

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова  
праця  
на правах рукопису*

**ЛО ЧЖЕ**

УДК 78.071 (477) :785.11]:781.22

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**Трактовка партії соліста у жанрі українського концерту для труби  
другої половини ХХ – початку ХХІ століть в аспекті динаміки  
композиторського мислення.**

025 «Музичне мистецтво»  
02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і  
текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ **Ло Чже**

Науковий керівник:

**Давидова Оксана Миколаївна**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент

**Київ — 2025**

## АНОТАЦІЯ

**Ло Чже. Трактовка партії соліста у жанрі українського концерту для труби другої половини XX – початку XXI століть в аспекті динаміки композиторського мислення.** — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

**Актуальність теми дослідження.** Робота присвячена всебічному дослідженню сольної інструментальної партії у концертах для труби українських композиторів другої половини XX – першої чверті XXI століття. Розгляд напрямів трактовки сольної партії труби у концертному жанрі, обумовлений зростанням інтересу до теоретичної проблематики інтерпретаційного потенціалу тембру, звукового іміджу інструменту, що виявляє змістові та семантичні ресурси титульного тембру концертів для духових. При наявності певної кількості наукових досліджень, на сьогодні ця тема не вичерпана, тому і набуває особливої актуальності на тлі активної динаміки жанрово-стильового оновлення трубного концертного жанру, трактовки партії соліста.

**Мета** дисертації полягає у визначенні специфічних рис звукообразу та напрямів інтерпретації тембру солюючої труби у жанровому просторі українського концерту другої половини XX – початку XXI століть, які відображені у динаміці композиторського мислення.

У рамках дослідження його об'єкт – трубний концерт, виявляється ємним жанровим типом, у творчому фокусі якого перетинаються композиторська майстерність автора твору та виконавська вправність

інтерпретатора. У підсумку, специфіка звукового образу труби – титульного тембру концерту, постає складним феноменом, який має оригінальне відображення як у динамічних параметрах партії соліста, так і у своєрідних композиційних знахідках. Багатовимірність творчих рішень щодо трактування партії соліста, що буде реалізована у контурах його звукового образу, віддзеркалює творчі процеси, принципи композиторського мислення, спрямовані на створення унікального іміджу сольної партії концерту, виходячи з оригінальних уявлень щодо тембрових особливостей труби. Всебічне дослідження партії соліста надало змогу довести значення національної складової у формуванні метакультурного простору українського трубного концерту та окреслити її вплив на композиційні, драматургічні та формоутворювальні чинники у різні суспільно-політичні, історико-культурні та стильові періоди. Матеріалом дослідження послуговували концерти для труби другої половини ХХ–початку ХХІ ст. композиторів радянського часу, епохи Незалежності, сучасних, серед яких: Свірський Р. О., Леонов Г. Д., Болотін С.В., Сильванський М. Й., Щуровський Ю. С., Бердиєв М. В., Гомоляка В. Б., Лапинський Я. Н., Дремлюга М. В., Бердиєв М. В., Красотов О. О., Колодуб Л. М., Колодуб Ж. Ю.; Злотник О. Й., Шехмейстер В. М., Станкович Є.Ф.

Методологічне підґрунтя дисертації склали музикознавчі праці, що присвячені *проблематиці духової інструментальної музики*, зокрема, розгляду тембрової семантики, функціонального навантаження як у сольних видах музикування, так і у оркестрово-концертних, симфонічних жанрах різних епох, що належать виконавцям-практикам, науковцям, композиторам, серед яких – Громченко В., Качмарчик В., Вакалюк П., Іщенко Ю., Посвалюк В., Посвалюк К., Мочурад Б., Палійчук І., Крижанівський Ф., Концевич О., Карп'як А. Біла К.

У послідовності етапів нашого дослідження видалося доцільним, по-перше, виокремити принципи композиторської інтерпретації сольної партії в українському концерті для труби, по-друге, виявити та класифікувати жанрові моделі за критеріями художньої виразності партії соліста, а у підсумку підкреслити внесок композиторів та виконавців, що належать до центральної та локальних шкіл української музичної культури. Зазначене видається головним рушієм розвитку та становлення трубного концерту України другої половини XX – початку XXI століть. У підсумку, визначена панорама розподіляється на окремі жанрово-стильові типи, систематизовані за критерієм композиторської інтерпретації тембру солюючої труби. Розглядаються етапи зародження унікального тлумачення звукообразу, його репрезентації та стабілізації у подальших жанрово-стильових моделях та процесах суголосності з напрямками модифікації партії соліста в українському концерті для труби. Визначається, що етап стабілізації духового концерту *відображає процес «жанротворчості»* (за І. Туковою), *закріплює канонічні прийоми* композиторської інтерпретації партії солюючого інструмента в аспекті академізму. Цей аспект призводить до появи певного шаблону, рис сталості звукового іміджу труби, що, у свою чергу призводить до кризи явища концертності і до мінімального семантичного навантаження партії соліста у матриці концертного жанру певних творів. Як одиничний приклад трактовки партії труби у концертах 60-х років XX століття зазначено інноваційні аспекти композиційної логіки, акцентовані композиторськими ремарками у партитурі та спрямовані на відтворення тембрового синтезу, певну гру звукообразами у партії соліста. У принципах побудови концерту присутнє прагнення до розширеного тлумачення явища інструментального тембру, який презентується не тільки як синтаксично-семантична одиниця музичної «абетки» сольної партії, а й як засіб комунікації між автором та виконавцем, між солістом та оркестром і є

певним сполучним ланцюгом між текстом, семантикою, його формою-структурою та напрямками звукової реалізації. Динаміка оновлення жанрово-стильової системи концертів для труби українських композиторів припадає на зламні роки у історії української музики – на другу половину 80-х ХХ ст. Усвідомлення тембру як драматургічного чинника композиції вивело його виражальні ресурси на вищий концепційний рівень реалізації музичної ідеї трубного концерту, зробило основним рушієм мистецького процесу «творчості у жанрі» (за І. Туковою). Специфіка звукового образу тембру труби, тлумачення партії соліста у концертах цього етапу відображає складні взаємопов'язані процеси руйнації стереотипів у контексті переосмислення жанрових ознак. Як унікальний феномен трактовки сольної партії відзначено напрями оригінальної композиційної логіки Лева Колодуба. Зазначено що концерт «*Suoni passati*» демонструє художні здобутки у напрямках системного використання композиційних засобів симбіотичної та колажної полістилістики у жанрі трубного концерту. Відповідно, темброві ресурси партії соліста спираються на акустичні еталони різних культурних епох, але у тембровому діалозі культивуються принципи барокового звучання труби з переважанням регістру кларіно, інтонаційний аналіз виявляє алюзії ранньої класичної музики у партії соліста. Відтак, композиторське мислення Лева Колодуба спирається одночасно і на образно-виражальну, і на конструктивну (розподільну) функції тембру соліста, також задіяні ресурси тембрової модальності партії соліста. Параметри семантизованого поглиблення звукового іміджу труби демонструють тенденцію до невичерпності композиторської майстерності митця. Досліджено напрями трактовки партії соліста у контексті жанрових метаморфоз українського концерту для труби, як традиційного, так і у його синтетичних формах (концерт-симфонія, рапсодія-концерт), охарактеризовано новаторські опуси Є. Станковича та композиторів Одеської школи (О. Красотова, О. Злотника). Множинність

інноваційних принципів композиторської інтерпретації сольної партії труби з доволі розлогої панорами українського трубного концерту кінця XX – першого десятиріччя XX століття нами класифікуються за двома типами. *Перший* – домінантно-концертний, у якому особливим чином витримується принцип мультиплікації сольного тембру труби, за рахунок посилення внутрішньотембрового діалогу у відкритих *solo* та оркестрових *solì*, що призводить до нівелювання принципу тембрового домінування партії соліста у концерті, деіндивідуалізації, розчинення у оркестровому просторі. *Другий тип* – з індивідуалізованим сольним тембром, який відчутно динамізується за рахунок семантичної глибини тематизму сольної партії, її інтонаційного насичення та напруженого розгортання у рамках концертного жанру синтезованого типу, переважно симфонізованого. Зовнішньою ознакою визначеної моделі є поєднання жанрових моделей рапсодії та концерту, симфонії та концерту. Концерти для двох або трьох солюючих труб з оркестром реалізують весь спектр виразності тембрового потенціалу інструменту для максимального посилення концертних ознак жанру, що виявляється навіть у музичній тканині психологічного насиченого концерту драматичної концепції. Другий тип концертів для труби надає більш значні ресурси для розкриття звукового іміджу соліста, оскільки сольна партія займає центральне місце у драматургії концертного твору, жанрова модель якого ускладнена та збагачена процесами міжжанрового синтезу. Це призводить до метаморфоз усталеної традиції тлумачення сольної партії, зміни інтонаційних норм її традиційного концертування. Існує, принаймні три шляхи трансформації, у відповідності до жанрової моделі трубного концерту: симфонія-концерт, концерт-рапсодія, концертіно-капрічіо. У першому випадку партія соліста має напружену та послідовну інтонаційну логіку розгортання симфонізації музичної тканини. У другому випадку вимальовується модель сюїтного типу, ланки якої мають внутрішню логіку

тематично-композиційного завершення; у загальному композиційному плані принцип горизонтальної логіки будується на контрастному співставленні кожної наступної ланки. Яскраві контрасти мелосу, динаміки, метроритму та темпів визначають мозаїчну побудову твору, як правило такі твори будуються на цитуванні фольклорного джерела. Композиторська інтерпретація партії сольного інструменту у цьому типі віддзеркалює сюїтний принцип композиції, який реалізується у послідовному викладенні контрастних тематичних епізодів з принципово різними тембровими подачами у партії соліста відповідно до різних моделей жанрової основи тематизму кожного епізоду. Відповідно змінюються і принципи концертування та напрями втілення звукообразу сольного інструменту у кожному з них. У третьому випадку, навпаки, у партію соліста залучається рапсодичний метод «вільної алогічності». Принципи композиторської трактовки партії соліста не тільки спираються на тембр як на синтаксично-семантичну одиницю музичної абетки, але й слугують передумовою конструкції його унікального звукового образу у концертному жанрі. *Особливості композиторського мислення*, що відбиваються у способах та методах втілення художньо-образного змісту у партії соліста в українському концерті для труби демонструють динаміку, постійний рух, мають схильність до експериментування, з чим і пов'язані напрями оновлення концертного жанру.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у тому, що у дисертації вперше:

- введено до наукового обігу цілісний пласт концертів для труби українських композиторів XX – початку XXI століття, показовий з точки зору різноманіття тембрового звукообразу сольної партії;

- визначено місце українського концерту для труби у жанрово-стильовому просторі епохи постмодерну крізь призму чинників

мультикультурної орієнтації тембрового звукообразу сольної партії духового концерту;

-простежено динаміку змін стильової парадигми трубного концерту України другої половини XX-початку XXI століть у взаємозв'язку з напрямками інтерпретації тембру солюючого інструменту як носія звукообразу в композиторській творчості зазначеного періоду;

-визначено принципи композиторської трактовки партії сольного інструменту на засадах жанрово-стильового, теоретико-виконавського та регіонального підходів до концертних опусів українських композиторів;

-диференційовано стабільні та мобільні елементи партії соліста-трубача у відповідності до сталої матриці академічної моделі концерту для труби, а також у динаміці жанрових метаморфоз;

#### **Набуло подальшого розвитку дослідження:**

-теорії жанру, зокрема, концепція Ірини Тукової у частині розширення уявлень щодо етапів «жанротворчості» та «творчості у жанрі» по відношенню до напрямів жанрово-стильової еволюції українських концертів для труби;

-жанрових моделей концерту та напрямів інтерпретації композитором та виконавцем сольної партії;

-теорії тембрової модальності як особливої функції тембрової логіки у композиції твору;

-принципів композиторського мислення українських авторів концертів для труби крізь призму розкриття динамічних ресурсів внутрішньотембрової модальності у партії соліста, а також *уточнено* роль національної складової у формуванні українського трубного концерту та окреслено її вплив на композиційні, драматургічні та формоутворювальні чинники жанру.

**Практичне значення дослідження** визначається за наступними векторами: по-перше, формуванням інтелектуального підґрунтя

виконавській діяльності соліста-трубача; по-друге, можливістю збагачення концертного репертуару трубача та популяризації української духової музики за кордоном; по-третє, формуванням дидактичних ресурсів різних освітніх компонент (фах, теорія музики, історія музики). Підсумки дисертації можуть бути використані для розширення уявлень щодо напрямів та композиторських ідей трактовки сольної партії труби, більш глибокого розуміння напрямів її інтерпретації виконавцем. Також – задля популяризації концертно-оркестрової музики українських композиторів, збагачення концертного репертуару соліста-трубача, оскільки до науково-практичного простору введені у більшості саме ті матеріали, що набрані у нотному редакторі за рукописами, що дозволяє презентувати у світовому локусі музичної культури цілісну панораму жанру концерту для труби від другої половини ХХ – і до початку ХХІ століть. Отримані результати дисертаційного дослідження можуть бути включені до навчальних програм вузівських курсів «Історія української музики ХХ-початку ХХІ століть», «Історія оркестрових стилів», «Інтерпретація музичного твору», «Аналіз музичних форм».

**Ключові слова:** українська композиторська школа, динаміка композиторського мислення, концерт, жанр, драматургія, тембр сольної партії, звуковий образ, діалог.

## SUMMARY

**Luo Zhe. The timbral-sound image of the soloist in the Ukrainian trumpet concerto of the second half of the 20th - beginning of the 21st centuries: aspects of the dynamics of the composer's creative thinking.** The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 »Musical art» (field of study 02 »Culture and Arts».) — Ukrainian National P. Tchaikovsky

Academy of Music, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kyiv, 2025.

**Relevance of the research topic.** The work is devoted to a comprehensive study of the solo instrumental part in the trumpet concertos of Ukrainian composers of the second half of the 20th - first quarter of the 21st century. Consideration of the directions of interpretation of the solo trumpet part in the concert genre, due to the growth of interest in the theoretical issues of the interpretative potential of timbre, sound image of the instrument, reveals the content and semantic resources of the titular timbre of wind concertos. With a certain number of scientific studies, today this topic has not been exhausted and is gaining particular relevance against the background of the active dynamics of the genre and style renewal of the trumpet concert genre, the interpretation of the soloist's part.

**The purpose of the dissertation** is to determine the specific features of the sound image and directions of interpretation of the timbre of the solo trumpet in the genre space of the Ukrainian concert of the second half of the 20th - early 21st centuries, which are reflected in the dynamics of the composer's thinking.

Within the framework of the study, its object - the trumpet concerto - turns out to be a capacious genre type, in the creative focus of which the composer's skill of the author of the work and the performer's skill intersect. As a result, the specificity of the sound image of the trumpet as the titular timbre of the concerto appears as a complex phenomenon, which has an original reflection both in the dynamic parameters of the soloist's part and in peculiar compositional findings. The multidimensionality of creative decisions regarding the interpretation of the soloist's part, which will be implemented in the contours of his sound image, reflects the creative processes, the principles of composer's thinking, aimed at creating a unique image of the solo part of the concerto, based on original ideas about the timbre features of the trumpet. A comprehensive study of the soloist's

part in the genre of the Ukrainian trumpet concerto made it possible to prove the importance of the national component in the formation of the metacultural space of the Ukrainian trumpet concerto and to outline its influence on compositional, dramatic and form-forming factors in various socio-political, historical-cultural and stylistic periods. The material for the study was trumpet concerts of the second half of the 20<sup>th</sup>–early 21<sup>st</sup> centuries by Ukrainian composers of the Soviet era, the era of Independence, including: Svirskyi R. O., Leonov H. D., Bolotin S.V., Sylvanskyi M. Y., Shchurovskyi Yu. S., Berdyiev M. V., Homoliaka V. B., Lapynskyi Ya. N., Dremliuha M. V., Berdyiev M. V., Krasotov O. O., Kolodub L. M., Kolodub Zh. Yu.; Zlotnyk O. Y., Shekhmeister V. M., Stankovych Ye.F.

**The methodological basis** of the dissertation was formed by musicological works devoted to the *problems of wind instrumental music*, in particular, the consideration of timbre semantics, functional load both in solo types of music making and in orchestral-concert, symphonic genres of different eras, belonging to practitioners, scientists, composers, among whom are Hromchenko V., Kachmarchyk V., Vakaliuk P., Ishchenko Yu., Posvaliuk V., Posvaliuk K., Mochurad B., Paliichuk I., Kryzhanivskyi F., Kontsevych O., Karpiak A. Bila K.

In the sequence of stages of our research, it seemed appropriate, firstly, to single out the principles of the composer's interpretation of the solo part in the Ukrainian trumpet concerto, secondly, to identify and classify genre models according to the criteria of the artistic expressiveness of the soloist's part, and finally to emphasize the contribution of composers and performers belonging to the central and local schools of Ukrainian musical culture. The above appears to be the main driver of the development and formation of the trumpet concerto in Ukraine in the second half of the 20<sup>th</sup> - early 21<sup>st</sup> centuries. As a result, the determined panorama is divided into separate genre-style types, systematized according to the criterion of the composer's interpretation of the timbre of the solo trumpet. The stages of the emergence of a unique interpretation of the sound image,

its representation and stabilization in subsequent genre-style models and processes of consonance with the directions of modification of the soloist's part in the Ukrainian trumpet concerto are considered. It is determined that the stabilization stage of the brass concert reflects the process of «*genre creation*» (according to I. Tukova), consolidates the canonical techniques of the composer's interpretation of the solo instrument's part in the aspect of academicism. This aspect leads to the emergence of a certain pattern, features of the constancy of the sound image of the trumpet, which, in turn, leads to a crisis of the phenomenon of concertity and to the minimal semantic load of the soloist's part in the matrix of the concert genre of certain works. As a single example of the interpretation of the trumpet part in concertos of the 60s of the twentieth century, innovative aspects of compositional logic are noted, emphasized by the composer's remarks in the score and aimed at reproducing timbre synthesis, a certain play with sound images in the soloist's part. The principles of the concerto construction include a desire for an expanded interpretation of the phenomenon of instrumental timbre, which is presented not only as a syntactic and semantic unit of the musical "alphabet" of the solo part, but also as a means of communication between the author and the performer, between the soloist and the orchestra, and is a certain connecting chain between the text, semantics, its form-structure and directions of sound implementation. The dynamics of the renewal of the genre-stylistic system of concertos for trumpet by Ukrainian composers falls on the turning years in the history of Ukrainian music - the second half of the 80s of the 20th century. Awareness of timbre as a dramatic factor of the composition brought its expressive resources to a higher conceptual level of realization of the musical idea of the trumpet concerto, made it the main driver of the artistic process of «creativity in the genre» (according to I. Tukova). The specificity of the sound image of the trumpet timbre, the interpretation of the soloist's part in the concertos of this stage reflect the complex interconnected processes of the destruction of stereotypes in the context of the rethinking of genre

features. The directions of Lev Kolodub's original compositional logic are noted as a unique phenomenon of the interpretation of the solo part. It is noted that the concert «Suoni passati», this concert demonstrates artistic achievements in the areas of systematic use of compositional means of symbiotic and collage polystylistics in the genre of trumpet concerto. Accordingly, the timbre resources of the soloist's part are based on acoustic standards of different cultural eras, but in the timbre dialogue the principles of baroque sounding of the trumpet with the predominance of the clarinet register are cultivated, intonation analysis reveals allusions to early classical music in the soloist's part. Thus, Lev Kolodub's compositional thinking is based simultaneously on both the figurative-expressive and the constructive (distributive) functions of the soloist's timbre, and the resources of the timbre modality of the soloist's part are also involved. The parameters of the semantic deepening of the sound image of the trumpet demonstrate a tendency towards the inexhaustibility of the artist's compositional skill. Research of the directions of interpretation of the soloist's part in the context of genre metamorphoses of the Ukrainian trumpet concerto, both traditional and in its synthetic forms (concert-symphony, rhapsody-concerto), innovative opuses such as «Rhapsody-Concerto» by Ye. Stankovych, concerts of the Odessa composers school (O. Krasotov, O. Zlotnyk) are characterized. We classify the multitude of innovative principles of composer interpretation of the solo trumpet part from the rather extensive panorama of the Ukrainian trumpet concerto of the late 20th and first decade of the 21st century into two types. *The first* is dominant-concert, in which the principle of multiplication of the solo trumpet timbre is maintained in a special way, due to the strengthening of the intra-timbre dialogue in open solos and orchestral soli, which leads to the leveling of the principle of timbre dominance of the soloist's part in the concert, de-individualization, and dissolution in the orchestral space. *The second type* is with an individualized solo timbre, which is noticeably dynamized due to the semantic depth of the thematics

of the solo part, its intonation saturation, and intense deployment within the framework of the concert genre of the synthesized type, mainly symphonized. The external sign of the defined model is the combination of genre models of rhapsody and concerto, symphony and concerto. Concertos for two or three solo trumpets with an orchestra realize the entire spectrum of expressiveness of the timbre potential of the instrument to maximize the concert parameter of the genre, even in the musical fabric of a complex psychologically saturated concert with a dramatic concept. The second type of concertos for trumpet provides more significant resources for revealing the sound image of the soloist, since the solo part occupies a central place in the dramaturgy of a concert work, the genre model of which is complicated and enriched by the processes of intergenre synthesis. This leads to metamorphoses of the established tradition of interpreting the solo part, changes in the intonation norms of its traditional concert performance. There are at least three ways of transformation, in accordance with the genre model of the trumpet concerto: symphony-concert, concerto-rhapsody, concertino-capriccio. In the first case, the soloist's part has a tense and consistent intonation logic of the development of the symphonization of the musical fabric. In the second case, a suite-type model emerges, the links of which have an internal logic of thematic and compositional completion; in the general compositional plan, the principle of horizontal logic is built on the contrasting juxtaposition of each subsequent link. Bright contrasts of melody, dynamics, metrorhythm and tempo determine the mosaic construction of the work, as a rule, such works are built on quoting a folklore source. The composer's interpretation of the solo instrument part in this type reflects the suite principle of composition, which is implemented in the sequential presentation of contrasting thematic episodes with fundamentally different timbre presentations in the soloist's part in accordance with different models of the genre basis of the thematics of each episode. Accordingly, the principles of concert performance and the directions of the embodiment of the

sound image of the solo instrument in each of them change. In the third case, on the contrary, the principle of free, illogicality is involved in the soloist's part, a similar rhapsodic freedom of improvisational constructions is built into the musical canvas of the trumpet concert. The principles of the composer's interpretation of the soloist's part are not only based on timbre as a syntactic and semantic unit of the musical alphabet, but also serve as a prerequisite for the construction of its unique sound image in the concert genre. The features of the composer's thinking, reflected in the ways and methods of embodying artistic and figurative content in the soloist's part in the Ukrainian trumpet concerto, demonstrate dynamics, constant movement, and a tendency to experiment, which are associated with the directions of renewal of the concert genre.

**The scientific novelty of the research** lies in the fact that the dissertation is the *first to*:

- introduce into scientific circulation a holistic layer of concertos for trumpet by Ukrainian composers of the 20th and early 21st centuries, indicative in terms of the diversity of the timbre sound image of the solo part;

- determine the place of the Ukrainian concerto for trumpet in the genre-stylistic space of the postmodern era through the prism of factors of multicultural orientation of the timbre sound image of the solo part of the wind concerto;

- trace the dynamics of changes in the style paradigm of the trumpet concerto of Ukraine in the second half of the 20th and early 21st centuries in connection with the directions of interpretation of the timbre of the solo instrument as a carrier of sound image in the composer's work of the specified period;

- determine the principles of the composer's interpretation of the solo instrument part on the basis of genre-stylistic, theoretical-performance and regional approaches to the concert opuses of Ukrainian composers;

-differentiated stable and mobile elements of the solo trumpeter's part in accordance with the stable matrix of the academic model of the trumpet concerto, as well as in the dynamics of genre metamorphoses.

**The research has further developed:**

-theory of genre, in particular, the concept of Iryna Tukova in terms of expanding ideas about the stages of «genre creation» and «creation in the genre» in relation to the directions of genre-stylistic evolution of Ukrainian trumpet concertos;

-genre models of the concert and directions of interpretation by the composer and performer of the solo part;

-theory of timbre modality as a special function of timbre logic in the composition of the work;

-principles of composer's thinking of Ukrainian trumpet concertos through the prism of revealing the dynamic resources of intra-timbre modality in the soloist's part, and also the role of the national component in the formation of the Ukrainian trumpet concerto has been clarified and its influence on the compositional, dramatic and form-forming factors of the genre has been outlined.

**The practical significance** of the research is determined by the following vectors: first, the formation of the intellectual basis for the performing activity of the trumpet soloist; secondly, the possibility of enriching the trumpeter's concert repertoire and popularizing Ukrainian wind music abroad; thirdly, the formation of didactic resources of various educational components (specialties, music theory, music history). The results of the dissertation can be used to expand ideas about the directions and compositional ideas of interpreting the solo trumpet part, a deeper understanding of the directions of its interpretation by the performer. Also – for the purpose of popularizing the concert and orchestral music of Ukrainian composers, enriching the concert repertoire of the trumpet soloist, since the majority of the materials entered into the scientific and practical space are those

that are typed in the musical editor from manuscripts, which allows presenting in the world locus of musical culture a holistic panorama of the trumpet concert genre from the second half of the 20th to the beginning of the 21st centuries. The results of the dissertation research can be included in the curricula of university courses «History of Ukrainian Music of the 20th and Early 21st Centuries», «History of Orchestral Styles», «Interpretation of a Musical Work», «Analysis of Musical Forms».

**Keywords:** Ukrainian composer school, dynamics of composer's thinking, concert, genre, dramaturgy, timbre of solo part, sound image, dialogue.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

1. Ло Чже. «Концерт-рапсодія» для труби та струнного оркестру Євгена Станковича у контексті еволюції жанру трубного концерту // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2022. Вип. 56, том 3. С. 68–74. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-3-10>

Дата публікації 30 листопада 2022 р.

Ключові слова: *український концерт для труби, жанрова еволюція, жанровий синтез, рапсодичність, концертна стилістика, діалогічність, імпровізаційність.*

2. Ло Чже. Динаміка звукового образу соліста у симфонії-концерті для труби Олександра Красотова // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2024. Вип. 77, том 2. С. 134–140.

Дата публікації 08 жовтня 2024 р. Посилання на збірку: <http://www.aphn-journal.in.ua/77-2-2024>

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-2-19>

Посилання на окрему статтю: [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/77\\_2024/part\\_2/21.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/77_2024/part_2/21.pdf)

Ключові слова: *українська музика, концерт для труби, синтетичний жанр, монотемброва драматургія, тембр сольної партії, звуковий образ, діалог.*

3. Ло Чже. Тембрально-звуковий імідж сольної партії у концертах для труби з оркестром композиторів Одеської школи// Слобожанські мистецькі студії, № 3 (06), 2024. С. 103 – 108. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.19>

Дата публікації 29 листопада 2024 р.

Посилання на збірку:

<https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/417/390>

Ключові слова: *концерт для труби, українська музика, композиторська школа, симфонічна драматургія, тембр, звуковий образ, синтетичний жанр.*

## **II. Стаття у фаховому рецензованому виданні країни ЄС (Poland):**

4. Ло Чже. Валерій Посвалюк та Тимофій Докшицер: методичні стратегії професійної майстерності трубача // International Science Journal of Education & Linguistics. Gdańsk: International Science Group, 2022. Vol. 1, № 5. P. 41–47. DOI: <https://doi.org/10.46299/j.isjel.20220105.05>

Дата публікації: 01 грудня 2022 р.

Ключові слова: *трубач-виконавець, викладач, виконавські школи, методи, технічні вправи трубача, жанр, стиль, інтелектуальне підґрунтя виконавської діяльності.*

### **Наукові праці апробаційного характеру:**

1.Ло Чже. Концерт для труби у творчості українських композиторів XX століття: історичні етапи становлення жанру [тези доповіді] // Сучасні аспекти модернізації науки: стан, проблеми, тенденції розвитку. Матеріали XXIV Міжнародної науково-практичної конференції / за ред. І.В. Жукової, Є.О. Романенка. – Орхус (Данія): ГО «ВАДНД», 2022 С.140-145.

2.Ло Чже. Композиційні особливості концерту для труби «Suoni passati» Левка Колодуба [тези доповіді] // Science, development and the latest development trends : Матеріали XXXV Міжнародної науково-практичної конференції 06-09 вересня. – Париж, 2022. С.47-49. DOI: <https://doi.org/10.46299/ISG.2022.1.35>

3.Ло Чже. Композиційні особливості Концерту для труби Сергія Болотіна [тези доповіді] // The main prospects for the development of science in modern life : Матеріали XXXVI Міжнародної науково-практичної конференції. –

Варшава, 2022. С.35 - 38. DOI: <https://doi.org/10.46299/ISG.2022.1.36>

4.Чже Ло. Еволюція сольного концерту для труби в українській музичній культурі другої половини XX – початку XXI століть [тези доповіді] // Інновації в науці: нові підходи та актуальні дослідження. Матеріали науково-практичної конференції (м. Ужгород, 23-24 вересня 2022 р.). – Одеса: Видавництво «Молодий вчений», 2022. С. 7–10.

5.Чже Ло. Тембровий звукообраз труби у жанрі концерту (на прикладі творчості українських композиторів 50-80-х років XX століття) [тези доповіді] // Current trends in the development of modern scientific thought. Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції. – Хайфа, 2022. С.36–40. DOI: <https://doi.org/10.46299/ISG.2022.2.1>

6.Ло Чже. Жанрово-стильові новації сучасного концерту для труби (на прикладі «Концерту-рапсодії» Євгена Станковича) // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Тези доповідей Шостої Міжнародної науково-практичної конференції. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2022. С. 202–207. DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291367>

7.Ло Чже. Педагогічні засади Валерія Посвалюка у контексті методичних здобутків трубачів Київської школи [тези доповіді] // Молода музикологія – 2022: наука і практика. Всеукраїнська науково-практична конференція здобувачів вищої освіти та молодих вчених 10 – 11 листопада 2022 р. Київ: КНУКіМ, 2022. С. 64 – 66.

8.Ло Чже. Особливості амплуа солюючого інструменту у жанрі концерту для труби в українській музиці [тези доповіді] // Важливість використання сучасних технологій в освіті. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції / Міжнародний гуманітарний дослідницький центр (Дніпро, 15 вересня 2023 р). Research Europe, 2023. с. 83 – 85.

9.Ло Чже. Неоромантичні риси концерту для труби з оркестром Віталія Шехместера [тези доповіді] // Сучасні тенденції розвитку науки, освіти, технологій та суспільства. Міжнародна науково-практична конференція 12 вересня 2023 року, м. Полтава, Україна. Центр наукових досліджень Гуманітарного університету. URL: <http://www.economics.in.ua>

10.Ло Чже. Жанрово-стильові новації концертів для труби з оркестром 80-х років XX ст. (на прикладі Концерту Олександра Злотника) [тези доповіді] // Молоді музикознавці – XXIII Міжнародна науково-практична конференція, 29–31 03.2024 р. Київ: КМAM ім. Глієра. С.170 – 172.

11.Ло Чже. Темброві новації партії соліста в українських концертах для труби з оркестром 90-х років XX – першого десятиліття XXI століть [тези доповіді] // Молоді музикознавці : XXIV Міжнародна науково-практична конференція, 30. 03.2025 р. Київ: КМAM ім. Глієра. С.108 – 110.  
[https://projekt.glieracademy.org/wp-content/uploads/2025/03/MM\\_2025\\_Тези.pdf?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAR0AoAamRAdTBzpX\\_5swwk1UJHP6Io5TdGoiGYJIXiWIBNqsFxAT9VcWXRE\\_aem\\_VJB493Khwl3JaCMYBNoA](https://projekt.glieracademy.org/wp-content/uploads/2025/03/MM_2025_Тези.pdf?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAR0AoAamRAdTBzpX_5swwk1UJHP6Io5TdGoiGYJIXiWIBNqsFxAT9VcWXRE_aem_VJB493Khwl3JaCMYBNoA)

### **Відомості про апробацію (доповіді на конференціях)**

1.Чже Ло. Жанр концерту для труби у контексті сучасної музичної культури України [доповідь] – Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», Національна Академія мистецтв України, м. Київ, 27 вересня-1 жовтня 2022 року.

2.Чже Ло. Жанр концерту для труби в українському мистецтвознавчому дискурсі [доповідь] – IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Інститут

проблем сучасного мистецтва НАМ України, м. Київ, 17-18 листопада 2022 року.

3.Ло Чже. Українській концерт для труби у європейському векторі розвитку жанру: компаративний аспект [доповідь] – XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних і пандемічних викликів», Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, 17-18 листопада 2022 року.

4.Ло Чже. Методичні орієнтири розвитку кантилени на прикладі українського концертного репертуару для труби [доповідь] – XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни» Рівненський державний гуманітарний університет Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівне, 16-17 листопада 2023 р.

5.Ло Чже. Феномен трубного виконавства вітчизняної школи на прикладі аудіо колекції «Антологія українських трубачів (Київ, “Росток Рекордс”, 2003 рік) [доповідь] – Всеукраїнська наукова конференція «Національна музична академія України ім. П. Чайковського: соціокультурні виклики сучасності», НМАУ, Київ 19-20 жовтня 2023 р.

6.Ло Чже. Концерти для труби у творчості Олександра Красотова: жанрово-стильові новації [доповідь] – Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Тези доповідей Сьомої міжнародної науково-практичної конференції 2–4 листопада 2023 року. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023.

7.Ло Чже. Вплив жанрової традиції європейських концертів для труби з оркестром на творчість українських композиторів другої половини XX століття [доповідь] – Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку». Київ, 07 грудня 2023, ЮНЕСКО, НМАУ.

8.Ло Чже. Напрями модифікації жанру концерту для труби з оркестром в українській музиці доби Незалежності» [доповідь] – Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом», 25 квітня 2024 року.

9.Ло Чже. Виконавська інтерпретація сольного тембру у жанрі українського концерту для труби (на прикладі твору «Концерт-рапсодія» Є. Станковича) [доповідь] – Сучасні тенденції у музичному мистецтві : Всеукраїнський круглий стіл, Президія НАМ України, Відділення музичного мистецтва і теорії та історії мистецтв, 26 вересня 2024 року.

10.Ло Чже. Інтерпретація партії соліста у концерті для труби Вадима Гомоляки (до 110 річниці від дня народження) [доповідь] – Восьма міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», 7-9 листопада 2024 року, Київ, НМАУ.

11.Чже Ло. Тембр солюючого інструменту у жанрі сольного концерту для труби з оркестром як предмет концептуального аналізу [доповідь] – Міжнародна конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології, Національна Академія мистецтв України, м. Київ, 13-14 листопада 2024 року.

12. Ло Чже. Жанрово-стильові новації концертів для труби з оркестром 80-х років XX ст. (на прикладі Концерту Олександра Злотника) [доповідь] –

Молоді музикознавці : XXIII Міжнародна науково-практична конференція, 30. 03.2024 р. Київ: КМAM ім. Глієра.

13. Ло Чже. Темброві новації партії соліста в українських концертах для труби з оркестром 90-х років XX – першого десятиліття XXI століть [доповідь] – Молоді музикознавці : XXIV Міжнародна науково-практична конференція, 30. 03.2025 р. Київ: КМAM ім. Глієра.

14. Ло Чже. Інтерпретація сольного тембру в українському концерті для труби синтетичного жанру: між концертним та симфонічним [доповідь] – Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект : Міжнародна наукова конференція, 5 – 6 травня 2025 р. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського.

## ЗМІСТ

|                                                                                                                                               |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>АНОТАЦІЯ.....</b>                                                                                                                          | <b>2</b>   |
| <b>СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ.....</b>                                                                                                                 | <b>18</b>  |
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                                                                             | <b>27</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 1.....</b>                                                                                                                          | <b>39</b>  |
| <b>ПРИНЦИПИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОЛЬНОЇ ПАРТІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ КОНЦЕРТІ ДЛЯ ТРУБИ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС</b>                  |            |
| 1.1. Темброва семантика та специфіка її музичної інтерпретації: методологічні орієнтири дослідження.....                                      | 39         |
| 1.2. Жанр трубного концерту у наукових розвідках українських теоретиків та виконавців-практиків.....                                          | 53         |
| 1.3. Звуковий образ труби у панорамі історичної еволюції інструментальних жанрів (композиторські концепції, виконавське мистецтво).....       | 68         |
| <b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....</b>                                                                                                             | <b>91</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 2.....</b>                                                                                                                          | <b>94</b>  |
| <b>СПЕЦИФІКА ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ СОЛЬНОГО ТЕМБРУ КОНЦЕРТІВ ДЛЯ ТРУБИ : ДИНАМІКА ОНОВЛЕННЯ</b>                                                    |            |
| 2.1. Концерти для труби в історико-стильовій панорамі української музики.....                                                                 | 94         |
| 2.2. Трактовка партії соліста у жанрі концерту для труби: креативний потенціал оновлення.....                                                 | 103        |
| <b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....</b>                                                                                                             | <b>127</b> |
| <b>РОЗДІЛ 3.....</b>                                                                                                                          | <b>130</b> |
| <b>КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПАРТІЇ СОЛІСТА У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВИХ МЕТАМОРФОЗ УКРАЇНСЬКОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТРУБИ (ПЕРСОНАЛІСТИЧНИЙ ДИСКУРС)</b> |            |
| 3.1. Динаміка звукового образу соліста у Симфонії-концерті для труби Олександра Красотова.....                                                | 132        |
| 3.2. Принципи взаємодії соліста та оркестра у Концерті для труби Олександра Злотника.....                                                     | 144        |
| 3.3. Імпровізаційність та логіка віртуозного концерту для труби у партії соліста: творчі принципи Рапсодії-концерту Євгена Станковича.....    | 154        |
| <b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....</b>                                                                                                             | <b>163</b> |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                                                                                                                          | <b>167</b> |

|                                             |            |
|---------------------------------------------|------------|
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....</b> | <b>173</b> |
|---------------------------------------------|------------|

## **ДОДАТКИ**

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| ДОДАТОК А. Нотні приклади..... | 199 |
|--------------------------------|-----|

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| ДОДАТОК Б. Ілюстрації і таблиці..... | 207 |
|--------------------------------------|-----|

|                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ДОДАТОК В. Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження ..... | 213 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## ВСТУП

Робота присвячена всебічному дослідженню сольної інструментальної партії у концертах для труби українських композиторів другої половини XX – першої чверті XXI століття. Науковий пошук зосереджений навкруги аналізу специфіки звукового образу та драматургічної функції партії соліста. Зазначена проблематика у дисертації розглянута вперше у цілісній творчій панорамі музичної культури України: у концертах різних історико-стильових періодів та регіональних шкіл: від 1953 року – часу створення першого українського концерту для труби, і до сьогодення, коли у історії світового трубного концерту, саме у вітчизняній музиці формується унікальний творчий локус, що реалізує широкий спектр ідей презентації тембру та звукового образу солюючого інструменту.

Звернення до творів концертного жанру для труби, що займають чільне місце у світовій виконавській практиці, привертають увагу дослідників, мають потужні фактори унікальності в інтерпретуванні партії соліста, свідчить про невичерпність мистецької потужності української музичної культури, її композиторів та виконавців (віртуозів-трубачів). Розгляд напрямів трактовки сольної партії труби у концертному жанрі, обумовлений зростанням інтересу до теоретичної проблематики інтерпретаційного потенціалу тембру, звукового іміджу інструменту, виявляє змістові та семантичні ресурси титульного тембру концертів для духових. При наявності певної кількості наукових досліджень, на сьогодні ця тема не вичерпана, особливо у зв'язку з динамікою жанрово-стильового оновлення, тому виникає нагальна потреба у систематизації теоретичних напрацювань музикознавців та органологів щодо темброво-виражальних ресурсів сольної партії, що дозволить системно висвітлити особливості трактовки партії соліста у жанровому просторі трубного концерту українських композиторів.

**Актуальність теми** дослідження зумовлена:

- особливим значенням жанру «концерт для труби» для історії української музики, унікальністю композиторського доробку та виконавської майстерності віртуозів-трубачів України;
- зростанням інтересу до теоретичної проблематики інтерпретаційного потенціалу тембру, звукового іміджу сольного інструменту та особливому значенні їх виражальних ресурсів у концертному жанрі;
- щільною акумуляцією творчих ресурсів композиторів та виконавців у жанрі українського концерту для труби сучасного мистецького простору, у якому прослідковується певна логіка в інтерпретації звукообразу титульного тембру концертного жанру;
- потребою у систематизації теоретичних напрацювань музикознавців та творчих здобутків виконавців, особливо – щодо функції сольної партії у жанровому просторі трубного концерту українських композиторів.

Беззаперечна актуальність описаних проблем, їх теоретичне та практичне значення зумовили вибір теми дослідження, його мету та завдання.

**Мета** дисертації полягає у визначенні специфічних рис звукообразу та напрямів інтерпретації тембру солюючої труби у жанровому просторі українського концерту другої половини XX – початку XXI століть, що відображені у динаміці композиторського мислення.

Поставлена мета потребує вирішення наступних **завдань**:

- систематизувати методологічні засади дослідження звукового образу та тембрових особливостей як важливих складових партії сольного інструмента у концертному жанрі;
- довести значення національної складової у формуванні метакультурного простору українського трубного концерту та окреслити її вплив на композиційні, драматургічні та формоутворювальні чинники;

- визначити напрями інтерпретації сольної партії труби у контексті відображення процесів жанрово-стильової модифікації українського концерту другої половини XX –початку XXI століть;
- простежити особливості композиторського мислення, що відбиваються у способах та методах втілення художньо-образного змісту у партії соліста в українському концерті для труби;
- виявити показові прийоми виконавської інтерпретації тембрових ресурсів солюючого інструменту у розкритті композиційної ідеї і концепції концертного жанру;
- зазначити вплив трубного концерту на подальший розвиток концертних музичних жанрів із залученням труби як солюючого інструменту.

**Об’єкт дослідження** – концерт для труби українських композиторів другої половини XX – початку XXI ст.

**Предмет дослідження** – специфіка звукового образу труби та відображення її динамічних параметрів у партії соліста.

**Матеріалом дослідження** послуговували концерти для труби українських композиторів другої половини XX–початку XXI ст., серед яких визначимо наступні<sup>1</sup>:

1952 рік: Концерти для труби з орк. № 1, № 2 Свірського Р. О.; 1954 рік: Концерт для труби з оркестром № 1 Леонова Г. Д. ; 1961 рік: Болотін С.В. Концерт для труби з оркестром; 1964 рік: Зубцов Є. М. Концерт для труби і тромбона з орк.; 1967 рік: Сильванський М. Й. Молодіжний концерт для труби з фп.; 1970 рік: Щуровський Ю. С. Концерт для труби з орк.; 1972 рік:

---

<sup>1</sup> Концерти, що послуговували аналітичним матеріалом дисертації, у цьому списку впорядковано за хронологічним принципом, також відзначимо, що жанр концерту довгий час існував у контексті радянського періоду історії, розвивався у творчості виконавців та композиторів радянської школи. У зазначеному відмітимо, що дослідницька увага у концертах 60-70- х років XX століття була зосереджена на принципах музичного мислення композиторів, тому у поле зору дисертанта потрапляють і концерти радянських композиторів.

Бердиев М. В. Концерт для труби з фп. № 1; 1974 рік: Гомоляка В. Б. Концерт для труби з орк.; 1976 рік: Лапинський Я. Н. Концерт для труби з оркестром; 1976, 1977 роки: Дремлюга М. В. Два Концерти для труби з орк; 1977 рік: Бердиев М. В. Концерт для труби з фп. № 2; 1977 рік: Красотов О. О. Симфонія-концерт № 2 для труби з орк.; а також Концерт для труби з орк. (1991); 1979 рік: Бердиев М. В. Концерт для труби з фп. № 3; 1982-1999 роки: Колодуб Л. М. Два концерта для труби з орк.: Перший, р. – «Suoni passati», Другий, 1996р, а також «Іюльській концерт» для труби з оркестром № 2 для юних виконавців (1999); 1986 рік: Ассеев І. М. Концерт для труби з орк.; 1986 рік: Колодуб Ж. Ю. «Драматичний концерт» для труби з орк. ; 1989 рік: Злотник О. Й. Концерт для труби з орк.; 1990 рік: Шехмейстер В. Концерт для труби з орк; 1994 рік: Лапинський Я. Концерт для 3-х труб з орк.; 2008 рік: Станкович Є.Ф. Концерт-рапсодія для труби з оркестром (редакція для труби та фортепіано 2010 року).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у тому, що у дисертаційному дослідженні

*вперше:*

-уведено до наукового обігу цілісний пласт концертів для труби українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття, показовий з точки зору різноманіття тембрового звукообразу сольної партії;

-визначено місце українського концерту для труби у жанрово-стильовому просторі епохи постмодерну крізь призму чинників мультикультурної орієнтації тембрового звукообразу сольної партії духового концерту;

-простежено динаміку змін стильової парадигми трубного концерту України другої половини ХХ-початку ХХІ століть у взаємозв'язку з напрямками інтерпретації тембру солюючого інструменту як носія звукообразу в композиторській творчості зазначеного періоду;

-визначено принципи композиторської трактовки партії сольного інструменту на засадах жанрово-стильового, теоретико-виконавського та регіонального підходів до концертних опусів українських композиторів;

-диференційовано стабільні та мобільні елементи партії соліста-трубача у відповідності до сталої матриці академічної моделі концерту для труби, а також у динаміці жанрових метаморфоз;

-проаналізовано концерти для труби С. Болотіна, О. Злотника;

-розглянуто внесок композиторів Одеської школи у розвиток жанру трубного концерту та напрями концептуалізації звукообразу партії сольного інструменту у концертах для труби;

***уточнено:***

-роль національної складової у формуванні українського трубного концерту, окреслено її вплив на композиційні, драматургічні та формоутворювальні чинники жанру;

***отримали подальший розвиток:***

-динамічна теорія жанру, зокрема, концепція Ірини Тукової у частині розширення уявлень щодо етапів «жанротворчості» та «творчості у жанрі» по відношенню до напрямів жанрово-стильової еволюції українських концертів для труби;

-теорія тембрової модальності як особливої функції тембрової логіки у композиції твору (Марини Денисенко);

-дослідження принципів композиторського мислення українських авторів трубних концертів крізь призму розкриття механізмів динамічних ресурсів внутрішньотембрової модальності у партії соліста.

**Теоретичну базу дослідження склали:**

– *праці, присвячені проблематиці музичного мислення виконавця та композитора* (Шип С. [170], Громченко В. [44; 46; 46 ], Александрова Н. [2], Грібінєнко Ю. [43], Денисенко М. [47; 48; 49; 50; 51], Ілленко М. [61; 62],

Клебанов Д. [79], Клименко В. [80], Леонов В.А. [94], Палкина І. [94], Рябуха Н. [149; 150; 151; 152], Сіончук О. [154], Сюта Б. [157; 158], Тукова І. [160; 161; 162; 163; 164], Чекан Ю. [166; 167], Manoury Ph. [186], Merian L. [199], Giovinazzo J. [181], Dalbavie M.-A. [176], Weid J.-N. [211], та ін.);

– наукові розвідки щодо художньо-виразальних та технологічних ресурсів духових інструментів, зокрема, труби (Громченко В. [44; 45; 46], Качмарчик В. [77], Баланко М. [5; 6], Вакалюк П. [17; 18; 19; 20; 21; 22; 23; 24], Гишка І. [30; 31; 32; 33; 34; 35; 36; 37; 38; 39; 40; 41], Грібінєнко Ю. [43], Дмитриєв Г. [53], Цюлюпа С. [63; 64; 65; 66; 67; 68; 69; 70; 71], Іщенко Ю. [72; 73], Посвалюк В. [132; 133; 134; 135; 136; 137; 138; 139; 140; 141; 142; 143], Посвалюк К. [144], Copland A. [175], Foss K. [177; 178], Gilreath A. [180], інші);

– дослідження історії жанру концерту для духових (Мочурад Б. [114; 115], Посвалюк К. [144], Палійчук І. [124; 125; 126; 127], Марценюк Г. [112; 113], Максименко Д. [111], Лі Сябінь[95], Крижанівський Ф.[89], Концевич О. [81; 82; 83; 84], Карп'як А. [82], Біла К. [8; 9; 10], Цзоу Вей[168], Foss K. [177; 178], Reeves L. [190], Merian L. [199], Loubriel L. [197], Gilreath A. [180], ін.);

– дослідження теоретичних питань концертування, жанрових моделей сольного концерту (О. Антонова [4], К. Біла [8; 9; 10], Н. Рябуха [149; 150; 151; 152], І. Бурган [16], Суторихіна М [156], Максименко Д. [111], у тому числі – духовного хорового О. Путятницька (О. Putiatytska) [202], ін.;

– наукові розвідки із загально-теоретичної проблематики *тембрики*, зокрема – художньої *специфіки тембру труби* (Жарков О. та Коханік І. [57], Денисенко М. [47; 48; 49; 50; 51], Караєв Ф. [76], Посвалюк В. [132; 133; 134; 135; 136; 137; 138; 139; 140; 141; 142; 143], Рагс Ю. [147], Чекан Ю. [166; 167], Шип С. [170], Баланко М. [5], Баланко О. [6], Білий Є. [11], Вакалюк П. [17; 18; 19; 20; 21; 22; 23; 24], Грібінєнко Ю. [43], Ілєнко М. [61; 62],

Коробецька С. [88], Кушнірук О. [91], Кучма Н. [92; 93], Муєдінов Д. [117; 118; 119; 120; 121], ін.;

– роботи з інструментознавства, органології та загальної проблематики оркестрових тембрів (Берліоз Г. [7], Качмарчик В. [77], Богданов В. [12; 13], Богданова Л. [12], Дмитрієв Г. [53], Жарков О. [55; 56; 57], Жульєв А. [60], Іщенко Ю. [72; 73], Клебанов Д. [79], Концевич О. [81; 82; 83; 84], Коробецька С. [88], Круль П. [90], Плохотнюк О. [128; 129], Подольчук В. [130], Рудчук Ю. [148], ін.;

– дослідження біографії трубачів-універсалів: композиторів, виконавців, педагогів: Кавуннік О. [74; 75], Кушнірук О. [9], Посвалюк В. [132; 133; 134; 135; 136; 137; 138; 139; 140; 141; 142; 143], Посвалюк К. [144], Плохотнюк О. [128; 129], інші); дослідження щоденників, спогадів, роботи з епістології М. Копиця (М. Kopytsia) [87; 184; 187], О. Путятницька (О. Putiatytska) [187; 202]; мемуари Т. Докшицера [159], М. Лисенка (трубач) [128];

– дослідження культурного контексту та жанрово-стильових особливостей різних етапів історії музики України, оркестрового стилю композиторів першої половини ХХ – початку ХХІ століть, окремих музичних творів для духових, специфіки фестивалів духової музики тощо (Драч І. [54], Копиця М. [87], Волосатих О. [29], Путятницька О. [187], Василенко О. [27; 208; 209], Віятик М. [28], Жеграй Б. [28], Кушнірик М. [28].

Окрім того, у дослідженні автор спирався на здобутки сучасних методів гуманітаристики: за допомогою історико-еволюційного методу вивчалися процеси становлення та напрями розвитку особливостей інструментальних соло у концертних формах духової музики; механізми історико-типологічного методу застосовувалися для систематизації та класифікації концертів для труби; засоби семантичного аналізу – глибинних структур інтерпретаційного потенціалу тембру труби; методи музично-

*текстологічного* підходу використовувалися для роботи з рукописами концертів; *музично-теоретичного* – для проведення цілісного аналізу концерту та здійснення інтонаційного аналізу тематизму партії соліста у концерті; методи *біографічного* дослідження – для встановлення етапів життєтворчості авторів концертів, та для з'ясування прямого чи опосередкованого зв'язку з Українською композиторською або виконавською школами.

**Теоретичне та практичне значення дослідження.** Отримані результати дисертаційного дослідження можуть бути включені до навчальних програм вузівських курсів «Історія української музики ХХ-початку ХХІ століть», «Історія оркестрових стилів», «Інтерпретація музичного твору», «Аналіз музичних форм».

**Цінність роботи** визначається сумою декількох факторів:

- по-перше, формуванням інтелектуального підґрунтя виконавській діяльності соліста-трубача – творчої особистості, що сформувалася поза межами українського мистецького контексту;
- по-друге, можливістю збагачення концертного репертуару трубача та популяризації української духової музики за кордоном;
- по-третє, формуванням дидактичних ресурсів різних освітніх компонент (фах, теорія музики, історія музики).

Підсумки дисертації можуть бути використані для розширення уявлень щодо композиційних ідей у трактовці сольної партії труби, задля більш глибокого розуміння напрямів її виконавської інтерпретації. Також – задля популяризації концертно-оркестрової музики українських композиторів, збагачення концертного репертуару соліста-трубача, оскільки до науково-практичного простору введені у більшості саме ті матеріали, що набрані у нотному редакторі за рукописами, що дозволяє презентувати у світовому

локусі музичної культури цілісну панораму жанру концерту для труби від другої половини XX – і до початку XXI століть.

**Апробація результатів дисертації** відбувалася на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського, у виступах *на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях*:

1.Чже Ло. Жанр концерту для труби у контексті сучасної музичної культури України [доповідь] – Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», Національна Академія мистецтв України, м. Київ, 27 вересня-1 жовтня 2022 року.

2.Чже Ло. Жанр концерту для труби в українському мистецтвознавчому дискурсі [доповідь] – IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, м. Київ, 17-18 листопада 2022 року.

3.Ло Чже. Українській концерт для труби у європейському векторі розвитку жанру: компаративний аспект [доповідь] – XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних і пандемічних викликів», Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, 17-18 листопада 2022 року.

4.Ло Чже. Методичні орієнтири розвитку кантилени на прикладі українського концертного репертуару для труби [доповідь] – XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни» Рівненський державний гуманітарний університет Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівне, 16-17 листопада 2023 р.

5.Ло Чже. Феномен трубного виконавства вітчизняної школи на прикладі аудіо колекції «Антологія українських трубачів (Київ, “Росток Рекордс”, 2003

рік) [доповідь] – Всеукраїнська наукова конференція «Національна музична академія України ім. П. Чайковського: соціокультурні виклики сучасності», НМАУ, Київ 19-20 жовтня 2023 р.

6.Ло Чже. Концерти для труби у творчості Олександра Красотова: жанрово-стильові новації [доповідь] – Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Тези доповідей Сьомої міжнародної науково-практичної конференції 2–4 листопада 2023 року. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023.

7.Ло Чже. Вплив жанрової традиції європейських концертів для труби з оркестром на творчість українських композиторів другої половини ХХ століття [доповідь] – Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку». Київ, 07 грудня 2023, ЮНЕСКО, НМАУ.

8.Ло Чже. Напрями модифікації жанру концерту для труби з оркестром в українській музиці доби Незалежності» [доповідь] – Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом», 25 квітня 2024 року.

9.Ло Чже. Виконавська інтерпретація сольного тембру у жанрі українського концерту для труби (на прикладі твору «Концерт-рапсодія» Є. Станковича) [доповідь] – Сучасні тенденції у музичному мистецтві : Всеукраїнський круглий стіл, Президія НАМ України, Відділення музичного мистецтва і теорії та історії мистецтв, 26 вересня 2024 року.

10.Ло Чже. Інтерпретація партії соліста у концерті для труби Вадима Гомоляки (до 110 річниці від дня народження) [доповідь] – Восьма міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», 7-9 листопада 2024 року, Київ, НМАУ.

11. Чже Ло. Тембр солюючого інструменту у жанрі сольного концерту для труби з оркестром як предмет концептуального аналізу [доповідь] – Міжнародна конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології, Національна Академія мистецтв України, м. Київ, 13-14 листопада 2024 року.

12. Ло Чже. Жанрово-стильові новації концертів для труби з оркестром 80-х років XX ст. (на прикладі Концерту Олександра Злотника) [доповідь] – Молоді музикознавці : XXIII Міжнародна науково-практична конференція, 30. 03.2024 р. Київ: КМAM ім. Глієра.

13. Ло Чже. Темброві новації партії соліста в українських концертах для труби з оркестром 90-х років XX – першого десятиліття XXI століть [доповідь] – Молоді музикознавці : XXIV Міжнародна науково-практична конференція, 30. 03.2025 р. Київ: КМAM ім. Глієра.

14. Ло Чже. Інтерпретація сольного тембру в українському концерті для труби синтетичного жанру: між концертним та симфонічним [доповідь] – Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект : Міжнародна наукова конференція, 5 – 6 травня 2025 р. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Робота була виконана на кафедрі історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Дисертація відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського на 2021–2025 роки, зокрема темі № 3 «Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні та виконавські аспекти». Тема дисертаційної роботи «Трактовка партії соліста у жанрі українського концерту для труби другої половини XX – початку XXI століть в аспекті динаміки композиторського мислення» була перезатверджена на засіданні

Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 27 березня 2025 року (протокол №10/48-А від 27.03.25 р).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковані чотири одноосібних статті, з яких три – в спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України, та одна – в періодичному науковому виданні країни Європейського Союзу (Польща). За результатами виступів на конференціях у збірниках матеріалів опубліковано 11 матеріалів (тези), що засвідчують апробацію матеріалів дисертації.

**Структура та обсяг дисертації.** Дисертація складається з анотації (українською та англійською мовами), списку публікацій здобувача, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (212 найменування) та трьох додатків. Загальний обсяг дисертації – 218 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

# ПРИНЦИПИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОЛЬНОЇ ПАРТІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ КОНЦЕРТІ ДЛЯ ТРУБИ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС

### *1.1. Темброва семантика та специфіка її музичної інтерпретації: методологічні орієнтири дослідження*

Українські вчені, вивчаючи специфіку тембру, зазначають його складну природу. Теоретичне визначення тембру, що стало вже класичним, надане у роботі французького вченого Марка-Андре Дальбаві (Marc-Andr  Dalbavie), у 1991 році, який зазначає: «Тембр є потенційно синтетичним явищем тому, що організований такими складовими, як ритм, висота звуку, його артикуляція і т. ін., що робить його своєрідним феноменом» [176, с.305]. Ідеям Дальбаві М. суголосні думки О. Жаркова, який зазначає у статті 2008 року: тембр – це «об’єктивний спектр звучання, виявлений як елемент музичної мови, який спрямований на інструментальне (вокальне) втілення звуку в музичній мові і націлений на злиття фонічних, колористичних, фактурних, тематичних, композиційних і смислових компонентів у їх художньо-акустичної цілісності» [56, с. 56]. Тобто, музичний звук є завжди темброво визначеним, оформленим, складним комплексним явищем і його творча реалізація, композиторська, музикознавча інтерпретація потребує чіткої кореляції з системою самих інтерпретаційних координат.

Науковці-органологи вивчають тембр, виходячи з конструкції інструменту і цей фізичний параметр видається важливою базою розуміння художньо-акустичної цілісності його феномену. Труба – інструмент, що має унікальні музичні ресурси завдячуючи яскравому тембру, здавна закріпила певну репутацію у історії музичної культури як динамічний інструмент, що

має широкі можливості. Зазначена проблематика тембру – саме як складової музичної абетки композитора, що певним чином відображена у принципах його мислення, привертала увагу спеціалістів у галузі духової музики. Особливо треба відзначити системність підходу до її вивчення у щорічних збірках «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя» (особливо корисними видаються випуски №№ 8-14 [52; 53; 54; 55; 56; 57; 58; 59; 60]). Окремі висновки авторів статей за умови їх систематизації видаються корисними щодо подальших перспектив дослідження партії труби у концертах для духових інструментів. Логіка вивчення тембру завжди відштовхується від конструктивних особливостей інструменту та історико-стильового контексту певної культурної епохи.

Оскільки навкруги тембру труби зосереджено наше дослідження, коротко звернемося до характеристики конструктивних особливостей інструменту, у зв'язку з його виражальними можливостями. Від початку його активного використання, темброве амплуа труби, як і тип тематизму, закріпилося певним чином: інструмент блискучого, міцного та яскравого звуку, що грає фанфарну-урочисту музику, але йому і по силах ніжна наспівна музика. Музикознавець і практик, виконавець-трубач І. Гишка вивчає взаємозв'язок конструкції інструменту та його звуку, і відносно історичних етапів еволюції труби, влучно зазначає важливість першого етапу презентації його тембру: «Інструмент [труба в Епоху бароко] був удвічі довшим від сучасного, а звучання на октаву нижчим. Відповідно на октаву нижче (від звука До великої октави) починався його обертоновий звукоряд. Регістрова зона від 8 обертону і вище мала назву *de-clarino*, що означає ясний, світлий. Застосовуючи мундштук з мілкою і плоскою чашкою, виконавець міг досягати на такій трубі верхніх натуральних звуків, де їх послідовність була гамоподібною. Від початку XVII століття цей регістр обслуговував

інструмент, за яким, через світлий тембр звуку, закріпилась назва труба-кларіно (*clarion, claretta*)» [41, с. 68]. В. Громченко фіксує значні виражальні можливості тембру труби, який навіть маючи скромні конструктивні можливості, активно привертав увагу видатних композиторів епохи: «Попри зазначену акустично-інструментальну природу тогочасної труби, для неї було створено тоді низку музичних композицій різного характеру – мелодично-кантиленних, урочисто-фанфарних, жартівливо-танцювальних, релігійно-філософських (Концерти для натуральної труби Й.-С. Баха, Г.-Ф. Телемана, Й. Мольтера та ін.)» ([ 44, с. 87] – підкреслення моє – Л. Ч.). Науковець звертає увагу на яскравість та гнучкість звуку труби, підкреслює семантичну глибину тлумачення її тембру у художньо-образній палітрі провідних творів епохи, універсальні виконавські можливості, які труба, серед інших *інструментів з одноголосною природою*<sup>1</sup>, здатна презентувати у тривалій історичній панорамі.

Сучасні дослідження духової музики виокремлюють специфіку монотембрового звучання інструменту у соло [44; 45; 46], та функціонування тембру в оркестровому (політембровому) просторі. Так само теоретики звертаються до різних рівнів *прояву та фіксації тембрових ресурсів звуку* для композитора та виконавця. О. Жарков зазначає, що у триланкової структурі, що відображає процес «роботи тембру», наявні наступні концепти: «темброва модель – темброве інтонування – темброва інтонація» [55, с.144]. Для композитора і для виконавця ця тріада має декілька рівнів прояву, при тому композиторська інтерпретація – є первинною і визначальною, оскільки виконавець інтерпретує синтаксис, але не тембр. «На текстовому рівні

---

<sup>1</sup> В. Громченко вивчає особливості духового соло у академічній музики композиторів різних епох, йому належить монографія на цю тему, у якій системно розглянуто цілий шар музичної культури, що презентує музику академічних інструментів «з одноголосною природою (флейта, гобой, кларнет, фагот, саксофон, труба, валторна, тромбон, туба та інші видові інструменти) зумовлюється їх відповідною своєрідністю, що, порівняно з багатоголосими за своєю природою інструментами (як-от фортепіано) або інструментами, на яких можливе виконання багатоголосся (струнно-смічкові та струнно-щипкові), націлене на передачу художнього образу мінімальними виражальними засобами» [ 44, с. 113].

композиторський задум як темброва модель вже є конкретизованим майбутнім текстом, “оркестровка” як інтонування – темброве оформлення матеріалу, власне процес, а остання ланка “інтонація” – вже реально існуючий матеріал, з відповідним певним тембровим синтаксисом – найважливіший момент тембрового звучання» [55, с.144].

У дослідженнях інструменталістів-практиків, музикознавців-теоретиків завжди присутня увага до процесуального аспекту буття звуку – до тембру. Цей аспект важливий для музиканта, але він ускладнений для дослідження, оскільки не відображається у нотному запису. Явище *темброва експресія* є параметром, який виникає у процесі інтерпретації та стосується модифікації тембру інструменту у виконавському процесі. Цей аспект дещо конспіративно закладений композитором у нотний текст шляхом визначення аплікатури, міри динамічних, штрихових, теситурних, фактурних засобів та регістрів, ретельними ремарками автора – виконавцю. Системне дослідження зазначеного параметру здатно оприаявити напрями композиторського мислення та відобразити їх в інтерпретаційному процесі.

В центрі нашої дослідницької уваги – розгляд принципів інтерпретації сольної інструментальної партії у концертах для труби українських композиторів другої половини XX – першої чверті XXI століття крізь призму динаміки композиторського мислення. Зазначимо, що усі автори концертів для труби є або виконавцями-практиками, або це викладачі, що мають виконавський досвід, або композитори. На наш погляд, цю творчу когорту музикантів об’єднує добре розвинений тип оркестрового (інструментального) мислення. Зазначена категорія, якість, є універсальною, такою, що існує поза певною творчою спеціалізацією, національною школою або історичною епохою. У музикознавстві вона визначається як «<...> сукупність психічних актів, спрямованих на інтонаційно-художнє втілення художнього задуму композитора інструментально-тембровими засобами,

що призначені для об'єднань виконавців. Оркестрове мислення спирається на типи оркестрових фактур, які склалися історично. Вони творчо формуються мисленням композитора, організуючись у наслідку у його оркестровий стиль» ([15, с. 4] – курсив мій, Л.Ч.). У цитованому фрагменті автореферату дисертації дослідника принципів оркестрового мислення І. Баха, цілком закономірно визначена комплексна якість феномену мислення, яка має вирішатися крізь призму вивчення інструментального тембру. Відтак, постає широке коло проблематики, що стосується музичного стилю, оркестрового стилю, типів фактури, – зазначені категорії є тісно взаємопов'язаними аспектами музичного мислення. Разом з тим констатуємо, що проблематика інструментального, тембрового мислення все ще є на сьогодні найменш розробленою в музикознавстві. Певним підґрунтям для її розв'язання можуть слугувати надбання суміжних наук. В естетиці, культурології, філософії та, навіть у фізіології, досліджено загальні механізми мислення та художнього мислення як процесу мислення образами.

Надія Горюхіна звертає увагу на ті функції музичного мислення, що сформовані на основі естетичних узагальнень, і у свою чергу, пов'язаних з художнім образом, ідеями, концепціями твору, ставленням до дійсності композитора та виконавця. Науковиця зазначає: «Художнє мислення, як і власне мислення, є складним психічним процесом, який базується на більш простих процесах – *сприйнятті* (безпосереднє чуттєве відображення дійсності, дослідники – М. М. Бахтін, Л. С. Виготський, С.Л. Рубинштейн), *пам'яті* (здатність відтворювати колишні враження, досвід, дослідники – П. І. Зінченко, З.М. Істоміна, А.Н. Леонтьєв), *уяві* (психічна діяльність, яка полягає у створенні уявлень і мислетворчих ситуацій – Д.С. Брунер, Л.С. Виготський, Н.І. Киященко, О.В. Петровський), *мови* (А.Л. Погодіна, В.І. Харцієва, А.Горнфельда) та *інтуїції* (позасвідомість, невимушеність, вільність – С. Кьєркегор, А.Шопенгауер, М.Арнаутов, С.Грузенберг). В

принципі неможливо створити умови, які дозволили б відокремити художнє мислення від сприйняття, уяви і т.д. Включеність усіх психічних процесів в конструювання художнього образу визначається міжфункціональними зв'язками, зумовленими створенням образами і оперування ними, як особливими самотійними процесами» [42, с. 64]. В українському музикознавстві проблематикою музичного мислення, окрім Н. Горюхіної займалися І. Пясковський [145; 146], В. Москаленко [116], та інші науковці.

В.Г. Москаленко відокремлює два аспекти тлумачення феномену музичного мислення: з позиції спостерігача і з позиції творця (тобто, композитора/виконавця). Перший спирається на «<...> критичну оцінку музики немов би “зі сторони”» і його можна охарактеризувати « “<...> як мислення (розмірковування) про музику”» [116, с. 63]. Найбільш суттєвим для розкриття нашої теми ми вважаємо другий підхід, який «<...> можна визначити як мислення самими музичними значеннями, або, інакше кажучи, як мислення музикою. Користуючись цим підходом, ми психологічно переміщуємося у внутрішній художній простір музичних творів і мислимо притаманною їм музичною мовою» [116, с. 63].

Ігор Пясковський в контексті феномена музичного мислення виокремлює корелятивну пару «логічне і художнє», чим і визначає сутність *художнього типу музичного мислення*. Тут пізходи дослідників суголосні: Віктор Москаленко наполягає на значущості виходу за межі вербального шару музичного тексту задля більш відповідного розуміння самого процесу музичного мислення: «<...> щодо специфіки виявлення у музичному мисленні можливостей, співвідносних з реалізованими можливостями вербального мислення, вимагає визнання правомірності категорій музичної мови і музично-мовленнєвого інтонування як семіотичних об'єктів з усією їх специфічністю» [146, с. 21].

Таким чином, у підсумку зазначимо, що музичне мислення пов'язане з широким колом факторів, що відображають як логіку музичної композиції, так і вищезазначені психоемоційні процеси. Вони прямо супроводжують процеси художнього мислення. Але є й відмінності, оскільки феномен пов'язаний з реалізацією наслідків творчого процесу у звуках.

Замічаємо, що розмірковуючи про оркестрове мислення, науковці нерідко використовують поняття «оркестрове мислення» та «оркестровий стиль» як синоніми, а також солідаризується з думкою музикознавців, що поняття художнього мислення та його особливого різновиду – оркестрового мислення, є комплексним. У системних зв'язках різних типів мислення (таких як музичного, художнього) та взагалі, мислення, спільною категорією є логіка. «Якщо розглядати оркестрове мислення у системних зв'язках з іншими рівнями, зокрема – філософським розумінням цього поняття, одразу стає зрозумілим, що їх об'єднує одне поняття – процесуальність, принцип розвитку та окремі *логічні етапи цього процесу, набуття нових якостей*, що витікають з попередніх етапів. Знання цієї логіки дає можливість прогнозувати напрями процесів мислення як такого, й оркестрового зокрема» [88, с. 26] – курсив мій Л.Ч.).

Наведемо підсумкове означення оркестрового мислення С. Коробецької, яке солідарне з аналогічним С. Бородавкіна, що наведене вище, на початку розділу. «Оркестрове мислення в широкому розумінні – це психічний процес творчого втілення композиторського задуму оркестрово-виразними засобами, обумовлений світосприйняттям, естетичними принципами та *тембровим чуттям особистості*» [там само].

Важливим висновком огляду концепцій різних вчених, слугує:

-по-перше, доведений зв'язок музичного мислення, зокрема – композиторського, з *тембровою барвою* музично-образних ідей;

-по-друге – визнання чіткої логіки побудови у розкритті тембрової семантики та певної стратегії у мисленні композитора. У визначеному дискурсі звернемося до особливостей трактування тембру труби у інструментальних творах українських композиторів.

Потужним імпульсом до пошуків методологічних настанов вивчення тембрової семантики труби у сольній партії жанру українського концерту, специфіки її музичної реалізації, послуговували деякі напрямки дослідження П. Вакалюка, відображені у дослідженнях «Художня семантика образів мідних духових інструментів в українському народному та професійному мистецтві» [20] та «Темброва семантика труби у Другій симфонії Б. Лятошинського» [21]. Саме тут автор концептуалізує поняття тембру, вводить понятійну категорію «темброва семантика труби» та зазначає що в українській культурі – її фольклорному шарі, у літературі, в аматорському музикуванні, у традиціях деяких прошарків суспільства та у професійному музичному мистецтві, звукообраз труби постає потужним символом. «Цей аспект – зазначає автор, – видається вельми важливим і актуальним, не лише з огляду на дослідження колористики та семантики тембрів у національній професійній школі, але із точки зору розширення обріїв розуміння ролі звучань мідних духових інструментів» [20, с. 105–106]. Дійсно, звучання кожного музичного інструменту має неймовірну виразність, перш за все, завдячуючи об’єктивному фактору неповторності його тембру. Теодор Адорно у свій час звернув увагу на величезні ресурси тембрової виразності, на можливості отримати значне семантичне навантаження тембру завдячуючи особливому композиторському тлумаченню або майстерності виконавця, що надавало б особливих «барв» природним фонічним можливостям інструменту [1, с 23]. Як відомо, тембр звуку різних музичних інструментів визначається певними фізичними параметрами: матеріалом, формою, конструкцією певного інструменту, умовами його вібратора, що

виступає джерелом коливань (струна, мембрана, стовп повітря, пружний язичок тощо), різними властивостями його резонатора, а також акустикою того приміщення, в якому даний інструмент звучить. У формуванні тембру кожного конкретного звуку ключове значення мають його обертони і їх співвідношення по висоті і гучності, шумові призвуки, параметри атаки (початкового імпульсу звуковидобування), форманти, характеристики вібрато і інші фактори. Тож, це поняття багатовимірне і до вивчення цієї категорії звертаються вчені різних спеціалізацій: від фізиків-акустиків – до музикознавців. Класичне визначення сформульовано Юрієм Рагсом: тембр – це «обертонове забарвлення звуку; одна зі специфічних характеристик музичного звуку (поряд з його висотою, гучністю і тривалістю). Саме за тембром відрізняють звуки однакової висоти і гучності, але виконані на різних інструментах, різними голосами, або ж на одному інструменті, але різними способами, штрихами» [147, с. 80].

У сучасну епоху труба – найбільш моторний інструмент мідної духової групи. Її відрізняє технічність, виконавцю вдається продемонструвати віртуозну можливість до втілення швидких форм руху. Також трубачеві блискуче вдається виконання діатонічних та хроматичних пасажів, гра простих та ламаних арпеджіо. За винятком діапазону крайніх регістрів, стакатна техніка на трубі блискуча і стрімка, тож одинарне, подвійне і потрійне стакато вражають ефектністю та виразністю звучання. Щодо кантиленних побудов зазначимо, що потреби у диханні на трубі є порівняно невеликими, тому на ній можливе виконання широких мелодійних фраз на *legato*, а також – блискучих войовничих фанфар. «Темброва семантика труби, її “блиск” і “міць” звучання, а також відповідна темброва драматургія у контексті історії музичної культури насамперед пов’язується із «сигнальним» походженням інструменту» – стверджують дослідники [21, с. 108].

Тембр труби є доволі яскравим за акустичними і семантичними параметрами. У ХІХ столітті Гектор Берліоз визначив його безмежні ресурси наступним чином: «Тембр труби – благородний та блискучий; [в оркестровій партитурі] він доцільний як у войовничих образах – у крику люті та помсти, так і в урочистих гімнах; він здатний виражати все сильне, горде, величне, йому доступна більшість трагічних відтінків» [7, с. 361].

У партитурах української симфонічної та оперної музики ХХ століття труба займає особливе місце. Дослідники трубної музики зазначають: «багатогранні шляхи розвитку української симфонічної музики цього періоду викликали до життя появу найрізноманітніших симфонічних полотен, в оркестрових партитурах яких труба займає одне з провідних місць, а новітні тенденції модернової української музики привели до появи нових нетипових, іноді гібридних та синтетичних жанрів, визначальним драматургічним чинником яких стає саме цей інструмент. Беззаперечною є присутність труби у монументальних оркестрових полотнах українських симфоністів – Леоніда Грабовського, Євгена Станковича, Валентина Бібіка, Валентина Сільвестрова, Мирослава Скорика, Лесі Дичко, а також симфоністів-діаспорників – Мар'яна Кузана, Вірка Балея, Геррі Кулеші та багатьох інших» [19, с. 16].

Саме її тембр дозволяє втілювати сюжетні колізії масштабних опусів, розкривати особливості ідейного задуму творів. Розгалужену символіку оркестрових тембрів, зокрема – труби, принципи тембрового мислення провідних композиторів України досліджує П. Вакалюк. Він доходить висновку, що «...історичні традиції символіки тембру труби, зафіксовані в українському фольклорі, цікаво переосмислюються в симфонічних партитурах Б. Лятошинського і С. Людкевича, головно у трактуванні її як фанфарного, похідно-героїчного інструменту, для втілення образів переможної ходи, апофеозу. Основні образно-змістовні сфери, пов'язані з

тембральними особливостями труби в симфонічних творах Б. Лятошинського і С. Людкевича, визначаються здебільшого їх програмними задумами, і коливаються в межах досить широкого семантичного поля, виконують доволі різноманітні функції в оркестровій драматургії циклів, сюїт та симфонічних поем: від підсилення, збільшення оркестрової маси, дієвого засобу підкреслення кульмінаційних зон, наголошення сильних долей і створення необхідних смислових акцентів – до ілюстрації, імітації звучань, чия семантика передбачена літературним чи узагальненим прообразом» [6, с. 16].

З початку XX століття в оркестровій музиці європейських композиторів партія труби індивідуалізується, сповнюється рисами концертності, набуває неймовірної яскравості, самостійності, віртуозності, тобто – відокремлюється від загального оркестрового звучання. Концерт для солюючої труби з оркестром у європейській музиці пройшов довгій шлях формування та еволюції з давніх часів. У творчості композиторів XX століття його форми індивідуалізуються. Одна номінація «трубний концерт» об'єднує безліч моделей: від яскравого неокласичного Концерту для труби з оркестром 1934 року Карла Пілса<sup>1</sup>, присвяченого віденському виконавцю Францу Денглеру<sup>2</sup> – до авангардного Концерту для труби 1997 року Бенедикта Масона, що набув резонансу, завдячуючи берлінському виконавцю Рейнгольду Фрідріху. Дослідниця Гілріт Емі надає хронологічну панораму творів для труби у XX столітті, де концертний жанр для труби у західноєвропейській музиці XX століття постає доволі розвиненим. Він стрімко розкривається і у напрямках стильовій еволюції, відповідно тенденціям епохи, тож наявними є модерністські орієнтири і ми можемо зазначити наступні моделі: неокласичні, неоромантичні, неофольклорні та

<sup>1</sup> Оригінальне написання: Karl Pilss.

<sup>2</sup> Ориг.: Franz Dengler; Benedict Mason «Concerto for trumpet and orchestra in 6 groups; Reinhold Friedrich; Gilreath A.

полістилістичні концерти для труби [191]. Характерною особливістю європейської традиції вказаного жанру (і загалом – оркестрової музики) є увага професійних композиторів того часу до концертного втілення тембру цього інструменту, тоді як у слов'янському музичному ареалі концерти для труби з'явилися пізніше – в історії української музики такі трубні концерти були написані у другій половині XX ст.. Трубні концерти, зазвичай писали самі виконавці-духовики, або композитори т. зв. «другого ешелону», порівняно з титульними персонами історії музики України, але не менш яскравого обдарування.

У симфонічній музиці України, від початку буремного для стильових процесів XX століття, у творах композиторів – майстрів оркестрового письма, відбувається виокремлення тембру труби, він яскраво унаочнюється і набуває тембрової своєрідності, особливо у відкритих соло. Увага до звукового іміджу партії соліста, його фонізму, семантичне насичення інтонаційної лінії сольної партії виявляється у формотворчих, концептуальних засадах на рівні цілісної драматургії опусу, про що вперше пише Ю. Іщенко. Проводячи дослідження принципів мислення Б. М. Лятошинського, композитор та науковець Ю. Іщенко розглядає темброве насичення симфоній в експозиційному розділі сонатно-симфонічних циклів, а також виявляє темброву модуляцію як дієвий засіб віддзеркалення принципів композиторського мислення симфоніста Б. М. Лятошинського. Не оминає науковець і проблематику звукового образу сольних партій у оркестрових творах, тобто, його роботи є корисними як особливі *тексти фіксації* зазначених у темі нашої роботи аспектів, це темброва своєрідність соліста, насичення звукообразу, що розглядаються крізь призму динаміки композиторського мислення [72; 73].

Фокусуючись на актуальних здобутках дослідження звукового образу соліста у жанрах української оркестрової музики, зазначимо, що *тембр*

*труби* (сольний – у відкритому solo, або у soli оркестра) з ракурсу тлумачення композиційного мислення авторів твору *постає багатofункційною категорією* – як важлива складова семантичної абетки кожного елементу музичної мови і як чинник композиційної логіки, що знаходить реалізацію у виконавському процесі.

По-перше, *тембр соліста-трубача* з його яскравими характеристиками є виразною *виокремленою семантичною складовою елементів музичної мови*. Значна когорта науковців відмічає цей факт і, не випадково, багато дослідників користуються метафоричним, але влучним поняттям «темброва лексика», як-от, наприклад Юлія Грібіненко [43]. Вкажемо на значну кількість робіт, серед яких присутні спеціальні статті саме у галузі музики для духових інструментів. У працях дослідників жанру «концерт» – трубачів-практиків та, водночас, науковців, здійснюється виокремлення тембру як складової музичної абетки, розгляд *семантичного навантаження* виокремленого тембру у напрямках композиційної та концепційної структури твору, що викривають особливі принципи *композиторського мислення*, що пізнаються через тембр.

Концерт є підсумком співпраці (уявної та реальної) композитора і виконавця, синергії їх творчих ресурсів та імпульсів. Специфіка концертного жанру вимагала від композитора та виконавця твору, перш за все, органічного поєднання двох начал – сольного тембру й оркестрового музикування. Творчі завдання тандему – продемонструвати та виявити всебічні можливості сольного інструменту, а базою слугувало вміння опанувати *не схему наявності* сольного тембру у просторі опусу, а *форму-зміст* концертного жанру. Відмітимо, що чисто «композиторські інтенції» завжди спрямовані на намір *змінити* природу жанру. Виконавські – донести концепт композитора через оригінальні звукоідеї солюючого тембру, притримуючись канонів жанру «концерт».

*По-друге, тембр виступає особливим чинником композиційної та драматургічної логіки автора та виконавця*, що, на наш погляд, яскраво репрезентовано як раз у жанрі концерту для труби. Зазначене – у загально-теоретичному дискурсі – складає сутність комунікативної, сполучної та виражально-змістової функцій титульного тембру концерту для соліста з оркестром. Науковці–теоретики, композитори-дослідники та практики-виконавці, зокрема, Ю. Іщенко [72; 73], Ф. Караєв [76] Д. Клебанов [79], А. Концевич та А. Карп'як [82], С. Коробецька [89] та інші, відмічають, що тембр соліста у концертному жанрі постає у потрібному значенні:

- як засіб комунікації між автором та слухачем/автором та виконавцем;
- як сполучний ланцюг між текстом, семантикою та його формою-структурою та їх звуковою реалізацією;
- як засіб виражальності та змістовності, наділений за своєю фонічною природою естетичними та інтонаційними властивостями.

Відтак, у творах провідних композиторів тембр соліста виступає як потужний драматургічний чинник, який обумовлюється конкретними творчими художніми і навіть технічними завданнями, які композитори й вирішують у власній індивідуально-стильовій системі координат, та вживають специфічні артикуляції, особливі принципи будови тембровофактурних пластів, зокрема, характерні виконавські прийоми, що властиві для одних інструментів, переносять в інше темброве поле. Це призводить, на думку Юлії Гребіненко, до «<...> виникнення ілюзорного тембру, близького за своїми характеристиками до тих тембрів, що імітуються композитором» [38, с. 14]. Це цілком справедливе твердження унаочнюється нашими численними прикладами у дослідженні трактовки партії труби. До

прикладу – у Концерті Сергія Болотіна<sup>1</sup>: твір, написаний в 1961 році, містить особливі виконавські ремарки (*quasi trombone*, інші – зокрема «жанрово-характерні ремарки») і т.ін., демонструючи **особливий тип тембрового мислення**. Так само, інші дослідники вивчаючи тембри, укруплюють інтонаційні та жанрово-стильові явища і зводять їх до ємного метафоричного понятті «*темброва лексика*». Наприклад, Юлія Грібіненко зазначає особливості використання тембрової лексики у Євгена Станковича: композитор “складає” тембр, виходячи, з одного боку, із загальнообраного змістового задуму у межах індивідуальної авторської концепції, з іншого, – користуючись вибраним інструментарієм та комбінуючи засоби, що найбільш відповідають шуканому образу. У підсумку музична тканина твору оперує як *упізнаваними тембрами* так і, одночасно, *створеними слухом композитора*».

Підсумовуючи сказане, можна стверджувати що тембровий компонент належить до параметрів першорядної значущості в поетиці багатьох композиторів, а його дослідження дозволяє наблизитися до розуміння як загальної специфіки творчого методу композитора, так звукообразу титульного тембру у жанрі концерту, зокрема – трубного. Спостерігаючи увагу дослідників до творів цієї жанрової сфери, визначена у нашому дослідженні проблематика все ще знаходиться поза зоною уваги науковців.

## **1.2. Жанр трубного концерту у наукових розвідках українських теоретиків та виконавців-практиків**

Жанр концерту в історії музики – один з найбільш ємних і за рівнем творчої ідеї, і за концептуально-змістовим параметром, і за формою.

---

<sup>1</sup> Композитора радянської доби, що народився в Україні ( у Києві, у 1912 році), але професійну реалізацію отримав у іншій державі.

Особливого значення у жанровому просторі раннього концерту надається інструментальному тембру. В.Б. Жаркова зазначає: «Вперше з часів античності, яка устами Платона стверджувала, що чисте звучання музичних інструментів придатне лише для відтворення «крику тварин», інструментальна музика отримує визнання власної художньої цінності. Відтепер самостійного значення набувають інструментальні жанри (соната, концерт, сюїта тощо), хоча їхні ознаки поки що є дуже розмитими. При цьому, як підкреслюють західні дослідники, жанрові визначення *concert*, *concerto*, *concerter* мали не тільки музичне, а й філософське, космологічне значення, адже вони вказували на узгодження множинного в єдиному (щось на кшталт концерту планет) і водночас акцентували принципи розмаїття, антитези, опозиції та навіть боротьби» [58, с. 363]. Концертні принципи у цей етап раннього розвитку концертних (інструментальних) жанрів ще не мав змони реалізуватися на мотивному, тематичному рівнях, але бінарна опозиція та увага до тембру в його динамічному та фактурному аспектах буття вже була основоположною у жанрі інструментального концерту. Широкі можливості проблемного кола питань у дослідженні жанру концерту та різних аспектів трактовки партії соліста у ньому вимагає зфокусувати увагу на конкретних напрямках та персоналіях у відповідності до назви підрозділу.

Праці українських вчених В. Качмарчика, В. Посвалюка, К. Посвалюка, Б. Мочурада, І. Палійчук, І. Гишки, В. Богданова, М. Загайкевич, Ф. Крижанівського, П. Круля, К. Білої, С. Левіна та інших науковців закладають професійне підґрунтя для вивчення *тембрових ресурсів інструментів духової групи*, а також – виконавських шкіл, цілісної жанрової палітри творів, зокрема й концертів для труби.

Корисними для розкриття заявленої проблематики є шляхи вивчення *жанрових особливостей концерту*, торовані українським музикознавством,

особливо – дослідженнями О. Антонової, К. Білої, Л. Макаренко, Н. Рябухи, І. Бурган, М. Суторихіної, О. Копелюком, Д. Максименко, О. Vasylenko, та ін.

Звернемося також і до окремих спостережень щодо *трактовки партії соліста-трубача* у західноєвропейських концертах різних епох, що укорінені в українську концертну практику, як, власне – трубних концертів, так і на матеріалі транскрипцій для труби різних інструментальних концертів, оскільки історія жанру аутентичного українського *концерту для труби* розпочинається з другої половини ХХ століття. Зазначимо провідні позиції їх теоретичних висновків з акцентуванням на жанрові особливості концерту загалом, з подальшою екстраполяцією суттєвих висновків у царину теорії та історії жанру концерту для труби.

*Загальноприйнята теоретична класифікація концертів* презентує поділ відомих жанрових зразків на сольний та оркестровий. Олена Антонова на матеріалі концертів етапу формування жанру виявляє його *інваріант* [4]. Але, як можна побачити з практики та з'ясувати зі спеціалізованих праць різних дослідників з розвитком жанру концерту, його форми отримують усе більш індивідуальне прочитання. Відзначена тенденція посилюється у концертах ХХ століття–першої чверті ХХІ століття. Таким чином, стверджуються та завойовують творчий простір редуковані концерти (О. Копелюк – на матеріалі творчості Б. Фроляк); концерти «з підвищеним ступенем діалогічності» (О. Самойленко); концерти «з посиленою групою різнотембрових солістів солістів»<sup>1</sup>, концерти «зі змінною структурною організацією» (О. Антонова). Підвищеним духом експериментування характеризуються концерти ХХ ст. для фортепіано з оркестром різних, переважно – американських, національних шкіл.

---

<sup>1</sup> Наприклад, як у фортепіанних концертах С. Барбера, де концерти з певним сольним інструментом (домінантний тембр зазначений автором) та додатковим інструментальним складом (три сольні духові інструменти і струнний оркестр)

Важливим видається долучити і інший погляд на жанрову природу концерту, осноположними для такого розгляду є категорії «гра» та «діалог». Сутність принципу гри у концерті викрита у дослідженні В. Клименко (В. Жаркової) щодо ігрових структур, які виявляють себе на багатьох рівнях. Музикознавиця виокремлює три основні ігрові моделі, що функціонують у музиці, як-от: «змагання», «містифікація» та «мозаїка» [80]. Важливим для розуміння нашої теми є аспект прояву ігрової логіки на синтаксичному рівні, у тематичній та мотивно-тембровій організації з оглядом на драматургічні функції особливих «ігрових фігур»<sup>1</sup> у концерті. Дієвість методології розгляду ігрових структур у жанрі концерту підтверджена розвідкою О.Г. Антонової щодо п'яти різноскладових концертів Ф. Пуленка. Зафіксуємо їх як універсальні та корисні з оглядом на тембровий аспект дослідження, що також уможливорює розгляд конкретних проявів «принципу змагання» тембрів різних оркестрових складів та солюючої труби. О. Антонова зазначає, що принцип «*гра як змагання*» стає домінантним у «Подвійному» та у «Органному» концертах Пуленка: «у Подвійному за лідерство змагаються солісти, в Органному – соліст і струнний оркестр», принцип «*гра як містифікація*» виявляється в «Сільському концерті» і в «Ранковій серенаді»: «у першому випадку ідеться про стильову гру, про балансування між класицистичною і сучасною стилістичними, у другому – про жанрову амбівалентність, про режисуючу роль сценічного, балетного задуму, який незримо присутній в музиці, апелюючи до театральної природі гри»; у Фортепіанному концерті Ф. Пуленка втілена ігрова *модель мозаїки*: «її сутність полягає в комбінуванні стійких елементів тексту в нові структури.

---

<sup>1</sup> Солідаризуючись із дослідженням Є. Назайкінського, В.Б. Клименко розглядає наступні форми «ігрових фігур» у концерті: -зміна модусу, -інтонаційна «пастка», -вторгнення, -оспорювання, -репліка-«втора», -непідготоване повторення, -обриваючий удар, -переворот, -накладення, -злиття, -подолання перешкоди, -застрашений тон, -варіантний підхват, та інші. Слід зазначити, що учасниками ігрового дійства можуть виступати як певні тематичні побудови, і невеликі мотиви, короткі музичні репліки. Їх поєднання є основою інструментально-ігрової логіки.

Множинність і контрастність таких елементів у цьому концерті, а також утілення самої ідеї мозаїки одночасно в кількох площинах – образно-тематичній, композиційно-драматургічній, стилістичній – зумовлює художній результат, який Стефан Одель (Stéphane Audel) назвав “парадоксальним”» [4, с.50].

Відносно жанру «концерт для труби з оркестром», дослідники зазначають, що основні національні осередки розвитку концерту для труби з оркестром пов’язані з творчістю «композиторів тих країн, котрі входять до авангарду трубного виконавського мистецтва. Серед них представники: *французької* (Барро, Жоліве, Депре, Бьоме), *німецької* (Брунс, Ціммерман, Куртц, Гіндеміт), *чеської* (Ворлова, Кржижек, Їрко, Збінден) та *східноєвропейської* (Щолоков, Гедіке. Василенко, Тамберг, Бердиєв, Гомоляка, Л. та Ж. Колодуб) композиторських шкіл» [115, с. 183];.

Щодо генезису досліджуваного жанру «концерт для труби з оркестром» у розрізі проблематики теми дисертації (трактовка партії соліста) зазначимо, що виникнення трубного концерту відбулося у західноєвропейському локусі історії музичної культури, а динаміка жанрового становлення безпосередньо відображає *аспект композиторського мислення, спрямований на переосмислення тембрового іміджу та функції труби з ансамблево-оркестрового інструменту у солюючий інструмент*. Пальма першості тут належить оркестровій музиці західноєвропейському бароко, але ми залишаємо осторонь загальновідомі факти історії західноєвропейської музики, так само, як і історію жанрів у зв’язку з розвитком музичних інструментів. Замітимо лишень, що у принципах використання тембру труби в оркестрових творах концертного спрямування у різних «історичних типах» концерту спостерігається балансування між принципами індивідуалізації та принципами типізації у галузі реалізації виражальних ресурсів, звукового образу труби, її музичного тембру.

У барочному докласичному оркестровому стилі відбувається *епізодичне домінування* та усталення певного тембрового ресурсу, звукового іміджу труби, за влучним зауваженням Б. Мочурада це: «розквіт стилю “кларіно” у творах І. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Вівальді та інших композиторів як і перші спроби концертування в мідно–духовій сфері, а в практиці натуральних інструментів – найвищий його вираз» [115, с.181].

У класичному оркестровому стилі відбувається *кристалізація функціональних якостей* фактури («рельєф-фон»), відповідно і у галузі тембру, конструкції труби відбуваються пошуки. До винаходу вентільного механізму труби усілякі спроби її вдосконалення, у тому числі А. Вейдінгера<sup>1</sup>, не мали успіху, хоча для труби з цією конструкцією були написані концерти композиторів класичної епохи Й. Неруди, Й. Гайдна, Й. Гуммеля. Період ствердження музички гомофонно-гармонічного складу стає періодом розквіту трубного музикування на інструментах натурального строю, обережного застосування нижніх та середніх регістрів у тематизмі трубної партії.

Прямий вплив на виокремлення тембру соліста, подальшої індивідуалізації напрямків розвитку партії труби у жанрі сольного концерту, дослідники вбачають у двох важливих етапах становлення оркестрового концерту у історії європейської музики. Саме у бароковому і класицистському концертах зростання майстерності трубного виконавства

---

<sup>1</sup> У XVIII столітті англійські майстри сконструювали трубу з ковзаючим кроном. За допомогою невеликого висувного крона трубач міг знизити висоту натурального звуку на цілий тон, що дозволяло збільшити кількість хроматичних звуків. У спробах вдосконалити трубу та зробити її хроматичною вагомим результатом досяг віденський трубач Антон Вейдінгер. До натуральної труби він пристосував клапанний механізм, який вже використовувався на дерев'яних духових інструментах. Цей механізм давав можливість закривати та відкривати висвердлені шість отворів на стовбурі інструменту, що дозволяло істотно поліпшити можливості інструмента та отримати хроматичний звукоряд. Цей механізм був запатентований 1801 року. Завдяки цьому вдосконаленню Йозеф Гайдн пише для Вейдінгера концерт для труби з оркестром Es-dur, який став візитівкою трубача, що концертує, та входить до обов'язкового репертуару престижних міжнародних конкурсів виконавців-трубачів. На жаль, клапанна труба не отримала подальшого розповсюдження, на відміну від концерту. Також у процесі спроб зробити трубу хроматичним інструментом зазнала невдачі труба-«півмісяць». Трубач, вставляючи руку в розтруб на різну глибину, міг знижувати звук на тон або на половину тона. Для зручності такого звуковидобування труба була зігнута подібно до «півмісяця».

відбулося на трубах натурального строю та на творчому ґрунті здобутків попередніх епох, зокрема: «*барокового концерту*, котрий розвинув традиції сонат *da camera* і *da chiesa* як в плані побудови форми, так і в трактовці окремих її частин і пов'язаний з творчістю А. Кореллі, А. Вівальді, Т. Альбіноні, Г. Ф. Телемана, а вершиною цього типу трубного концерту є Бранденбурзький концерт № 2 І. С. Баха; *класичного концерту*, основним фактором розвитку якого стала його взаємодія зі симфонією, що порівняно швидко завоювала провідні позиції в розвитку оркестрової музики. Наслідком освоєння симфонічного методу стало народження нових форм, і насамперед сонатної. Саме ця форма стає традиційною для перших частин сольного інструментального концерту» [115, с. 183].

У середині ХІХ століття успішні спроби удосконалення конструкції інструменту призводять до хроматизації строю труби та подальшого розкриття її віртуозних, динамічних можливостей, індивідуалізації її звучання, розширення та збагачення вже усталених меж тембрового образу та, внаслідок цих процесів – набуття популярності у якості соліста трубного концерту. У цей період зростає рівень складності мелосу сольної партії, відбувається її індивідуалізація, виокремлення від фону, супроводу (оркестрового звучання). Завдячуючи процесам інструментального еталонування звучання та їх функцій, що пов'язані з орієнтацією на інструменти струнної групи, спостерігається зростання технічної складності партій труби та «наближення їх до партій струнної групи оркестру, розширення меж оркестрового робочого діапазону інструменту (як у високому, так і у низькому регістрах), урізноманітнення його динамічних та тембральних якостей» [115, с.184 ].

Науковці наголошують на єдності мистецьких процесів творчого простору європейської та східноєвропейської гілок «жанрової історії» концерту для труби з оркестром, неподільність загальностильових тенденцій

еволюції концертно-інструментальних жанрів XX-XXI століть. Тому спроба *жанрово-стильової типології сучасних концертів для труби*, які вписані у світовий історико-стильовий контекст, виглядає переконливою.

Типологія концертів для труби будується відповідно наступних векторів:

1)*неокласичний напрям* сольних концертів для труби, написаних у 1949-1986 роках, яким притаманно повернення до принципів формотворення та художнього мислення (до)класичної епохи та їх переосмислення шляхом використання композиційних засобів музичної практики XX століття;

2)*неоромантичний напрям* сольних концертів для труби презентує масштабні віртуозні концерти, а також наступні жанрові форми: камерні (юнацькі) концерти, концертіно. Цей напрям поділяють на дві групи:

- домінантно-сольний, де партія соліста відіграє провідну роль в драматургії твору, а оркестр виконує функцію супроводу, до цієї групи дослідники зараховують жанрове відгалуження, що окреслено композитором як «концерт-поема» [115, с. 183];

- симфонізований тип концерту, де якість концертності збагачується принципами наскрізного симфонічного розвитку, що призводить до рівноправності партій соліста та оркестру, до цієї групи дослідники зараховують жанрове відгалуження, що окреслено композитором як «концерт-симфонія»;

3)*неофольклорний напрям*, характерною особливістю якого є намагання композиторів в рамках концертного жанру поєднати принципи народної музики з новітніми досягненнями композиторської техніки» – зазначає Б. Мочурад [115, с. 181];

Власне, історичний шлях зародження та становлення українського концерту для труби з оркестром у XX столітті розпочинається у 50-х роках. Історія розвитку цього жанру детально висвітлена у дисертаціях дослідників

трубної музики. Перелік їх значний, але лише окремі роботи побіжно торкаються нашої теми. Зокрема: трубач Богданов В. О. захистив докторську дисертацію з історії духової музики в Україні у 2008 році на тему: «Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття)»; Біла К. С. «Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба)»; Гишка І.С. захистив кандидатську дисертацію на тему: «Звукотворчий компонент трубного виконавства: традиції та базинг» у 2005 році; Вакалюк П. «Темброва семантика труби у Другій симфонії Б. Лятошинського» (2009); Мочурад Б.І. «Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції» (2005), Палійчук І. С. «Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру»; Посвалюк В.Т.: кандидатська – у 2001 році на тему: «Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти», докторська на тему «Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти» - у 2008 році; трубач В.Д. Цюлюпа – у 2004 році захистив кандидатську дисертацію у галузі музичної педагогіки, що пов'язана з трубним виконавством. При розгляді творчості конкретних персоналій – авторів концертів для труби, також можна спиратися на деякі напрацювання, викладені, зокрема, у статтях: Посвалюка К. В. «Концерти для труби з оркестром М. Бердієва: жанрово-стильова та виконавська специфіка», побіжно – у дисертації Ф. Крижанівського «Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру». Цінні відомості містяться у зарубіжних довідниках, монографіях та енциклопедіях: Keim F. «Das Grosse Buch der Trompete», «Trumpeters Galore: An Encyclopedia of Trumpet Players & More Reeves Michael Bryan», «Trumpet Concertos from the Soviet Union University of Alabama Libraries», (2014);

Gilreath A. S. «A Descriptive Study of Selected Trumpet Concertos from the Soviet Union (1992 p.)» та інших.

Величезного значення набувають наукові та практичні напрями діяльності значної фігури трубного виконавства – *Валерія Терентійовича Посвалюка*. Він, як ніхто розумів значення синергії, єдності різних елементів науково-творчої реалізації успішного виконавця. Саме В.Т. Посвалюку належить спроба поєднання зусиль західноєвропейської творчої спільноти – з українською школою виконавства, і це усе ним зроблено у політично складний час існування «залізної завіси», існування табу на вільність творчого висловлення. Трубачу та громадському діячу належить успішна реалізація ідей науково-практичних конференцій, всеукраїнських, міжнародних. Серед знаних – ініційована та очолювана ним Міжнародна конференція Євро-Міжнародної гільдії трубачів та перший Міжнародний конкурс трубачів у Києві у 1998 році, інші сфери діяльності, як-от заснування Громадського об'єднання Гільдії духовиків, та інше.

Багаторічне системне вивчення проблематики духової музики дозволила скласти потужне підґрунтя багатьом поколінням дослідників. Здобутки вченого, що стосуються теоретичних аспектів жанру трубного концерту та, власне, концертів для труби українських композиторів, містяться у численних монографіях, статтях та посібниках [132 – 143]. Зазначимо його систематизацію концертного репертуару для духових, зокрема – й українських концертів 2008 року. В. Посвалюком надається ціла панорама доступних на той час концертів для труби. Аналітичні спостереження є концентратом ідей і думок, що торкаються, зокрема, і теми нашого дослідження. «Репертуар сучасних трубачів включає твори майже всіх попередніх епох і стилів, зокрема, композиторів епохи бароко, класицизму, романтичну віртуозну музику кінця XIX – початку XX ст., твори радянських (українських та російських) композиторів, західноєвропейських

композиторів другої половини ХХ ст. – вказує В. Посвалюк [143, с. 122]. Цінними є спостереження щодо стилю виконання трубачами музики бароко, при якому спосіб звуковидобування та звуковедення, особливе тембральне відчуття «звукового образу» та сили звучання, тобто, дослідник звертає увагу на те, що «існувала унікальна виконавська техніка», властива ідеалам та стилю епохи. Ці тези закладають розуміння тембрових вимог історично-орієнтованого аутентичного виконавства у галузі духової музики. Звертається В. Посвалюк і до огляду жанру концерту для труби, виокремлює особливості програмних концертів, розглядає концерти складного жанру (концерт-симфонія, концерт-поема). Велика кількість концертів для труби була написана українськими композиторами спеціально для В. Посвалюка, йому належить технічне редагування партії труби, тому велика кількість спостережень технічного плану містяться на аналітичних сторінках його багатогранних за ідеями робіт.

Найбільш значущим науковим доробком у напрямку спеціального вивчення жанру концерту для труби є дисертація Б. Мочурада [115], предметом дослідження якої є «концерти для труби з оркестром європейських композиторів різних епох в аспекті жанрово-стильової типології з врахуванням еволюційного розвитку труби як ансамблево-оркестрового та сольного інструменту» [115, с. 3 – 4]. У дослідженні Б. Мочурада аналізуються концерти для труби Брандта, Щолокова, Гедіке, Томазі, Жоліве, Брунса, Бердієва, Гомоляки, Тамберга, Вайнберга, Пескіна, Гіндеміта, Нестєрова, Мединя, Ворлової та відзначаються риси інтерпретації партії соліста у концертах, які пов'язані з удосконаленням конструкції інструменту. Наслідками є зростання віртуозності, покращення тембральних та кантиленних характеристик, розширення штрихової палітри та «<...> робочого діапазону, виконавської витримки. Солісти – трубачі змогли відтворювати найскладніші композиторські концепції на високому

художньому рівні. Всі ці фактори сприяли тому, що Концерт для труби зайняв одне з провідних місць в музичній культурі XX століття» [115, с. 107]. Високі художні завдання, складні концепції, що презентуються композиторами, ускладнюють стилістичні характеристики концертів. Науковець виокремлює дві стильові тенденції. Неокласичними Б. Мочурад влучно вважає концерти для труби Казімежа Сікорського 1960 р., Івана Їрко (Ivan Jirko) 1972 р., Л. Колодуба. «Концерт для труби, фагота та струнного оркестру» П. Гіндеміта 1949 р., до неоромантичних концертів для труби ним зараховується численна кількість творів (додаток А, таблиця № 1).

На сторінках свого дослідження Б. Мочурад звертає увагу на взаємозв'язок жанрової моделі сольного концерту та тлумачення сольної партії. Виокремлює напрями інтерпретації тембру соліста, до прикладу, у «Концерті для труби» П. Гіндеміта ним викриваються специфічні риси функціонування сольних партій, які походять від синтетичного жанру *symphonie concertante*: «паритетне концертування декількох солюючих інструментів та інструментальних груп». Композитор К. Сікорський у повній мірі використовує темброву специфіку солюючої труби у відповідності до її традиційного амплуа, дослідник зазначає: «[у концерті панує] світлий, життєствердний настрій, що, зрештою, є невід'ємною частиною традиційного уявлення про концертний жанр як такий, у контексті якого *труба виступає в звичному для себе амплуа, особливо в крайніх частинах, сповнених блиску та святковості*» [115, с. 115], східним принципом інтерпретації амплуа сольної труби користується І. Їрко. Концепція твору чеського композитора побудована на принципі діалогічності, завдячуючи йому, звичний принцип концерту – тембровий діалог, значно укрупнений до

рівня «соліст-оркестр», підкріплений театральним прийомом «передачі естафети викладу мелодії»<sup>1</sup>.

Вдається Б. Мочурад на сторінках роботи і до аналізу концертів українських композиторів, відзначаючи унікальну для світової практики винахідливість Лева Колодуба, Жанни Колодуб, увагу не тільки до штрихової різноманітності, а й до колористичних властивостей звучання труби: у Лева Колодуба цей принцип оприявлений майстерним використанням звучання з сурдиною, а у Жанни Колодуб – у переважанні тихої динаміки концертуючої труби, уся партія якої написана у градації від *піано* – до *піаніссімо*.

Дослідник Б. Мочурад не виокремлює концерти для труби українських композиторів, а розглядає їх у загальному контексті східноєвропейської композиторської школи. Цей підхід видається справедливим, оскільки переважна більшість трубних концертів була написала композиторами «радянських часів», політико-культурний устрій того часу не поділяв митців, плекаючи штучні гасла єдності національних культур «братніх республік». Поодинокі спроби підкреслити національний українських напрям стилістики або ігнорувався, або викликав критику. Тому «фольклоризація трубних концертів» не була розповсюдженим явищем, а національна орієнтація існувала у концепціях та звукових формах та іміджі соліста-трубача у більш «закодованих» формах висловлювання<sup>2</sup>. Зазначимо, що велика кількість композиторів, що зазначена офіційно як російські, мають не тільки українське генетичне коріння, але, що важливо у контексті нашої теми, – українську школу (композиторську, виконавську, викладацьку), що й дозволяє нам переглянути деякі хибні позиції, що нівелюють внесок у

---

<sup>1</sup> «В межах головної партії композитор чотири рази застосовує характерний для даного концерту прийом: після проведення основної частини теми солістом оркестр підхоплює «естафету» й доводить мелодичну лінію до кінця» [115, с. 121].

<sup>2</sup> Про це мова піде у наступному підрозділі нашої дисертації.

розвиток трубного виконавства представників української національної культури.

У роботах І.С. Палійчук, її дисертації 2007 р. та окремих статтях [124 - 127] продовжується вивчення концерту для труби українських композиторів у загальному річизці жанрово-стильової еволюції концерту для мідних духових.

Дослідниця виокремлює та конкретизує хронологічні етапи еволюції концертів:

-1950 – 1960ті роки позначені нею як етап становлення жанру концерту для мідних, перш за все, – для труби;

-1970-і роки є етапом «доукомплектування» жанру за рахунок валторнових і тромбонових концертів, «<...> його стабілізації, формування іманентних ознак та збагачення типологічних різновидів: з'являються "юнацький" концерт (М. Сильванський, Ю. Щуровський, М. Бердиєв, Я. Лапинський), жанр великого симфонізованого концерту (В. Гомоляка, О. Зноско-Боровський, М. Дремлюга), концерти поемної форми (Л. Колодуб, В. Гомоляка), а також синтетичний жанр — симфонія-концерт (О. Красотов)» [124, с. 169].

З восьмидесятих років ХХ століття і по наші часи триває активна стадія розвитку, яка має *синтезуючий характер*, узагальнюючи досягнення попередніх періодів. Концерти цього етапу розкривають ті тенденції, що виникли в українській музиці останнього двадцятиліття: «це нова якість лірики (Б. Синчалов), різні форми жанрового синтезу (Л. Колодуб, О. Костін, Є. Станкович), багатоманітність композиторських технік та індивідуалізація художніх рішень (Л. Юріна) [124, с. 169].

Корисними для вивчення трактовки партії труби видаються роботи П. Вакалюка, І. Гишки та інших авторів дисертацій. Зазначені вчені роблять плідні спроби визначити основні образно-змістовні сфери, пов'язані з

тембральними особливостями труби, але не у жанрі концерту, а у більшості своїй - у симфонічних творах українських композиторів, або у монографічних дослідженнях, наприклад, щодо музики Б. Лятошинського, С. Людкевича (див., наприклад [ 21, 23, 24]). Але саме окремому спеціальному розгляду партії соліста, напрямів тлумачення його звукообразу, розглянутих крізь параметр композиторського мислення в розлогій панорамі українського концерту для труби досі не присвячено жодного системного дослідження.

Звісно, що розгляд трактовки партії сольної труби у концертному жанрі не може обійти проблематику тембру. Сьогодні у працях музикознавців розглядаються різні ракурси цієї проблематики. Сучасні вчені приходять до формулювання комплексного теоретичного поняття «тембрика<sup>1</sup>», яке потрібно розуміти крізь призму інших елементів музичної мови композитора як *темброву структуру музичної матерії*. Тотожні до «тембрики» поняття «тембр», «фарба/farben» трактується вченими як самостійні параметри виразності і мають пряме відношення до вивчення проблематики нашого дослідження. Трактовка партії соліста передбачає не лише розгляд інтонаційної архітекτονіки її наповнення, не стільки особливостей вписаності у драматургічний контекст, скільки комплексний підхід до явища сольного тембру. Знавець інструментального оркестрового стилю Г. Дмитрієв надає дороговказ, який слугує методологічним орієнтиром, необхідністю залучення широкого кола проблематики, що торкається питань інструментовки у розрізі мислення композитора, вписаних у параметр «стиль епохи», пише: «Трактування інструментів оркестру – це відображення музично-історичної ситуації: художнього методу, властивого даній епосі або композиторській школі, стилю композитора, конструктивного стану інструментарію і т. п., причому зміна поглядів на виразну сутність музичних

---

<sup>1</sup> Це визначення було запроваджено у роботах Ю. Холопова у 1988 році, розкрито його різні грані у вченні Ф. Караєва [76, с. 235-265], а також – у серії статей О. Жаркова [55, 56, 57].

інструментів визначається еволюцією композиторського мислення, прагненням до втілення нового змісту, до вирішення нових»[ 53].

### ***1.3.Звуковий образ труби у панорамі історичної еволюції інструментальних жанрів (композиторські концепції, виконавське мистецтво)***

Проблематика звукового образу інструменту сьогодні набуває особливої гостроти як у творчій царині, так і у теоретичній. Індивідуалізація виконавського процесу, у композиції – створення нових опусів з яскравими тембровими звукоідеями, визначають заявлену творчу сферу. Дослідники помічають вказану тенденція та вводять відповідне ємне, але дещо метафоричне визначення у науковий ужиток.

Неймовірно важливим видається відзначити внесок робіт Валерія Посвалюка у дослідження звукового образу інструменту, який відтворює сам виконавець на трубі. Корисними видаються аналітичні замітки, зроблені ним крізь призму розуміння стилю та жанру виконуваних ним творів саме з позицій концертуючого практика. Емпіричні спостереження В. Посвалюка стосуються манери гри та виокремленим ним сталих звукообразів його видатних вчителів та колег. При цьому В. Посвалюк розводить *стиль композитора, стиль епохи*, зважаючи на жанрову специфікацію творів та ступінь майстерності трубача та користується метафоричними, але

промовистими та глибинними визначеннями. Стилi виконавця вiн визначає через домінантний звукообраз інструмента: *корнетовий, трубний* та принцип звуковедення – *кантилений*. Він вказує: «Манері виконання Яблонського був притаманний яскравий, саме трубний (а не корнетовий) характер. Сріблястий звук, ажурна техніка, відсутність форсування, оригінальне музичне мислення – ось ті основні риси, що характеризують його незабутню гру» [142, с. 9]. Звучання інструмента у виконанні трубача М. Бердієва мало теж індивідуальний образ, тому стиль виконавця В. Посвалюком був визначений як корнетовий: «Творче життя Бердієва проходило в основному в Опері, і тому, можливо, йому більше був притаманний корнетовий стиль» [там само, с. 9].

Виконавці-інструменталісти, науковці теж звертаються до цього ємного поняття. Так, Н. Кучма розглядає *феномен звукового образу* фортепіано доволі широко: у контексті філософсько-естетичної категорії як «складову образу світу» [92, 93], а також як вияв феномену музичного мислення [93, с. 52]. Досліджуваний об'єкт постає цілісним на сторінках її роботи, оскільки вивчається з урахуванням особливостей конструкції інструменту, прийомів звуковидобування, що вимальовують характерний для конкретного інструмента образно-семантичний ряд.

Автор монографії про *інтонаційний образ світу*, Ю. Чекал, вказує на одне із значень концепту як на «аудіальне вираження інтонаційно організованого просторово-часового континууму» ([166, с. 52] – підкреслено мною, Л.Ч.), що на наш погляд, має пряме відношення і до тембрової сторони явища аудіального вираження. Важливо, що звукові, інтонаційні норми висловлювання набувають евристичного ресурсу у дослідженнях звукового образу певних інструментів через зв'язок з його тембром та технологічними аспектами звукотворення. Так, дослідник Є. Жила, вивчаючи особливі виконавські прийоми у творах сучасних композиторів «Россініана» В.

Зубицького та «Histeria» П. Роффі, зазначає, що оригінальні риси «полікультурного звукового образу акордеона зумовлені <...> синтезом маркерів різних історико-культурних царин» [59, с. 20].

У підсумку, зазначимо що найважливіші ознаки композиторського мислення відбивають картину світу, актуальні естетичні ідеали, що віднаходить у відповідній орієнтації партії соліста, її *звукообразу*. Наприклад, у жанрі концерту для труби, що належали до певної стильової епохи панування академізму, традиційні твори віддзеркалюють час і ідеал епохи через звукообраз труби, певний «радянський звукоідеал», де партія труби є моторною, інтонаційне наповнення партії соліста т.зв. «плакатним тематизмом», що базується на русі по звуках мажорних тризвуків, з переважанням фанфарної або маршової жанрової основи. У сучасних концертах звуковий образ сольного інструменту відбиває нову картину світу. До характерних рис належить комплекс різноманітних елементів – за визначенням Н. Рябухи, яка вибудовувала цю ієрархію у відповідності до напрямів інтерпретації звукового образу фортепіано, головними визначальниками якого є: *«плюралізм та полістилістика, для яких характерні інтертекстуальність, діалог і полілог культур; множинність інтерпретацій та подвійні коди, які утворюють полісемантичну специфіку звукових феноменів; використання музичних і немусичних засобів інтерпретації звукообразів»*. [150, стор. 265].

До речі, обмежимо дослідження тільки тими концертами, де тембр соліста репрезентує виражальні та технологічні ресурси, які оновлюються тільки за рахунок *використання музичних засобів* втілення звукообразу. В. Т. Посвалюк застерігав молодих композиторів та виконавців від надмірних експериментів та зайвого захоплення нетрадиційними прийомами гри на трубі. Його позиція – максимальної підтримки усього нового, але з оглядом на їх художню виправданість, доцільність максимального

ускладнення, чітко оприявлена у дисертації на прикладі творів композитора В. Рунчака для труби. В. Посвалюк визначає його творчість як «музика прийомів»<sup>1</sup>. Звук труби використовується композитором у різних складах, - продовжує В.Т. Посвалюк, – «але завжди атонально, аритмічно, з нестійкою інтонацією. Мабуть, композитор вбачає сенс застосування музичних інструментів, що пройшли багатовіковий шлях вдосконалення і розвитку, тільки у такому, первинному, ракурсі. Тому, на погляд автора дисертації, для виконання подібної музики не обов'язково мати вищу і навіть середню виконавську освіту і володіти прийомами академічної школи» [143, с. 155].

Подібних досліджень у сфері духової музики на сьогодні небагато, але вкажемо на окремих виконавців-трубачей та науковців, таких як І. Гишка, який розглянув важливий звукотворчий компонент трубного виконавства (базинг) не тільки як технічний прийом трубного виконавства, як «де-факто

---

<sup>1</sup> Вдамося до розлогої цитати видатного трубача-виконавця та науковця, де надана оцінка звукообразу труби у композиторському втіленні Володимира Рунчака. Валерій Посвалюк пише: «Це пояснюється тим, що твори, написані Рунчаком, складаються (саме складаються) з набору нетрадиційних засобів гри, до яких належать:

- виконання на інструменті акорду шляхом поєднання голосу виконавця з грою на інструменті. Як правило, за такого синтезу інтонація залишає бажати кращого;
- багаторазове використання чвертьтонів;
- навмисно фальшива гра;
- застосування конкретних шумів, які нас оточують у житті (наприклад, гра на інструменті в супроводі запису автомобільних сирен, шумів, включаючи сигналізацію тощо). Такий прийом у авангардистів має назву «конкретна музика».
- гра на мундштуці;
- гра на інструменті без мундштука;
- гра на окремих частинах інструмента (наприклад, кларнетових колінах);
- виконання будь-яких неорганізованих звуків у швидкому темпі;
- поєднання **музики** <...> з **немузичними звуками** ударами по будь-чому, лясканням, ляпанням, ударами по клапанах трубного або валторнового механізму, грюканням кришкою рояля тощо;
- розміщення груп виконавців у різних частинах залу;
- супроводження музики театралізованим дійством тощо.

Якщо два останні приклади (це стосується саме трубачів) можна віднести до виправданих художніх прийомів, які використовували у своїй творчості композитори ще епохи бароко, класицизму (Л.Бетховен, «Леонора» №3), романтизму – опери Дж. Верді (зокрема, «Отелло», «Реквієм»), «Життя героя» Р. Штрауса, а серед сучасних – «Історія солдата» І. Стравинського, то решта має на меті тільки привернення уваги слухача до творів неординарністю написання і звучання. За словами композитора, він завжди прагне надзвичайного кінцевого результату і реакції публіки, яка виникає під час виконання його музики. І, що цікаво, ця реакція переконує В. Рунчака, що він досяг бажаного результату» [143, с. 154 ].

існуючий у виконавській та композиторській практиці засіб музично-художньої виразності» [31, с. 11].

Дослідження звукового образу інструменту через складні технічні прийоми звуковедення та звуковибудування, навіть і традиційні прийоми музикування, що дозволяють глибше осягнути композиторську та виконавську творчість трубача, відкриває нові грані звукової палітри труби, розширює уявлення про філософію звуку, коло творчих можливостей. Увага до звукового образу труби дозволить краще представити досягнення її місця в історії музичної культури, оскільки об'єктивно тембр сольної труби поступово набуває свого провідного значення у оркестрових творах у зв'язку з вдосконаленням конструкції. Труба набуває розширених технічних можливостей та тембральних барв, що дозволило закріпитися їй у симфонічній музиці романтичної епохи, коли жанр сольного концерту для труби відходить на периферію. Відтак, у статтях, що присвячені *трактуванню партії труби* у музиці докласичних та класичних концертів, в оркестрових творах західноєвропейської традиції, у музиці різних національних культур, автори досліджень – переважно виконавці-трубачі, розглядають зв'язок тембрового іміджу сольного інструменту (характеру його звучання, особливості звукообразу) як той головний фактор, що має визначити та підкреслити саме **технологія виконання звуку**, яка у свою чергу тісно пов'язана з мислеформами та звукоідеями інтерпретаторів концертів.

Як вже зазначалося, історично шлях жанр трубного концерту розпочався у західноєвропейській традиції: тривалий час обов'язковою складовою репертуару духовиків-інструменталістів України слугували бароківі та класичні концерти для труби з оркестром. Існувала певна специфіка концертних творів епохи бароко, пов'язана зі специфікою конструкції та натуральним звукорядом труб того часу. Дослідник В. Посвалюк зазначає: «Виконавська манера гри часів бароко дуже

відрізнялась від сучасної. Стилю гри музики бароко був властивий інший, відмінний від нинішнього, спосіб звуковидобування та звуковедення, особливе тембральне відчуття “звукового образу” та сили звучання, унікальна виконавська техніка. Для звуковидобування було характерне деяке “видування” звуків» [143, с. 124]. Відомими концертами є: «Концерт для труби і струнних *ре* мажор» Дж. Тореллі (1658–1709), чотирнадцять концертів для труби Г. Телемана (1681–1767), інших барочних композиторів (Дж. Тартіні, І. Штольцеля, Т. Альбіноні, К. Тессаріні, А. Вівальді, подвійний Ф. Манфредіні та ін). Ці твори є найбільш репертуарними у наш час та добре дослідженими [132 - 143]. Зазначимо, що окремі науковці звертали увагу та зазначали *особливості трактування сольної партії трубача*, їх висновки видаються корисними, особливо у контексті розуміння взаємозв’язку наступних складових, що впливають на звуковий образ труби у концерті, зокрема: окремі риси конструкції труби та її різновидів, стиль епохи, особливості композиторського стилю. До прикладу, науковці зазначають, що з чотирнадцяти концертів Г. Телемана тільки у Першій частині Концерту для труби і струнних *ре* мажор, композитор використовує трубу «в мелодичному плані», тобто сольно, а третю взагалі виконує тільки оркестр. У романтичну епоху жанр концерту у західноєвропейській музиці розквітнув але у своєму синтетичному варіанті, партія труби далі індивідуалізувалася, але концертами «Золотої ери» вважаються барочні твори. Трактовка партії труби у різні історичні етапи західноєвропейської музики ретельно досліджені українськими органологами та концертними музикантами, трубачами. Особливої актуальності проблема набула у зв’язку з питаннями недосконалості музичних інструментів, що були у практиків України. При дослідженні тембрових питань окрему увагу виконавців у зазначеному контексті привертала теситурно-виконавська проблематика. І. Гишка зазначає: «Проблема досконалого звучання труби у високій теситурі була

актуальною завжди. Із запровадженням ще на початку XIX століття практики комплектування професійних духових та симфонічних оркестрів трубами строю “*in B*” (які, до речі, найбільш характерні за тембром), визначилися і межі їх робочого діапазону *фа-дієз* малої – *ре (мі-бемоль)* третьої октави за написанням. Крайні регістри (особливо верхній) вважалися проблематичними, тому більшість творів (як сольних, так і оркестрових) для цього інструмента у XIX та першій третині XX ст. була написана з урахуванням згаданих регістрових меж. Використання труб у теситурі, що вище звуку *сі-бемоль* другої октави (за написанням), мало спорадичний характер. Композитори “запрошували” туди виконавців для створення яскравого або характерного динамічно-напруженого звучання. І якщо для трубачів виконання музики у нижньому регістрі не було технічно складним завданням, то виконання музичного тексту, написаного на межі другої та третьої октав і вище, було досить непростим, насамперед через надмірне фізичне навантаження амбушуру» [34, с. 38].

Низка композиторів межі XIX-XX сторіч, першої половини XX ст. започаткували у концертах та оркестрових творах нове бачення напряму трактування партії та тембру труби, зокрема, М. Равель, Б. Лятошинський, М. Бердієв, Г. Томазі, А. Жоліве. У своїй дисертації «Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації» К. Біла зазначає: «<...> принципи концертування набули свого вираження і у споріднених до інструментального концерту жанрах: концерто-гроссо, симфонія-концертанте, концертіно, симфонія для оркестра із солюючим інструментом, концертштюк, концерт для оркестра. Розглядаються типологічні особливості даних жанрових різновидів. Окрему групу становлять твори з рисами концерту. До цієї категорії слід віднести музику, в якій відбиваються основні засади концерту, але немає авторського позначення даним терміном, а також відсутні певні другорядні жанрові

“атрибути” – такі, наприклад, як особливості формобудови, специфіка виконавського складу тощо <...> ґрунтовні жанрові засади – наявність соліста, діалогічність та принцип контрасту – безпосередньо впливають на жанри: сольний концерт, концертіно, концерто-гроссо, симфонія-кончертанте, концертштук. Розвиток двох останніх жанрів призвів до появи цілої сфери, позначеної як твори з рисами “концерту”. Розвиток жанру симфонії-кончертанте зумовив появу симфонії із солюючим інструментом та концерту для оркестра» [10, с.11].

Наприклад, у Концертіно А. Жоліве, написаному для труби *in C* у 1948 році, спостерігаємо «класичні нормативи» моторного, рухливого інструменту, з бездоганними віртуозними можливостями та кантиленною вправністю, драматизованим патетико-урочистим звучанням (Додаток А, нотний приклад № 7-а, 7-б). Українські дослідники звертають увагу і на звуковий імідж труби у оркестровій музиці I половини ХХ ст. та влучно зазначають: «Однак, напевно, найбільш цікаві знахідки на початку ХХ ст. зустрічаємо у Олександра Скрябіна. Він досконало відчув масштаби творчої потенції цього інструменту, належно оцінив та розкрив величезну палітру його виразово-художніх можливостей. Запропонувавши трубі “головну роль” у “Поемі екстазу”, О.Скрябін назавжди закріпив за нею славу інструмента з гордим, вольовим і мужнім звучанням» ([40, с. 38] - підкреслення моє, Ч.Л.).

Водночас, виходячи з наявності великої кількості різноманітних позначок в авторських рукописах концертів для труби, особливо – у партії соліста, видається особливо актуальним вивчити, принаймні два змістових аспекти, що стосується сфери штрихів – традиційного, тобто технологічного, який торкається способів виконання і «сприйнятійного», що моделює характер звучання соліста, на концептуальному (позатехнологічному) рівні. Подібний ракурс вивчення тембру труби з позицій дослідження його

*тембрового звукообразу* у конкретному жанрі (а у нашому випадку – це концерт), може бути актуальним та новим.

В останній чверті та наприкінці ХХ століття українськими композиторами та композиторками був створений ряд концертних *opus'ів*, формально не визначених авторами як концерт, але фактично, наближений до нього. Симфонічні твори з яскравою домінантною функцією солюючої труби, масштабні оркестрові п'єси з солістом-трубачем виокремлювалися у фестивальному просторі з творів сучасної музики України, привертати увагу виконавців та дослідників. На жаль, їх системне вивчення унеможлиблюється: завадою слугують відсутність концертних записів, доступність нот, які існують ще й до наших часів переважно у рукописах. Але дослідники, зокрема Павло Вакалюк [17 - 24], Борис Мочурад [114-115] звертали увагу на особливе трактування та напрями композиторської інтерпретації солюючого тембру труби у творах вказаного періоду. Так, Б. Мочурад, розглядаючи концертні опуси 80-х – 90-х років ХХ століття, визначає особливості *звукообразу тембру солюючої труби*. На його думку, звукові темброві ідеї набувають особливої семантизації саме у *програмних* творах *синтетичного* складного жанру. Так, трактовка партії соліста-трубача відмічена особливим героїко-закличним характером у деяких траурно-меморіальних творах, зокрема у симфонії-епітафії «Обеліски», написаній 1984 року для труби, тромбону, органу, литавр та симфонічного оркестру Володимира Губи.

На думку Павла Вакалюка, до даної групи – з особливою функцією сольної партії трубача, можна віднести наступні композиції: «Сюїта для дерев'яних і мідних духових» Вікторії Польової; твір Віктора Гончаренка «Моє відчуття Всесвіту» для камерного оркестру, фортепіано, двох труб та ударних, 1992 року написання; Першу симфонію «з соло труби» Львівської композиторки Людмили Думи, написаній у 1995 році. У деяких статтях

визначається, принаймні, на рівні констатації, «<...>особливе трактування тембру сольної труби у Концерті-симфонії Валерія Кікти – концерту, написаному для 13 труб; до подібного типу творів можна віднести і Симфонію-концерт для органу та брас-квінтету Євгена Льонка, Симфонієту для ударних брас-квінтету, синтезатора та фортепіано Юрія Алжнєва 2004 року» [ 19, с. 38].

Відмітимо, що до жанру інструментального концерту у XX столітті зверталось чимало композиторів, яким вдавалося створити справжні шедеври світового мистецтва і висунути *сольний тембр труби* на першорядні позиції у жанрі оркестрового концерту та симфонії. Назвемо, наприклад, твори П. Хіндеміта «Концерт для оркестру» оп. 38 (1925), варіації «Філармонійний концерт для оркестру» (1932); риси концертності простежуються і в деяких його симфоніях («Бостонська» (1939), «Симфонічні метаморфози...» (1943), «Художник Матіс» (1934), Симфонія in Es (1940), «Піттсбурзька» (1958), Симфонія № 2 А. Онегера для камерного оркестру з трубой (1941), тощо, де не тільки присутні партії солістів-трубачів, але їм надається особливого значення у розкритті концепції твору. Для історії жанру концерту для оркестра неможливо оминати і цикл «Концертів для оркестру» Ф. Маліп'єро, «Камерний концерт» А. Онеггера (1948), «Концерти для оркестру» Золтана Кодая (1939) та Бели Бартока (1943); Концерт для малого оркестру оп.34 Альбера Русселля (1926-1927), Концерт для оркестру Уолтера Пістона (1933), Еліота Картера (1969), Роджера Сессінса (1979), Вітольда Лютославського (1950), Алуна Ходдіно (Op. 127, 1986), концерти К. Пендерецького, С. Веховіча, Г. Бацевича, І. Піцетті, Р. Яана та ін. Помітні риси концертності у творах Б. Бартока, серед яких «Музика для струнних, ударних і челести» (1936), «Дивертисмент» (1939), А. Онеггера «Архаїчна сюїта» (1951). Кожен з них яскраво індивідуалізує концерт, додаючи незвичні темброві барви, використовуючи міжжанрові структури, театралізуючи процес виконання. Не

можна не відмітити *concerto grosso* А.Шнітке – композитора, що дав нове життя старовинним барочним формам.

Окремо відзначимо великий внесок у розвиток концертного жанру для оркестру, який зробили українські композитори, своєрідно розвиваючи програмні оркестрові твори: «Гуцульський триптих» («Гуцульська симфоніета») для симфонічного оркестру за мотивами повісті М.Коцюбинського «Тіні забутих предків» (1965); «Карпатський концерт» для великого симфонічного оркестру (1972); М.Скорика; його ж Симфоніета-концерт для камерного оркестру (1976); Симфонія-концерт для камерного оркестру (1976) Геннадія Ляшенко; Симфонія-концерт для камерного оркестру (1980) І.Шамо; Концерт для струнного оркестру «Елегія пам'яті Станіслава Людкевича» (1979), камерна «Симфонія-концерт» для оркестру Є.Станковича; три концерти для І. Карабиця (1945-2002) та багато інших. До прикладу, зацентруємо введення Іваном Федоровичем Карабицем в партитуру Концерту для оркестра №3 (твір написаний у 1986 році) тембрових новацій, та однак театральності, опуклої пластичності образів. Зокрема, композитор І.Карабиць уводить окрему фортепіанну партю, що передбачає яскраву і віртуозно виконану каденцію, що спрямовує до фортепіанної гри саме диригента: за задумом композитора диригент під час виконання покидає свій звичний простір за пультом та виконує фортепіанну імпровізацію за роялем. Вона побудована на темі хреста, у цілому, в драматургії це сприймається як момент катарсису. Або у Концерті № 2, написаному у 1983 році, присутнє додавання вокалізованих партій оркестрантам (звуків співу-шепотіння та навмисних оплесків), що загалом урізноманітнюють оркестрові прийоми жанру концерту для оркестру. Щодо *партії труби*, то композитор так само майстерно тлумачить її темброобраз та втілює його особливі тембральні барви. За допомогою тембрів мідних духових інструментів, у партитурі Другого концерту для оркестру Іваном Карабицем традиційно

моделюються грандіозні динамічні хвилі, але й новаційно відображуються стани фізичного відчуття страху, тілесного тремтіння, згідно з програмою-поясненням (Додаток А, нотний приклад № 6: тема II-ї частини, що звучить у партії двох труб з сурдиною). Приклади можна продовжувати до нескінченності.

Відтак, цілий спектр звукообразов втілюється композиторами, чуйними виконавцями і постає у сольному тембрі труби: і лірика самотності, і сфера дієвої моторики, і сфера народно-жанрових образів з опорою на фольклорні елементи, і епіко-філософські монологічні побудови.

Відмітимо що усе багатство темброобразів та звукових ідей оркестрової партії труби спирається на вірну та виважену технологію видобування звуку. Так, наприклад, Борис Лятошинський, коментуючи виконавські аспекти в увертюрі опери «Золотий обруч», тісно пов'язує саме проблему виконавську і з характером музики, і з семантичним наповненням партії труби, спираючись на технологію звуковибудовування: «Виконавська проблема тут полягає у недопущенні заниження звуків “ля-бемоль” другої та “мі-бемоль” третьої октави при дотриманні вказаного нюансу. Враховуючи повільний темп і максимальну динаміку гучності, складність цього високо-регістрового епізоду, насамперед, полягає у здатності амбушуру музиканта витримати цей доволі фізично-складний фрагмент. Не варто також забувати, що *характер звуку труб у цьому епізоді увертюри повинен бути строгим, велично-драматичним і аж ніяк не фанфарно-урочистим*. Віддаючи цей невеличкий, але за драматургією надзвичайно важливий фрагмент мідним інструментам і, зокрема, трубам, композитор поставив за мету вже з перших тактів увертюри «занурити» слухача у колорит архаїчної давнини доби татаро-монгольського іга» ([30, с. 41] – виділення моє, Ч.Л.).

Подібний екскурс видається вельми корисним, але постає проблема доцільності з'ясування шляхів впливу звукових концептів трубної музики

зарубіжних композиторів, оскільки ці впливи відчутні у різножанрових творах, перш за все – концертах. Українські виконавці першої половини ХХ століття багато років грали концерти західноєвропейської музики для труби *за браком власного репертуару*, певним чином долали складності вибудовування звуків та дотримання стильової відповідності звукообразів – концепціям творів. Це завдання було не з простих, враховуючи недоступність технічно досконалих інструментів з гарною механікою у часи УРСР. Як відомо, українські трубачі робили аранжування та перекладення таких популярних творів задля поповнення концертного репертуару. Так, Сергій Єрьомін зробив редакцію партії труби у двох концертах, це твори, які вже сьогодні заслужено завоювали собі світове визнання – «Концерт для труби з оркестром Анрі Томазі (1901-1978) та Концертино для труби з камерним оркестром і фортепіано Андре Жоліве (1905-1974). Обидва твори написані в кінці 40-х років минулого сторіччя. Оригінальна версія концерту А. Томазі була створена для труби строю «До» («in C»). До речі, на батьківщині композитора, у Франції, саме на таких інструментах його завжди й виконують. Враховуючи вітчизняні реалії (*брак інструментарію*), професор С. Єрьомін зробив нову редакцію концерту, перетранспонувавши його для труби строю «Сі-бемоль» (in B). Відповідно з позиційно-регістрових причин концерт став ще складнішим для виконання» ([33, с. 42] – підкреслення моє, Ч.Л.).

Важливим моментом для вивчення особливостей *трактування партії соліста* та тембрового звукообразу сольної труби у таких концертах є їх всебічна популяризація. Мета стає успішною, коли до цієї справи долучаються видавці. Так, видатним інтерпретаторам та майстром виконання «концертів Золотої ери» є М. Андре. На його пошану відомий французький видавець нотної літератури Жан Тільд започаткував нотну серію «Колекцію Моріса Андре», до якої увійшли концерти для труби А. Альбіноні,

К.Ф.Е Баха, В. Белліні, Ж.Б. Мартіні, К. Тессаріні, Р. Валентіно, Г. Перселла та багато інших<sup>1</sup>.

Інша ситуація склалася у творчому просторі музики ХХ століття де перший концерт у історії музики для труби був написаний лише у 20-х роках, композитором та трубачем, педагогом В. Щолоковим і присвячений М. Табакову. В. Щолоков походив з когорти видатних трубачів, котрі навчалися у представників Південноукраїнської виконавської школи, зокрема, він навчався у яскравого викладача, засновника Одеської школи М. Табакова (якому присвячений «Концерт для труби» В. Щолокова)<sup>2</sup>.

Власне, історичний шлях зародження та становлення українського концерту для труби з оркестром у ХХ столітті розпочинається у 50-х роках. Історія розвитку цього жанру детально висвітлена у дисертаціях дослідників трубної музики, які вже називалися, це: В. О. Богданова; К. С. Білої; І.С. Гишки; П.В. Вакалюка; Б.І. Мочурада; І. С. Палійчук; В.Т. Посвалюк; К.В. Посвалюк; В.Д. Цюлюпа; інші дослідники. Зарубіжні вчені також звертаються до трубних концертів, переважно у контексті «радянської школи», це: Gilreath A. S. та інші. Виходячи із власних спостережень, власної виконавської практики та спираючись на висновки наукових досліджень з історії трубного концерту в Україні, цікавим видається вписати історію жанру у загальний світовий контекст трубного концерту. Однак тут виникає *проблематика впливу концертів європейської традиції*. Це питання відразу ж

<sup>1</sup> На цей факт звертає увагу В. Посвалюк [139].

<sup>2</sup> Автори концертів для труби, видатні виконавці радянського періоду, майже усі мали ті чи інші зв'язки з Україною, з її виконавською або композиторською школами. Цей факт неодноразово був висвітлений у науковій та науково-популярній літературі [12; 142-143]. Так, В. Посвалюк, досліджуючи взаємозв'язок життєтворчості трубачів – фундаторів Київської школи трубачів, зводить лінії до персони В.М.Яблонського досліджує у ареолі його слави творчість послідовників і сподвижників – І.М.Кобця, М.В.Бердієва, інших, [142], у всьому різноманітті українських шкіл виконавства виокремлює безліч регіональних осередків трубної майстерності, зокрема, Південної школи, підкреслює їх базову підготовку саме на українському ґрунті майстерності [143]. У роботі В. Богданова зазначаються схожі моменти, але як позитивний факт зазначається подальший шлях успішності саме переїзд, запрошення у Москву, Санкт-Петербург, наприклад як момент зростання знань вчений оцінює наступний віраж долі: «М. Табаков працював у Одесі у ХІХ – на початку ХХ ст., а потім був запрошений у Росію» [12]. Ці моменти, виходячі з поточної ситуації, не видається можливості оцінювати у позитивному ракурсі, тому важливо зайвий підкреслювати роль та значення духової школи України у життєтворчості кожного трубача радянського етапу.

постає дискусійним, оскільки перетинається з проблемою творчої ізоляції радянських, та зокрема, українських радянських композиторів, тих, які писали концерти для труби у період застою, «залізної завіси». Неможливість вільно відвідувати зарубіжні концерти, фестивалі, спілкуватися з колегами-трубачами, навіть покупати більш досконалий західний інструментарій, існувала. Тим не менш, окремі творчі особистості яскравої обдарованості, мали змогу заслужити міжнародний авторитет, скористатися можливостями вільного відвідування різних країн Заходу, прослуховування музики зарубіжних концертів для труби, обмін нотами та записами. Такою персоною, що збагатила своїм досвідом музично-концертний репертуар, певним чином вплинула на становлення жанру трубного концерту у слов'янському просторі музичної культури, зокрема – українського концерту, був Тимофій Докшицер. Звукообраз його інструменту визначила унікальна виконавська манера, неймовірна музична культура, універсальність у поєднанні з технічністю, вправністю штрихів, значної ваги надано ним попередньої аналітичної роботи з твором, який буде виконуватися. Видається доцільним звернутися до аналізу його впливу на жанрово-стильові процеси становлення трубного концерту, побіжно торкаючись і проголошеної вище проблематики ментальної єдності представників духової виконавської та композиторської школи. Загальне професійне становлення, кількадесятичний творчий діалог відрізняли провідного трубача сучасності Тимофія Докшицера та відомого українця, представника Київської школи Валерія Посвалюка, які у процесі виконавської та педагогічної діяльності сформували та втілили у практику власну методику виховання успішних виконавців. Ці творчі постаті зближує невід'ємність двох складових, двох функцій у просторі культури: виконавець-викладач, аранжувальник творів, композитор. Методики їх викладацької діяльності представлені у дидактичних матеріалах, спеціальних методичних роботах, у монографіях і навіть у мемуарній літературі. Їх педагогічні

системи гуртувалися навкруги найкращих здобутків духового виконавства та викладання, що розвивали трубачі Київської школи у першій половині XX століття. Їх відрізняє синкретизм творчості та технології, а відтворення музичного звуку у виконавському та навчальному процесах дорівнюється до акту Божественного Творіння.

В основі педагогічної системи кожного – індивідуальна група вправ, але вони носять змістовий характер, семантично навантажені і спрямовані на опрацювання не лише механіки, а й створення осмисленого підґрунтя виконавської діяльності. Важливе місце відведено проблемним ситуаціям, евристичним пошукам вірного відтворення різних штрихів, прагненню осмислення різних виконавських прийомів, розуміння важливих відмінностей, укладених у прийомах атаки, звуковедення, та засобів поєднання звуків. Саме Т. Докшицер та В. Посвалюк розробили методику формування інтелектуального підґрунтя виконавській діяльності молодих виконавців, не обмежуючи шлях до майстерності гри трубача лише технічними аспектами.

Тимофій Докшицер та Валерій Посвалюк мають різну «творчу вагу», але за правом займають особливе місце у вітчизняній музичній культурі другої половини XX – початку XXI століть. Музиканти яскравого обдарування віднайшли свою реалізацію не тільки у виконавській діяльності, яка відобразилася у оригінальних наукових та науково-методичних розвідках: у Тимофія Докшицера – щодо штрихів та технічних прийомів [159], у Валерія Посвалюка – щодо історії школи, системного погляду на концертний репертуар для труби. Значною частиною їх творчого життя була викладацька робота. Методики їх викладацької діяльності сфокусовані у власних дидактичних матеріалах [159; 135], видані у спеціальних методичних роботах [137, 138, 141]. Їх внесок у формування наукового підґрунтя виконавської діяльності було значним. Як значний внесок у історію та теорію трубного

виконавства можна розглядати провідні ідеї монографій В.Т. Посвалюка [142, 143], навіть здобутки практичного досвіду – у мемуарній літературі Тимофія Докшицера, аудіо- та відеозаписів, що надиктовані за записами уроків його учнями [159]. Систематизація їх ідей дозволить викрити педагогічну стратегію відомих трубачей сучасності. Розгляд цих вкрай нешаблонних, індивідуальних методик викладання видається актуальним.

Важливим видається коротко простежити етапи життєвого та творчої, виконавської діяльності, щоби переконатися у *значущості «українського періоду» для кожного з них*. Ольга Кавунник досліджує питання українського контексту життєтворчості Т. Докшицера доволі плідно. Метою її статей є висвітлення та популяризація маловідомих фактів. Як вона зазначає: «Вони [відомості] суттєво доповнюють форми культуротворення Т. О. Докшицера в розвитку мистецтва духової музики України, що представлені в працях мистецтвознавців (В. Т. Посвалюк, В. І. Рожок, О. П. Васюта), культурологів (Н. М. Стрелкова), музеєзнавців (Л. М. Руденко), які комунікували в Києві, Чернігові, Ніжині з Маестро» [75, с. 82].

Важливість спогадів, відомостей щоденників та усних свідчень при вивченні біографічного контексту підкреслюється багатьма фахівцями, зокрема М. Копицею [184], О. Путятицькою та ін. [187]. У якості аргументації вагомості українського компонента виконавської культури, педагогічної майстерності, що висловлені самим Т.О. Докшицером, його колегами та учнями, О. Кавунник залучаються спогади щодо виступів виконавців-духовиків разом з ним, також і гастрольна карта є свідченням цього: «<...> на концертах у Львові (І. Гишка, Р. Наконечний, 1979, 1983-й роки), в симфонічному оркестрі на гастрольях по містах Росії (О. Овчар у 1980-1990-ті рр..)» [там само]. Залучаються нею також відомості від тих українських трубачів, що проходили курс навчання у Т. О. Докшицера не тільки у студентські роки, це А. Ткачук, В. Деркач, В. Дашковський, а й під час

«служби в армії (у 1970-ті роки), їх свідчення щодо спілкування на концертах у Москві (В. І. Кузьменко, 1979), у Львові (О. В. Кавунник, 1983)»[75, с. 81].

Тимофій Докшицер (1921–2005) та Валерій Посвалюк (1947–2018) – знані в Україні, локально та більш масштабно, трубачі-віртуози другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Життя Т. Докшицера пов'язано із трьома країнами: рідною Україною, Латвією, але він мав і значний російський період (викладацька робота, концертна діяльність), звідки його витіснили за ганебним приводом – за національною ознакою (антисемітизм російських функціонерів, що визначали «культурну політику» на державному рівні). Творча діяльність В. Посвалюка пов'язана виключно з Україною. Не дивлячись на той факт, що творчий шлях Т. Докшицера протягом тривалого часу був у Москві: навчання та робота, не зважаючи на вікову відстань у чверть сторіччя із В. Посвалюком, їх виконавська та творча доля, педагогічні принципи виявляються у чомусь близькими за метою, що й дозволяє дослідникам розглядати їх концепції з позицій «спільного», як-от: «спільне коріння їх приналежності до української землі (на цьому факті побудовано дослідження О. Кавунник [75]: народження Т. О. Докшицера в місті Ніжин Чернігово-Сіверщини, В. Т. Посвалюка – в Києві. Це у значній мірі пояснює їх зацікавлення станом мистецько-освітнього розвитку духової музики України, її вкорінення в європейський контекст» [139]. З рідної України Тимофій Докшицер був змушений виїхати доволі рано – в 11 років (у 1932 році, рятуючись від Голодомору), тому його школа професійної майстерності пов'язана із Росією, зокрема – з навчанням в дитячих класах музичного училища імені Глазунова у викладача Івана Василевського (*випускника Київського музичного училища*, класу М. З. Підгорбунського, згодом – соліста оркестру Великого театру), згодом – у музичній школі та в Музично-педагогічному інституті імені Гнєсіних (клас професора Михайла Табакова), у класі оркестрово-симфонічного диригування Лео Гінзбурга Московської

консерваторії ім. П. І. Чайковського. У жовтні 1990 року Докшицер полишає Росію, виражаючи протест проти жорстокої політичної системи, антисемітських переслідувань і оселяється у Вільнюсі. У Литві він прожив останні 16 років свого життя, де йому вдалося систематизувати та видати друком методичні роботи та дидактичні матеріали. Тим не менш, професійне формування видатного трубача відбувалося на українському ґрунті, оскільки найбільш провідні його викладачі у свій час навчалися у класі «Отримана освіта сприяла становленню педагогічного досвіду Т. О. Докшицера, виробленню власної методики навчання гри на трубі, яку залюбки використовують й педагоги-трубачі України» – стверджує О. Кавунник [74, с. 81]. Не був виключенням і послідовник його методи, київський трубач Валерій Посвалюк, який також отримав ґрунтовну професійну освіту. У середній спеціальній музичній школі-десятирічці, яку він закінчив у 18 років, він навчався у класі О. Белофастова, у Київській консерваторії – у В. Яблонського. Цікаво, що коріння професійного становлення Т. Докшицера та В. Посвалюка пов'язане із набуттям фахової освіти у трубачів Київської школи. Так, з 1908 по 1912 роки В.М. Яблонський, вчитель В. Т. Посвалюка навчався у Київському музичному училищі у класі Н. З. Підгорбунського. Як відомо, викладачем Тимофія Докшицера у шкільних класах музичного училища імені О. Глазунова був Іван Василевський, який у свій час також навчався у класі Нікса Підгорбунського. Методичні стратегії Т. Докшицера та В. Посвалюка доволі індивідуальні, але гуртуються навкруги двох базових основ виховання справжнього виконавця: розвитку технічних навичок та вибудовування власної інтерпретаційної матриці твору, що відповідає стилістиці композитора та розкриває ідею музичного опусу.

Обидва виконавці є викладачами-новаторами, авторами оригінальної методики. Вдамося до розгляду їх викладацьких стратегій, які будувалися навкруги *створення особливого звукообразу труби*, їх методикам була

властива увага не тільки до технології, а й до пошуку нових *звукових ідей презентації тембру труби*.

Тимофій Докшицер та Валерій Посвалюк були новаторами у галузі методики духової педагогіки. Ще у перших дидактичних посібниках кінця XIX – початку XX ст. існувала спрямованість лише на технологічні аспекти навчального процесу. Але у принципах різноманітних «шкіл навчання гри» на духових інструментах, авторства В. Цибіна, М. Платонова, М. Назарова, С. Розанова, В. Солодуєва, Г. Орвіда та В. Блажевича, які починають вкорінюватися у навчальну практику духовиків з 20-х років XX століття, вже закладена корінна відмінність від зарубіжних і дореволюційних навчальних посібників. Це – органічний зв'язок технічного і художнього розвитку учня. Саме подібний злам у навчальному дискурсі відбувався у період формування видатних трубачів.

Вдамося до розгляду методичних принципів Т. Докшицера. По-перше, зазначимо їх певну синкретичну якість: музикант аналізував своє ставлення до викладацького процесу та зазначав, що викладання допомагає йому у кращому пізнанні своїх виконавських принципів. Важливо, що ланка поступу існувала і з методиками його вчителів: у викладачів Т. Докшицера провідним був принцип «звукової цілісності», що поєднує творчість та технологію. М. Іллєнко зазначає: «Ставлення до виконання як до творчості, а до творчості – як до продовження справи Творіння (М. Бердяєв) – визначає і методику Т. Докшицера як видатного трубного педагога світового класу. У центрі цієї методики – єдність естетики та технології [62, с. 228-229]. Сама методика, викладена у спеціальній роботі щодо трубного виконавства спрямована на опрацювання «шаблів сходження до творчої майстерності», на формування безпосереднього зв'язку змістового звучання у поєднанні із технічною досконалістю. Трубоч обґрунтовує поняття «натхненне виконання», яке відкривається лише тим виконавцям, які у своєму мистецтві «здатні

піднятися над повсякденністю життя (...), які в змозі відчутти закладений в музиці “струм” емоційної напруги і, пропустивши його через себе, передати слухачам» [62, с. 4]. Цікаво, що провідний методичний труд майстра містить дві взаємопов’язані частини: перша присвячена технології, друга, окрім вправ підвищеної складності, містить виконавський аналіз 26 творів (серед яких барокові, класичні та сучасні концерти для труби, сонати, рапсодії та інші провідні твори з репертуару трубача). Окрім доволі корисних технічних вправ, розташованих системно, Т. Докшицер вперше торкається проблеми штрихів та надає власні висновки з цього важливого (для навчального процесу та виконавства) питання. Т. Докшицер зазначає: «а чи потрібне виконавцю знання штрихів? Адже видатні музиканти минулого, такі як В. Вурм, Е. Троньє, В. Брандт, М. Табаков, М. Адамов, Ж. Арбан та інші, грали чудово, хоча тоді питання про штрихи ще не розроблялося в методичній науці» (цит за [62, с. 11]). Надалі маестро підкреслює важливість інтуїтивного підходу, особливо у мистецьких професіях, так актори «знаходили та застосовували у своїй практиці ще не відкриті наукою закони. Наприклад, багато видатних акторів не знали системи Станіславського, але вся їхня творчість ґрунтувалася на прийомах майстерності, які пізніше були узагальнені в систему. І вони таким чином випереджали теорію у своїй практиці [62, с. 61]. Тож, митець визнає, що сучасна практика трубача ставить питання наукового обґрунтування його діяльності. Не є виключенням і проблематика штрихів. Перш за все, не потрібно плутати поняття «штрих» та «технічний прийом». Технічний прийом – це первинне, це самостійно існуючі способи ведення, з’єднання, тремоляції, глісандо (ковзання) та репетитивного повторення звуків. Штрихи – це сума певних технічних прийомів. Трубач зазначає, що «для характеристики штриха потрібно не менше трьох технічних прийомів: атака, звучання основної частини звуку, його з’єднання з подальшим звуком та його завершення. Часто технічні

прийоми можуть бути виконані за допомогою штрихів. Наприклад, прийом глісандо виконується штрихом легато» [62]. Тож, штрих є технічним прийомом, і, водночас актом музичного висловлювання: «штрих тісно пов'язаний з атакою звуку, з його артикуляційною природою і одночасно з емоційно-образним «вимовленням» музичного матеріалу. Щодо наступності його прийомів, влучно зазначає цю проблематику М. Ільєнко: «Досліджуючи прийоми з'єднання звуків, *Т. Докшицер спирається на систему вправ Ж. Б. Арбана*, але пропонує свою класифікацію видів цього з'єднання: плавне з'єднання (легато), підкреслене з'єднання (марковане легато), ковзаюче з'єднання (глісандо)» [62]. Вивчення та усвідомлене застосування штрихів допомагає виконавцю вдосконалювати майстерність та економити час навчання. Знання штрихів та володіння ними означає осмислення процесу своєї праці. Штрихи є сконцентрованими, вже готовими виконавськими прийомами, в яких закладено навички артикуляції, звуковедення. «Тільки знаючи штрихи та володіючи ними, можна займатися інтерпретацією музики» – вказує Т. Докшицер. Методичні принципи іншого провідного трубача сучасності Валерія Посвалюка сформувалися на підґрунті теорії та практики Тимофія Докшицера, його колеги, старшого на чверть століття. Важливим було питання наступності, адже їх викладачі належали до Київської школи трубачів. Провідними фігурами є Нікс Захарович Підгорбунський (1869–1926) та Вільгельм Мар'янович Яблонський (1889–1977). Комплексний підхід до виховання професійної майстерності передбачав в їх класі заняття не тільки з фаху, але й з сольфеджіо та загального фортепіано. Власне виконавські методи передбачали опрацювання ритмічної точності, легкості звуковидобування, технічну майстерність, академічність звуковедення, гру легким та м'яким звуком «теплого» оксамитового тембру. Саме їх метода надала початкового поштовху для розвитку педагогічної майстерності їх учнів. В. Посвалюк

володів легким, стрімким та блискучим тембром звуку, технічною досконалістю та особливою майстерністю виконання динамічних відтінків широкої градації. Щодо своїх учнів, В. Посвалюк формував принципи вірної м'язової дії при техніці гри, звертав увагу на роботу губного апарату, формуванню початкової позиції (апертури), використання м'язового напруження та концентрації звуку у певній частині губ при взятті верхнього звуку. Звертав увагу на роботу язика, це було запорукою успіхів віртуозної легкої техніки, особливо при виконанні стакатних пасажів. Опрацьовувалися й прийоми виконання кантени, й принципи роботи дихання задля створення резервів витривалості, та, у підсумку, стабільності виконання. У дидактичних матеріалах В. Посвалюка зазначається важливість гармонізації всього виконавського процесу, цілісність та злагодженість його елементів: «Атака звуку, звуковедення, витривалість, діапазон, рухливість і гнучкість – це ті елементи виконавської техніки, які кожен учень повинен постійно вдосконалювати. Складності звуковидобування вимагають щоденної перевірки й цілеспрямованого контролю роботи складових виконавського апарату (*дихання, губ, язика, горла, лівої руки, пальців правої руки*), а також знання і відчуття роботи усього «механізму» в цілому» [62]. Дуже важливим та практичним є міркування щодо зв'язку фази вдиху із динамікою. Так, викладач пропонує посилювати підтримку черевного пресу навіть у найтихішій та м'якій грі. Корисними є практичні шляхи подолання тиску мундштуку губи, вони стосуються способів додаткової підтримки інструменту вказівним та великим пальцями, не допускаючи при цьому зниження інтонації при розслабленні губ. Проблема атаки звуку також турбує викладача, який доходить висновку щодо бездоганного якісного звуковибудовування: це вироблення правильної вихідної позиції. При визначній увазі до технічної та фізіологічної сторін виконавського процесу, В. Посвалюком у навчанні важливе місце приділяється психологічним та

ментальним складовим виконання. Спостереження за виконавським процесом та величезна кількість майстер-класів дозволили автору статті переконатися у цьому факторі – не менш важливому, аніж технологічна вправність.

## **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1**

У першому розділі дисертаційного дослідження концерти для труби постають ємним музично-історичним феноменом, у творчому фокусі його авторів (композитора та виконавця-інтерпретатора) – партія соліста. У першому розділі дисертаційного дослідження концерти для труби постають ємним музично-історичним феноменом, у творчому фокусі його авторів (композитора та виконавця-інтерпретатора) – партія соліста. Звернення до творів концертного жанру для труби, що займають чільне місце у світовій виконавській практиці, до опусів, що привертають увагу дослідників та мають потужні фактори унікальності в інтерпретуванні партії соліста, свідчить про невичерпність мистецької потужності української музичної культури, її композиторів та виконавців (віртуозів-трубачів). Розгляд напрямів трактовки сольної партії труби у концертному жанрі, обумовлений зростанням інтересу до теоретичної проблематики інтерпретаційного потенціалу тембру, звукового іміджу інструменту, виявляє змістові та семантичні ресурси титульного тембру концертів для духових.

У обраному дискурсі констатовано, що її комплексне дослідження необхідно проводити з урахуванням функції тембру труби, який має оригінальне відображення як у динамічних параметрах партії соліста, у відповідності до композиційних рішень. Багатомірність мистецьких рішень щодо трактовки партії соліста, відштовхується від тембрових, конструктивних особливостей інструменту та знаходить реалізацію у

контурах його звукового образу. Звукообраз яскраво віддзеркалює принципи композиторського мислення.

При розгляді особливостей тембрової семантики труби, специфіки її музичної інтерпретації у жанрі трубного концерту та оркестрової музики загалом, залучаються наукові розвідки українських теоретиків та виконавців-практиків. Методологічні орієнтири нашого дослідження склали праці істориків та теоретиків музики Шипа С., Денисенко М., Клебанова Д., Клименко В. (Жаркової В.), Рябухи Н., Сюті Б., Тукової І., Чекана Ю., композитора та теоретика Іщенка Ю., присвячені проблематиці музичного мислення; наукові розвідки щодо художньо-виражальних ресурсів труби (Громченка В., Посвалюка В., Баланко М., Вакалюка П., Гишки І., Посвалюка К.) та наукові розвідки із загально-теоретичної проблематики тембрики, зокрема – художньої специфіки тембру труби (Жарков О., Коханик І., Денисенко М.). Зазначено, що музичне мислення авторів та виконавців-інтерпретаторів трубних концертів завжди пов'язане з широким колом факторів, що відображають як логіку музичної композиції, так і певні психоемоційні процеси, які прямо віддзеркалюються у процесах художнього мислення. У підсумку розкритий зв'язок музичного мислення та напрямів композиторської інтерпретації з колористикою тембру, з типами музично-образних ідей, присутніх у партії соліста у концерті, визначена чітка логіка розкриття тембрової семантики та певної стратегії у мисленні композитора, їх зв'язок зі стилем та звуковим еталоном певного історичного етапу.

Дослідження особливостей трактування тембру труби у інструментальних творах українських композиторів та у рамках жанру концерту для духових дозволило залучити напрацювання Мочурада Б., Посвалюка К., Палійчук І., Марценюка Г., Максименко Д., Лі С., Концевича О., Карпак А., Білу К. та довести по-перше, що тембр соліста-трубача з його яскравими характеристиками є виразною виокремленою семантичною

складовою елементів музичної мови; по-друге, тембр виступає особливим чинником композиційної та драматургічної логіки автора та виконавця і зазначене яскраво репрезентовано у ряді концертів для труби. Дослідження теоретичних питань концертування, принципів гри та діалогу, інваріантних та індивідуальних жанрових моделей сольного інструментального концерту, здійснених О. Антоною, В. Жарковою, К. Білою, Л. Макаренко, Н. Рябухою, І. Бурган дозволило узгодити наукові розвідки теоретиків з творчою цариною музики українських концертів для труби, зокрема, звернутися до філософського ракурсу тлумачення категорії «звуковий образ інструменту».

Відтак, звуковий образ труби постає у цілісній панорамі музики інструментальних жанрів, а розгляд напрямів трактовки партії соліста, як і форми її реалізації у композиторських концепціях та у мистецтві виконавського прочитання спираються на два вектори інтерпретації. Вони відповідають специфічним функціям тембрової логіки: розподільної та інтегруючої, що визначають провідні образно-тематичні сфери відповідно до специфічних іманентних закономірностей тембру, закріплених у музиці різних історичних етапів.

## РОЗДІЛ 2

### СПЕЦИФІКА ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ СОЛЬНОГО ТЕМБРУ КОНЦЕРТІВ ДЛЯ ТРУБИ: ДИНАМІКА ОНОВЛЕННЯ

#### 2.1. *Концерти для труби в історико-стильовій панорамі української музики*

В історії української музики жанр концерту для труби з оркестром має унікальну історію становлення та розвитку. Творчі опуси цих концертних творів є справжніми перлинами не тільки концертного репертуару, а й також – дидактичного, причому доволі широкого спектру: від інструктивних концертів – до юнацьких високохудожніх творів, аж до складних віртуозних творів, написаних для виконавців високого рівня майстерності.

Ім'я видатного представника української школи трубачів Валерія Теренієвича Посвалюка вже згадувалося у першому розділі дисертації при розгляді його творчих контактів з видатними виконавцями, при аналізі його вагомого наукового доробку. Але не видається можливим оминати його внесок у популяризацію жанру українського концерту для труби: саме В. Посвалюку присвячували свої концерти українські композитори, також від допомагав робити редакції партії солюючої труби. У історії трубної музики саме В. Посвалюк залишив виконавський еталон інтерпретації творів цього жанру, сприяв запису компакт-дисків, проведенню концертів, фестивалів. Його внесок у цю жанрову галузь є неоціненним, оскільки він сам, як виконавець, творча особистість формувався у класах фундаторів трубного виконавства. Згодом, у власній виконавській та викладацькій сферах став носієм творчих ідей, методичних засад трубачів Київської школи ХХ – початку ХХІ ст.

Вивчення оригінальних принципів методики викладання мистецтва гри на трубі у контексті педагогічної діяльності митців Київської школи

видається своєчасним. По-перше, розквіт інструментального трубного виконавства України на сучасному етапі тісно пов'язаний із методичним фундаментом викладацьких засад знаних майстрів початку XX століття, зокрема, Вільгельма Яблонського (1889 – 1977), що отримали освіту у Києві. По-друге, саме у класі професора Яблонського навчався інший провідний трубач та педагог нашого часу – Валерій Посвалюк (1947–2018), професор Київської консерваторії. Саме ланка наступності методичних принципів та динаміка їх еволюції і визначає індивідуальні особливості сучасних виконавських здобутків трубачів України.

Київський трубач Валерій Посвалюк отримав ґрунтовну професійну освіту. У віці 18 років він закінчив навчання у середній спеціальній музичній школі-десятирічці (клас трубача О. Белофастова), у Київській консерваторії навчався у В. Яблонського. Як вже зазначалося, коріння професійного становлення В. Посвалюка пов'язане із набуттям фахової освіти у трубачів Київської школи. Так, з 1908 по 1912 роки В.М. Яблонський, вчитель В. Т. Посвалюка, навчався у Київському музичному училищі у класі Н. З. Підгорбунського (1869 – 1926). Саме цими трубачами були закладені основні принципи роботи виконавського апарату трубача – легкість, задля досягнення хорошого амбушура. Цей фактор є одночасно простим у формулюванні, але складним у досягненні. Саме він й означив характерні риси виконавської школи: ритмічну чіткість та точність, легкість звуковидобування, технічну чистоту, академічність, м'який та «теплий» тембр звуку труби. Методична стратегія учня В. Яблонського - В. Посвалюка доволі індивідуальна, але ґуртується навкруги двох базових основ виховання справжнього виконавця: розвитку технічних навичок та вибудовування власної інтерпретаційної матриці твору, що відповідає стилістиці композитора та розкриває ідею музичного опусу. Валерій Посвалюк був у певній мірі новатором у галузі методики духової педагогіки. Ще у перших

дидактичних посібниках кінця XIX – початку XX ст. існувала спрямованість лише на технологічні аспекти навчального процесу. Але у принципах різноманітних «шкіл навчання гри» на духових інструментах, авторства В. Цибіна, М. Платонова, М. Назарова, С. Розанова, В. Солодуєва, Г. Орвіда та В. Блажевича, які починають вкорінюватися у навчальну практику духовиків з 20-х років XX століття, вже закладена корінна відмінність від зарубіжних і дореволюційних навчальних посібників [3, с. 77]. Це – органічний зв'язок технічного і художнього розвитку учня. Саме подібний злам у навчальному дискурсі відбувався у період формування видатного трубача.

На вершині власної виконавської форми В. Посвалюк – «віртуоз-романтик» (за висловом В. Кожухаря), вже володів легким, стрімким та блискучим тембром звуку, технічною досконалістю та особливою майстерністю виконання динамічних відтінків широкої градації. Щодо своїх учнів, В. Посвалюк формував принципи вірної м'язової дії при техніці гри, звертав увагу роботу губного апарату, формуванню початкової позиції (апертури), використання м'язового напруження та концентрації звуку у певній частині губ при взятті верхнього звуку. Звертав увагу і на роботу язика. За думкою В. Посвалюка це було запорукою успіхів віртуозної легкої техніки, особливо при виконанні стакатних пасажів [135, с. 14]. Опрацьовувалися зі студентами його класу й прийоми виконання кантилени, й принципи роботи дихання задля створення резервів витривалості, що у підсумку приводить до стабільності виконавського процесу.

У дидактичних матеріалах В. Посвалюка зазначається важливість гармонізації всього виконавського процесу, цілісність та злагодженість його елементів: «Атака звуку, звуковедення, витривалість, діапазон, рухливість і гнучкість – це ті елементи виконавської техніки, які кожен учень повинен постійно вдосконалювати. Складності звуковидобування вимагають

щоденної перевірки й цілеспрямованого контролю роботи складових виконавського апарату (дихання, губ, язика, горла, лівої руки, пальців правої руки), а також знання і відчуття роботи усього «механізму» в цілому» [135, с. 4]. Дуже важливим та практичним є міркування щодо зв'язку фази вдиху із динамікою. Так, викладач пропонує посилювати підтримку черевного пресу навіть у найтихішій та м'якій грі. Корисними є практичні шляхи подолання тиску мундштуку губи, вони стосуються способів додаткової підтримки інструменту вказівним та великим пальцями, не допускаючи при цьому зниження інтонації при розслабленні губ. Проблема атаки звуку також турбує викладача, який доходить висновку щодо бездоганного якісного звуковибудовування: це вироблення правильної вихідної позиції [135 с. 11].

Відтак, відомий викладач Київської школи Валерій Посвалюк спирався на базові принципи своїх викладачів, представників школи першої половини ХХ століття. У подальшому цей знаний трубач розширює педагогічні засади. У цьому йому допомагають споріднені сфери діяльності, як-от: виконавська (оркестрова, камерно-ансамблева і сольна гра), педагогічна діяльність, науково-методична, а також – дослідницька праця. Усі власні здобутки видатний трубач зміг оформити у методичні праці, дидактичні матеріали і навіть вдався до музикознавчих розвідок. Провідним принципом його методичної стратегії є поєднання двох векторів: при визначній увазі до технічної та фізіологічної сторін виконавського процесу, В. Посвалюком у навчанні важливе місце приділяється психологічним та ментальним складовим виконання. Саме ці аспекти обговорювалися знаним трубачем, що мав довге та плідне творче життя, з провідними українськими композиторами – авторами концертів від другої половини ХХ століття і до моменту його смерті у 2018 році. Можна справедливо відзначити вплив цієї постати на різні епохи трубного виконавства, пов'язаного з жанром концерту.

Як вже відзначалося, цей жанр у творчості українських композиторів остаточно сформувався у другій половині XX століття, але український радянський етап є унікальним в історії трубного концерту, оскільки, не дивлячись на скуті умови існування, відсутність творчої вільності, національний колорит у доволі оригінальній формі присутній у творах і цього етапу. Між тим, історія «виокремлення» української традиції трубного концерту від концертів радянського культурного простору заслуговує на окреме осмислення, є доволі актуальною для наших часів.

Одними з вартісних концертів для труби першої половини XX століття були концерти з оркестром, написані совєцькими композиторами, викладачами-виконавцями В. Щолоковим (1928 рік) та О. Гедіке (1929-1930 рр). У повоєнних роках творча увага до створення оригінального трубного концертного репертуару набула широкого резонансу. Саме тоді трубні концерти епохи класицизму та транскрипції інших творів відійшли на другий план у виконавстві та у педагогіці. Українські композитори починають писати оригінальні концерти для труби, звертаючи увагу не тільки на проблему поповнення вітчизняного дидактичного арсеналу якісними творами, але й задля поповнення виконавського компендіуму концертними творами.

Видається можливим виокремити чотири хронологічних етапи стабілізації та подальшої трансформації жанру трубного концерту у творчості українських композиторів.

*Ранній етап* хронологічно визначається з другої половини 50-х років і аж до початку 70-х років XX століття, у цей період були створені концерти для труби: Я. Файнтуха 1957 р., два концерти Г. Леонова № 1 – 1959 р., № 2 1964 р., також концерт Б. Яровинського 1961 р., Є. Зубцова – «Концерт для труби і тромбона з оркестром» I редакція – 1964 р., II – 1968 р., та трубний концерт Й. Бобровського 1969 р. Зазначений етап був важливим як для стабілізації жанру, так і для усталення традиції трактування тембру солюючої

труби та певного одноманітного його семантичного навантаження у концертному жанрі. Як правило, автори цього періоду, що писали концерти для труби були або непересічними викладачами, або знаними виконавцями-духовиками, але при цьому маловідомими композиторами. Тому тембри солюючої труби у музиці концертів першого етапу набувають деякої шаблонності, трактуються традиційно, без семантичної багатшаровості, іноді – у прямій відповідності до означення у підручниках з інструментознавства.

Концерти *середнього періоду* хронологічно належать до творів 70-тих років ХХ ст., прикладами концертів цього етапу є концерти М. Бердієва № 1 – 1972 р. та № 2 – 1975 р.; В. Гомоляки 1977 р. ; О. Красотова – вкажемо на його новаторський твір синтетичного жанру «Симфонія-концерт № 2» для труби с оркестром; Я. Лапинського 1979 р., II ред. – 1980 р. Концерти *цього періоду* спираються на розширене бачення тембру солюючої труби, індивідуалізацію темброїдей соліста.

Якщо у попередніх періодах еволюції жанру «концерт для труби» спостерігалось наслідування «чистих» та доволі прозорих, але драматургічних та семантично насичених прийомів тлумачення тембру солюючої труби авторами концертів, то у наступних етапах розвитку жанру спостерігається злам цієї парадигми. Внаслідок ускладнення музичної мови, вдосконалення технічних прийомів трубного виконавства та обізнаності у традиціях західного трубного концерту, виникає розбалансування усталених інтонаційних форм, прийнятих у цьому жанрі.

Вкажемо на значний вплив композиторів Америки і західної Європи, також – і майстерності трубачів, виконавців цих концертів: адже представники української школи гри та трубі активно їх виконували, а рекордингові фірми робили з ними відповідні записи. Зазначимо впливові, з

повоєнних часів, концерти для труби та (за можливістю) імена виконавців, для яких написано твір<sup>1</sup> :

-1948 рік, А. Жоліве (концертіно для труби, конкурсний твір для Паризької консерваторії),

-1948 рік, Г. Томмазі (написаний для трубача Людовіка Вайланта, фр – Ludovic Vaillant),

-1951 – Дж. Аддісон (Концерт для труби та струнних, виконаний у Лондоні Д. Мейсоном),

-1952 – А. Вайс,

-1954 – А. Жоліве,

-1955 – Ж. Рів'є (Концерт для альт-саксофону, труби і струнних),

-1958 – І. Гамільтон (Концерт для джазової труби),

-1963 – Г. Вільямс,

-1972 – Еберхард Краус (Концерт для труби та органу);

-1973 – Концерт 1973 року Кшиштофа Майєра, який був *написаний спеціально для Тимофія Докишцера*.

Ці твори та твори інших зарубіжних композиторів, стали доступними для прослуховування українськими музикантами на фестивалях, у радіотрансляціях, і навіть виконувалися видатними майстрами. Зазначені фактори – інтенсивного обміну музикою концертів для труби у виконавському процесі, у слухацькому досвіді, призвели до певної стильової кризи, яка відобразилася у концертах кінця 70-х років. На початку десятиріччя яскраві, але традиційні за задумом концерти, зі сталим вже каноном та стилем тлумачення сольного тембру труби як моторного, фанфарного, складає М. Бердієв (1972, №2 1975). Накопичений слуховий

---

<sup>1</sup> Скористуємося каталогом, що наведений Джоном Уоллесом і Олександром МакГреттан у додатку до наукового видання «Труба» [142, с. 283–287].

досвід, збагачення виконавських прийомів, вимагає від українських композиторів змін усталеної жанрової форми трубного концерту.

Концерти для труби з оркестром 80-тих років ХХ ст., це концерти *зрілого періоду*; цей третій етап визначає ще більш яскраву лінію оновлення жанру (прикладом тут є концерт О. Злотника для труби з оркестром 1983 р., концерт для труби «Монологи» Б. Синчалова, «Драматичний концерт» Ж. Колодуб та Концерт І. Асєєва – усі 1986 року написання, Два концерти для труби Л. Колодуба: перший – 1982 р. під назвою «*Suoni passati*», другий – 1987 року та концерт М. Дремлюги 1989 року). Домінантно-сольний *програмний* тип концертів для труби з оркестром ускладнює жанрові ознаки традиційного концерту, гранично семантизує тембр соліста концерту. У концертах для труби зазначеного періоду спостерігається взаємодія двох принципів драматургії: віртуозності (концертний принцип) та симфонізму мислення при динамічній рівновазі цих компонентів. Але, на наш погляд, жанрові процеси у більшості концертів третього етапу не є гомогенними. Тут вже спостерігаються деякі принципи трансформації концерту, що не відображені автором у жанровій номінації.

*Четвертий етап* є яскраво новаторським відносно сталих жанрових канонів. Його *перший субперіод* презентує твори 90-тих років ХХ ст., це яскраві та новаторські опуси, але такі, що притримуються жанрової номінації «концерт»; *другий субперіод* – це етап жанрової трансформації, хронологічно він охоплює як ті ж 90-ті роки ХХ ст. – і до 10-ти років ХХІ століття; це твори, що декларують синтез жанрів «концерт» та «рапсодія». Інноваційні підходи до інтерпретації партії соліста у контексті жанрових метаморфоз українського концерту для труби є особливо відчутними у зламні періоди історії української музики. З цього ракурсу тембрової проблематики нами відібрано та схарактеризовано гостро-новаторські опуси з існуючої розлогої панорами українського трубного концерту другої половини ХХ – першого

десятиріччя ХХІ ст. Множинність звукового іміджу солюючої партії труби впорядковується нами у відповідності за двома типами жанрових особливостей концерту: *домінантно-концертний* (перший тип), *домінантно-сольний* (другий тип). У *першому* витримується правило мультиплікації провідного тембру труби і зазначений принцип тиражування охоплює підхід до щільності фактури, відповідно, і композиторське бачення партії соліста як множинного звукового комплексу у концертах для двох, трьох або більше солюючих труб. Зазначений принцип мультиплікації також реалізується у численних темброво-мелодійних діалогах партії першої труби з оркестру та відкритих трубних соло. Зважають на себе наступні прийоми синтезу: з жанром *симфонії* і процесами симфонізації музичної тканини; з жанром *рапсодії*, певною «рапсодійною вільністю» імпровізаційних побудов музики трубного концерту. До прикладу, у Концерті-рапсодії для труби з оркестром Євгена Станковича, що написана у 2010 році, інтерпретація партії сольного інструмента базується на послідовному викладенні контрастних тематичних епізодів з принципово різними тембровими подачами. У наявності віртуозної моторної каденції демонструється жанрова модель *концерту*<sup>1</sup> [202, с.989]; загальні форми руху, що засновані на згущених інтонаціях дикунської танцювальної енергії схиляються до *стильового типу* бартівського *Allegro Barbaro*. Наявна є і жанрова основа простої пісні, реалізована співучою кантиленою труби, яка викладає ліричні фольклорні поспівки. До речі, при виконанні кантиленного епізоду використовується сурдина, яка не тільки робить звук тихішим, а й гасить високі обертони. За умови тихої динаміки цей ефект виявляється м'якіше, і тут Євген Станкович майстерно моделює тип ретрозвучання, чим й актуалізує у драматургії твору концепт пам'яті, спогадів, майстерно вибудовує звуковий ландшафт віддаленого

---

<sup>1</sup> Про жанрові моделі концерту пише Ольга Путятицька, розглядаючи проблематику на матеріалі іншої стильової епохи [202, с. 988 – 1002].

часопростору. Зазначений тип концерту відрізняється індивідуалізованим сольним тембром, який відчутно динамізується та оприявнює свої метаморфози за рахунок семантичного поглиблення тематизму сольної партії, її інтонаційного насичення, процесів напруженого розгортання. Зазвичай цей тип концерту для труби існує у рамках синтетичної жанрової моделі, переважно симфонізованого концерту. Зовнішньою ознакою визначеної моделі другого типу концерту є поєднання жанрових моделей рапсодії та концерту, симфонії та концерту.

Наведена періодизація є принципово незамкненою, оскільки жанр продовжує свій інтенсивний розвиток донині. Концерт для труби є актуальним для композиторів сучасності, але вже у інших, індивідуальних жанрових формах.

### ***2.1.Трактовка партії соліста у жанрі концерту для труби: креативний потенціал оновлення***

Дослідник П. В. Вакалюк вказує, що «темброва семантика труби, її “блиск” і “міць” звучання, а також відповідна темброва драматургія <...> насамперед пов’язується із “сигнальним” походженням інструмента» [20, с. 105]. Відповідно, цей факт означив використання тембру цього мідного духового інструменту як стійкого носія певного кола образів. Провідними, за думками вчених, є наступні номінації драматургічних ресурсів тембру труби: по-перше, як символу військової слави, для підкреслення радісної урочистості образу; по-друге, як алюзія до біблійного «трубного Гласу», іноді з тривожно-драматичним забарвленням, як нагадування про минущість буття і неминучість Божого суду; і, по-третє, як синтез «військово-героїчного» і

«містичного» тлумачення, при якому імітація тембру, або його використання символізує вищий Божий імператив» – зазначає *П. В. Вакалюк* [20, с.108].

Труба у своєму архаїчному функціональному навантаженні була розкрита у творах композиторів-авангардистів. Так, на буковинській Гуцульщині звуки трембіт на похоронах маєть значення магічних, вони є знаками руху-переходу з одного світу в інший, при виносі труни з хати, при поході на кладовище. Справжній ритуальний ансамбль з'являється після виносу тіла з хати, коли флюарист і трембітар функціонують в єдиному спільному акті, по черзі, накладаючись, перериваються тільки в часі молитви священика. Після опускання труни в могилу музика перестає грати. Всі розходяться. Хтось один з родини залишається на гробі, а з ним і флюарист, який грає останню розмову з мертвим. *А. Комар*, дослідник проблематики історичних витоків та розвитку труби як ансамблевого інструменту на матеріалі традиційної культури, що виявляється у тембрових ідеях сучасних композиторів, зазначає: «Справжній ритуальний ансамбль з'являється після виносу тіла з хати, коли флюарист і трембітар функціонують в єдиному спільному акті, по черзі, накладаючись, перериваються тільки в часі молитви священика. Після опускання труни в могилу музика перестає грати. Всі розходяться. Хтось один з родини залишається на гробі, а з ним і флюарист, який грає останню розмову з мертвим» [75, с. 178]. Автор дослідження *А. Комар* виявляє подібні відгомони виразності та сенсу трубного звуку у творчості композиторів авангардистів, зокрема, українсько-французького митця *Мар'яна Кузана*, який є автором кількох концертних композицій з участю труби. Одним з найяскравіших можна вважати композицію «Гетсимані, або дуалізм». Як зазначає *С. Павлишин* «<...> свій задум композитор пояснив підзаголовком. Йдеться про роздуми Христа в Гетсиманському саді... про роздвоєння між божеським і людським, що є символом роздертя душі людини» [123, с. 88]. Для втілення такої складної

теми автор обирає специфічний склад з виключно мідних: 3 труби, 3 тромбони, 4 валторни, туба і ударні. Вагання, муки душі передаються винятково сонористичними ефектами – імітаціями шепоту, скигління, зітхань, зойків, які в мікромоделюванні створюють єдину картину звукових нашарувань. Ковзання, остіллято, фрулято, довгі вібрато, удари по трубі та раструбах та безліч інших нових прийомів дозволяють композиторові відтворити складу філософську концепцію, важливу роль у якій відіграють труби – рівночасно диспонують до принципів похоронних гуцульських награвань. «Так в специфічній формі композитор єднає найсучасніші виконавські прийоми сонористичного характеру, які в силу художнього задуму кореспондують з традиційними принципами ансамблевої гри, що можна окреслити як риси неоархаїзму». [75, с. 180]. «Глас труби Страшного Суду» – «Tuba mirum, щось на зразок квінтету» В. Рунчака для brass-квінтету є оригінальним прочитанням апокаліптичної тематики з використанням властивих для композитора експериментальних технік та вражаючих сонорних ефектів, деякі з яких мають яскраву фольклористичну природу.

О. Василенко відзначає особливу, майже концертну функцію учасників інструментального театру та, загалом, значення темброобразу труби in C у туттійних фрагментах партитури опери Вірка Балея (додаток А, нотний приклад № 14) про жахи Голодомору: «Різке коливання протилежних полюсів емоційної насиченості контрастних типів музичної стилістики створює неймовірно високий градус внутрішнього напруження партитури» [27, с. 41].

Замітимо, що містичне визначення тембру труби присутнє у світовій культурі не тільки у конотації Божого гласу, а й використовується у творчих концепціях навіть таких авангардних композиторів як Карлхайнц Штокхаузен. Так у опері *Donnerstag* з циклу із семи опер *LICHT* («Light/Світло») кожен з трьох основних «героїв» циклу репрезентований музичним інструментом або голосом. Ці «герої»: Міхаель, Єва і Люцифер є

особливими персонажами – трансцендентними втіленнями основних духовних сил, які на думку К. Штокхаузена взаємодіють у Всесвіті. Єву персоніфікують у музичній тканіні опери флета, басетгорн і вокальний тембр сопрано; люцифера – тромбон і вокальний тембр бас, Міхаеля – труба та тенор. Музична формула кожного з героїв представляє собою вільно потрактованою серію: серія Єви є завершеною, досконалою, містить 12 звуків, серія Люцифера є незавершеною (11 звуків), а серія Міхаеля є розширеною, лейт інтервал Міхаеля – досконалий консонанс (чиста кварта, чиста квінта). 13 звуків формули Міхаеля звучить у високому регістрі у виконанні труби. Так, Міхаель та його персоніфікація у тембрі труби є втіленням Божої волі і уособленням самого композитора-творця на думку К. Штокхаузена [185]. Цікаво, що виконавцем партії Міхаеля на трубачі був Маркус Штокхаузен, син композитора (додаток Б, фото № 1).

Історико-культурний та стильовий контексти значного компендіуму українських концертів для труби раннього етапу становлення жанру, що належав періоду СРСР буде неповним без розгляду значущих творів радянських композиторів українського походження.

Варто звернутися до творчості композитора, виконавця та викладача класу труби Сергія Болотіна. Цей композитор належить до когорти композиторів радянського етапу. Спостереження за напрямом композиторського мислення, на наш погляд, дозволяє С. Болотіну у цьому концерті звернутися до методу «тембрової імітації» саме за участю партії труби; метод спрямований на наслідування солістом характерних технічних та штрихових прийомів гри іншого інструменту. Копіювання-відтворення симулякру звучностей іншого інструменту, за чіткою ремаркою композитора дозволяє виконавцю позбутися типових шаблонів партії соліста того часу, зокрема надмірної схильності до віртуозних блискучих моторних форм

трубного музикування на користь «інструментальної вокальності»<sup>1</sup> «кантиленних побудов як інтерпретаційної основи значної частини музики концерту. Проведений інтонаційний аналіз сольної партії, а також інтерпретація численної кількості ремарок, на наш погляд, віддзеркалюють напрям композиторського мислення С. Болотіна щодо інтерпретації сольної партії виконавцем, особливо вагомий та унікальний задум концерту для труби постає у історико-стильовому контексті. Варто звернути увагу та виокремити особливі позначки, що впливають на збагачення звукового образу. Так, у найбільш драматичному місці викладу теми у партії соліста, для підкреслення кульмінації та драматургічної значущості певного розділу форми композитор надає ремарку солісту-трубачу *quasi trombone*<sup>2</sup>, або численні технологічні та штрихові ремарки *cantabile* і так звані *жанрові ремарки* що декларують переважання образно-тематичної сфери лірики. Відзначене не є типовим у жанрі концертів для мідних духових того часу.

Тобто, уся палітра композиторських позначень спрямована на диференціацію та розподіл звукового потоку, контраст як дзвінких обертонів, так і приглушених сурдиною у моторних та кантиленних епізодах, виокремлених темпом, динамікою та регістрами подання тем. Визначене постає важливим чинником драматургічної логіки, композиційним та звуковиражальним фактором концепту твору: гри звукообразами у партії соліста. Фіксація подібних позначок у партитурі спрямована розширити традиційні функції тембру, тобто, у принципах мислення композитора присутнє прагнення до розширеного тлумачення явища, його концептуалізації. Тембр труби презентується С. Болотіним не тільки як синтаксично-семантична одиниця музичного «алфавіту» сольної партії, а й як засіб комунікації між автором та виконавцем. Низка штрихових позначок,

<sup>1</sup> Термін В. Громченка [44, с. 90].

<sup>2</sup> за один такт до цифри 3.

які стосуються як технологічних прийомів виконання, так і змістового, концептуалізованого шару концертного опусу для труби, так званого *сприйнятійного* (за виразом Г. П. Марценюк), моделює характер звучання соліста, на концептуальному (позатехнологічному) рівні.

Композитор, трубач-виконавець та музикознавець С. Болотін (1912 – 1994) багато створював опусів для труби з оркестром (або із супроводом фортепіано). Його доробок охоплюють різні жанри: концерти, концертні фантазії, сюїти. Вони відображають особливості творів концертного жанру, або концертів для труби *раннього періоду* його існування, який у східноєвропейській слов'янській музиці радянського етапу є хронологічно синхронним: в українській та у російській гілках становлення та розвитку жанру *концерт для труби* зазначений етап припадає на другу половину 50-х років і продовжується до початку 70-х років ХХ століття. Період «радянського концерту для труби» в історії української музики другої половини ХХ століття – від його 50-х років, яскраво представлений *переважно* (але не тільки) українськими концертами. Тут відзначимо відповідні твори Я. Файнтуха (1957 р.), також два концерти Г. Леонова (№ 1 – 1959 р., № 2 1964 р.), а також – два концерти Б. Яровинського (Перший – 1953 р. та Другий – 1961 р.).

Композиторські спроби різних композиторів цих років спрямовані на пошуки унікальності (у рамках матриці духового концерту) партії соліста, експериментуючи зі «звуковим іміджем» соліста-трубача. Варто указати на політемброву діалогічність солістів у подвійному концерті Є. Зубцова «Концерт для труби і тромбона з оркестром», перша редакція котрого написана у 1964 р., друга – у 1968 році, та на трубний концерт Й. Бобровського 1969 року, у якому закладено певні нормативи композиторської інтерпретації партії солюючого інструмента в аспекті академізму.

Концерт c-moll С. Болотіна, що був виданий друком у 1961 році, слугує певним прикладом творчої незалежності від академізму музичної мови, традиційного тлумачення патрії соліста у більшості концертів тієї доби. Специфічні функції солюючого тембру, що їх виокремлює М. Денисенко як функції «тембрової логіки» стосуються як базових *стабільних* її параметрів так і *динамічних*. Серед стабільних вкажемо на «розподільну» – стосовно звукової матерії, звукового потіку музики та «*інтегруючу*» (коли нотний знак у свідомості композитора у допотопний період осмислення та створення опусу поєднується з певним звуком. Функція ж *тембрової модальності* пов'язана з іншим, вона відображає внутрішньо-динамічний аспект. М. Денисенко, досліджуючи його генезу, відштовхується від наступного: «наявним є ще один якісний параметр тембрової логіки – *модальність*, що є для теорії композиції *новим поняттям*, похідним від традиційного розуміння модальності у теорії музики» [49, с. 3]. Модальність є доволі широким поняттям, особливим спектром реалізації тембру, виходом за межі нормального природнього звукоутворення інструменту (таких прикладів багато у сучасних творах). Але й до тембрової модальності авторкою відносяться і специфічні оркестрові прийоми: «Як модальні у Г.Малера можна трактувати і специфічні оркестрові прийоми, зокрема, гра закритим звуком у валторни, глісандо у валторни та дерев'яних в коротких крещендо, що отримують певне семантичне навантаження як прийоми акцентуації та динаміки» [50, с. 42]. Також – прийом тембрової персоніфікації тематичних варіантів; саме використання цих прийомів призводить до специфічного «дихання», «вібрації» фактури та тембрів інструментів. Їх наявність віддзеркалює наявність ознак модального мислення в оркестрових уявленнях багатьох композиторів, що пов'язане саме з тембрами як з носіями психологічних характеристик, з психологічною установкою композитора на точність, відповідність відтворення в оркестрових тембрах

передкомпозиційних (або підсвідомих) звукових реалій. Тому, звернемося до аналізу композиторського тлумачення партії соліста у скромному (по відношенню, наприклад, до симфічних жанрів) твору, але доволі важливому для розуміння визначеного явища у концерті для труби з оркестром. Твір С. Болотіна є показовим, цей опус закріплює як канонічні прийоми композиторської інтерпретації партії солюючого інструменту (баланс між моторною віртуозністю) та кантиленними можливостями соліста-трубача, так і торує нові шляхи трактування партії соліста у жанрі концерту для труби С. Болотіна<sup>1</sup>. Його викладачем у ряді російських закладів був Михайло Адамов, знаний в Одесі трубач та педагог Музичного училища (Південне відділення РМТ у місті Одеса). Його студент С. Болотін так характеризує виконавську манеру гри свого вчителя: «легкий, вільний амбушюр, рівне звучання у всіх регістрах, бездоганне звуковидобування, якась особлива “цупкість” у грі, відмінне подвійне і потрійне стакато, що майже не знає меж швидкості, невичерпний запас дихання, плавне, “ковзаюче” легато» [14, с. 5].

«Концерт для труби» c-moll Сергія Болотіна – один з показових творів 60-х років минулого століття. Музика концерту спирається на іновації композитора і у творчому контексті епохи творчо унаочнює розширене тлумачення звукообразу солюючого інструменту. Так, партія труби спирається на ряд риторичних фігур, сповнена загостреними драматичними інтонаціями та психологічно насиченими мотивами. Усе зазначене неймовірно збагачує експресивні можливості солюючого інструменту і виходить за межі традиційного трактування тембру труби у сольному

---

<sup>1</sup> Не дивлячись на те, що професійна реалізація трубача Сергія Болотіна як виконавця та композитора відбулася у Москві та у Ленінграді, українська складова його життя та творчості є вагомю (додаток Б, фото 1). Композитор, виконавець-трубач, дослідник та викладач народився у Києві у 1912 році [14, с. 3]. Українська тематика займає чільне місце у його творчості, зазначимо його програмну фантазію для труби та фортепіано «Тарас Бульба», а також інші твори для труби та фортепіано, що сповнені українським пісенним мелосом: «Елегія» та «Романтичний етюд».

концерті того часу: переважно, тематизму плакатного типу, з моторними формами руху.

Концерт С. Болотіна – одночастинний, принципи формотворення наближені до вільно потрактованої композиції, подібної до принципів побудови рапсодії. Вступний розділ *Andante* (7 тактів) експонує виразну інтонацію у солюючих дерев'яних духових інструментів (гобой, кларнет). Мелодійний тонус складових: мотивів, фраз спирається на вкрай семантизовані побудови і, як правило, ґрунтуються на охопленні амбітусів характерних інтервалів (зменшеної терції, зменшеної кварта), на яких здавна у бароковій музиці будуються принципи «бахівської риторики», саме у відображенні трагічних емоційних станів.

Вступний розділ Концерту (додаток А, приклад № 1) побудовано автором у яскравому «концертному дусі», особливого значення тут набувають імпровізаційні пасажі так званого «концертного тонусу», додаються барвистість тематизму та тембрів: композитором використовуються арфа, валторни, група дерева та струнні. Початковий мотив є монотемою, контури якої визначають лірико-драматичний загальний тонус концерту, є інтонаційними складовими як теми головної партії, так і виразної першої каденції (додаток А, приклад № 3) і його наскрізний розвиток є відчутним на емоційному та формотворчому рівнях сприйняття, а жанрове та темброве перефарбування надає драматургічності завершеності твору. Перша тема наступного епізоду відкриває експозицію сонатного *Allegro*: з цифри 1 експонується головна партія, яка доручена сольному тембру труби у супроводі оркестру (додаток А, приклад № 2). Тема Головної партії побудована на контурах мотиву вступу<sup>1</sup>, із загостреними характерними інтервалами, які загалом психологічно насичують звукообраз теми, його

---

<sup>1</sup> Так реалізується принцип монотематизму.

романтизований інтонаційний рельєф, доручений солісту-трубачеві. Початковий імпульс поступово забарвлюється «мотивом зітхання», загалом – типовими інтонаційними зворотами, які увиразнюються за рахунок характерних інтервалів зменшеної септими та зменшеної квати.

*СЕРГІЙ БОЛОТИН. КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ ДО  
МІНОР*

**Нотний приклад 2.1**  
**Тема головної партії**

С. БОЛОТИН

Труба (В)

Andante 6 rit. 1 Allegro 2

*mf*

rit. 1 2 a tempo

*f* *p*

poco rit. a tempo

3 Più mosso

*sf* *f*

quasi trombone

Романтичний тонус вступного розділу та експозиції концерту підкреслений особливими гармоніями (альтерованими акордами субдомінантової групи, «шопенівською домінантою»). У трактовці композитором сольної партії спостерігаються процеси «тембрової модальності»<sup>1</sup>: саме так можна

<sup>1</sup> Термін Марини Денисенко [49, с. 68].

розтлумачити численні специфічні ремарки, надані виконавцям<sup>1</sup>, що своєрідно насичують звукообраз головного тембру концерту.

Варто відзначити напрями композиторського мислення Сергія Болотіна та індивідуальні знахідки, спрямовані не тільки на розширення традиційних меж у функції сольної партії трубача в контексті інших концертів 60-х років ХХ ст., а й до прагнення оновити жанрову форму, його тембральні барви, висунути виконавське мистецтво соліста у драматургічному мистецтві гри звукообразами на перший план. Цьому сприяє спрямування особливими ремарками того фонічного каркасу, що відносяться до тембрової сфери. Найбільш показовим є *quasi trombone* (за один такт до цифри 3). Наявні і так звані *жанрові ремарки* (додаток А, приклад № 4), які актуалізують цілий спеціальний шар виконавських прийомів, окрім визначених автором.

Тобто, уся палітра композиторських позначень спрямована на диференціацію та розподіл звукового потоку, контраст як дзвінких обертонів, так і приглушених сурдиною у моторних та кантиленних епізодах, виокремлених темпом, динамікою та регістрами подання тем. Визначене постає важливим чинником драматургічної логіки, композиційним та звуковиражальним фактором концепту твору: гри звукообразами у партії соліста. Фіксація подібних позначок у партитурі спрямована розширити традиційні функції тембру, тобто, у принципах мислення композитора присутнє прагнення до розширеного тлумачення явища, його концептуалізації. Тембр труби презентується С. Болотіним не тільки як синтаксично-семантична одиниця музичного «алфавіту» сольної партії, а й як засіб комунікації між автором та виконавцем. Водночас, виходячи з наявності великої кількості різноманітних позначок автора у партії труби, видається необхідним відмітити два аспекти трактування партії соліста у наявності рясних тембрових ремарок від композитора та виконавця і

---

<sup>1</sup> Відмічені у наведеному нотному прикладі № 1, що міститься у тексті роботи.

викладача С. В. Болотіна. Автор надає низку штрихових позначок, які стосуються як технологічних прийомів виконання, так і змістового, концептуалізованого шару концертного опусу для труби, що моделює характер звучання соліста, на концептуальному (позатехнологічному) рівні. «Темброві ремарки» композитора не можна оминути, вони є не тільки дороговказом солісту-трубачу, а певним сполучним ланцюгом між текстом, семантикою, його формою-структурою та напрямками звукової реалізації. Тож, партитурні позначки до трубача, виконавця сольної партії, разом з динамікою, штрихами, визначають напрями композиторського мислення, який реалізовано в ідейному задумі твору.

Процес особливого ставлення до звукового іміджу соліста заявлений безпосередньо вже в експозиційному розділі, що, у свою чергу, має призводити до повного включення внутрішнього інтонаційного камертону та чіткої реалізації не тільки м'язово-виконавських навичок трубача, а й процесів суголосності, великої уваги до принципів композиторського мислення автора та повного втілення «тембрової партитури» концерту.

Нестійкий епізод сонатного алєро (зона сполучної партії, *Piu Mosso*, цифра 3) демонструє різні віртуозні типи трубної техніки у розвитку музичного матеріалу експозиції. У цифрі 6 звучить тема побічної партії (для якої обрано *f-moll* – традиційну субдомінантову тональну сферу). У звуковеденні спостерігається принцип контрастування: переважає кантилена, ввід якої потрібно відштовхуватися, конструюючи єдиний образ, і різні за типом видобування штрихи, як от, штрихи твердої атаки *detache*, *маркато*, *мартеле*, *стаккато*, *стаккатіссімо* та штрихи м'якої атаки *нон легато*, *портато*, *портаменто*, що увиразнюють короткі мотиви, мають бути зв'язані між собою єдиним диханням виконавця. Відзначений принцип має свою концептуальну аналогію, це «Інтрада» Артюра Онегера (1947 р), де

особливі постійно змінні прийоми ведення звуків мають скласти яскраву насичену драматургію звукового шару партії солюючої труби<sup>1</sup>.

*АРТЮР ОНЕГЕР. КОНЦЕРТНА П'ЕСА ДЛЯ ТРУБИ IN C ТА  
ФОРТЕПІАНО*

**Нотний приклад 2.2**

**А. Онегер «Інтрада», соло труби**



У Сергія Болотіна короткі та довгі мотивні побудови у відкритому *solo* труби подаються *con sordino*. До речі, використання сурдини, яка не тільки робить звук тихішим, а й гасить високі обертони, презентує певну темброву драматургію: її можна визначити як монотемброву, оскільки протиставлення дзвінких віртуозних блискучих пасажів попереднього розділу яскраво контрастує у побічній темі на рівні фонізму звукообразу партії соліста. Кантилений мотив із сурдиною (пастельні фарби звукообразу) врівноважує активний моторний простір звукообразу солюючої труби, але й, водночас, є доволі динамічним, завдячуючи інтенсивній зміні штрихів, ритму з додатковими тривалостями<sup>2</sup> та люфт-паузами, що навмисно порушують логіку інтонаційної будови мотивів, як-от на схемі.

*СЕРГІЙ БОЛОТІН. КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ ДО МІНОР*

**Нотний приклад 2.3**

**Концерт для труби: «зона тембрової модальності»**

<sup>1</sup> Доволі показовим є виконання «Інтради» <https://www.youtube.com/watch?v=gkAAti-Lup0> за участі соліста Boston NEC М. Ігнаса (Max Ignas), на запису – у супроводі Sachī Hirakouji, piano

<sup>2</sup> Найбільш чітко це виписано у нотах: +3 такти від цифри 7, далі також, у виконавській практиці цей принцип є зоною постійного оновлення інтерпретації за рахунок індивідуального прочитання темпів та міри звучання цих додаткових тривалостей.



Взагалі, активна моторика рухливих драматичних пасажів та епізодів кантилени (Tranquillio у цифрі 10) надають музиці цього концерту театрального пафосу, драматичного загострення. Кульмінація (Pathetico, цифра 22), підносить та героїзує ліричну тему головної партії, яка звучить у дусі надбань драматургії романтичних інструментальних концертів.

Розділ Adagio (цифра 28) збільшує вагу лірико-драматичної сфери тематизму: спочатку ущільнену тему композитор проводить в оркестрі, а потім і у партії солюючої труби. Вальсовий епізод у розробці (Tempo di valse, цифра 33) готує наступний віртуозний моторний епізод: з'являється ритмічна стабільність у моторній побудові та в епізоді стверджується розмір 3/8 і рівномірний рух восьмими тривалостями. Епізод викладає драматично насичену музичну тему, партія труби базується на віртуозних формулах загального руху. Мелос оркестрового супроводу сповнений дисонансами: розщепленими унісонами домінантового тону, що майстерно нагнітають драматургічно насичену ситуацію інтонаційного напруження. Каденція соліста реалізує заданий імпульс (сторінка 36 за клавіром [14, с. 36] ) та, без розв'язання функціональної нестійкості, переходить у репризний розділ

Vivace (6 тактів до цифри 52). Цей розділ завершується тематизмом соліста, що сповнений моторного імпульсу та закріплює віртуозний рух музики концерту на фанфарно-оптимістичній кульмінації усього твору.

В інтонаційних побудовах усієї фактури концерту С. Болотіна особливого значення для партії солюючої труби набувають віртуозна моторика та кантилена, яка виконується у вокалізованому форматі. Тут особливого значення набуває саме особлива інтерпретаційна парадигма під влучною назвою «інструментальна вокальність» – за виразом В. Громченка [4, с. 91].

Відтак зазначимо, що «Концерт для труби» c-moll Сергія Болотіна розкриває свій образний зміст завдячуючи розширеному тлумаченню звукообразу солюючого інструменту та використанню композиційних засобів романтичної поємності, принципу імпровізованої вільної рапсодичності і цей прийом для солюючої труби у жанрі концерту є новаторським, особливо – для раннього етапу становлення жанру у 60-тих роках ХХ століття.

Збагачення принципів інтерпретації партії трубача у матриці жанру «концерт для труби з оркестром» в українському варіанті поступово починає зростати та урізноманітнюватися. Усе більш сміливо характер музичного матеріалу партії соліста стає незалежним від звичних параметрів тембру інструменту та його теситурної позиції. Дмитро Клебанов зазначає: «тембр, гучність, напруженість створюють певне емоційне забарвлення, колорит мелодії і водночас співвідносять її звучання до звучання інших елементів музики, а також беруть участь як драматургічний чинник у формоутворенні твору» [79, с. 6]. У партитурах концертів для труби з оркестром 80-90- років ХХ ст. спостерігається принцип унісонного або октавного дублювання тематичного матеріалу партії соліста. Д. Клебанов тут, як композитор-практик та теоретик, знавець інструментовки, констатує механізм зв'язку між задіяними у творі чистими і змішаними тембрами та отриманим художнім

результатом: «Зі збільшенням кількості інструментів, які грають в унісон, зростає не так гучність, як повнота, насиченість, густота, масивність звучання. При поєднанні однорідних інструментів посилюються основні характеристики їхнього тембру. М'який тембр ще більше пом'якшується, різкий стає різкішим. При поєднанні різноманітних інструментів виникають змішані темброві міксти, що поєднують ознаки та властивості складових їх простих тембрів. Особливо виразні, іноді навіть химерні, складні тембри, що виникають при поєднанні низьких регістрів одних інструментів з високими регістрів інших» [79, с. 12]. Автор вказує на взаємозв'язок комбінацій інструментів та характеру складного тембру, який «може вийти блискучим чи тьмяним, прозорим чи матовим, дзвінким чи сиплим тощо» [там само]. Він зазначає, що рівна, природна звучність досягається «вміщенням» мелодії в найвигідніший регістр інструменту.

У принципах оркестровки відбиваються взаємини партій соліста-трубача та партії оркестру, тут спостерігаються дві тенденції. Перша присутня у «юнацьких концертах» 60-70-х років і пов'язана з тим, що часто партію соліста у кульмінаційних зонах «підхоплює та дограє» оркестр, тим самим, надаючи перепочинок солісту-початківцю. Друга пов'язана з ускладненням принципу діалогічності соліста та оркестра, цей прийом презентується яскраво особливими прийомами, що мають театральний ефект.

Вказане можливо проілюструвати наступним прикладом: у Концерті-симфонії одеський композитор Олександр Красотов у розділі *Adagio* (проведення теми Побічної партії в партії труби, яку грає соліст оркестру), надалі відбувається процес «монотембрової передачі»: тему, після оркестрового соло I-ої труби, має заграти солістр-трубач. Передача кантиленної теми від оркестрової партії – до партії соліста-трубача вирішена О. Красотовим декларативно і чітко (Додаток А, нотний приклад № 9). Схоже, що саме такий принцип організації тематичного матеріалу концерту

віддзеркалює намір композитора *не протиставляти соліста та оркестр*, дещо «розмити» звичні жанрові канони концерту як змагання. Трактовка партії соліста-трубача виглядає доволі новаторською.

Інтонаційне наповнення партії труби сміливо оновлюється. Так, Яків Лапинський (1979/1980) використовує авангардну стилістику у тематизмі трубного концерту (додаток А, нотний приклад № 8). Наступне десятиріччя, 80-ті роки ХХ століття, надають панораму більш інтенсивних тембрових пошуків у використанні засобів драматизації солюючої труби, пошуків та оригінальних знахідок нового звукового іміджу соліста, а сама жанрова форма концертів трансформується, набуває синтетичного характеру.

Традиційний стиль письма інструментальної творчості українських композиторів тих років яскраво засвідчує Концерт для труби з оркестром М. Дремлюги 1975 року, згодом – у Концерті для труби 1989 року композитор вдається до більш активних стильових пошуків, партія труби стає яскраво концертною, віртуозною за думкою В. Посвалюка [133, с. 149]. Відзначена якість є властивою для композиторського тлумачення жанру «концерт», що засвідчують інтонаційний аналіз провідного тематизму трубного концерту (додаток А, приклади № 10, 11, 12), тип викладу зі складними стрибками, детальною штриховою технікою, темповою та динамічною палітрою широкого діапазону.

У 1986 році з'являються відразу декілька непересічних опусів: Концерт для труби «Монологи» Б. Синчалова, «Драматичний концерт» Жанни Колодуб. У Драматичному концерті для труби з камерним оркестром Домажор (II ред – 1988 рік), сольна партія труби набуває нової інтонаційної якості. Цей мелос є і модерновим, і національно-орієнтованим, відповідає тону романтичної поємності, сповідальності, монологічності, що засвідчує не тільки програмна назва концертів, а й тип мелосу, динаміки. Щодо останнього: особливу складність представляє саме динаміка, оскільки, за

виключенням незначних епізодів на *fff*, у музиці концерту витримується шкала *p – pp*. Тематизм сольної партії труби також є нетиповим, він гранично хроматизований, кожен мотив – будується за принципом нарощування своєї масштабної структури.

*ЖАННА КОЛОДУБ «ДРАМАТИЧНИЙ КОНЦЕРТ» ДЛЯ ТРУБИ З  
КАМЕРНИМ ОРКЕСТРОМ ДО МАЖОР*

**Нотний приклад 2.4**



Б.

Мочурад

влучно зазначає: «Не забуває композиторка саме в завершальній фазі внести суттєві корективи в темброве амплуа труби, яка в репризі здебільшого звучить під сурдину в нюансі *ppp*. В кодї її партія є вельми аскетичною, вона складається лише з одного звуку на фоні фігурацій оркестру аж до злиття з тишею. "Драматичний концерт" для труби та камерного оркестру Ж.Колодуб оригінально інтерпретує виразові можливості солюючого інструменту. Основна виконавська проблема, як неодмінно мусить виникнути при донесенні авторського задуму – вибагливість динамічних відтінків. Майже весь твір звучить переважно в межах *p – pp*, що по суті суперечить атлетичній потужності інструменту» ([115, с.144] – підкреслення моє – Л.Ч.).

Яскравим твором в українській музиці, знаним концертом в історії жанру та непересічним опусом зрілого періоду еволюції українського концерту для труби з оркестром слугує Концерт для труби Лева Колодуба «*Suoni passati*», який має програмну назву, що перекладається як «Звучить минуле». Твір написаний у 1982 році, а у 1996 зроблена його II редакція. Дослідниця інструментального концерту у творчості Л. Колодуба К. Біла на

прикладах концертів для дерев'яних духових інструментів відмічає схильність композитора до широкої палітри стильових моделей інструментального концерту від барокової епохи – і до початку ХХІ ст. Авторка К. Біла зазначає що композиторська інтерпретація Л. Колодуба або аналітична модель його концерту завжди пов'язана із образністю музики, і тут яскраво спрацьовує «феномен одиничної художньої логіки» [10, с. 17].

Концерт Лева Колодуба «*Suoni passati*» має унікальні для жанру трубного концерту художні здобутки у напрямку системного використання композиційних засобів симбіотичної та колажної полістилістики у 80-х рр. ХХ ст.. Зазвичай, симбіотичний тип полістилістики використовує метод алюзій тематизму, чим вдало відтворює колорит віддаленої епохи. Таким колоритом сповнений тематизм алюзивного типу I та II частин. Музика головної партії (солююча труба) експозиції I частини дещо плакатно відтворює особливості стилістики барокового та класичного етапів, особливо у фактурному плані, використовуючи «альбертієві баси» супроводу; також у тембровому, оскільки в інструментальному складі оркестру яскраво презентований тембр клавесину.

Колажний тип полістилістики у композиційних засобах різних композиторів сучасності зазвичай спирається на метод цитування, тож у партії оркестру та у партії солюючої труби тематизм використовує точні та неточні цитати з творів Й. Гайдна, В. Моцарта, Д. Бортнянського. Також у моторних частинах I частини та фіналу звучать інтонації українських пісенно-танцювальних тематичних комплексів. Взагалі, тонке та майстерне використання рідних композитору етнічних джерел, а разом з тим – укоріненість у європейський контекст, є характерною рисою стилю Л. Колодуба.

Цитування народної пісні властиво і іншим творам композитора у жанрі інструментального концерту. Так, дослідниця жанру концерту для мідних

духових інструментів І. Палійчук вказує на метод цитування як на сталий та вельми характерний для творчості композитора. «Тричастинний цикл, де друга та третя частини виконуються аттаса представляє «Концерт» для труби з оркестром № 2 (1999) Л. Колодуба де цитування композитором у фіналі жартівливої української народної пісні «В місяці іюлі випала пороша», записаної академіком Д. Яворницьким від О. Саксаганського, І. Пономарьова та діда Сидора Малого, підкреслює національну характерність твору» [10, с. 123]. У концерті присутні часо-просторові ефекти, що вирішуються через засоби виражального арсеналу трубного тембру. Так, у Першій частині, поєднання ремарки «*morendo*» для сольної партії, у поєднанні з динамікою дімінуендо та, важливо – теситурним зниженням початкового звуку теми до низького звуку «g» малої октави нагадує поступове відділення оркестрової групи, що грає марш. Дослідники зазначають: «Партію труби в “Іюльському концерті” Л. Колодуба скомпоновано напрочуд вдало. Вона повністю відповідає критеріям, котрі ставляться перед концертами такого типу. В найбільш складних епізодах її подано в двох варіантах різного ступеню важкості, що дає викладачу право вибору в залежності від виконавського рівня юного трубача» [115, с. 133].

Відтак зазначимо, що програмний «Концерт для труби» Лева Колодуба «*Suoni passati*» («Звучить минуле») розкриває свій образний зміст завдячуючи використанню композиційних засобів полістилістики, перш за все, її алюзивного та колажного типів, що збагачує напрями трактовки сольного тембру. Відповідно, темброві ресурси партії соліста спираються на акустичні еталони різних культурних епох, але у тембровому діалозі соліста та оркестра наявні короткі мотиви, побудовані на автентичних гармонічних зворотах, «питально-відповідний» інтонаційний тип організації тематизму, що має відчутні алюзії раньокласичної музики. Також культивується принципи барокового звучання труби з переважанням регістру кларіно.

Інтонаційний аналіз виявляє алюзії ранньої класичної музики у партії соліста (додаток А, нотний приклад № 13), які Л. Колодуб спрямовує на доволі яскраві інтонаційні форми українських композиторів епохи класицизму. Порівняймо, наприклад, мелос Д. Бортнянського (перекладення «Ave Maria» – концертної п'єсу для труби) та тематизм головної партії Л. Колодуб:

*ЛЕВ КОЛОДУБ КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ «SUONI  
PASSATI», II ЧАСТИНА, ОСНОВНА ТЕМА*

**Нотний приклад 2.5**  
Приклад ранньокласичного типу тематизму (партія труби ц  
клавірі вказана у строї in B)



*Д. БОРТНЯНСЬКИЙ «AVE MARIA» (КОНЦЕРТНА П'ЄСА ДЛЯ  
ТРУБИ, У ПЕРЕКЛАДІ ДЛЯ ТРУБИ А. СЕЛЯНІНА)*

## Нотний приклад 2.6



Відтак, знаки та символи національної традиції потрактовані у метакультурному просторі національних барокових прикмет, орієнтованих не на фольклор, а на світську професійну традицію XVII-XVIII століть, на ранньокласичний тематизм, що насичує алузії партії труби у музиці Лева Колодуба, а складні жанрові моделі трубного концерту апелюють до європейського та вітчизняного культурного простору (барокового, ранньокласичного). Відтак, композиторське мислення Лева Колодуба спирається одночасно і на образно-виражальну, і на конструктивну (розподільну) функції тембру соліста, також задіяні ресурси тембрової модальності партії соліста.

Параметри семантизованого поглиблення звукового іміджу труби демонструють тенденцію до невичерпності композиторської майстерності митця. Цей прийом є новаторським для партії соліста українського концерту, він демонструє різнохарактерну природу звучання труби. У 90-х роках зазначені композитори, що вже раніше зробили творчу апробацію тембру труби у жанрі концерту, розширюють цю виражальну палітру. Композитор Яків Лапинський пише Концерт для трьох труб з оркестром (1994), продовжуючи ідею мультиплікації сольного тембру у концертах для духових

60-х років XX ст., а саме Концерту для труби і тромбона з оркестром Є. Зубцова (1964), де перша частина написана для труби з оркестром, друга «Ноктюрн» для солюючого тромбона, а у III частині два солюючих мідних інструменти виступають у своєрідному дуєті-змаганні.

У підсумку діалогічність постає багаторівневою структурою у цьому концерті: між кожним інструментом в окремій частині за типом – соло – тутті оркестру, а у фіналі виконує провідну роль організації. «Діалогі згоди» солістів між собою межуються з «діалогами змагання» солістів з оркестром, причому їх віртуозні можливості, блиск та кантилена постають вичерпно: темброві ресурси є і традиційними (з глибоким знанням специфіки кожного інструменту), водночас, і яскравими, свіжими.

*Є. ЗУБЦОВ «КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ І ТРОМБОНА З ОРКЕСТРОМ»*

**Нотний приклад 2.7**  
**діалог солістів**

The image shows a musical score for Tuba and Trombone. The top staff is for the Tuba (Труба) and the bottom staff is for the Trombone (Тромбон). The tempo is marked 'Energico' and the dynamics are 'mf marcato'. The score includes triplets and slurs, indicating a duet between the two instruments.

Наприкінці XX століття – на межі XXI століття існують декілька тенденцій втілення концертного жанру. Найбільш традиційне бачення демонструє Концерт для труби з оркестром львівського композитора Віталій Шехместер. Концерт для солюючої труби з оркестром, створений у 2000 році на сьогодні – маловідомий твір кінця XX століття. Цей львівський композитор має визначний творчий доробок, він не обмежується якимось певним жанром. В. Шехместеру належать тематичні репертуарні збірки для фортепіано, він є автором камерно-інструментальних, вокальних, симфонічних творів. На жаль, майже немає відомостей про композитора, а

фото та скупі біографічні факти надані автору з родинного архіву (додаток Б., фото № 3). Народився Віталій Шехместер у Полтаві, він належить до музичної династії. Мати композитора була піаністкою, батько та дід – скрипалями. Усі музиканти його роду були представниками музичної культури міста Львів. Так, старший брат батька був альтистом академічного симфонічного оркестру Львівської флармонії, молодший був скрипалем оркестру Національного Академічного Українського Драматичного Театру імені Марії Заньковецької. Перші музичні твори В. Шехместер написав під час навчання у музичній школі. Поступово академічна музика композитора стає популярною у колі виконавців та слухачів, він отримує звання лауреата декількох конкурсів, зокрема, його твори, написані для духового оркестру, відзначені дипломами Всеукраїнського конкурсу військової музики «Звитяга» у місті Дніпро у 1994 році. Знання специфіки мідних інструментів дозволило композитору написати цілу палітру творів для духових, зокрема – й концерт для труби. Його перша редакція була створена у 1998 році, авторський переклад для солюючої труби з фортепіано – у 2000 році.

Першу частину концерту відкриває помпезна оркестрова тема в основній тональності (фа-мажор), головна партія побудована на фанфарній сигнальній інтонації, що яскраво пом'якшується та нейтралізується підголоском солюючого кларнету. Таке поєднання героїки та лірики є типовим для концертів епохи романтизму. Тема побічної партії викладена із сурдиною, вона звучить матово, у розділі переважає плагальність. Пізньоромантична гармонія, діалогічність побудов труби та солюючих дерев'яних духових надають особливих барв розвиваючому розділу. У першій частині концерту В. Шехместера відсутній принцип подвійної експозиції, таким чином формотворчий принцип класицизму, що є типовим для більшості концертів, не є актуальним для мислення композитора-неоромантика. У подальшому розгортанні тематичного матеріалу відчутно

проступає орієнтація на тип романтичної поемності, що й надає підстави класифікувати цей твір у дискурсі розвитку традицій романтизму у музиці українських композиторів ХХ століття.

Полярна тенденція новацій пов'язана з яскравими нетрадиційними жанровими експериментами, що розкривають різні грані віртуозності труби. Це особливо ефектно втілено у Концерті О. Злотника (з естрадним акцентом тематизму, але драматичною глибинною звукоідеєю та концепцією твору), у Симфонії-концерті О. Красотова та у «Концерті-рапсодії» для труби та струнного оркестру з фортепіано Є. Станковича.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Другий розділ дисертації *«Специфіка звукового образу тембру соліста в динаміці оновлення жанрово-стильової системи концертів для труби українських композиторів»* досліджує складні взаємопов'язані процеси існування стабільних і мобільних жанрових ознак трубного концерту, стабільні перебувають у постійному оновленні, розмиваються динамічними процесами перегляду композиційних принципів трактовки партії соліста. Множинність звукового іміджу солюючої партії труби впорядковується нами у відповідності за двома типами субжанрових особливостей концерту: *домінантно-концертний* (перший тип), *домінантно-сольний* (другий тип) та у чотирьох умовно-хронологічних періодах історико-стильових етапів становлення жанру сольного концерту для труби.

Усвідомлення тембру як драматургічного чинника вивело виражальні ресурси сольної партії та титульного тембру на вищий концепційний рівень реалізації музичної ідеї трубного концерту, зробило основним рушієм композиторського процесу «творчості у жанрі». Як унікальні зразки оригінальної художньої логіки композиторів розглянуто окремі концерти 60-х – початку 90-х років ХХ ст.

Авторські знахідки Сергія Болотіна у Концерті для труби з оркестром до мінор (1961 рік) суттєво збагачують інтерпретаційні ресурси партії соліста. Спостереження за напрямом композиторського мислення дозволяє виокремити риси його методу «тембрової імітації» за участю труби, спрямований на наслідування солістом характерних технічних та штрихових прийомів гри іншого інструменту. Тембр труби презентується С. Болотіним не тільки як синтаксично-семантична одиниця музичного «алфавіту» сольної партії труби, а й як засіб комунікації між автором та виконавцем: низка штрихових позначок, які стосуються як технологічних прийомів виконання, так і змістового, *сприйнятійного рівня*, моделює характер звучання соліста на концептуальному (позатехнологічному) рівні. Цьому сприяє спрямування особливими ремарками того фонічного каркасу, що відносяться до тембрової сфери: позначка солісту–трубачу *quasi trombone*, також *жанрові ремарки* актуалізують цілий спеціальний шар виконавських прийомів, окрім визначених автором.

Уся палітра композиторських варіантів трактовки сольної партії труби спрямована на диференціацію та розподіл звукового потоку, контраст як дзвінких обертонів, так і приглушених сурдиною у моторних та кантиленних епізодах, виокремлених темпом, динамікою та регістрами подання тем. Визначене постає важливим чинником драматургічної логіки, композиційним та звуковиражальним фактором концепту твору: гри звукообразами у партії соліста. У концерті Ж.Колодуб оригінально інтерпретуються виразові можливості солюючого інструменту, іноді навмисно-парадоксально потрактованими динамічними відтінками виконання. Так, партія труби протягом «Драматичного концерту» за вказівками Ж. Колодуб має звучати переважно в межах *p – pp*, що по суті суперечить акустичній потужності інструменту. Трактовка партії труби у концерті Лева Колодуба «*Suoni passati*» спирається на композиційну техніку

системного використання засобів симбіотичної та колажної полістилістики, метод алюзії тематизму, чим відсилає слухача до перлин українського хорового бароко або інструментальної культури класицизму. Відповідно, темброві ресурси партії соліста спираються на акустичні еталони різних культурних епох: барокового звучання труби з переважанням регістру кларіно, на темброві алюзії ранньої класичної музики. Відтак, композиторське мислення Лева Колодуба спирається одночасно і на образно-виражальну, і на конструктивну (розподільну) функції тембру соліста, також задіяні ресурси тембрової модальності партії соліста.

Параметри семантизованого поглиблення звукового іміджу труби, що реалізуються у різних концертах українських композиторів з початкових етапів становлення українського концерту демонструють тенденцію до невичерпності композиторської майстерності митців.

### РОЗДІЛ 3

## КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПАРТІЇ СОЛІСТА У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВИХ МЕТАМОРФОЗ УКРАЇНСЬКОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТРУБИ (ПЕРСОНАЛІСТИЧНИЙ ДИСКУРС)

Інноваційні підходи до інтерпретації партії соліста у контексті жанрових метаморфоз українського концерту для труби є особливо відчутними у зламні періоди історії української музики. З цього ракурсу тембрової проблематики нами відібрано та схарактеризовано гостро-новаторські опуси з існуючої розлогої панорами українського трубного концерту другої половини ХХ – першого десятиріччя ХХІ ст. Множинність звукового іміджу солюючої партії труби впорядковується нами у відповідності за двома типами жанрових особливостей концерту: *домінантно-концертний* (перший тип), *домінантно-сольний* (другий тип). У *першому* витримується правило мультиплікації провідного тембру труби і зазначений принцип тиражування охоплює підхід до щільності фактури, відповідно, і композиторське бачення партії соліста як множинного звукового комплексу у концертах для двох, трьох або більше солюючих труб. Зазначений принцип мультиплікації також реалізується у численних темброво-мелодійних діалогах партії першої труби з оркестру та відкритих трубних соло. *Другий* тип концерту відрізняється індивідуалізованим сольним тембром, який відчутно динамізується та оприявнює свої метаморфози за рахунок семантичного поглиблення тематизму сольної партії, її інтонаційного насичення, процесів напруженого розгортання. Зазвичай цей тип концерту для труби існує у рамках синтетичної жанрової моделі, переважно симфонізованого концерту. Зовнішньою ознакою визначеної моделі другого типу концерту є поєднання жанрових моделей рапсодії та концерту, симфонії та концерту.

Яскравим прикладом першої тенденції є концерт для трьох солюючих труб з оркестром Якова Лапинського, написаний у 1994 році. Тембр трубачів-солістів реалізує єдиний інтонаційний комплекс, що в експозиційній зоні концерту Я. Лапинського розгортає своє звучання послідовно, за принципом

компліментарності. І лише у зоні кульмінації твору драматичний ефект згущується. Раптово горизонтальна лінія побудови розхитується саме за рахунок кількісного параметру: одночасного звучання партій декількох солістів. Концерти для двох або трьох солюючих труб з оркестром реалізують весь спектр виразності тембрового потенціалу інструменту для максимального посилення концертного параметру жанру, навіть у складному психологічному насиченому концерті з драматичною концепцією.

Домінантно-сольний або другий тип концертів для труби з оркестром ускладнює жанрові ознаки традиційного концерту. Зважають на себе наступні прийоми синтезу: з жанром *симфонії* і процесами симфонізації музичної тканини; з жанром *рапсодії*, певною «рапсодійною вільністю» імпровізаційних побудов музики трубного концерту. До прикладу, у Концерті-рапсодії для труби з оркестром Євгена Станковича, що написана у 2010 році, інтерпретація партії сольного інструмента базується на послідовному викладенні контрастних тематичних епізодів з принципово різними тембровими подачами. У наявності віртуозної моторної каденції демонструється жанрова модель *концерту*; загальні форми руху, що засновані на згущених інтонаціях дикунської танцювальної енергії схиляються до *стильового типу* бартівського Allegro Barbaro. Наявна є і жанрова основа простої пісні, реалізована співучою кантиленою труби, яка викладає ліричні фольклорні поспівки. До речі, при виконанні кантиленного епізоду використовується сурдина, яка не тільки робить звук тихішим, а й гасить високі обертони. За умови тихої динаміки цей ефект виявляється м'якіше, і тут Євген Станкович майстерно моделює тип ретрозвучання, чим й актуалізує у драматургії твору концепт пам'яті, спогадів, майстерно вибудовує звуковий ландшафт віддаленого часопростору.

Тож, зазначимо, що дослідження принципів композиторської інтерпретації партії соліста необхідно проводити з урахуванням комплексної функції тембру труби, яким користуються композитори. Важливим видається також і урахування певних звукових уявлень, що виникають у докомпозиційний період створення концертного опусу. Зазначений комплекс, без сумніву, спирається на тембр як на

синтаксично-семантичну одиницю музичної абетки. Саме це є головним чинником композиційної та драматургічної логіки різножанрових концертів для труби, передумовою конструкції унікального звукового образу та використання тембрових особливостей труби як важливих складових функціонування партії сольного інструмента у концертному жанрі

### ***3.1. Динаміка звукового образу соліста у Симфонії-концерті для труби Олександра Красотова***

Вивчення технологічних особливостей створення унікального звукообразу сольної партії у жанрі трубного інструментального концерту композитором, осмислення творчої практики українських митців, спрямованої на осмислення та інтерпретацію тембрової палітри партії трубача-соліста, не видається можливим без урахування здобутків потужної гілки духової школи України – Південної. Внесок Олександра Красотова – яскравого репрезентанта Одеської композиторської школи, автора яскравого концертного твору для труби з оркестром на сьогодні вивчений досить неповно. Тому дослідження прийомів композиторської та виконавської інтерпретації звукообразу солюючої труби у синтетичному концертному жанрі на прикладі Симфонії-концерту 1983 року Олександра Красотова для труби з оркестром видається корисним для більш повного розкриття теми дисертаційної роботи.

Творча практика композитора або виконавця, що працюють з партією соліста, спирається на ті характерні засади, що властиві виконавським звукоідеалам певної національної або регіональної творчої школи. Майстри Одеської школи гри на духових інструментах ще наприкінці XIX ст. створили яскравий осередок південноукраїнської культури, який відрізнявся

унікальними напрацюваннями, що ґрунтувалися на певних традиціях виконавства, на спеціальному композиторському доробку для мідних духових інструментах. Зокрема, трубачі Одеської виконавської школи – універсальні творчі особистості, непересічні солісти, музиканти-віртуози, викладачі, створювали концерти для солюючих інструментів з оркестром (або у супроводі фортепіано), використовуючи їх для дидактичної мети. Також вони надихали композиторів Одеси на написання відповідних опусів. Знаними персонами духової школи регіону були: Михайло Табаков (випускник 1889 – 1891 років навчання за фахом труби музичного училища Одеси), Георгій Орвід (у 1927 році закінчив Київську консерваторію, а далі навчався у класі М. Табакова), багато інших. У XX сторіччі творчі долі українських музикантів були спотворені імперською практикою, що була доволі типовою для історії нашої культури: подальший творчий злет М. Табакова, Г. Орвіда відбувався у Росії. Попри їх чітку самоідентифікацію як музикантів української національної школи, деякі дослідники ще й досі помилково вважають їх за російських музикантів [174]. З поміж їх учнів, випускників Одеської консерваторії – трубачі, яскраві творчі особистості, серед яких Гнат Леонов (композитор, диригент, пізніше – викладач консерваторії, доцент); Микола Баланко (випускник класу В. Луба 1976–1980 рр.). Багато випускників Одеської школи духового виконавства стали солістами симфонічного оркестру Київського театру опери та балету імені Т. Шевченка та Заслуженими артистами України, серед них – В. Подольчук, Ю. Кафельніков, В. Семенюк, С. Іщенко, В. Іщенко, О. Семерюк та багато інших видатних трубачів-виконавців.

Одеські композитори, що у свій час писали концерти для духових інструментів, заклали ґрунтовні традиції жанру духового концерту, це У. Молчанов, О. Золотарьов, В. Малішевський – перший ректор Одеської консерваторії та його вихованці М. Вілінський, О. Давиденко, К. Корчмарьов.

Справу продовжили їх творчі спадкоємці, серед яких С. Орфєєв, К. Данькевич, Т. Малюкова-Сидоренко, О. Красотов. Зазначимо велику кількість знаних композиторів, випускників консерваторії, що у наші дні працюють у центральних регіонах України, серед яких провідне місце займає О. Злотник – випускник композиторського класу професорів О. Красотова, Т. Сидоренко-Малюкової. Саме Олександр Красотов та Олександр Злотник є авторами талановитих та оригінальних концертів для труби, в яких простежуються як нові параметри жанру трубного концерту, так і унікальні напрями композиторської інтерпретації звукообразу соліста-трубача.

Яскраво виражені новації у прочитанні творчих канонів жанру трубного концерту 80-х років ХХ століття неможливо осмислити без огляду традицій та напрямів жанрової еволюції концертів для труби у контексті української композиторської школи. Дослідники таких канонів, наприклад, Б. Мочурад, у своїй ґрунтовній розвідці 2005 року, присвяченій концертному жанру для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції, доводить пряму залежність форми від драматургічної концепції опусу. На слушну думку дослідника, великі повнометражні концерти неоромантичного спрямування, нерідко набувають колосального розмаху цілісної інтонаційної та тембрової драматургії, яка презентує симфонізований тип концерту. В іншому, домінантно-сольному типі, партія труби відіграє провідну роль в драматургії твору, а оркестр лише виконує функцію супроводу. «До симфонізованого типу концерту, де концертність синтезується з принципами симфонічного розвитку, що призводить до рівноправності партій соліста та оркестру можемо віднести твори С. Василенка, Г. Томазі, А. Жоліве, І. Шахова, К. Тібора, Е. Тамберга, а вершиною цього процесу стало створення такого синтетичного жанру як концерт-симфонія» [114]. Тобто, у творчості Одеських композиторів рушійними імпульсами переосмислення традицій

трубного концерту є саме перебування у певному виконавсько-композиторському середовищі, ґрунтування на принципах музичної майстерності «школи», її єдності. Саме автори концертів Олександр Красотов та Олександр Злотник – про концерт для труби з оркестром якого піде мова у підрозділі 3.2., є випускником Одеської консерваторії по класу композиції, де він вчився в класі Олександра Красотова та Тамари Сидоренко-Малюкової, стали авторами резонансних концертів для труби з оркестром, що репрезентували оригінальні традиції Одеської творчої школи. У свою чергу зазначений факт сприяв процесам доволі відчутного жанрового оновлення трубного концерту у важливому сегменті історії української музики – 80х роках ХХ ст.

Зазначена тенденція розквітає у концертах для мідних духових інструментах, написаних у 1970–1980-х роках, коли ідеї жанрового синтезу набувають особливого значення. Саме у цей час концерти для труби починають писати суто фахові композитори, тоді як у попередні десятиліття твори пишуть самі майстри-виконавці та викладачі класу труби, які у втіленні звукообразу соліста не відходили від канонів академічного «тембрового іміджу» труби. Симфонізація мислення композиторів вплинула на як на жанрову форму, так і на драматургію концертів для труби, гранично увиразнюючи партію соліста та насичуючи оркестрову лінію. У цьому процесі жанрово-стильової еволюції концерту для труби виокремлюється яскравий внесок композитора Олександра Красотова, який у 1983 році створив Симфонію-концерт для труби з оркестром. Симфонія-концерт є синтетичним жанром, що значно розширює ресурси жанру сольного концерту. У 80-х роках ХХ століття до його ресурсів звертаються провідні українські композитори-нонконформісти. Наприклад, Валентин Бібик у 1986 році пише «Концерт-Симфонію для скрипки, альту та камерного складу (ор.61)», а у 1989 році – «Симфонію-Концерт для кларнета і камерного

оркестру (ор.74)», синтетичний жанр також приваблює композиторів Одеської школи (серед яких Альона Томльонова, інші автори). Творча та викладацька діяльність Олександра Красотова (1936–2007) – засновника південноукраїнської композиторської школи, сприяла професійному становленню великої кількості студентів як з України, так і з Китаю. О. Красотов є автором численних творів різних жанрів, загалом близько 300. Композитор народився в Одесі, був випускником консерваторії 1959 року за трьома профілізаціями: «композиція» (викладач Т. С. Малюкова-Сидоренко), «фортепіано» (викладач Б. О. Чарковський) і «музикознавство» (викладач О. Л. Коган). З 1999 року і до 2007 року О. Красотов був почесним професором композиторського факультету Тяньцзінського музичного університету.

Творчість Олександра Красотова загалом залишається майже недослідженою. Зазначена ситуація у цілому віддзеркалює неналежний стан збереженості авторських рукописів творів О. Красотова: велика кількість видатних творів цього майстра у наш час існує саме у такому вигляді, вона не видана та не паспортизована належним чином. До того ж, частина творів ще й досі не віднайдена, особливо – тих, що були написані під час тривалої, майже десятирічної, роботи за контрактом у консерваторії м. Тяньцзін (Китай).

Етап творчої зрілості композитора визначається написанням І редакції Концерту-симфонії для труби з оркестром (1977 р.), у якому відбиваються процеси зацікавленості сучасними техніками композиції, а світоглядні позиції мистецького нонконформізму забарвлюють і стилістику і жанрову форму цього твору. Концерт існує під декількома наймінгами. У загальному списку творів, наведених у енциклопедичних виданнях, опус має назву «Концерт для труби з оркестром», де вказана дата написання 1977 рік. Зазначене джерело є клавіром, що зберігався у рукописному архіві нот

Тимофія Докшицера, за яким здійснено швейцарське нотне видання – «Симфонія-концерт № 1 для труби з оркестром (1977 р.)». Саме цей варіант виданий «самвидавом» та інснує на інтернет-сайтах з нотами трубачів. У виданні партитури «Музичною Україною» вказана інша паспортизація того ж самого твору: «Симфонія-концерт № 2 для труби з оркестром (1983 р.) : партитура». Симфонія-концерт для труби з оркестром, II-га редакція якого створена у 1983 році, відрізняється від типових зразків концертного жанру радянської епохи радикальним переглядом звукового іміджу соліста, прагненням до новаторського – нетрадиційного шляху втілення звукового іміджу соліста, тембрового балансу звучання партій оркестру та соліста у цьому концертному творі для труби. Композиційні особливості симфонії-концерту підпорядковані синтетичному жанру твору Олександра Красотова і концертність – його рівноправна яскрава складова, реалізована солуючим тембром труби, віртуозними та кантиленними можливостями цього інструменту. Концертність так само органічно кореспондує з драматургічними особливостями цього симфонічного твору, формотворчими засадами сонатно-симфонічного циклу, стиснутого до одночастинної композиції. Вступний розділ *Largo* (у дводольному тактовому розмірі), представляє собою період неквадратної структури, який повторюється у творі на границях розділів форми і слугує своєрідним рефреном. У вступі експоновано особливий темброво-інтонаційний комплекс без участі соліста. Його перша складова – витримані педалі (звук ля) струнної групи, арфи та фортепіано, що звучать протягом 11 тактів.

*О. КРАСОТОВ «КОНЦЕРТ-СИМФОНІЯ ДЛЯ ТРУБИ З  
ОРКЕСТРОМ»*

**Нотний приклад 3.1.  
Вступний розділ**

Fotokopieren  
verboten!

Alexander Krasotov  
(† 1936)

pour Trompette et Orchestre

B♭ Trompette

Piano

Largo ♩ = 56

mp

5

10

Vivo ♩ = 56

Друга складова утворена групою дерев'яних духових інструментів, які складають чотирьохголосий щільний фактурний комплекс, який представляє собою рухливий акордовий фон. У його надрах виокремлюється мелодизований голос. Його виразне інтонування зводиться до формування скорботного мелодійного рельєфу численними повторами низхідних ламенто, виразної збільшеної секунди. Ці плачові інтонації у поєднанні з примхливим деталізованим ритмічним малюнком, що межується павзуваннями, створюють поле неймовірного внутрішнього напруження, передають стан страждань. Скутий «депресивний фон» охоплює доволі об'ємний діапазон у чотири октави. Короткий вступний розділ окреслено композитором виразно, але досить тезово, наче як театральний простір для розгортання подальших подій. Музика концерту дійсно має театральний ефект – надалі звучить ще один короткий вступний розділ *Vivo* як підготовка до появи «героя», образ якого уособлює тембр солюючої труби.

О.КРАСOTOV СИМФОНІЯ-КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ ОЛЕКСАНДРА  
 КРАСОТОВА

### Нотний приклад 3.2

#### другий вступ та тема головної партії

The musical score is written for piano and features a 10/8 time signature. It begins with a tempo marking of 'Vivo' and a quarter note equal to 56 beats. The score is divided into two main sections: a piano introduction (measures 10-13) and the main theme (measures 14-17). The introduction is marked 'pp' (pianissimo) and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The main theme begins at measure 14, marked 'Agitato' (Agiato) with a tempo of quarter note = 56. The melody is marked 'mf' (mezzo-forte) and the bass line is marked 'f' (forte). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Стрімкий темп викладення, нова рівномірна пульсація та тип остинатний фактури, тактовий розмір 10/8 де кожна восьма тривалість звучить на стакато – готують енергетику головної теми сонатного allegro. З першої цифри розпочинається викладення тем експозиції сонатного allegro, а власне, тема головної партії розпочинається з розділу *Agitato*. Яскрава дієва міць міді – влучний тембровий імідж соліста, що викладає рішучу, мужню мелодію закличного характеру підтримується закличними квартовими інтонаціями, «графічно-кубістським» мелодійним абрисом теми, розростанням її діапазону до декількох октав. Супровід мелодії представляє собою остинатний фон з акордів нетерцієвої структури. Зі складових кожного такого акордового комплексу виокремлюються основа мелодії головної партії. Таким чином, при інтонаційній єдності комплексів, виникає неймовірної глибини образний контраст: мелодійний рельєф – тема труби, має динамічне розгортання. Активний дієвий образ головної партії задає імпульс для просування контуру мелодії за висхідним секвенційним типом, кварто-квінтове зчеплення мотивів динамізується інтонаційним

перетворенням чистих інтервалів, досконалих консонансів, які є природним інтонаційним словником для іміджу труби, на характерні. Тритоні без розв'язання відчутно напружують партію солюючого інструменту. Цікавим є темброве домінування соліста, оскільки оркестрові репліки діалогічного характеру побудовані на дрібних мотивах похідного, від головної теми, значення, а темброве їх забарвлення переважно, тромбонове. У кульмінаційній зоні експозиції (цифра 5 партитури) виникає побудова діалогічного характеру: тема головної партії від соліста переходить до групи струнних інструментів. Зазначене темброве переінтонування вносить нові образно-емоційні барви, пом'якшує міць теми, готує її внутрішній злам та загострення. При експонуванні теми головної партії відчутним є прагнення композитора максимально наповнити складну синтетичну жанрову форму симфонії-концерту рисами концертності (відчутним є принцип контрасту і діалогу) та симфонізацією усіх рівнів формотворення та драматургії. У цьому сенсі інтонаційний процес становлення та розвитку головної партії є показовим. Сполучна партія (цифра 9) звучить у партії соліста, представляє собою грайливий мотив: переінтонування першої фрази головної партії відбувається у сполучній темі за рахунок зміни штрихів, перегруповання внутрішніх границь мотивів (їх скорочення до трьохзвучних за рахунок об'єднання лігами). У партії труби превалює етюдна фактура, з'являється рух за типом *perpetuum mobile*, який є доволі вправним та природним для такого віртуозного та блискучого інструменту, як труба. Періодичні раптові *sforzando* оркестру надають відтінок грайливого діалогу соліста та оркестру. Дієвим засобом розкриття ситуації гри є деталізація штрихів та виконавських прийомів, виписаних Олександром Красотовим у партії соліста. За рахунок такої деталізації нотної графіки саме цей розділ є синергійним для композиторської та виконавської інтерпретації у втіленні та реалізації звукового образу соліста. При порівнянні різних виконавських версій

уявлення про напрями прочитання звукообразу соліста збільшуються. Відомими виконавцями Симфонії-концерту О. Красотова є Тимофій Докшицер (запис 1986 року з Симфонічним оркестром українського телебачення та радіо під орудою диригента Вадима Гнедаша) та Сергій Череватенко (запис 2010 року з Академічним симфонічним оркестром Національної філармонії України під орудою Миколи Дядюри). Інтерпретації цих солістів є близькими у втіленні тем Головної та Побічної партій, але різночасно відрізняються саме у зонах сполучної та заключної партій, де виростає значення гри, яка обумовлена і природою жанру, і наявністю ретельно прописаних виконавських прийомів та штрихів. Тим самим констатуємо акцентуацію рис власне концертного жанру у «службових», за класичним розумінням, розділах сонатної форми. Визначення композитором штрихів у партії соліста концерту веде до індивідуалізації виконавських прийомів, і ступінь їх майстерного виконання залежать від фізичної форми виконавського апарату трубача. Не остання роль належить і попередньо підготованій стратегії з урахуванням жанрових норм та стильової спрямованості, драматургії твору. У жанрі концерту або синтетичному, ускладненому – симфонії-концерту, усі фізіологічні засоби досягнення виконавцем звукового результату мають спиратися на знання сталого, традиційного звукового образу труби та технологічних можливостей інструменту. Тобто, початок звуковидобування, ведення звукової лінії, способи з'єднання звуків та закінчення мелодійної лінії мають, за думкою дослідників-теоретиків та виконавців-практиків, поєднуватися з додатковими засобами виконавської виразності. Це – тремоловання, ковзання, репетитивні повторення звуків; сума технічних прийомів складається у штрихи, а також у «деякі прийоми, які не мають ознак штрихів – *portamento*, *frulato*, *glissando*, *tenuto* та *vibrato*» [82, с. 34].

З цифри 13, згідно симфонічної драматургії та сонатного формотворення розпочинається розділ *Adagio*, що містить експозиційне проведення Побічної партії. Цей образ є контрастним попередньому модусу, але прийом концертності у грі тембрів соліста та оркестру містить певну інтригу. Процес «тембрової передачі» функції проведення кантиленної теми від оркестрової лінії – до партії соліста-трубача вирішений О. Красотовим з вишуканістю. Так, за 2 такти до ц. 13 – кантиленну тему, що готує образ побічної партії після солюючого теплого тембру скрипки «підхоплює» соло-труби з оркестру. Переконливою видається інтерпретацію Т. Докшицера, який темброво не контрастує зі звучанням відкритого соло Першої труби у оркестрі, а підхоплює інтонаційну лінію на початку викладення теми побічної партії і нібито «грає самотійно» усі побудови, долаючи цезуру. С. Череватенко, навпаки, робить цезуру на границі форми та інтонаційно розпочинає фразу з першої ноти звучання теми побічної партії. Таким чином Т. Докшицер моделює новий медитативний безбар'єрний часопростір побутування теми-образу Побічної партії, інтегруючи розділи сонатної форми, трактуючи її у поемному дискурсі. Схоже, що саме таке тлумачення приводить соліста до ідеї не роз'єднувати тембр сольної труби з оркестру та тембр соліста концерту для труби з оркестром, що видається більш відповідним задуму композитора у втіленні звукового образу інструменту.

У розробці (*Scherzando* ц.15), що розпочинається як диявольське скерцо за рахунок моторного остигатного фону, що створюють в оркестрі *pizzicato* струнних проводиться тема Головної партії у ритмічному збільшенні.

### *О. КРАСOTOV СИМФОНІЯ-КОНЦЕРТ*

#### **Нотний приклад 3.3**

**(розробка)**



Справжній діалог відбувається в оркестрі: як між групами інструментів, так і всередині кожної оркестрової партії (між солістом-трубачем та сольними мотивами у виконанні тромбону, між солістом-трубачем та групами труб). У зоні каденції класичного концерту контекст оркестрової гри виростає у тембровому різнобарв'ї, а партія соліста, завдяки віртуозним пасажам та загальним формам руху набуває ознак концертного музикування, яке вирішено у модусі ярмаркового гуляння. Звучання зловісної теми-монологу у виконанні трьох тромбонів та труби і кульмінаційне проведення теми вступу у щільному звучанні усіх оркестрових груп маркує момент зламу настрою. Це – драматична кульмінація твору.

Реприза (такт 228) яскраво демонструє нову якість звукового іміджу солюючої труби. Соліст проводить тему головної партії октавою вище за експозиційне проведення, з сурдиною. Контраст початкового модусу теми головної партії та напряму її трансформації у репризі яскраво декларується композитором. О. Красотов оголює нову якість теми: її інтонаційний злам, переважання трагічних ламентозних інтонацій, матовий тембр звучання труби з сурдиною. Ці фактори підсилюються відчутним гальмуванням темпу, проведення мелодії у ритмічному збільшенні, що призводить до опуклості та виразності кожного трагічного нахилу в інтонуванні її складових мотивів.

Відтак, темброво-інтонаційний комплекс головної партії, провідний образ твору, є персоніфікованим – тобто таким, який виступає як певне

уособлення героя твору через тембр труби та особливий тип мелодики. Його звуковий образ та тембровий імідж піддаються докорінної трансформації у відповідності до етапів симфонічної драматургії. Напрям трансформації послідовно простежується від активного, дієвого, моторного звучання труби у експозиційному розділі – до підсумкового, репризного проведення теми головної партії у партії соліста. Відповідно відбуваються і метаморфози тембрового іміджу звучання партії труби. Зовнішнім маркером змін виступає звуковий образ соліста. В експозиції звучання труби реалізоване у її типовому тембровому іміджі як моторного, рухливого інструменту з тематизмом плакатного типу, підпорядкованого віртуозним принципам концертності. У репризі для посилення трагедійних елементів використовується прийом зміни тембрової палітри солюючої труби засобами впливу сурдини на звучання інструменту, інтонаційна та ритмічна зміни теми. Таким чином, звукообраз солюючого інструменту у складному синтетичному жанрі твору (симфонії-концерті для труби з оркестром) вправно моделюється прийомами монотембрової драматургії (коли використовуються лише темброві варіанти звучання одного інструменту), а образно-семантичні ресурси тембру, як відображення динаміки звукообразу у партії соліста-трубача суттєво підносяться на значний рівень.

### ***3.2. Принципи взаємодії соліста та оркестра у Концерті для труби Олександра Злотника.***

Одеська композиторська школа та школа виконавців на трубі – яскраві феномени української музичної культури. Кожна з них у повній мірі відповідає теоретичним нормам змісту поняття «школа», тобто – неформального об'єднання, утвореного за способом діяльності, технології та «спільністю художньо-естетичних принципів, стильових особливостей» [52,

с. 47]. За висновком науковців, які вивчають сфери діяльності відомих музикальних діячів певних локальних осередків крізь призму сучасної гуманітаристики, композитори Одеської школи є відомими музичними пасіонаріями [78, с.214]. До цієї почесної когорти можна долучити і представників школи трубного виконавства, які самостійно створювали концерти для духових інструментів, надихали композиторів Одеси на написання музичних опусів для солюючої труби з оркестром. Тобто, Одеська школа виконавців на трубі має давню історію становлення та розквіту і може бути визначена саме як «школа». Так само і Одеські композитори, що писали концерти для духових інструментів, мають яскраво виражені ознаки творчої єдності: певну сталість та тяглість, наслідування творчих принципів. Тобто, феномени Одеської композиторської школи і школи виконавців на трубі, у повній мірі відповідають теоретичним нормам дослідників, що окреслюють зміст цього поняття: «школа, котра представляє собою неформальне об'єднання за способом діяльності, технологією, спільністю художньо-естетичних принципів, стильових особливостей» [52, с. 47]. Єдність митців Одеської школи за факторами «конкретної історичної епохи, стильового напрямку, національної або географічної приналежності», – зазначає М. Дмитрієва [там само], характеризується наявністю «власного почерку» та певною історичною тяглістю, професійною глибиною вищого ґатунку. Дійсно, серед композиторів Одеси фігурують імена знаних митців, відзначимо їх творчу спадкоємність, яка осягає велику кількість випускників Одеської консерваторії, що працюють у різних регіонах України.

Провідне місце займає О. Злотник – випускник класу професорів О. Красотова, Т. Сидоренко-Малюкової. Саме Олександр Красотов та Олександр Злотник є авторами резонансних концертів для труби з оркестром, що всотали та репрезентували оригінальні традиції виконавців саме Одеської творчої школи, а також підхопили ідеї авангарду – оновлення мистецтва.

Зазначене сприяло процесам доволі відчутного жанрового оновлення трубного концерту у важливому сегменті історії української музики – 80х роках ХХ століття. «Художнє життя міста в 1960-ті роки взагалі відзначалося свіжими авангардними творчими спалахами. Назва “одеський нонконформізм”, що була надана пізніше одному з перших проявів післявоєнного художнього авангардизму, певною мірою відображає загальну творчу атмосферу, що панувала в місті» [155, с. 194].

У іншому концерті для труби з оркестром 1983 року написання, представник Одеської школи Олександр Злотник також звертається до виражальних ресурсів тембрового звукообразу соліста-трубача як провідних у втіленні жанрової моделі концерту. Як композитор маестро отримав певний творчий поштовх розвитку традиції від своїх вчителів, найперший з яких – Олександр Красотов. Згадаємо, що О. Злотник є автором естрадних пісень та мюзиклів. Важливою частиною його доробку є академічні композиції, зокрема, опера-дума «Сліпий», балет «Суламіф», симфонічні, камерно-інструментальні, зокрема фортепіанні твори, хорові твори, музика до кінофільмів (близько 50) та два концерти: Концерт для оркестру; Концерт для солюючої труби з оркестром. У творчій біографії композитора, що належить двом осередкам музичної регіоналістики, можна виокремити ряд періодів (це питання є актуальним, воно майже не висвітлено у дослідженнях життєтворчості О. Злотника). Так, етап початкового музичного навчання та становлення відбувався у школі-десятирічці ім. М. Лисенка. Роки професійного композиторського навчання у Київській консерваторії, нині НМАУ визначають наповнення другого періоду (до 1972 р.). Зрілий період характеризуються навчанням у Одеській консерваторії (до 1983 р.) та написанням творів академічних жанрів. Твори класичної орієнтації включають ряд опусів, які ще тільки очікують свого дослідження, це: симфонічна поема «Фестивальна» (1985); Концерт для симфонічного

оркестру (1988); Клівлендська симфонія (1989); вокальний цикл на слова Лесі Українки; цикл романсів «Прима-балерина» на тексти О. Севастьянової; хорові твори на вірші Лесі Українки та Ю. Ярмиша; вокальний цикл «Хмарність» для баса та фортепіано на вірші Л. Мартинова; опера-дума «Сліпий» (1989 р.). Щодо композиторської школи, то зазначимо багатогранність митця, оскільки музична освіта набута О. Злотником за декількома профілізаціями. У стінах Київської консерваторії виконавське мистецтво маестро опановував у Івана Алексєєва (баян), диригування вивчав у Михайла Канерштейна на факультеті оперно-симфонічного диригування, інструментовку йому викладав Євген Дергунов. Після закінчення Київської консерваторії у 1978 році Олександр Злотник вступає на факультет композиції та теорії музики Одеської консерваторії (нині – ОДМА ім. А. Нежданової). В Одеській консерваторії він навчається у класі українського композитора Олександра Красотова та знаної композиторки Тамари Сидоренко-Малюкової. Саме у цей час написаний його Концерт для труби. Від обох композиторів він отримав фундаментальні основи техніки композиції, які в подальшому успішно застосовував до створення музики в різних стилях і жанрах. Перш за все, це – почуття форми, відчуття цілісності композиції, вміння підбирати та всебічно використовувати ресурси провідного тембру, що й відбилося у Концерті для труби О. Злотника. У концепції та тембровій драматургії цього яскравого твору другої половини ХХ ст. відчутним є вплив автора іншого знакового концерту його викладача з фаху Олександра Красотова, загалом – традиції Одеської композиторської та виконавської школи на духових інструментах.

Концерту для труби О. Злотника притаманні усі риси як чистого концертного жанру, так і жанровій моделі концерту симфонізованого, поемного типу, провідними з них є: ігрова логіка, багатогранність ідейно-мистецького ракурсу концепції трубного концерту, широко розвинені форми

концертування як соліста, так і різних оркестрових груп – їх віртуозних побудов, розвиток яскраво-індивідуалізованого тематизму симфонічного масштабу, що й визначило особливий звуковий імідж інструментальної партії трубача-соліста.

Як і у аналізованому творі для труби з оркестром О. Красотова, опус О. Злотника має розлогий вступний розділ, у якому експонуються оркестрові барви солюючих інструментів групи дерев'яних духових. Тридцятитактовий повільний оркестровий розділ моделює гармонійний звуковий ландшафт, тло якого складають акордові комплекси струнної групи нетерцієвої будови та *arpeggio* арф. Цей супровід відтіняють соло гобоя та флейти, які по черзі експонують пісенну наспівну мелодію, що підхоплюється дуєтом басового кларнету та фаготу. Поява образу «героя», якого уособлює тематизм Головної партії, репрезентованого звучанням титульного тембру соліста концерту, як і у Концерті О. Красотова, готується другим вступним розділом – енергійним ритмізованим звучанням симфонічного оркестру з саундом естрадної ударної установки. На тлі вдало змодельованого енергійного поступу вирування життя, жалісними та уривчатими виглядають «репліки» героя (мотиви, що розчленовуються паузами), а у провідній темі переважають інтонації *lamento*, подані ритмічно примхливо.

### О. ЗЛОТНИК КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ

#### Нотний приклад 3.3 тема головної партії:

The musical score for the main theme of the Concerto for Trumpet and Orchestra by O. Zlotnik consists of three staves. The top staff is for the B♭ Trumpet Solo, showing a melodic line with various ornaments and a final note marked 'mf'. The middle and bottom staves are for Violin I and Violin II, respectively, providing a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns.

Іноді ці тематичні утворення масштабно розкриваються у стрімких віртуозних пасажах. Декламаційна жанрова основа мелодійного рельєфу теми головної партії відразу у експозиційному розділі складає різкий контраст кантиленим побудовам першого вступного розділу. Як і у концерті О. Красотова, у темброобразі соліста виникає відчутний дисонанс у вирішенні звукообразу соліста, що закріплена у сталій жанровій традиції трубного концерту, у репертуарі до 80-х років XX ст. Образ головного героя, уособлено певним типом тематизму, дорученого трубі – «титульному» тембру концерту, вирішений у векторі драматизму, внутрішньо-діалогічному пульсі. І цей звуковий портрет – доволі динамічний, позбавлений плакатності. Він влучно корелюється з тематизмом нового типу, який всупереч традиції жанру заснований на символічних інтонаціях страждання. Відсутні тут і розлогі мелодійні побудови, і моторний тематизм плакатного типу. Величезного значення набувають особливі виконавські прийоми та штрихи, що дозволяє виконавцю застосувати цілу темброву палітру можливостей, втілити широкий спектр власної інтерпретації звукообразу труби. У цифрі 6 головної партії з'являється новий контр-образ, контури мелосу якого позбуваються *lamento* і вже побудовані на широких стрибках, альтерованих щаблях теситурно віддалених звуків без розв'язання. Це призводить до певної психологічної насиченості і навіть мелодійний каркас консонансів (сексти, терції) інтонаційно загострені виконавським прийомом *stacato*.

#### О. ЗЛОТНИК КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ

**Нотний приклад 3.4**  
**новий мотив, контр-образ теми головної партії:**

Кантиленний пісенний мотив першого вступного розділу стає темою побічної партії (у партитурі: цифра 14, тема побічної партії), партія солюючої труби тут повторює тему вступу у ритмічному збільшенні тривалостей. Відмічений прийом інтонаційної зцементованості тематизму концертного твору властивий також драматургії концерту-симфонії для труби О. Красотова. Ліричну тему (епізод у розробці, ц.17) підхоплюють інструменти струнної групи.

### О. ЗЛОТНИК КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ

#### Нотний приклад 3.5 лірична тема

Зазначений лагідний емоційний настрій, лірична піднесеність тону, панування мелосу, підхоплюється солістом. Конкретизація образного змісту у найбільш чуттєвому епізоді концерту – його ліричній кульмінації, відбувається за рахунок алюзивного прийому. Тематизм партії соліста містить віддалений натяк на мелодію автора *Francis Lai* з кінофільму «Чоловік і жінка». Ця кульмінація огорнута особливими виконавськими прийомами, що призводить до панування тьмяного «солодкуватого» ретро-звучання. Провідна роль тут належить групі тромбонів з сурдинами, їх лінія надає тло та іноді діалогічно з солістом проводить тему-втору відомої мелодії французької естради. Ситуативно це можливо визначити як сюжетну колізію: епізод спогадів про давно минуле кохання. Інтонаційне загострення тематизму, болісний перехід у інший емоційний стан відбувається засобами інструментального театру: з'являються різкі інтонаційні репліки труб із сурдинами, що виконуються у високому регістрі на *stacato*, звучить сольний монолог туби траурного характеру як трагічна декламація (цифра 20, епізод *Lento*).

### О. ЗЛОТНИК КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ

#### Нотний приклад 3.6 мотив-алюзія теми Ф. Лея:

The musical score is for the tuba part of the Concerto for Tuba and Orchestra by O. Zlotnik. It is for measures 20 and 21, marked 'Lento'. The score is written for a tuba (Tbn 3 e Tuba) and includes a tuba solo marked 'Tuba'. The tuba part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 20 and a triplet of eighth notes in measure 21. The tuba solo is marked 'Tuba' and features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 20 and a triplet of eighth notes in measure 21. The score also includes parts for other instruments: Flute 1-2 (Fl. 1-2), Flute 3-4 (Fl. 3-4), B♭ Trumpet 1-2 (B♭ Tpt. 1-2), B♭ Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3), Trombone 1-2 (Tbn. 1-2), and Timpani (Timp.). The tuba part is marked 'Tuba' and features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 20 and a triplet of eighth notes in measure 21. The tuba solo is marked 'Tuba' and features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 20 and a triplet of eighth notes in measure 21.

Прийом монотембрового діалогу соліста з інструментами мідної групи оркестру реалізується повторенням мотивів їх партії, зокрема – монологу сольної труби. Це видається вдалим та дієвим засобом виразності, прийом такої мультиплікації звучання призводить до збільшення вагомості тембрів духових у просторі оркестру, певна кількісна перевага їх звукообразу перемикає увагу у зазначене темброве коло – місце «буття» головного персонажу твору. Мотивний зв'язок розробкових епізодів з тематизмом головної партії надає драматургії єдності, а етапам становлення образу – послідовності. Динамізована реприза (цифра 23) заснована на проведенні теми головної партії і мотивному діалозі, розшаруванні. Перша фраза (інтонація *lamento*) звучить у середньому регістрі і у партії кларнетів у ритмічному збільшенні. Існує і пародійний варіант цієї теми (мотив – той же, а стакато та високий регістр надають звучанню відчуття «диявольського реготіння»). Викривлена інтонаційна сутність партії солюючої труби у діалозі зводиться до прийому переінтонування: соліст виконує щось на кшталт скоморошого награвання у високому регістрі вісімками на *stacato*. Тема першої фрази головної партії поступово піднімається регістрово-теситурно (її підхоплюють гобої, вона віддзеркалюється у мелодіях ламаних пасажів флейтових дуетів). Саме так вирішена друга кульмінація, яка змальовує драматичний злам, певний розпад головної теми, цільного образу героя. Наступний епізод має бути рятівним, але повторюючись, лірична тема побічної партії у соліста звучить спустошено, безбарвно, «нульовим тембром». Акустична перевага на стороні оркестру, епізод диявольського шабашу є виразним тлом для ствердження катастрофи (тембрового спустошення партії соліста). У репризі синтезовано дві провідних теми, що звучать на оптимістичному піднесенні, але саме партії солюючої труби доручені невеличкі мотивні репліки ламентозного характеру. У цифрі 40 відзначається драматургічний злам, пов'язаний зі ствердженням мотивної

єдності теми-алюзії *Francis Lai*, що збирається до купи з дрібних мотивів і переможно звучить на кульмінації.

### О. ЗЛОТНИК КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ

#### Нотний приклад 3.7 кульмінація

Цьому сприяє і повторення теми побічної партії, де особливою виразністю сповнений мігруючий терцієвий тон. Це – ладове мерехтіння, відтінок джазового музикування, що слугує знаком певної свободи та вільності. Тематична арка (фінальний епізод) побудований на повторенні тематизму та інструментальних барв першого вступного розділу. Одночасно він слугує ствердженням як ліричного вектору твору у специфічному наповненні тематизму партії, так і пануванню тембру соліста-трубача, як провідного образу, його кантиленної життєдайності. У коді (цифра 52) алюзія пісні Дж. Гершвіна «Коханий мій» конкретизує образу колізію твору: історія кохання, що залишилося у минулому.

### О. ЗЛОТНИК КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ

#### Нотний приклад 3.8 тема-алюзія:



Темброво-акустичний штрих допомагає розкриттю ідеї композитора: тема-алюзія у партії соліста-трубача звучить із сурдиною і цей звукообраз знову набуває відчутний присмак ретро, як звучання «голосу минулого».

### 3.3. *Імпровізаційність та логіка віртуозного концерту для труби у партії соліста: творчі принципи Рапсодії-концерту Євгена Станковича*

Тембр труби має найвідповідніші конструктивні та звукові характеристики, які ідеально розкриваються у концертному жанрі. Цей інструмент мідної духової групи – яскравий за тембром, рухливий. Виконавську манеру трубача зазвичай відрізняє технічність, а віртуозні можливості моторної гри пов’язані із вправним виконанням діатонічних та вишуканих хроматичних пасажів, простих та ламаних арпеджіо у широкому діапазоні. «За винятком діапазону крайніх регістрів, стакатна техніка на трубі блискуча і стрімка, тож одинарне, подвійне і потрійне стакато вражають ефектністю та виразністю звучання. Щодо кантиленних побудов зазначимо, що потреби у диханні на трубі є порівняно невеликими, тому на ній можливе виконання широких мелодійних фраз на *legato*, а також блискучих войовничих фанфар» [23, с.4]. Саме ці особливості інструменту найбільш яскраво реалізовані в унікальному масштабному опусі 2010 року: концерті-рапсодії для труби з оркестром (або редакція автора у супроводі фортепіано) Євгена Станковича – творі, який займає важливе місце в історії української

музики. Від перших українських концертів, написаних у 50х роках минулого століття, і до сучасного етапу, тембр солюючої труби широко був презентований українськими композиторами саме у цій жанровій формі. Концерт для труби пройшов доволі інтенсивний шлях еволюції. Функція солюючої труби, її звукообраз та тембровий імідж у концертах різних музично-стильових та національних традицій з плином часу суттєво змінювалися. Поточний творчий етап нагально вимагає синхронізації принципів індивідуального втілення новаторської жанрової форми та певного перегляду усталеної форми концерту для труби. Б. Сюта зазначає значущість жанрового параметру для творчого процесу композитора: на сучасному етапі «жанрові витoki набувають переосмислення, відтак робота точиться на жанрових стиках, гранях, їх суміщеннях, співвідношеннях, взаємодотиках, перехрещеннях» [157, с. 82]. Жанровий синтез у музичному мистецтві сучасності характеризується інтенсивністю процесів, набуває потужної рушійної сили в оновленні стилістики та традиційних засобів формотворення, дає поштовх конструктивним новаціям для жанрової форми сольних інструментальних концертів. Констатуємо справедливність цього вислову і для нашого об'єкту вивчення: жанрова система концертів для труби з оркестром на межі XX – XXI століть також піддається інтенсивному оновленню і наповнюється великою кількістю талановитих творів з доволі індивідуалізованими жанровими параметрами. Зазначені принципи впливають на зміну сталого іміджу солюючої труби у концертах того часу, на вкорінення нового звукообразу тембру.

Завдячуючи подібному трактуванню, виникає та неймовірно зростає градус напруги у процесі інтонаційного діалогу солісту та оркестру. У концертному опусі синтетичного жанру одеського композитора О. О. Красотова, саме у подібному аспекті розглядається партія соліста, внаслідок чого переосмислюється оркестрова лінія твору; типовою є

відповідна ідея його «Симфонії-концерту № 2» для труби с оркестром, 1977 року створення. Найбільш яскраво виражені процеси «розхитування» сталої жанрової конструкції сольного концерту для труби спостерігаються у творах з 90тих років XX століття, які вирізняються синтезом симфонічних ресурсів драматургічного розгортання оркестрової партії та вільно-імпровізаційних побудов віртуозного плану, що реалізуються у партії соліста. Найбільш характерним для концертів цього етапу є синтез жанрів, і навіть у назві твору присутні подвійні номінації: «концерт-поема», «концерт-капричіо», «концерт-симфонія» та «концерт-рапсодія». Ці процеси властиві провідним трубним концертам цього етапу, як-от: «Концерт-поема для труби» В. А. Ніколаєва (1997 рік); «Сербське капричіо»: Концерт для труби та струнних О. В. Костіна (1997 рік); «Рапсодія-концерт» Є. Ф. Станковича (2010 рік). На наш погляд, вершинний твір цього етапу належить Євгену Станковичу, який присвячує «Концерт-рапсодію» для труби *in B*, струнного оркестру та фортепіано провідному трубачу В. Т. Посвалюку.

Згідно вільному плану рапсодичної побудови твору, одночастинний концерт має декілька контрастних епізодів, кожен з яких підпорядкований логіці розгортання сонатної форми. У першому епізоді (до цифри 20) експонується тема головної партії. У її проведенні відразу ж заявлений інтонаційний і тембровий конфлікт двох сфер: перша – дієва, імперативна викладена в октавному дублюванні низьких регістрів фортепіано, чотирьох віолончелей та двох контрабасів; друга – власне основний тематизм головної партії у виконанні солюючої труби.

*Є. СТАНКОВИЧ «КОНЦЕРТ-РАПСОДИЯ»*

**Нотний приклад 3.9**

**партія труби:**

Bb Tr-ba

P-no

1 - 8  
V-ni

9 - 15  
V-le

V-c.

C-b.

*f, marc.-ssimo*

*f, marc.-ssimo*

*f, marc.-ssimo*

pizz.

arco

10

10

Тембровий звукообраз належить до сигнальної сфери (типовий імідж труби), головна партія — закличного войовничого характеру, з гострим пунктирним ритмом, вираженої дрібної масштабної (мотивної) структури. Її фоном стає моторний рівномірний рух восьмими тривалостями інструментів струнної групи оркестру: п'ятнадцять скрипок та чотири альти грають обумовленим прийомом звуковидобування *tutti al tallone* (біля колодочки смичка). Темброва багатошаровість фону та рельєфу підкреслює внутрішню неоднорідність сфери головної партії. Грані цілісного образу висвітлюють то стримане «тупцювання струнної групи», то «джазовий нахил» початкової фрази фортепіано та низьких струнних, то акордову хоральність фону, на якому розгортається партія труби: заклична, войовнича, героїчна.

Другій епізод експонує тему побічної партії, у якій надано інший типовий звукообраз солюючої труби: кантиленна мелодія з форшлагами надає м'якість та тендітність звучанню соліста, побудова тематизму широкого дихання внутрішньо контрастна, з вишуканими метроритмічними змінами пульсу ( $2\backslash 4, 3\backslash 4, 4\backslash 4$  майже у кожному наступному такті, у партитурі цифра 30). Заявлене *rubato* та імпровізаційні висхідні моторні пасажі надають життєдайної теплоти звучанню цієї теми. В окремому епізоді тема

наближається до жанру колискової, цей ефект виникає за рахунок рівномірного акомпануючого фону струнних. Наступне інтонаційне розгортання побічної теми призводить до першої кульмінації – панування стихії ліричної пісенності, певного гімну Батьківщині, відчутного піднесення категорії жіночого, її сакралізації. Саме таким чином майстерно інтерпретували цей епізод видатні українські виконавці трубачі В.Т. Посвалюк та Д.О. Бевз. Вони стримано грали побічну тему на початку другого епізоду рапсодії та у розвитку її мотивів сягали напружених інтонацій, навіть у дусі гімнів. Особливо ці особливості інтерпретації відчутні у зоні першої кульмінації твору, де виконавець користується широким диханням та м'якою атакою звуків початкових звуків кожної фрази, люфт-паузуванням перед звуками високого регістру. У перехідному розділі, що начебто готує розробку, у епізоді *Moderato* (до цифри 60) музика відчутно драматизується. У виконанні задіяні інструменти струнної групи, які на *fortissimo* викладають quasi-цитату музики О. М. Скрибіна (фортепіанна прелюдія №2, op.11). Репліка фортепіано, відчутно орієнтальна (паралельні досконалі консонанси у високому регістрі), знімає напругу та драматизм, виникає майже театральний ефект хибного очікування, після чого у партії солюючої труби з сурдиною звучить ще одна лірико-драматична тема, з тьмяним звуковим присмаком (*con sord., molto cantabile*). Саме таким чином інтерпретує композитор низький регістр звучання труби, драматизуючи та загострюючи дещо скорботний стан. Наступний епізод – справжня розробка, яка починається з цифри 70.

Є. СТАНКОВИЧ «КОНЦЕРТ-РАПСОДІЯ»

**Нотний приклад 3.10**  
**партія труби у розробці**

Стрімкий темп *Allegro*, розвиває тему головної партії, партія соліста та оркестровий супровід насичуються символами: активна дієва моторика фортепіанної партії звучить у дусі героїчної «теми супротиву у партії труби», лінії низьких струнних цілими тривалостями, декларативно викладена на граничній гучності, інтонаційно пов'язана з риторичними фігурами, переважно символічно-просторовими: *anabasis catabasis*. Інтонаційне навантаження партії солюючої труби, що мотивно розпорошує тематизм головної, посилює експресію її викладення. Цікаво, що динамізують музичний розвиток окремих мотивів теми головної партії у розробковому епізоді процес злиття мелодійного контуру зі сталими «формулами» інтонаційного руху риторичних фігур. Особливо показовим тут є використання фігур *interrogation passus* та *duriusculus* при драматично-загостреному відтворенні переінтонованих мотивів головної партії.

Справжнім поєднанням принципів вільної рапсодичності та концертності є декілька контрастних імпровізаційних епізодів у виконанні солюючої труби при мінімальній підтримці оркестру. За функцією у формі це схоже на каденцію. Її перший елемент – моторне подвійне стакато, другий – речитативні тирати на тлі барвистих септакордів, як відгомін епіки первісної основи рапсодійного жанру. Перед розділом *rubato* (цифра 110, та повтор у цифрі 120) два протилежних модуси руху: остинатний акордовий (в оркестрі)

та моторний гамоподібний (у соліста) звучать одномоментно, що підсилює напругу. У підсумку наступний епізод «переінтоновує» тему головної партії, яка починає звучати кантиленно, на широкому диханні, чим і наближається до емоційного простору побічної теми «Концерту-рапсодії». Епізод (цифри 120 – 130) є завершеним проведенням теми побічної партії та пануванням гармонії краси у кантиленному мелосі труби.

### Є. СТАНКОВИЧ «КОНЦЕРТ-РАПСОДИЯ»

#### Нотний приклад 3.11

#### межа розділів

The musical score for measures 120-130 of 'Concerto-Rhapsody' by Yurii Stankovich. The score is for a Bb Trumpet (Tr-ba), Piano (P-no), Violins I and II (V-ni, V-le), Viola (V-c), and Cello/Double Bass (C-b.). Measures 120-121 are marked 'Rubato' and 's' (sostenuto). Measures 122-123 are marked '(Rubato)'. The score shows a transition from a 2/4 time signature to a 3/4 time signature. Dynamics include mf (mezzo-forte) and sf (sforzando).

Наступний розробковий епізод є драматичним діалогом, змаганням соліста та оркестру, який побудовано на контрастуванні усіх параметрів музичної мови: темповому (*rubato* – *a tempo*), метричному (парні – непарні метри, складні тактові розміри), динамічному (*forte* – *piano*), штриховому (*staccato* – *legato*), звукотворчому (сурдина – неприкритий звук), регістровому, тощо. Репліки діалогу розташовані компліментарно, звучать по черзі (соліст – оркестр), на коротких відрізках форми (кожна репліка – максимум на два такти), що неймовірно напружує та загострює інтонаційні процеси твору. Поступово діалог починає розшаровуватися оркестровою

фактурою, кожна інструментальна партія *divisi* стає негомогенною, що призводить до кульмінації. Навпроти, партія фортепіано «збирає фактурні шари» у жорсткі кластерні співзвуччя. Наступний епізод у партії соліста неймовірно «ліризує» інтонації головної партії та актуалізує кантилену, яка охоплює фактуру струнного оркестру. Контрапунктом проводяться дві теми – трансформована головна та побічна. Динамізована та динамічна реприза – епізод *a tempo (Allegro)* з авторськими ремарками *molto ritmato*, *molto marcato* стверджує героїчний, вольовий та загострений образ головної партії. Він заснований на підсумковому принципі, оскільки усі мотивні метаморфози теми з розробкового розділу викладені тут, вони набувають ствердження у партії соліста.

Окремо відмітимо темповий параметр – важливий засіб виражальності виконавця. Про цей факт пишуть дослідники проблеми інтерпретації [116, с.84]. У музиці «Концерту-рапсодії» він неймовірно деталізований композитором. Окрім стильових особливостей, притаманних рапсодії – темпового контрасту, саме швидкісний та часовий параметр є важливим для композитора. У численних відеоінтерв'ю Є. Ф. Станкович висловився щодо темпів у музиці наступним чином: «я вважаю, що темпи – це біотоки самої людини». Тож, романтична поемність, притаманна «Концерту-рапсодії» для труби та струнного оркестру, має на меті передати емоції людини, відображені у інтонаційному потоці, процеси напруженої лірико-психологічної сповідальності.

Саме цей твір ми вважаємо кульмінаційним етапом еволюції жанрової форми концерту у XXI столітті, показовим опусом у плані жанрової трансформації. По-перше, в опусі провідного українського композитора як найповніше виявляється майстерність тембрового колориту концертного твору для солюючої труби з оркестром, по-друге, – втілено оригінальну жанрову ідею синтезу імпровізаційної рапсодичності та логіки віртуозного

концерту (що походить від традицій інструментальної музики М. В. Лисенка), по-третє – концерт Є.Ф. Станковича підбиває підсумки історичної еволюції жанру в українському просторі з яскравим європейським жанрово-стильовим акцентом. Також ресурси використання солюючого інструменту – труби, тут видаються доволі повними, вичерпними та, водночас, доволі оригінальними. Цей доволі моторний інструмент мідної духової групи відрізняється технічністю. Тож, солісту-виконавцю у «Концерті-рапсодії» вдається продемонструвати віртуозну можливість до втілення швидких форм руху у темі головної партії, у розробкових епізодах та у каденціях, імпровізаційні фрагменти *rubato* спонукають до виконання діатонічних та хроматичних пасажів, до гра простих та ламаних арпеджіо у межах ундецимакордів. Як зазначає І. С. Палійчук, «стакатна техніка на трубі блискуча і стрімка, тож одинарне, подвійне і потрійне стакато вражають ефектністю та виразністю звучання. Щодо кантиленних побудов зазначимо, що потреби у диханні на трубі є порівняно невеликими, тому на ній можливе виконання широких мелодійних фраз на *legato*, а також блискучих войовничих фанфар» [127, с.4].

Відтак, «Концерт-рапсодія» Є.Ф. Станковича є блискучим прикладом індивідуалізованого жанрового рішення концерту для труби, спрямованого на реалізацію ідеї віртуозного концертного твору, сповненого драматизму, симфонізації та високого рівню інтонаційної єдності, що є провідним принципом трактовки композитором партії солюючої труби.

### ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

У третьому розділі «*Інтерпретація партії соліста у контексті жанрових метаморфоз українського концерту для труби*» охарактеризовано новаторські опуси з доволі розлогої панорами українського трубного концерту. Множинність інноваційних принципів композиторської інтерпретації сольної партії труби класифікуються за двома типами: *перший* – домінантно-концертний, у якому віднайдений та особливим чином витримується принцип мультиплікації сольного тембру труби; *другий* – з індивідуалізованим сольним тембром, який відчутно динамізується за рахунок семантичної глибини тематизму сольної партії, її інтонаційного насичення та напруженого розгортання у рамках концертного жанру синтезованого типу, переважно симфонізованого. Зовнішньою ознакою визначеної моделі є поєднання жанрових моделей рапсодії та концерту, симфонії та концерту.

Концерти для труби композиторів Одеської школи (О. Красотова та послідовника його творчих принципів О. Злотника), є новаторськими творами, що творчо презентували нову парадигму титульного тембру трубного концерту у 80-х роках ХХ ст. Важливим фактором є зміна усталених норм по відношенню до солюючого тембру у авторів музики. Композиторська інтерпретація тембру труби у жанрі віртуозного концерту для сольного інструменту з оркестром орієнтується на унікальні принципи виконавської традиції духової школи Одеських майстрів. У Симфонії-концерті для труби Олександра Красотова динаміка звукового образу соліста визначена законами синтетичного жанру. Принципи взаємодії соліста та оркестра у Концерті для труби Олександра Злотника засновані на діалогі та грі, яка набуває рис програмності, що оприявлюється алюзивним

наповненням тематизму. Відповідно, у концертах психолочно насичених, з прихованою програмністю, оновлюються і принципи композиторської техніки, вони не є типовими для концерту. Драматургія концерту з ускладненою жанровою основою, синтезом декількох параметрів, впливає на жанровий стиль сольної партії концерту. Тип мелосу у своїх основних елементах є звичним для мелосу трубного музикування – моторність, пісенна кантиленність, декламація, пластичність тематизму, але ці елементи виявляють себе акордно - у динамічній єдності на усіх етапах форми.

У зазначених концертах етапи форми набувають симфонізованої єдності, використовуються монотематичні комплекси, які поступово розкриваються в інтонаційній та тембровій. Зазначені фактори відчутно інтенсифікують темброві метаморфози, завдячуючи чому відчутно динамізується звуковий образ титульного інструменту – труби. Відтак, звуковий імідж соліста-трубача активно оновлюється у концертах композиторів та виконавців Одеської школи 80-х років XX ст., що веде до стимулювання вправності та майстерності не тільки у технічному сенсі, а й до зростання ролі та значення інтелектуального підґрунтя виконавської діяльності трубачів-віртуозів.

Найбільш яскраво виражені процеси «розхитування» сталої жанрової конструкції сольного концерту для труби спостерігаються у творах першого десятиліття XXI. Зазначені процеси виникають внаслідок збагачення жанрово-стильової палітри сучасних концертів, композиційні принципи яких засновані на динамічній рівновазі елементів концертності (віртуозності) та концептуального симфонізму, при цьому тембр солюючої труби набуває граничної семантизації. На вказаному етапі еволюції трубного концерту спостерігаються найбільш інтенсивні процеси трансформації жанру. На наш погляд, вершинний твір цього етапу належить Євгену Станковичу, це «Концерт-рапсодія» для труби *in B*, струнного оркестру та фортепіано який є

блискучим прикладом індивідуалізованого жанрового рішення концерту для труби, спрямованого на реалізацію ідеї віртуозного концертного твору, сповненого драматизму, симфонізації та високого ступеню інтонаційної єдності.

Симфонія-концерт для труби з оркестром Олександра Красотова презентує цікавий та оригінальний варіант реалізації рис концертного жанру з посиленням шаром тембрової драматургії, напруженим інтонаційним розгортанням музичного матеріалу солюючої партії та становленням масштабної ідеї твору. Дослідники етапів жанрово-стильової еволюції концертів для труби подібні опуси синтетичної жанрової природи визначають як «неоромантичні, симфонізованого типу». Мобільність творчих граней поліжанрових концертів для солюючого інструменту з оркестром (у даному випадку – для труби) є предметом гострої зацікавленості музикознавців, виконавців, а також і композиторів саме можливістю більш повного розкриття концепції за рахунок експериментів у царині темброво-звукових прийомів, тембрової драматургії, що збагачують традиційну палітру концертуючого соліста. У іншому концерті для труби з оркестром 1983 року написання, Олександр Злотник також звертається до виражальних ресурсів тембрового звукообразу соліста-трубача як провідних у втіленні жанрової моделі концерту: визначальними для трактовки партії соліста, його драматургійного наповнення, виявилися ігрова логіка, багатогранність ідейно-мистецького ракурсу концепції трубного концерту, широко розвинені форми концертування як соліста, так і різних оркестрових груп – їх віртуозних побудов, розвиток яскраво-індивідуалізованого тематизму симфонічного масштабу,

Структурно-тематична характеристика сольної партії «Концерту-рапсодії» для труби та струнного оркестру Євгена Станковича дозволяє зазначити, що особливою інтенсивністю відрізняється трансформація

тлумачення тембру сольної партії, що сприяє процесу оновлення трубного концерту. У концерті Євгенія Станковича «Концерт-рапсодія» втілено оригінальну жанрову ідею синтезу імпровізаційної рапсодичності та логіки розгортання віртуозного концерту (що походить від традицій інструментальної музики М. Лисенка), яка сприяла збагаченню тембрового колориту солюючої труби. Розглянуті концертні твори презентують особливий звуковий імідж інструментальної партії трубача-соліста, суголосний із загальною стильовою тенденцією: «Реалізація звукообразної ідеї в постмодерністській музиці – це творчий процес обмірковування й конкретизації концепції музичної форми, тембрового звучання, що відповідає інструментальному складу або типу голосу, в результаті чого осмислюється звукообразна концепція тексту, якщо він використовується» [150, с.266].

## ВИСНОВКИ

У рамках дисертаційного дослідження концерти для труби постають ємним музично-історичним феноменом, де у творчому фокусі його авторів – композитора та виконавця-інтерпретатора, – партія соліста. Звернення до творів концертного жанру для труби, що займають чільне місце у світовій виконавській практиці, до опусів, що привертають увагу дослідників та мають потужні фактори унікальності в інтерпретуванні партії соліста, свідчить про невичерпність мистецької потужності української музичної культури, її композиторів та виконавців (віртуозів-трубачів). Розгляд напрямів трактовки сольної партії труби у концертному жанрі, обумовлений зростанням інтересу до теоретичної проблематики інтерпретаційного потенціалу тембру, звукового іміджу інструменту, виявляє змістові та семантичні ресурси титульного тембру концертів для духових.

У дослідженні ми звернулися до розгляду концертів для труби українських композиторів у їх історико-культурній цілісній панорамі: від другої половини XX століття і до сучасного етапу. З'ясувалося, що ці концертні опуси займають чільне місце в українській музичній практиці саме завдячуючи оригінальності тембрового рішення сольної партії. Також ми довели, що композитори, автори концертів, у кожному творі демонструють потужні творчі концепції, які впливають на трактовку партії труби у концерті і мають реалізацію інтерпретацію тембру соліста.

Розгляд напрямів трактовки сольної партії труби у жанрі концерту, обумовлений зростанням інтересу до теоретичної проблематики інтерпретаційного потенціалу тембру, виявляє потужні семантичні ресурси титульного тембру концертів для духових. За наявності певного наукового підґрунтя, перш за все, досліджень Валерія Посвалюка, Валерія Громченка, Бориса Мочурада, Ірини Палійчук, фахівців-теоретиків та істориків музики, ця тема видається не вичерпаною, цікавою для вивчення і набуває особливої

актуальності на тлі активної динаміки жанрово-стильового **оновлення** трубного концерту, творчої композиторської та виконавської практики пошуку та знахідок оригінальних форм трактовки партії соліста.

Матеріалом дослідження послуговували клавіри, партитури або рукописи значної кількості українських та європейських концертів, але більша частина проаналізованих творів залишилася «за рамками» тексту дисертації.

Проведене дослідження надає підстави для наступних *висновків*:

1) Дослідження принципів композиторської інтерпретації партії соліста у жанрі концерту для труби необхідно проводити з урахуванням комплексної функції тембру труби, від якого відштовхуються користуються композитори: уявлення митця у докомпозиційний період створення концертного опусу спирається на тембр як на синтаксично-семантичну одиницю музичної абетки. Саме це є головним чинником композиційної та драматургічної логіки різножанрових концертів для труби; а використання тембрових особливостей труби як важливих складових партії сольного інструмента у концертному жанрі стає передумовою конструкції унікального звукового образу;

2) У напрямках трактовки партії соліста важливого значення набуває національна складова, яка має два різних аспекта реалізації: фольклорний та метакультурний. Національно-фольклорний виявляється у мелосі та у метроритмічній організації музичної тканини. До прикладу, у концерті для труби Вадима Гомоляки використовується барви народних ладів у тематизмі повільних епізодів. У концерті-рапсодії Євгена Станковича спостерігається тривала підкреслено-епічна речитація у розгортанні інтонаційних побудов, що наближає формотворчі процеси висловлювання соліста до думного типу (витримуються терасоподібність масштабної структури, специфічні ладові норми).

У більшості концертів знаки та символи національної традиції потрактовані у метакультурному просторі національних барокових прикмет, орієнтованих не на фольклор, а на світську професійну традицію XVII-XVIII століть, як-от у музиці Лева Колодуба. Зазвичай складні жанрові моделі трубного концерту апелюють до європейського та вітчизняного культурного простору (барокового, ранньокласичного, українського естрадно-пісенного ретро – як-от у алюзіях ліричного тематизму концерту Олександра Злотника), що впливає на композиційні, драматургічні та формоутворювальні чинники сучасних концертів.

Напрями трактовки сольної партії труби тісно пов'язані із жанрово-стильовими процесами на різних етапах створення концертів. Два вектори композиторської інтерпретації відповідають специфічним функціям тембру: традиційний вектор та новаторський. Традиційний реалізує провідні образно-тематичні сфери відповідно до специфічних іманентних закономірностей тембру, закріплених у музиці різних історичних етапів. Цей вектор характеризується процесами балансування образної та художньої семантики тематизму, а у принципах мислення композитора, на наш погляд, відповідає базовим функціям тембрової логіки: -розподільна (яка стосується звукової матерії, звукового потоку музики); - інтегруюча (коли нотний знак поєднується з певним звуком у певному регістрі).

Провідні образно-тематичні сфери концертів радянського простору, пов'язані з традиційною інтерпретацією тембру труби у партії соліста. Концерти зазначеної групи створюються в опорі на міцні академічні традиції, де труба тлумачиться, переважно як блискучий, моторний віртуозний інструмент. До прикладу, у концертах п'ятдесятих років XX століття (Я. Файнтуха, Г.Леонова), шістдесятих років (Б. Яровинський, Є. Зубцов, Й. Бобровський) партія соліста-трубача відображає сферу дієвої моторики з

опорою на фанфарні, маршеві або танцювальні жанри, а декламаційні побудови каденцій композитор насичує риторичними фігурами.

Жанрово-стильові особливості партії труби у концертах українсько-радянського періоду пов'язані з домінуванням певної семантики :«Темброва семантика труби, її “блиск” і “міць” звучання, а також відповідна темброва драматургія у контексті історії музичної культури насамперед пов'язується із «сигнальним» походженням інструменту» – стверджують дослідники. Зазначене явище є домінуючим у темброобразах сольної партії концертів для труби періоду академізму, а мелос пов'язаний із двома типами тематизму: моторним рухом у межах гамоподібного, або «акордового» типу мелодики (з рухом звуків теми по акордовим звукам тонічного або домінантового тризвуків) та «легатним кантиленим» викладенням пісенного мелодизму. Цікавим є розподіл тематизму з орієнтацією на типові функції сонатної форми, де у експозиції темі головної партії відводиться шар активної, рухомої інтонаційності, а побічна має тип кантиленного мелосу.

Видається цікавим зазначити, що сфера лірико-психологічної образності, яка реалізуються у концерті для труби радянського етапу, пов'язана з певним типом тематизму, кантиленою, пісенністю, вперше з'являється у жанрі транскрипції концертів різних інструментів для труби.

Другий (новаторський) вектор композиторської інтерпретації характеризується прагненням виявити та втілити нову якість звучання труби, посилити її темброву семантику не вдаючись до сонористичних експериментів. У мисленні композитора цей принцип відповідає внутрішньо-динамічній функції тембрової логіки – тембровій модальності. Цей параметр пов'язаний з більш широким спектром можливостей виконавської реалізації тембру, виходом за межі нормального природнього звукоутворення інструменту, що задіює специфічні штрихові та виконавські технічні

прийоми, які отримують певне семантичне навантаження, стають прийомами акцентуації певних художніх завдань, наприклад:

- репетитивний тематизм та швидкий темп, що втілює експресію провідного образу – як у Концерті О. Злотника;

- потребою диференціювання тембрової шкали – як у Концерті О. Красотова, у якому присутній монотембровий діалог соліста-трубача та соліста-оркестранта, виконавця партії першої труби. Як модальні можна трактувати прийоми тембрової персоніфікації як у концерті Сергія Болотіна де труба за знаком композитора у певні моменти кульмінації грати «як тромбон».

Відтак зазначимо, що наведені приклади тембрової модальності у партії труби (від 60-х років у *концерті С. Болотіна* і до сучасного етапу) відображають широку часову панораму індивідуалізації партії солюючого інструменту у трубному концерті. Тож, особливості композиторського мислення, що відбиваються у способах та методах втілення художньо-образного змісту у партії соліста в українському концерті для труби, відрізняються постійним духом експериментування. Динаміка оновлення концертного жанру є константою різних етапів та творчих періодів української музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Тембрально-звукова барва сольної партії є родзинкою українського трубного концерту різних етапів та творчих періодів української музики другої половини ХХ–першої чверті ХХІ століть. Завдячуючи високому творчому потенціалу українських композиторів, зусиллям дослідників та виконавців, трубний концерт продовжить свій розвиток, набуде ще більшої популярності у контексті світового музичного процесу, оскільки протягом останнього часу відбуваються успішні прем'єри фортепіанних концертів М. Скорика у США та Австралії, К. Цепколенко – в Німеччині, трубного

концерту О. Красотова – в Китаї, а український сольний інструментальний концерт стає популярним у виконавців світу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Таращука. Київ: «Основи», 2002. 522 с.
2. Александрова Н. Типологія сучасної композиторської творчості. *Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура* : аналіт. розробки, пропоз. наук. та практ. працівників / Наук.-дослід. ін-т «Проблеми людини». Т.14. Київ, 1999. С.553–558.
3. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дисс. ... канд. искусс. : 17.00.02. Киев: КДК, 1989. 19 с.
4. Антонова О. Інструментальний концерт у творчості Франсіса Пуленка: проєкції жанру. *Часопис Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського*. Київ, 2020, вип. 1(46), с. 43–55.  
[https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198505](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198505)
5. Баланко М. Труба в інструментальному театрі Володимира Рунчака. *Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство*. 2010. Вип. 34. С. 24–32.
6. Баланко О. М. Специфіка інтерпретування творів епохи бароко для сопрано і солюючої труби. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвуз. зб. праць. Вип. 61. Т 1. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. С. 46–53.  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-1-8>;
7. Берлиоз Г. Большой трактат об инструментовке и оркестровке (с дополнениями Рихарда Штрауса) в 2-х томах. Москва : Музыка, 1972. 527 с.
8. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система // *Студії Мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Число 2 (26). К., 2009. С. 107–111.

9. Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів // Українське музикознавство. – Київ, 2010. – Вип. 36. – С. 76 – 83.
10. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2011. – 204 с.
11. Білий Євген Миколайович. Технологія гри на трубі. Лексика джазу [Текст] : метод. рек. (досвід анатом. та фізіол. дослідж. пробл.). Вінниця : Нова Книга, 2013. - 167 с.
12. Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст. В 2-х томах. Т. 1. – Харків : ФОП Сілічева С. О., 2013. – 384 с.
13. Богданов В.О. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття) : автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2008. 32 с.
14. Болотин С. В. Передмова //Концерт до-минор для труби с оркестром. Клавир. Ленинград: Музгиз, 1961. С. 3-5.
15. Бородавкін С. Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса: ОНМА ім. А. Нежданової, 1998. 20 с.
16. Бурган І. О. Теорія діалогу як засіб дослідження концерту для двох фортепіано з оркестром. *Майстеріум*. 2018. Вип. 71. Культурологія. С. 55–60.
17. Вакалюк П. В. Еволюція чи революція: кілька критичних міркувань щодо новітніх систем підготовки виконавця на духових інструментах.

*Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 2. С. 112 – 116.

18. Вакалюк П. В. Український художньо-дидактичний репертуар для труби. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2012, № 1. С. 76 – 82.

19. Вакалюк П. В. Шляхи розвитку музики українських композиторів 2ї пол. ХХ ст. для труби (жанрові магістралі). *Збірник наукових праць РДГУ, Рівне: «Волинські обереги», 2015. Випуск 7/ 12. С. 34 -51.*

20. Вакалюк П. Художня семантика образів мідних духових інструментів в українському народному та професійному мистецтві. *Молодь і ринок*. 2010, № 7-8. С. 105 – 109.

21. Вакалюк П. Темброва семантика труби у Другій симфонії Б. Лятошинського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: Вип. 24 : Постать митця в художньому просторі міста: зб. наук. праць. Харків, 2009. С. 271–279.

22. Вакалюк П.В. Новаторство напрямків діяльності Миколи Бердієва в контексті трубного мистецтва України. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Збірник наукових праць. Випуск 8 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2016. С.71 – 76.

23. Вакалюк П.В. Роль труби в симфонічній творчості Бориса Лятошинського та Станіслава Людкевича : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.

24. Вакалюк П. Роль труби в симфонічній творчості Бориса Лятошинського та Станіслава Людкевича [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Вакалюк Петро Васильович ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 181 с.

25. Вар'янюк О. І. Європейська соната для труби: історія, виконавство. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* / [за ред. О. С. Смоляка]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. № 3. С. 74 – 79.
26. Вар'янюк О. І. Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.
27. Василенко О.В. Принципи музичної меморіалізації трагедії Голодомору в опері Вірка Балея «Червона земля. Голод». *Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 139 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2024. С. 39–53. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.300960>
28. Віятник М.Ф., Жеграй Б.Б., Кушнірик М.М. Міжнародний конкурс молодих трубачів та валторністів імені Мирона Старовецького 1999–2018 роки: історичні аспекти становлення і діяльності. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 13 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2021. С.72 – 78.
29. Волосатих О.Ю. Рання романтична опера в Київському репертуарі першої половини ХІХ ст. («Замок на Чорштині, або Бойомир і Ванда» К. Курпінського) // *Київське музикознавство : збірка статей*. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського – КДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2007. Вип. 22. С. 18–25.
30. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика). Львів: АСВ, 2010. 183 с.
31. Гишка І. Звукотворчий компонент трубного виконавства: традиції та базинг : автореф. на зд. наук. ст. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2005. 17 с.

32. Гишка І. Регістри труби та специфіка їх опанування // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство. Київ : Кий, 2003. Книга дев'ята. Вип. 26. С. 285 – 296.
33. Гишка І. С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика): Монографія. Львів: АСВ, 2010. 183 с.
34. Гишка І. С. Труба у визначних творах композиторів ХІХ – початку ХХ століть (теситурно-виконавська проблематика). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Збірник наукових праць. Випуск 13 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2021. С.37 – 45.
35. Гишка І. С., Горман О. П. Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача: Навчально-методичний посібник / І. С. Гишка, О. П. Горман. Львів: АСВ, 2013. – 109 с
36. Гишка І. Формування амбушура трубача (традиції та базинг) Дослідження. Львів : ЗУКЦ, 2002. 136 с.
37. Гишка І.С. Алгоритм формування теситурної зони відносного комфорту трубача сьогодення. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Збірник наукових праць. Випуск 12 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2020.С.45 – 51.
38. Гишка І.С. Звук як візитна карта інструмента, основний визначник його розвитку, ролі і місця в соціально-культурній сфері різних епох. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : Збірник наукових праць. Випуск 8 / Упорядник С. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2016. С.65 – 71.
39. Гишка І.С. Ї у виконавській практиці трубача. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури*

*України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 10 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2018. С.98 – 103.*

40. Гишка І.С. Труба у визначних творах композиторів ХІХ – початку ХХ століть (теситурно-виконавська проблематика). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 13 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2021. С. 37 – 45.*

41. Гишка Ігор. Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача: Навчальний посібник. Львів: НАСВ, 2021. 207 с.

42. Горюхина Н. Музыкальное становление. Методика анализа. Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования. Київ: КДК, 1988. С.54-72.

43. Грібінєнко Ю. Темброва лексика камерних творів Є. Станковича. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса: Гельветика, 2021. Вип. 32. Кн. 2. С. 164–174.*

44. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро : ЛПРА, 2020. 304 с.

45. Громченко В.В. Інструментальна вокальність як інтерпретаційна основа духової арії Е. Боцца. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 14 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2022. С.90 – 94.*

46. Громченко В. В., Томчук К. І. Художньо-виконавські особливості інтерпретацій концертів для валторни композиторів радянської доби (на прикладі творів Р. Глієра та О. Гедіке). *Modern directions of scientific research*

*development* : The 5th International scientific and practical conference (October 28-30, 2021). BoScience Publisher, Chicago, USA. 2021. С. 631-638.

47. Денисенко М. До питання про комунікативні (формотворчі) властивості тембрового чинника. *Українське музикознавство : зб наук праць*. Вип. 29. Київ: НМАУ, 2000. С.125–132.

48. Денисенко М. Про модальність як формотворчу функцію тембру. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. № 1 (4). Тернопіль, ТДПУ, 2000. С.67–74.

49. Денисенко М. Темброва модальність у композиції (на прикладі української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя) : автореф. дис. ... канд. м-ва. Київ, 2006. 19 с.

50. Денисенко М. Темброва модальність як один з аспектів композиційної Логіки. *Питання стилю і форми в музиці* : зб. Наук статей / Серія «Наукові збірки ЛДМА». Вип. 4. Львів: Каменярь, 2001. С. 160–174.

51. Денисенко М. Теоретично-практичні засади розвитку тембрового мислення композиторів. *Музична освіта в Україні . Сучасний стан, Проблеми розвитку* : Матеріали науково- практичної конференції. Київ: Академія Мистецтв України, 2001. С. 137–141.

52. Дмітрієва О. Композиторська школа у дискурсі музичної культури *Мистецтвознавство України*. 2018. № 18. С. 46-52.

53. Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. Москва: Сов. композитор, 1981. 176 с.

54. Драч І. Деякі аспекти оркестрового стилю В.Губаренка. *Питання стилю та форми в музиці* : зб. статей. Львів: Каменярь, 2001. С.148–159.

55. Жарков О. М. Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, вип. 129 (Жовтень), 2020, с. 140-52. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726>

56. Жарков О. Фонологичні аспекти теорії тембру. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, вип.72: *Музично – творчий процес : наукові рефлексії* : зб. ст. Київ, 2008. С. 56–61.
57. Жарков, О. М., Коханик І. М.. 2022. Темброва композиція ‘Prélude à l’Après-Midi d’un Faune’ Клода Дебюссі: стильовий аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, вип. 135 (Грудень), 2022, с. 96-111. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271008>
58. Жаркова Валерія. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.
59. Жила Є. Звуковий образ акордеона в сучасному художньому просторі. Слобожанські мистецькі студії. 2024. Вип. 2 (05). С.20–24.
60. Жульєв А. Труба. Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2018. 124 с.
61. Ілленко М. М. Трубне мистецтво у світлі онтологічних засад музичного виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 43 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. С. 260 – 268.
62. Ілленко М. Тимофій Докшицер як педагог-трубач: методичні засади та практика викладання. *Вісник ЛНМАУ*, 2018. № 18. С. 226 – 239.
63. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 10 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2018. – 220 с.
64. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник матеріалів V-ої Міжнародної науково-практичної конференції. Випуск 5 / Упорядник С. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2013. – 160 с.

65. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник матеріалів VI-ої Міжнародної науково-практичної конференції. Випуск 6 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2014. – 156 с.
66. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 7 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2015. – 200 с.
67. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 8 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2016. – 188 с.
68. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 9 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2017. – 216 с.
69. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 12 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2020. – 182 с.
70. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 13 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2021. – 180 с.
71. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 14 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2022. – 132 с.

72. Іщенко Ю. Темброва модуляція в симфоніях Б. Лятошинського. *Українське музикознавство* : республ. міжвід. наук.-метод. зб. / М-во культури УРСР. Київ, 1989. Вип. 24. С. 67–74.
73. Іщенко Ю. Темброві експозиції в симфоніях Б. М. Лятошинського. *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвід. щорічник / М-во культури УРСР. Київ, 1975. Вип. 10. С. 3–11.
74. Кавунник О.А. Постать трубача Тимофія Докшицера в музичній культурі України (до 100-річчя пам'яті митця). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Збірник наукових праць. Випуск 14 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2022. С. 80 – 83.
75. Комар А. Історичні витоки розвитку труби як ансамблевого інструменту в традиційній інструментальній музиці українців. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015, Вип. 35, с. 172-185. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma\\_2015\\_35\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2015_35_17)
76. Караев Ф. Тембрика. *Теория современной композиции*. Москва: Музыка, 2005, с. 235–265.
77. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв. Донецк: Юго – Восток, 2008. 311 с.
78. Кетін Лю. Фортепіанний модерн у творчості одеських композиторів 1950-х - 1960-х років (на прикладі творів К. Данькевича, С. Орфєєва, О. Красотова). *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство* : збірник наукових праць. Київ : Міленіум, 2013. С.214-219.
79. Клебанов Д. Искусство инструментовки. Київ: Муз. Україна, 1972. 219 с.
80. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне

мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 16 с.

81. Концевич О. Ю. Щоденник виконавської майстерності: сфера універсальних навичок сучасного трубача. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових праць. Львів, 2019. Вип. 54. С. 174 – 189.

82. Концевич О., Карпак А. Сучасний погляд на проблеми опанування майстерністю виконання трубного концерту ХХ–початку ХХІ століть. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць*. Випуск 11 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2019. С. 106-111.

83. Концевич О.Ю. Виконавство на трубі у сучасній парадигмі фахової методики. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць*. Випуск 12 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2020.С. 134 – 141.

84. Концевич О.Ю. Виконавський універсалізм мистецтва трубача як сучасна стратегія. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць*. Випуск 13 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2021. С.112 – 117.

85. Конькова Г. В. «На березі життя». Олександр Злотник. Київ: Вид-во «Карета», 2003.183 с.

86. Копелюк О. О. Типологія жанру українського фортепіанного концерту першої половини ХХ століття в концертно-виконавській практиці : метод рек.-Харків, 2018. 16 с. URI <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/170> (дата звернення 18.01.2023 р.)

87. Копиця М. Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика: дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. Петра Чайковського. Київ, 2009. 480 арк
88. Коробецька С.Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. Київ: НПУ ім. Драгоманова, 2011. 332 с.
89. Крижанівський Ф.П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 19 с.
90. Круль П. Духовий інструментарій в історії української музики. *Наука і сучасність*. Київ : Логос, 1999. Ч.IV. С. 311–320.
91. Кушнірук О.П. Роль групи духових інструментів у смислоутворенні форми інструментальних концертів О. Яковчука. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Збірник наукових праць. Випуск 12 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2020.С.15 – 20.
92. Кучма Н. А. «Звуковий образ інструмента» як проблема виконавської інтерпретації. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 71–87.
93. Кучма Н. А. Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів ХІХ – ХХ століть : Дисертація .... кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2021. – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, 2021. 201 с.
94. Леонов В.А., Палкина И.Д. Мышление и его специфика при игре на духовых инструментах. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*.

Збірник наукових праць. Випуск 11 / Упорядник С.Д. Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2019. С. 101 – 106.

95. Лі Сябінь. Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект [Текст] : автореф. дис.. канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Лі Сябінь ; Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. - К., 2012. - 21 с.

96. Ло Чже. Валерій Посвалюк та Тимофій Докшицер: методичні стратегії професійної майстерності трубача // International Science Journal of Education & Linguistics. Gdańsk: International Science Group, 2022. Vol. 1, № 5. P. 41–47.

97. Ло Чже. Динаміка звукового образу соліста у симфонії-концерті для труби Олександра Красотова // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2024. Вип. 77, том 2. С. 134–140.

98. Ло Чже. Жанрово-стильові новації концертів для труби з оркестром 80-х років ХХ ст. (на прикладі Концерту Олександра Злотника) [тези доповіді] // Молоді музикознавці – ХХІІІ Міжнародна науково-практична конференція, 29–31 03.2024 р. Київ: КМАМ ім. Глієра. С.170 – 172.

99. Ло Чже. Композиційні особливості концерту для труби «Suoni passati» Левка Колодуба [тези доповіді] // Science, development and the latest development trends : Матеріали ХХХV Міжнародної науково-практичної конференції 06-09 вересня. – Париж, 2022. С.47-49.

100. Ло Чже. Композиційні особливості Концерту для труби Сергія Болотіна [тези доповіді] // The main prospects for the development of science in modern life : Матеріали ХХХVІ Міжнародної науково-практичної конференції. – Варшава, 2022. С.35 - 38.

101. Ло Чже. Концерт для труби у творчості українських композиторів ХХ століття: історичні етапи становлення жанру [тези доповіді] // Сучасні аспекти модернізації науки: стан, проблеми, тенденції розвитку. Матеріали ХХІV Міжнародної науково-практичної конференції / за ред. І.В. Жукової,

Є.О. Романенка. – Орхус (Данія): ГО «ВАДНД», 2022 С.140-145.

102. Ло Чже. Концерт-рапсодія для труби та струнного оркестру Євгена Станковича у контексті еволюції жанру трубного концерту // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2022. Вип. 56, том 3. С. 68–74.

103. Ло Чже. Неоромантичні риси концерту для труби з оркестром Віталія Шехместера [тези доповіді] // Сучасні тенденції розвитку науки, освіти, технологій та суспільства. Міжнародна науково-практична конференція 12 вересня 2023 року, м. Полтава, Україна. Центр наукових досліджень Гуманітарного університету.

104. Ло Чже. Особливості амплуа солюючого інструменту у жанрі концерту для труби в українській музиці [тези доповіді] // Важливість використання сучасних технологій в освіті. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції / Міжнародний гуманітарний дослідницький центр (Дніпро, 15 вересня 2023 р). Research Europe, 2023. с. 83 – 85.

105. Ло Чже. Тембрально-звуковий імідж сольної партії у концертах для труби з оркестром композиторів Одеської школи// Слобожанські мистецькі студії, № 3 (06), 2024. С. 103 – 108.

106. Ло Чже. Темброві новації партії соліста в українських концертах для труби з оркестром 90-х років ХХ – першого десятиліття ХХІ століть [тези доповіді] // Молоді музикознавці : ХХІV Міжнародна науково-практична конференція, 30. 03.2025 р. Київ: КМAM ім. Глієра. С.108 – 110.

107. Ло Чже. Жанрово-стильові новації сучасного концерту для труби (на прикладі «Концерту-рапсодії» Євгена Станковича) // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Тези доповідей Шостої Міжнародної науково-практичної конференції. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2022. С. 202–207.

108. Ло Чже. Педагогічні засади Валерія Посвалюка у контексті методичних здобутків трубачів Київської школи [тези доповіді] // Молода

музикологія – 2022: наука і практика. Всеукраїнська науково-практична конференція здобувачів вищої освіти та молодих вчених 10 – 11 листопада 2022 р. Київ: КНУКіМ, 2022. С. 64 – 66.

109. Чже Ло. Еволюція сольного концерту для труби в українській музичній культурі другої половини XX – початку XXI століть [тези доповіді] // Інновації в науці: нові підходи та актуальні дослідження. Матеріали науково-практичної конференції (м. Ужгород, 23-24 вересня 2022 р.). – Одеса: Видавництво «Молодий вчений», 2022. С. 7–10.

110. Чже Ло. Тембровий звукообраз труби у жанрі концерту (на прикладі творчості українських композиторів 50-80-х років XX століття) [тези доповіді] // Current trends in the development of modern scientific thought. Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції. – Хайфа, 2022. С.36–40.

111. Максименко Дмитро Петрович. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Максименко Дмитро Петрович ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. - Львів, 2018. - 18 с.

112. Марценюк Г. П. Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбонового виконавства (кінець XIX - XX сторіччя). Історичні та методичні аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2011. 18 с.

113. Марценюк Г. П. - Класифікація штрихів та технічних прийомів виконання при грі на тромбоні. *Молодий вчений*. - 2017. - № 12. - С. 187-192. - Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv\\_2017\\_12\\_47](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_12_47) .

114. Мочурад Б.І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2005.19 с.

115. Мочурад Б.І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції. Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.- Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка, Львів, 2004. 365 с.
116. Москаленко В.Г. Лекції по музичній інтепретації: навчальний посібник. Київ: «Клякса», 2021. 278 с.
117. Муединов Д. Микрохроматика в истории исполнительства на духовых инструментах // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2015. № 8. С. 96 – 100.
118. Муединов Д. Микрохроматика в современных произведениях для трубы и способы ее исполнения. // Зб. наук. праць Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2017. № 2. С. 109 – 115.
119. Муединов Д. Нетрадиционные исполнительские приемы при игре на трубе: к проблеме терминологии и классификации // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2012. № 10. С. 132 – 134.
120. Муединов Д. Труба как концертно-солирующий инструмент. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2012. № 11. С. 132– 134.
121. Муєдінов Д. М. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку. (Дис ... канд.. мистецтвознавства). Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2017. 229 с.
122. Немкович О. М. Інструментальний концерт. Історія української музики. Київ, 2004. Т. 5. С. 279 – 294.
123. Павлишин С. Мар'ян Кузан / Стефанія Павлишин. – Львів, 1993. – 135 с.
124. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру: автореф. дис. ...

канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 20 с.

125. Палійчук І. С. Композиторська творчість для труби М. Бердієва в контексті українського духового мистецтва другої половини ХХ століття. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Збірник наукових праць. Випуск 8 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2016. С.141 – 147.

126. Палійчук І.С. Український концерт для мідних духових інструментів: особливе трактування жанру // *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. ст. пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи / ред.-упорядник О. Кушнірук. К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 218– 226.

127. Палійчук Ірина Степанівна. Український концерт для мідних духових інструментів другої половини ХХ століття: теорія та історія жанру [Текст] : навч. посіб. для студентів ВНЗ / Ірина Палійчук ; ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника». - Донецьк : ЛАНДОН-ХХІ, 2013. - 179 с.

128. Плохотнюк О. Основи виконавської техніки трубача. Київ : Наш формат, 2015. 153 с.

129. Плохотнюк О. С. Професія – трубач. В. М. Лисенко (історичні нариси і методика організації щоденних самостійних занять трубача) / О. С. Плохотнюк, О. В. Бондаренко. – Луганськ : «Янтар», 2013. – 68 с.

130. Подольчук В. Навчання гри на трубі і виконавська практика. Донецьк : Цифрова типографія, 2009. 106 с.

131. Поліщук І.П. Педагогічна концепція виконавської школи гри на трубі Григорія Белінського. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*.

Збірник наукових праць. Випуск 12 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2020. С. 105 – 108.

132. Посвалюк В. До питання становлення та розвитку гри на трубі в Україні // Українська культура – минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне, 2003. Т.8. С. 141 – 146.

133. Посвалюк В. Історія виконавства на трубі в Україні. Київ, 2006. 368 с.

134. Посвалюк В. Історія виконавства на трубі. Київська школа (друга половина XIX – XX ст.). Київ, 2005. 158 с.

135. Посвалюк В. Методика оволадення верхнім регистром на трубе. Киев : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 60 с.

136. Посвалюк В. Мистецтво гри на трубі в Україні. Київ : НВФ Інтеграл, 2006. 399 с.

137. Посвалюк В. Проблема верхнього регістру у виконавській практиці трубача // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2006. Вип. 10. С. 3 – 11.

138. Посвалюк В. Т. Ліричні твори М.В. Лисенка в транскрипції для труби: навчально-методичний посібник / Валерій Посвалюк. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2015. – 64 с. + 16 с. дод.

139. Посвалюк В. Труба в епоху бароко. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Випуск 8 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2016. С.28 – 34.

140. Посвалюк В. Труба у творчості українських композиторів: симфонічна та оперна творчість // Дослідження, досвід, спогади: Зб. наук. праць. Київ, 2002. Вип. 3. С. 75 – 78.

141. Посвалюк В. Щоденні самостійні вправи трубача. Київ, 2003. 56 с.

142. Посвалюк В.Т. Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти : Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2001. 21 с

143. Посвалюк В.Т. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти : автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2008. 36 с.
144. Посвалюк К. В. Концерти для труби з оркестром М. Бердієва: жанрово-стильова та виконавська специфіка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 43 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. С. 237 – 248.
145. Пясковский И. Логика музыкального мышления. Київ: Музична Україна, 1987. 184 с.
146. Пясковський І. Логічне і художнє в музичному мисленні. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. № 1 (2), Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. С. 21 – 25.
147. Рагс Ю.Н. Уровни и содержание музыковедческих измерений. *Эстетика: информационный подход. Проблемы информационной культуры*. Москва: Смысл, 1997. Вып. 5. С. 19-46.
148. Рудчук Ю.А. Духова музика України у XVIII - XIX століттях : Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ, 2001. 19 с.
149. Рябуха Н. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва XX – початку XXI ст. : монографія. Харків : Вид-во Бровін О. В., 2016. 336 с.
150. Рябуха Н. Семантико-аксіологічні основи звукообразу в сучасній музиці. *Культура України*. Х. : ХДАК, 2012. Вип. 38. Сер.: Мистецтвознавство. С. 264– 275
151. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис.... докт.мист.: 26.00.01 / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2017. 401 с.

152. Рябуха Н. Звукообраз як категорія музичної інтерпретації. *Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи* : матеріали VII всеукр. наук.-практ. конф., 27–29 берез. 2013 р. / Луганск. держ. акад. культури і мистецтв. Луганськ, 2013. С. 385–389.
153. Сікорська Ірина. Злотник Олександр Йосипович. *Українська музична енциклопедія*. У 7 т. Т. [Е – К] / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 155.
154. Сіончук О.В. Музичне мислення як основа художньо-виконавської майстерності музиканта-духовика. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Збірник наукових праць. Випуск 8 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські обереги, 2016. С.126 – 130.
155. Снегірьова Л. Ліричний дискурс у неліричні часи: камерні вокальні твори О. Красотова 1960-х років. *Музичне мистецтво і культура*. Випуск 29, книга 1. Одеса: «Астропринт», 2019.С. 191 – 203.
156. Суторихіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна, 1989. Вип. 24. С. 126 – 131.
157. Сюта Б. О. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 256 с.
158. Сюта Б. О. Статус і види цитати в музичному тексті. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія : Музичне мистецтво. 2022. Том 5 № 2. С. 141–152. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.2.2022.269640>
159. Тимофей Докшицер - Штрихи на трубе частини 1, 2: видео-версия <https://www.youtube.com/watch?v=Kw5e6fzZuTY> часть 2: аудио-версия аудио

<https://mp3iq.net/m/166112-timofej-dokshicer/138879312-shtrihi-na-trube-2-chast/>

160. Тукова І. «Жанротворчество» и творчество «в жанре». *Музичний твір як творчий процес*: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. ст. 2002. Вип. 21. С. 31–38.0
161. Тукова І. Г. Візуалізація форми музичного твору (проблеми аналізу музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 3 (28). С. 115–124.
162. Тукова І. Г. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. № 3 (44). С. 56–69.
163. Тукова І. Г. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (ХVІІ – початок ХХІ століття). Харків : Акта, 2021. 456 с.
164. Тукова І. Г. Трактовка звука як фактор формування техніки музичної композиції. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2011. № 1 (10). С. 72–79.
165. Федорков О.В. Український ансамбль тромбонів у контексті світового музичного мистецтва : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2008. 18 с.
166. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 226
167. Чекан Ю. І. Про принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970–80 років). *Українське музикознавство*. 1991. Вип. 26. С. 94–102.
168. Цзоу Вей. Композиційні та драматургічні функції тембру тромбона в оркестровій творчості композиторів ХІХ століття: до проблеми тембрової семіології музики [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства :

- 17.00.03 / Цзоу Вей ; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 19 с.
169. Цюлюпа С.Д. Кандидатські та докторські дисертації духовиків України в освітньому процесі мистецьких закладів вищої освіти. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць*. Випуск 14 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2022. С.6 – 30.
170. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
171. Annibale (Ed.). *Trumpeters Galore: An Encyclopedia of Trumpet Players & More* / Ed. Annibale. Trafford, 2011. 704 p.
172. Cernuto J.R. Analytical, interpretative, and performance guides for conductors and soloists to John Mackey's *Harvest: concerto for trombone*, *Drum music: concerto for percussion*, and *Antique violences: concerto for DMA (Doctor of Musical Arts) thesis*, University of Iowa, 2018. 295 p.
173. Cherry A. K. *Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy*. Diss. DMA / Amy K. Cherry. University of Cincinnati, 2009. 315 p.
174. Chumov Leonid. The Life and Times of Russian Trumpeter Georgi A. Orvid. *ITG Journal* [International Trumpet Guild] xxvi/1 (2001/10): 58-61.
175. Copland A. *Music and imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1952. 116 p.
176. Dalbavie M.-A. To get out of the avant-garde. In: *The timbre, a metaphor for composition*. Paris: I.R.C.A.M., 1991. pp. 303–334.
177. Foss Kent. Oskar Boëhme Concerto for Trumpet and Orchestra, Op. 18. *ITG Journal* [International Trumpet Guild] XXXVI/1 (2011/10), pp. 74-75.
178. Foss K. Oskar Boehme's Concerto for Trumpet and Orchestra, Op. 18: A Performance Edition in F Minor. Order No. 3407115, DMA document, Arizona State University, 2010.

<http://search.proquest.com/docview/305185019?accountid=14472>.

179. Garrett Stephen Craig. A Comprehensive Performance Project in Trumpet Repertoire. *The University of Southern Mississippi*, 1984. 8518320. Retrieved from:

<http://search.proquest.com.er.lib.kstate.edu/docview/303331218/abstract/AFD28A6620A4348PQ/1?accountid=11789>

180. Gilreath A. S. A Descriptive Study of Selected Trumpet Concertos from the Soviet Union. 1992.

181. Giovinazzo J. (2002). Sets as a Model for Timbral Objects. In: *MikroPolyphonie*, No. 4. Available at: <http://farben.latrobe.edu.au/mikropol/volume4/vol4-1.html> (accessed: 15.08.2023)

182. Guggenberger W. (2004). Basics Plus: Studien für 1–2 lechblasinstrumente im Violinschlüssel. Besetzung: 1–2 Trompeten. Rot an der Rot : Musikverlag Siegfried Rundel, 152.

183. Kashyrtsev R. Timbrally-textural functionality as factor of the «depth» of musical texture. *European Journal of Arts: Scientific journal*, No. 3, 2021. Vienna, 2021. No. 3. P. 57–63.

184. Kopytsia Marianna. Methodological measurements of musical epistology. *Topical issues of general and musical pedagogy: monograph* edited by Prof. Oleh Mikhailychenko. Germany: AV Akademikerverlag. 2020 134–150 p.

185. Maconie Robin. Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen. — Scarecrow Press, 2005. 577 c.

186. Manoury Ph. (1991). The limits of the concept of “timbre”. In: *The timbre, a metaphor for composition*. Paris: I.R.C.A.M., pp. 293–300

187. Marianna Kopytsia, Igor Savchuk, Asmati Chibalashvili, Polina Kharchenko, Olha Putiatytska. (2022). Epistological documents of the history of

Ukrainian music: an attempt of conceptual analysis. Akademické sdružení Magnanimitas. Special Issue (12/01-XXV.) – p. 213–218

188. Quinque R. (1980). *ASA Methode*. Bulle : Editions Bim, 76.

189. Sandoval A. (1994). *Playing Techniques and Performance Studies for Trumpet*. Wisconsin : Hal Leonard, 56.

190. Reeves Michael Bryan. *Trumpet Concertos from the Soviet Union* University of Alabama Libraries, 2014. 341 p.

191. Gilreath Amy. A Bibliography of Trumpet Concertos from the Former Soviet Union. *ITG Journal* [International Trumpet Guild] XIX/2 (1994/12), pp. 49-54.

192. Guggenberger W. *Basics Plus: Studien für 1-2 Blechblasinstrumente im Violinschlüssel*. Besetzung: 1–2 Trompeten. Rot an der Rot : Musikverlag Siegfried Rundel, 2004. 152 S.

193. Hunt C. *Sail The Seven's*. New York : BT Music, 1992. 60 p.

194. Kashyrtsev R. Timbrally-textural functionality as factor of the “depth” of musical texture. *European Journal of Arts: Scientific journal*, No. 3, 2021. Vienna, 2021. No. 3. P. 57–63.

195. Keim F. *Das Grosse Buch der Trompete*. Mainz: Shott, 2005. 805 p.

196. Koehler E. A. *Dictionary for the Modern Trumpet Player* / E. A. Koehler. – Rowman & Littlefield Publishers, 2015. – 232 p.

197. Loubriel L. *Back to Basics for Trumpeters: The Teaching of Vincent Cichowicz*. Chicago : Scholar Publications, 2012. 139 p.

198. Maconie Robin. *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*. Scarecrow Press, 2005. 577 c.

199. Merian L. *Trumpet Isometrics*. New York : qPress, 1992. 113 p.

200. Morrison Digital Trumpet [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.morrisondigitaltrumpet.com> (viewed 15.03.23).

201. Pasiecznik M. Rytuał superformuły. Karlheinz Stockhausen: Licht. Die Sieben Tage der Woche. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011. — ISBN 978-83-62467-39-6
202. Putiatytska, O. V., Husarchuk, T. V., Severynova, M. Y., Derevianchenko, O. O. & Hnatiuk, L. A. (2021). Spiritual concert in the work of Ukrainian composers: The processes of individualization of the genre archetype. *Linguistics and Culture Review*, 988-1003.
203. Quinque R. ASA Methode. Bulle : Editions Bim, 1980. 76 S.
204. Sandoval A. Playing Techniques and Performance Studies for Trumpet. Wisconsin : Hal Leonard, 1994. 56 p.
205. Takacs William J., and Bryan Goff. Russian Trumpet Music: An Analysis of Concerti by Oskar Bohme, Eino Tamberg, and Sergei Wassilenko. Treatise (D.M.A.). Florida State University, 2003. <http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-09152003-215509/>
206. Trumpeters Galore: An Encyclopedia of Trumpet Players & More / Ed. Anni Bale. – Trafford, 2011. – 704 p.
207. Trumpet // The New Dictionary of Music and Musicians in twenty volumes / Ed. Standley Sadie. – Volume 19. Macmillan Publishers Limited, London Grove's Dictionaries of Music inc., Washington, DC Peninsula Publishers Limited, Hong Kong. 871 p.
208. Vasylenko Olha. Current problems of modern music education: Principles of musical memorialization of the tragedy of the Holodomor. *In* Modern musical awareness in Ukraine: transversality of knowledge as an education strategy. Monograph edited by prof. Gumenyuk T.K. / LAP LAMBERT Academic Publishing. 2024. Pp. 125 – 156.
209. Vasylenko Olha. Genre innovations in the musical creativity of Lesya Dychko, Ivan Karabyts and Yevhen Stankovych in the context of the musical culture of Ukraine in the second half of the 20th – first quarter of the 21st

centuries. *In Cultural and artistic phenomena in the history of world music: theoretical discourse: Monograph* / Ed. by T. K. Gumenyuk; compiled by O. V. Vasylenko. LAP LAMBERT Academic Publishing. 2024. pp. 37-66. (Series «R. Glier Scientific school and Creative Arts school»).

210. Viktoriia Bodina-Diachok, Veronika Pieshkova, Tetiana Duhina, Martsenkivska Olena, Liliia Mudretska, Olha Vasylenko, Irene Okner. Modern concepts of baroque music analysis in foreign musicology (on the example of Antonio Vivaldi's RV 396 concerto). *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, Volume 13, Issue 2, Sp. Issue XXXVIII, November 2023, pp. 115 – 119.

211. Weid J.-N., von der (1992). The music of the twentieth century [La musique du XX siècle]. Paris: Hachette, 382 p.

212. Wise A. Setting Up Solid. *Windplayer Magazine*. 1986. B.3. P.83-91.

## ДОДАТОК А: НОТНІ ПРИКЛАДИ

№ 1. Сергій Болотін. Концерт до мінор, вступ, монотема:

С. БОЛОТИН

Andante

Ob.

Ф-п. *P* Vc. c. V-le

Cor. Cl.

rit.

mf

pp

Труба (В)

Allegro

mf

Vc. c. *can - ta - bi -*

№ 2. Сергій Болотін. Концерт до мінор, головна партія:

№ 3. Сергій Болотін. Концерт до мінор, перша каденція (цифра 10):

string quartet

rall

*p*

*pp*

10

8

rit.

*ff*

*pp*

*p*

*pp*

*mf*

№ 4. Сергій Болотін. Концерт до мінор, предикт та підготовка другої каденції (цифра 49):

*ff* Alla marcia

49 *f* *sostenuto e marcato*

*p*

*ff*

№ 5. Сергій Болотін. Концерт до мінор

*ff* Alla marcia

49 *f* *sostenuto e marcato*

*p*

*ff*



Нотний приклад № 7-а, А. Жоліве «Концертино для труби (моторний динамічний епізод):



Нотний приклад № 7-б, А. Жоліве «Концертино для труби (повільний епізод):

3. Жоліве

14

Нотний приклад № 8, Я. Лапинський Концерт для 3-х труб з оркестром (експозиція, партія I труби):

С р о м б е I

А. Л а п и н с к и й

К о н ц е р т

д л я т р о х т р у б з о р к е с т р о м

con anima a. s. o. r. d.

Moderato

Andante

sempre poco

animando e cresc.

Moderato

Нотный приклад № 9, О.  
Красотов Симфония-концерт.





Нотний приклад № 13. Л. Колодуб, Концерт для труби з оркестром:

♩ ♪ ♫ ♮ ♭ ♯

**I Allegro**

Tr-ba

*mp*

*mf*

*p*

**2**

*p*

**Нотний приклад № 14. Вірко Балей, труба in C у складі оркестру опери  
«Червона Земля. Голод»**

**Holodomor (Red Earth. Hunger)**  
**Scene 13: Postludium: Tren-Lament**  
**Virko Baley**

**Maestoso**  $\text{♩} = 58$  **Lento doloroso**  $\text{♩} = 52$

Flute 1  
Flute 2  
Oboe  
Clarinet in A 1  
Clarinet in A 2  
Bassoon  
Horn in F 1  
Horn in F 2  
Trumpet in C  
Trombone  
Tuba  
Timpani

## ДОДАТОК Б.

## ТАБЛИЦЯ 1.

**КОНЦЕРТИ ДЛЯ ТРУБИ В ІСТОРІЇ СВІТОВОЇ МУЗИКИ  
(ХРОНОЛОГІЯ ТА ГЕОГРАФІЯ СТВОРЕННЯ<sup>1</sup>):**

| РОКИ                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | ОСОБЛИВОСТІ               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|
| <b>40-50 роки XX століття</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                           |
| Х. Джеймс, Концерт для труби, (1940) США;                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Джазовий концерт          |
| С. Барбер, "Кепрікорнський" концерт (1944) США;                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Програмний концерт        |
| С. Василенко, Концерт-поема для труби з оркестром (1945) РРФСР;                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Синтетичний жанр          |
| В. Цибін, Концерт для труби (1943/49) РРФСР;<br>В. Щолоков, концерти №2 (1946), №4 (1947) РРФСР;<br>Г. Томазі, Концерт для труби з оркестром (1948) Франція;<br>В. Пескін, Концерт для труби №1 (1948) РРФСР;<br>П. Гіндеміт, Концерт для труби, фагота і струнного оркестру (1949) Німеччина;<br>О. Арутюнян, Концерт для труби з оркестром (1949/50) Вірменська РСР; | Нормативний концерт       |
| <b>50–ті роки XX століття</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                           |
| Б. Яровинський, Концерт для труби 1953, УРСР;<br>В. Крюков, Концерт-поема (1954/55) РРФСР;<br>В. Пескін, Концерт №2 (1954) РРФСР;<br>В. Щолоков, Концерт №5 (1955) РРФСР;<br>І. Шахов, Концерт для труби з оркестром (1955/63) РРФСР;                                                                                                                                  |                           |
| Х. Фарберман, Концерт для двох труб (1956) США;                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | «Подвійний» концерт       |
| Ч. Чайнес, Концерт для труби в строї "до" з оркестром (1956) Франція;<br>П. Ланть'єр, Концерт для труби (1957) Франція;                                                                                                                                                                                                                                                |                           |
| Дж. Аддісон, Концерт для труби, струнних та ударних (1958)                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | Розширений склад солістів |

<sup>1</sup> Використовуються назви тих держав, які існували у дату написання твору

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| <p>Англія-США;<br/>Г. Леонов, Концерт для труби №1 (1959) УРСР;</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |  |
| <b>60–ті роки ХХ століття</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |  |
| <p>К. Сікорський, Концерт для труби, струнного оркестру та перкусії (1960) Польща;<br/>Б. Яровинський, Концерт для труби (1961) УРСР;<br/>С. Болотін, Концерт для труби з оркестром (1961) УРСР-РРФСР;<br/>І. Гліндемманн, Концерт для труби з оркестром (1962) (Данія);<br/>Г. Вільямс, Концерт для труби з оркестром (1963), Уельс;<br/>Дж. Горовіц, Концерт для труби з оркестром (1963) Великобританія;<br/>Г. Леонов, Концерт для труби №2 (1964) УРСР;<br/>Е. Зубцов, Концерт для труби і тромбона с оркестром (1964/68) УРСР;<br/>З. Курц, Концерт для труби з оркестром (1966) Німеччина;<br/>В. Щолоков, Концерт №7 (1967) РРФСР;<br/>М. Дремлюга, Концерти для труби 1966, 1967 (2-га ред) УРСР;<br/>М. Вайнберг, Концерт для труби з оркестром (1967) Польща – РРФСР;<br/>С. Карім-Ходжи, концерти №1 (1967), №2 (1968/76) Узбекика РСР;<br/>Й. Бобровський, Концерт для труби і ф-но (1969) УРСР;</p> |  |
| <b>70–ті роки ХХ століття</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |  |
| <p>В. Енке – С. Васільєв, Концерт для труби з оркестром (1970) РРФСР;<br/>З. Кржижек, Концерт для труби з оркестром (1971) ЧСР;<br/>К. Тібор, Концерт для труби (1965/1970) Угорщина;<br/>В. Щолоков, Концерт №10 (1972) РРФСР;<br/>Іржі Пауер, Концерт для труби (1972) ЧСР;<br/>А. Нестеров, Концерт для труби з оркестром (1972) РРФСР;<br/>Е. Тамберг, Концерт для труби з оркестром (1972) Естонська РСР;</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |  |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                             |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|
| М. Бердієв, концерти № 1 (1972), №2 (1975) УРСР;<br>В. Гомоляка, Концерт для труби (1977) УРСР;<br>В. Азарашвілі, Концерт для труби з оркестром (1978) Грузинська РСР;<br>А. Лупов, Концерт для труби з оркестром (1979/88) РРФСР;<br>Я. Лапинський, Концерт для труби з оркестром (1979/1980) УРСР; |                             |
| <b>80–ті роки ХХ століття</b>                                                                                                                                                                                                                                                                        |                             |
| В. Доморацький, Концерт №1 (1980/87) БРСР;<br>О. Злотник, Концерт для труби з оркестром (1983) УРСР;                                                                                                                                                                                                 |                             |
| О. Красотов Симфонія-концерт для труби з оркестром (1983): УССР;                                                                                                                                                                                                                                     | Жанровий синтез             |
| С. Леончик, Концерт для труби (1983) СРСР;<br>Е. Грегсон, Концерт для труби з оркестром (1983) Англія;                                                                                                                                                                                               |                             |
| Ж. Колодуб, "Драматичний" концерт (1986, ред 1988) УРСР;                                                                                                                                                                                                                                             | Програмний концерт, Україна |
| Б. Синчалов, Концерт для труби "Монологи" (1986) УРСР;                                                                                                                                                                                                                                               | Програмний концерт, Україна |
| І. Асєєв Концерт для труби (1986) УРСР;<br>В. Перрі, Концерт для труби з оркестром (1986) США;<br>Л. Колодуб, Концерт для труби (1987) УРСР;                                                                                                                                                         |                             |
| Л. Колодуб, Концерт для труби (1982) «Suonni passati» УРСР;                                                                                                                                                                                                                                          | Програмний концерт, Україна |
| Л. Колодуб Концерт для 2-х труб и органа (2001) УРСР;                                                                                                                                                                                                                                                | Розширений склад солістів   |
| М. Дремлюга, Концерт для труби 1989 рр. УРСР;                                                                                                                                                                                                                                                        | Присвята М. Бердієву        |
| <b>90–ті роки ХХ століття</b>                                                                                                                                                                                                                                                                        |                             |
| Ф. Тічелі, Концерт для труби з оркестром (1990), США;                                                                                                                                                                                                                                                |                             |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                       |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|
| В. Доморацький, Концерт для труби №2 (1992) Білорусія;                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                       |
| Я. Лапинський, Концерт для трьох труб з оркестром (1994) УРСР;                                                                                                                                                                                                                                                               | Розширений склад солістів             |
| О. Красотов, Симфонія-концерт для труби (1991);                                                                                                                                                                                                                                                                              | Синтетичний жанр                      |
| Е. Цвіліч, "Американський" концерт для труби (1994) США                                                                                                                                                                                                                                                                      | Програмний концерт                    |
| Р. Щедрін, Концерт для труби з оркестром (1994) РФ;<br>А. Сандоваль, Концерт для труби з оркестром (1994) США, Куба;<br>Дж. Вільямс, Концерт для труби (1996) США;                                                                                                                                                           |                                       |
| Б. Коновальський, Концерт для труби, перкусії та струнного оркестру (1997) Польща;                                                                                                                                                                                                                                           | Розширений склад солістів             |
| О. Костін «Сербське капричіо» для труби та струнних (1997)                                                                                                                                                                                                                                                                   | Програмний концерт, Україна           |
| Д. Шнайдер, Концерт для труби (1998), Швейцарія;<br>Л. Ліберман, Концерт для труби з оркестром (1999) США;                                                                                                                                                                                                                   |                                       |
| <b>2000–2018ті роки ХХІ століття</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                       |
| В. Шехместер, Концерт для труби (2000) Україна;<br>Дж. Степхенсон, Концерт для труби з оркестром (2003) США;<br>Дж. Вульф, Концерт для труби (2003) Австрія;<br>Дж. Кайпайнен, Концерт для труби (2003) Фінляндія;<br>Бр. Бистром, Концерт № 1 для труби (2005) Люксембург;<br>М. Путц, Концерт для труби (2006) Люксембург; |                                       |
| Ю. Маркін, Концерт №2 для труби та симфонічного оркестру (2006), Концерт для труби, присвячений Євгенію Савіну (джазовий концерт), (2007) РФ;                                                                                                                                                                                | джазовий концерт, концерт з присвятою |
| Є. Станкович Концерт-рапсодія для труби, фортепіано та струнного оркестру (2008), ред. – для труби та фортепіано (2010); Україна<br>М. Трубай Концерт для труби з фортепіано (педагогічний репертуар), Україна                                                                                                               | Жанровий синтез                       |
| О. Шварц, Концерт для труби "Trumpet Town" "Місто труби" (2009) Австрія;                                                                                                                                                                                                                                                     | Програмний концерт, Україна           |

|                                                                                                                                                     |                                                                                                                               |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| К. Ахо, Концерт для труби з симфонічно-духовим оркестром (2011) Фінляндія;                                                                          | Тембровий мікст (симфонічний+духовий оркестр);                                                                                |
| Ф. Сай, Концерт для труби (2010) Туреччина;<br>Г. Куленті, "Трубний" концерт №3 (2014) Польща;<br>К. Пендерецький, Концерт для труби (2015) Польща; |                                                                                                                               |
| Дж. Маккей, Концерт для труби <i>Antique Violences</i> («Античні бешкетування» США (2017);                                                          | Програмний концерт, 4 частини:<br><i>I. The blooded lines II. Secrets' teeth III. Sorrow is a Blade IV. The curtain calls</i> |
| Дж. Енрікес, Концерт для труби пікколо та симфонічного оркестру (2018); Мексика.                                                                    | Концерт для труби-пікколо                                                                                                     |

**Джерела:** а) монографія Посвалюк В. Мистецтво гри на трубі в Україні [136];

б) стаття Концевич О., Карпак А. Сучасний погляд на проблеми опанування майстерністю виконання трубного концерту ХХ–початку ХХІ століть [82];

в) інформаційні бюлетені: Garrett Stephen Craig. A Comprehensive Performance Project in Trumpet Repertoire [179]; Gilreath A. S. A Descriptive Study of Selected Trumpet Concertos from the Soviet Union [180; 191].

**Фото 1:** Маркус Штокгаузен, виконавець ролі Міхаеля-трубача у *Donnerstag*



Джерело відкрите, автор: <a href="//commons.wikimedia.org/wiki/User:Schorle" title="User:Schorle">Schorle</a> - <span class="int-own-work" lang="uk">Власна робота</span>, Посилання<Trumpeter Markus Stockhausen at the TFF Rudolstadt>

**Фото 2: портрет Сергія Болотіна**



Джерело: самостійне сканування автора з обкладинки клавіру концерту за виданням : [Болотин С. В. Концерт до-мінор для труби с оркестром. Клавир. Ленинград: Музгиз, 1961. 39 с.].

**Фото 3: портрет Віталія Шехместера**

Джерело: фото надано донькою композитора М. Коваль з родинного архіву.



## ДОДАТОК В.

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

**Статті, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації:**

1. Ло Чже. «Концерт-рапсодія» для труби та струнного оркестру Євгена Станковича у контексті еволюції жанру трубного концерту // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2022. Вип. 56, том 3. С. 68–74. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-3-10>
2. Ло Чже. Динаміка звукового образу соліста у симфонії-концерті для труби Олександра Красотова // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2024. Вип. 77, том 2. С. 134–140.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-2-19>

3. Ло Чже. Тембрально-звуковий імідж сольної партії у концертах для труби з оркестром композиторів Одеської школи// Слобожанські мистецькі студії, № 3 (06), 2024. С. 103 – 108. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.19>

II. Стаття у фаховому рецензованому виданні країни ЄС (Poland):

4. Ло Чже. Валерій Посвалюк та Тимофій Докшицер: методичні стратегії професійної майстерності трубача // International Science Journal of Education & Linguistics. Gdańsk: International Science Group, 2022. Vol. 1, № 5. P. 41–47. DOI: <https://doi.org/10.46299/j.isjel.20220105.05>

**Наукові праці апробаційного характеру:**

1. Ло Чже. Концерт для труби у творчості українських композиторів XX

століття: історичні етапи становлення жанру [тези доповіді] // Сучасні аспекти модернізації науки: стан, проблеми, тенденції розвитку. Матеріали XXIV Міжнародної науково-практичної конференції / за ред. І.В. Жукової, Є.О. Романенка. – Орхус (Данія): ГО «ВАДНД», 2022 С.140-145.

2.Ло Чже. Композиційні особливості концерту для труби «*Suoni passati*» Левка Колодуба [тези доповіді] // Science, development and the latest development trends : Матеріали XXXV Міжнародної науково-практичної конференції 06-09 вересня. – Париж, 2022. С.47-49. DOI:

<https://doi.org/10.46299/ISG.2022.1.35>

3.Ло Чже. Композиційні особливості Концерту для труби Сергія Болотіна [тези доповіді] // The main prospects for the development of science in modern life : Матеріали XXXVI Міжнародної науково-практичної конференції. – Варшава, 2022. С.35 - 38. DOI: <https://doi.org/10.46299/ISG.2022.1.36>

4.Чже Ло. Еволюція сольного концерту для труби в українській музичній культурі другої половини XX – початку XXI століть [тези доповіді] // Інновації в науці: нові підходи та актуальні дослідження. Матеріали науково-практичної конференції (м. Ужгород, 23-24 вересня 2022 р.). – Одеса: Видавництво «Молодий вчений», 2022. С. 7–10.

5.Чже Ло. Тембровий звукообраз труби у жанрі концерту (на прикладі творчості українських композиторів 50-80-х років XX століття) [тези доповіді] // Current trends in the development of modern scientific thought. Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції. – Хайфа, 2022. С.36–40. DOI: <https://doi.org/10.46299/ISG.2022.2.1>

6.Ло Чже. Жанрово-стильові новації сучасного концерту для труби (на прикладі «Концерту-рапсодії» Євгена Станковича) // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Тези доповідей Шостої Міжнародної науково-практичної конференції. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2022. С. 202–207. DOI: <https://doi.org/10.31318/2786->

[8877.6.2023.291367](#)

7.Ло Чже. Педагогічні засади Валерія Посвалюка у контексті методичних здобутків трубачів Київської школи [тези доповіді] // Молода музикологія – 2022: наука і практика. Всеукраїнська науково-практична конференція здобувачів вищої освіти та молодих вчених 10 – 11 листопада 2022 р. Київ: КНУКіМ, 2022. С. 64 – 66.

8.Ло Чже. Особливості амплуа солюючого інструменту у жанрі концерту для труби в українській музиці [тези доповіді] // Важливість використання сучасних технологій в освіті. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції / Міжнародний гуманітарний дослідницький центр (Дніпро, 15 вересня 2023 р). Research Europe, 2023. с. 83 – 85.

9.Ло Чже. Неоромантичні риси концерту для труби з оркестром Віталія Шехместера [тези доповіді] // Сучасні тенденції розвитку науки, освіти, технологій та суспільства. Міжнародна науково-практична конференція 12 вересня 2023 року, м. Полтава, Україна. Центр наукових досліджень Гуманітарного університету. URL: <http://www.economics.in.ua>

10.Ло Чже. Жанрово-стильові новації концертів для труби з оркестром 80-х років ХХ ст. (на прикладі Концерту Олександра Злотника) [тези доповіді] // Молоді музикознавці – ХХІІІ Міжнародна науково-практична конференція, 29–31 03.2024 р. Київ: КМAM ім. Глієра. С.170 – 172.

11.Ло Чже. Темброві новації партії соліста в українських концертах для труби з оркестром 90-х років ХХ – першого десятиліття ХХІ століть [тези доповіді] // Молоді музикознавці : ХХІV Міжнародна науково-практична конференція, 30. 03.2025 р. Київ: КМAM ім. Глієра. С.108 – 110.

### **Відомості про апробацію (доповіді на конференціях)**

1.Чже Ло. Жанр концерту для труби у контексті сучасної музичної культури України [доповідь] – Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні

тенденції у музичному мистецтві», Національна Академія мистецтв України, м. Київ, 27 вересня-1 жовтня 2022 року.

2.Чже Ло. Жанр концерту для труби в українському мистецтвознавчому дискурсі [доповідь] – IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, м. Київ, 17-18 листопада 2022 року.

3.Ло Чже. Українській концерт для труби у європейському векторі розвитку жанру: компаративний аспект [доповідь] – XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних і пандемічних викликів», Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, 17-18 листопада 2022 року.

4.Ло Чже. Методичні орієнтири розвитку кантилени на прикладі українського концертного репертуару для труби [доповідь] – XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни» Рівненський державний гуманітарний університет Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівне, 16-17 листопада 2023 р.

5.Ло Чже. Феномен трубного виконавства вітчизняної школи на прикладі аудіо колекції «Антологія українських трубачів (Київ, “Росток Рекордс”, 2003 рік) [доповідь] – Всеукраїнська наукова конференція «Національна музична академія України ім. П. Чайковського: соціокультурні виклики сучасності», НМАУ, Київ 19-20 жовтня 2023 р.

6.Ло Чже. Концерти для труби у творчості Олександра Красотова: жанрово-стильові новації [доповідь] – Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Тези доповідей Сьомої міжнародної науково-практичної конференції 2–4 листопада 2023 року. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023.

7.Ло Чже. Вплив жанрової традиції європейських концертів для труби з оркестром на творчість українських композиторів другої половини XX століття [доповідь] – Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку». Київ, 07 грудня 2023, ЮНЕСКО, НМАУ.

8.Ло Чже. Напрями модифікації жанру концерту для труби з оркестром в українській музиці доби Незалежності» [доповідь] – Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом», 25 квітня 2024 року.

9.Ло Чже. Виконавська інтерпретація сольного тембру у жанрі українського концерту для труби (на прикладі твору «Концерт-рапсодія» Є. Станковича) [доповідь] – Сучасні тенденції у музичному мистецтві : Всеукраїнський круглий стіл, Президія НАМ України, Відділення музичного мистецтва і теорії та історії мистецтв, 26 вересня 2024 року.

10.Ло Чже. Інтерпретація партії соліста у концерті для труби Вадима Гомоляки (до 110 річниці від дня народження) [доповідь] – Восьма міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», 7-9 листопада 2024 року, Київ, НМАУ.

11.Чже Ло. Тембр солюючого інструменту у жанрі сольного концерту для труби з оркестром як предмет концептуального аналізу [доповідь] – Міжнародна конференція «Проблеми методології сучасного

мистецтвознавства та культурології, Національна Академія мистецтв України, м. Київ, 13-14 листопада 2024 року.

12. Ло Чже. Жанрово-стильові новації концертів для труби з оркестром 80-х років XX ст. (на прикладі Концерту Олександра Злотника) [доповідь] – Молоді музикознавці : XXIII Міжнародна науково-практична конференція, 30. 03.2024 р. Київ: КМАМ ім. Глієра.

13.Ло Чже. Темброві новації партії соліста в українських концертах для труби з оркестром 90-х років XX – першого десятиліття XXI століть [доповідь] –Молоді музикознавці : XXIV Міжнародна науково-практична конференція, 30. 03.2025 р. Київ: КМАМ ім. Глієра.

14. Ло Чже. Інтерпретація сольного тембру в українському концерті для труби синтетичного жанру: між концертним та симфонічним [доповідь] – Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект : Міжнародна наукова конференція, 5 – 6 травня 2025 р. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського.