

**Міністерство культури та інформаційної політики України**  
**Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка**

Факультет оркестрових інструментів  
Кафедра духових та ударних інструментів

**ШУЛЯР Кирил Валерійович**

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В КОНЦЕРТІ–  
РАПСОДІЇ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація – Труба

**Бакалаврська робота**

***Науковий керівник –***  
Баклаженко Олександр Павлович  
Заслужений артист України,  
старший викладач

***Рецензент –***  
Наконечний Роман Михайлович  
Доцент, заслужений артист України,  
професор кафедри  
духових та ударних інструментів

**Львів – 2025**

## ЗМІСТ

|                                                                                                      |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                                    | <b>3</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА ТА<br/>ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТУ-РАПСОДІЇ.....</b> | <b>5</b>  |
| 1.1. Методичні та музикознавчі напрями дослідницької<br>розвідки.....                                | 5         |
| 1.2. Художні принципи та жанрова палітра творчості Є. Станковича..                                   | 10        |
| 1.3. Жанрова модель концерту-рапсодії: історичний розвиток і<br>структурні особливості.....          | 14        |
| Висновок до 1 розділу .....                                                                          | 18        |
| <b>РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКИЙ ВИМІР КОНЦЕРТУ-РАПСОДІЇ ДЛЯ<br/>ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ Є. СТАНКОВИЧА.....</b>   | <b>19</b> |
| 2.1. Виконавський аналіз Концерту-рапсодії для труби з оркестром<br>Є. Станковича.....               | 19        |
| 2.2. Методичні підходи до подолання виконавських труднощів у Концерті-<br>рапсодії .....             | 25        |
| Висновок до 2 розділу .....                                                                          | 28        |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                                                                                 | <b>29</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....</b>                                                  | <b>31</b> |
| <b>ДОДАТКИ.....</b>                                                                                  | <b>33</b> |

## ВСТУП

Виконавська майстерність є ключовою складовою музичного мистецтва, яка забезпечує повноцінне втілення авторського задуму та передачу емоційного змісту музичного твору. Особливої актуальності вона набуває при виконанні концертного репертуару для солюючих інструментів, де від виконавця вимагається не лише технічна досконалість, а й глибоке художнє осмислення музичного матеріалу.

Серед сучасних українських композиторів особливе місце посідає Євген Станкович – автор численних симфонічних, камерних та вокально-інструментальних творів. Його Концерт для труби з оркестром є знаковим прикладом сучасної української музичної культури, який поєднує в собі новаторські композиційні підходи та високі вимоги до виконавця.

Актуальність дослідження полягає в потребі детального виконавського аналізу Концерту-рапсодії Є. Станковича та визначення ефективних методичних рішень для подолання труднощів, пов'язаних з інтерпретацією й технікою виконання партії труби.

**Метою роботи** є аналіз особливостей виконавської майстерності у Концерті для труби з оркестром Євгена Станковича, з урахуванням специфіки жанру, авторського стилю, технічної складності партії соліста та взаємодії з оркестровим супроводом.

Для досягнення мети, сформовано наступні **наукові завдання**:

- опрацювати літературу методичного, жанрового та музикознавчого спрямування як основу дослідження;
- проаналізувати жанрові та стильові особливості інструментальної творчості Є. Станковича;
- розглянути історичні витоки та структурну модель жанру концерту-рапсодії;
- здійснити виконавський аналіз Концерту-рапсодії для труби з оркестром Є. Станковича;

- виявити виконавські труднощі та можливі підходи до їх подолання у процесі виконання твору.

**Об'єктом** дослідження виступає Концерт-рапсодія для труби з оркестром Євгена Станковича. **Предмет** – виконавські особливості Концерту-рапсодії з точки зору професійної майстерності соліста.

Джерельну базу дослідження становить сукупність праць, що охоплюють:

- музикознавчі праці, присвячені творчості Є. Станковича, його жанрово-стильовій палітрі та принципам художнього мислення (Г. Асталаш [1], Ю. Гарбовська [2], О. В. Колісник [3], Ю. Б. Кучма [5]);
- праці у сфері виконавської інтерпретації (Ю. В. Ніколаєвська [7]);
- дослідження жанру концерту-рапсодії (Н. А. Лукашенко [6], Чже Ло [9; 10; 11]);
- методична література з питань виконавської майстерності трубача (О. Ю. Концевич [4], Гишка І. С., Горман О. П [8], Mastering advanced trumpet techniques [14],);
- довідкові та енциклопедичні ресурси (Що таке рапсодія? [12], Є. Ф. Станкович [13], Stankovych.org.ua [15]).

**Структура роботи.** Бакалаврське дослідження складається з вступу (1,5 сторінки), першого розділу, що має три підрозділи (5, 4 та 3,5 сторінок), другого розділу що має два підрозділи (6 та 3,5 сторінок), висновків до кожного розділу, загальних висновків (1,5 ст.), списку використаних джерел та літератури і додатків. Загальний обсяг роботи – 41 ст.

## РОЗДІЛ 1.

### ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА ТА ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТУ-РАПСОДІЇ

#### 1.1. Методичні та музикознавчі напрями дослідницької розвідки

Інтерпретація сучасного трубного репертуару передбачає не лише володіння виконавською технікою, а й музикознавчу обізнаність виконавця та здатність до глибокого аналітичного осмислення музичного тексту. У цьому контексті Концерт-рапсодія для труби з оркестром Євгена Станковича виступає як зразок складної композиції, в якій поєднано риси віртуозності концерту, свободи рапсодії та камерного мислення. Виконавське опрацювання такого твору потребує не лише віртуозної реалізації технічного задуму композитора, але й розуміння логіки формоутворення, темброво-драматургічної організації, стилістичних закономірностей. Саме тому аналітичний підхід є необхідною складовою підготовки виконавця, що дозволяє глибоко втілити художній зміст твору в інтерпретаційній практиці.

У цьому підрозділі представлено систематизований огляд джерел, які дозволяють розкрити тему у взаємопов'язаних площинах: постать, стиль, жанри та композиторська мова Євгена Станковича; еволюція трубного концерту в українській композиторській традиції; особливості жанрової моделі концерту-рапсодії, історичних витоків цієї форми та її трансформації в українській музиці. Також розглядаються окремі методичні підходи до виконавської реалізації творів для духових (та конкретно трубі), особливо в контексті сучасного репертуару, орієнтованого на розширену техніку, роботи з тембром, ансамблем та художньою інтерпретацією виконавця. Такий тематичний поділ джерел упорядковує аналітичну базу дослідження і створює необхідні передумови для ґрунтовного огляду наукової, методичної та виконавської літератури.

Огляд розпочнемо з джерел, що висвітлюють життєвий і творчий шлях Євгена Станковича, формування його стилю та місце в українській композиторській школі. Стаття у Великій українській енциклопедії [13] подає стисле, але інформативне уявлення про життєвий і творчий шлях Євгена Станковича. Зазначено ключові етапи навчання, жанрову різноплановість, зв'язок із національною традицією та значення композитора в українській музичній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Матеріал має довідковий характер і є корисним як загальне джерело для формування уявлення про постать митця.

Офіційний сайт Євгена Станковича ([stankovych.org.ua](http://stankovych.org.ua)) [15] містить каталог творів, біографічні дані, публікації та архівні матеріали. Він дозволяє простежити жанрову еволюцію композитора, уточнити хронологію та окреслити місце Концерту-рапсодії у загальному напрямі творчості митця.

Окреме значення для розуміння стилістичних і жанрових особливостей творчості Євгена Станковича має дисертаційне дослідження О. Колісник «Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної творчості Євгена Станковича». У праці розкрито поєднання елементів неофольклоризму, неокласицизму та неоромантизму, що формують індивідуальну композиторську мову митця. Авторка зазначає: «Його характерність базується на основі глибоко самобутнього співвідношення традиційних та новітніх виразових засобів» [3: 200].

У зв'язку з цим важливим є положення про жанрову відкритість і синтетичність мислення Є. Станковича: у його камерно-інструментальних творах поєднуються елементи концертності, симфонічного розгортання та камерної концентрованості [3]. Ця поліжанровість дозволяє композитору гнучко моделювати форму, що особливо помітно в Концерті-рапсодії. Це безпосередньо впливає на виконавське трактування: подібна форма не допускає механічного поділу на частини чи шаблонного виконання. Вона вимагає від виконавця вміння мислити драматургічно, працювати з тематизмом, драматургією й пластикою форми.

У магістерській роботі Ю. Гарбовської «Сучасні тенденції у творчості Є. Станковича крізь призму національної ідентичності» розглянуто специфіку авторського ставлення до фольклорної основи. Автор наголошує, що для Є. Станковича фольклор є не джерелом зовнішнього стилізації чи цитат, а інтонаційним середовищем, у якому формується його музична мова [2]. Також у праці простежується зв'язок між симфонічним і концертним мисленням композитора, в межах якого фольклор виконує не декоративну, а концептуальну функцію – як художнє підґрунтя цілісного висловлювання [2].

У статті Г. Асталош цикл «На Верховині» аналізується як приклад стилістично багат шарової музики Є. Станковича, де співіснують риси західноєвропейських традицій, пізньоромантичної драматургії, фольклорної інтонаційності та сучасної техніки – зокрема елементів серійності, алеаторики та сонористики [1]. Автор підкреслює, що ансамблеві твори композитора вимагають від виконавців не тільки технічної точності, а й повноцінної інтонаційно-ансамблевої злагодженості, творчої уяви, гнучкого володіння засобами виразності та ритмічної свободи [1]. Такі вимоги відповідають виконавським завданням у Концерті-рапсодії для труби, де соліст постає як учасник складного драматургічного процесу, що передбачає глибоке інтонування, темброву гнучкість і стилістичну чутливість.

У подальших джерелах увага зосереджується на аналізі жанрової специфіки концерту-рапсодії, а саме простежується історія становлення концерту для труби в українській традиції, розглядається рапсодія як окремий жанр і як складова комбінованої форми, а також аналізуються особливості їхнього поєднання в сучасних творах, зокрема у Концерті-рапсодії Є. Станковича.

Особливо ґрунтовно ці питання висвітлюються у трьох працях Чже Ло, які в сукупності дозволяють простежити еволюцію жанру трубного концерту в українській музиці, визначити особливості рапсодійної форми та окреслити місце Концерту-рапсодії Є. Станковича в цьому контексті. У дисертації «Еволюція трубного концерту в українській музичній культурі XX–XXI ст.»

[10] аналізується трансформація жанру від класичної тричастинної моделі до відкритих, варіантних форм, із виокремленням типових драматургічних стратегій та виконавських моделей. У статті «Концерт-рапсодія для труби в контексті еволюції жанру трубного концерту» [9] автор розглядає твір Є. Станковича як приклад поєднання концертної віртуозності, симфонічної розробки та рапсодійної свободи, що формує багаторівневу, темброво-речитативну драматургію. У статті «Жанрово-стильові новації сучасних концертів для труби на прикладі Концерту-рапсодії Є. Станковича» [11] наголошено на гібридності жанру, відсутності чіткої частинності, фразовій пластичності та провідній ролі соліста як формоносія, що зумовлює потребу в концептуальній виконавській побудові. Позиція Чже Ло вирізняється комплексним і системним підходом до аналізу жанру – у центрі досліджень автора, є взаємодія форми, драматургії, стилю та виконавської специфіки як нерозривної єдності. Відбувається розгляд жанрових процесів як частину ширшого історико-культурного й естетичного контексту, що постійно перебуває в русі та трансформації.

Ю. Кучма в своїй бакалаврській роботі [5] також аналізує Концерт-рапсодію Є. Станковича, та приділяє велику увагу контексту композиторського стилю митця, жанровій палітрі та композиційній техніці. Ці фактори завдають значного впливу на твір, що детальніше аналізуються в другому розділі роботи з точки зору структури та окремих виконавських питань.

У статті Н. Лукашенко [6] жанр концерт-рапсодії розглядається на прикладі твору В. Задерацького як варіант концертної форми з елементами рапсодійності. Автор акцентує на поєднанні епізодичної будови, контрастності, ліризму та віртуозності, що структуруються в межах єдиної драматургії. Особливу увагу приділено тому, як індивідуальний стиль композитора формує жанрову модель з риторичною логікою розвитку й активною роллю соліста.

Окрему групу становлять джерела, що стосуються методичних підходів до виконавської реалізації трубних творів, зокрема питань технічної

підготовки, інтерпретаційних засад, формування стилю та ролі виконавця у сучасному художньому процесі.

У статті О. Концевича [4] розглядається концепція універсальної підготовки сучасного трубача, що охоплює технічну базу, стильову гнучкість, комунікаційні навички та здатність до імпровізації. Автор підкреслює необхідність розвитку цілісного виконавського мислення, адаптивного до різних жанрів і творчих ситуацій.

Практичне спрямування має й матеріал *Mastering Advanced Trumpet Techniques* [14], у якому подано низку рекомендацій для розвитку виконавської техніки: контроль дихання, стабільність звуку, гнучкість амбушюру, точність атак та витривалість. Джерело орієнтоване на щоденну професійну підготовку сучасного трубача.

Монографія Ю. Ніколаєвської [7] присвячена різним аспектам інтерпретації. Тут виконавська інтерпретація розглядається як форма мислення в сучасному мистецтві, що передбачає творчу активність, рефлексію та авторське ставлення до музичного тексту. Авторка акцентує на ролі інтерпретатора як співтворця, здатного осмислити й втілити глибинні смисли твору у змінному культурному контексті.

Огляд джерел засвідчує багатовимірність теми, що поєднує жанровий, стильовий, виконавський та методичний аспекти. Такий підхід створює підґрунтя для подальшого аналізу жанрової моделі Концерту-рапсодії в контексті загальної жанрової палітри творчості Євгена Станковича.

## 1.2. Художні принципи та жанрова палітра творчості Є. Станковича

Євген Федорович Станкович народився 19 вересня 1942 року в місті Свалява на Закарпатті. У 1961 році закінчив Ужгородське музичне училище по класу віолончелі (викладач – Й. Базель), паралельно займався композицією з І. Мартоном. У 1962 вступив до Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, де навчався у А. Солтиса, а з 1965 продовжив навчання в Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського в класі Б. Лятошинського (пізніше – М. Скорика). Між 1962 і 1964 роками проходив службу в армії. З 1967 працював редактором у видавництві «Музична Україна», згодом – викладачем консерваторії, очолював кафедру композиції, був головою Національної спілки композиторів України, народним депутатом СРСР і УРСР, головою журі міжнародних фестивалів, академіком НАМУ та Героєм України (2009) [13].

Композитор розпочав активну творчу діяльність у середині 1960-х і за кілька десятиліть створив масштабний і різножанровий доробок. За даними офіційного сайту, до його репертуару входять: шість симфоній, дев'ять камерних симфоній, опери, балети, вокально-симфонічні твори, камерно-інструментальна музика, хорові твори, музика для театру й понад 100 фільмів. Музика Є. Станковича звучала у Канаді, США, Франції, Німеччині, Китаї, Швейцарії, Польщі, Філіппінах. Твори композитора записувалися вітчизняними й міжнародними лейблами, а також входили до престижних програм ЮНЕСКО [15].

Уже в перші десятиліття своєї діяльності Є. Станкович заявив про себе як композитор, що органічно поєднує глибоку національну інтонаційну традицію з масштабністю мислення та новаторськими підходами. Його ім'я стало відомим не лише в академічному середовищі, а й у широкому культурному контексті як символ оновлення української музики. Як зазначає Ю. Гарбовська, саме у 1970–80-х роках відбулося формування стилістичного

ядра митця – у цей період були створені симфонії, балети, вокально-симфонічні композиції, що принесли йому державне визнання і міжнародну увагу [2]. Поступове утвердження творчої концепції Є. Станковича збіглося з його активною участю у професійному музичному житті як викладача, організатора і репрезентанта сучасної української культури.

Стиль композитора Євгена Станковича, за спостереженнями О. Колісник, ґрунтується на кількох основних компонентах. Насамперед, композитор тяжіє до неоромантизму, який постає як його «стан душі» й основна стильова домінанта. Його музика вирізняється ліризмом, що несе «глибокий, внутрішній емоційний імпульс» [3]. Водночас простежуються впливи неофольклоризму – через інтонаційне моделювання, особливості мелосу та ритмо-метру – і необароковості, що виявляється у фактурі та зверненню до поліфонії. Поліфонія у композитора стає не лише типом фактури, а і рушієм драматургічного розвитку. Водночас він активно працює з сонористичними ефектами, вплітаючи їх у лінію тематизму, а не як додаток до фактури [3].

У творах митця виявляється пластичність інтонаційного мислення – «вільне перетікання» інтонацій, які функціонують як смислові одиниці. Йому властиве індивідуальне трактування форм, зокрема трансформація класичного сонатного циклу в одночастинність або оригінальні циклічні моделі з наскрізним розвитком. Гармонічна мова Є. Станковича базується на ладовій варіативності: поєднання модальних структур із розширеною тональністю, а також увага до «інтонаційних констант», серед яких виділяються секунди, септими та тритони. Його ритміка насичена імпровізаційністю, варіативністю та складною акцентною логікою [3].

Одну зі стильових характеристик Є. Станковича становить темброве мислення. У його музиці тембр набуває конструктивної функції: він впливає на формування фактури, визначає драматургічну напругу та формує особливу виразність звукового образу. Композитор послідовно інтегрує темброво-кolorистичні засоби в тематичний розвиток, надаючи звучанню яскравості [1].

Особливістю композиторського стилю Є. Станковича постає синтез традиційного й новітнього, зокрема органічне поєднання національного фольклору із модерновими техніками письма. Як підкреслює Ю. Гарбовська, фольклор у митця – не зовнішній елемент, а «тематичне зерно» музичної мови, що трансформується крізь призму сучасних засобів виразності, тембрової уяви та індивідуального стильового почерку. Саме це формує поліфункційний синтетичний стиль, в якому етнохарактерний матеріал взаємодіє з новітніми формами, ритмами й оркестровими прийомами, що відображає сучасні напрямки розвитку національної школи [2].

Після окреслення особливостей стилю Євгена Станковича, варто детальніше розглянути жанрову палітру його творчості, що є надзвичайно широкою і багатогранною. У доробку композитора представлені різні музичні жанри – від музично-сценічних форм до невеликих камерних творів.

Серед музично-сценічних жанрів варто виокремити три опери: фольк-опера «Квіт папороті» (1979), опера Rustici «Сільські сцени» (2008) та опера «Страшна помста» (2015). У балетній творчості Є. Станковича виділяються шість балетів, серед яких «Ольга» (1981), «Прометей» (1985), «Майська ніч» (1986), «Ніч перед Різдвом» (1990), «Вікінги» (1999) та «Володар Борисфена» (2010). Композитор створив шість симфоній («Героїчна» (1975), «Я стверджуюсь» (1976), Симфонія пасторалей (1980) та інші а також низку творів інших симфонічних жанрів (концерти, симфонічну поему, поему для оркестру, концерт-поема, симфонія-концерт, дві симфонієти, камерні симфонії). Вокально-симфонічна спадщина включає значні твори, як-от Рквієм-Каддиш «Бабин Яр» (1991), «Чорна елегія» (1991), та низку хорових композицій на слова українських поетів [15]. Крім того, Є. Станкович є автором музики до понад 100 фільмів і театральних вистав [13], що підкреслює його активну участь у різних сферах музичного мистецтва.

Однак особливу увагу заслуговує камерна музика, яка в творчості композитора представлена різноманіттю жанрів. Окрім згаданих камерних симфоній, він створив низку сонат, тріо, квартетів та інших ансамблевих

творів. Прикладами є камерна симфонія №10 для фортепіано і струнного оркестру (2010), триптих «На Верховині» (1972), «Музика рудого лісу» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1986), «Квітучий сад та яблука, що падають у воду» для кларнета, альту та фортепіано (1991), сонати і сонатини для різних інструментальних складів. Ці твори демонструють глибоку увагу до камерного звучання, різноманітність інструментальних поєднань та складність композиційних рішень [15].

Щодо жанру концерту, у творчості Є. Станковича він займає важливе місце і представлений різноманітними концертами для сольних інструментів із оркестром. Загалом композитор створив понад десять концертів для різних інструментів: сім для скрипки, два для альту, два для віолончелі, по одному для флейти та кларнета, а також концерт-рапсодію для труби з оркестром (2010) [15].

У межах 2009–2011 років творчість Євгена Станковича вирізняється значною плідністю та жанровою різноманітністю. У цей період, окрім Концерту-рапсодії, були створені такі твори, як камерна симфонія №10 для фортепіано та струнного оркестру (2010), балет «Володар Борисфену» (прем'єра 2010), а також вокально-симфонічна композиція «Чорнобильська мати» для читця, сопрано, хору і симфонічного оркестру (2011). Крім того, композитор здійснював авторську редакцію сюїти з балету «Ніч перед Різдвом», яка активно виконувалася в цей період. Цей комплекс творів ілюструє як широту жанрових зацікавлень Є. Станковича, так і його глибоке занурення у пошук нових музичних форм та засобів виразності.

Таким чином, жанрова палітра Євгена Станковича – це широка та різнобічна система жанрів і форм, що дозволяє композитору поєднувати традиції й сучасність, масштабність симфонічних полотен і камерну інтимність, а також експериментальні підходи до жанру концерту, що робить його творчість унікальною у контексті сучасної української музики.

### 1.3. Жанрова модель концерту-рапсодії: історичний розвиток і структурні особливості

Рапсодія – це музичний твір, який вирізняється своєю вільною формою, емоційною насиченістю і виразною мелодійністю. За своїм характером рапсодія не підкоряється суворим композиційним канонам, що відрізняє її від класичних жанрів, таких як соната чи симфонія. Вона має імпровізаційний характер, що надає твору особливу експресивність і внутрішню свободу вираження. Термін «рапсодія» походить від давньогрецького слова «ῥαψῳδός», що означає «мандрівний співець», виконавець епічних поем, які супроводжувалися музикою. Ця історична традиція стала фундаментом для подальшого формування музичного жанру рапсодії, що прагне передати через музику широкий спектр емоцій і настроїв, часто спираючись на народні мелодії та мотиви [12].

У XIX столітті, в епоху романтизму, рапсодія набула особливої популярності. Відомі композитори, такі як Ференц Ліст, створили рапсодії, які поєднували в собі народні мотиви з віртуозністю і експресією, що стало своєрідним символом національної музики. Наприклад, «Угорська рапсодія» №2 Ф. Ліста є відомим класичним прикладом цього жанру, демонструючи волю форми, насиченість емоціями і свободу [12].

Основними рисами рапсодії є:

- вільна структура, яка не підпорядковується жорстким формальним правилам;
- висока емоційність і насиченість динамічних контрастів;
- використання народних мотивів, що підкреслює національний колорит;
- імпровізаційний характер, який надає твору відчуття спонтанності та живого звучання [12].

Жанр інструментального концерту протягом історичного розвитку набув чітких структурних і драматургічних ознак. Класичний концерт, як правило,

складався з трьох частин (швидка – повільна – швидка) і будувався на контрасті між солістом та оркестром, передбачаючи діалог і змагання між ними, кульмінаційним виявом чого стали віртуозні каденції соліста. У XX столітті ця модель зазнає істотних змін – композитори експериментують із формою та змістом концерту, розширюючи його драматургію й темброву палітру. Дослідники відзначають періодизацію розвитку трубно-оркестрового концерту та стрімку еволюцію творів вказаного жанру у другій половині XX – на початку XXI століття [10].

Зокрема, жанровий горизонт концерту збагатився різними міжжанровими поєднаннями: з'являються концерти-поєми, концерти-каприччіо, концерти-рапсодії тощо. Такі твори синтезують традиційну концертуальність із рисами інших форм, демонструючи тенденцію до міжжанрового синтезу. Як зауважує Чже Ло, у концертах XXI століття особливо інтенсивно відбувається трансформація жанру, яка зумовлена активним впровадженням міжжанрових процесів. Цей процес оновлення розпочався ще наприкінці 1970-1980-х роках, коли українські композитори суттєво розширили драматургію концерту для труби та висунули оркестрову партію на провідні позиції у творі [9].

У підсумку традиційний концерт поступово еволюціонував від класичної тричастинної моделі до відкритих, варіантних форм, увібравши нові стильові та жанрові рішення. На цьому тлі виникає жанр концерт-рапсодії, що поєднує риси концерту та рапсодії. Рапсодія як самостійний жанр характеризується вільною, імпровізаційною формою, епізодичною побудовою та нерідко опорою на фольклорні інтонації. Інтеграція цих властивостей у структуру концерту зумовила появу концертів-гібридів, де віртуозна концертна природа поєднана з рапсодійною свободою розвитку. Показовим є приклад Концерту-рапсодії для труби з оркестром (2010) Є. Станковича – в цьому творі композитор втілює оригінальну ідею жанрового синтезу, об'єднавши імпровізаційну рапсодичність із логікою розгортання традиційного

віртуозного концерту [9]. Таким чином, концерт-рапсодія постає як синтетична форма, що увібрала дві різні жанрові природи.

Дослідниця Н. Лукашенко визначає концерт-рапсодію саме як своєрідний варіант концертного жанру, збагачений елементами рапсодії, акцентуючи, що він поєднує «епізодичну будову, контрастність, ліризм та віртуозність, що структуруються в межах єдиної драматургії» [6]. Іншими словами, у концерті-рапсодії злиті принципи концертної віртуозності й рапсодійної поетики, що відкриває нові можливості для художньої виразності.

Жанрово-структурні особливості концерту-рапсодії істотно відрізняються від класичного концерту. Передусім, концерт-рапсодія найчастіше є одночастинним твором вільної форми. Як зазначає Чже Ло, з огляду на імпровізаційний характер рапсодійності така композиція може містити декілька контрастних епізодів, підпорядкованих внутрішній логіці розвитку – наприклад, навіть у межах одночастинної форми простежується логіка сонатного розгортання матеріалу [11]. Традиційна тричастинність тут відсутня: натомість структура нагадує чергування тематично контрастних епізодів, об'єднаних спільною драматургічною концепцією.

Саме соліст у концерті-рапсодії часто скеровує розвиток музичної оповіді, імпровізаційно “ткавши” форму твору, тоді як оркестр відіграє не лише супровідну, а й важливу драматургічну роль. Досягнення сучасних композиторів у цьому жанрі проявляються і в тембрових рішеннях: так, у концерті-рапсодії суттєво зростає палітра звукових барв, нетипових для класичного концерту, збагачується тембровий колорит соліста та оркестру [9].

Музична мова таких творів також нерідко відзначаються свободою та новаторством – композитори вводять змінні метри, рубато, поєднують академічний стиль з фольклорними або джазовими інтонаціями, розширюючи виражальні можливості твору. Саме тому концерт-рапсодія як синтетичний жанр є продуктом еволюції концертної форми на межі XX–XXI століть. Він успадковує від класичного концерту віртуозний характер соло і принцип змагання соліста з оркестром, водночас від рапсодії – свободу форми,

імпровізаційність та епічну розповідність. У результаті виникає нова жанрова модель, що не має строгої частинної структури, але зберігає цілісність задуму через єдину драматургію. Концерт-рапсодія розширює межі традиційного концерту, дозволяючи композитору втілити різнопланові художні ідеї, а виконавцю – проявити максимальну майстерність та інтерпретаційну творчість у рамках цілісної, хоча й вільної, музичної форми. Це підкреслює значущість жанру концерт-рапсодії в сучасному музичному мистецтві як одного з напрямів оновлення концерту, що синтезує класичні традиції з новаторським пошуком форми і змісту.

## Висновок до 1 розділу

Аналітичний підхід у вивченні творчості Євгена Станковича, особливо Концерту-рапсодії для труби з оркестром, є необхідним для глибокого розуміння як композиційних, так і виконавських особливостей твору. Систематизована робота з джерелами підґрунтя для подальшого комплексного дослідження, охоплюючи історичні, стильові, жанрові та методичні аспекти, що сприяє всебічній інтерпретації музичного тексту.

Творчість Є. Станковича вирізняється поєднанням національних традицій із сучасними експериментальними методами, а жанрова палітра охоплює широкий спектр – від опер і балетів до камерної музики. Камерні жанри, зокрема, демонструють гнучкість композиторського мислення і високий рівень художньої виразності, що відображає унікальний стиль митця. Важливе місце у творчості Є. Станковича посідає жанр концерту, який представлений численними творами для сольних інструментів із оркестром, що свідчить про значущість цього жанру для його музичної мови та композиційної техніки. Концерти в його доробку служать платформою для реалізації віртуозності соліста, одночасно зберігаючи інтонаційно-фольклорний контекст і сучасні стилістичні пошуки.

Жанр концерту-рапсодії постає як синтетична музична форма, що поєднує традиційну віртуозність концерту з імпровізаційністю і вільною формою рапсодії. Він відходить від класичної тричастинної структури на користь єдиної драматургічної моделі з епізодичною будовою, контрастністю та широким тембровим спектром. Концерт-рапсодія розширює межі жанру концерту, відкриваючи нові можливості як для композиторської творчості, так і для виконавської інтерпретації, і є важливою ланкою в оновленні сучасного музичного мистецтва.

## РОЗДІЛ 2.

### ВИКОНАВСЬКИЙ ВИМІР КОНЦЕРТУ-РАПСОДІЇ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ Є. СТАНКОВИЧА

#### 2.1. Виконавський аналіз Концерту-рапсодії для труби з оркестром Є. Станковича

Концерт-рапсодія для труби з оркестром Євгена Станковича є прикладом складного і багатогранного твору для виконавця-трубача. Ці труднощі мають кілька спрямувань: інтерпретаційні<sup>1</sup>, образні, стильові, суто технічні, ансамблеві та навіть психологічні, що можуть виникнути під час виконання твору на великій сцені. В роботі будуть досліджені всі аспекти, окрім останнього. Також слід звернути увагу, що аналіз Концерту-рапсодії для труби з оркестром відбувається на матеріалі клавіру для труби та фортепіано, де трубу нотовано *in C*.

Перша категорія виконавських задач – інтерпретація – охоплює жанр та форму твору. Жанр концерту-рапсодії, як зазначає Чже Ло є «кульмінаційним етапом еволюції жанрової форми концерту у ХХІ столітті, показовим опусом у плані жанрової трансформації» [9]. Він, як було зазначено в першому розділі, поєднує жанрові риси концерту та рапсодії, що обумовлює його доволі вільну і імпровізаційну форму. Окрім цього, дослідники Чже Ло [9] та Ю. Кучма [5], що аналізують докладно структуру твору зазначають про застосування принципів сонатності. «Згідно вільному плану рапсодичної побудови твору, одночастинний концерт має декілька контрастних епізодів, кожен з яких підпорядкований логіці розгортання сонатної форми» [9]. Ю. Кучма прямо не зазначає наявного принципу сонатності, але появу другої теми охарактеризовує такими словами: «... підводить слухача до першого *темо*

---

<sup>1</sup> Ю. Ніколаєвська визначає виконавську інтерпретацію як «стратегія дії, вид комунікативної стратегії, спрямований на організацію акустичної (звукової) форми музичного твору, модальної за своєю природою...» [7].

*mosso* у 27 такті. Починається так звана побічна партія...» [5], чим підтверджує міркування Чже Ло про наявність сонатності.

Отже, жанр Концерту-рапсодії поєднує в собі не лише концертність, свободу рапсодії, а і конфліктну драматургію сонатності. Такий синтетичний жанр ставить перед виконавцем низку інтерпретаційних задач, а саме:

- розкриття образу та характеру контрастних епізодів;
- вибудовування логічної драматургії твору, зважаючи на його жанрові особливості;
- пошук балансу між тематичними розділами та розділами, що мають зв'язуючу функцію;
- виокремлення «конфліктуючих» тем, відповідно сонатній логіці;
- вибудова цілісного наративу в межах однієї частини.

Стосовно останнього, особливо цікавим є дослідження Ю. Кучми [5], де він пропонує розглядати твір через концепцію ліричного героя (труба), що протистоїть світу (оркестр/фортепіано). Такий погляд може значно полегшити роботу над інтерпретацією твору, даючи конкретні образи для уяви виконавця.

Однак, підхід Ю. Кучми не є єдиним можливим, і твір можна розглядати більш конструктивно. Тоді спиратись слід на розуміння кожного розділу як частини масштабної вільної форми, що поєднує в собі елементи трьох жанрів. Бо не дивлячись на наявність великої кількості розділів та їх взаємодії, основна логіка проста – є сфера Гп (фанфарна, драматична, місцями віртуозна та навіть агресивна) та сфера Пп – більш лірична, спокійна. Однак, контраст в плані музичної мови та звучання не такий великий, що забезпечує єдність всього твору. Окрім явних тематичних побудов, існують ще і зв'язки, імпровізаційні розділи, фортепіанні (оркестрові) інтермедії, що і забезпечують зв'язок з жанром рапсодії. Тематично вони переважно мають зв'язок з основними розділами, але все ж продовжують свій розвиток.

Тут слід зазначити, що одним із принципів цього розвитку є варіативність, оскільки композитор уникає точних повторів матеріалу.

Навпаки, він прагне постійного оновлення звучання, як зі сторони музичного тексту, так і регістру, тембру.

Цікавим з точки зору інтерпретації є розділ *Lento* (т. 135-150 (Додаток А)). Оскільки він цілковито міг би бути каденцією, на що вказує імпровізаційна природа труби. Але композитор вирішив інакше, та створив тут розділ, що відображає суть концертності – протистояння труби та фортепіано у вигляді діалогу (перекличок).

З технічної точки зору це також цікавий фрагмент тим, що в партії труби кожна фраза є особливою. Перші чотири (такти 136-141) виконуються з сурдиною, поступовим розширенням швидкості, тривалості та висоти цих швидких фраз. П'ята (такти 143) – звучить без сурдини, з залученням штриха *staccato*. Ще однією виконавською складністю може стати виконання секстолей, що мають різну ритмічну організацію. Наступна фраза (такти 146), що також виконується на *staccato*, доволі вільна, оскільки композитор зазначає довільне поступове сповільнення та пришвидшення в межах однієї фрази. Цей прийом позначений графічно. Далі (такти 148, Додаток Б) застосовується прийом – подвійне стаккато. І кульмінацією цього наростаючого розвитку є розділ *Piu mosso*, де композитор застосовує доволі протяжну трель між звуками *b - ces*.

В цьому розділі наявна деталь, що свідчить про велику роль балансу та ансамблевості в цьому творі. В такті 151 (Додаток Б) композитор зазначає *solo* у фортепіано, при цьому додатково розмежовує динаміку, надаючи трубі *mp*, а фортепіано *f*. Оскільки за своєю акустичною природою, труба є доволі голосним інструментом, таке розмежування динаміки є необхідним для збереження балансу в ансамблі.

Продовжуючи дослідження виконавських технічних труднощів, повернімось до початку твору. Після невеликої фортепіанної інтермедії в низькому регістрі, на тлі паралельних секстакордів в партії фортепіано, вступає труба з фанфарною і драматичною темою умовної Гп (Додаток В). Ці фанфари не відповідають традиційному натуральному звукоряду, а мають в своїй

природі хроматичний рух, що в свою чергу супроводжується акцентами та динамікою *f*. Вже на цьому етапі можуть виникнути певні виконавські задачі:

- правильне і чітке інтонування;
- ритмічна чіткість виконання;
- відтворення акцентів в гучній динаміці;
- побудова логічної музичної фрази та створення яскравого образу;

Для подолання подібних труднощів рекомендується повільна практика вправ на хроматичний рух із метрономом та поступове збільшення темпу. Загалом інтонаційні вправи є неймовірно важливими для підготовки твору, подібного до концерту Є. Станковича, оскільки його музична мова є сучасною, доволі складною. Композитор активно застосовує альтерації, далекі тональні відхилення, що впливає на знаки альтерації та складні інтонації і звороти. Виконавцеві слід приділяти достатньо уваги пропрацюванню інтонаційно-складних місць.

Наступний розділ *Meno mosso* (Додаток Г) є більш спокійним, ліричним. Композитор зазначає *molto cantabile* та *meno f*, закликаючи до загального заспокоєння. Але і тут є потенційні труднощі. По-перше – це робота над рівністю та лінеарністю звучання кантилени, ритмічна точність (тріоль), а по-друге – наявність перекресленого форшлагу. В умовах кантилени, він має бути виконаний дуже обережно і філігранно, щоб не перебити протяжного звучання теми.

В наступних побудовах (*Meno mosso, rubato* - такт 32 і далі (Додаток Д) перед довгою високою тривалістю міститься швидкий пасаж шістнадцятими тривалостями, що має функцію підходу, певної хвилі чи нагнітання перед кульмінаційним звуком. Такий пасаж потребує детальної роботи над чіткістю, рівністю звучання та ритму. І хоча композитор зазначає тут *Rubato* та не прописує динаміку, логічним буде застосування поступового *crescendo*, що готує появу *f*.

Далі цікавим і з технічної і з виконавсько-інтерпретаційної сторони є розділ *Rubato* (такт 51 (Додаток Е)). Тут композитор ввів тривалий імпровізаційний пасаж шістнадцятими тривалостями на *f*, що поступово підводить до розділу *Moderato*. Окрім суто технічних труднощів, пов'язаних з інтонацією, фразуванням, плавністю тембрового переходу від середнього в низький та виконання *diminuendo*, є ще й інша, оскільки цей пасаж виконує функцію переходу і підготовки нового темпу. Саме тому логічним буде застосування невеликого *ritenuto*, що дозволить плавно увійти в новий темп.

Далі тематичний матеріал, як і відповідні виконавські труднощі повторюється з певними змінами. Це триває до розділу *Meno mosso* (такт 91 (Додаток Є)), де застосовано подвійне *staccato*. Недостатній контроль цієї техніки може призвести до нечіткості або злиття звуків, що погіршує ритмічну чіткість і загальне враження від музичної фрази.

Окремою задачею для виконавця є побудова в тактах 101-108 (Додаток Ж), що поєднує в собі активний стрибковий рух шістнадцятими та витримані акцентні довгі тривалості (половинні). Складність цього фрагменту заключається в досить віртуозних коротких пасажах, які виконуються в швидкому темпі. Особливістю цих пасажів є наявність різноманітних інтервалів, наприклад *c-e* (такти 103-104), що мають свої особливості у виконанні на трубі *in B*. Задля виконання цього матеріалу, трубачу необхідно мати гнучкий та натренований апарат, аби не втратити контроль над лігованими нотами, які можуть зірватись, або ж і зовсім не взятись.

Фінал твору, безумовно потребує уваги виконавця через свою експресивну насиченість та контрастність. В тактах 205-210 (Додаток З) відбувається поступове насичення завдяки *crescendo*. В тактах 211-214 (Додаток З) звучить кульмінація, найвища точка розвитку партії труби – *ff* в крайньому високому регістрі ( $h^2$ ). Тут дуже важливим є активізація амбушуру, його постійне знаходження в готовності до контрастних змін, оскільки в тактах 218-222 (Додаток К) звучить *p*, а згодом *ppp* в кінці фрази в середньому регістрі.

Заключне «слово» труби припадає на контрастну появу матеріалу умовної Гп, що звучить в динаміці *ff* (через такт після *ppp*) (Додаток Л). Тому для виконавця є важливим вміти швидко перелаштовуватись між образами, регістром та динамікою.

Окрім виконавських труднощів вказаних вище, є ще більш загальні задачі, з якими може стикнутись виконавець під час роботи над Концертом-рапсодією для труби та оркестру. Це:

- контроль над диханням та опорою звуку;
- робота над плавними тембровими переходами;
- інтонаційна та ритмічна точність;
- баланс ансамблю та динаміки; продумана та узгоджена драматургія, що здатна забезпечити цілісність твору подібного жанру;
- робота над артикуляційною виразністю;

Таким чином, Концерт-рапсодія Є. Станковича ставить перед трубачем комплексні виконавські задачі, що поєднують технічну майстерність із глибоким музичним розумінням твору та навичками ансамблевої гри. Усвідомлення цих задач та систематична робота над ними є ключом до успішного виконання і інтерпретації твору композитора.

## **2.2. Методичні підходи до подолання виконавських труднощів у Концерті-рапсодії**

Подолання виконавських труднощів Концерту-рапсодії для труби з оркестром Євгена Станковича є доволі складним і багатогранним завданням, що вимагає від виконавця поєднання високого рівня технічної майстерності, музикознавчого осмислення твору та комплексного підходу до розвитку виконавських навичок. У цьому контексті варто розглянути методичні стратегії, які сформувалися в практиці провідних трубачів-педагогів, зокрема Валерія Посвалюка, Ігора Гишки, а також сучасні рекомендації для вдосконалення техніки та виконавської культури, зокрема погляд О. Концевича.

У праці І. С. Гишки та О. П. Гормана, постановка виконавського апарату трубача розглядається як комплексний процес, що охоплює загальну та спеціальну фізіологічну організацію гри. Автори наголошують на важливості правильної позиції тіла, симетричного тримання інструмента, а також точного розміщення мундштука на губах. Особливу увагу приділено формуванню амбушюра, виконавського дихання, артикуляції та координації пальців. Відзначається, що постановка апарату повинна будуватись на принципах природності, стабільності та внутрішнього слухового контролю, а всі елементи повинні взаємодіяти як єдина система звукотворення. (8)

У контексті сучасного виконавства важливу роль відіграють і спостереження О. Концевича, який підкреслює значення універсальних навичок трубача. Він виокремлює дві сфери таких навичок – (1) основа фахового досвіду, що включає володіння традиційними та нетрадиційними прийомами, різностильову виконавську практику, досвід імпровізації та аранжування; (2) технологічна складова, що включає витривалість м'язів губного апарату, володіння артикуляцією та аплікатурою, технікою інтонації, маніпуляції тембром, техніку виконання крайніх звуків діапазону та довготривале звучання в крайніх регістрах [4]. Ці всі навички сприяють вихованню універсального високопрофесійного виконавця на трубі.

Сучасні методичні джерела також підкреслюють важливість системного та цілісного підходу до формування виконавської майстерності. У матеріалах «Mastering Advanced Trumpet Techniques» [14] наголошується, що розвиток технічних навичок має базуватися на послідовній роботі з усіма аспектами гри: від технічної підготовки до музичного осмислення. Важливо розвивати не лише окремі прийоми, а й комплексну взаємодію між ними, що забезпечує ефективність і виразність виконання. Зокрема, наголошується на необхідність розвитку фізичних можливостей виконавця, технічної гнучкості та музичного мислення. Такий підхід дозволяє готувати виконавця, здатного адаптуватися до різноманітних музичних стилів і творів різної складності. Це особливо актуально у випадку сучасних творів, яким і є Концерт-рапсодія.

Враховуючи різноманітність технічних і музично-виконавських труднощів, робота виконавця з Концертом-рапсодією має бути багатогранною і цілеспрямованою. Однією з ключових виконавських задач у Концерті-рапсодії є підтримка стабільної інтонації в умовах складної хроматичної фактури та інтенсивних динамічних змін. Для її подолання рекомендується регулярна і цільова робота над зміцненням амбушуру та розвитком слухової концентрації, що досягається через вправи на довгі тони з фокусом на чистоту звучання і плавність переходів між нотами. Для розвитку амбушуру ефективними є класичні вправи на довгі тони за методикою Жана-Батиста Арбана «*Complete Method for Trumpet*». Ці вправи допомагають зміцнити губний апарат, покращують стабільність інтонації та рівномірність звучання у різних регістрах. Рекомендується щоденна практика із поступовим збільшенням регістру і контролем тембру та динаміки.

Для розвитку гнучкості апарату та стабільності виконання інтервалів, трубачеві необхідно тренувати здатність губ вільно, точно та без напруження переходити між різними нотами та інтервалами без втрати інтонації. Це досягається через вправи, які сприяють зміцненню м'язів губ та контролю над диханням. Однією з ефективних методик є вправи на плавні переходи між нотами без зміни клапанів, які допомагають тренувати плавність переходів та

точність інтонації. Зокрема, вправи з книги Чарльза Коліна «*Advanced Lip Flexibilities*» сприяють розвитку гнучкості апарату завдяки різноманітним інтервалам та швидким переходам між нотами. Рекомендується починати з вправ, що охоплюють діапазон від низького до середнього регістру, поступово збільшуючи його та швидкість виконання. Важливо зберігати рівномірність звучання та точність інтонації на всіх етапах практики.

Наступною складною задачею є опанування складних артикуляційних технік, зокрема подвійного стаккато, які застосовуються у творі. Для вдосконалення артикуляційної майстерності рекомендовано систематично виконувати вправи на подвійний язик і подвійне стаккато. Практика починається з повільного темпу, поступово збільшуючись, з акцентом на рівномірність та чіткість звуків. Координація артикуляції з диханням і амбушюром забезпечує чисте і чітке виконання. Детальні рекомендації можна знайти у статті «*A Step-by-Step Process for Learning to Double and Triple Tongue*» Браяна Рейхенбаха.

Ще однією складністю є контроль дихання та підтримка опори звуку в довгих фразах з насиченою і крайньою динамікою. Для її подолання рекомендується практика діафрагмального дихання, зокрема вправи, що розвивають рівномірний повітряний потік, а також робота над збалансованим використанням повітряної опори для збереження тембру і стабільності тону протягом усього виконання. Корисними є вправи на повільний рівномірний видих із контролем потоку повітря, а також затримка дихання після глибокого вдиху для тренування витривалості дихальних м'язів. Важливо навчитися підтримувати оптимальний баланс між силою повітря та напруженням губ, що дозволяє зберігати концентрований і насичений звук навіть у найскладніших музичних побудовах.

Темброва гнучкість – ще одна важлива виконавська задача. Для її розвитку необхідно включати вправи на зміни амбушуру і інтенсивності повітряного потоку, що дозволяє адаптувати звук до різних музичних контекстів твору – від потужних фанфар до ліричних моментів. Важливою є

також робота над плавністю і чіткістю тембрових переходів. Темброву гнучкість можна розглядати як здатність трубача варіювати тембр звуку без втрати інтонаційної точності та стабільності. В роботі над цим виконавським аспектом, також актуальними будуть вправи Ч. Коліна, сприяють розвитку тембрової гнучкості завдяки різноманітним інтервалам та швидким переходам між нотами.

Ритмічна точність і гнучкість в умовах варіацій темпу, рубато і імпровізаційних вставок потребує тренування внутрішнього пульсу через регулярне використання метронома, виконання складних ритмічних моделей, а також розвиток навички контролю над темпом та його змінами

Таким чином, системна методична робота над послідовним удосконаленням навичок гри на інструменті є базою для успішного подолання виконавських труднощів Концерту-рапсодії Євгена Станковича, що забезпечує як технічну досконалість, так і глибоке музичне осмислення твору.

## **Висновок до 2 розділу**

Концерт-рапсодія для труби з оркестром Євгена Станковича вирізняється складною жанровою структурою, у якій поєднуються риси концерту, рапсодії та сонатності. Цей синтетичний жанр створює багатогранні виконавські задачі, які вимагають від трубача розкриття контрастних образів, вибудови логічної драматургії та формування цілісного музичного наративу. Особливу складність становить поєднання контрастних за характером музичних епізодів, що вимагає від виконавця високого рівня технічної майстерності та гнучкості у виконанні різноманітних завдань твору.

Для успішного подолання технічних і музично-виконавських труднощів твору необхідний системний підхід, що включає послідовну роботу над інтонацією, артикуляцією, дихальним контролем, витримкою та ритмічною точністю. Використання класичних і сучасних педагогічних методик сприяє не лише подоланню складнощів, а й досягненню глибокого музичного осмислення, що забезпечує виразність і цілісність виконання.

## ВИСНОВКИ

У ході дослідження було опрацьовано широкий спектр наукової, методичної та музикознавчої літератури, що стала основою для комплексного вивчення творчості Євгена Станковича та його «Концерту-рапсодії» для труби з оркестром. Систематизація і аналіз джерел дозволили визначити ключові теоретичні положення, жанрові особливості і стилістичні тенденції, що сприяють глибшому розумінню творчого контексту композитора та становленню сучасного українського музичного мистецтва. Такий підхід створив надійну базу для подальшого виконавського аналізу та методичних розробок

Проведено детальний аналіз жанрових і стильових особливостей інструментальної творчості Євгена Станковича, що показав унікальний синтез традиційного українського фольклору з інноваційними техніками композиторського письма. Виявлено, що стилістика композитора відзначається поєднанням неоромантизму, неофольклоризму та сучасних авангардних прийомів, що зумовлює складність і багатогранність музичного виразу. Ці особливості безпосередньо впливають на виконавські підходи і інтерпретацію Концерту-рапсодії для труби з оркестром.

Проаналізовано історичний розвиток та структурні особливості жанру концерту-рапсодії, що виявило його як синтетичну форму, яка поєднує елементи традиційного концерту і рапсодії. Визначено, що ця жанрова модель надає виконавцю широкі можливості для творчої інтерпретації, але водночас ставить складні вимоги до технічної і музичної підготовки, що відповідає сучасним тенденціям розвитку концертної форми в українській і світовій музичній культурі.

Здійснено виконавський аналіз Концерту-рапсодії, у ході якого виявлено основні технічні, інтерпретаційні та ансамблеві труднощі, що постають перед трубачем. З'ясовано, що виконання твору потребує від виконавця високої майстерності у володінні інтонацією, веденню фрази, артикуляційною технікою, ритмічною точністю та витримкою. Акцентовано увагу на

необхідності глибокого розуміння драматургії твору та ансамблевої взаємодії для забезпечення цілісності музичної інтерпретації.

Наведено і обґрунтовано методичні підходи до подолання виконавських труднощів у Концерті-рапсодії. Показано, що успішне опанування твору можливе лише за умови системної та послідовної роботи над розвитком технічних навичок, слухової концентрації, координації дихання і артикуляції, а також формування музичного мислення і інтерпретаційної гнучкості. Такий цілісний підхід забезпечує високу якість виконання та глибоке музичне осмислення твору.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Асталаш Г. *Триптих «На Верховині» Є. Станковича в аспекті темброво-кolorистичного трактування фортепіанної фактури* // Українська музика. – 2019. – № 1 (31). – С. 96–102.
2. Гарбовська Ю. Сучасні тенденції у творчості Є. Станковича крізь призму національної ідентичності : магістерська робота / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2024. – 88 с.
3. Колісник О. В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2017. – 252 с.
4. Концевич О. Ю. *Щоденник виконавської майстерності: сфера універсальних навичок сучасного трубача* // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2019. – Вип. 54. – С. 174–179.
5. Кучма Ю. Б. Концерт-рапсодія для труби та струнного оркестру Євгена Станковича — перлина сучасного українського трубного репертуару : бакалавр. роб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. — Львів, 2023. — 28 с.
6. Лукашенко Н. А. *Rhapsody concerto for domra with the orchestra by V. P. Zaderatskyi: composer's interpretation of genre and style model* // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2020. – Вип. 58. – С. 137–143.
7. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. – Харків : Факт, 2020. – 576 с.
8. Гишка І. С., Горман О. П. *Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача* / Навчально-методичний посібник для студентів мистецьких навчальних закладів III–IV рівнів акредитації. – Львів: Академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, 2013. – 108 с. : іл. – Бібліогр.: с. 87–104..

9. Ло Чже. *«Концерт-рапсодія» для труби та струнного оркестру Євгена Станковича у контексті еволюції жанру трубного концерту* // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2022. – Вип. 56, т. 3. – С. 68–72.
10. Ло Чже. *Еволюція сольного концерту для труби в українській музичній культурі другої половини XX – початку XXI століть* // Інновації в науці: нові підходи та актуальні дослідження : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. (м. Ужгород, 23–24 вересня 2022 р.). – Ужгород, 2022. – С. 7–10.
11. Ло Чже. *Жанрово-стильові новації сучасного концерту для труби (на прикладі «Концерту-рапсодії» Євгена Станковича)* // Ukraine. Europe. World. History and names in cultural and artistic reflections. – Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2022. – С. 227–229.
12. Що таке рапсодія? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://optimize-il.com/shho-take-rapsodiya/>
13. Євген Федорович Станкович // Велика українська енциклопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://vue.gov.ua/Станкович,\\_Євген\\_Федорович](https://vue.gov.ua/Станкович,_Євген_Федорович)
14. Mastering advanced trumpet techniques [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://goldenscissors.info/mastering-advanced-trumpet-techniques/>
15. Stankovych.org.ua. Офіційний сайт Євгена Станковича [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://stankovych.org.ua/>

## ДОДАТКИ

## Додаток А

135 Lento  $\text{♩} = 56-60$  con sord. poco rit.  
*p*  
136 Lento  $\text{♩} = 56-60$  *pp* marcato  
137 a tempo Rubato (con sord.) *p*

138 a tempo Rubato a tempo  
*p*  
139 a tempo  
*pp*  
140 a tempo  
141 Rubato *p*  
142 a tempo Rubato senza sord. *mp*

## Додаток Б

Handwritten musical score for a piano piece, featuring three systems of staves with various musical notations, dynamics, and tempo markings.

**System 1 (Measures 147-150):**

- Measure 147: Treble clef, *a tempo*, *mp*, triplet of eighth notes.
- Measure 148: Treble clef, *sim.*, triplet of eighth notes.
- Measure 149: Treble clef, *mp*, triplet of eighth notes.
- Measure 150: Treble clef, *mp*, triplet of eighth notes.

**System 2 (Measures 150-152):**

- Measure 150: Treble clef, *Piu mosso*  $\text{♩} = 76$ , *mp*, triplet of eighth notes.
- Measure 151: Treble clef, *Solo*, *sub. f*, triplet of eighth notes.
- Measure 152: Treble clef, *sub. f*, triplet of eighth notes.

**System 3 (Measures 152-155):**

- Measure 152: Treble clef, *Lento*  $\text{♩} = 58$ , *pp dolce*, triplet of eighth notes.
- Measure 153: Treble clef, *Solo*, *ppp*, triplet of eighth notes.
- Measure 154: Treble clef, *pp*, triplet of eighth notes.
- Measure 155: Treble clef, *pp*, triplet of eighth notes.

Handwritten annotations include: *mp*, *sim.*, *Piu mosso*, *Solo*, *sub. f*, *Lento*, *pp dolce*, *ppp*, *pp*, and various fingerings (e.g., 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5).

## Додаток В



## Додаток Г

Handwritten musical score for two systems. The first system is marked *Meno mosso* and *meno f molto cantabile*. The second system continues the piano part with *meno f marc.* and the vocal part with a melodic line.



## Додаток Е

Handwritten musical score for 'Додаток Е'. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Rubato' at the beginning of the first system (measures 30-32) and 'Moderato' with a quarter note equal to 72 (♩ = 72) at the start of the second system (measures 53-55). The first system features a forte (*f*) dynamic. The second system features a piano (*pp*) dynamic for the melody and a fortissimo (*ff*) dynamic for the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

## Додаток Є

Handwritten musical score for 'Додаток Є'. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Meno mosso' with a quarter note equal to 104 (♩ = 104) at the start of the first system (measures 89-91). The first system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a 'Solo' marking. The second system features a fortissimo (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

## Додаток Ж

Handwritten musical score for measures 101-103. The score is written on three systems of staves. The first system (measures 101-102) features a treble staff with a melodic line and a piano staff with a complex accompaniment. The second system (measure 103) continues the accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mp* and *poco a poco cresc.*, and articulation marks like accents and slurs. Fingering numbers (1-5) are written below the piano staff. A "Solo" marking is present in the piano staff of measure 102.

Handwritten musical score for measures 105-107. The score is written on three systems of staves. The first system (measures 105-106) features a treble staff with a melodic line and a piano staff with a complex accompaniment. The second system (measure 107) continues the accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mp* and *poco a poco cresc.*, and articulation marks like accents and slurs. Fingering numbers (1-5) are written below the piano staff. A "Solo" marking is present in the piano staff of measure 106.

## Додаток 3

Handwritten musical score for measures 204-207. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The tempo/mood is marked *a tempo* and *molto cantabile*. The melodic line begins with a *p* (piano) dynamic and an *espr.* (espressivo) marking. The piano accompaniment features a *pp* (pianissimo) dynamic and includes triplets in the right hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Handwritten musical score for measures 208-213. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The tempo/mood is marked *cresc. molto* (crescendo molto) and *Piu mosso* (faster). The melodic line begins with a *ff* (fortissimo) dynamic. The piano accompaniment features a *ff* dynamic and includes triplets in the right hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various markings such as *cresc. molto*, *ff*, *piu f*, and *ff*.

## Додаток К

216 *p espr.*

216 *pp*

220 *lunga a tempo (♩ = 52)*

*ppp*

*Solo*

*lunga a tempo*

*lunga p espr.*

con sord.

225 *pp*

3 3 3 3 3 3

Detailed description: This is a page of a musical score, Appendix K, containing measures 216 through 225. The score is written for a piano and a solo instrument, likely a violin or flute. The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. Measures 216-219 show a piano introduction with a melody in the right hand and a dense chordal accompaniment in the left hand. Measure 220 marks the beginning of the 'Solo' section, where the piano accompaniment ceases. The solo instrument enters with a melodic line. Measures 221-224 continue the solo melody with various dynamics and articulations. Measure 225 features a piano accompaniment with triplets. Performance markings include 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), 'ppp' (pianississimo), 'espr.' (espressivo), 'lunga' (long), 'a tempo' (at tempo), 'con sord.' (con sordina), and 'Solo'.

## Додаток Л

Handwritten musical score for three systems, measures 231-236. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings and tempo indications.

**System 1 (Measures 231-232):**

- Measure 231: Treble clef, whole rest. Bass clef, eighth notes. Dynamic: *ff*.
- Measure 232: Treble clef, half note. Bass clef, eighth notes. Dynamic: *ff*. Tempo: *Allegro* ♩ = 120. Handwritten notes: *sensu sord.*, *4 3*, *pp*, *sf*.

**System 2 (Measures 233-235):**

- Measure 233: Treble clef, half note. Bass clef, eighth notes. Dynamic: *ff*. Tempo: *marc-ssimo*.
- Measure 234: Treble clef, half note. Bass clef, eighth notes. Dynamic: *ff*.
- Measure 235: Treble clef, half note. Bass clef, eighth notes. Dynamic: *ff*.

**System 3 (Measures 236-236):**

- Measure 236: Treble clef, whole note. Bass clef, eighth notes. Dynamic: *fff*. Handwritten notes: *4 5 3*.