

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.461;78.27

Микола Ластовецький

МУЗИЧНО-ВИРАЗОВІ ВЛАСТИВОСТІ ТРУБИ В СИМФОНІЯХ ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО

У статті досліджено особливості застосування партії труби в симфоніях Петра Чайковського. Розглянуто специфіку використання її музично-виразових властивостей та технічних можливостей. Охарактеризовано функції партії труби в симфонічних творах П. Чайковського.

Ключові слова: композитор, мідні духові інструменти, оркестр, труба.

Николай Ластовецкий

МУЗЫКАЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СВОЙСТВА ТРУБЫ В СИМФОНИЯХ ПЕТРА ЧАЙКОВСКОГО

В статье исследованы особенности применения партии трубы в симфониях Петра Чайковского. Рассмотрено специфику использования ее музыкально-выразительных свойств и технических возможностей. Охарактеризованы функции партии трубы в симфонических произведениях П. Чайковского.

Ключевые слова: композитор, медные духовые инструменты, оркестр, труба.

Mykola Lastovetskyi

MUSICAL AND EXPRESSIVE PROPERTIES OF TRUMPET IN PETRO TCHAIKOVSKY'S SYMPHONIES

In the article the features of application of trumpet in Petro Tchaikovsky's symphonies are investigated. The specific of using its musical and technical properties is considered. Musically and performing findings of P. Tchaikovsky as a composer-symphonist in interpretation of party of trumpet became a standard for the next generation of composers and performers. In six symphonies P. Tchaikovsky applied two chromatic trumpets, not always using them in all movements.

Tuning of trumpets is different in all works of a composer. Modern trumpeters, performing P. Tchaikovsky's works, tune orchestral parties of trumpets in the tuning in B. Cornets with pistons in the P. Tchaikovsky's symphonies are absolutely absent (accept the Manfred Symphony, where additionally are added two cornets).

P. Tchaikovsky used trumpets at his symphonic scores leaning on a certain creative conception. They are absent not only in some movements of early works (Symphonies No. 1, 3) but also at some works of a mature period. In an early and mature periods composer used trumpets that transpose upwards (in C and in F), in late years of his life he used trumpets that transpose downwards (in A and in B).

Trumpets in the P. Tchaikovsky's symphonies are used in a different way: often as an accents of two instruments in an octave ff in tutti, or harmonic accents, underlining sf harmony with wooden, roll-calls with wooden instruments and horns, octave pedals and harmonic voices with a horn, underlining of pedals of strings etc. P. Tchaikovsky used trumpets sufficiently often, however some special conception of its using is absent.

P. Tchaikovsky considerably dramatized sounding of trumpets, its solo episodes in his symphonies are filled with large internal tension maintenance, for example, themes of fate, destiny. Especially responsible role of trumpets is in his last three symphonies. In the Symphony No. 4 a trumpet plays a theme of anxious and ominous destiny. In the Symphony No. 5 party of trumpets is connected with a sullen and severe character, especially in the finale of this work. In the Symphony No. 6 the laconic and victory remarks of trumpets strengthen and make more prominent the tragedy of a Finale.

On the whole, in P. Tchaikovsky's symphonies trumpets appear wherein musical development reaches an apogee: in culminations, in tutti, as a support of orchestral growths, and, at the same time, as a brilliant orchestral sounding, in moments where a special dramatic effect is needed.

Key words: *composer, brass instruments, orchestra, trumpet.*

Питання, пов'язані з життєтворчістю відомого російського композитора Петра Чайковського (1840 – 1893), продовжують викликати зацікавлення як науковців, музикантів-виконавців, так і меломанів. Митець значно випередив свій час, а його музично-виконавські знахідки, в тому числі й у царині трактування партії труби, стали взірцем для наслідування наступній генерації композиторів та виконавців.

Попри те, що дослідженням тих чи інших ділянок творчості П. Чайковського займалося багато науковців різних генерацій та національностей, проблематика, яка знаходиться у фокусі даної розвідки, досі заторкувалася вкрай опосередковано. Серед наявних праць, присвячених розв'язанню даної проблеми, специфіці використання мідних інструментів (у тому числі і труби), аналізу виконавських труднощів тощо, виділяються видання Московської консерваторії ім. П. Чайковського під редакцією Ю. Усова, також декотрі розвідки сучасних українських інструменталістів-науковців (В. Посвалюка, В. Цайтца, І. Гишки, Б. Мочурада, О. Вар'янка та ін.).

Мета статті – охарактеризувати музично-виразові властивості труби в шести симфоніях П. Чайковського і в програмній симфонії “Манфред”.

У переважній більшості симфоній П. Чайковський застосовував класичний склад групи мідних духових інструментів симфонічного оркестру, який містив 4 валторни, 2 труби, 3 тромбони і тубу. П. Чайковський вже з перших оркестрових композицій орієнтувався на хроматичні труби і валторни. В шести симфоніях (за винятком симфонії “Манфред”, де додатково залучено 2 корнети) П. Чайковський застосовував пару хроматичних труб, і то не у всіх частинах. Їх стрій неоднаковий у різних творах¹.

¹ Симфонія № 1 “Зимові мрії” *g-moll*, 1866 р. I і II ред. – 1866 р., III ред. – 1874 р., 1-е вид. III ред. – 1875 р. I ч. – 2 труби *in D*, II ч. – труби відсутні, III ч. – 2 труби *in C*, IV ч. – 2 труби *in D*.

Симфонія № 2 *c-moll*, 1872 р. I ред. – 1872 р., II ред. – 1880 р., 1-е видання (II ред.) – 1881 р. I – IV ч. – 2 труби *in C*.

Симфонія № 3 *D-dur*, 1875 р. 1-е вид. (партитура) – 1877 р. I ч. – 2 труби *in F*, II ч. – труби відсутні, III ч. – труби відсутні, IV ч. – труби відсутні, V ч. – 2 труби *in F*.

Симфонія № 4 *f-moll*, 1877 р. 1-е вид. – 1880 р. I – IV ч. – 2 труби *in F*.

Симфонія № 5 *e-moll*, 1888 р. 1-е вид. – 1888 р. I – IV ч. – 2 труби *in A*. (В автографі партитури, в I ч. симфонії труби нотовані в строї *in B*).

Симфонія № 6 “Патетична” *h-moll*, 1893 р. 1-е вид. – 1894 р. I ч. – 2 труби *in B*, II – IV ч. – 2 труби *in A*.

Симфонія “Манфред” у 4-х картинах *h-moll*, 1885 р. 1-е вид. – 1886 р. I ч. – 2 труби *in D*, II ч. – труби відсутні, III і IV ч. – 2 труби *in D*.

Перша симфонія П. Чайковського “Зимові мрії” *g-moll* (1866) стала кроком вперед у його формуванні як митця-оркестратора. В ній ретельно відшліфована як оркестрова фактура, так і партії окремих інструментів, зокрема труби. Головна особливість застосування труби в цьому творі – економне використання її тембру і його “включення” у найбільш відповідних моментах, в яких вона вирізняється техніко-виразовими можливостями. Однак, композитор тут ще не досягнув кульмінаційної точки майстерності, притаманної для його більш пізніх партитур.

Привертає увагу не просто ощадливість, а раціональність мислення композитора щодо вживання двох труб у плетиві оркестрових голосів: нічого зайвого, все за потребою даного моменту розвитку і як результат попередньої підготовки, – так можна охарактеризувати цей процес. Тому в I ч. симфонії труби початково з’являються лише в цифрі 100 – на верхньому гребені розвитку зв’язної партії, в *tutti* та *ff* оркестру, як учасники акордових послідовностей гармонічних комплексів дерев’яних і мідних духових інструментів, підтриманих литаврами, які “протистоять” одностійній темі в струнних, викладеній могутніми октавами. Виконавши, таким чином, майже всю цифру 110 і затримавшись на початку цифри 120 для допомоги валторнам у створенні тритактової тоніко-домінантової педалі, труби (в октаву) разом з валторнами, струнними та литаврами (кінець цифри 120 – початок цифри 130) [3] підтримують акцентами на сильних долях проведення кінцевої мелодичної побудови у зв’язці, яка виникла на матеріалі теми головної партії. Після кількох акцентів *ff* змішаного складу в цифрі 130 труби “замовкають” аж до цифри 190, оскільки не беруть участь у розгортанні побічної партії [3]. В цифрі 190 з’являється ще один функційний елемент – пунктирні за ритмом перегуки між октавами дерев’яних духових інструментів та октавою двох труб, які в цифрі 220 разом з валторнами та дерев’яними духовими (спочатку без фаготів) проводять святкову за звучанням тему заключної партії експозиції на фоні тривожно-запитальних фігурацій струнних [3].

Отже, в експозиції I ч. Першої симфонії П. Чайковського немає жодного функційного способу застосування труб, але вжиті вони концептуально, у вузлових моментах її розгортання. Така сконцентрованість тембрових засобів спостерігається і в розробці, в першій половині якої труби мають паузи, а в другій (цифри 340–370) [3] в октавному викладі разом з валторнами утворюють цікавий різновид мелодичної педалі, яка за ритмом має характерні ознаки фанфарного заклик. В репризі труби вступають, на кшталт експозиції, для гармонічної підтримки на *ff* разом з валторнами, литаврами та групою дерев’яних духових інструментів одностійної мелодії зв’язкової партії в її другій половині (цифри 500–510, 560–590) [3], яка проходить спочатку в октавах низьких струнних, а відтак підіймається вгору, модифікуючись у постійно повторюваний “знак питання” – мотив своєї початкової інтонації. В *Codi* (її другій частині) переважають інтоновані двома трубами октави на домінанті, згодом – на тоніці (разом з валторнами), які в цифрі 660 набувають фанфарного характеру [3]. Кінцевий розлогий акорд на *ppp* октави труб разом з дерев’яними духовими інструментами та двома валторнами – чудовий взірець їх використання в такій функції.

III ч. симфонії (в II ч. труби відсутні) написана для того ж інструментального складу, що і перша. Труби грають мало і виконують всього декілька елементарних функцій: педальні звуки (цифри 20, 130–140, 310), участь в акордових побудовах (цифри 100, 280, 380–390), октави на *p* (цифра 290) [3]. В IV ч. група мідних духових інструментів доукомплектується трьома тромбонами та тубою, що вносить відповідний тембровий контраст, порівняно з попередніми частинами твору. Виконавши у вступі декілька вже попередньо відомих функцій (фанфарні сигнали – разом з валторнами у цифрі 50, взявши участь у ритмізованому гармонічному комплексі всіх мідних інструментів *tutti* на *ff* в кульмінаційному місці розвитку вступу в цифрах 50–60), труби разом зі струнними та дерев’яними інструментами, при гармонічній підтримці всієї “міді”, нарешті двічі проводять тему головної партії сонатної форми, в якій написаний фінал, в експозиції та репризі (цифри 60–70, 280–290) [3]. Застосування труб у такій ролі є не тільки першим випадком у цій симфонії, а й не зустрічається в жодній з попередніх партитур П. Чайковського, хоч композитор наразі “прикриває” їх характерний тембр іншими інструментами, “доручаючи” їм *solo* на *ff* лише у фанфарних сигналах, переважно в октаву (цифри 70–80, 270, 280–300, 590) [3]. Застосування

труб у подальшому розгортанні музичної канви твору є типовим для його ранніх увертур, за винятком одного випадку їх участі в оригінально інструментованій ланці канонічної імітації (всі мідні і контрабас (у дві октави) на *ff*), яка передує закінченню експозиції (цифра 160) [3]. Інструментування цієї симфонії надзвичайно своєрідне, воно свідчить про велику майстерність молодого композитора.

Ці принципи знайшли своє продовження і розвиток в його Другій симфонії *c-moll* (1872). У творі часто застосовуються короткі “удари” повного та неповного *tutti* на *ff* (рідше *f*), в яких беруть участь труби, і з якого він починається. За їх кількістю ця симфонія є своєрідним рекордсменом (цифри 30, 130–150, 190–210, 230, 280–300, 340 – I ч.; 10, 20, 90, 120, 150, 290, 360, 370, 400, 420, 460 – III ч.; 20, 120, 240, 420, 550 – IV ч.) [1]. Виходячи із задуму твору, це є цілком виправданим і змістовно обумовленим. У вступі до I ч. композитор поєднав (в октаву) першу трубу з першим тромбонем у початковій ланці низхідної канонічної секвенції, відповідь якої доручив першим та другим скрипкам, розташованим на відстані октави (цифра 40) [1].

Композитор широко використав групу мідних духових інструментів для утворення гармонічних комплексів як автономно, так і за участю інших груп оркестру в багатьох місцях партитури, надаючи їй ознак носія тембру як однієї з рушійних сил драматургії твору. Показовим з цього огляду є інструментування канонічної імітації в II ч., де її початок експонується в змішаному тембрі 2 валторн та 2 труб, а відповідь – у гобоїв та фагота. В II ч. вперше з’являється пізніше типовий для композитора самостійний контрапунктуючий до інших голосів рух труб як протидія (чи перешкода) загальній тенденції розгортання фактури (цифра 110), а в цифрі 490 подібний контрапункт викладений в октавах труб та 2 тромбонів (*a2*) на *ff* [1]. У цифрі 480 III ч. вперше з’являється оркестровий акцент, підготовлений *crescendo* труб і валторн [1]. У IV ч. інструментування теми отримало широке застосування оркестровими групами (на основі української народної пісні “Занадився журавель”) паралельними мелодичними пластами, в яких перша труба дублює початковий мелодичний зворот, викладений першими скрипками та флейтами (цифра 180) [1]. У цифрі 160 труби інтонують “сигнальні” імітації, які початково звучать у валторн, а в цифрі 440 об’єднуються (в дві октави) з тромбонами та тубою для потужного звучання одноголосної теми; в цифрі 460 – утворюють з мідними духовими гармонічний комплекс, який дублює такі ж мікстури в групах струнних та дерев’яних духових інструментів [1]. Труби у всіх цих об’єднаннях звучать органічно, їх застосування обумовлене розгортаннями тембрової драматургії. Слід зауважити, що інструментування коди фіналу має “масовий” характер і “перегукується” із закінченням Першої симфонії композитора.

У I ч. Третьої симфонії П. Чайковського *D-dur* (1875) 2 труби з’являються зовсім “непомітно” – на *p* у супроводі, підтримані теж на *p* двома тромбонами і литаврами (цифра 10) [6]. Після ще однієї появи в акценті (*f*) в цифрі 70, зненацька звучить прекрасне *solo* першої труби в середині головної партії, яке ще раз з’явиться в репризі на динаміці *p espress* [6]. Порівняно з попередніми симфоніями, це був великий прогрес (цифри 100, 330) [6], перший самостійний “виступ” інструменту не з фанфарною функцією, а з використанням мелодичних можливостей хроматичної труби. Далі труби (вже традиційно) беруть участь в *tutti* (цифри 120–130, 190–200), ще в двох акцентах (цифра 210) і в розробці демонструють “відкритий” тембр в імітаційних перегукуваннях з тромбонами та валторнами коротких мотивів (цифри 230–250) та окремих фраз (цифри 260, 270–280) [6]. У репризі труби знову беруть участь в *tutti ff* (цифри 300–320), після якого ще раз звучить вже згадуване *solo* труби [6].

Дещо активізувавшись у викладі побічної партії в репризі *tutti*, після квартових перегуків з валторнами (перша труба), в заключній партії репризи труби виконують традиційну ритмо-гармонічну підтримку в *tutti fff* головного тематизму, який проводять струнні та дерев’яні духові інструменти (цифри 400–420) [6]. Подібні функції зберігаються за трубами і в коді I ч. симфонії (цифри 420–450) [6]. У цій симфонії П. Чайковського труби (як і тромбони та туби) ще застосовуються в останній, V ч., написаній у формі рондо з розробкою. Переважно вони виступають у складі гармонічних (акордових) побудов разом з валторнами та тромбонами з тубою для підтримки провідних мелодичних ліній, проведених струнними та дерев’яними духовими інструментами. В цифрах 250–260 на *fff* інструменти всіх груп залучені до виконання

мелодико-гармонічного комплексу в останньому епізоді, де труби дублюють основну мелодичну лінію [6].

У програмній симфонії “Манфред” *h-moll* (1885), де застосовано 2 труби і 2 корнет а-пістони, труби використано надзвичайно широко і в різноманітних функціях. Це, насамперед, проведення в I-ій картині твору теми Манфреда дубльованими октавами труб та корнетів (цифри 18–20), виклад другої теми вступу октавами труб (*a2*) та тромбонів (*a2*) (цифри 21–25), видозміненої теми Манфреда в тридольному розмірі трубами (*a2*) (цифри 66–67) і в октавах труб – його першої фрази в III-ій картині (цифри 193–194) [2]. В IV-ій картині твору привертає увагу проведення двох ланок імітації між тромбонами (*a2*), зміцнених фаготами та трубами (*a2*) (цифри 228–232), також інструментування остинатних сигналів, викладених спочатку (в октавах) корнетами (цифри 234–236) та при повторенні – трубами (цифри 274–275) [2].

Як композитор-симфоніст П. Чайковський найбільш яскраво проявив себе в трьох останніх симфоніях, в яких спостерігається процес “закріплення” тембру труби за драматичною художньо-образною сферою, що стало новим словом в оркестровому трактуванні інструменту. Найбільш характерні випадки застосування труб у Четвертій симфонії *f-moll* (1877) – проведення фанфарної теми вступу (в октаву) разом з дерев’яними духовими інструментами; участь у ритмізованому гармонічному акомпанементі всіх мідних (разом з фаготами та литаврами) під час кульмінаційного проведення теми головної партії в експозиції; участь у мелодико-гармонічному контрапункті групи мідних духових інструментів (разом з частиною дерев’яних) до кульмінаційного проведення другої теми заключної партії експозиції; сольне проведення теми вступу двома трубами (в октаву) в розробці I ч. та в заключній партії репризи; переключки між валторнами і трубами початкового мотиву теми вступу; участь зі всіма мідними та литаврами в епізоді (“іграшковому марші”) середньої частини скерцо симфонії; проведення третьої теми фіналу в *tutti*; участь у канонічній секвенції мідної групи, яка інтонує початкову фразу другої теми фіналу (російської народної пісні “Во поле береза стояла”) [7].

У П’ятій симфонії *e-moll* (1888) застосування труб продовжується в напрямку, зафіксованому в партитурі Четвертої симфонії: використання чистих сольюючих тембрів для проведення фанфарних тем та імітаційних переключок, їх участь в ансамблевих побудовах з іншими інструментами мідної духової групи для мелодичних, акомпануючих та контрапунктичних функцій, дублювання мелодичних ліній у *tutti* оркестру, різноманітні сигнали, акценти, підкреслення та імітаційні звороти. Порівняно з Четвертою, в П’ятій симфонії більше уваги приділено використанню труб в оркестрових педалях. Основні випадки застосування труб у I ч. П’ятої симфонії – участь у гармонічних побудовах групи мідних духових інструментів педального та ритмізованого видів (переважно з додаванням “дерева”); підкреслення окремих мелодичних зворотів у *tutti*; участь у контрапунктичних побудовах всередині мідної групи (в дублях з кларнетами, потім – з гобоями); акценти на сильних долях тактів [4].

На відміну від Четвертої симфонії, відкритий тембр труб у П’ятій симфонії застосовується лише в двох випадках: *solo* першої труби (*p*) в двох ланках короткої секвенції з гармонічним супроводом другої труби та тромбонів (всього 4 такти) та в коротких фанфарних сигналах двох труб (в октаву) зі спадаючою динамікою. В окремих випадках композитор “прикриває” тембр труби у фанфарних фігурах гобоями. В цій частині значну роль відіграють переключки груп оркестру, зокрема вперше застосовані П. Чайковським переключки акордів мідної та струнної груп. У II ч. симфонії тема вступу з’являється в октаві двох труб, продубльована флейтами, гобоями і кларнетами. Вперше відкритий тембр сольюючої труби з’являється як уривчастий контрапункт (підтриманий у нижній октаві першим тромбоном) до кульмінаційного проведення теми побічної партії (частина написана в сонатній формі без розробки). В коді короткі фанфарні репліки двох труб (в октаву) теж “прикриті” гобоями [4].

У III ч. зустрічаємо лише 4 репліки двох труб (в октаву), але вони “вуаляються” мелодичними фігураціями *divisi* перших скрипок, які на них накладаються. В четвертій частині нарешті з’являється тема вступу в хоралі 2-х труб, валторн та тромбонів, також труби в окремих місцях з ведучим голосом першої труби без дублювання з інструментами інших груп [4]. В цьому місці партитури перша труба та друга валторна (в октаву) утворюють тривалу мелодичну

педаль, яка раніше не застосовувалася в такому інструментуванні. Найбільш яскраві приклади використання труб у IV ч. симфонії – ритмізований (на кшталт теми вступу) органний пункт разом з валторнами, який вони виконують в октаву; сигнали труб, як “відлуння” початкової інтонації теми; виклад головної теми трубами (*a2*) разом з гобоями в її кульмінаційному проведенні і *solo* в кодї (в октаву) разом з гобоями [4].

У Шостій симфонії “Патетичній” *h-moll* (1893) труби разом зі всіма мідними духовими інструментами вперше з’являються в серії інтонувань головного мотиву теми I ч. в зв’язковому переході до побічної партії. Далі вони знову появляються у відкритому тембрі гамоподібного контрапункту, “перехопленого” трубами у тромбонів, також беруть участь у різних формах додаткових гармонічних підкреслень та в гармонічному хоралі мідних, на фоні якого “завмирає” тема побічної партії [5]. В розробці, крім участі в туттійних місцях і перекличках з дерев’яними та іншими мідними інструментами, 2 труби (в октаву) тричі інтонують напружений низхідний мотив, пов’язаний з темою вступу і з другим елементом побічної партії, надаючи загальному звучанню трагедійного характеру [5]. Не менш напружено, хоч і на *piano*, звучить хорал з трьох тромбонів та першої труби, який розгортається в драматичний епізод. В акордовому складі мідних духових інструментів готується перша кульмінація розробки, де труби виконують мелодико-гармонічні побудови; після низки супроводжуючих функцій (виконання акцентів на слабких долях тактів, гармонічного акомпанементу в тріольному ритмі), труби, подвоєні гобоями, знову двічі інтонують низхідну мелодичну лінію, назустріч якій підіймається такого ж типу висхідний контрапункт у тромбонів і труби. В кодї I ч. є ще один помітний випадок використання хоралу труб і тромбонів, які проводять мелодичну лінію на фоні спадаючих “кроків” струнних *pizzicato* (*p*) [5].

У II ч. симфонії виділяються два проведення трубами і тромбонами (*a2*) контрапункту до головної теми, яка ритмічно збільшена і повторюється тубою та третім тромбоном (*a2*). В III ч. твору дві труби є активними учасниками підготовки маршу, інтонуючи його початковий зворот в різноманітних комбінаціях, а під час звучання самого маршу виконують гармонічні функції, акценти долей такту, тріольні та пунктирні фанфари, переклички і контрапунктичні звороти. В IV ч. труби беруть участь в імітаційних зворотах, акордових підтримках *tutti*, акцентах та дублюваннях [5].

П. Чайковський дуже ощадливо, залежно від задуму, вводив труби до складу симфонічних партитур. Вони відсутні не тільки в окремих частинах ранніх творів (Перша, Третя симфонії), але і в зрілий період. Якщо в ранній та зрілий період творчості композитор використовував труби, які транспонують вгору (крім труби *in C*, яка звучить так, як нотується), то в останні роки життя він надав перевагу трубам, транспонуючим вниз. У ранній та середній період творчості П. Чайковський застосовував труби в строях *in C* та *in F*, а з середини 80-х років – у строї *in F*. Сучасні трубачі, виконуючи твори П. Чайковського, транспонують оркестрові партії в стрій *in B*. Корнети з пістонами в симфоніях композитора відсутні (за винятком “Манфреда”).

Труба в симфоніях П. Чайковського використовується по-різному: часто це окремі акценти двох інструментів в октаву на *ff* в *tutti*, чи гармонічні акценти, підкреслення *sf* гармонії у дерев’яних духових, переклички з дерев’яними духовими і валторнами, октавні педалі та гармонічні голоси з валторнами, підкреслення педалей струнних тощо. Труби мистець використовував часто, проте спеціальна концепція їх вживання відсутня.

П. Чайковський значно драматизував звучання труби, вкладаючи в її сольні епізоди наповнений великою внутрішньою напругою зміст, наприклад, образ року, фатуму. Особливо відповідальною є роль труб в його останніх трьох симфоніях. Тривожного і зловісного відтінку набуває вона в проведенні теми “фатуму” з Четвертої симфонії. З похмурим і суворим образом лейттеми пов’язана їх партія в П’ятій симфонії, пам’ятне враження залишає звучання видозміненої лейттеми у труб в фіналі цього твору. Лаконічні і переможні репліки труб влітаються у вихороподібний рух скерцо-маршу з Шостої симфонії, відтінюючи і посилюючи трагізм фіналу. Загалом, у симфоніях П. Чайковського труба з’являється там, де музичний розвиток досягає апогею: в кульмінаціях, *tutti*, при підтримці оркестрових наростань, при

необхідності створення соковитого і насиченого та, водночас, блискучого оркестрового звучання, в моменти особливого драматизму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Чайковский П. Вторая симфония: Партитура / П. Чайковский. – М., 1962. – 172 с.
2. Чайковский П. Манфред. Симфония по поэме Байрона / П. Чайковский // Полное собрание сочинений: Партитура. – М. : Музгиз, 1949. – Т. 18. – 320 с.
3. Чайковский П. Первая симфония соль минор “Зимние грезы”: Партитура / П. Чайковский. – М. : Музгиз, 1961. – 188 с.
4. Чайковский П. Пятая симфония / П. Чайковский // Полное собрание сочинений: Партитура. – М. : Музгиз, 1963. – Т. 17/А. – 228 с.
5. Чайковский П. Симфония № 6: Партитура / П. Чайковский. – М. : Музыка, 1972. – 224 с.
6. Чайковский П. Третья симфония / П. Чайковский // Полное собрание сочинений: Партитура. – М. : Музгиз, 1949. – Т. 16/А. – 211 с.
7. Чайковский П. Четвертая симфония / П. Чайковский // Полное собрание сочинений: Партитура. – М. : Музгиз, 1949. – Т. 16/Б. – 221 с.

REFERENCES

1. Tchaikovsky, P. (1962), *Vtoraya simfoniya: partitura* [The Symphony No. 2 Score], Moscow, Muzgiz. (in Russian).
2. Tchaikovsky, P. (1949), *Manfred. Simfoniya po poeme Bayrona* [The Manfred Symphony based on the poem by Byron], Complete Collection of Compositions: Score, vol. 18, Moscow, Muzgiz. (in Russian).
3. Tchaikovsky, P. (1961), *Pervaya simfoniya sol minor “Zimnie grezy” partitura* [The Symphony No. 1 “Winter Daydreams” Score], Moscow, Muzgiz. (in Russian).
4. Tchaikovsky, P. (1963), *Pyataya simfoniya* [The Symphony No. 5], Complete Collection of Compositions: Score, vol. 17/A, Moscow, Muzgiz. (in Russian).
5. Tchaikovsky, P. (1972), *Simfoniya № 6 partitura* [The Symphony No. 6 Score], Moscow, Muzyka. (in Russian).
6. Tchaikovsky, P. (1949), *Tretiya simfoniya* [The Symphony No. 3], Complete Collection of Compositions: Score, vol. 16/A, Moscow, Muzgiz. (in Russian).
7. Tchaikovsky, P. (1949), *Chetvertaya simfoniya* [The Symphony No. 4], Complete Collection of Compositions: Score, vol. 16/B, Moscow, Muzgiz. (in Russian).

УДК 7.079:792 73

Зоряна Рось

ІНТЕГРАЦІЯ ФОЛЬКЛОРУ ТА ДЖАЗУ ЯК ОДНА З ХАРАКТЕРНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ

У статті досліджено актуальну проблему національної джазології – інтеграційні процеси автентичного музичного фольклору і вітчизняного джазу. Розглянуто функціональні особливості даних напрямків української музичної культури. Охарактеризовано ознаки інтеграційних процесів та впливу народної музики на сучасне українське джазове музичне мистецтво.

Ключові слова: джазова музика, музичний фольклор, інтеграція, функціональні особливості.