

## ТЕМБРАЛЬНО-ЗВУКОВИЙ ІМІДЖ СОЛЬНОЇ ПАРТІЇ У КОНЦЕРТАХ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ КОМПОЗИТОРІВ ОДЕСЬКОЇ ШКОЛИ

Чже Ло,

аспірант кафедри історії української музики та музичної фольклористики  
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського  
ORCID ID: 0000-0002-9273-9739

*Метою автора статті є аналіз специфіки композиторської інтерпретації тембрально-звукового іміджу партії соліста у жанрі трубного концерту. Методологія дослідження ґрунтується на комплексному системному підході, що дозволило довести важливе значення Одеської виконавської та композиторської школи у еволюції жанру концерту для труби, розкрити новаторські напрямки моделювання композиторами динаміки звукового іміджу соліста у контексті синтетичних жанрів. Використано методи порівняльного та цілісного музично-теоретичного аналізу. Наукова новизна дослідження полягає у зверненні до широкого кола проблематики двох концертів для солюючої труби з оркестром композиторів О. Красотова та послідовника його творчих принципів О. Злотника, які створені з відчутним новаторським підходом до темброобразу солюючої труби що орієнтуються на регіональні віртуозно-виконавські потужності Одеської школи трубачів. Висновки. Концерти композиторів 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 концепції авторів є радикальна зміна усталених норм інтерпретації солюючого тембру. Нова композиторська модель орієнтується на новий тип тематизму сольної партії, сучасні принципи композиторської техніки, оновлений тип драматургії, що органічно інтегрує трагічні змістові колізії. Відповідно, ускладнюються сталі жанрові архетипи тематизму сольної партії титульного тембру. У підсумку жанровий стиль сольної партії концерту синтезує моторність, пісенність, декламацію та пластичність, ці елементи виявляють себе у динамічній єдності на усіх етапах форми. Концерти набувають симфонізованої єдності, монотематичні комплекси, що покладено в основу музики творів, орієнтуються на збагачення палітри виконавського шару, на інтенсивні темброві метаморфози, завдячуючи чому відчутно динамізується звуковий образ титульного інструменту – труби.*

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

### ***Zhe Luo. The timbral-sound image of the soloist's part in Odesa composers' trumpet concerto***

*The purpose is to analyze the specifics of the composer's interpretation of the timbral-sound image of the soloist's part in the trumpet concerto genre. The research methodology is based on a complex system approach, which made it possible to prove the importance of the Odesa performing and composing school in the evolution of the genre of the trumpet concerto, to reveal innovative directions of modeling by composers of the dynamics of the soloist's sound image in the context of synthetic genres. The methods of comparative and inseparable music-theoretical analysis were used. The scientific novelty of the study consists in addressing a wide range of problems of two concertos for solo trumpet with orchestra by composers O. Krasotov and a follower of his creative principles, O. Zlotnyk, which were created with a tangible innovative approach to the timbre of the solo trumpet, which are oriented to the regional virtuoso-performing capacities of the Odessa school trumpet players. Conclusions. The concertos of the composers O. Krasotov and the follower of his creative principles, O. Zlotnyk, are innovative works that creatively presented a new paradigm of the title timbre of a trumpet concerto in the 80s of the 20th century. An important factor of the authors' concept is a radical change in the established norms of interpretation of salting timbre. The new compositional model focuses on a new type of thematism of the solo part, modern principles of compositional technique, an updated type of drama that organically integrates tragic content collisions. Accordingly, the constant genre archetypes of the theme of the solo part of the title timbre are complicated. As a result, the genre style of the solo part of the concert synthesizes motility, songfulness, declamation and plasticity, these elements manifest themselves in dynamic unity at all stages of the form. The concertos acquire a symphonized unity, the monothematic complexes, which are the basis of the music of the works, focus on enriching the palette of the performing layer, on intense timbre metamorphoses, and the sound image of the trumpet is title instrument is noticeably dynamized.*

**Key words:** trumpet concerto, Ukrainian music, composer's school, symphonization, timbre, sound image, synthetic genre.

**Вступ.** Інтелектуальне підґрунтя виконавської діяльності видається важливою нормою та суттєвою ознакою сучасного, успішно концертуючого, музиканта. Занурення у проблематику титульного тембру у жанрі концерту для соліста розпочинається із активного процесу творчої пошукової роботи над звукообразом. Відштовхуючись від усталених звукових шаблонів, акустичних особливостей, напрацьованих ресурсів моделювання контурів певних художніх образів ресурсами тембрових барв сольного інструменту, досвідом, виконавцем вибудовується оригінальна стратегія звукообразу пар-

тії соліста. Вона прямо визначається нормами жанрово-стильової відповідності – драматургічним особливостям твору. Базовою категорією уваги музиканта у цьому напрямі роботи є звук: характеристика тембру, особливості його звуковидобування (нормативного та екстремального). Звук також є пластичним матеріалом для адекватного втілення оригінальної музичної ідеї твору. Науковець-органолог та трубач-виконавець Ігор Гишка слушно зазначає: «Саме звук є органічною матерією музики, головним засобом художньої виразності, основним визначником розвитку інструмента,

його ролі і місця в соціально-культурній сфері різних епох» [1, с. 65]. Спеціальне вивчення зазначених у темі статті аспектів має на меті викрити спільне і відмінне у тлумаченні жанрових моделей трубного концерту, їх впливу на особливості втілення звукообразу сольної партії труби у представників регіональних шкіл української музики, зокрема – Одеської, що потребує, безумовно, окремої уваги дослідника.

**Матеріали та методи.** Джерельною базою дослідження автора статті є партитури та аудіо-записи двох концертів для солюючої труби з оркестром композиторів Одеської школи – Олександра Красотова (1977 р., II редакція – 1983 р.) та Олександра Злотника (1983 р.), які створені з відчутним новаторським підходом до темброобразу солюючої труби та з урахуванням локальних, високого рівня, віртуозно-виконавських ресурсів Одеської школи гри на трубі. Методологія дослідження ґрунтується на комплексному системному підході, у рамках якого використано музикознавчі методи цілісного музично-теоретичного аналізу, компаративні методи. Наукові напрацювання українських теоретиків, істориків музики та виконавців-практиків також стають у нагоді для отримання достовірних висновків нашого дослідження. Образно-змістова сфера, що пов'язана з навичками технічної вправності, з інтерпретацією тембральних особливостей цього інструменту у різних жанрах української музики, розглядається у роботах науковців та виконавців-практиків духового виконавства, серед яких І. Гишка [1], О. Концевич та А. Карпак [4]. Методологічно важливою для розуміння звукового іміджу інструмента, як важливого параметру носія інтонаційного образу світу видається монографія Ю. Чекана [6]. Дослідження С. Шипа [7], особливо у розділах монографії відносно жанрового стилю видається глибоким базисом для визначення жанрових архетипів сольної партії трубача, що піддаються осучасненню у концертах композиторів Одеської школи. Творчий доробок репрезентантів Одеської композиторської школи на сьогодні вивчений досить неповно, переважно – у жанровій сфері, відмінній від інструментального концерту [2; 3]. Відтак, у відомій автору науковій літературі, ще й досі не віднайшли системного розгляду ані звуковий образ труби у сольних концертах, ані параметри жанрово-стильової єдності трубних концертів композиторів Одеської школи, ані риси новаторства у тембральній репрезентації сольної партії. Метою дослідження автора статті є розгляд специфіки композиторської інтерпретації тембрально-звукового іміджу партії соліста у жанрі концертів для труби Олександра Красотова та Олександра Злотника – представників Одеської школи.

**Результати.** Одеська композиторська школа та школа виконавців на трубі утворюють яскраві феномени української музичної культури. Кожен 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» [2, с. 47]. Відмічена єдність митців Одеської

школи за факторами «конкретної історичної епохи, стильового напрямку, національної або географічної приналежності» [2, с. 47] характеризується наявністю «власного творчого почерку» та певною історичною тяглістю феномену, музично-професійною якістю вищого гатунку, що й виявляється у царині духового трубного виконавства та композицій для труби з оркестром. Дійсно, серед композиторів Одеси фігурують імена знаних митців, що писали музику для труби, це: У. Молчанов, О. Золотарьов, В. Малішевський – перший ректор Одеської консерваторії, його вихованці М. Вілінський, О. Давиденко, К. Корчмарьов та їх спадкоємці – С. Орфєєв, К. Данькевич, Т. Малюкова-Сидоренко, О. Красотов. Їх творча єдність осягає велику кількість випускників Одеської консерваторії, що працюють у різних регіонах України. Провідне місце у їх переліку займає і О. Злотник – випускник класу професорів Олександра Красотова, Тамари Сидоренко-Малюкової. Саме Олександр Красотов та Олександр Злотник у 80-х роках минулого століття стали авторами резонансних концертів для труби з оркестром – творів, що репрезентували оригінальні традиції музикантів саме Одеської творчої школи, що сприяло процесам доволі відчутного жанрового оновлення трубного концерту у важливому сегменті історії української музики другої половини ХХ століття.

У 1983 році сорокасемирічний Олександр Красотов створив другу редакцію концерту для труби з оркестром: твір отримав назву «Симфонія-концерт для труби». У тому ж 1983 році тридцятип'ятирічний Олександр Злотник, його учень з композиції, також написав Концерт для труби з оркестром. У траєкторії життєтворчості кожного з композиторів ці опуси максимально розкрили як традиції Одеської композиторської школи, так і новаторське бачення концертного жанру та темброобразу трубача-соліста.

О. Красотов (1936–2007) – випускник Одеської консерваторії 1959 року, «універсальна творча особистість» (О. І. Коменда). Як композитор він навчався у класі Т. С. Малюкової-Сидоренко, як піаніст – у Б. О. Чарковського; як музикознавець – у О. Л. Когана.

Концерт для труби з оркестром № 1 у першій редакції був написаний у 1977 році. Його друга редакція під назвою «Симфонія-концерт для труби з оркестром» – у 1983 році. Цей твір цілкоміто віддзеркалює неконформістські тенденції мистецтва у творчості О. Красотова, які відображаються, зокрема, і у доволі радикальному перегляді звукового іміджу партії соліста у концерті, а також і у новаторському, доволі нетрадиційному підході до його тембрового забарвлення (як соліста, так і оркестрової партитури твору загалом).

Концерт існує під декількома неймінгами. 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 під

редакторськими правками Марка Реїфта [8]. У виданні партитури «Музичною Україною» вказана інша паспортизація того ж самого твору: «Симфонія-концерт № 2 для труби з оркестром (1983 р.) : партитура». 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. Тяньцзінь (Китай).

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).

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.

Колізії драматичної концепції твору Олександра Красотова для солюючої труби з оркестром вирішені засобами симфонізації концертного жанру. Симфонізація впливає на розгортання інтонаційного процесу партії соліста. Концертність – інша рівноправна та яскрава складова твору, реалізована різноманітними барвами солюючого тембру цього віртуозного інструменту з широкою палітрою можливостей. Симфонічний масштаб опусу О. Красотова спресований у одночастинну композицію, яка наділена усіма семантичними засадами сонатно-симфонічного циклу. Контраст, гра та діалог – жанровоозначувальні риси для любого концерту. Саме ці прийоми у Симфонії-концерті для труби є виразним тлом, що поживляють риси унікальності темброобразу соліста, яка вибудована О. Красотівим з елементами яскравої театральності. Дві образно-інтонаційні сфери по черзі презентовані у вступному розділі та у експозиції сонатної форми. *Перша* – драматичний внутрішній монолог (вступ), що занурює у заглиблено-інтровертний спектр буття героя, *друга* сфера побудована на

енергійних елементах активної дієвої моторики (тема головної партії). Перша репрезентована тембровим комплексом струнних інструментів (за участю арфи та фортепіано), друга – тембром труби. Саме контраст звукообразів певних інструментів, використання тембрів як *носіїв психологічних характеристик*, є поштовхом до розгортання подальших драматургічних колізій концерту-симфонії. Цікаво, що при контрасті образно-змістових характеристик двох зазначених сфер, між ними відсутній радикальний вододіл (тематичний контраст), оскільки на монотематичному матеріалі композитором експоновано два різних фокусу портрету «героя». Лінія протиставлення психологічних станів монообразу вдало зміщує опцію презентації саме за рахунок тембрових ресурсів. Зі вступу – точки перебування у внутрішньо-конфліктному інтровертному світі героя, у наступному, контрастному розділі, композитор фокусується на штучно-екстравертному, активному, дієвому стані героя. Динаміка *різномтебрових* барв майорить у інтонаційній площині монотематичного комплексу. Вона реалізована також і контрастним звучанням *однорідних* тембрів: лінія солюючої труби концерту яскраво контрастує сольним реплікам перших труб мідної групи оркестру саме на рівні штрихів та прийомів гри, динамічним та темповим параметрами. Так втілена концертність всередині споріднених інструментальних груп. Динамізація експозиції реалізована різними засобами міжтембрового діалогу при тембровому домінуванні партії соліста-трубача. Оркестрові репліки діалогічного характеру побудовані на дрібних мотивах похідного, від головної теми, характеру, а періодичні раптові *sforzando* оркестру та деякі прийоми тембрової динамізації, які «не мають ознак штрихів – *portamento, fruliato, glissando, tenuto* та *vibrato*» – за слухними висновками О. Концевич, А. Карпак [4, с. 110], розвивають провідний тематичний комплекс у тембровому просторі різних інструментів оркестрових груп.

Композиторська інтерпретація титульного тембру концерту для солюючої труби змінюється у залежності від етапів драматургії. Блиск, віртуозність, яскраве *staccato*, концертне піднесення плакатного типу тематизму у звучанні труби у високому регістрі характеризує експозиційне розгортання тематизму головної партії. Побічна партія, побудована на монотематичному комплексі, надає варіант кантиленного співу, трубного тембру. Драматизм розробкового розділу пов'язаний не тільки з активною інтонаційною трансформацією теми, але й зі зміною моторних форм руху на драматичні типи висловлювання. Тембр труби набуває тьмяного звучання, чому сприяє перенесення теми у низькій регістр, скорочення масштабу до фрази. Відповідно, з'являється тип декламаційного звуковидобування, наближеного до мовлення, враження драматичного монологічного висловлювання підкріплюється тихою динамікою та проведенням теми у повільному темпі (цифра 35). Виокремлення інтонації *lamento*: жалібного плачу, її неодноразове повторення у партії соліста з різними виконавськими прийомами та штрихами (*legato* та крещендування витриманого звуку) надає трагічного

відтінку процесу інтенсифікації тембрової динамізації партії соліста. Розпад цілісної структури монотемати (у початковому проведенні – період повторної будови) на окремі мотиви з інтенсивним темброво-динамічним варіюванням та репризне, дещо декларативно-конструктивне, проведення модифікації теми головної теми сприймається однозначно – як трагічний вирок герою. Так, послідовно впорядкований висхідний ряд звуків із повним замкненим кадансом у партії труби з сурдиною на фоні звучання поховальних дзвонів в оркестрі остаточно закріплює трагічну концепцію твору, що пов'язана із перемогою мороку смерті над життям, над її енергією та соковитими барвами. Значною мірою концепція вибудовується ресурсами тембрової виразності, оскільки монотема надає єдиний інтонаційний ґрунт твору. «Темброва подібність» мелодійних структур у партії соліста-трубача (термін Ю. Чекана [6]), цілісного звукового образу титульного інструменту протягом звучання музики концерту-симфонії принципово нівелюється. Це й є стрижневим остовом драматургії твору, у якому тембр труби набуває метаморфоз. Початково спрямований композитором на стратегічну мету: конструювання окремих змістових колізій звукової тканини, тембр волею автора і майстерністю виконавців набуває додаткового семантичного насичення. Відзначений нами фактор органічно вписується у традиційні прийоми монотематичної композиційності: симфонізованої трансформації інтонаційно-мелодичного каркасу теми та титульного тембру концерту. Новація Симфонії-концерту О. Красотова торкається тлумачення виконавцями звукообразу соліста-трубача, які мають подолати інерцію, сформувану виконавську стратегію виходу за межі тембрового іміджу соліста трубного концерту – носія наспівної кантилени або тематизму активної дієвої моторики, закріплених у традиційному репертуарі, що спирався на реалізацію, перш за все, природніх акустичних властивостей інструменту.

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. Як композитор Одеської школи, маєстро 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-десятиріччі ім. М. Лисенка. Роки професійного композиторського навчання у Київській консерваторії, нині НМАУ визна-

чають 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. Севаст'янової; 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 набула О. Злотником за декількома профілізаціями. У стінах Київської консерваторії виконавське мистецтво маєстро 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 відбилися 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 концерткування 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: у провідній темі переважають інтонації *lamento*, подані ритмічно примхливо. Це – мотиви, що розчленовуються паузами. 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 кантиленним побудовам першого вступного розділу. Як і у концерті О. Красотова, у тембробразі соліста виникає відчутний дисонанс у вирішенні звукообразу соліста, що закріплена у сталій жанровій традиції трубного концерту, у репертуарі до 80-х років ХХ 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 дозволяють 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 шаблях теситурно віддалених звуків без розв'язання. Це призводить до певної психологічної насиченості і навіть мелодійний каркас консонансів (сексти, терції) інтонаційно загострені виконавським прийомом *stacato*. Кантилений пісенний мотив першого вступного розділу стає темою побічної партії (у партитурі: цифра 14), 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. 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 про-

дить 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 труби траурного характеру як трагічна декламація (цифра 20, епізод *Lento*). 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 гобою, вона віддзеркалюється у мелодіях ламаних пасажів флейтових дуєтів). 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. 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 кан-

тиленної життєдайності. У кодї (цифра 52) алюзія пісні Дж. Гершвіна «Коханий мій» конкретизує образу колїзїю твору: історія кохання, що залишилося у минулому. Темброво-акустичний штрих допомагає розкриттю ідеї композитора: тема-алюзія у партїї солїста-трубача звучить із сурдиною і цей звукообраз знову набуває відчутний присмак ретро, голосу минулого.

**Висновки.** Концерти для труби композиторів Одеської школи (О. Красотова, та послїдовника 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 солуючого 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. Відповідно зміню-

ється і тип тематизму сольної партїї і принципи композиторської техніки. Драматургія концерту заснована на трагічних колїзіях, жанрові архетипи тематизму ускладнюються. У підсумку жанровий стиль сольної партїї концерту синтезує моторність, пісенність, декламацію та пластичність, ці елементи виявляють себе у динамічній єдності на усіх етапах форми. Концерти набувають симфонізованої єдності, монотематичні комплекси, що покладено в основу музики творів, орієнтуються на збагачення палїтри виконавського шару, на інтенсивні темброві метаморфози, завдячуючи чому відчутно динамізується звуковий образ титульного інструменту – труби. Звуковий імідж солїста-трубача активно оновлюється у концертах композиторів та виконавців Одеської школи 80-х років ХХ 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.

#### Лїтература:

1. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика). Львів: АСВ, 2010. 183 с.
2. Дмитрієва О. Композиторська школа у дискурсі музичної культури. *Мистецтвознавство України*. 2018. № 18. С. 46–52.
3. Кетїн Лю. Фортепіанний модерн у творчості одеських композиторів 1950-х–1960-х років (на прикладі творів К. Данькевича, С. Орфєєва, О. Красотова). *Мїжнародний вісник: Культурологія. Фїлологія. Музикознавство* : збірник наукових праць. Вип. 1. Київ : Міленїум, 2016. С. 214–219.
4. Концевич О., Карп'як А. Сучасний погляд на проблеми опанування майстерністю виконання трубного концерту ХХ–початку ХХІ столїть *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубїжжя*. Випуск 11. Рївне: Волинські обереги, 2019. С. 106–111.
5. Чекан Ю. Інтонаційний образ свїту : Монографїя. Київ : Логос, 2009. 226 с.
6. Шип С. Теорія художніх стилів : Монографїя. Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. 138 с.
7. Reift, Ed. (1977). Alexander Krasotov. Symphony-Concerto No. 1 (Trumpet or Cornet & Piano). Editions Marc Reift. Available at: 655 <https://reift.ch/en/emr/655>

#### References:

1. Hyshka, I. (2010). Zvukoutvorennia yak vazhlyva skladova tekhnichnoi doskonalosti trubacha (istoriia, teoriia, metodyka, praktyka). [Sound production as an important component of the trumpeter's technical excellence (history, theory, methodology, practice)]. Lviv: ASV. 183 p. [in Ukrainian].
2. Dmitriieva, O. (2018). Kompozytorska shkola u dyskursi muzychnoi kultury. [Composer school in the discourse of musical culture]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 18, pp. 46–52. [in Ukrainian].
3. Ketin, Liu. (2016). Fortepiannyi modern u tvorchoosti odeskykh kompozytoriv 1950–1960-h roktiv (na prykladi tvoriv K. Dankevycha, S. Orfeieva, O. Krasotova). [Piano modernism in the work of Odessa composers of the 1950s–1960s (on the example of the works of K. Dankevicha, S. Orfeeva, O. Krasotova)]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*, 1, Kyiv : Milenium, pp. 214–219. [in Ukrainian].
4. Kontsevych O., Karpiak A. (2019). Suchasnyi pohliad na problemy opanuvannia maisternistiu vykonannia trubnoho kontsertu ХХ–pochatku ХХІ stolit. [A modern view of the problems of mastering the skill of performing a trumpet concerto of the 20th–early 21st centuries]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoї muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*. Rivne: Volynski oberehy, 11, pp. 106–111. [in Ukrainian].
5. Chekan, Yu. (2009). Intonatsiinyi obraz svitu : Monohrafiia. [Intonational image of the world: Monograph]. Kyiv : Lohos. 226 p. [in Ukrainian].
6. Shyp, S. (2023). Teoriia khudozhnikh styliv : Monohrafiia. [Theory of artistic styles: Monograph.]. Sumy : FOP Tsoma S.P. 138 p. [in Ukrainian].
7. Reift, Ed. (1977). Alexander Krasotov. Symphony-Concerto No. 1 (Trumpet or Cornet & Piano). Editions Marc Reift. Available at: 655 <https://reift.ch/en/emr/655> [in English].