

## ТУБА ЯК ГОЛОС: ВОКАЛЬНИЙ ПРИНЦИП У СОЛЬНОМУ ТА ОРКЕСТРОВОМУ РЕПЕРТУАРІ ДЛЯ ТУБИ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

**Висовень Андрій Васильович,**

Заслужений артист України,  
старший викладач кафедри оркестрових духових та ударних інструментів  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
ORCID ID: 0009-0006-5070-215X

*У статті розглянуто феномен туби як індивідуалізованого «тембрового голосу» у сольному та оркестровому репертуарі ХХ–ХХІ століть крізь призму вокального принципу звукоутворення й фразування. Вихідним пунктом дослідження є констатація того, що туба відносно нещодавно стала самостійним об'єктом музикознавчих студій, тоді як наявні праці переважно фокусуються на її оркестрово-ансамблевих функціях (мідний бас, фактурний баланс), на історіографії жанру концерту для туби з оркестром та на демонстрації технічних можливостей інструмента в сольній практиці. Натомість кантиленне семантичне амплу туби та її здатність реалізувати вокалізоване, «співуче» висловлювання в академічному контексті майже не поставали предметом цілісного спеціального аналізу. З огляду на це мета статті полягає у з'ясуванні того, як вокальний принцип трансформується в різних типах тубного репертуару й забезпечує інструменту статус носія мелодичної, драматургічної та смислової інформації – від «фундаменту» мідної групи до суб'єкта музичної оповіді.*

*Методологічну основу становить поєднання історичного, жанрового, виконавського, інтонаційного, інтерпретаційного, компаративного та системного методів, що дає змогу простежити взаємозв'язок між оркестровими моделями солізації туби та становленням сольного репертуару, а також зіставити тубу з іншими інструментами низького регістру (віолончель, фагот, бас-кларнет, тромбон) у контексті «низького голосу» як семантичного маркера. Матеріал дослідження охоплює транскрипції вокальної лірики для туби (зокрема цикли на основі Ф. Шуберта та В. Вільямса), камерні й оркестрові твори з аріозними та речитативно-декламаційними епізодами туби, а також праці, що окреслюють теоретичне тло (концепція інструментальної вокальності, праці з еволюції інструментального соло й оркестрової драматургії, вокально орієнтовані підходи до тубної педагогіки). Наукова новизна полягає в інтегративному прочитанні вокальних принципів гри на тубі, де інтонаційно-вокальні, фактурно-оркестрові й інтерпретаційні чинники розглянуто як взаємодіючі складові єдиного семантичного поля. Обґрунтовано, що вокалізація тубного звучання не зводиться до метафори: вона проявляється у конкретних виконавських стратегіях (дихальна опора, «дикційність» артикуляції, хвильова динаміка фрази), у типології формотворчих моделей (аріозність, речитативність, «мовленнєва» пауза як смисловий знак) та у зміні ролі інструмента в оркестрі, де туба дедалі частіше виконує функції персонажа, оповідача або учасника діалогу. Підсумково стаття окреслює перспективи подальших наукових розвідок – у напрямі репертуарного аналізу «арій туби», розширення транскрипційної практики та формування інтегрованих педагогічних моделей на перетині вокальної традиції та традиції виконавського мистецтва мідних духових інструментів.*

**Ключові слова:** виконавське мистецтво туби, вокальний принцип, інструментальна вокальність, оркестровий бас, сольний репертуар, транскрипція, ансамбль мідних інструментів, оркестрова практика, камерний і оркестровий репертуар ХХ–ХХІ століть.

### ***Vysoven Andrii. The tuba as a voice: vocal principles in solo and orchestral tuba repertoire of the 20th–21st centuries***

*This article investigates the phenomenon of the tuba as an individualized “timbral voice” in the solo and orchestral repertoire of the twentieth and twenty-first centuries through the lens of the vocal principle of sound production and phrasing. The point of departure is the observation that the tuba has only relatively recently become an independent object of musicological inquiry. Existing scholarship tends to concentrate on two dominant poles: (1) the orchestral and ensemble functions of the instrument (the brass bass as a structural foundation, issues of texture, balance, and timbral weight), and (2) the establishment of the tuba concerto and the demonstration of the instrument's technical potential in solo performance. By contrast, the cantabile semantic profile of the tuba—its capacity to sustain vocalized, “singing” musical utterance in both solo and orchestral contexts—has rarely been placed at the center of a comprehensive, dedicated study in either Ukrainian or international research. The present article aims to address this gap by proposing an integrative view of the “tuba as voice”, understood not merely as a metaphor but as a coherent set of historical, repertoire-based, performative, pedagogical, and semantic processes.*

*The article's object is to clarify how the vocal principle in tone production and phrasing is transformed across different repertorial domains and how it enables the tuba to function as an individualized melodic and dramaturgical agent—moving from the traditional role of a low-register “foundation” toward the status of a subject of musical narration. The methodological framework combines historical, genre-based, performance-analytical, intonational, interpretive, comparative, and systems-oriented methods. This approach makes it possible to trace the relationship between orchestral models of tuba “soloization” and the emergence of a distinctive solo repertoire, as well as to compare the tuba with other low-register instruments (cello, bassoon, bass clarinet, trombone) in terms of the broader cultural semantics of the “low voice”. The analytical corpus includes transcriptions of vocal lyric repertoire for tuba (notably cycles based on Schubert and Vaughan Williams), chamber and orchestral works in which the tuba receives arioso or recitative-declamatory episodes, and scholarly sources that provide the theoretical background (the concept of instrumental vocality; studies on the evolution of instrumental solo and orchestral dramaturgy; and vocally oriented approaches to tuba pedagogy).*

*The article's scholarly novelty lies in an integrative reading of the “tuba as voice”, in which intonational-vocal, textural-orchestral, and interpretive factors are treated as interacting components within a single semantic field. It is argued that the vocalization of tuba*



*sound cannot be reduced to generalized lyricism: it becomes audible in concrete performance strategies (breath support, articulation as "diction", wave-like dynamic shaping of the phrase), in a typology of form-building models (arioso cantabile, speech-like recitative, meaningful pauses as semantic signs), and in the changing orchestral status of the instrument, where the tuba increasingly functions as a character, narrator, or dialogic participant. Finally, the article outlines perspectives for further research, including systematic repertoire studies of "tuba arias" within orchestral textures, the expansion of transcription practice, and the development of integrated pedagogical models at the intersection of vocal and brass traditions.*

**Key words:** *tuba performance practice, vocal principle, instrumental vocality, orchestral bass, solo repertoire, transcription, brass ensemble, orchestral practice, chamber and orchestral repertoire of the 20th–21st centuries.*

**Вступ.** Наприкінці ХХ століття туба відносно нещодавно стала самостійним об'єктом музикознавчих досліджень. Увага більшості авторів зосереджується переважно на її оркестровій та ансамблевій ролі (аналіз функції мідного басу, специфіки фактури та тембрового балансу оркестру у працях, зокрема, В. Слупського), на формуванні жанру концерту для туби з оркестром (І. Палійчук), а також на осмисленні туби як сольного, нерідко віртуозного інструмента у сфері камерного й сольного репертуару (В. Громченко). Таким чином, дослідницький фокус переважно коливається між двома полюсами: з одного боку – оркестрово-ансамблевій функції інструмента, з іншого – демонстрація його технічних можливостей у сольному виконавстві. Натомість кантиленне семантичне амплуа туби, її здатність виступати носієм вокалізованого, «співучого» висловлювання як у сольному, так і в оркестровому контексті майже не опиняється в центрі спеціальних досліджень ні в українському, ні в зарубіжному музикознавстві. Попри те, що цілий ряд авторів наголошує на застосуванні вокального принципу в грі на духових інструментах загалом, цілісного дослідження, присвяченого проблематиці кантиленності саме на тубі, дотепер не існує. Запропонована стаття має на меті принаймні частково заповнити цю дослідницьку лауну, розглядаючи тубу як «голос» – у історико-оркестровому, репертуарному, виконавсько-педагогічному та семантичному вимірах. Отже, *актуальність статті* полягає, по-перше, у необхідності осмислення сучасного зсуву від традиційної ієрархії оркестрових голосів до визнання туби як повноцінного носія мелодичної, драматургічної та семантичної інформації; по-друге, у потребі системно проаналізувати специфіку вокалізації тубного звучання в сольному й оркестровому репертуарі; по-третє, у зумовленій порівняною «молодістю» туби як сольного інструмента потребі впорядкувати знання про інтенсивне, але ще не достатньо осмислене формування її репертуару від другої половини ХХ століття дотепер, тоді як значна частина виконавців і надалі зосереджується переважно на оркестровій та ансамблевій практиці.

Мета статті полягає в з'ясуванні того, як вокальний принцип у звукоутворенні й фразуванні трансформується в сольному та оркестровому репертуарі для туби й забезпечує їй статус індивідуалізованого тембрового голосу в досить новому семантичному амплуа.

Об'єктом дослідження виступає туба в системі академічного музичного виконавства ХХ–ХХІ століть, предметом – специфіка виявлення та переосмислення вокального принципу в сольних творах для туби, а також у її оркестрових партіях, що виходять за межі сучасної басової функції.

**Матеріали та методи.** В статті застосовано *історичний метод*, що окреслює фактологію, пов'язану зі становленням туби в музичному мистецтві України та зарубіжжя; *жанровий метод* – розкриває типологічні процеси розвитку сольних та оркестрових творів за участю туби; *виконавський* – визначає специфіку технічного та художнього відтворення композиторського тексту; *інтонаційний метод*, що дозволяє осмислити інтонаційні особливості звукоутворення на тубі (у широкому розумінні інтонації як носія смислу і «мовлення» музики); а також *інтерпретаційний метод*, що дозволяє розглядати тубу як «голос персонажа», «оповідача» або «учасника діалогу» в музичному тексті. Застосовується *компаративний метод*, необхідний для зіставлення туби з іншими інструментами низького регістру – віолончеллю, фаготом, бас-кларнетом, тромбонам та *системний метод*, який дає змогу простежити взаємозв'язок між сольними й оркестровими моделями вокалізації туби. Матеріал дослідження становить комплекс джерел, що репрезентують становлення та реалізацію вокального принципу в сучасній тубній практиці: транскрипції вокальної лірики (цикл Франца Шуберта ор. 59 № 1–4 у редакції для туби, цикл Р. Вогана Вільямса Songs of Travel у версії для туби й фортепіано), а також камерні та оркестрові твори, у яких туба отримує виразні сольні епізоди «аріозного» або речитативно-декламаційного типу.

Проблематика виконавського мистецтва на мідних духових, зокрема тубі, у зарубіжному та вітчизняному музикознавстві окреслюється низкою праць, що становлять методологічне тло даного дослідження. Важливими орієнтирами є концепція інструментальної вокальності у духовому репертуарі В. Громченка [1]; дослідження еволюції оркестрового соло та його драматургічних функцій В. Ракочі [3]; розвідки щодо ансамблево-оркестрової ролі туби В. Слупського [4, 5], історіографія жанру концерту для туби в європейській музиці ХХ століття І. Палійчук [2], а також сучасні англомовні праці, присвячені вокально орієнтованим підходам до тубної педагогіки й репертуару – Дж. Адлер-Маккін [6], Б. Сугре [9], Д. Хамфріс [7], В. Портер [8]. Сукупно ці дослідження окреслюють широке коло питань, однак не дають цілісного висвітлення семантичного амплуа туби саме як інструменту, на якому можна втілювати вокальні твори. Це зумовлює спрямованість пропонованої статті.

**Результати дослідження.** У дослідженні обґрунтовано концепт туби як індивідуалізованого «тембрового голосу» у репертуарі ХХ–ХХІ століть і доведено, що вокальний принцип у тубній практиці має конкретний виконавський зміст, а не лише метафоричний характер.

Його реалізація простежується у стабільних стратегіях звукоутворення й фразування: дихальна опора як основа музичної фрази, артикуляція як «дикція», хвильова динаміка, кантиленна інтонаційність і нарративність висловлювання. Виявлено типологію вокалізації туби в сучасному репертуарі: аріозно-кантиленну модель (розгорнуте «співуче» соло), речитативно-декламційну (інтонаційна мовленнєвість, пауза як смисловий знак) та гібридну, пов'язану з розширеними техніками, де «голосовий» вимір може набувати буквальної тілесності (спів/гра, мультифоніки, шумові артикуляції). Показано, що ці моделі працюють як у сольному просторі, так і в оркестрі, де туба дедалі частіше отримує драматургічно значущі quasi-solo та «арії туби». Окреслено практичні наслідки для виконавства й педагогіки: зближення вокальної та тубної методик (постава, контроль повітряного потоку, формування «співочого» звуку) та продуктивність транскрипційної практики вокальної лірики для розвитку кантиленності й текстоцентричного фразування. Сукупно результати підтверджують зміну статусу інструмента: від басового «фундаменту» до повноцінного смислового носія й суб'єкта музичної оповіді.

Упродовж XIX століття туба посідала в оркестровій системі переважно роль опорного баса, своєрідного «фундаменту» мідної групи, що дублює найнижчі голоси та забезпечує вагомість і стійкість гармонічного каркаса. Її тембр трактувався передусім як масивна опора, покликана підкреслювати кульмінації й формувати акустичну основу оркестрового ансамблю, тоді як потенціал інструмента до індивідуалізованого висловлювання залишався у прихованому стані. Лише у XX–XXI століттях послідовно окреслюється тенденція до солізації туби, поступового виходу за межі суто басової функції, індивідуалізації її тембру та перенесення на неї вокальних інтонаційних моделей, притаманних людському голосу. У цьому контексті ідея «туби як голосу» набуває особливого значення, оскільки йдеться не просто про метафоричне порівняння, а про цілеспрямоване формування композиторських та виконавських стратегій, що орієнтуються на вокальний принцип звукоутворення, фразування та інтерпретації.

Подібно до інших духових, вокальний принцип у грі на тубі спирається на природну спорідненість звукоутворювальної техніки з актом співу: дихальна опора, контроль повітряного потоку, артикуляційні моделі, внутрішня структурованість фрази зближують тубіста з вокалістом. Низький регістр інструмента асоціюється передусім із чоловічими голосами – басом, бас-баритоном, – що задає інтонаційний орієнтир для композиторів. У традиційній оркестровій системі XIX століття туба тривалий час функціонувала як умовний «бас хору»: дублюючи нижні голоси, вона створювала щільну темброву основу для мідної групи, підкреслювала масивність кульмінацій, формувала «гравітаційний центр» оркестрового звучання, водночас приховуючи потенціал інструмента до індивідуалізації та виходу в зону солюючого висловлювання.

У дослідженні І. Палійчук цей стан речей окреслюється на тлі ширшої історії становлення туби як оркестрового інструмента. Еволюція мідного басу простежується від серпента, клапанних серпентів та «басових валторн» і офіклєйда до винайдення басової туби в 1835 році (К. В. Моріц, В. Ф. Віпрехт, Німеччина). У другій половині XIX століття туба поступово витісняє офіклєйд із оркестрової практики; композитори починають цілеспрямовано експериментувати з її тембровими й технічними можливостями. Вперше вона замінює офіклєйд у творах Р. Вагнера («Летючий голландець»), а в тетралогії «Перстень Нібелунга» композитор вводить «вагнерівські туби» та басову трубу, створюючи новий тип масивного, але гнучкого мідного басу [2, с. 25]. Надалі туба послідовно набуває рис мелодичного, технічно рухливого голосу: в «Нюрнберзьких мейстерзінгерах» Р. Вагнера її партія виявляє незвичну для низького мідного регістру моторність; у «Алжирській сюїті» К. Сен-Санса й «Ельзаських сценах» Ж. Масне туба виступає майже на рівних із тромбонами, вимагаючи від виконавця розвиненої техніки; Р. Штраус у «Саломеї» наділяє її мелодико-ритмічними фігураціями, співставними з партіями тромбонів, фаготів, віолончелей; Ф. Ліст виводить тубу-соло з прозорою мелодичною лінією у вальсі «Листки з альбому» [2, с. 26]. Сукупність цих прикладів засвідчує поступове «дорослішання» туби в оркестрі: від суто гармонічної опори до відповідального, місцями провідного мелодичного голосу, що підготувало ґрунт для появи власне сольного репертуару та жанру концерту для туби з оркестром у XX столітті.

На тлі цього процесу показовими є спостереження В. Ракочі. Дослідник розглядає еволюцію інструментального соло як індикатор розвитку симфонічного оркестру кінця XVIII – початку XX століть. У концертному жанрі вирішальне значення для формування «вокального» образу солюючого інструмента мають оркестрові стратегії, спрямовані на індивідуалізацію сольної лінії. До них належать абсолютне або квазі-соло, розрідження фактури супроводу, використання пауз, педалей і зниження щільності оркестрового звучання, що створюють простір для інтонаційного «дихання» соліста [3, с. 191]. Такі прийоми дозволяють сприймати інструментальну партію не як частину колективної тканини, а як самостійний звуковий голос із власною фразовою логікою.

Не менш важливими є контрастні моделі взаємодії соліста й оркестру, засновані на протиставленні регістрів, тембрів і фактур, а також на діалогічних формах – перегукуваннях, чергуванні ансамблевих і tutti-епізодів. У цьому контексті дублювання набуває виразового значення: воно може як підсилити сольний «голос», так і створювати фоно-орнаментальне тло, яке підкреслює його інтонаційну виразність. Оркестр дедалі частіше функціонує не як рівноправний носій тематизму, а як акустичне й драматургічне середовище для сольного висловлювання [3, с. 193, 194].

На цьому тлі туба в пізньоромантичному оркестрі набуває нового рівня виразності завдяки двом ключовим

процесам: технічному вдосконаленню хроматичних мідних (вентильні інструменти, стандартизація складу групи) та відкриттю феномену «тихих мідних», коли тромбони й туба на ріано в низькому регістрі створюють густий, «металево-темний» колорит, активно експлуатований Вагнером, Брукнером, пізніми романтиками й постромантиками. Саме на цьому ґрунті з'являються вкрай виразні епізоди туби у Г. Малера: у фіналі Шостої симфонії (a-moll) туба викладає основну тему на ріано на тлі ледь помітного тремоло литавр, функціонуючи як quasi solo і задаючи трагічний вектор подальшого розвитку; у першій частині П'ятої симфонії екстремальні стрибки на півтори октави «ущільнюють» емоційну вагу музики, перетворюючи тубу з фактурного фундаменту на повноцінний семантичний голос.

Розвиток сольного репертуару у ХХ столітті кардинально змінює перспективу сприйняття туби. Поворотним моментом у професійній свідомості стає створення Концерту для бас-туби Р. Вогана Вільямса (1953–1954), який продемонстрував нові технічні й гнучкі можливості інструмента та стимулював переоцінку ролі бас-туб F/Eb як сольного інструмента [7, с. 1,2]. Легша й маневровіша конструкція порівняно з контрабас-тубою B–Es/C дозволила істотно розширити виконавські межі; для професійних тубістів нормою стало володіння щонайменше двома інструментами – бас-тубою та контрабас-тубою. Сучасні консерваторії та університети закріпили цю практику, системно навчаючи студентів гри на різних типах туб; опитування педагогів засвідчують, що освоєння бас-туби розглядається як критично важливий етап старших курсів, а туба в строї Es дедалі частіше виконує сольну функцію як у тубістів, так і в еуфоністів-дублерів [7, с. 3].

У власне сольному просторі вокальний принцип виявляється найвиразніше. У повільних частинах концертів, у камерних композиціях з фортепіано чи оркестром форма нерідко організовується за моделлю вокальної арії: розгорнута мелодична лінія розвивається в середньому та верхньому регістрах, розкриваючи несподівану «співучість» тембру; фрази набувають хвильової динаміки, а теми позначаються ремарками *cantabile*, *espressivo*, *dolce*. У такому контексті туба перестає бути абстрактним басом і постає як голос, що «говорить від першої особи», набуваючи рис ліричного героя. Вокальний принцип тут означає не лише загальну кантиленність, а й підпорядкування інтонаційного моделювання логіці дихання, трактування артикуляції як «дикції» умовного тексту, а не механічної комбінації складів.

Інший вимір вокального принципу становить речитативно-декламаційний тип письма, який дозволяє трактувати тубу як «розмовний» інструмент, здатний імітувати інтонаційний рельєф живого мовлення. Змінні розміри, розірвані фрази, часті паузи, раптові акценти й синкопи створюють ефект імпровізованого монологу або драматичного діалогу; туба може постати іронічним коментатором, гротесковим персонажем або філософом-оповідачем. Вокальний принцип трансформується тут у принцип інтонаційної мовленнєвості, коли звучання сприймається як текст без слів, а паузи й зміни

темпу виконують роль розділових знаків. У секторі сучасної музики, орієнтованої на розширені техніки, концепція «туби як голосу» набуває майже буквального виміру: залучаються прийоми одночасного співу й гри (мультифоніки), говоріння чи шепоту в мундштук, використання вдихів і видихів як звуковиразального матеріалу. У таких випадках людський голос виконавця буквально «проростає» крізь тембр інструмента, а корпус туби функціонує як резонатор голосових коливань, перетворюючи інструмент на гібридний медіум між тілесною фізіологією та металевою акустикою.

Ключем до концептуального осмислення цього феномена є поняття інструментальної вокальності (термін В. Громченка), широко розроблене щодо духових інструментів [1]. Інструментальна вокальність постає як максимально вокалізований стиль звуковедення, за якого плавність кантিলени, перевага секундних і терцових інтервалів, безперервність дихання та фразування створюють ефект сповідального монологу. Аналіз Арії Е. Боцца, здійснений В. Громченком, показує, як така вокальність генерує низку інтерпретаційних моделей – від драматичної арії-монологу й молитви до камерних ансамблевих версій та навчально-педагогічного етюду, де акцент переноситься на відпрацювання техніки звуковедення, побудови фраз, контролю дихання тощо [1, с. 90, 91]. Перенесення цього концептуального апарату на тубу дозволяє трактувати її сольні партії як різновиди інструментального «співу», а сам інструмент – як своєрідний низький вокальний регістр у системі академічної музики.

Особливого значення в контексті «туби як голосу» набуває перетин вокальної й тубної (загалом мідної) педагогічних традицій. Портер пропонує порівняльний аналіз вокально-фізичного тренінгу у вокалі та тубній школі, вибудовуючи «спільну методичну скриню», орієнтовану на перенесення вокальних принципів у практику тубістів [8, с. 4]. У блоці постанови більшість рекомендацій виявляються універсальними, однак принципово різняться підходи до положення грудної клітки й попереку, пов'язані з типами дихання; «вокальна» постава з активованим корпусом демонструє відчутні покращення у тубістів. У сфері дихання контраст узагальнюється формулою «дихати, щоб розширитися» (мідна традиція) проти «розширитися, щоб дихати» (вокальна школа *arroggio*), причому частина тубістів успішно інтегрує ці вокальні принципи [8, с. 75].

У роботі язика та щелепи вокальна школа пропонує чіткі анатомічні орієнтири (фіксація кінчика язика, рух щелепи вниз і назад), тоді як мідна традиція виходить із принципу «не заважати повітрю» й специфіки регістрових зрушень; експерименти з вокальними моделями здебільшого дають позитивний, хоча й не універсальний ефект. Порівняння губного апарату й голосових складок виявляє не буквально анатомічну аналогію, а спільний принцип вібрації (ефект Бернулі), тоді як конкретні механізми контролю відрізняються через різну будову й «закріпленість» структур [8, с. 78].

Специфічним інструментом формування «співочого» мислення тубістів постають проекти транскрипцій

вокальної класики для туби. Хамфріс пропонує «перехідний» сольний репертуар для бас-туби на основі циклу Франца Шуберта ор. 59, № 1–4, прагнучи заповнити прогалину між простими шкільними соло та складними концертами [7, с. 12]. Транскрипція будується на збереженні тональностей і опусканні вокальної лінії на дві октави, що забезпечує комфортний середній регістр, дозволяє уникнути «проблемного» низького регістру туби строю F й надто високих нот, а також враховує типові інтонаційні слабкі місця клапанних комбінацій. Потний текст адаптовано до інструментальної практики, однак під тубовою партією збережено оригінальну вокальну лінію, яка слугує опорою для відтворення дикції й фразування. Ключовим завданням транскрипцій є доступність для початківця на бас-тубі та можливість сконцентруватися на базових аспектах гри – звуковеденні, диханні, інтонації, музичальності – без різкого стрибка технічної складності та паралельного освоєння нового типу інструмента [7, с. 26]. Стислий виконавський коментар до кожної пісні орієнтує студента на драматургію тонально-гармонічних змін, ритмічну легкість, контраст «сміху і плачу», зв'язок інтонацій із текстом, утверджуючи практику «вокального» мислення тубіста.

Близьку за спрямованістю, але масштабнішу модель пропонує дисертація Браяна Конора Сугру, присвячена транскрипції циклу пісень Р. Вона-Вільямса “Songs of Travel” для туби й фортепіано та опрацюванню відповідних аспектів виконавської практики [9]. Вихідною тезою є те, що в тубному репертуарі творчість Вона-Вільямса представлена насамперед Концертом для туби та транскрипцією Шести етюдів на теми англійських народних пісень (“Six Studies in English Folk-Song”), тоді як саме вокальна музика композитора є ключовим джерелом досвіду мелодичного фразування й роботи з текстом. Створюючи версію Подорожніх пісень (“Songs of Travel”) для туби in F в оригінальних тональностях, Сугру прагне не тільки розширити репертуар, а й занурити тубіста в текстоцентричну, наративну драматургію циклу – мандрівку Вагабонда від романтизованого вибору шляху через кризу й ностальгію до філософського примирення з прожитим життям [9, с. 13].

Методологічно транскрипція спирається на видання Boosey & Hawkes, максимально зберігає фортепіанний супровід і концентрує зміни в сольній партії: адаптується діапазон, переосмислюються динаміка й артикуляція з урахуванням співвіднесення приголосних і голосних, силабіки, мелізматики; створюються два варіанти – традиційний та зі вписаним вокальним текстом, що дозволяє фразувати згідно з логікою мовлення. У педагогічному плані автор спирається на концепцію Арнольда Джейкобса “Song and Wind”, наголошуючи на домінуванні «пісні» (свідомого звукового образу, текстуальної й емоційної інтонації) над «вітром» (дихально-технічним аспектом) і підкреслюючи тісний зв'язок вокальної та мідної педагогіки [9, с. 42]. У підсумку “Songs of Travel” у версії для туби й фортепіано постає не лише як повноцінний циклічний центр сольного концерту, але й як потужний інструмент формування мелодичної, текстоцентричної, наративної та технічно вивіреної гри тубіста.

У контексті концепції «туби як голосу» показовою є й подальша еволюція ролі інструмента в оркестровому середовищі ХХ–ХХІ століть. Зберігаючи традиційну функцію басового фундаменту в романтичному та постромантичному репертуарі, туба дедалі частіше отримує епізоди, які можна означити як «арії туби»: короткі, але виразні соло, що виринають із фактури в моменти драматургічних зсувів. В таких фрагментах оркестр відступає в тінь, залишаючи прозорий акомпанемент зі струнних чи дерев'яних, тоді як туба веде кантилену або характерну декламацію, окреслюючи образ конкретного персонажа. Сучасна оркестрова практика демонструє зростання ролі тембрових діалогів, у яких туба взаємодіє з валторнами, тромбонами, фаготом, бас-кларнетом, а іноді й з хором: теми передаються між інструментами, створюючи ефект «перехоплення голосу»; у поєднанні з хоральною фактурою туба нерідко дублює найнижчий чоловічий голос, формуючи «подвоєний бас» – людський і інструментальний, що підсилює образну значущість низького регістру.

Таким чином, унаслідок змін репертуарної політики композиторів, еволюції оркестрової фактури, поглиблення виконавського рефлексування та зближення тубної й вокальної педагогіки туба у ХХ–ХХІ століттях проходить шлях від статусу найнижчого оркестрового голосу до статусу повноцінного, семантично навантаженого «голосу культури». Вокальний принцип, перенесений на інструментальний ґрунт, розгортається у спектрі моделей – від кантиленного аріозо до декламації та експериментальних голосових ефектів; у сольному просторі туба постає як оповідач і актор, в оркестровому – як епізодичний, але вагомий носій смислу, здатний концентрувати драматургічну енергію твору. Концепт «туби як голосу», підтриманий ідеєю інструментальної вокальності (за В. Громченком) [1] та вокально орієнтованими педагогічними моделями [7, 8, 9], окреслює перспективний напрям подальших музикознавчих і виконавських студій, зокрема у площині створення нових вокально інспірованих циклів, розширення транскрипційного репертуару й формування інтегрованих навчальних програм для тубістів на перехресті вокальної й мідної традицій.

**Висновки.** Дослідження окреслює цілісний шлях історико-оркестрового становлення туби – від суто басової опори до виразного мелодичного й драматургічного голосу. Послідовне розширення її ролі в оркестровій практиці ХІХ–першої половини ХХ століття, накопичення досвіду quasi-solo та солонування, а також індивідуалізація тембру в партитурах провідних композиторів створили передумови формування сольного репертуару й жанру концерту для туби у ХХ столітті. У цьому контексті концепт «туби як голосу» набуває аналітичної переконливості: інструмент постає як семантично навантажений учасник оркестрової драматургії, здатний концентрувати смислову й емоційну напругу музичної форми.

Ключовим методологічним результатом є обґрунтування вокального принципу як домінуючої інтонаційної

парадигми сучасного тубного виконавства. У сольному просторі він реалізується через кантиленну та речитативно-декламаційну моделі, а в новітній музиці – через розширені техніки, що буквально інтегрують людський голос у тембр інструмента. Концепція інструментальної вокальності слугує теоретичною рамкою такого прочитання, дозволяючи трактувати тубу як своєрідний низький вокальний регістр із притаманною йому нарративністю, «дикційністю» та дихальною логікою фрази.

У підсумку туба у ХХ–ХХІ століттях постає як повноцінний «голос культури»: у сольному вимірі – як оповідач і актор, в оркестровому – як носій вагомої семантики й драматургічної енергії. Це відкриває перспективи подальших досліджень у напрямках аналізу вокалізованих моделей тубного письма, розширення транскрипційного репертуару та розвитку інтегрованих педагогічних програм на перетині вокальної й мідної виконавських традицій.

#### Література:

1. Громченко В. Інструментальна вокальність як інтерпретаційна основа духової арії Е. Боцца. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Рівне, 2022. Вип. 14. С. 90–94.
2. Палійчук І. Жанр концерту для туби у творчості європейських композиторів ХХ століття. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 24–28.
3. Ракочі В. Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця ХVІІІ – початку ХХ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2016.
4. Слупський В. Ансамбль мідних духових інструментів доби Відродження. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. Вип. 120. С. 71–96. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmdu\\_2017\\_120\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmdu_2017_120_7) (дата звернення: 28.12.2025).
5. Слупський В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця ХVІІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018.
6. Adler-McKean. Tubas, tubists, and composers: A mixed-methodological approach to performer and composer-instrument relationships : doctoral thesis. Manchester : Manchester Metropolitan University, 2022.
7. Humphreys D. K. Franz Schubert's Op. 59, a performance edition: A vocal approach for the novice bass tuba player : doctoral dissertation. Denton : University of North Texas, 2022.
8. Porter W. A physiological exploration and pedagogical integration of voice and brass: Tuba physical methods to enhance tone timbre or "Play like you sing" : doctoral dissertation. Fairfax : George Mason University, 2017.
9. Sugrue B. C. Ralph Vaughan Williams' Songs of Travel: Transcription and performance practice for tuba and piano : doctoral dissertation. Boulder : University of Colorado, 2024.

#### References:

1. Gromchenko, V. (2022). Instrumentalna vokalnist yak interpretatsiina osnova dukhovoi arii E. Bozza. [Instrumental vocality as an interpretative basis of the wind aria by E. Bozza]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*. Rivne. Iss. 14, pp. 90–94. [in Ukrainian].
2. Paliichuk, I. (2012). Zhanr kontsertu dlia tuby u tvorchosti yevropeiskykh kompozytoriv XX stolittia. [The concerto genre for tuba in the works of European composers of the twentieth century]. *Naukovi zapysky. Serii: Mystetstvoznavstvo*, (2), pp. 24–28. [in Ukrainian].
3. Rakochi, V. (2016). Evoliutsiia instrumentalnoho solo yak vidobrazhennia rozvytku symfonichnoho orkestru kintsia ХVІІІ – pochatku ХХ stolit. [The evolution of instrumental solo as a reflection of the development of the symphony orchestra from the late eighteenth to the early twentieth centuries]. (Doctoral dissertation). Kyiv. [in Ukrainian].
4. Slupskiy, V. (2017). Ansambl midnykh dukhovykh instrumentiv doby Vidrozhennia. [Brass ensemble of the Renaissance period]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Tchaikovskoho*, (120), pp. 71–96. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmdu\\_2017\\_120\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmdu_2017_120_7) [in Ukrainian].
5. Slupskiy, V. (2018). Stanovlennia ta rozvytok ansambliu midnykh dukhovykh instrumentiv vid vytykiv do kintsia ХVІІ stolittia. [Formation and development of the brass ensemble from its origins to the end of the seventeenth century]. (Extended abstract of PhD dissertation). Kharkiv. [in Ukrainian].
6. Adler-McKean. (2022). Tubas, tubists, and composers: A mixed-methodological approach to performer and composer-instrument relationships (Doctoral thesis, Manchester Metropolitan University). [in English].
7. Humphreys, D. K. (2022). Franz Schubert's Op. 59, a performance edition: A vocal approach for the novice bass tuba player (Doctoral dissertation, University of North Texas). [in English].
8. Porter, W. (2017). A physiological exploration and pedagogical integration of voice and brass: Tuba physical methods to enhance tone timbre or "Play like you sing" (Doctoral dissertation, George Mason University). [in English].
9. Sugrue, B. C. (2024). Ralph Vaughan Williams' Songs of Travel: Transcription and performance practice for tuba and piano (Doctoral dissertation, University of Colorado). [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 23.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026