

УДК 354:328.185

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-3-10>**Чже ЛО,***orcid.org/0000-0002-9273-9739**аспірант кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) lochzhe@gmail.com***«КОНЦЕРТ-РАПСОДІЯ» ДЛЯ ТРУБИ ТА СТРУННОГО ОРКЕСТРУ
ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА У КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ ТРУБНОГО КОНЦЕРТУ**

У фокусі статті знаходиться проблемне коло питань жанрово-стильової еволюції концертів для труби, що належать до української національної композиторської школи. Аналітичний розгляд охоплює перші зразки жанру від середини ХХ століття – і сягає вершинного опусу, що унаочнює процеси жанрового синтезу у трубному концерті 10-х років ХХІ столітті. Корисним для розкриття теми видається дослідження історичного шляху розвитку жанру в українській та зарубіжній музиці у компаративному аспекті. Зазначені вектори проблематики потребують всебічного осмислення, чим і означається актуальність статті. Метою статті є визначення жанрово-стильових новацій вершинного опусу сучасності – «Концерту-рапсодії» для труби та струнного оркестру Євгена Станковича 2010 року створення. Структурно-тематична характеристика концерту дозволить викрити особливості синтетичного жанру та унаочнити особливості сучасного стану жанру трубного концерту, конкретизувати напрями його еволюції. Проведене дослідження дозволяє зробити наступні висновки. З особливою інтенсивністю відбувається трансформація власне жанрового параметру, який у концертах ХХІ століття збагачується процесами міжжанрового синтезу. Зазначений процес оновлення трубного концерту розпочинається ще з другої половини 70х років минулого століття, інтенсифікується у 80х роках, коли у творах українських композиторів масштабується драматургія концертів для труби і функція оркестру висувається на пріоритетне місце. В опусі Євгенія Станковича «Концерт-рапсодія» втілено оригінальну жанрову ідею синтезу імпровізаційної рапсодичності та логіки розгортання віртуозного концерту (що походить від традицій інструментальної музики М. Лисенка). У концерті провідного українського композитора як найповніше виявляється майстерність збагачення тембрового колориту солюючої труби. Нарешті, концерт Є. Станковича підбиває підсумки історичної еволюції жанру в українському просторі, завдячуючи чому «Рапсодія-концерт» набуває яскравого європейського жанрово-стильового акценту.

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

Zhe LUO,*orcid.org/0000-0002-9273-9739**Graduate Student at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology
Tchaikovsky National music academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) lochzhe@gmail.com***«CONCERT-RAPSODY» FOR SOLO TRUMPET AND STRING ORCHESTRA
BY YEVHEN STANKOVYCH IN THE CONTEXT
OF TRUMPET CONCERT GENRE EVOLUTION**

The focus of the article is on the problematic circle of genre and style evolution of trumpet concertos belonging to the Ukrainian national school of composers. The analytical review covers the first samples of the genre from the middle of the 20th century and reaches the peak opus, which illustrates the processes of genre synthesis in the trumpet concerto of the 10s of the 21st century. A study of the historical development of the genre in Ukrainian and foreign music in a comparative aspect seems useful for revealing the topic. The indicated vectors of the problem require a comprehensive understanding, which determines the relevance of the article. The purpose of the article is to define the genre and style innovations of the top opus of modernity: «Concert-rhapsody» for trumpet and string orchestra by Yevhen Stankovych, created in 2010. The structural and thematic characteristics of the concert will allow us to expose the peculiarities of the synthetic genre and visualize the features of the modern state of the trumpet concerto genre, specify the directions of its evolution. The conducted research allows us to draw the following conclusions. The transformation of the actual genre parameter, which in the concerts of the 21st century is enriched by processes of cross-genre synthesis, takes place with particular intensity. The mentioned process of renewal of the trumpet concerto began in the second half of the 70s of the last century, intensified in the 80s, when the dramaturgy of trumpet concertos was scaled up in the works of Ukrainian composers and the function of the orchestra was put forward as a priority. Yevgeny Stankovych's opus «Concert-Rhapsody» embodied

the original genre idea of the synthesis of improvisational rhapsody and the logic of the unfolding of a virtuoso concert (which comes from the traditions of M. Lysenko's instrumental music). In the concert of the leading Ukrainian composer, the mastery of enriching the timbre color of the solo trumpeter is most fully revealed. Finally, Ye. Stankovych's concert sums up the historical evolution of the genre in the Ukrainian space, thanks to which «Concert-rhapsody» acquires a bright European genre and style accent.

Key words: *Ukrainian trumpet concerto, genre evolution, genre synthesis, rhapsody, concert stylistics, dialogue, improvisation.*

Постановка проблеми. Труба – яскравий за тембром, рухливий інструмент мідної духової групи. Виконавську манеру трубача зазвичай відрізняє технічність, а віртуозні можливості моторної гри пов'язані із вправним виконанням діа-тонічних 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» (Вакалюк, 2009: 4). Саме ці особливості інструменту найбільш яскраво реалізовані у масштабному жанрі концерту для труби з оркестром (або у супроводі фортепіано), 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. Цей факт призводить до вкорінення у музичну культуру сміливих композиційних та жанрових новацій, які привернули увагу провідних виконавців на трубі та були осмислені у роботах вчених-мистецтвознавців.

Аналіз досліджень. Корисними для створення наукового підґрунтя у дослідженні трубного концерту видаються цілий ряд робіт дотичної проблематики, зокрема, дослідження: різних аспектів української школи виконавства на трубі (Посвалюк, 2008); історії інструментального концерту в українській музиці (Немкович, 2004); процесія жанрового синтезу в музичному мистецтві (Грицюк, 2016); жанрово-стильової еволюції концерту для труби з оркестром авторів різних національних шкіл (Мочурад, 2005). Також – роботи, що присвячені теоретичним аспектам та історії жанру українського концерту для мідних духових інструментів другої половини ХХ століття (Палійчук,

2013); відтворенню жанрово-стильової моделі інструментального концерту у концертах для дерев'яних духових Л. М. Колодуба (Біла, 2006); вивченню функціонального та семантичного навантаження тембру труби у симфонічній творчості українських композиторів (Вакалюк, 2009) та у народному та професійному мистецтві (Вакалюк, 2010). Корисними видаються здобутки праць музикознавців щодо творчості Є. Ф. Станковича (Зінкевич, 2012; Луніна, 2012; Луніна 2015). Попри значний список наукових робіт, еволюція концерту для труби саме української національної композиторської школи з акцентом на особливостях жанру концерту у ХХІ столітті, а також історичний поступ жанру у компаративному аспекті досі не стали предметом наукових розвідок. Зазначені дослідницькі лакуни потребують всебічного осмислення – як у теоретичному плані, так і на прикладі вершинних творів сучасності, – тих, що мають певну виконавську історію, але ще й досі не розглянуті з аналітичних позицій.

Мета статті – надати структурно-тематичну характеристику, викрити особливості жанру та зазначити жанрово-стильові новації опусу 2010 року Євгена Станковича «Концерт-рапсодія» для труби та струнного оркестру у контексті еволюції жанру трубного концерту.

Виклад основного матеріалу. Розвиток жанру трубного концерту пройшов декілька етапів. Перший – охоплює 50-ті – першу половину 70-тих років ХХ століття. В цей період написані концерти для труби наступних авторів: Я. Файнтуха 1957 рік, Г. Леонова (два концерти 1959 та 1964 років), Б. Яровинського 1961 рік, Є. Зубцова – подвійний («Концерт для труби і тромбона з оркестром»: 1964 рік, друга редакція – 1968 рік) та трубний концерт Й. Бобровського (1969 року). 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 *другого періоду* презентовані творами 70-тих років (другої половини) – 80-х років ХХ століття. Цей етап пов'язаний з індивідуалізацією форми концерту та процесами жанрового синтезу (наприклад, симфонія-концерт). Автори цього періоду спираються на розширене бачення тембру солюючої труби. Доволі показовими високомистецькими зразками є трубні концерти наступних авторів: М. Бердієва (перший – 1972 рік, другий – 1975 рік), В. Гомоляки 1977 року, О. Красотова з його концертним опусом синтетичного жанру «Симфонія-концерт № 2» для труби с оркестром 1977 року; також – концерти Я. Лапинського (1979, друга редакція – 1980 року), О. Злотника 1983 року, Концерт І. Асєєва 1986 року, Другий концерт Л. Колодуба 1987 року, М. Дремлюги 1989 року, інших. Відмітимо традицію формування програмного концерту у творчості українських композиторів: Л. Колодуба, Перший концерт для труби з оркестром «*Suoni passati*» (у перекладі «Звучить минуле», твір 1986 року), Б. Синчалова, «Монологи» (концерт для труби 1986 року), «Драматичний концерт» Ж. Колодуб 1986 року.

Третій період еволюції українського трубного концерту охоплює етап з 90-тих років ХХ – по 20-ті роки ХХІ століть. У концертах для труби зазначеного періоду спостерігається взаємодія двох принципів драматургії: віртуозності (концертний принцип) та симфонізму мислення при динамічній рівновазі цих компонентів. При цьому, тембр солюючої труби набуває якостей граничної семантизації. Але, на наш погляд, жанрові процеси у більшості концертів третього етапу не є гомогенними. Тут спостерігаються два напрями трансформації концерту. Перший презентує яскраві та новаторські опуси, але такі, що притримуються жанрової номінації «концерт» та його канонів. Другий вектор відображає певну жанрову трансформацію: зазвичай такі твори симфонізують концертну лінію жанру та творчо стверджують синтез жанрів «концерт» та «рапсодія». Ці процеси відчутні у наступних творах 90-х років ХХ століття і до сучасного моменту. Так, Я. Лапинський у 1994 році пише Концерт для трьох труб з оркестром, В. Ніколаєв у 1997 році – Концерт-поему для труби, у тому ж році О. Костін – «Сербське капричіо»: Концерт для труби та струнних, В. Шехместер у 2000 році – Концерт для труби, і нарешті, у 2010 році з'являється вершинний твір цього етапу: Є. Станкович пише «Концерт-рапсодію»

для труби *in B*, струнного оркестру та фортепіано. Зазначимо, що в цьому опусі провідного українського композитора як найповніше виявляється майстерність тембрового колориту концертного твору, а через темброве мислення – втілено оригінальну жанрову ідею синтезу імпровізаційної рапсодичності та логіки віртуозного концерту. Провідним критерієм для подібних висновків слугує інтерпретація солюючого тембру та тембровий звукообраз у концерті. Тому розгляд принципів інструментального мислення в аспекті традицій та новаторства видається плідним.

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» (Вакалюк, 2010: 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 минулість 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 (там само: 108). Якщо у першому періоді еволюції жанру «концерт для труби» спостерігалось наслідування «чистих» та доволі прозорих драматургічних та семантичних прийомів тлумачення тембру солюючої труби авторами концертів, то у другому етапі 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 сурмачів, 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. Скористуємося каталогом, що наведений Джоном Уоллесом і Олександром МакГреттан у додатку до наукового видання «Труба» (Wallace, et al., 2011: 283–287).

Тож: 1948 рік, А. Жоліве (концертно для труби, конкурсний твір для Паризької консерваторії), 1948 рік, Г. Томмазі (написаний для сурмача 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) та Концерт 1973 року Кшиштофа Майєра, який був написаний спеціально для Тимофія Докшицера. Ці твори та твори інших зарубіжних композиторів, стали доступними для прослуховування українськими музикантами на фестивалях, у радіотрансляціях, і навіть виконувалися видатними майстрами, наприклад, Т. Докшицером (сурмач українського походження). 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. Накопичений слуховий досвід, збагачення виконавських прийомів, вимагає від українських композиторів починаючи з 90-х років змін усталеної жанрової форми трубного концерту.

Г.Є. Луніна наводить думку композиторки Ю. О. Гомельської про значущість жанрового параметру для творчого процесу композитора: на сучасному етапі «жанрові витоки набувають переосмислення, відтак робота точиться на жанрових стиках, гранях, їх суміщеннях, співвідношеннях, взаємодотиках, перехрещеннях» (Луніна, 2015: 203). 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 справедливості цього вислову і для нашого об'єкту вивчення: жанрова система концертів для труби з оркестром на межі ХХ – ХХІ століть також піддається інтенсивному оновленню і наповнюється великою кількістю талановитих творів з доволі індивідуалізованими жанровими параметрами. Зазначені принципи впливають на зміну сталого іміджу сольуючої 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 ХХ 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); «Концерт-рапсодія» 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 сольуючої труби. 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 багатосаровість 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.

Другий 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\4,3\4,4\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 колицькової, 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. Посвлялюк 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. Скрябіна (фортепіанна прелюдія №2, ор.11). Репліка фортепіано, відчутно орієнтована (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. 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 тема-

тизм 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 модули 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. 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 неомогенною, 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 (Москаленко, 2013: 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 бесідах з О. С. Зинькевич, Є. Ф. Станкович висловився щодо темпів у музиці наступним чином: «я вважаю, що темпи – це біотоки самої людини» (Зинькевич, 2012: 214). Тож, романтична поемність, притаманна «Концерту-рапсодії» для труби та струнного оркестру, має на меті передати порухи душі людини в інтонаційному потоці процесу напруженої лірико-психологічної споглядальності.

Саме цей твір ми вважаємо кульмінаційним етапом еволюції жанрової форми концерту у ХХІ 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 кантіленних 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» (Палійчук, 2013: 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 ступеню інтонаційної єдності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біла К. Деякі аспекти втілення індивідуальної художньої логіки в межах академічних засад жанрово-стильової моделі інструментального концерту. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 50: *Левко Колодуб: сторінки творчості*. Київ, 2006. С. 213 – 221.
2. Вакалюк П. Художня семантика образів мідних духових інструментів в українському народному та професійному мистецтві. *Молодь і ринок*. № 7-8, 2010. С. 105 – 109.
3. Вакалюк П. Роль труби в симфонічній творчості Бориса Лятошинського та Станіслава Людкевича : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів: Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2009. 16 с.
4. Грицюк О. Жанровий синтез в музичному мистецтві ХХ ст.: теоретичний аспект // *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ, 2016. Вип. II (7). С. 178–184.
5. Зинькевич Е. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Нежин : Издатель ЧП Лысенко М.М., 2012. 312 с.
6. Луніна А. Композитор в зеркале современности. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. В 2-х томах. Т. 1. 504 с.
7. Луніна А. Нова форматність музики Є. Станковича. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. № 4 (17), 2012. С. 38–55.
8. Москаленко В. Г. *Лекції з музичної інтерпретації* : навчальний посібник. Київ: Типографія «Клякса», 2013. 272 с.
9. Мочурад Б.І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2005. 19 с.
10. Немкович О. М. Інструментальний концерт. *Історія української музики*. Київ, 2004. Т. 5. С. 279 – 294.
11. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів другої половини ХХ століття: теорія та історія жанру : навч. посіб. для студентів ВНЗ. Донецьк : ЛАНДОН-ХХІ, 2013. 179 с.
12. Посвалок 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.
13. Wallace J. & McGrattan A. A selective list of twentieth-century solo works. *The Trumpet: The Yale musical instrument series*. New Haven and London: Yale University Press; Illustrated edition, 2011, pp. 283–287.

REFERENCES

1. Bila K. Deiaki aspekty vtilennia indyvidualnoi khudozhnoi lohiky v mezhakh akademichnykh zasad zhanrovo-stylovoi modeli instrumentalnogo kontsertu. [Some aspects of the implementation of individual artistic logic within the academic foundations of the genre-style model of the instrumental concert.]. *Naukovyi visnyk NMAU*. Kyiv, 2006, Volume 50. Pp. 213–221. [in Ukrainian].
2. Vakaliuk P. Rol truby v symfonichnii tvorchosti Borysa Lyatoshynskoho ta Stanislava Liudkevycha. [The role of the trumpet in the symphonic works of Borys Lyatoshynskyi and Stanislav Lyudkevich]: Thesis abstract. Lviv, 2009. [in Ukrainian].
3. Vakaliuk P. Khudozhnia semantyka obraziv midnykh dukhovykh instrumentiv v ukrainskomu narodnomu ta profesiinomu mystetstvi. [Artistic semantics of images of copper wind instruments in Ukrainian folk and professional art]. *Molod i rynek*. Kyiv, 2010, Vol. 7–8, 2010. Pp. 105 – 109. [in Ukrainian].
4. Hrytsiuk O. Zhanrovyy syntez v muzychnomu mystetstvi XX st.: teoretychnyi aspekt. [Genre synthesis in the musical art of the 20th century: theoretical aspect]. *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo*. Kyiv, 2016. Vol. II (7). Pp. 178–184. [in Ukrainian].
5. Zin'kevich Ye. O nastoyashchem, o bylom razmyshlyayet Yevgeniy Stankovich v besedakh s Yelenoy Zin'kevich. [Yevgeny Stankovich reflects on the present, the past in conversations with Elena Zinkevich]. Nizhyn: Publisher ChP Lysenko M.M., 2012. 312 p. [in Russian].
6. Lunina A. Kompozitor v zerkale sovremennosti. [Composer in the mirror of modernity.]. Kyiv : Dukh Í Lítera, 2015. In 2 volumes. Volume I. 504 p. [in Russian].
7. Lunina A. Nova formatnist muzyky Ye. Stankovycha. [The new format of E. Stankovich's music.]. *Chasopys NMAU*. Kyiv, 2012, Vol. 4 (17). Pp. 38–55. [in Ukrainian].
8. Moskalenko V. H. *Lektsii z muzychnoi interpretatsii* : navchalnyi posibnyk. [Lectures on musical interpretation: a study guide]. Kyiv: Typohrafiia «Kliaksa», 2013. 272 p. [in Ukrainian].
9. Mochurad B.I. Kontsert dlia truby z orkestrom v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii. [Trumpet concerto with orchestra in the aspect of genre and style evolution] : Thesis abstract. Lviv, 2005. [in Ukrainian].
10. Nemkovych O. M. Instrumentalni kontsert. *Istoriia ukrainskoi muzyky*. [Instrumental concert. History of Ukrainian music.]. Kyiv, 2004. Volume 5. Pp. 279 – 294. [in Ukrainian].
11. Paliichuk I. S. *Ukrainskyi kontsert dlia midnykh dukhovykh instrumentiv druhoi polovyny XX stolittia: teoriia ta istoriia zhanru* : navch. posib. [Ukrainian concerto for brass instruments of the second half of the 20th century: theory and history of the genre: teaching. manual]. Donetsk: LANDON-XXI, 2013. 179 p. [in Ukrainian].
12. Posvaliuk V.T. Shliakhy stanovlennia i problemy rozvytku ukrainskoi shkoly vykonavstva na trubi: istorychnyi, profesiino-vykonavskyi, teoretyko-metodychnyi aspekty [Ways of formation and development problems of the Ukrainian school of trumpet performance: historical, professional-performance, theoretical-methodical aspects] : Thesis abstract. Dr. art historian: 17.00.03. Kyiv, 2008. 36 p. [in Ukrainian].
13. Wallace J. & McGrattan A. A selective list of twentieth-century solo works. *The Trumpet: The Yale musical instrument series*. New Haven and London: Yale University Press; Illustrated edition, 2011, pp. 283–287.