

УДК 78. 461 (477)

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

ДИНАМІКА ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ СОЛІСТА У СИМФОНІЙ-КОНЦЕРТІ ДЛЯ ТРУБИ ОЛЕКСАНДРИ КРАСОТОВА

З'ясовано, що принципи моделювання звукового образу соліста у симфоній-концерті для труби Олександра Красотова базуються на традиціях Одеської школи трубного виконавства та на ґрунтовних знаннях композитора щодо специфіки труби, її віртуозних можливостей та виразових ресурсів цього духового інструменту.

Досліджено напрями композиторської та виконавської інтерпретації звукообразу солюючої труби у синтетичному концертному жанрі на прикладі Симфонії-концерту 1983 року Олександра Красотова для труби з оркестром.

До розкриття проблематики статті застосована методологія комплексного системного підходу, що дозволило розглянути: а) значення Одеської виконавської та композиторської школи у історичних етапах еволюції жанру концерту для труби; б) напрямки втілення монотембрової драматургії у симфонічному опусі; в) концертні принципи в організації партії соліста-трубача; г) структурно-тематичні особливості симфонії-концерту Олександра Красотова. Використано методи порівняльного аналізу та методи узагальнення спостережень за напрямами інтерпретації звукообразу сольної труби у композитора та виконавців твору (Т. Докшицера та С. Череватенка).

*У підсумку констатовано акцентуацію рис симфонічної драматургії у процесі інтонаційного розгортання та становлення провідних тем сонатного *allegro* (зокрема, головної партії). Виявлено зростання ознак концертного жанру у службових розділах сонатної форми (зокрема, у зоні сполучної партії). Риси концертного музичування у партії труби реалізуються за рахунок моделювання ситуації гри-змагання, активізації різних типів діалогу. Монотембровий діалог простежується між партіями першої труби в оркестрі та виконавцем сольної партії концерту. Політембровий діалог – між солюючою трубою та іншими інструментальними групами оркестру. Дієвим виразальним засобом оприявлення метаморфоз тембрового іміджу сольної партії труби є використання сурдини. Виразальні ресурси тембру партії соліста-трубача набувають семантичного значення та слугують композитору і виконавцю дієвим способом оприявлення напрямів трансформації образу.*

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

Zhe LUO,*orcid.org/0000-0002-9273-9739**Graduate Student at the Department of Ukrainian Music History and Musical Folkloristics
Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) lochzhe@gmail.com*

THE SOUND IMAGE DYNAMICS OF SOLOIST IN OLEKSANDER KRASOTOV'S SYMPHONY-CONCERT FOR TRUMPET

The principles of modeling the sound image of the soloist in Olexander Krasotov's symphony-concert for trumpet are based on the traditions of the Odesa school of trumpet performance and on the composer's thorough knowledge of the specifics of the trumpet, its virtuosic capabilities and expressive resources of this wind instrument.

The direction of the compositional and performing interpretation of the sound image of the solo trumpet in the synthetic concert genre was studied, using the example of Olexsander Krasotov's Symphony-concert of 1983 for trumpet and orchestra.

The methodology of the complex system approach was applied to the disclosure of the problem of the article, which made it possible to consider: a) the significance of the Odesa performing and composing school in the historical stages of the evolution of the genre of the trumpet concerto; b) directions of implementation of monotimbral dramaturgy in a symphonic opus; c) concert principles in the organization of a trumpet soloist's party; d) structural and thematic features of Olexander Krasotov's symphony-concert. The methods of comparative analysis and methods of generalization of observations on the directions of interpretation of the sound image of the solo trumpet by the composer and performers of the piece (T. Dokshitser and S. Cherevatenko) were used.

As a result, the accentuation of the features of symphonic drama in the process of intonation unfolding and formation of the leading themes of the sonata allegro (in particular, the main part) was ascertained. The growth of signs of the concert genre in the service sections of the sonata form (in particular, in the area of the connecting part) was revealed. The features of concert music making in the trumpet part are realized due to the simulation of the game-competition situation, the activation of various types of dialogue. A monotimbral dialogue is traced between the parts of the first trumpet in the orchestra and the performer of the solo part of the concert. Polytimbral dialogue – between the trumpet and other instruments of the orchestra. An effective expressive means of revealing the metamorphoses of the timbre image of the solo part of the trumpet is the use of a mute. The expressive resources of the timbre of the part of the soloist-trumpeter acquire a semantic meaning and serve the composer and performer as an effective way of revealing the directions of image transformation.

Key words: *Ukrainian music, trumpet concerto, synthetic genre, monotimbral dramaturgy, timbre of solo part, sound image, dialogue.*

Постановка проблеми. Концерти для солюючої труби з оркестром композиторів Одеської школи (О. Красотова), випускників Одеської консерваторії (О. Злотника) є яскравим надбанням європейської інструментальної культури. Найважливіші імпульси композиторського мислення відбивають філософську картину світу, моделюють її у творчому просторі і реалізують задум, зокрема, через певну інтерпретацію звукообразу соліста, що особливо яскраво виявляється у жанрі сольного концерту. Зазначена проблематика привертає увагу музикознавців, композиторів та виконавців, створюючи інтелектуальне підґрунтя їх творчої діяльності. Особливо цікавим ракурсом її розгляду слугує певний історико-стильовий етап кінця ХХ – початку ХХІ ст. Як слушно визначають науковці: «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» (Рябуха, 2012: 266). Вислів у повній мірі можливо віднести і до пізнання принципів композиторської інтерпретації тембрально-звукового іміджу сольної партії у концертах для труби, особливо різних локальних варіантів в українській музиці, зокрема – Одеської школи, що потребує, безумовно, окремої уваги дослідника.

Партія труби у жанрі концерту для сольного інструменту з оркестром в історії української музики від другої половини ХХ століття і до сьогодні відображає особливості як етапу становлення жанрової моделі трубного концерту в історії української інструментальної музики, так і принципи композиторського мислення у цьому жанрі, віддзеркалює еволюцію виконавської майстерності.

Аналіз досліджень. Технічним аспектам звукоутворення та теоретичним питанням феномену звукообразу присвячена незначна кількість робіт (Рябуха, 2012; Гишка, 2010). Розкриття особли-

востей роботи над вправністю соліста, окремим напрямом створення звукообразу у жанрі духового інструментального концерту не видається можливим без урахування напрацювань науковців-виконавців на духових інструментах (Мочуряд, 2005; Концевич, Карпак, 2019). Корисними для дослідження теми є роботи щодо особливостей міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній музиці України (Кравченко, 2016). Внесок О. Красотова – репрезентанта Одеської композиторської школи, на сьогодні вивчений досить неповно, корисною видається лише енциклопедична стаття (Муха, 2008: 595–596). Відтак, у відомій автору науковій літературі проблематика метаморфоз звукового образу солюючої партії трубача у концертах для цього інструменту ще й досі не віднайшла системного розгляду.

Метою статті є 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.

Виклад основного матеріалу. 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 ХІХ ст. утворили 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 ХХ 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 (Ситов, 2001). 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. Кафельников, В. Семенов, 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: С. Орфєєв, К. Данькевич, Т. Малюкова-Сидоренко, О. Красотов. Зазначимо велику кількість знаних композиторів, випускників консерваторії, що 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, дово-

дить пряму залежність форми від драматургічної концепції опусу. У підсумку міркувань музикознавця ним виокремлюються риси жанрової форми *концертіно* з відчутним тяжінням до одночастинності. В умовах неокласицистського напрямку репрезентантом цих тенденцій є значна кількість Концертіно для труби з оркестром. Неоромантичний тип концерту, на погляд Б. Мочурада, є більш чисельним, перша група зазначеного типу репрезентована юнацькими концертами В. Щолокова, Л. Когана, М. Бердієва, Л. Колодуба, які склали основу учбово-педагогічного репертуару трубачів ХХ – початку ХХІ ст. На слушну думку дослідника, іншу підгрупу складають великі повнометражні концерти неоромантичного спрямування, написані із розрахунку на виконання професійними солістами – трубачами. Автор вбачає доцільним провести і у цій сфері розмежування на домінантно-сольний та симфонізований типи концерту. В домінантно-сольному 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» (Мочурад, 2005: 13).

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 Олександр Красотов та Олександр Злотник (випускник Одеської консерваторії по класу композиції, де він вчився в класі Олександра Красотова та Тамари Сидоренко-Малюкової), є 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.

Творча та викладацька діяльність Олександра Красотова (1936–2007) – засновника південно-української композиторської школи, сприяла професійному становленню великої кількості студентів як з України, так і з Китаю. Сам «О. Красотов є автором численних творів різних жанрів, загалом близько 300» (Муха, 2008: 595). 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. Етап творчої зрілості композитора визначається написанням I 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. 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. 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 солуючої труби.

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 звукоряд 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, доскона-

лих консонансів, які є природним інтонаційним словником для іміджу труби, на характерні. Три-тоні 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, тромбово.

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 максимумно 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, перегрупування 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 батудою Миколи Дядюри). Інтерпретації цих солістів є близькими у втіленні тем Головної та Побічної партій, але різьчються саме у зонах сполучної та заключної партій, де виростає значення гри, яка обумовлена і при-

родою 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, fruliato, glissando, tenuto* та *vibrato*». (Концевич, Карпак, 2019: 110).

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 кантіленної теми від оркестрової лінії – до партії соліста-трубача вирішений О. Красотовим з вишуканістю. Так, за 2 такти до ц. 13 – кантіленну 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 самостійно» 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 приво-

дить 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 остинатного фону, що створюють в оркестрі *pizzicato* струнних проводиться тема Головної партії у ритмічному збільшенні. 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 репрізі 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.

Висновки. 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 докорінній трансформації у відповідності до етапів симфонічної драматургії. Напрямо трансформації послідовно простежується від активного, дієвого, моторного звучання труби у експозиційному розділі – до підсумкового, репрізного 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 репрізі 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.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика). Львів. 2010. 183 с.
2. Кравченко А. І. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець ХХ – початок ХХІ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : зб. наук. пр. Київ. 2016. Вип. 4. С. 90–94
3. 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 : зб. наук. пр. Рівне. 2019. Вип. 1. С. 106–111.
4. Муха А. Красотов Олександр Олександрович. Українська музична енциклопедія. У 7 т. Т. 2 [Е – К]. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 595–596.
5. Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2005. 19 с.
6. Рябуха Н. Семантико-аксіологічні основи звукообразу в сучасній музиці. Культура України: зб. наук. праць. Харків. 2012. Вип. 38. С. 264–275.
7. Chumov Leonid. The Life and Times of Russian Trumpeter Georgi A. Orvid. *ITG Journal* :International Trumpet Guild, XXVI/1, 2001. Vol. 10. Pp. 58–61.

REFERENCES

1. Hyshka, I. (2010). Zvukoutvorennia yak vazhlyva skladova tekhnichnoi doskonalosti trubacha (istoriia, teoriia, metodyka, praktyka). [Sound formation as an important component of the technical perfection of the trumpeter (history, theory, methodology, practice)]. Lviv. [in Ukrainian].
2. Kravchenko, A. (2016). Fenomen mizhzhanrovoi dialohichnosti v kamerno-instrumentalnii tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv: kinets XX – pochatok XXI stolittia. [The phenomenon of inter-genre dialogicity in the chamber-instrumental works of Ukrainian composers: the end of the 20th – the beginning of the 21st century]. Bulletin of the National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts: coll. of science works. Kyiv, 4, 90–94. [in Ukrainian].
3. Kontsevych, O., Karpiak A. (2019). Suchasnyi pohliad na problemy opanuvannia maisternistiu vykonannia trubnoho kontsertu XX–pochatku XXI stolit. [A modern view of the problems of mastering the skill of performing a trumpet concerto of the 20th–early 21st centuries]. Istoriiia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia : zb. nauk. pr. – [The history of formation and prospects for the development of brass music in the context of the national culture of Ukraine and abroad: coll. of science works]. Rivne, 1, 106–111. [in Ukrainian].
4. Mukha, A. (2008). Krasotov Oleksandr Oleksandrovych. [Krasotov Oleksandr Oleksandrovich]. Ukrainska muzychna entsyklopediia. [Ukrainian musical encyclopedia.]. Kyiv, vol. 2, 595–596. [in Ukrainian].
5. Mochurad, B. (2005). Kontsert dlia truby z orkestrom v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii. [Concerto for trumpet with orchestra in the aspect of genre and style evolution] : theses dis... cand. art critic: 17.00.03. Lviv. [in Ukrainian].
6. Riabukha, N. (2012). Semantyko-aksiolohichni osnovy zvukoobrazu v suchasniï muzytsi. [Semantic and axiological foundations of sound image in modern music]. – Kultura Ukrainy: zb. nauk. pr. [Culture of Ukraine: coll. of science]. Kharkiv, 38, 264–275. [in Ukrainian].
7. Chumov, L. (2001). The Life and Times of Russian Trumpeter Georgi A. Orvid. ITG Journal :International Trumpet Guild, XXVI/1, 10, 58–61.