- Passley, Oscar O., B.A., M.M.E., M.M. (2012). Claude Bolling's Toot Suite For Trumpet and Jazz Piano: A Performance Guide. (Dissertation Prepared for the Degree of Dr. of Musical Arts). University of North Texas. 38 p
- Sachs, C. (1975). Historia instrumentów muzycznych Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. 556 s.
- Sarkissian, M. (2001). Trumpet. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition vol. 25, edited by Stanley Sadie. Massachusetts, USA. Macmillan Publishers Limited.
- Schuller, Gunther (1991). The Swing Era: The Development of Jazz, 1930–1945. Oxford University Press. Volume II. 919p.
- SKOVORODANCE. Коло щасливих людей. URL: <https://vivat.com.ua/product/skovorodance-kolo-shchaslyvykh-liudei/>
- Stolzoff, N. (2000). Wake the Town and Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica. Durham: Duke University Press.
- Tarr, E.H. (1999). The Art of Baroque Trumpet Playing. *Mainz: Schott Music Int. Gmb & Co. KG*. Vol. I.
- Theurer, Britton (1998). Music Reviews: Sonata for Trumpet and Piano, by Eric Ewazen. *The International Trumpet Guild Journal* 22, no. 4 (May): 47.
- Thomas, Andrew (1995). Liner notes from the compact disc, Chamber Music of Eric Ewazen, Well-Tempered Productions, WTP 5172.
- Warrack, John (1957). Chamber Works with Wind Instruments from Chamber Music. Edited by Alec Roberts. London: White Friars Press.
- West, Aaron J. (2008). Caught Between Jazz and Pop: The Contested Origins, Criticism, Performance Practice, and Reception of Smooth Jazz. Doctor of Philosophy (Musicology).

## **ДОДАТКИ**

**Додаток А**

**Спеціальний курс за тематикою творчого мистецького проєкту**

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

**СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС**

**ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ВИКОНАВСТВА НА ТРУБІ**

**Методична розробка за тематикою творчого мистецького проєкту  
“Труба в дзеркалі стилів творчості ХХ-ХХІ сторіччя”**

**Автор: Дмитриченко Артем Володимирович**

**Творчий керівник:  
Чуриков Віктор Васильович,  
заслужений діяч мистецтв України, професор  
Науковий консультант:  
Ніколаєвська Юлія Вікторівна,  
доктор мистецтвознавства, професор**

**Харків – 2025**

**Анотація.** Спецкурс спрямований на здобуття системних знань та теоретичних уявлень про історичний розвиток, теоретично-стильові засади та спектр виконавських прийомів гри на трубі. Учасники курсу вивчатимуть основні засади історичних періодів еволюції труби, жанрово - стильові та технічні аспекти інструменту, новітні виконавські і художні прийоми гри на трубі. Цей спецкурс дозволить студентам не лише отримати ґрунтовні знання щодо трубного мистецтва, але й застосувати їх на практиці, формуючи власний виконавський стиль та творчий підхід.

Курс розрахований на здобувачів I-II освітньо-професійного рівня вищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Тривалість курсу – 1 семестр.

**Мета спецкурсу** – систематизувати знання та вміння щодо історичних, теоретичних та виконавських парадигм трубного мистецтва, підготувати музиканта-трубача до активної творчої діяльності в умовах сучасного мистецького простору.

Після проходження курсу здобувачі повинні **знати**:

- Основи історичного розвитку труби від стародавніх часів до XXI століття.
- Творчість ключових композиторів та виконавців, які сприяли формуванню нових жанрових тенденцій.
- Новітні технології та підходи у виконавстві сучасної музики для труби.
- Основні стилістичні та жанрові тенденції для труби в сучасній музиці.

Після проходження курсу здобувачі повинні **вміти**:

- Орієнтуватись в історичних особливостях розвитку труби, володіти теоретичними, технічними, виконавськими і художніми прийомами гри на трубі.
- Аналізувати сучасні твори для труби, визначати їх жанрово-стильові особливості.
- Відповідно інтерпретувати музичні твори, враховуючи сучасні стилістичні тенденції.
- Використовувати сучасні техніки гри на трубі, адаптуючи їх до вимог сучасної музики.
- Застосовувати знання новітніх комунікаційних форматів для представлення своєї виконавської майстерності.
- Здійснювати творчий пошук та самореалізацію через індивідуальне трактування сучасних музичних творів.

### **Зміст спецкурсу (перелік тем)**

#### **ТЕМА 1: Історичний розвиток труби**

##### **1.1. Критерії періодизації історії розвитку труби**

- технічно-акустичні та художньо-виразові особливості розвитку труби в різні епохи
- розвиток мистецтва гри на трубі в руслі загального процесу розвитку виконавства

- 1.2. Стародавні часи. Виникнення пращурів мідних духових інструментів
  - Історія появи найдавніших духових інструментів
  - Еволюція прадавніх родичів труби
- 1.3. Середньовічна труба
  - Поширення гри на трубі в середні віки
  - Вдосконалення та різновиди середньовічних труб
- 1.4. Труба в епоху бароко
  - Сольна та оркестрова труба в епоху бароко
  - Золоте століття натуральної труби
- 1.5. Труба в класицизмі
  - Труба в симфонічній музиці доби віденського класицизму
  - Виникнення хроматичної труби
- 1.6. Труба на рубежі XIX-XX ст.
  - Розвиток конструкції труби
  - Застосування труб різного строю
- 1.7. Труба в сучасній музиці XX-XXI ст.
  - Розвиток сольних та оркестрових можливостей труби
  - Поширення та використання труби в різних стилях та напрямках
- 1.8. Різновиди труб
  - Розширення конструкцій та тембрів труби
  - Широке застосування сімейства труб
- 1.9. Будова труби
  - Механізм труби та матеріали виготовлення
  - Роль світових виробників у вдосконаленні сучасної труби
- 1.10. Закономірності історичного розвитку труби
  - Історичний шлях від рогів до розмаїття сучасних труб
  - Еволюція труби від простих сигналів до вершин виконавської майстерності

## **Тема 2: Теоретичні аспекти: жанрово-стильова парадигма**

- 2.1. Труба і бароко
  - Труба – як відображення витонченості та урочистості
  - Придворне та військове трубне мистецтво
- 2.2. Класична музика та труба
  - Розвиток мистецтва гри на трубі в контексті класичної музики
  - Класичний репертуар труби в золоте століття солюючої труби
- 2.3. Труба в романтичний період
  - Труба в розмаїтті жанрів романтизму
  - Ансамблева і оркестрова труба в епоху романтизму
- 2.4. Джазовий стиль труби XX ст.
  - Роль труби в джазовій музиці
  - Трубачі, які врятували джаз
- 2.5. Жанр сонати для труби
  - Вираження технічних можливостей труби
  - Досягнення майстерності, смаку і стилю
- 2.6. Концерт для труби

- Провідне місце жанру концерту в репертуарі сучасного трубача
- Огляд провідних трубних концертів

### 2.7. Мініатюри для труби

- Огляд інструментальних мініатюр
- Багатство труби в малих виконавських формах

### 2.8. Віртуозність труби.

- Розвиток і використання технічного арсеналу труби
- Кантиленне звучання труби

### 2.9. Труба – як сольний інструмент

- Різноманіття і яскравість сольного виконавства на трубі
- Оркестрове та ансамблеве звучання труби

### 2.10. Семантичні функції труби, тембри труби

- Особливості трубної семантики
- Тембральні властивості труби

## **Тема 3: Виконавство та інтерпретація**

### 3.1. Статична енергія у виконавстві на трубі.

- Робота без руху виконавського апарату
- Стабілізація та організація м'язів

### 3.2. Початок звуку.

- Способи звуковидобування
- Нові підходи до фразування та артикуляції на трубі

### 3.3. Координація видиху та м'язів

- Постановка системи “вдих-видих”
- Робота м'язів амбушуру надмундштучної і підмундштучної зони

### 3.4. Еластичність губного апарату

- Проблеми еластичності та їх усунення
- Розвиток еластичності губ

### 3.5. Взаємодія чинників видиху

- Роль частин видиху в загальній дихальній системі
- Розвиток реєстрів

### 3.6. Чвертьтонова техніка

- Контроль за найменшою зміною тону
- Різновиди губних трелей

### 3.7. Видатні світові трубачі XX ст.

- Біографії та творчий шлях видатних світових трубачів XX ст.
- Вплив на розвиток музичних напрямків XX ст.

### 3.8. Видатні світові трубачі XXI ст.

- Біографії та творчий шлях видатних світових трубачів XXI ст.
- Вклад в загальну музичну світову культуру

### 3.9. Видатні українські трубачі XX ст.

- Біографії та творчий шлях видатних українських трубачів XX ст.
- Роль в розвитку української трубної школи

### 3.10. Видатні українські трубачі XXI ст.

- Біографії та творчий шлях видатних українських трубачів XXI ст.
- Сучасні інноваційні підходи до виконавства на трубі



### **Форми навчання:**

- теоретичне лекційне навчання: детальне вивчення жанрово-стильових особливостей трубного мистецтва;
- самостійна робота: аналітична робота з музичними творами.

### **Питання для самостійної роботи:**

- Аналіз ключових творів композиторів для труби.
- Порівняння різних інтерпретацій творів для труби.
- Дослідження новітніх технік гри на трубі.

### **Орієнтовний перелік питань для підсумкового контролю:**

- Які основні стилістичні напрями характерні для трубної музики XX-XXI століття?
- Як сучасні композитори змінюють підхід до гри на трубі?
- Які нові форми комунікації з'явилися у виконавському мистецтві гри на трубі?

### **Потні матеріали для аналізу та виконання:**

- C. Bolling – Toot Suite for Trumpet and Jazz Piano
- E. Ewazen – Sonata for Trumpet and Piano
- Є. Станкович – Концерт-рапсодія для труби
- A. Plog – Postcards
- M. Arnold – Fantasy for Trumpet
- A. Vizzutti – Cascades
- W. Marsalis – Buddy Bolden's Blues

### **Рекомендована література**

1. Богданов, В. (2000). Історія духового музичного мистецтва України. Харків: Основа. 288 с.
2. Вакалюк, П. (2012). Український художньо-дидактичний репертуар для труби. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка. № 1.
3. Вар'янюк, О. І. (2009). Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство. (Автореф. дис. ...канд. мист. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»). Львів.
4. Гишка, І. С. (2010). Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика): Монографія. Львів: АСВ. 183 с.
5. Посвалюк, В.Т. (2006). Історія виконавства на трубі в Україні: Посібник. К.: КНУКіМ. 368 с.
10. Посвалюк, В. Т. (2001). Київська школа виконавства на трубі : історичні та методичні аспекти (Автореф. дис. ...канд. мист. : 17. 00. 03 – Музичне мистецтво). Київ. 22 с.
11. McGregor Rob Roy (1992). Audition and Performance for Trumpet; Orchestral Literature Studies. *Balquhider Music*. Vol. 4.

18. Sachs C. (1975). Historia instrumentów muzycznych Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. 556 s.
19. Sarkissian M. (2001). Trumpet. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition vol. 25, edited by Stanley Sadie. Massachusetts, USA. Macmillan Publishers Limited.
20. Tarr E.H. (1999). The Art of Baroque Trumpet Playing. *Mainz: Schott Music Int. Gmb & Co. KG*. Vol. I.

## Нотні приклади (Соната Е. Евайзена, Сюїта К.Боллінга)

Trumpet in B $\flat$ 

# Sonata

## for Trumpet and Piano

Eric Ewazen

**Lento**  $\text{♩} = 52$

SU337

*p*

**Allegro Molto**  $\text{♩} = 132$

5

11

18

*mf* *f* *p*

34

*mp* *mf*

40

*f*

44

49

*ff*

10

9

## II

**Allegretto**  $\text{♩} = 48$

3 4 (open)

*p* *mp*

9

*p*

### III

Allegro con Fuoco ♩ = 152

### Фінал Сонати Е. Евайзена:

# I - ALLÈGRE

7

CLAUDE BOLLING

B $\flat$  TRUMPET  
 $d. = 76$  (A)  
*mf*

(A) (B) (C) (D) (E) (F) (G)

2 3 4 3 8

## II - MYSTIQUE

15

CLAUDE BOLLING

B $\flat$  TRUMPET  
♩ = 50

6 (A) *mp*

(B) 4 (C)

## III - RAG-POLKA

CLAUDE BOLLING

B $\flat$  CORNET

♩ = 92

Musical score for B $\flat$  CORNET, tempo  $\text{♩} = 92$ . The score consists of five marked sections (A, B, C, D, E) and a final key signature change. The music is written in 2/4 time and features numerous triplets and eighth notes. The key signature changes from one flat (B $\flat$ ) to one sharp (F#) at the end.

## IV - MARCHÉ

CLAUDE BOLLING

B $\flat$  Piccolo TRUMPET

(A) (♩ = 182)

*mf*

(B)

26

## V - VESPÉRALE

CLAUDE BOLLING

B $\flat$  FLUGELHORN

♩ = 69

*espressivo*

(A)

*mf*

*decresc.*

(B)

(C)

(D)

(E)

*f*



## VI - SPIRITUELLE

B<sup>b</sup> Piccolo TRUMPET

CLAUDE BOLLING

INTRO.  
♩ = 120

2

(A)

*mf*

(B)

(C)

2

**І.ТВОРЧА СКЛАДОВА ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ  
КОНЦЕРТНІ ВИСТУПИ**

**Концерт №1 «Вимір класики»**

08.04.2024.

Львів, бібліотека ім. Р. Іваничука

*Програма:*

C.Bolling - Toot Suite for Trumpet and jazz Piano

Беруть участь: Меланія Макаревич (фортепіано)

Олександр Приженков (туба)

Володимир Пех (ударні)

49:31

<https://youtu.be/t2Tah7Xjq3s?si=4WEv1mUHqwm7uQ9e>



**Концерт №2 «Від свінгу до бі-бопу»**  
19.09.2024  
Харків, Арт-простір “TIBURON STUDIO”

*Програма:*

W.Marsalis - Buddy Boldens Blues  
D.Ellington - Portrait of Louis Armstrong  
G.Marks - All of Me  
I.-S.Jordan - Jordu  
B.Powell - Gertrude's Bounce  
D.Ellington - It Don't Mean a Thing  
C.Brown - George's Dilemma  
B.Timmons - Moanin'  
D.Gillespie - A Night in Tunisia  
Беруть участь: Михайло Сидоренко (саксофон-альт)  
Владислав Алтухов (клавішні)  
Ярослав Роденко (контрабас)  
Володимир Пех (ударні)

51:49

<https://youtu.be/05wMH1t2980>



## Концерт №3 «Нові барви сучасної музики»

05.02.2025

Львів, бібліотека ім. Р. Іваничука

### Програма:

Є. Станкович - Концерт-рапсодія для труби in B та фортепіано

M. Arnold - Fantasy for Trumpet

A. Plog - Postcards for Solo Trumpet

A. Vizzutti – Cascades

N. Ost - Clash of the Elements

E. Ewazen - Sonata for Trumpet and Piano

Партія фортепіано – Меланія Макаревич

58:07

<https://youtu.be/8OWGxmyja4s?si=LSZSJwKlWXovOscq>



## II. ТВОРЧА АПРОБАЦІЯ



## СТАРТАП

05.01.2024

в межах навчальної дисципліни «Теорія та практика музичної комунікації»  
zoom-стартап творчого мистецького проєкту «Труба в дзеркалі стилів  
творчості XX-XXI ст.»



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ

05.01.2024  
10:40

в межах навчальної дисципліни  
"Теорія та практика музичної комунікації"

**ZOOM-СТАРТАПИ  
ТВОРЧИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ**

здобувачів ступеня «Доктор мистецтва» 1-го року навчання:

|                                                                                                                                |                                                                                             |                                                                                                       |                                                                                        |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Білова<br/>Єлізавета</b><br>«У ритмі серця»:<br>звукообрази<br>ударних<br>інструментів в<br>музичній практиці<br>XX-XXI ст. | <b>Дмитриченко<br/>Артем</b><br>Труба у<br>дзеркалі стилів<br>творчості XX-<br>XXI століть  | <b>Карачевцев<br/>Денис</b><br>Антологія<br>української<br>віолончельної<br>музики XX- XXI<br>століть | <b>Мартянов<br/>Євгеній</b><br>Тромбон:<br>нові формати<br>комунікації<br>XXI століття |
| <b>Німенська<br/>Жанна</b><br>Художній світ<br>німецької<br>мистецької пісні                                                   | <b>Потоцький<br/>Станіслав</b><br>Польський<br>романтизм: від<br>Шопена до<br>Шимановського | <b>Тарновецький<br/>Ігор</b><br>Новий акустичний<br>простір гітарного<br>музикування                  |                                                                                        |

Модераторка – доктор мистецтвознавства, професор Юлія Ніколаєвська

## МАЙСТЕР-КЛАС

25.03.2024

Майстер-клас на тему «Використання статичної енергії на трубі», Вінниця.



МАЙСТЕР-КЛАС

НА ТЕМУ:  
"ВИКОРИСТАННЯ СТАТИЧНОЇ  
ЕНЕРГІЇ НА ТРУБІ"

ЗДОБУВАЧА  
ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО СТУПЕНЯ  
ДОКТОРА МИСТЕЦТВ  
ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ Г.П. КОТЛЯРІВСЬКОГО

**АРТЕМА  
ДМИТРИЧЕНКОВА**

14:00  
25 БЕРЕЗНЯ  
2024

ВІННИЦЯ  
вул. БОТАНІЧНА 13 А

### ІІІ. АПРОБАЦІЯ НАУКОВОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ

#### ПУБЛІКАЦІЇ (ORCID: 0000-0002-2034-9467)

1. Дмитриченко А. Звуковий образ інструмента у Сонаті для труби і фортепіано Еріка Івейзена. *Проблеми взаємодії мистецтва та теорії і практики освіти*. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ. Вип.75. 316–332. DOI 10.34064/khnum1-75.20

2. Дмитриченко А. Функції брас-секції в мистецькій концепції регі-альбому SKOVORODANCE. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXXIX (39). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ. 129–146.

[https://aspekty.kh.ua/vypusk39/aspekt\\_39\\_7\\_129-146\\_Dmytrychenkov.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk39/aspekt_39_7_129-146_Dmytrychenkov.pdf)

#### ВИСТУПИ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ:

1. ІІ наукова студентська конференція Українського вільного університету, (4-5 квітня 2024р., Мюнхен, Німеччина). Доповідь: «Філософія та музичне втілення альбому “Радіопромінь” гурту “Жадан і Собаки”: нотатки учасника».
2. Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція «Українська класика у науковому дискурсі сьогодення (до ювілею І. П. Котляревського)» (9 жовтня 2024р., Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського). Доповідь: «Альбом “Сковороденс”: новий музичний вимір відомих текстів».
3. ІІІ Всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк, номінація «Автори творчих мистецьких проектів» (10–11 травня 2025 р., Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського). Презентація «Альбом “Сковороденс”: новий музичний вимір відомих текстів».