

УДК 78.27.78.461

А.М. КОМАР

**ІННОВАЦІЙНЕ ЗВУЧАННЯ ТРУБИ У «ВОЛОДИМИРСЬКИХ РІЖКАХ»  
ОЛЕГА МОРАЛЬОВА**

*У статті проведено музично-теоретичний та виконавський аналіз сюїти «Володимирські ріжки» для ансамблевого складу (чотирьох труб та челести). Виявлено елементи російського пісенно-танцювального та інструментального народного мелосу. Визначено роль цих інструментів у творі та відзначено своєрідне звучання вищевказаного складу для передачі різноманітних образів.*

**Ключові слова:** труба, інноваційний ансамбль, сюїта, фрулято, сурдина, фольклор, поліпластовість.

А.М. КОМАР

**ИННОВАЦИОННОЕ ЗВУЧЕНИЕ ТРУБЫ В «ВЛАДИМИРСКИХ РОЖКАХ»  
ОЛЕГА МОРАЛЕВА**

*В статье произведен теоретический и исполнительский анализ сюиты «Владимирские рожки» для ансамблевого состава (четырёх труб и челесты). Выявлено элементы русского песенно-танцевального мелоса. Определено роль этих инструментов в произведении и отмечено своеобразное звучание вышеуказанного состава.*

**Ключевые слова:** труба, инновационный ансамбль, сюита, фрулято, сурдина, фольклор, полипластовость.

А.М. KOMAR

**THE INNOVATIONAL SOUND OF TRUMPET IN THE SUITE «VLIADIMIRSKIE  
ROZHKI» BY OLEG MORALIOV**

*This article is dedicated to music-theoretical and executive analysis of suite «Vladimirskie Rozhki» for ensemble complement of four trumpets and celesta. The elements of Russian folk songs and dances are displayed in this article. The role of all instruments in the composition is located and the sound of above-mentioned ensemble complement is marked.*

**Key words:** trumpet, innovational ensemble, suite, frullato, sourdino, folklore, polyplastic.

Творчість композитора та педагога Олега Моральова<sup>1</sup> охоплює різні жанри – це вокально-поетичні цикли (на десять віршів Е. Можелайтіса «Смерть солдата», 1973; «Перечитуючи Олександра Блока», 1977), кантати («Листочки зошита» для дитячого хору і оркестру на сл. М. Чернишова, 1980), а також інструментальні твори для різних складів духових інструментів («Прелюдії і фанфари» для дев'яти труб і ударних, 1975; сюїта «Володимирські ріжки» для чотирьох труб та челести, 1976). Створюючи концерти для різних духових інструментів з симфонічним або духовим оркестром, твори для духових інструментів

---

<sup>1</sup> Олег Аркадійович Моральов – видатний російський композитор. Його перу належать симфонічні камерно-інструментальні, камерно-вокальні, вокально-хорові твори, музика до театральних вистав. Народився 23 січня 1922 р. в Кірові в сім'ї музикантів. Пройшовши війну і, демобілізувавшись з армії, поступив на композиторський відділ музичного училища при Московській консерваторії в клас професора Є.К.Голубєва, у якого з 1950 р. продовжив заняття з композиції в консерваторії. З 1957р. – викладач Уральської, а з 1978р. Саратовської консерваторії. Основні твори: для соліста, хору і симф. орк. кантата «В канун века» (сл. В.Назарова, 1969); для симф. орк. Сюїта (1951), поема «Подвиг», симфонії: I (1960), II (Сибирское сказанье, 1971), Лірична поема (1966); для ф-п. і симф. орк. Концертна п'єса (1955), Концерт (1960); для віолонч. і симф. орк. Концерт (1964); для труби і симф. орк. Концерт (1972); для тромбона і симф. орк. Сюїта (1962); Струн. квартет (1957); для гобоя, кларнета і фагота «Чотири п'єси» (1971).

для тих чи інших камерних складів, композитор прагнув поповнити репертуар тих інструментів, який поки що є недостатнім. У цих творах автор створює нові нетрадиційні темброві поєднання, демонструючи специфічні особливості кожного інструмента та їх ансамблеві можливості.

Саме музикознавчо-теоретичний та виконавський аналіз запропонованого твору, виявлення стильових, тембрових особливостей, специфіки новаторських поєднань є метою пропонованого дослідження.

Рисами високого професіоналізму, тонким розумінням специфіки тембрового звучання ансамблю чотирьох труб та челести характеризується сюїта «Володимирські ріжки». Уже сама її назва декларує семантичне навантаження та, відповідно, передбачає звернення композитора до жанру народних пісенних та танцювальних джерел. Бажаючи якнайглибше відтворити живописні картини народного побуту, обрядів, звучання народних інструментів, композитор насичує частини сюїти елементами пісенних і танцювальних народних зразків, а для звучання народних інструментів використовує квіртет труб.

Для передачі характеру різних частин циклу митець звертається до широкої палітри фольклорних зразків. Так, ріжкове награвання «Кирилà» композитор передає у енергійно-закличній першій частині, у гумористично - скерцозній другій цитує танцювальну запальну пісню «Во кузнеце», зосереджено-сумовитий настрої третьої частини відтворює широко-наспівна мелодія пісні «Ой да ты, калинушка».

Майстерне використання фольклорного матеріалу демонструє автор у першій частині «Кирилà».

Основою композиційного розвитку служить зіставлення «розмови» двох труб (почергове розгортання мелодичних ліній першої труби та другої труби з сурдиною) з «тутійним» проведенням квіртетного складу. Тембральний контраст двох труб, що нагадує спів та його тихе відлуння, також підкреслений зміною тональності (у другій труби мелодія проходить квіртою нижче (Приклад 1а, 1б).

Приклад 1а

О.Моральов «Володимирські Ріжки», ч 1.

Tempo rubato con licenza

I

II

III

IV

Trombe (1b)

Приклад 1б

О.Моральов «Володимирські Ріжки», ч 1.

con sord.

p

Слід також відзначити різницю в динаміці, що дуже вдало підібрана композитором із врахуванням регістру труби, що робить акустичний ефект ще виразнішим. Цікаво й те, що у другій труби фрази закінчуються чисто трубними сигналами, що робить тему дещо урочистішою та асоціюється із звучанням фанфар.

Контраст проходить і на тематичному рівні: наспівні повторювані вузькообсягові трихордні поспівки з субквартою змінюються розміреними секвенційними дихордами та трихордами з терцевими дублюваннями, що звучать на фоні ритмізованих перекличок у третьої та четвертої труби. Присутній у частині також темповий контраст та використання перемінно-періодичних розмірів (Tempo rubato con licenza – і Lento tranquillo, 9/8 і 3/4).

Загальну форму частини можна трактувати як подвійну двочастинну з кодою за формулою АВ + А<sub>1</sub>В<sub>1</sub>В(г) + Кода. Також на другому рівні тут проявляються риси рондальності, де «розмова» двох труб – це повторюваний рефрен, а три епізоди – це двопластове звучання квартету труб: А + В + А<sub>1</sub> + В<sub>1</sub>В(г) + А<sub>2</sub>.

Отже, перший рефрен – це розмірений діалог двох труб (I-ої та II-ої) – обриси наспівних мелодичних ліній не перевершують пентахорду з різними тональними опорами: відповідно «d» та «as, b»

Схема першої частини «Кирила»:

A	B	A1	B1	Br	A
Tempo rubato con licenza	Lento tranquillo	Tempo I	Lento	Lento	
a+a1	b+a1	a+c+a1	b1	b+c	a
2+4+6, 3+4	6	2+5 + 6	7+5	8+10	12
d, as, b	As→b	f→Des h→as	C	A, h, A, H...Des	des, A des

Доволі складним і цікавим у застосуванні різних прийомів компонування виразових засобів є другий епізод Lento (цифри 3 і 4-5). Потовщення мелодичної лінії паралельними тризвуками, що далі змінюється дисонантними співзвуччями кварто-секундової будови у кульмінації, переростає у секундовий кластер. Ці дихордно-трихордні поспівки служать фоном для хроматизованих висхідних пасажів із закінченням на повторюваних форшлагах у першій труби, що, безумовно, мають зображальне навантаження – демонстрація віртуозної гри, найвищої майстерності оволодіння інструментом. Ладова перемінність суміжнощабельних тризвуків (A, h, A, F) у другому рефрені (ц.4-5), а також ладові мутації при експонуванні першої теми – опори на d, as, b та при її заключному проведенні переклички мотивів з опорами на des, a, des беруть своє коріння в народному музикуванні. Використовуючи поєднання труб із сурдинами і без них, а також їх чергування композитор збагачує тембрально-кolorистичну палітру їх семантичних навантажень, трактуючи у цій частині інструмент для відтворення як ліричної сфери, так і енергійно-закличних настроїв (початок кожного мелодичного проведення з субкварти створює рішучий розмірений настрій). Терпкість звучання деяких вертикалей підсилюють тритонові та дисонантні зіставлення тональних опор побудов по горизонталі: d – as, B-c у експозиційній побудові (A + B) та des-a-des у заключенні (A<sub>2</sub>). Цікавим є те, що частина закінчується на півтона нижче, ніж починається. Такі прийоми дуже часто використовує відома композиторка Леся Дичко у своїй кантатно-ораторійній творчості (кантати «Сонячне коло», «Здрастуй, новий добрий день»).

Отже, у цій частині, звернувшись до фольклорних пісенно-інтонаційних зразків, які, в свою чергу, диктують і ладо-тональні і метро-організаційні прийоми, а також, запозичивши варіантно-варіаційний принцип розвитку, композитор вкрапляє в музичне полотно і новаторські виразові засоби: акорди кварто-секундової та кварто-квінтової побудови, кластери, використання різних фактурних пластів (поліпластовість).

Слід відзначити різні функції труби. У рефренах вона виступає як солюючий інструмент ліричного спрямування. М'яка кантілена, проспівана тембром труби, створює романтичний настрій. В середині частини (5-та цифра) композитор представляє нам трубу як

інструмент технічний та яскравий, доручаючи їй швидкі гамоподібні пасажи та різноногого типу мелізми. У епізодах її функція двояка: переклички третьої та четвертої труб, а далі другої та четвертої створюють тонке мереживо підголосків і водночас можуть служити фоном для широкої наспівної теми у другої, а далі – третьої труби.

Продовженням настрою, певним контрастом до енергійно-закличної першої частини є скерцозна друга частина сюїти «**Над полями і лугами**». Це колоритна насичена картина народних гулянь, скомпонована автором на основі чергувань різножанрових, але доволі однонастрєвих епізодів: різні відтінки веселощів, подекуди з відтінком гумору, народної здорової напористості. У ній зіставлені сольні, діалогічні та групові частини. Форму можна окреслити як рондальну, причому кожна з частин має дво- або тричастинну побудову чи кілька фаз розвитку. Так, у першому рефрені можна виділити дві хвили розвитку: діалог двох тизвучних поспівок у дзеркальному проведенні (I-а та II-а труби) на фоні варіантного їх переінтонування (III-я та IV-а труби, D-dur). Далі цю грайливу розмову передано спочатку на тому ж тематичному матеріалі, а далі по звуках низхідного «золотого ходу валторн» III-ю та IV-ю трубами у поєднанні з «повзучими» тризвуками та їх оберненнями з мікрогармонічними зрушеннями від E-dur до h-moll.

Слід також зауважити виконавську складність початку другої частини, оскільки у першої труби партія починається з ноти a2 в динаміці *piano*, а це, як відомо, вартує немалих зусиль та старань виконавця відразу попасти на цей звук при цьому динамічному відтінку (Приклад 2).

Приклад 2

О.Моральов «Володимирські Ріжки», ч 2.

Con allegrezza senza sord.

Тематичним матеріалом першого епізоду послужила жвава запальна пісня «Во кузнеце». Цитуючи її, композитор здійснює різні види тематичної роботи: вичленовує окремі мотиви, повторює їх із мікромелодичними змінами, насичує хроматизмами, здійснює ладові мутації, і, поєднуючи їх варіантно по вертикалі на фоні витриманого домінантового органного пункту в октаву у IV-ї труби, одержує життєрадісну картину народних розваг. При кожному наступному варіантному проведенні теми чотирма трубами композитор вводить зміни і в ладотональному плані: «з'їждження» у далекі тональності – B/F, A-C, Ces-C.

Варіантно змінюючи друге проведення рефрену, він у завершальній побудові вводить відрізки цілотнової гами (II-а труба) на фоні комплементарно вибудованих зменшених тризвуків (у решти труб).

Наступний, другий епізод – це перша кульмінація масштабного твору, яка завершується віртуозною каденцією у першій труби. Ця лірична побудова у тричастинній формі розпочинається наспівною розміреною трихордною поспівкою, що поступово розширюється до пентахорду, фоном якій служать витримані паралельні квінтові поєднання у III-ій та IV-ій трубах. Вертикаль серединної побудови збагачується квінтовими та октавними дублюваннями ламаних терцево-секундових ходів. Отже, використання стрічкового голосоведення та варіантних принципів розвитку початкових мотивів свідчить про фольклорну природу тематичного матеріалу і роботу з ним. Вплив народної пісенності, зокрема ладів народної музики (g-дорійського, В-лідійського), вузькообсягових поспівок (трихорди, тетрахорди), ладові мутації (g, F, g, F, B), яскраво проявляється у віртуозній каденції. Для зміни звучання та надання йому різкості і напруження автор використовує у труб штрих *frullato*.

Різким контрастом з одноголосною каденцією виступає наступне проведення рефрену повним складом ансамблю з чотирьох труб та появою челюсти. Секундо-квартове співзвуччя дублюється на двох нотоносцях у челюсти та у II-ої, III-ої та IV-ої труб, створюючи доволі широку за діапазоном вертикаль. Ці токатно повторювані співзвуччя створюють насичений фон для трихордних висхідних поспівок, запозичених з початкової побудови, проведення яких паралельними квартами вносить терпкість і різкість у звучання ансамблю труб.

Гармонічна нестійкість та гострота звучання ансамблю посилюється у наступному епізоді, де органний пункт на октавних дублюваннях у челюсти та їх помірно півтонове під'їждання поєднується із паралельними чотиризвуковими співзвуччями у труб: септакордами, кварто-секундовими та секундово-терцевими вертикальними поєднаннями. Цими насиченими дисонантними гармоніями усього складу ансамблю досягається друга, основна кульмінація частини, де вражає фонічно-колеристичне використання гармонії, оформлення її різними ладо-тональними барвами. Тут у створенні потужного прояву народної стихії можна провести паралелі із творчими знахідками Стравінського, насамперед з «Весною священною».

Після кульмінації – різкий спад і звучності, і фактурного насичення. Завершує твір кода, побудована на матеріалі рефрену та другого епізоду.

Схема другої частини «Над луками і полями». У третьому та четвертому рядках тематичний матеріал труб та челюсти.

A	B ц2	A1 ц.6.	C ц.10	Caden za. Im provisato	A2 ц.14	D..ц.15	Coda ц.19
Con allegrezza	Umoristico		Andante		Tempo I		
a, b, b1	c, d,	a1, b1, e	F g	f1, h	<u>a1</u> , j	k	f, g, b,
					J	l	
17+4 +3	7+6, 6, 5+ 6+6, 6, 5	7+ 11+16	16+10		9	36+12	20
C	B/F, A-C, Ces-C	C, Ces, B,	G	g, F.. B	E	B, тон. нест.	C CBC

Слід також звернути увагу на ритмічну сторону організації тематичного матеріалу. Перемінність розмірів на межах, а також у середині побудов (4/4, 2/4, 6/8, 5/8 тощо) беруть початок у народних імпровізаційних награваннях, так як і весь тематичний матеріал твору. Всі тематичні засоби, а також ансамблевий склад – чотири труби, подекуди із сурдинами – відображають картину масових святкових народних гулянь.

Програмна назва третьої частини «**Вечір**» створює в уяві слухача певний асоціативний ряд, що пов'язаний із завмиранням дня, повільним підходом до якогось іншого стану, завершення, засинання. Автор передає задум у складній відкритій тричастинній побудові A+B+C, де кожна з частин виступає як заспів із двічі повтореним приспівом.

Перша частина складної тричастинної побудови – це одноголосна наспівна протяжна мелодія. Для передачі тужливо зосередженого образу композитор використав народну пісню «Ой да ты, калинушка». Ця мелодія спочатку звучить у соліста (II труба), а далі підхоплюється злагодженим три- чотириголосним ансамблем у м'яких консонантних (паралельними терціями та октавами з неакордовими звуками) співзвуччях. При поділі на тритактові фрази (загальна структура 6+6+6) вони переважно завершуються половинними або заключними плагальними каденціями в унісонному викладі з дублюваннями в діапазоні трьох октав.

Відзначаючи тут роль труби, знову ж хотілося б звернути увагу на партію першої, оскільки тут присутня дещо схожа виконавська складність, як у другій частині. Поставлене завдання зараз менш складне, оскільки у попередній частині труба починала акапельно, а в даному випадку верхній голос підтримують ще дві труби, утворюючи тризвук. Також зауважимо те, що композитор використав сурдини, адже вони дещо допомагають стишити динаміку у верхньому регістрі (Приклад 3).

Приклад 3

О.Моральов «Володимирські Ріжки», ч.3.

Друга частина продовжує настрої першої, збагачуючи ансамблеве полотно мереживом підголосків, непрямим рухом, паралельними терціями, а згодом і квартами, що створює певну терпкість та автентичність звучання. Це ніби зародки елементів та прийомів, які переважають у третій заключній частині. Тут переважають секундово-квартові поєднання, що творять чотириголосні кластери. Секундові співвідношення панують не лише у вертикалі: друге проведення заспіву звучить у великосекундовому співвідношенні: перше речення – d-moll, друге – e-moll. Партія челести виступає нетривалим крапленням у квартет духових. Коротка висхідна побудова – один такт виконаний у тому ж ключі, що й наступне звучання труб – зменшені і чисті співзвуччя: зм.5+ч.4+зм5 (cis+g+c+fis).

Приспів побудований на репетитивному проведенні партій чотирьох труб у співвідношенні в.2+м.3+в.2 (h+cis+e+fis) з поступовими посекуновими сповзаннями, що приводять до наступної вертикалі fis+gis+h+cis та на заключний (витриманий на три такти) кластер des+es+f+g із затриманнями до c+d+e+fis (двічі проведений заспів). У цих кластерах використані симетричні лади та поєднання цілотнонових з діатонічними.

Схема третьої частини «Вечір»

A						B		C		
Andante cantabile						Poco più animato		Tempo precedente		Animato accelerando
a	B	b1	c	D	d1	e	e1			
3+3	3+3	3+3	3+3	3+3	3+3	4	4	10		
g, B	B, g	B, g	g	G	g	d	E	Fis-cis, c		

Отже, у цих трьох частинах бачимо поступовий перехід композитора від оперування традиційними виразовими засобами до сучасних при незмінному зверненні до фольклорних зразків та до народних засобів розробки тематичного матеріалу: підголоски, стрічкове голосоведення, ладові мутації, зіставлення сольного та групового виконання.

Труба у цій частині служить виразником широкого діапазону настроїв та станів: від ліричних, контрастних, напружених, виступає як сольний і як ансамблевий інструмент.

Фіналом, завершенням циклу є четверта частина сюїти «**Прощальний хоровод зірок**». Форму можна трактувати як двочастинну куплетну з розлогим вступом та кодою. Сама назва «настроює на дещо містичне сприйняття образу»[1, с. 185], носить певне філософське навантаження, асоціюючись із завершенням кругового циклу у природі і в житті людини. Частина побудована на трансформації ріжкових і танцювальних тем з опорою на сучасну музичну мову, а саме – кластерні звучання (ансамбль труб) та елементи алеаторики (челеста).

Вступ як імпресіоністична замальовка передає загальний заворожений стан. Розпочинається ледь чутним витриманим (три, чотири такти) кластером – «*ces-des-es-g*» на *pp*, а далі на *ppp* у чотирьох труб, з незначним «сповзанням» «*a-ces-es-g*» до секундо-квартового співзвуччя «*s-g-a-d-g*». Атмосферу зачарованої застиглості доповнюють вкраплення челести «*sis-g-c-fis*» (зм.5+ч.4+зб.4), створюючи образ чогось неземного, нереального. Дуже важливим у цьому тихому вступі є те, щоб атака звука прозвучала разом у всіх чотирьох трубачів.

Будівельним матеріалом двох частин куплетної форми служать видозмінені народно-пісенні інтонації у ритмічному збільшенні, запозичені з другої частини «Над полями і лугами». Дублювання партій труб (II-ї та IV-ї, далі I-ї та III-ї) проходить спочатку двома горизонтальними політональними лініями B/Des, а далі чотирма – A/Des/G/Ces, створюючи по вертикалі чотири різнотональні стрічки. П'ятим пластом виступає партія челести, яка підсилює дисонантність звучання, оскільки побудована на розложених гармоніях збільшеного великого септакорду.

Кода частини служить завершенням і цілого циклу, оскільки тут композитор створює тематичні арки з окремими частинами сюїти: поперемінно із хроматичними, пентатонічними та цілотноновими відрізками у челести як віддалена згадка на *p* та *ppp* появляються теми з третьої та першої частин циклу. Завершують сюїту короткі субмотиви у челести, що, ніби поступово віддаляючись, зникають у Всесвіті (*dim.*, *rit.*)(Приклад 5).

Приклад 5

О.Моральов «Володимирські Ріжки», ч.4.

The musical score consists of five staves. The top four staves are for trumpets, and the bottom staff is for celeste. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'ppp'. The score shows a cluster of notes for the trumpets, which then shifts to a different cluster. The celeste part features a series of notes and some chromatic and pentatonic motifs. The score ends with a 'rit.' (ritardando) marking.

Схема четвертої частини «Прощальний хоровод зірок».

Вступ	A	A1	Кода
a, a1	b + c	b1 + c1	тема IIIч + тема Iч
3+7+5+2+2+2+4	4+4 + 4+4	4+4 + 4+4	15 + 25
тон. нест.	B/Des, -	A/Des/G/Ces,	fis, fis/cis, fis

Усі виразові засоби: збільшені та зменшені гармонії, відтинки цілотнової, хроматичної гами, елементи мажорної пентатоніки, поліпластові поєднання чотирьох різних тональностей – і все це у виконанні квартету труб та челести створює поступовий перехід із жанрових пісенно-танцювальних тем, від картин групових народних гулянь перших трьох частин до заглиблення в атмосферу нереальності у неземну гармонію Всесвіту. Ледь чутна вертикаль труб із мікрогармонічними зрушеннями у поєднанні із тембром челести досягають такого ефекту. Згадується вислів Л. Ковнацької, що «чистота тембру челести ...чується абсолютною, і, як у всякій абсолютній величині, у ній присутній елемент загадковості, таємничості...» [1, с. 185].

У сюїті спостерігаємо втілення глибокої філософської проблеми – від радощів земного буття, картин природи, народних гулянь до поступового незворотного переходу у вічний космічний простір. Цій ідеї підпорядковані і програмні назви кожної з частин, і відповідно виразові засоби та характерні прояви музичної стилістики композитора.

Отже, музична мова Олега Моральова поєднала музично-виразові засоби двох попередніх століть. Опираючись на традиції XIX століття, композитор збагатив гармонічну вертикаль кластерними співзвуччями, а також зустрічаємо деякі моменти алеаторики. Великий вплив на індивідуалізований стиль композитора мають зразки народної пісенної та танцювальної творчості, а також інструментального музикування. Саме використання ансамблю чотирьох труб продемонструвало великі виразові можливості інструмента у створенні найрізноманітніших образів як побутових народних, так і у відображенні картин неземних космічних.

У зверненні до фольклорних зразків у поєднанні із традиційним мажоро-мінором композитор опирається на вузькообсягові лади – дихорди, трихорди тощо, лади народної музики – лідійський, пентатоніку, цілтонові та хроматичні гами. У плані гармонії віддає перевагу фонічному забарвленню акордів, творенню вертикалі шляхом дублювань, стрічкового та підголоскового голосоведення. З народного музикування запозичив також ладові мутації та «зісковзування» у інші, іноді далекі тональності.

Стосовно форм, то композитор звертається насамперед до архітектонічних конструкцій народно-пісенного та танцювального походження – це вільно трактоване рондо та куплетно-варіаційні побудови. Серед методів розробки тематичного матеріалу домінантними є варіантне та варіантно-варіаційне повторення, а також проведення тематичних побудов на різній висоті. Аналогічні прийоми є притаманні народному інструментальному музикуванню.

Усю запропоновану палітру образів, станів, настроїв, починаючи від колоритних народних життєстверджуючих жартівливо-танцювальних та ліричних сцен перших трьох частин до імпресіоністично витончених замальовок неосяжного Всесвіту у фіналі, композитор доручив нетрадиційному складу – ансамблю чотирьох труб та челести. Інструменти використовуються як сольні, так і як акомпануючі, також часто вони виконують діалог – одна труба з другою, або ж попарно. Для створення своєї тембрової характеристики до ансамблю труб додається челеста, яка звучить як акомпанемент у третій, і як сольний інструмент у четвертій частині.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке /Б.Асафьев. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.
2. Веприк А. Трактовка інструментов оркестра /А.Веприк. – М.: Музгиз, 1961. – 302 с.
3. Христиансен Л. Олег Моралев // Композитори Росийской Федерации. Сборник статей. – Вып.4. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 178-197.