

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291367>

## **ЛО ЧЖЕ**

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Аспірант кафедри історії української музики та музичної фольклористики. Науковий керівник — О. М. Давидова, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри (Київ, Україна).

**Luo, Zhe.** Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Post-graduate student at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology. Scientific advisor — Oksana Davydova, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Professor at the Department (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9273-9739>

© Ло Чже, 2023.

## **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ НОВАЦІЇ СУЧАСНОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТРУБИ (НА ПРИКЛАДІ «КОНЦЕРТУ-РАПСОДІЇ» ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА)**

### **GENRE AND STYLE INNOVATIONS IN THE MODERN TRUMPET CONCERTO (AS YEVGEN STANKOVYCH'S “RHAPSODY-CONCERTO”)**

Жанру концерту для труби з оркестром належить особливе місце в історії вітчизняної музичної культури. Від середини ХХ століття і до сьогодення він інтенсивно розвивався, пройшовши такі етапи: від усталення його жанрової конструкції в українській музиці 1950–1970-х років до трансформації жанрових канонів у ХХІ столітті.

Жанровий синтез у музичному мистецтві сучасності характеризується інтенсивністю процесів [Щитова, 2019] в оновленні стилістики і традиційних засобів формотворення, конструктивними новаціями в сольних інструментальних концертах. Жанр концерту для труби з оркестром на межі ХХ–ХХІ століть також зазнав інтенсивного оновлення,

написано чимало творів з «вільно-індивідуалізованими жанровими рішеннями» [Кравченко, 2020, с. 133]). Усе це вплинуло на зміну сталого іміджу труби-соло в концертах, на становлення нового звукообразу, тембру, на сміливі композиційні й жанрові новації.

Процес жанрового оновлення трубного концерту розпочався у 1970–1980-х роках, коли жанровий синтез вплинув на драматургію концертів для труби, увиразнюючи партію оркестру. Тому зростає напруження у процесі інтонаційного діалогу соліста й оркестру, як у концертному опусі одеського композитора Олександра Красотова «Симфонія-концерт № 2» для труби з оркестром (1977). Аналогічно вибудовуються композиційні й жанрово-стильові засади концертів для труби «чистих» жанрів трубного концерту композиторів Якова Лапинського (1979–1980), Олександра Злотника (1983), Ігоря Ассєєва (1986), Льва Колодуба (Другий концерт, перша редакція 1982, друга 1996), Миколи Дремлюги (1989). Вкажемо на традицію насичувати змістовими колізіями «програмні концерти» у трьох концертах для труби з оркестром 1982–1986 років, це, зокрема, Перший Льва Колодуба «*Suoni passati*» (з італійської — «Звучить минуле», 1982), «Монологи» Бориса Синчалова (1986), «Драматичний концерт» Жанни Колодуб (1986).

Найбільш яскраво виражені процеси «розхитування» сталої жанрової конструкції сольного концерту для труби у творах із 1990-х років. Вони виникають унаслідок збагачення жанрово-стильової палітри сучасних концертів, композиційні принципи яких ґрунтуються на динамічній рівновазі елементів концертності (віртуозності) і концептуального симфонізму, при цьому тембр труби соло набуває граничної семантизації. На цьому етапі спостерігаються найбільш інтенсивні процеси трансформації жанру. Вони пов'язані з поєднанням симфонічних ресурсів драматургічного розгортання оркестрової партії та імпровізації віртуозного характеру в партії соліста. Характерним для цих концертів є синтез жанрів, навіть їх назви містять подвійні номінації: «концерт-поема», «концерт-капричіо», «концерт-симфонія»,

«концерт-рапсодія». Ці процеси властиві провідним трубним концертам: «Концерт-поема для труби» Вадима Ніколаєва (1999); «Сербське капричіо» — Концерт для труби та струнних Олександра Костіна (1997); «Концерт-рапсодія» Євгена Станковича (2010). Вершинним твором на цьому етапі вважаємо «Концерт-рапсодію» для труби *in B*, струнного оркестру й фортепіано Є. Станковича (2010), присвячений провідному трубочеві України Валерію Посвалюку.

Згідно з вільним характером рапсодичної будови твору, одночастинний концерт має кілька 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 і двох контрабасів; друга — власне основний тематизм головної партії у виконанні труби соло. Тембровий звукообраз сольного інструмента належить до сигнальної сфери (типовий імідж труби), головна партія — закличного войовничого характеру, з гострим пунктирним ритмом, вираженою дрібною масштабною (мотивною) структурою. Темброва багатшаровість фону і рельєфу підкреслює внутрішню неоднорідність головної партії. Грані цілісного образу висвітлюють то стримане «тупцювання струнної групи», то «джазову схильність» початкової фрази фортепіано й низьких струнних, то акордову хоральність фону, на якому розгортається партія труби: заклична, войовнича, героїчна.

Другий епізод експонує тему побічної партії: це кантиленна мелодія з форшлагами, яка надає м'якості й тендітності звучанню соліста. Подальше інтонаційне розгортання побічної теми приводить до першої кульмінації — пануванню пісенності, стихії гімну, оспівуванню Батьківщини, її сакралізації. Саме так інтерпретували цей епізод українські трубачі Валерій Посвалюк і Денис Бевз, які користуються широким диханням і м'якою атакою початкових звуків кожної фрази побічної теми, люфт-паузуванням перед звуками

високого регістру. У перехідному розділі (епізод *Moderato*) музика відчутно драматизується. До виконання залучені інструменти струнної групи, які на *fortissimo* викладають quasi-цитату з музики Олександра Скрябіна (фортепіанна Прелюдія № 2, ор. 11). Згодом у партії солюючої труби із сурдиною звучить ще одна лірико-драматична тема, із тьмяним звуковим присмаком (*con sord., molto cantabile*). Саме так інтерпретує композитор низький регістр труби, драматизуючи й загострюючи дещо скорботний стан.

Розробка (початок — ц. 70, *Allegro*), ґрунтується на темі головної партії. Тематизм соліста-трубача й оркестровий супровід концерту сповнюються символами: активна дієва моторика фортепіанної партії звучить у душі героїчної теми спротиву у труби; лінія струнних, викладена цілими тривалостями, декларативно звучить на граничній гучності, інтонаційно пов'язана з риторичними фігурами, переважно символічно-просторовими: *anabasis catabasis*. Інтонаційне навантаження партії солюючої труби спрямоване на мотивне розпорошення тематизму головної, посилює експресію її викладення. Цікаво, що її реалізує процес з'єднання мелодичного контуру зі сталими «формулами» інтонаційного руху риторичних фігур. Особливо показово тут використано фігур *interrogation passus* та *duriusculus* при драматично-загостреному відтворенні переінтонованих мотивів головної партії.

Справжнім поєднанням вільної рапсодичності і концертності є кілька контрастних імпровізаційних епізодів у виконанні солюючої труби при мінімальній підтримці оркестру. Моторне подвійне стакато й речитативні тирати на тлі барвистих септ- і ундецимакордів сприймаються як відгомін епічної стилістики первісної основи рапсодійного жанру. У наступному епізоді тема головної партії «переінтоновується», набуває кантиленного характеру, звучить на широкому диханні, наближаючись до емоційного простору побічної теми «Концерту-рапсодії». Цей епізод (цц. 120–130) завершується проведенням теми побічної партії, пануванням гармонії краси в кантиленному мелосі труби. Розробковий епізод є драматичним діалогом, змаганням соліста й оркестру,

побудований на контрасті всіх параметрів музичної мови: темповому (*rubato* — *actempo*), метричному (парні — непарні метри, складні тактові розміри), динамічному (*forte* — *piano*), штриховому (*staccato* — *legato*), звукотворчому (сурдина — неприкритий звук), реєстровому тощо. Репліки діалогу звучать компліментарно, по черзі (соліст — оркестр), на коротких відрізках форми (кожна репліка — максимум на два такти), що наймовірно напружує й загострює інтонаційні процеси твору. Поступово діалог починає розшаровуватись оркестровою фактурою, кожна інструментальна партія *divisi* стає негомogeneous, що веде до кульмінації. Водночас у партії фортепіано «збираються фактурні шари» в жорсткі кластерні співзвуччя. У наступному епізоді в партії соліста наймовірно «ліризуються» інтонації головної партії і актуалізується кантілена, яка охоплює фактуру струнного оркестру. Контрапунктом проводяться дві теми — трансформована головна і побічна. Динамізована й динамічна реприза — епізод *a tempo* (*Allegro*) з авторськими ремарками *molto ritmato*, *molto marcato* стверджує героїчний, вольовий, загострений образ головної партії. Він ґрунтується за підсумковим принципом, оскільки тут викладено усі мотивні метаморфози теми з розробкового розділу, вони набувають ствердження в партії соліста.

Отже, «Концерт-рапсодія» Є. Станковича є зразком індивідуалізованого жанрового вирішення концерту для труби, у якому втілено ідеї віртуозного концертного твору, сповненого драматизму, симфонізації і надзвичайної інтонаційної цілісності.

### Список використаної літератури

1. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ — початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с.
2. Shchitova S., Shvets T. Multidimensionality of genre synthesis in contemporary musical art // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. пр. Вип. 15. Дніпро, 2019. С. 118–126.