

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ**

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

КРАВЧУК ДМИТРО ОЛЕКСІЙОВИЧ

УДК 78.01+78.08+78.087.68

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ СОНАТ ДЛЯ
ТРОМБОНА П. ГІНДЕМІТА, Ж. КАСТАРЕДА ТА Ю. ІЩЕНКА**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Д. О. Кравчук

Творчий керівник і науковий консультант: кандидат мистецтвознавства,

доцент Слупський В. В.

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Кравчук Д. О. Жанрово-стильові та виконавські аспекти сонат для тромбона П. Гіндеміта, Ж. Кастареда та Ю. Іщенко.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»; галузі 02 – «Культура та мистецтво». Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, Міністерство культури України та стратегічних комунікацій. Київ, 2025.

Творчий мистецький проєкт за проблематикою та змістом присвячений комплексному дослідженню камерних сонат для тромбона XX ст. з фокусом на жанрово-стильові та виконавські аспекти. У роботі розглянуто еволюцію жанрових і стилістичних тенденцій у творчості трьох видатних композиторів, що представляють різні національні школи, твори, яких значною мірою вплинули на розвиток тромбонового репертуару XX ст.

Реалізація творчого мистецького проєкту дала автору змогу сформулювати глибоке бачення досліджуваної проблеми з історико-культурної, теоретико-методологічної, когнітивно-аналітичної та виконавсько-практичної точок зору. В результаті було розроблено цілісну систему поглядів на виконавську інтерпретацію камерної музики для тромбона. Актуальність проєкту підкреслюється важливістю дослідження творів, що мають значну художньо-естетичну цінність для сучасної виконавської практики.

У першому розділі *«Теоретичні основи жанрово-стильового аналізу камерно-інструментальної музики»* розкрито основи методології жанрово-стильового аналізу, що забезпечують науковий підхід до розуміння специфіки камерно-інструментальної музики. Проаналізовано актуальні методи жанрового та стилістичного аналізу з проєкцією на дослідження

камерних творів для тромбона. Також досліджено семантичне амплуа тромбону в контексті камерної музики.

Другий розділ, *«Соната для тромбона: виконавсько-аналітичне прочитання жанрово-стильових трендів XX століття»*, присвячено детальному аналізу сонат Ж. Кастареда, П. Гіндеміта та Ю. Іщенка. Проєкт був мотивований потребою підкреслити значущість глибокого теоретичного осмислення музичного матеріалу безпосередньо виконавцями, що є запорукою розвитку та реалізації їх інтерпретаційної майстерності на професійному рівні. Важливими критеріями добору матеріалу стали: хронологія творів (XX століття) та творчі персоналії авторів (особливості національних композиторських шкіл). Розглянуто жанрово-стильові аспекти Сонатини для тромбона і фортепіано Ж. Кастареда, виконавські та жанрово-стильові особливості Сонати для тромбона П. Гіндеміта, а також досліджено жанрову та стилістичну специфіку сонатного твору Ю. Іщенка.

Проаналізовано обрані твори у різних дискурсах: структурному, жанровому, стильовому та виконавському. Пропоноване дослідження має практичне значення для вдосконалення методичного забезпечення виконавської діяльності, а також для інтеграції та популяризації цих творів у сучасному концертно-педагогічному репертуарі.

Наукова новизна дослідження полягає у системному підході до аналізу камерних сонат для тромбона, що забезпечує глибоке розуміння їх жанрово-стильових та виконавських особливостей.

Представлена робота має чітке практичне спрямування, адже її прикладна мета – розширити теоретичне розуміння та безпосередньо вплинути на виконавську практику. У її основі лежить дослідження синергії між композиторським задумом і виконавською майстерністю, що є рушійною силою розвитку музичного мистецтва. Така взаємодія розкриває різні іпостасі тромбона, у тому числі у камерному прояві. Ґрунтовний аналіз і розуміння цих аспектів сприяє підвищенню якості

інтерпретаційних версій, пропонуючи виконавцям аналітичний інструментарій для створення виразних та оригінальних прочитань сонатних творів, що, зрештою, збагачує методичне забезпечення виконавської практики та сприяє популяризації камерного репертуару тромбона.

Ключові слова: жанрово-стильовий аналіз, виконавська інтерпретація, камерна музика, тромбон, соната.

SUMMARY

Kravchuk D. O. Genre-stylistic and performance aspects of sonatas for trombone by P. Hindemith, J. Castarede and Y. Ishchenko. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Qualifying research paper for obtaining the degree of Doctor of Arts in specialty 025 ‘Musical Art’; Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Ministry of Culture of Ukraine and Strategic Communications. Kyiv, 2025.

The creative artistic project, in its subject matter and content, is dedicated to a comprehensive study of 20th-century chamber sonatas for trombone, focusing on genre-stylistic and performance aspects. The work examines the evolution of genre and stylistic trends in the compositions of three prominent composers from different national schools, whose works significantly influenced the development of the 20th-century trombone repertoire.

The implementation of this creative artistic project allowed the author to form a deep understanding of the research problem from historical-cultural, theoretical-methodological, cognitive-analytical, and performance-practical perspectives. This experience enabled the development of a holistic system of views on the performance interpretation of chamber music for the trombone. The project's relevance is underscored by the importance of studying works that possess significant artistic and aesthetic value for contemporary performance practice.

The first chapter, «Theoretical Foundations of Genre-Stylistic Analysis of Chamber Instrumental Music» reveals the methodological principles of genre-stylistic analysis, ensuring a scientific approach to understanding the specifics of chamber instrumental music. It analyzes current methods of genre and stylistic analysis with a projection onto the study of chamber works for the trombone. The semantic role of the trombone in the context of chamber music is also explored.

The second chapter, «Trombone Sonata: Performance-Analytical Interpretation of 20th-Century Genre-Stylistic Trends» is devoted to a detailed analysis of sonatas by J. Castérède, P. Hindemith, and Yu. Ishchenko. The project was motivated by the need to emphasize the significance of deep theoretical comprehension of musical material directly by performers, which is essential for the development and realization of their interpretative mastery at a professional level. Important criteria for material selection included the chronology of the works (20th century) and the authors' creative personalities (peculiarities of national compositional schools). Within this chapter, the genre-stylistic aspects of Sonatine for Trombone and Piano by J. Castérède, the performance and genre-stylistic features of Sonata for Trombone by P. Hindemith's, and the genre and stylistic specificity of sonata work by Yu. Ishchenko are examined.

The selected works are analyzed across various discourses: structural, genre, stylistic, and performance.

The scientific novelty of the research lies in its systemic approach to the analysis of chamber sonatas for trombone, which ensures a deep understanding of their genre-stylistic and performance characteristics.

This work has a clear practical orientation, as its applied goal is not only to expand theoretical understanding but also to directly influence performance practice. At its core is the study of the synergy between compositional intent and performance mastery, which is the driving force behind the development of musical art. Such interaction fully reveals the various facets of the trombone,

including its chamber manifestation. A thorough analysis and understanding of these aspects significantly enhances the quality of interpretative versions, offering performers a toolkit for creating expressive and original readings of diverse works, which ultimately enriches methodological support and contributes to the popularization of the trombone's chamber repertoire.

Keywords: genre-stylistic analysis, performance interpretation, chamber music, trombone, sonata.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Кравчук Д. Тембровий ансамбль в Сонаті для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка як основа виконавської стратегії. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Випуск 39. С. 339–348.
2. Кравчук Д. Жанрово-стильові аспекти Сонатини для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми, 2024. Випуск 3 (06). С. 87–90.
3. Кравчук Д. Стильова специфіка сонати для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали VIII Всеукр. наук. конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів. (Київ, 07 листопада 2024 р.)*. Київ : НАКККиМ, 2024. С. 341–342.

Інформація про апробацію результатів дослідження

08.10.2024 – участь у Міжнародній науковій конференції «Бібліотека. Наука. Комунікації. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір».

Тема доповіді: **«Драматургія сонати для тромбону та фортепіано Ю. Іщенка: симфонічне мислення в камерному жанрі»**. (м. Київ)

07.11.2024 – участь у VIII Всеукраїнській науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір».

Тема доповіді: **«Стильова специфіка Сонати для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта»**. (м. Київ).

03.12.2024 – участь у Міжнародній науково-практичній конференції «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва» пам'яті академіка О.С. Тимошенка.

Тема доповіді: **«Соната для тромбона та фортепіано Юрія Іщенка: специфіка виконавської інтерпретації»**. (м. Київ).

Творча діяльність:

24.08.2024 – концерт-іспит в рамках творчого проєкту, що відбувся в Органному залі костела Святого Івана Хрестителя (м. Запішкес, Литва). У програмі: твори Ф. Фрескобальді, Ж.-М. Дефая, П. Гіндеміта, Ж. Кастареда, Ю. Іщенка, М. Жербіна, Б. Лятошинського.

08.09.2024 – концерт-іспит в рамках творчого проєкту, що відбувся в концертному залі «LPSO» (м. Вільнюс, Литва). У програмі: твори Е. Евазена, П. Гіндеміта, Ф. Давіда та ін.

26.01.2025 – концерт-іспит на здобуття освітньо-творчого ступеня «доктор мистецтва» на базі НМАУ імені П. І. Чайковського, що відбувся у концертному залі «Органум» (м. Вільнюс, Литва). У програмі твори: П. Гіндеміта, Ж. Кастареда та Ю. Іщенка.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	10
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО АНАЛІЗУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ.....	16
1.1. Методологічні засади жанрово-стильового аналізу в контексті сучасного музикознавства.....	16
1.2. Жанрово-стильовий аналіз камерно-інструментальної музики: методологічні та інтерпретаційні аспекти.....	30
Висновки до Розділу 1.....	55
 РОЗДІЛ 2. СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА: ВИКОНАВСЬКО-АНАЛІТИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ТРЕНДІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	 58
2.1. Жанрово-стильові аспекти Сонатини для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда.....	58
2.2. Соната для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта: виконавське прочитання жанрово-стильового профілю.....	67
2.3. Жанрова та стилістична специфіка Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка.....	77
Висновки до Розділу 2.....	86
 ВИСНОВКИ.....	 89
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	95
ДОДАТКИ.....	104

ВСТУП

Обґрунтування теми. Дослідження жанрово-стильових та виконавських особливостей камерної музики стабільно привертає увагу музикознавців та виконавців. На нашу думку, особливої уваги заслуговують сонати для тромбона П. Гіндеміта, Ж. Кастареда і Ю. Іщенком, оскільки ці твори репрезентують різні композиторські школи – німецьку, французьку та українську – і виявляють індивідуальний підхід кожного автора до виразних можливостей тромбона як сольного інструмента. Водночас обрані сонати формують цілісну стилістичну панораму, на основі якої можна виокремити спільні риси та визначити відмінності у трактуванні жанру, фактури, драматургії та виконавських завдань.

Зокрема, соната П. Гіндеміта стала одним з тих творів, що суттєво вплинув на еволюцію репертуару для тромбона у XX столітті. У ній простежується характерне поєднання строгих традиційних форм із модерністськими стильовими прийомами. Ж. Кастаред, що представляє французьку школу із властивою їй мелодичною пластичністю, витонченістю та барвистістю гармонічної мови, у Сонаті для тромбона і фортепіано значно розширює тембральні можливості інструмента у камерному жанрі. Соната Ю. Іщенка додає до загального жанрово-стильового контексту тромбонового репертуару український національний колорит, органічно поєднуючи елементи народної музики з сучасними композиційними техніками.

Аналіз зазначених творів у межах одного дослідження дає змогу простежити, як різні культурні та стильові традиції взаємодіють через призму одного жанру та окремого тембрологічного локуса. Крім того, виконавський аспект сонат є не менш значущим, адже він суттєво розширює горизонти тромбонного виконавства, спонукаючи до опанування нових технічних та виразних можливостей інструмента в камерній сфері.

Отже, обрана тема, поєднуючи теоретичний та виконавський підходи, сприяє всебічному осмисленню жанру сонати для тромбона в фарватері музичного мистецтва новітнього часу.

Актуальність теми дослідження. У контексті еволюції виконавського мистецтва, зокрема, сольного амплуа тромбона, виникає потреба в детальному осмисленні ключових репертуарних творів, які закладають фундамент професійного становлення музиканта. Сонати П. Гіндеміта, Ж. Кастареда та Ю. Іщенка є важливою частиною цього процесу, адже вони не лише демонструють високий художній рівень, але й підкреслюють технічні та стилістичні можливості інструмента.

Актуальність теми зумовлюється динамічним розвитком виконавського мистецтва, що вимагає глибокої інтеграції західноєвропейських та національних виконавських традицій. У сонатах П. Гіндеміта та Ж. Кастареда розкривається різноманіття європейських стильових тенденцій, тоді як соната Ю. Іщенка демонструє органічне поєднання українського контексту з інтерпретацією європейських традицій. Розуміння таких процесів є вкрай важливим суттєве для формування актуального виконавського мислення, сприяючи кроскультурному обміну.

Виконавський аналіз обраних творів сприяє розв'язанню низки нагальних питань виконавської практики, які стосуються специфіки звуковидобування, тембрової драматургії та теоретично обґрунтованої інтерпретації художнього задуму. Відтак ми вважаємо, що вивчення жанрово-стильових та виконавських аспектів сонат для тромбона П. Гіндеміта, Ж. Кастареда та Ю. Іщенка сприятиме осмисленню камерного репертуару в широкому історико-культурному та прикладному вимірах.

Мета дослідження – визначити жанрово-стильові та виконавські аспекти сонат для тромбона П. Гіндеміта, Ж. Кастареда та Ю. Іщенка.

Завдання дослідження:

- визначити основні методологічні підходи до жанрово-стильового аналізу камерно-інструментальних творів, зокрема, сонат для тромбона в контексті музики ХХ століття;
- дослідити жанр сонати для тромбона в актуальному музикознавчому дискурсі;
- схарактеризувати семантичну роль тромбона в камерній музиці ХХ століття;
- вивчити жанрово-стильові характеристики Сонатини для тромбона Ж. Кастареда, визначити особливості її структури та стилістичних рішень;
- проаналізувати жанрово-стильову специфіку Сонати для тромбона П. Гіндеміта, дослідити особливості виконавської інтерпретації твору;
- дослідити жанрово-стильові особливості Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка, зокрема, її інтерпретаційні виклики для виконавців;
- визначити інтерпретаційні стратегії сонат для тромбона трьох композиторів, з огляду на їх жанрові й стилістичні особливості.

Матеріалом дослідження є ноти, аудіо- та відеозаписи сонат для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта, Ж. Кастареда та Ю. Іщенка. Аналіз нотного матеріалу дає змогу виявити жанрово-стильові особливості, а записи виконань цих творів сприяють глибшому розумінню виконавських та технічних підходів. Також використано наукові праці методичного спрямування, присвячені камерно-інструментальній музиці, що сприяють ґрунтовності виконавсько-практичної частини дослідження.

Теоретична база дослідження охоплює широкий спектр музикознавчих питань – а саме аналітичні джерела присвячені *жанрово-стильовому аналізу камерно-інструментальної музики* (Аксьонов О. [1], Бурська О. [8], Головей В. та Кашалюк В. [12], Калениченко А. [24], Каплієнко-Ілюк Ю. [25], Коменда О. [29], Коханик І. [32], Немкович О. [49], Новосадова А. [50], Повзун Л. [58], Польська І. [59], Самойленко О. [66], Шип С. [74] та ін.), *виконавській інтерпретації*

(Базина Н. [5], Бурська О. [8], Громченко В. [18], Живоглядова І. [23], Катрич О. [26], Маркова О. [37], Орлова Т. [54], Пясковський І. [61], Стокляс М. [71], Фрайт О. [73] та ін.) та *історії розвитку тромбонного виконавства* (Гонтова С. та Стебаков М. [13], Горовой С. [14–16], Дубка О. [21], Кравченко А. [33], Марценюк Г. [39–41], Палійчук І. [56, 57], Потапов Я. [60], Садівський Я. [65], Слупський В. [69], Юшин Г. та Потапов Я. [75], Янжула Д. [76] та ін.).

Методи дослідження. У дослідженні використано комплексний підхід, що поєднує:

- *історіографічний підхід* – для аналізу еволюції жанрово-стильових характеристик сонат для тромбона;
- *джерелознавчий підхід* – для вивчення методології жанрово-стильового аналізу;
- *органологічний підхід* – для дослідження тромбона у сольному амплуа, його ролі у камерній музиці та впливу його тембрових характеристик на формування виконавських стратегій;
- *композиційно-драматургічний підхід* – для виявлення жанрово- стильових характеристик сонат П. Гіндеміта, Ж. Кастареда та Ю. Іщенка;
- *компаративний підхід* – для співставлення стильових особливостей та композиторських технік різних авторів у контексті камерної музики ХХ століття;
- *семантичний підхід* – для визначення символічних і виразних ролей тромбона в кожній із сонат;
- *інтерпретаційний підхід* – для дослідження виконавських стратегій та технічних прийомів у виконанні обраних творів для тромбона.

Новизна отриманих результатів полягає у проведенні комплексного дослідження жанрово-стильових та виконавських особливостей обраних сонат для тромбона, по-новому оцінюючи їх роль у розвитку камерної музики ХХ століття. Нами було:

– вперше проведено порівняльний аналіз жанрово-стильових особливостей сонат для тромбона П. Гіндеміта, Ж. Кастареда та Ю. Іщенка, виявлено спільні та відмінні риси їхньої драматургії та виконавсько-технічного профілю.

– розширено уявлення про семантичну роль тромбона в камерно-інструментальній музиці ХХ століття, завдяки вивченню його виражальних можливостей та функціональних ролей у творах, що репрезентують різні національні композиторські школи.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в її орієнтації на розвиток виконавської практики, музикознавчих досліджень та педагогіки. Результати дослідження можуть бути використані викладачами музичних закладів для підготовки курсів із жанрово-стильового аналізу камерної музики. Матеріали роботи можуть бути основою для створення методичних посібників з аналізу та інтерпретації камерних сонат для духових інструментів. Дослідження сприятиме популяризації творів П. Гіндеміта, Ж. Кастареда та Ю. Іщенка серед широкого кола музикантів і слухачів.

Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького проєкту реалізована шляхом презентації його основних положень на наукових конференціях, а також через представлення концертних програм в рамках атестаційних іспитів. Зокрема, деякі положення та ідеї дослідження були представлені на 3 науково-практичних конференціях, з яких 2 – міжнародні та 1 – всеукраїнська. Серед них: Міжнародна наукова конференція «Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір» (8 жовтня 2024 року); VIII Всеукраїнська наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (7 листопада 2024 року); Міжнародна науково-практична конференція «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва» пам'яті академіка О. С. Тимошенка (3 грудня 2024 року).

Виконавська апробація творчого мистецького проєкту реалізована через серію публічних виступів:

- 24.08.2024 – концерт-іспит в рамках творчого проєкту, що відбувся в Органному залі костела Святого Івана Хрестителя (м. Запішкес, Литва). У програмі: твори Ф. Фрескобальді, Ж.-М. Дефая, П. Гіндеміта, Ж. Кастареда, Ю. Іщенка, М. Жербіна, Б. Лятошинського [афіша – див. Додаток 1];
- 08.09.2024 – концерт-іспит в рамках творчого проєкту, що відбувся в концертному залі «LPSO» (м. Вільнюс, Литва). У програмі: твори Е. Евазена, П. Гіндеміта, Ф. Давіда та ін. [афіша – див. Додаток 2];
- 26.01.2025 – концерт-іспит на здобуття освітньо-творчого ступеня «доктор мистецтва» на базі НМАУ імені П. І. Чайковського, що відбувся у концертному залі «Органум» (м. Вільнюс, Литва). У програмі твори: П. Гіндеміта, Ж. Кастареда та Ю. Іщенка [афіша – див. Додаток 3];
- інші творчі заходи, що сприяли реалізації творчого проєкту [див. Додаток 4].

За темою творчого мистецького проєкту здійснено 3 одноосібні публікації. 2 з них у фахових наукових виданнях, затверджених Міністерством освіти і науки України у галузі «Культура й мистецтво» та 1 – у збірці матеріалів науково-практичної конференції.

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, двох основних розділів, Висновків, Списку використаних джерел (84 найменування, з них іноземними мовами – 7). Загальний обсяг наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту – 111 сторінок, з них основного тексту – 85 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО АНАЛІЗУ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

1.1. Методологічні засади жанрово-стильового аналізу в контексті сучасного музикознавства

Для нашого дослідження першочерговим завданням є обґрунтування методології жанрово-стильового аналізу, яка відповідала б сучасному дискурсу української музикології. За браком усталеного алгоритму, що міг би стати універсальним інструментом у згаданого напрямку, зумовлює необхідність критичного перегляду та уточнення підходів до аналізу.

У поточних реаліях музикознавства кожен науковець трактує жанрово-стильовий аналіз індивідуально, адаптуючи його специфіку до мети й завдань конкретного дослідження.

Така варіативність підходів створює водночас і нові можливості для актуального осмислення музичних творів, і певні труднощі у впровадженні різнопланових підходів до аналізу музичних творів. Тобто, з одного боку, гнучкість методології надає можливість досліднику враховувати багатогранність жанрових та стильових ознак, а з іншого – відсутність чітких методологічних орієнтирів ускладнює систематизацію отриманих результатів та їх співвідношення з іншими науковими дослідженнями. У такому ракурсі важливим завданням є визначення ключових принципів жанрово-стильового аналізу, на яких буде ґрунтуватися методологічний підхід нашого дослідження.

Такі наші міркування підтверджує І. Польська, коли пише про те, що «важливою складовою сучасної музикології є методологічна сфера, пов'язана з осягненням механізмів аналізу музичного мистецтва як такого, його історичної еволюції, трансформації систем музичного мислення та

принципів композиторської творчості, динаміки жанрово-стильових процесів, виконавсько-педагогічних технологій тощо» [59, с. 267]. Її слова підкреслюють необхідність системного осмислення жанрово-стильових явищ та формування теоретичних підходів, що враховували б специфіку традицій та реалій сьогодення музикологічної думки.

Сконцентруємо увагу на формулюванні І. Польської – *«трансформація систем музичного мислення»*, яке охоплює складний та багаторівневий феномен змін у підходах до музичної творчості, інтерпретації та сприйняття, що зумовлюється внутрішніми потребами художньої практики, зовнішніми чинниками культурного та соціального характеру. Зокрема, під трансформацією музичного мислення, слід розуміти зміни у сприйнятті стилістичних та жанрових параметрів, перегляд ролі музичного мистецтва у суспільстві, переосмислення засобів та прийомів художньої виразності. Вказаний процес відображає динаміку діалогу між традицією та інновацією, що, своєю чергою, формує музикознавчу парадигму сьогодення.

Для нашого дослідження концепт трансформації музичного мислення сприяє виходу за межі суто академічного підходу та врахувати актуальні виконавські та інтерпретаційні практики. На нашу думку, така позиція потенційно сприятиме глибшому розумінню еволюції жанрових форм, стилістичних тенденцій та принципів взаємодії композитора, виконавця і слухача.

Ще одним важливим аспектом сучасного підходу до методології досліджень є *кросгалузовість*, про яку О. Фрайт пише: «Прикметною рисою сучасної гуманітаристики є кросгалузовість, що закономірно приводить до оновлення фундаментально-субстанційних понять різних напрямів наукових знань» [73, с. 23]

І. Польська, на підтвердження зазначеної думки, зазначає, що, на відміну від багатьох інших наукових дисциплін, музикознавство

вирізняється багатогалузевістю, багаторівневістю та багатовекторністю [59, с. 267].

Такі тенденції знаходять відгук і в практичній площині. Так, у сілабусі до спеціального курсу «Проблеми сучасного музикознавства» Львівського національного університету ім. І. Франка ми знаходимо релевантне підтвердження: «Важливою складовою розвитку сучасного музикознавства є інтердисциплінарний підхід до дослідження музичної культури, що зумовлено як самими жанрами, так і необхідністю осмислення музично-історичних та музично-стилістичних процесів в розвитку музичної культури» [63, с. 3]. Що свідчить про трансформацію систем музичного мислення в бік міждисциплінарності та кросгалузовості, яка знаходить реальне застосування – не лише в теорії, а й безпосередньо у навчальному процесі, формуючи нову систему цінностей та професійні орієнтири майбутніх професійних музикантів України.

Отже, одним із засадничих принципів сучасної методології має бути охоплення таких філософсько-естетичних категорій, які І. Польська характеризує як такі, що охоплюють самопізнання музичного мистецтва, осягнення його загального сенсу та ролі в системі культури й буття, враховуючи широкий спектр історичних, теоретико-систематичних напрямів [59, с. 267–268].

Екстраполюючи наведені положення у царину нашого дослідження, зазначимо, що жанрово-стильовий аналіз, як вагома частина музикознавства, врешті має спиратись на кросгалузовість, яка б враховувала історичну еволюцію музичного мислення, теоретичні засади композиторської творчості та виконавські аспекти.

Разом з тим І. Польська зазначає, що «поряд із традиційними напрямками музикознавства – історичним і теоретичним – у XX–XXI століттях сформувався і набув значного розвитку третій напрям, орієнтований на історію, теорію та практику виконавського мистецтва, названий «виконавським музикознавством», акцентує увагу на глибокому

вивченні виконавських аспектів музичного мистецтва, інтегруючи їх у ширший науковий контекст» [59, с. 269].

Зазначений чинник відіграє ключову роль для нашого дослідження, в якому музично-теоретичні категорії розглядаються крізь призму виконавської практики. Адже, по суті, ми прагнемо вийти за межі суто аналітичного виявлення жанрово-стильових особливостей камерних сонат для тромбона, зосереджуючись на їхньому осмисленні у виконавському процесі.

Ще одним фундаментальним принципом жанрово-стильового аналізу слід виокремити *«емінентність»*, термін, що використовує у своїх наукових розвідках О. Фрайт (вона стверджує, що він запозичений із концептуального арсеналу німецької філософської герменевтики, зокрема, з праць Г.-Г. Гадамера) [73, с. 23]. Згаданий термін у трактуванні О. Фрайт означає внутрішню інтерпретацію або творчу трансформацію закладеного у мистецькому тексті додаткового змісту [73, с. 23].

Таке осмислення спрямоване на розкриття текстових (мається на увазі нотний текст) та підтекстових рівнів змісту, які композитор залишає відкритими для виконавського тлумачення. У побудові методологічної моделі жанрово-стильового аналізу *емінентність* стає механізмом, що поєднує аналітичне осмислення музичного тексту з інтуїтивним художнім підходом, що сприяє створенню індивідуально забарвленої інтерпретації. Відповідно вона слугує теоретичним підґрунтям для вивчення процесів виконавської інтерпретації, допомагаючи розкрити ті «позатекстові» ідеї, які роблять виконання оригінальним та неповторним.

Варто виокремити, ще один засадничий принцип, необхідний та релевантний сучасним умовам розвитку музикознавчої думки – це *інтегративність* методології, що поєднує історичні, теоретичні та виконавсько-інтерпретологічні підходи. Саме такий формат дослідження, що відповідає вимогам творчої аспірантури, зосереджується на виконавських аспектах, даючи змогу аналізувати жанрово-стильові

особливості камерно-інструментальної музики та безпосередньо втілювати отримані результати у виконавській практиці.

Отже, на нашу думку, що спирається на аналітичні здобутки українських дослідників у царині методології аналізу, необхідно сформувати методологію, яка б забезпечувала баланс між традиційними теоретико-історичними засадами та інноваційними підходами. Основою для такої методології мають бути чітко визначені **принципи**, що враховують специфіку сучасної музикознавчої практики та реалії виконавської інтерпретації. Ми визначаємо їх наступним чином:

- **трансформація системи музичного мислення** – передбачає врахування змін у сприйнятті жанрових і стильових ознак, що відображають динаміку культурного діалогу між традицією та інновацією; включає переосмислення ролі музики у суспільстві, а також перегляд засобів художньої виразності;
- **кросгалузовість** – враховує необхідність міждисциплінарного підходу, який дає змогу аналізувати музичні явища крізь призму взаємодії з іншими галузями знань – філософією, культурологією, естетикою тощо; забезпечує ширший контекст осмислення музичних творів, їх жанрово-стильових особливостей та історичної еволюції;
- **емінентність** – включає аналіз текстуального рівня (ноти) та розкриття підтекстових ідей, що надає кожній інтерпретаційній моделі неповторності; інтегрує аналітичні та інтуїтивні підходи до аналітичного осмислення інтерпретації;
- **інтегративність** – синтезує різнопланові методи аналізу, забезпечуючи комплексний підхід до вивчення жанрово-стильових аспектів музики.

Спираючись на окреслені принципи нами буде розроблено методологічну модель жанрово-стильового аналізу, максимально адаптовану під наукові завдання даного дослідження.

Почнімо із загальноприйнятих норм та підходів. Так, І. Польська пише, що «теоретичному музикознавству ще з класичних часів іманентно

властиві специфічні методи аналізу, пов'язані з визначенням особливостей музичної мови та композиційної структури творів» [59, с. 270]. Твердження науковиці вказує на історичну сталість певних підходів у музикознавстві, що ґрунтуються на аналізі внутрішніх закономірностей музичного тексту. Від самого початку становлення теоретичної рефлексії про музику провідним залишається фокус на формальній організації музики, що зумовило виникнення з часом сталих (інваріантних) методологічних стратегій.

Далі дослідниця уточнює, що «базовими для теоретичного музикознавства є методи музичного аналізу, пов'язані з виявленням насамперед формальних закономірностей та особливостей музичної мови в усіх її проявах (мелодико-тематичному, гармонічному, метроритмічному тощо)» [59, с. 270].

Наступний фрагмент цитати розширює межі розуміння аналізу як категорії музикознавства: «структурно-композиційних форм та фактурних особливостей музичних творів» [59, с. 270]. Отже, поряд із вивченням окремих параметрів музичної мови методи теоретичного музикознавства охоплюють і більш загальні рівні організації музичного матеріалу – форму та фактуру.

Отже, фундамент музикознавчого аналізу ґрунтується на дослідженні різних чинників внутрішньої організації музичного матеріалу. Відповідно, незалежно від кута зору – жанрового, стильового, семантичного чи виконавського – будь-яке дослідження музики потребує звернення до базових структурних закономірностей. І на всіх рівнях аналітичної діяльності – від традиційного формального аналізу до більш сучасних концепцій, орієнтованих на семантичні та культурні аспекти, – дослідник неминуче повертається до аналізу музичних структур. Формоутворення, тематична організація, гармонічний план та ритмічна структура є тими параметрами, без яких жоден аспект музичного змісту не може бути розкритий.

Проте в межах сучасного жанрово-стильового аналізу важливо розширити традиційний підхід, інтегруючи структурно-композиційні параметри та виконавсько-інтерпретаційні аспекти, враховуючи жанрову специфіку та стильову варіативність музичних творів.

Розглянемо докладніше специфіку стильового аналізу, який є невід'ємною складовою досліджень музичних творів, оскільки, на думку Ю. Каплієнко-Ілляк, виявляє індивідуальні особливості композиторського письма та окреслити ширші закономірності функціонування музичних стилів у різних національних і регіональних контекстах [25, с. 56].

Наведена думка підкреслює важливість стильового аналізу як засобу для визначення індивідуальних характеристик композиторських рис, а також як методологічного підходу, що дає змогу досліджувати музичні закономірності в ширшому контексті.

Водночас дослідниця уточнює: «Систематизація прийомів та методів аналізу стилю, типологія стильового аналізу, що не мають достатньої визначеності й конкретики в музикознавчій літературі, сприятимуть високоякісній роботі в галузі дослідження стилю окремих композиторів та ширших стильових систем» [25, с. 56].

Отже, наріжна проблема полягає у необхідності проведення стильового аналізу за умов недостатньо розробленого методологічного інструментарію, про що йшлося на початку цього розділу. Без узагальнення та кодифікації прийомів аналізу складно забезпечити необхідну точність дослідження як індивідуальних композиторських почерків, так і загальних стильових тенденцій.

Для поглибленого аналізу зазначеного аспекту стилю необхідно дослідити усталений в українському музикознавстві термінологічний апарат. Для цього розглянемо кілька інтерпретацій трактування стилю як музикознавчого концепту.

Ю. Каплієнко-Ілляк термін *«стиль»* визначає наступним чином «... узагальнення об'єктивних (колективних) та суб'єктивних

(індивідуальних) уявлень, що виникають як результат практичного чи слухового сприйняття певної кількості музичних творів. У підсумку, в свідомості музиканта формуються стійкі образи різних стильових систем, які дозволяють аналізувати стиль» [25, с. 56].

Свою чергою С. Шип трактує *стиль* як «... комплекс як формальних, так і змістовних особливостей художніх артефактів. Отже, перед стильовим аналізом стоять ті ж самі проблеми, що й перед комплексним (або, як ще кажуть – цілісним) аналізом форми та образного змісту. Навіть висновки цих близьких аналітичних стратегій можуть не розрізнятися, якщо комплексний аналіз спрямований на визначення і уточнення стилю твору» [74, с. 115].

Підхід Ю. Каплієнко-Ілляк акцентує феноменологічний аспект стилю, пов'язаний із формуванням у свідомості музиканта «стійких образів різних стильових систем» [25, с. 56]. Отже, стиль розглядається і як сукупність художніх ознак, і як результат когнітивного процесу, що спирається на досвід слухового сприйняття. Важливим моментом є залежність стильової ідентифікації від емпіричного засвоєння музичного матеріалу. А у трактуванні С. Шипа стиль набуває категоріального статусу, що поєднує структурні та семантичні характеристики твору. Дослідник підкреслює взаємозв'язок стильового аналізу з комплексним аналізом форми та образного змісту, зазначаючи, що їхні методологічні засади можуть збігатися [74, с. 115]. Отже, стиль розглядається ним як результат взаємодії формальних компонентів і семантичного навантаження, що зумовлює необхідність багатовимірного підходу до його дослідження.

Зіставлення обох визначень дає змогу зробити висновок про різницю концептуальних підходів: якщо Ю. Каплієнко-Ілляк наголошує на перцептивному і когнітивному аспектах стилю, то С. Шип підкреслює його формально-змістовні параметри. Важливо зазначити, що ці підходи не взаємовиключають, а взаємодоповнюють один одного, що необхідно враховувати у практичній частині нашого дослідження.

До того ж дослідники співзвучні у думці про кінцеву мету стильового аналізу. Ось, як про це пише С. Шип: «Стильовий аналіз має лише одну специфічну якість: його кінцевою метою є стильова атрибуція. Атрибуція (від лат. *Attributio* – приписування) в мистецтвознавстві трактується як «встановлення належності анонімного художнього твору певному автору, місцевій чи національній художній школі, а також визначення часу його створення» [74, с. 116].

На нашу думку, дане визначення є надзвичайно важливим для розуміння сутності стильового аналізу. Адже, дійсно, встановлення авторства, школи чи часу створення твору є ключовим завданням дослідження. Проте, ми вважаємо, що стильова атрибуція не є єдиною метою стильового аналізу. Крім ідентифікації, дослідження стилю також дає змогу глибше зрозуміти художній задум автора, особливості його творчого методу, а також місце твору в історико-культурному контексті.

Водночас С. Шип наголошує на важливості естетичного смаку та художньої інтуїції в процесі стильової атрибуції. Він зазначає: «Головним «інструментом» стильової атрибуції художніх творів за їх образним смислом є естетичний смак, чутливість сприйняття, художня інтуїція. Це не означає, що аналіз формальних властивостей втрачає свій евристичний та пояснювальний потенціал. Однак, в стильовому аналізі часто мають релевантне значення ледь помітні відтінки смислу. Як кажуть, «музику роблять нюанси». Принаймні стильові відмінності дійсно можуть полягати в найменших нюансах смислу і ледь помітних властивостях форми» [74, с. 116].

З таким твердженням науковця важко не погодитися. Справді, естетичний смак та інтуїція відіграють важливу роль у сприйнятті та інтерпретації художнього твору. Проте, на нашу думку, важливо підкреслити, що стильовий аналіз не може ґрунтуватися виключно на суб'єктивних враженнях, оскільки наукове дослідження передбачає

об'єктивний аналіз формальних властивостей твору, виявлення закономірностей та тенденцій.

Цікавою є думка С. Шипа щодо важливості нюансів у стильовому аналізі. Він слушно зауважує, що навіть ледь помітні відтінки смислу можуть мати вирішальне значення для розуміння стильової своєрідності твору [74, с. 116].

Своєю чергою, І. Каплієнко-Ілляк розглядає стильове налаштування та стильове чуття як важливі аспекти діяльності музиканта. Вона пише: «У діяльності музиканта важливу роль відіграє стильове налаштування – особливий стан психіки, який сприяє творчості, супроводжує сприйняття та виконання музичного твору. Стильове чуття – це здатність сприймати конкретну стильову характерність авторського твору, напрямку, епохи чи національної школи. Чуття стилю розвивається через тривалий процес сприйняття музики, що ґрунтується на досвіді, пов'язаному з порівнянням та аналізом музичних творів. Формування стильових уявлень і певних стильових еталонів стає орієнтиром для визначення стильової належності мистецьких творів» [25, с. 56].

На нашу думку, наведене визначення вдало підкреслює роль стильового чуття у музичній діяльності. Справді, здатність відчувати стиль, розрізняти його нюанси є важливою умовою для успішної інтерпретації музичного твору. Окремо підкреслимо, що вважаємо стильове чуття не вродженою здібністю, а таким, що формується та розвивається в процесі навчання та виконавського досвіду.

Аналізуючи наведені висловлювання, можна дійти висновку про те, що стильовий аналіз є складним та багатогранним процесом, який включає в себе як об'єктивний аналіз формальних властивостей твору, так і суб'єктивне сприйняття його образного змісту. Важливу роль у подібних процесах відіграють естетичний смак, художня інтуїція, а також стильове чуття музиканта.

Важливо зазначити, що І. Каплієнко-Ілляк доречно розмежовує поняття «стильовий аналіз» та «аналіз стилю», коли пише, що «під час стильового аналізу з певною кількістю творів зіставляють конкретний об'єкт дослідження; натомість аналіз стилю передбачає порівняння певної кількості творів або стильових систем між собою» [25, с. 57].

У нашому дослідженні, де ми аналізуємо сонати для тромбона П. Гіндеміта, Ж. Кастареда та Ю. Іщенка, ми використовуємо обидва підходи. З одного боку, ми здійснюємо стильовий аналіз кожного твору, зіставляючи його з характерними рисами стилю композитора та епохи. З іншого боку, ми проводимо аналіз стилю, порівнюючи сонати між собою та виявляючи спільні та відмінні риси їх стильових систем.

Ми погоджуємося з думкою І. Каплієнко-Ілляк про те, що стильовий аналіз є невід'ємною частиною формування уявлення про стиль. Дійсно, не викликає сумнівів думка науковиці про те, що стиль – це не статична категорія, а результат аналізу та узагальнення мистецьких явищ [25, с. 57].

Також І. Каплієнко-Ілляк пропонує чітку та логічну схему процесу атрибуції, яка, безперечно, є корисною для дослідників. Розмежування на етапи, що відповідають різним стильовим рівням, сприяє систематизації процесу аналізу та уникненню хаотичності. Пропонований нею алгоритм атрибуції у стислому вигляді виглядає наступним чином:

- визначення часової належності;
- визначення стильового напрямку;
- встановлення національної належності (або впливів);
- визначення індивідуального стилю [за 25, с. 59].

Звернемо увагу на важливі коментарі дослідниці до запропонованого нею алгоритму. «Такі завдання виконуються за допомогою розпізнавання яскравих стильових рис автора, його «інтонаційного словника» та «інтонаційного ядра». Успішність цієї роботи значною мірою залежить від обдарованості композитора аналізованого твору, виразності, унікальності та логічної еволюції його стилю» [25, с. 59].

І. Каплієнко-Іллюк визначає головну мету стильового аналізу як розкриття зв'язків між загальним та індивідуальним, традиціями та новаторством. Науковиця розрізняє три типи стильового аналізу: слухову та зорову атрибуцію, а також – власне, стильовий аналіз, який, на її думку, є окремою категорією, що зосереджується на індивідуальному стилі. Аналіз масштабних стильових рівнів (напрям, національної школи, епохи) є складним, але необхідним для глибшого розуміння музичної культури [25, с. 59–60].

Розглянемо жанрову складову комплексного аналізу, що також буде задіяна у нашому дослідженні. Влучне визначення такого ракурсу дає І. Польська. «Сучасну музикознавчу методологію неможливо уявити без використання методів жанрово-стильового аналізу, які відіграють провідну роль у більшості досліджень. Метод жанрового аналізу сприяє здійсненню типологізації та систематизації музичних жанрів, теоретичному осягненню їх специфічних атрибутів і властивостей, виявленню жанрових ознак музичних творів, визначенню їх жанрової належності, а також розкриттю багатопланових жанрових паралелей та асоціацій, закладених у музичному тексті творів» [59, с. 272].

Крім того, І. Польська слушно зазначає, що музичний жанр містить узагальнення як музичних, так і позамузичних чинників. Це, безумовно, ускладнює процес аналізу, але водночас робить його більш глибоким та всебічним [59, с. 272].

Для нашого дослідження, в якому аналізуються сонати для тромбона, жанрово-типологічний підхід відіграє важливу роль. Ми прагнемо визначити жанрову належність творів, виявити їх типологічні ознаки та роль у жанровій системі камерно-інструментальної музики.

Важливою є думка І. Польської про те, що методологія дослідження жанру пов'язана з визначенням складного багаторівневого комплексу музичних та позамузичних змістів. Відповідно для глибокого розуміння жанру необхідно враховувати всі його аспекти [59, с. 272].

Ми також наведемо стислу версію методології жанрово-стильового аналізу І. Польської:

Поглиблення у зміст твору через жанр:

- жанровий аналіз дає змогу проникнути в сутність музичного твору, розкриваючи його змістовно-образні шари;
- він виявляє як внутрішні, так і зовнішні фактори, що формують семантичне поле твору;
- цей аналіз тісно переплітається з дослідженням стилю та семантики.

Атрибуція через стиль:

- стильовий аналіз стає ключовим інструментом для визначення авторства та стильових характеристик;
- він забезпечує багаторівневу атрибуцію, необхідну для наукового та практичного застосування [за 59, с. 273].

Науковиця вважає, що взаємозв'язок між жанровим та стильовим аналізом є очевидним. Вона наголошує, що ці два методи не існують ізольовано, а навпаки, тісно переплітаються та взаємодіють [59, с. 273]. Зокрема, вчена звертає увагу на історичну взаємозамінність понять «жанр» та «стиль», що є яскравим свідченням їхньої тісної спорідненості [59, с. 273].

Зокрема, І. Польська підкреслює, що в сучасній музичній науці методологічні підходи жанрового та стильового аналізу застосовуються комплексно, і вважає, що це є необхідним для глибокого та всебічного аналізу музичного твору [59, с. 273].

І, на довершення, слід згадати виконавські параметри комплексного аналізу, які, відповідно до концепції І. Польської, є незамінним інструментом у сфері виконавського та виконавсько-педагогічного музикознавства, оскільки такий підхід дає можливість вивчати суто виконавські аспекти музичного мистецтва, зокрема, технічні та психологічні виклики, з якими стикаються музиканти [59, с. 274].

I. Польська підкреслює, що виконавський аналіз допомагає музикантам знаходити шляхи подолання труднощів, визначати параметри опанування творів та оцінювати виконавську реалізацію концертних програм [59, с. 274].

Беручи до уваги вищесказане, здійснимо спробу формування, адаптованої для нашого дослідження, **моделі методології жанрово-стильового аналізу** з виконавської перспективи, що спиратиметься на раніше виведені принципи (трансформації систем музичного мислення, кросгалузевості, емінентності та інтегративності). Насамперед ми вважаємо, що *формальний аналіз внутрішньої організації музичного матеріалу* є необхідним першим кроком дослідження. Виокремлення сталих/повторювальних/незвичних елементів, які утворюють маркери музичної мови, дає змогу виявити індивідуальні особливості стилю композитора/особливості конкретного твору.

Очевидно, що *структурний аналіз* та співставлення маркерів з драматургією та «архітектурою» твору є важливим для розуміння його цілісності та логіки розвитку. Формування висновків на даному етапі дає змогу підготуватися та здобути фактичний матеріал для поглибленого аналізу художнього змісту твору.

Далі передбачається, *семантичний аналіз*, що включає виявлення образного значення вже згаданих маркерів, доповнює картину попередніх висновків та розкриває глибинні шари ідейно-художньої концепції твору.

Як слушно зазначає С. Шип, «музику роблять нюанси». У контексті жанрово-стильового аналізу це передбачає *співставлення усталених/загальноприйнятих уявлень з індивідуальним сприйняттям виконавця*, що сприяє виявленню інтерпретаційних можливостей.

Виявлення виконавських аспектів жанрово-стильового комплексу твору є важливим для практичного застосування результатів аналізу. Розуміння виконавських можливостей та технічних викликів сприяє створенню переконливої інтерпретації.

Стильова атрибуція (за І. Каплієнко-Ілляк) є важливим етапом аналізу, який визначає місце твору в історико-культурному контексті та виявити індивідуальні особливості стилю композитора.

Нарешті, *розробка виконавської стратегії* інтерпретації твору, з опорою на результати проведеного аналізу, є головною метою жанрово-стильового аналізу, з огляду на те, що саме виконавець втілює художній задум композитора в життя.

Таким чином, запропонована методологія жанрово-стильового аналізу, що охоплює формальні, структурні, семантичні та стильові аспекти у поєднанні з виконавською перспективою, забезпечує всебічне та глибоке осмислення музичного твору. Застосування даної моделі сприятиме розкриттю художнього задуму композитора та напрацюванню ефективних виконавських стратегій.

1.2. Жанрово-стильовий аналіз камерно-інструментальної музики: методологічні та інтерпретаційні аспекти

У попередньому розділі ми дійшли висновку, що сучасний музикознавчий дискурс вимагає комплексного підходу до аналізу музичних творів. Зважаючи на відповідні методологічні положення, зосередимося на специфіці жанрово-стильового аналізу в камерно-інструментальній сфері.

Насамперед слід зазначити, що жанрово-стильовий аналіз є фундаментальним підходом у дослідженні музичних творів, зокрема, камерно-інструментальної музики. Саме він дає змогу виявити як структурні, так і драматургічні особливості твору, що формуються на перетині жанрової традиції та індивідуального стилю композитора. З одного боку, жанрові ознаки творів визначаються усталеними нормами, а з іншого – вони можуть зазнавати трансформації під впливом творчих цілей кожного митця. Відтак можна вважати жанрово-стильовий аналіз

провідним інструментом для розуміння ідейної концепції та виразних засобів композиції.

Відповідно, подальший аналіз вимагає зосередження на жанровому діапазоні камерної музики, її історичній еволюції та виконавських традиціях. Наприклад, соната (що є об'єктом нашого дослідження) як жанр камерно-інструментальної музики має багатовікову історію, в якій кожна з епох вносила специфічні риси в її жанрову структуру, що позначалося і позначається на виконавських інтерпретаціях.

Наведені вище міркування логічно підводять нас до усвідомлення нерозривного зв'язку між композиторським задумом, зафіксованим у партитурі через призму жанрово-стильових особливостей, та його реалізацією у звучанні. Значний внесок у розгляд даного питання робить Л. Мкртчян, підкреслюючи, що «... саме з погляду виконавського досвіду можливе художнє відтворення тонкощів камерного задуму і тільки «виконавський дотик» виконавця робить звучання одухотвореним, а тембр неповторним, відрізняючись забарвленням навіть у одного самого інструмента...» [44, с. 27].

Вчена фокусується на визначній ролі виконавця у процесі втілення музичного твору; яким би глибоким не був аналіз композиції з погляду її структури, форми, гармонічних чи мелодичних особливостей (тобто жанрово-стильових рис), істинне життя твору розпочинається у процесі його виконання.

Саме виконавець, спираючись на власний досвід, розуміння стилю епохи та індивідуального почерку композитора, здатен «одухотворити» нотний текст, надати йому емоційної глибини та тембрального забарвлення, яке, як слушно зауважує дослідниця, є неповторним навіть для одного й того ж інструмента у руках різних митців. Відповідно жанрово-стильовий аналіз стає не самоціллю, а необхідним інструментом для досягнення вираженості виконавської інтерпретації. Водночас його індивідуальний «дотик» доповнює інтерпретацію художньою

довершеністю та виявляє приховані смислові шари авторського задуму, недоступні при виключно структурному аналізі, що увиразнює діалектичну єдність між композицією, аналізом та виконавством.

Аналіз смислових аспектів камерної музики буде доповнений концепцією Л. Повзун, що розкриває глибинну природу цих жанрів. Дослідниця підкреслює, що їх сутність уособлює «смислове ядро» камерності – спрямованість до вищої духовної сфери, детерміновану тривалим перебуванням у спільних історичних та художніх умовах із сакральною музикою [58, с. 134]. І, хоча в процесі еволюції камерно-інструментальні жанри зазнавали впливу багатьох історично-естетичних явищ, смисловий фундамент – відчуття високості і водночас заглибленості у потаємні куточки душі, закладене в бароковий період, зберігається як «пам'ять жанру» [58, с. 134].

Концепція Л. Повзун є ключовою для нашого дослідження, оскільки дає змогу вийти за межі суто структурного аналізу, заглибившись у сферу смислів та архетипів, які формують глибинну природу камерної музики. Фундаментального значення для нашого дослідження набуває окреслена концепція в плані її застосування до розуміння камерної музики для тромбона, яка сама по собі є непересічним явищем, а у світлі виявлення його сакрального коріння – виявляє неочевидну, проте вкрай важливу грань смислотворення.

Таке розуміння глибинної сутності камерності істотно впливає й на методологію жанрово-стильового аналізу та виконавської інтерпретації. Досліджуючи камерну музику, ми маємо зосередитися одночасно і на формально-структурних особливостях (зокрема, жанрові форми, циклічність тощо), і на індивідуальному стилі композитора (мелодична, гармонічна, ритмічна мова тощо). Необхідно розширити фокус дослідницького погляду, щоб досягнути «смислове ядро» твору, відчути «спрямованість у вищу духовну сферу» та «заглибленість у потаємні куточки душі», про які пише Л. Повзун [58].

Зазначена «пам'ять жанру» проявляється у тонкому нюансуванні, делікатності музичного висловлювання, особливій якості діалогу між інструментами чи голосами ансамблю. Усвідомлення виконавцем цього смислового фундаменту є запорукою створення по-справжньому осмисленої та «живої» інтерпретації.

«Виконавський дотик», про який йшлося раніше, має бути спрямований на виявлення саме таких глибинних шарів змісту, на передачу відчуття інтимності, духовної концентрації та емоційної глибини, що є сутнісними для камерної музики, безвідносно від її конкретного стилістичного втілення. Отже, жанрово-стильовий аналіз камерно-інструментальної музики розширюється, охоплюючи дослідження не лише видимих структур та стилістичних рис, а й прихованих, проте фундаментальних смислових пластів, що становлять її «генетичний код».

Узагальнюючи ідеї спадкоємності та глибинної смислової наповненості, ми спираємося на введені Л. Мкртичян важливе поняття, що інтегрує різні аспекти камерної музики. Науковиця зазначає, що механізми історичної пам'яті призводять до того, що поряд з термінами «камерна музика», «камерний стиль» з'являється поняття камерність як узагальнення певних жанрово-стильових та смислових якостей, сформованих музичними та позамузичними прототипами [44, с. 29]. Наведена цитата пропонує концептуальну рамку для осмислення феномену камерності як інтегрального поняття. «Камерність» тут виступає не просто як синонім до «камерної музики» чи «камерного стилю», а як сутнісна характеристика, що охоплює специфічні жанрові ознаки та стилістичні засоби, у тому числі глибинне «сміслові ядро», про яке йшлося вище.

Таке узагальнення відбувається завдяки «механізмам історичної пам'яті» – процесам збереження, трансформації та успадкування певних рис, сформованих під впливом як власне музичної традиції («музичні прототипи»), так і широкого культурно-історичного контексту, соціальних функцій та естетичних ідеалів («позамузичні прототипи»).

Подібний підхід до розуміння «камерності» є надзвичайно продуктивним для методології жанрово-стильового аналізу, оскільки вимагає виходу за рамки суто формальних аспектів, значно розширивши фокус уваги; що резонує з вже згаданою вище концепцією І. Польської про «трансформацію систем музичного мислення» [59, с. 267], яка кардинально впливає на діапазон інтерпретаційних рішень. Це може проявлятися у специфіці виконавського прочитання та втілення фактури (прозорість, діалогічність), динамічного діапазону (спрямованість до нюансів *piano*), емоційного тону (інтимність, рефлексивність), типу драматургії (зосередженість на внутрішньому розвитку, тонких емоційних переходах). Для виконавця концепція «камерності» стає тим стрижнем, навколо якого будується інтерпретація. Його завдання полягає у тому, щоб через втілення конкретних жанрових та стилістичних вимог партитури донести до слухача саме цю якість – відчуття інтимної розмови, духовної близькості, заглибленості.

Камерність, у такому розумінні, є концептуальною квінтесенцією, що об'єднує множинність аспектів дослідження камерно-інструментальної музики: композиційні та жанрово-стильові особливості, історичну еволюцію, смислове наповнення та виконавську специфіку.

Маючи на меті доповнення виконавських аспектів у контексті аналізу камерної музики, звернемося до ще одного важливого положення, сформульованого Л. Мкртичян, що стосується безпосередньої реалізації камерного звучання. Науковиця підкреслює, що, незалежно від просторово-акустичних умов виконання камерних творів, незмінною умовою автентичності їх звучання є майстерність у динамічному нюансуванні та інструментальному туше, завдяки чому відтворюється специфічно-інтимна, задушевна атмосфера музикування у «своєму» просторі і дає змогу занурюватися у більш глибокі шари людської свідомості, особистих почуттів [44, с. 29].

Сказане чітко вказує на ключові технічні та виразні засоби, якими виконавець оперує для втілення сутності камерної музики. Деталізація динамічного нюансування в найдрібніших градаціях та варіативність звуковидобування свідчить про те, що ефект камерності досягається не через гучність чи масштабність, а шляхом філігранної роботи зі звуком, тембром, динамічними відтінками, артикуляцією та агогікою. Саме такі мікроскопічні елементи формують ту унікальну «специфічно-інтимну, задушевну атмосферу», що є візитівкою камерного музикування і створює враження «музикування у «своєму» просторі» – просторі інтимного спілкування між виконавцями та слухачем.

Примітно, що дослідниця називає майстерне володіння цими засобами «незмінною умовою автентичності» звучання, незалежно від акустичних умов. А значить сутність камерності не залежить від розміру залу, а втілюється найтоншими градаціями якості звучання та інтонування, динамічного контролю та тембральної роботи виконавців. Наведене положення узгоджується з раніше висловленими ідеями щодо «сміслового ядра» та «камерності» як узагальнених якостей. Динамічне нюансування та інструментальне туше – це ті конкретні виконавські інструменти, які сприяють реалізації ідей Л. Повзун [58] про «спрямованість у вищу духовну сферу» та «заглибленість у потаємні куточки душі».

Відтак осердям камерного музикування стає його «специфічно-інтимна, задушевна атмосфера», що виникає завдяки майстерності у найдрібніших деталях. Так з'являється відчуття «музикування у «своєму» просторі»: інтимного діалогу між виконавцями та слухачем з повним зануренням у внутрішній світ того чи іншого камерного твору.

Розуміння жанрових канонів та стилістичних норм підказує виконавцю, як саме застосовувати динаміку та туше, щоб відповідати історичній та естетичній специфіці твору. Аналіз стилю композитора виявляє його індивідуальні вимоги до звуковидобування та нюансування.

Отже, аналіз перестає бути суто академічним дослідженням «на папері»; він стає необхідним етапом підготовки до виконання. Нотний текст, насичений жанрово-стилістичною інформацією та глибинними смислами, у такому підході набуває живого, автентичного звучання. Комплексний підхід підкреслює сутність жанрово-стильового аналізу камерно-інструментальної музики, що охоплює композиційний, історичний, смисловий та виконавський аспекти. Кожен із цих елементів взаємопов'язаний і спільно визначає повноту розуміння та глибину інтерпретації твору.

Жанрово-стильова парадигма є основою виконавського аналізу, сприяючи виявленню діалектичної єдності традиції та індивідуального стилю композитора. Попри усталені історичні норми та структурні особливості, що складають «генетичний код» кожного камерного жанру, його певні ознаки перебувають у безперервній трансформації. Цей процес зумовлений творчою волею композитора, його естетичними пошуками та стилістичними уподобаннями. Історична еволюція камерних жанрів, зокрема, сонати, яскраво демонструє таку динаміку, де корективи кожної епохи не лише позначалися на виконавських традиціях, а й формувалися під їхнім впливом.

Варто також пам'ятати про динамічність сучасного музичного світу, в якому відбувається постійне переплетення стилів та жанрів в процесі їх переосмислення. Що вимагає від дослідника та виконавця камерної музики гнучкості та відкритості до нових ідей. Зміни в інструментальному складі, експерименти зі звуковидобуванням (темброво-акустичні зміни) можуть суттєво впливати на звучання, оновлюючи традиційні жанри та додаючи їм нового дихання.

У підсумку, жанрово-стильовий аналіз камерно-інструментальної музики у повному обсязі є комплексним підходом, що інтегрує дослідження:

1. Структурних та формальних особливостей жанру в історичній перспективі.
2. Індивідуального стилю композитора та його взаємодії з жанровою традицією.
3. Глибинного смислового шару – «смислового ядра» та «пам'яті жанру» [58, с.134], що формують сутність «камерності» [44, с. 29].
4. Виконавських аспектів, зокрема, ролі виконавця у втіленні художнього задуму [44, с. 27].

Для ґрунтового аналізу безпосередньо сонат для тромбона та фортепіано, доречно здійснити історичний екскурс щодо еволюції цього жанру. Розуміння багатовікової історії сонати та її витоків є необхідним для комплексного жанрово-стильового аналізу. Тому звернемося до наукових розвідок, що висвітлюють походження самого терміна.

Як зазначає О. Дубка, посилаючись на дослідження історичних джерел, назви «соната» або «сонадо» широко застосовувалися в практиці пізнього Ренесансу [21, с. 46]. Дослідник вказує, що їхнє першоджерело – канцона, а також річеркар, втілено в таких творах, як «*EI Maestro*» Л. Мілана (1535) та «*Sila de Sirenas*» Е. Вальдеррабано (1547) [21, с. 46]. Для позначення таких п'єс у той час застосовувалися і подвійні назви – «*canzona de sonar*» або «*canzona per sonare*», що втілено в практиці таких тогочасних італійських майстрів, як Н. Віцентіно та А. Банк'єрі [цит. за 21, с. 46].

Наведена цитата є цінним джерелом інформації щодо раннього етапу формування сонати як окремого жанру. Вона ілюструє, що термін «соната» від початку радше вказував на спосіб виконання – п'єса, призначена для «сонаре» (*sonare*), тобто для гри на інструменті, або п'єса для співу (*cantare*).

Ранні «сонати», зважаючи на міркування О. Дубки, є свідченням перехідного періоду інструментальної музики. Їхні риси, що нерідко включали секційність, поліфонічну фактуру та близькість до вокальних

мелодій, вказують на тісний зв'язок із канцоною – вокальним жанром, що адаптувався до інструментальної сфери, та річеркаром – інструментальним жанром імітаційного характеру.

Використання подвійних назв, як-от «*canzona per sonare*», чітко демонструє процес інструменталізації та кристалізації інструментального мислення. Ми вважаємо, що це були інструментальні обробки (перекладення) вокальних канцон. Ймовірно, що з часом потреба у подвійному позначенні відпала, і термін «соната» почав самостійне життя як назва інструментального жанру.

Така «історична пам'ять» про походження від канцони та річеркара, впливала на формування жанрових ознак сонати у подальшій еволюції, сприяючи її перетворенню на один з провідних жанрів камерно-інструментальної музики. Розуміння цих витоків допомагає виконавцю інтерпретувати ранні зразки жанру, усвідомлюючи їхній зв'язок із вокальними прототипами та перехідний характер, а також бачити, як ці первісні ідеї розвивалися та трансформувалися у сонатах пізніших періодів.

Важливим чинником, що вплинув на формування раннього інструментального стилю, зокрема, у сонаті, як вказує О. Дубка стала табулатурна практика. Науковець пише, що вона була поширена в музиці XVI–XVII століть, визначила засади інструментального стилю, який відображував у сольних та ансамблевих варіантах вокальне багатоголосся, яке пристосовувалось до інструментального [21, с. 47].

Табулатура, що є системою нотації, вказувала, де саме на інструменті слід розташувати пальці (або інші механізми звуковидобування), була надзвичайно зручною для запису інструментальних версій вокальних творів або імітацій вокальної фактури. Ми вважаємо, що використання табулатури давала змогу виконавцям легко адаптувати поліфонічні канцони, мотети чи інші вокальні твори для лютні, клавішних, духових інструментів чи ансамблів. Проте, О. Дубка вважає, що таке пристосування

вокального багатоголосся до специфіки інструментів стало однією з перших ознак зародження власне інструментального мислення, хоча й тісно пов'язаного з вокальними зразками [21, с. 47].

Дослідник також підкреслює переломний момент у табулатурному процесі: пристосоване вокальне багатоголосся з часів запровадження нотного письма стає переважно композиторською прерогативою, що значною мірою вплинуло на подальшу еволюцію сонатного інструменталізму [21, с. 47].

Перехід від табулатури до лінійної нотації (нотоносці), яка давала композиторам більше контролю над висотою, тривалістю та взаємодією голосів, на думку О. Дубки, сприяв відокремленню композиції як самостійного творчого процесу від виконавської практики [21, с. 47]. Можна припустити, що композитори вже на ранніх етапах почали писати музику, яка була зручною для інструментального виконання, не обмежуючись адаптацією вокальних моделей.

Для еволюції сонати цей зсув виявився визначальним. З одного боку, він сприяв розвитку специфічно інструментальних прийомів гри, фактури, мелодики та гармонії, які були б менш природними для вокального виконання. З іншого боку, посилення ролі композитора означало, що в партитурі почали фіксуватися більш складні та деталізовані інструкції щодо виконання, що вплинуло на характер взаємодії між композитором та виконавцем. Соната поступово перетворювалася з п'єси, що імпровізаційно «гралася» (*sonare*), спираючись на вокальний зразок, на цілісний, продуманий композиторський твір для інструментів.

Відтак зауваження О. Дубки щодо впливу табулатурної практики та переходу до лінійної нотації є важливим для розуміння стилістичних особливостей ранніх сонат та їхнього місця в історії жанру. Науковець вважає, що даний чинник вказує на те як формувалися засади інструментального стилю [21, с. 47], як відбувалося поступове звільнення від вокальних впливів та як змінювалася роль композитора у творенні

інструментальної музики [21, с. 47]. Відповідно такі підходи поглиблюють розуміння жанрової «пам'яті» сонати та її подальшої еволюції в різних історичних та стилістичних контекстах.

Крім цього важливим є врахування темброво-акустичних змін на ранніх етапах розвитку камерних жанрів, оскільки, навіть незначні зміни в складі ансамблю або в способах звуковидобування на тому чи іншому інструменті, можуть суттєво вплинути на звучання твору. В ході реалізації нашого творчого проєкту, ми звернули увагу на те, що композитори нерідко експериментують саме в тембровій площині, що призводить до суттєвих змін та новацій у камерній сфері.

Також не можна ігнорувати роль виконавця в процесі інтерпретації камерної музики. Адже саме виконавець є посередником між композитором та слухачем, втілюючи художній задум у звуках. Виконавська інтерпретація залежить від багатьох чинників, зокрема, від технічної майстерності [44, с. 27, 29], музичного смаку та особистого досвіду виконавця [44, с. 27].

Саме такий комплексний підхід, важливість якого ми неодноразово підкреслювали, враховує всі аспекти музичного твору, є наріжним для розкриття його глибинного змісту та художньої цінності.

Важливо пам'ятати, що семантичний вимір музичного тексту є різноманітним [58, с. 134; 44, с. 29], і для його повного розуміння необхідно аналізувати як найдрібніші елементи [44, с. 29], так і загальну структуру твору.

У продовження теми формування раннього інструментального стилю та становлення сонати, О. Дубка висвітлює додаткові аспекти, що розширюють бачення цих процесів. Дослідник зауважує, що інтабуляція була, однак, лише одним із першоджерел сонатного (у широкому сенсі – інструментального) музикування [21, с. 48]. А значить – походження інструментальної музики та, зокрема, сонати, не зводиться виключно до адаптації вокальних зразків через табулатуру [21, с. 47]. Науковець вважає, що існували й інші шляхи розвитку, про які пише: «Адже сам по собі

сонатний жанр завжди передбачав сольність: не випадково до назви «соната» завжди додається розшифровка – «соната для...» [21, с. 48], яка, на думку О. Дубки, чітко окреслює фокус на певному інструменті або групі інструментів, що відрізняє сонату від інших ранніх форм камерної музики, які могли мати ширше застосування або бути менш специфічними щодо вибору соло-інструментів.

Але науковець звертає увагу на ще один чинник – версійність ансамблевих складів, яка суттєво вплинула і на формування сонати як твору для конкретного інструмента, зокрема, тромбона (або тромбонів) [21, с. 48]. Вказане поняття, на нашу думку, тут означає, що один і той же твір міг виконуватися різними інструментальними складами – вибір інструментів міг залежати від наявності виконавців, місця виконання чи просто бажання.

Така гнучкість ансамблевого складу також є характерною рисою перехідного періоду. Однак, як зазначає О. Дубка [21, с. 48], саме практика «версійності» парадоксальним чином вплинула і на формування сонати як твору для конкретного інструмента [21, с. 48]. Можна припустити, що експериментування з різними інструментами в рамках версійного виконання виявляло їхні специфічні можливості та обмеження, що спонукало композиторів згодом писати музику, орієнтовану вже не на будь-який інструмент, а на конкретний, з огляду на його технічні та органологічні особливості.

Зіставляючи наведені історичні аспекти формування сонати, згадані О. Дубкою [21], з більш широкими концепціями камерності та виконавської інтерпретації, висловленими іншими дослідниками, ми вбачаємо певний взаємозв'язок між ними. Концепція іманентної «сольності» сонати [21, с. 48], навіть у її початкових поліфонічних проявах, що характеризувалися виокремленням провідної партії, йде у паралелі з фокусом на індивідуальній експресії та «виконавському дотику» [44, с. 27], який надає звучанню особливої виразності. Перехід від ансамблевої

«версійності» [21, с. 48] до написання твору для конкретного інструмента є суттєвим кроком у розвитку інструментального стилю [21, с. 47], який давав змогу композиторам повною мірою використовувати специфічні тембральні та технічні можливості кожного інструмента. Що стало необхідною передумовою для майстерного володіння динамічним нюансуванням та інструментального туше [44, с. 29] у виконавських версіях, які Л. Мкртичян вважає умовою автентичності камерного звучання [44, с. 29].

Еволюція сонати у напрямку фіксованого інструментального складу та вираженої «сольності» [21, с. 48] може розглядатися як шлях до поглиблення «сміслового ядра» камерності [58, с.134] – її спрямованості до внутрішнього світу та духовної сфери. Написання творів для конкретного інструмента дає змогу і композиторам, і виконавцям тонше передавати емоційні нюанси та рефлексивні стани, сприяючи зануренню «у більш глибинні шари людської свідомості, особистих почуттів» [44, с. 29], про які міркує Л. Мкртичян.

Відтак історичні процеси формування сонати, описані О. Дубкою [21, с. 48], є структурною частиною «пам'яті жанру» [58, с.134], яка формує інтегральне поняття «камерності» [44, с. 29], узагальнюючи її жанрово-стильові та семантичні якості. Усвідомлення цих історичних витоків збагачує контекст жанрово-стильового аналізу та дає виконавцю розуміння того, як досягти звучання релевантного художньому задуму та розкрити глибинний зміст [58, с.134] камерно-інструментального твору.

Досліджуючи еволюцію камерно-інструментальних жанрів та їхню здатність до оновлення в різних історичних контекстах, варто звернути увагу на процеси, які А. Кравченко визначає як *темброво-акустичне оновлення константних жанрів* [33, с. 135]. Дослідниця зазначає, що подібні процеси часткових інструментальних змін, варіантних взаємозамін або доповнень додають релятивності до їхніх якісних нормативних

характеристик. У такий спосіб утворюється група константно-варіантних жанрів камерно-інструментальної музики [33, с. 135].

Введена наукова позиція описує динаміку жанрового розвитку, що є вельми актуальною для сучасної музики. Проте, як вже згадувалося, її витоки простежуються в минулих епохах варіативного інструментування [21, с. 48]. А. Кравченко говорить про те, що навіть традиційно стабільні («константні») жанри камерної музики можуть оновлюватися шляхом змін у темброво-акустичній сфері. Таке оновлення відбувається через різні композиційні рішення: часткові зміни інструментального складу, взаємозаміни інструментів або їх доповнення новими.

Ключовим наслідком таких змін, на думку авторки, є поява елементів релятивності [33, с. 135] у нормативних характеристиках жанру. Якщо традиційний підхід до жанру часто передбачав фіксований склад та усталені темброві рішення (наприклад, струнний квартет, фортепіанне тріо), то процеси, описані А. Кравченко, роблять ці характеристики менш догматичними, більш варіативними [33, с. 135]. В них зберігається певне «константне» ядро (наприклад, форма, тип драматургії, камерний характер висловлювання), але водночас допускається значна «варіантність» у виборі інструментарію та, відповідно, темброво-акустичних рішень.

Зіставляючи наведену концепцію з попередніми міркуваннями зробимо проміжні висновки.

Концепція «версійності ансамблевих складів» [21, с. 48] у ранній музиці, про яку писав О. Дубка, може розглядатися як історичний прецедент та один із прототипів сучасних «константно-варіантних жанрів» [33, с. 135]. А значить – гнучкість інструментування не обмежується сучасною практикою, а є історично сформованою характеристикою камерної музики.

Темброво-акустичне оновлення [33, с. 135], що впливає на сферу «виконавського дотику» та «інструментального туше» [44, с. 27, 29], сприяє розширенню репертуару для інструментів, що рідко

використовуються в камерній сфері. Звідси виникають певні вимоги до виконавців, яким необхідно адаптувати свою техніку гри та виразні засоби для реалізації композиторського задуму в нових акустичних умовах.

Поняття «камерності» [за 44, с. 29], що охоплює як смислові, так і жанрово-стильові якості, може зберігатися навіть у так званих «константно-варіантних жанрах» [за 33, с. 135]. Тобто попри зміни в тембровому складі, основне «семантичне ядро» камерності – її інтимність, діалогічність і заглибленість [58, с. 134] – може залишатися незмінним. На підставі чого можна вважати, що сутність камерності не обмежується конкретним інструментальним складом, а здатна виявлятися через різноманітні темброві комбінації, якщо вони сприяють створенню відповідної атмосфери та розкриттю глибинних шарів людської свідомості та особистих почуттів [44, с. 29].

Концепція «константно-варіантних жанрів» [33, с. 135] висуває вимоги до виконавця, що аналізує той чи інший камерний твір, гнучкості та глибини аналітичного осягнення. Він має чітко розрізняти як «константні» ознаки жанру, що вказують на його зв'язок із традицією та «пам'яттю жанру» [58, с. 134], так і «варіантні» елементи камерних жанрів (у нашому випадку сонати для тромбона). Відповідно до цього виконавець формує власні версії втілення: константні компоненти вимагають зважання на традиції в історичній перспективі, тоді як до варіантних елементів необхідно підходити творчо, шукати та експериментувати з тонкими градаціями тембрового забарвлення звуку.

Вищесказане свідчить про живу природу камерної музики та її здатність адаптуватися, зберігаючи свою сутність.

Поглиблюючи розуміння природи побутування «константно-варіантних жанрів», А. Кравченко уточнює принципи, які лежать в основі темброво-акустичного оновлення [33, с. 135]. Дослідниця пояснює: «В основі всіх цих варіантно-доповнюючих модифікацій лежить принцип перерозподілу балансу стабільних і релятивних компонентів жанрової

структури, що функціонально розширює семіотико-естетичний простір побутування константних камерно-інструментальних жанрів» [33, с. 135]. І ще більше конкретизуючи, А. Кравченко зазначає, що введення навіть невеликих змін в інструментування (або розширюючи камерну сферу шляхом використання традиційно «некамерних» інструментів) не лише впливає на темброво-акустичний баланс, а й здатне вносити елементи видовищності. Як наслідок, такі модифікації трансформують усталені ансамлево-комунікативні, соціокультурні, мізансценічні та інші композиційно-функціональні й виконавські аспекти ансамблевих жанрів [33, с. 136].

Результатом такого перерозподілу тембрового балансу є функціональне розширення семіотико-естетичного простору [33, с. 136] жанрів. Це означає, що змінюється не лише звучання твору, а й розширюється спектр його значень (семіотика) та способів естетичного впливу, а також контексти його існування («побутування»).

Підсумовуючи свої міркування щодо еволюції жанрів у сучасних умовах, А. Кравченко окреслює картину їхнього подальшого існування та трансформації. Вона констатує: «Відтак спостерігаємо продовження «життя» класичних жанрів у постмодерних умовах за збереження нормативних органологічних та семантичних (зокрема, семантико-рольових) жанрових ознак і функцій, коли композиторам вдається відобразити новий зміст у «старих» формах» [33, с. 137]. Авторка підкреслює, що використання останніх [«старих» форм – прим. авт.], хоча і у дещо видозмінений, за допомогою використання нових композиційних технік, розкриває хід семіотичної еволюції та жанрових метаморфоз [33, с. 137].

Загалом, А. Кравченко пропонує оптимістичний погляд на долю традиційних камерних жанрів у сучасному, часто мінливому музичному світі. Науковиця стверджує, що вони не зникають, а продовжують своє «життя» в умовах постмодерну [Кравченко, с. 137]. Це «продовження

життя» [за 33, с. 137] стає можливим завдяки тому, що зберігаються певні «нормативні» ознаки та функції [33, с. 137]. Серед них авторка особливо виділяє органологічні (пов'язані з інструментальним складом, хоча, як ми бачили [33, с. 135], він може бути варіантним) та семантичні (зокрема, семантико-рольові) [33, с. 137] – тобто, пов'язані зі смисловим наповненням та функціями окремих партій камерного ансамблю.

Важливою у цьому процесі є здатність композиторів втілювати «новий зміст» у «старих» формах, про що наголошувала А. Кравченко [33, с. 137], що свідчить про життєздатність та гнучкість самих традиційних структур, які можуть слугувати каркасом для вираження сучасних ідей та емоцій. Водночас використання цих «старих» форм відбувається не простим тиражуванням, а у «дещо видозмінений спосіб, за рахунок нових композиційних технологій і знакових інновацій» [33, с. 137], які можуть стосуватися розширеної інструментальної техніки, нових методів організації звуку, експериментів з формою, гармонією, ритмом, а також використання позамузичних елементів, що додають твору нових значень («знакові інновації»).

Отже, на думку А. Кравченко, саме у такий спосіб, через взаємодію традиційного (старі форми, нормативні ознаки) та інноваційного (новий зміст, нові технології) розкривається хід семіотичної еволюції та жанрових метаморфоз [33, с. 137]. Семантична еволюція полягає у зміні та збагаченні смислів, які може нести жанр, адаптуючись до нового культурного контексту. Жанрові метаморфози – це трансформації самих жанрових моделей під впливом змін, які не руйнують повністю їхню ідентичність, а призводять до появи нових різновидів («константно-варіантних жанрів») [33, с. 135].

Далі, поглиблюючи своє дослідження трансформаційних процесів у камерній сфері, А. Кравченко пропонує модель еволюції камерно-інструментальних жанрів, яка безпосередньо пов'язана з методологією їхнього аналізу [33, с. 139]. Науковиця вважає семіологічний аналіз

ефективним інструментом для виявлення принципу [33, с. 139], про який йшлося раніше [33, с. 136] – принципу перерозподілу балансу стабільних і релятивних компонентів жанрової структури [33, с. 139].

А. Кравченко пояснює, що утворення «релятивно-константних» жанрів відбувається на основі органології (інструментального складу) «константно-варіантних» жанрових моделей [33, с. 139]. Це схоже на те, як свого часу «константно-варіантні» жанри утворювалися на основі «константних» [33, с. 139].

Механізми таких змін включають вже згадані часткові інструментальні зміни, варіантні взаємозаміни або доповнення [33, с. 135, с. 139]. Однак, на етапі «релятивно-константності» додається ще один важливий чинник – нетипове використання специфічної мови інструментів [33, с. 139]. Коли змінюється не тільки інструмент, але й способи гри на ньому, розширюючи його виразні можливості. Такий підхід впливає на оновлення і розширення кількісних та якісних показників вихідної структурної моделі [33, с. 139], що, врешті, змінює саму структуру та її функціональність камерного жанру.

У процесі реалізації творчого проєкту, особливо в практичній площині, ми помітили подібні тенденції, описані А. Кравченко. Особливо це стосується Сонати для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта, яка є яскравим прикладом «нетипового використання специфічної мови інструментів». Композитор адаптує тромбон до камерного ансамблю, експериментує з його тембральними та технічними можливостями у спосіб, що виходить за межі усталених уявлень (на момент написання твору) про цей інструмент. П. Гіндеміт вимагає від тромбона не лише віртуозності, а й здатності до філігранного опрацювання складних поліфонічних ліній, широких динамічних градацій та витончених тембрових взаємодій, що було нехарактерним явищем для тромбонового виконавства того періоду.

Для виконавця, робота з творами на різних етапах означає необхідність розуміння ступеня жанрової стабільності/релятивності та готовності до реалізації як традиційних виконавських завдань, так і нетипового використання специфічної мови інструмента [33, с. 139], що вимагає розширеної техніки та інтерпретаційної сміливості. Отже, розглянута модель А. Кравченко є важливою методологічною основою для розуміння сучасних процесів у камерно-інструментальній музиці та їхнього впливу на аналітичну та виконавську практику.

У музикознавстві на сьогодні спостерігається чітка тенденція до відмови від виключно структурного аналізу музичних творів натомість пріоритет надається комплексному підходу, що демонструє більшість наукових робіт останніх років. Такий підхід інтегрує жанрові, стилістичні, історичні, смислові та виконавські аспекти. Для камерно-інструментальної музики подібний багатогранний аналіз є особливо важливим, з огляду на її історичну глибину та особливості функціонування (побутування).

Жанрово-стильовий аналіз для нашого творчого проєкту стає одним з фундаментальних методів дослідження обраних камерно-інструментальних творів, який дає змогу розкрити їхні структурні та драматургічні особливості на перетині жанрової традиції та індивідуального стилю композитора. Історична еволюція камерних жанрів, у тому числі сонати, про яку йшлося вище, ілюструє динамічну взаємодію усталених норм та творчих новацій, що формує специфіку інтерпретації творів, які представляють різні епохи.

У підсумку щодо особливостей аналізу камерно-інструментальної музики вкотре підкреслимо важливість комплексного підходу, що враховує історичні витoki [21, с. 46], еволюцію інструментального стилю [21, с. 47], «пам'ять жанру» [58, с. 134], «сміслові ядро» [58, с. 134], специфіку «камерності» [44, с. 29], а також сучасні процеси темброво-акустичного оновлення [33, с. 135] камерних жанрів.

Але все перелічене не матиме сенсу без належного виконавського втілення, тому не менш важливими є інтерпретаційні аспекти. Виконавець, спираючись на аналітичне розуміння жанрово-стилістичних особливостей, має втілити цей щільний пласт смислів та структур у своїй інтерпретації.

Вкрай важливо, щоб молоді музиканти ще на етапі навчання здобули та відпрацювали навичку глибокого аналітичного занурення у свою виконавську діяльність. У світлі цього, доцільно навести слова А. Новосадової про те, що жанрово-стильовий підхід поєднує музично-теоретичні дисципліни в єдину педагогічну базу зі значним навчальним потенціалом [50, с. 256].

А. Новосадова підкреслює дидактичну цінність жанрово-стильового підходу [50, с. 256]. Важливим тут є вивчення музично-теоретичних дисциплін (таких як гармонія, аналіз музичних форм, поліфонія, історія музики) не ізольовано, а максимально інтегруючи між собою. А. Новосадова пропонує це робити навколо поняття жанру та стилю. Науковиця вважає, що жанр і стиль виступають як своєрідний «вузол», де сходяться всі елементи музичної мови та історичний контекст [50, с. 256], в рамках якої студенти навчаються бачити взаємозв'язок між різними теоретичними концепціями та їхньою реалізацією у конкретних творах з актуального репертуару.

На практиці це може бути реалізовано наступним чином: вивчення гармонії стає більш осмисленим, коли вона розглядається як елемент стилю певної епохи або композитора у контексті конкретного жанру, наприклад, сонати. Аналіз форми в такому випадку не є абстрактним, а розуміється як еволюція структурних моделей у рамках жанрової традиції. Особливо твердження А. Новосадової актуально для такого багатогранного та еволюційного пласта музичного мистецтва, як камерно-інструментальна музика.

Поряд з аналізом жанрів, стилів та їхньої еволюції, невід'ємною частиною комплексного музикознавчого дослідження, зокрема, у царині

камерно-інструментальної музики, є вивчення постаті композитора. Найбільш вдалим у даному контексті нам видається підхід, запропонований О. Овсянніковою-Трель. Вона зазначає, що продуктивним у методологічному сенсі є підхід до вивчення композиторської постаті як суб'єкта й об'єкта музичного мистецтва, що дає можливість комплексного осягнення універсалізму автора музичного твору [51, с. 143].

Наведена цитата фокусує увагу на важливості вивчення композитора як творчої одиниці (суб'єкта), що створює музику, і водночас як об'єкта дослідження, чия особистість, біографія, світогляд, емоційний досвід знаходять відображення у його творах. Такий двоєдиний погляд на постать автора – як на творця, що активно формує музичну реальність, і водночас як на особистість, чий внутрішній світ відбивається у цій реальності – дає можливість здійснити комплексне осягнення «універсалізму автора музичного твору» [51, с. 143].

Під «універсалізмом» тут, ймовірно, мається на увазі багатогранність особистості композитора, цілісність його світосприйняття та здатність втілювати складні ідеї та емоції у музичній формі. Аналіз композитора як суб'єкта й об'єкта дає можливість встановити зв'язки між зовнішніми (життєвий шлях, культурне середовище) та внутрішніми (психологія, філософські погляди) чинниками та їхнім впливом на формування індивідуального стилю, вибір жанрів, особливості форми та гармонії, а також на глибинне смислове наповнення творів [51, с. 143].

Запропонований підхід органічно вписується у загальну канву методології жанрово-стильового аналізу камерно-інструментальної музики, що вже було нами окреслено, спираючись на різні позиції українських вчених. Розуміння особистості автора як суб'єкта й об'єкта [за 51, с. 143] допомагає глибше осягнути, як саме він взаємодіє з жанровою традицією, чому обирає ті чи інші виразні засоби, які аспекти його внутрішнього світу знаходять втілення у музиці.

Особливо це важливо для камерної музики з її інтимним характером та спрямованістю на передачу тонких емоційних станів та рефлексій. Вже згадані нами «сміслові ядра» камерності [58, с.134] та само поняття «камерність» [44, с. 29] у кожному конкретному творі багато в чому формуються індивідуальним баченням композитора, його особистим «зануренням у потаємні куточки душі» [58, с.134].

З погляду інтерпретаційних аспектів, вивчення творчої постаті композитора як суб'єкта й об'єкта [51, с. 143] надає виконавцю матеріал для створення глибокої та осмисленої інтерпретації. У такому випадку, інтерпретація стає більш технічно виваженою в плані відтворення авторського нотного тексту, й водночас формує уявний діалог з особистістю композитора, що певною мірою є спробою проникнути в його світ та передати авторське «автентичне звучання» [44, с. 29].

Аналіз камерно-інструментальної музики був би неповним без дослідження її функціонування як процесу музичної комунікації. Ґрунтовно це питання вивчала О. Катрич, релевантною до контексту нашого дослідження є її позиція щодо незмінності структури музично-комунікативного ланцюга композитор–виконавець–слухач [26, с. 7]. Проте, як зазначає дослідниця, відбуваються значні зміни в окремих сегментах цього ланцюга. З одного боку, сегмент композиторської творчості, у зв'язку з історичним розростанням музично-інтонаційного тезаурусу людства, створює більші перспективи формування творчих проєктів [26, с. 7].

Тобто композитори мають у своєму розпорядженні набагато ширший спектр виразних засобів, нових композиційних технологій і знакових інновацій, про які згадувала А. Кравченко [33, с. 137], що відкриває нові можливості для створення «нового змісту» у «старих» формах [33, с. 137].

З іншого боку, спостерігається зміна у сегменті слухача. Як зазначає О. Катрич, колективний слухач тяжіє до масовості навіть у сфері академічної музики [26, с. 7]. Сказане може здаватися парадоксальним для

камерної музики. Однак, дослідниця також говорить про розширення слухацької аудиторії від локальних спільнот до сучасного колективного слухача планетарних масштабів [26, с. 7]. Таке розширення, ймовірно, відбувається значною мірою завдяки сучасним технологіям запису та поширення музики, що робить камерні твори доступними широкій аудиторії у всьому світі.

Для нашого дослідження більш вагомим ми вважаємо зміни у сегменті виконавця. О. Катрич підкреслює, що роль індивідуалізованого виконавського сегмента зростає [26, с. 7], що цілком співвідноситься з нашими попередніми висновками про визначальну роль виконавця у процесі втілення музичного твору. Як наслідок, зростання ролі виконавця підвищує вимоги до інтерпретації, яка стає все більш індивідуалізованою [26, с. 7].

Вказані зміни у комунікативному ланцюзі змінюють психологію та інтенціональність як виконавця, так і слухача [26, с. 7]. Виконавець, усвідомлюючи свою зростаючу роль та потенційно глобальну аудиторію, може підходити до інтерпретації більш свідомо, відчуючи прямий вплив на слухачів і відповідальність перед ними. Навіть у масовому контексті слухач прагне до індивідуалізованого зв'язку [26, с. 7] з музикою та виконавцем, віднаходячи його у непорушній сутності «камерності», що залишається актуальною навіть при зростанні аудиторії.

З погляду методологічних та інтерпретаційних аспектів жанрово-стильового аналізу, концепція О. Катрич [26, с. 7] нагадує, що аналіз твору не може бути відірваним від контексту його комунікативного функціонування. Розуміння жанрово-стилістичних особливостей, смислового наповнення та жанрових метаморфоз має включати усвідомлення того, яким чином ці елементи впливають на комунікацію між композитором, виконавцем та слухачем [26, с. 7].

Зрештою, звернемося до методології аналізу смислового наповнення музичного тексту. І. П'ятницька-Позднякова зазначає, що «семантичний

вимір музичного тексту є гетерогенним за своїм складом, тому ідентифікація та усвідомлення таких інваріантів, як маркери смислоутворення, здійснюється як на мікрорівні (рівні елементарних структур), так і на макрорівні (або рівні складних структур: образ, інтекст, формо-знак тощо)» [62, с. 80].

Важливим методологічним положенням є те, що аналіз згаданих маркерів смислоутворення має відбуватися на різних рівнях структурної організації твору. На мікрорівні аналізуються елементарні структури – окремі мотиви, інтонації, гармонічні звороти, ритмічні фігури, темброві нюанси, які потенційно можуть містити певні символи та асоціації.

На макрорівні, на думку І. П'ятницької-Позднякової, смисл формується та виявляється на рівні складних структур – музичних образів, взаємодії тематичного матеріалу (інтертекст у широкому розумінні), драматургії цілого, а також через «формо-знак» [62, с. 80] – як формальні моделі (наприклад, сонатна форма, рондо) самі по собі несуть певні смислові навантаження та очікування, що є частиною «пам'яті жанру» [58, с.134].

Запропонована науковицею методологія аналізу семантичного виміру [62, с. 80] є цілком застосовною до жанрово-стильового аналізу камерно-інструментальної музики. Вона дає змогу дослідити, як «сміслові ядро» камерності [58, с.134] та індивідуальний «універсалізм автора» [51, с. 143] втілюються через маркери смислоутворення [62, с. 80] на різних структурних рівнях твору.

Для створення успішної та професійної інтерпретації, виконавець має не лише розпізнавати маркери смислоутворення на всіх структурних рівнях твору [62, с. 80], а й ефективно використовувати свій «виконавський дотик» [44, с. 27] для їх розкриття. Глибоке розуміння гетерогенності семантичного виміру, як вважає І. П'ятницька-Позднякова, дає змогу побудувати багатопланову та дійсно глибоку інтерпретацію [62, с. 80].

Проведений аналіз джерельної бази дає підстави для формулювання низки важливих висновків щодо сутності жанрово-стильового аналізу камерно-інструментальної музики та його місця у сучасному музикознавчому та виконавському дискурсі.

– Для досягнення глибокого розуміння твору необхідно застосовувати комплексний підхід, що інтегрує структурні, стилістичні, історичні, смислові та виконавські аспекти.

– Ключовими для розуміння сутності камерної музики є концепції «смыслового ядра» [58, с. 134] та «камерності» [44, с. 29]. Вони вказують на глибинну орієнтацію жанрів на заглиблення у внутрішній світ, що формується як «пам'ять жанру» [58, с.134] упродовж його історичної еволюції. Історичний аналіз, зокрема, на прикладі жанру сонати демонструє, як формувалися основи інструментального стилю, ідея «сольності» [21, с. 48] та як змінювалася роль композитора у творенні інструментальних жанрів.

– Сучасні процеси у камерно-інструментальній музиці характеризуються темброво-акустичним оновленням [33, с. 135]. За динамікою змін у жанрах стоїть постійна «гра» між їхніми фундаментом (стабільними елементами) та їхньою гнучкістю (релятивними компонентами) [33, с. 136, 139].

Таким чином, методологічні аспекти жанрово-стильового аналізу камерно-інструментальної музики вимагають інтегрованого підходу, що здатний охопити як стабільні, так і динамічні аспекти жанрової еволюції. Інтерпретаційні аспекти є невід'ємною частиною цього процесу, оскільки саме у виконанні відбувається втілення художнього задуму в реальному часі, а інтерпретатор, спираючись на глибоке аналітичне розуміння, стає активним суб'єктом комунікації, розкриваючи глибинний зміст твору сучасній аудиторії.

Висновки до Розділу 1.

У першому розділі нами було визначено фундаментальні віхи методологічної бази жанрово-стильового аналізу камерно-інструментальної музики, на якому буде ґрунтуватися подальше виконавсько-аналітичне дослідження обраних сонат для тромбона. Ключовим завданням розділу стало обґрунтування релевантних підходів до жанрово-стильового аналізу, що відповідають сучасному дискурсу українського музикознавства.

Було встановлено, що відсутність універсального, усталеного алгоритму жанрово-стильового аналізу зумовлює необхідність застосування гнучкої методології, яка, з одного боку, враховує багатогранність жанрових та стильових ознак творів, а з іншого – вимагає чіткої систематизації отриманих результатів. З огляду на це, було підкреслено важливість методологічної сфери сучасної музикології, яка охоплює механізми аналізу музичного мистецтва, його історичну еволюцію, трансформацію систем музичного мислення та принципи композиторської творчості.

Концептуальним аспектом розділу стало визначення «трансформації систем музичного мислення» як багаторівневого феномену, що включає зміни у сприйнятті стилістичних і жанрових параметрів, а також переосмислення ролі музичного мистецтва в суспільстві. Такий підхід, на нашу думку, забезпечує вихід за межі суто академічного осмислення та враховує сучасні виконавські й інтерпретаційні практики.

Крім того, підкреслено кросгалузовість та багатовекторність сучасного музикознавства, що знаходить реальне застосування у навчальному процесі та формує професійні орієнтири майбутніх музикантів.

Було виокремлено принцип «емінентності» як фундаментальний для жанрово-стильового аналізу, що означає внутрішню інтерпретацію або творчу трансформацію додаткового змісту, закладеного у нотному тексті.

«Емінентність» трактується нами як процес осмислення та творчого переосмислення виконавцем смислової структури твору, спрямований на розкриття нотного тексту з його підтекстовими рівнями художнього змісту.

В спектрі наукових ідей українських музикознавців нами була сформована концептуальна рамка розуміння музичного твору як багат шарового феномену, що вимагає синтезу академічних знань та виконавської інтуїції. Ця теоретична база стане необхідним підґрунтям для аналізу матеріалу дослідження у наступному розділі.

Фундаментом для комплексного осмислення музичного твору є жанрово-стильовий аналіз, який розкриває і композиційні особливості, і драматургію, що формуються на перетині усталених традицій та індивідуального стилю автора. Нами було визначено, що історія камерної музики, зокрема, сонати, демонструє динамічні процеси, в яких жанрові норми трансформуються під впливом епох та еволюції виконавських традицій, що підкреслює нерозривний зв'язок між задумом композитора, його фіксацією в нотах/партитурі та подальшою реалізацією в звучанні.

Центральне місце в інтерпретації камерної музики відводиться виконавцю. Саме він, спираючись на глибоке розуміння стилю, індивідуального почерку композитора та усвідомлюючи власну відповідальність перед аудиторією, «вдихає життя» у нотний текст.

Концепція «камерності», що є інтегральним поняттям, яке охоплює смислові та жанрово-стильові якості, дає виконавцю змогу зануритися у приховані за нотними знаками сенси, пропустити їх крізь себе і донести своє тлумачення до слухача.

Для успішного втілення такої аналітично обґрунтованої інтерпретації виконавський підхід вимагає уваги як до широкого розуміння твору – охоплення жанрових традицій та стильових особливостей, так і до найтонших нюансів виконання – роботи з елементами тембру, динаміки та звуковидобування. Саме поєднання зазначених двох вимірів дає змогу розкрити повноту та глибину художнього змісту твору.

Загалом, сформована методологія аналізу камерно-інструментальної музики, що ґрунтується на багатовекторності сучасного музикознавства та принципі «емінетності», забезпечує не лише академічне осмислення, а й сприяє формуванню цілісної виконавської інтерпретації, здатної розкрити глибинні смисли твору через призму «камерності» та індивідуального підходу.

Усі розглянуті в цьому розділі концепції та наукові підходи, необхідні для всебічної виконавської роботи, формують цінне теоретико-методологічне підґрунтя, що визначає вектор подальшого дослідження обраних сонатних творів для тромбона, забезпечуючи його цілісність, системність і глибину.

РОЗДІЛ 2

СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА: ВИКОНАВСЬКО-АНАЛІТИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ТРЕНДІВ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. Жанрово-стильові аспекти Сонатини для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда

Французький композитор **Жак Кастаред** (1926–2014) зробив значний внесок у майже усі традиційні жанри, в межах яких він майстерно інтегрував елементи неокласицизму та імпресіонізму, формуючи власний індивідуальний стиль. Це стосується і його **Сонатини для тромбона та фортепіано** (1957), на матеріалі якої ми проаналізуємо взаємодію жанрових та стильових аспектів композиторського профілю. Даний твір залишається незмінним лідером репертуарних списків на конкурсах та фестивалях, що підтверджує його статус одного з найважливіших камерних творів у сучасному репертуарі тромбоністів.

Стильове багатство Сонатини є яскравим відображенням композиторського почерку Ж. Кастареда, де гармонійно поєднуються імпресіоністичні та неокласичні риси. У творі чітко простежуються впливи К. Дебюссі та М. Равеля, що проявляється у витонченій гармонії та колористичних прийомах. Водночас неокласичні характеристики підкреслюються структурною ясністю та логічною розробкою тематичного матеріалу.

Полістилістична природа творчості Ж. Кастареда в контексті Сонатини накладається на її жанрові основи, висвітлюючи як традиційні підходи, так і новаторські рішення. Результатом є насичений звуковий простір, повне розкриття якого залежить від інтерпретації та виконавської майстерності музикантів.

У виконавській практиці Сонатина для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда відзначається важливістю для осмислення емоційного наповнення та динамічних характеристик. Це зумовлює низку

дослідницьких питань, що стосуються жанрово-стильових характеристик твору, їхнього впливу на композиційну будову та форму, а також на специфіку виконавської інтерпретації. Як зазначалося у попередніх дослідженнях [34, с. 88], всебічний аналіз цих аспектів є ключовим для поглиблення розуміння творчого доробку Ж. Кастареда та його значення у камерному репертуарі для тромбона.

У науковому дискурсі музикознавства ключові дослідницькі категорії часто корелюють з універсальними принципами мислення, що визначають вектори наукового пошуку (трансформації музичного мислення, які ми розглядали у першому розділі). Однак, як відзначається в низці джерел, і як було підкреслено в наших попередніх працях [33, с. 88], теоретичне переосмислення наукового надбання ХХ століття досі залишається недостатньо висвітленим у дослідницьких роботах. І цей аспект прийнято вважати критично важливим для поступу як академічної, так і виконавської думки.

Серед важливих теоретичних напрацювань, що корелюються з дослідженням Сонатини Ж. Кастареда, слід виокремити дослідження О. Коменди, яка аргументовано розкриває фундаментальні зміни в історичному функціонуванні традиційних жанрів. Розглядаючи трансформацію емпіричного сприйняття універсалії «жанр», вона зауважує, що зі звільненням музики від суто прикладних функцій та зі зростанням самосвідомості творчої особистості, музичний твір поступово перетворився з типового втілення на унікальний феномен, що вже не підлягає жорстким нормативним обмеженням [29, с. 123]. Отже, можна стверджувати, що на сучасному етапі від розмаїття жанрових ознак, які втратили свою актуальність, зберігається без змін лише жанровий інваріант.

Стосовно камерної сонати, варто відзначити погляд Н. Базіної, яку ми згадували у своїй статті [34]. Науковиця підкреслює, що індивідуальний підхід композиторів до переосмислення усталених стереотипів та пошук

нових експресивних засобів у жанрі камерної сонати для двох інструментів призвів до того, що єдиною спільною рисою залишається лише її жанрова приналежність [5, с. 55].

Відтак ключові характеристики, або жанровий інваріант, камерної сонати для двох інструментів забезпечують її стабільну позицію в музичній традиції водночас створюючи можливості для новаторських інтерпретацій та творчих пошуків. Саме на цьому аспекті ми наголошували у попередніх дослідженнях [34, с. 88], оскільки вважаємо його фундаментальним для розуміння еволюції жанру камерної сонати.

Важливий внесок у вивчення європейської камерної сонати саме для тромбона та фортепіано зробив О. Дубка [21]. Він запропонував власну типізацію, що базується на таких критеріях, як виокремлення «історичних, національних, композиторських та виконавських шкіл» та «індивідуально-авторського стилю» [21, с. 77]. Дослідник також деталізує кожен з цих критеріїв, які ми наводили у статті «Жанрово-стильові аспекти сонатини для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда» [34]. Наприклад, він пояснює, що «історичний стиль реалізується в моделях, означуваних як барокова, класицистська, романтична, авангардна, поставангардна тромбонова соната» [21, с. 77–78]. А національна стилістика, на його думку, увиразнюється у тематизмі та формі тромбонових сонат, а також через виконавські школи, які склалися та функціонують у тій чи іншій країні» [21, с. 77–78].

Однак, як стверджує О. Дубка, найважливішим критерієм для класифікації сонат за участю тромбона є «стиль творчих особистостей – композитора і виконавця, а також, що у тромбоновій практиці досить часто зустрічається – змішаний композиторсько-виконавський стиль» [21, с. 78].

Отже, як було вже підкреслено в наших попередніх публікаціях [34, с. 88], сучасне музикознавство володіє достатньою теоретичною базою, сформованою українськими вченими упродовж останніх десятиліть, що дає змогу переглянути усталені уявлення щодо репертуарних творів.

Сонатина для тромбона та фортепіано (1957) Ж. Кастареда незмінно привертає увагу як дослідників, так і виконавців та музикознавців завдяки своїй оригінальній жанрово-стильовій концепції. Як зазначалося в попередніх дослідженнях [34, с. 88], у творчості європейських композиторів другої половини XX століття спостерігається збереження лише найбільш сталих жанрових ознак. Вважаємо доцільним деталізувати елементи, що відносяться до цього інваріанта, спираючись на аналіз, представлений у нашій статті [34, с. 88].

Циклічність з контрастом між частинами. Камерна соната для двох інструментів традиційно має багаточастинну структуру, зазвичай складаючись із трьох або чотирьох структурних компонентів. Типова будова включає динамічну першу частину в сонатній формі, повільну ліричну другу частину, третю частину у формі менуету або скерцо, та фінальну частину (за наявності), часто побудовану за принципом рондо або у сонатній формі.

Діалогічність. Ключовою характеристикою жанру сонати є активний діалог між інструментами. Кожен з них функціонує як повноправний партнер (тембровий обмін, наслідування, перегукування та розвиток спільних музичних фраз). Це сприяє динамічному обміну музичними ідеями та темами, формуючи багатоплановий звуковий простір.

Темброва драматургія. Застосування двох різних інструментів створює можливості для тембрових контрастів та ефективного використання їх семантичних потенціалів. У випадку поєднання тромбона та фортепіано це сприяє досягненню поліваріантності звукових образів, в якій кожен інструмент постає в різних драматичних амплуа.

Попри визначені базові ознаки, камерна соната зберігає гнучкість, що дає змогу композиторам втілювати різноманітні стилістичні та індивідуальні рішення. Така особливість забезпечує оригінальність кожної сонати, роблячи її цікавою як для виконавців, так і для аудиторії [34, с. 89].

Щодо Сонатини для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда, зазначені ознаки є релевантними. Композитор використовує традиційну тричастинну будову, але насичує її яскравими гармонічними та ритмічними елементами. Зокрема, як зазначалося у нашій статті, він інтегрує у твір французькі національні риси, що проявляється у використанні модальних зворотів та специфічної мелодики, характерної для французької музики ХХ століття, зокрема, естетики імпресіонізму К. Дебюссі та М. Равеля [34, с. 89].

У Сонатині Ж. Кастареда спостерігається поєднання різноманітних стильових рис, які ми детально розглянули у статті [34, с. 89]. Передусім елементи неокласицизму проявляються у чіткій архітектоніці форми та прозорості тематизму. Водночас відчутний вплив модернізму виявляється у застосуванні складних ритмічних комплексів та поліфонічних прийомів. Крім того, композитор активно використовує розширені тональні системи та регулярні модуляції, що надає твору динамічного розвитку та колористичного багатства. Окремі ж вкраплення джазових гармоній додають нюансів до багатогранності стилю цього твору [34, с. 89].

Як ми вже зазначали у попередніх дослідженнях, написання твору припало на повоєнний період, коли французька музика переживала етап відродження та інтенсивного пошуку нових виразних засобів [34, с. 89].

Сонатина для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда стала значним внеском у доволі нечисленний камерний репертуар для тромбона. У ній композитор майстерно поєднав традиційні елементи з новаторськими ідеями, чим суттєво збагатив тембрально-виражальні можливості інструмента [34, с. 89].

Сонатина складається з трьох частин, кожна з яких відзначається оригінальною внутрішньою драматургією та структурою, що детально описана у нашій статті [34, с. 89].

I частина – *Allegro vivo* – написана в сонатній формі. Тематичний матеріал має яскраво виражений, динамічний характер, підкреслений відчуттям напруження та руху (що досягається за рахунок активного

ритмічного пульсу, швидких темпів, широких інтервальних стрибків та дисонантних гармоній).

Тема головної партії (тт. 3–19) енергійна та виразна, звучить в партії тромбона, підтримувана ритмічно активним супроводом фортепіано. Найбільш виразними в ній є гостра ритміка (особливо виразним є використання різних видів синкоп), що, на нашу думку, може свідчити про вплив джазової музики (до слова у гармонічному забарвленні це також помітно).

Тема побічної партії (ц. 3) контрастна та лірична, демонструє м'якість і плавність тромбонового звучання (завдяки використанню легато, помірної динаміки та наспівних мелодійних обертів, підкреслених авторською ремаркою *vibrato*), тоді як партія фортепіано зберігає гострі ритмізовані елементи (пульсуючий рух, акцентовані фігури та синкопи, що створюють відчуття внутрішньої напруги).

У розробці (ц. 5) тематичний матеріал експозиції піддається модифікаціям фактури та ладотональних основ (з'являються нові гармонічні звороти, що відхиляються від початкових тональностей, а також ускладнюється ритмічний малюнок і щільність звучання), що посилює напруження та сприяє динамічному розвитку драматургії твору (зростання інтенсивності підкреслюється авторською ремаркою *energico*), що підкреслено інтервальними стрибками в партіях обох інструментів та широким діапазоном, що утворює просторово-часову глибину.

У репризі (ц. 7, *a Tempo*) повертаються теми експозиції, знайома ритмоформула знову з'являється в партії фортепіано, проте тут він забарвлений іншими емоційними відтінками та динамічними градаціями (набуваючи більш піднесеного та урочистого звучання, що досягається щільністю фактури, використанням широкого діапазону та застосуванням виразної артикуляції, такої як *marcato* та *tenuto*).

Кульмінаційна точка твору (ц. 9, т. 17), що не збігається з традиційною для сонатної форми «точкою золотого перетину», перенесена

до фіналу (останній акорд в потужній динаміці обох інструментів), що підкреслює наскрізну драматургічну лінію своєю моторністю та цілеспрямованістю.

II частина – *Andante sostenuto* – є ліричним центром Сонатини. Тромбон звучить виразно, транслуючи глибокі та багатогранні емоційні стани. Фортепіано підтримує та розвиває мелодичну лінію синкопованими акордами, збагачуючи її гармонічними та текстурними барвами. Як було визначено у попередніх дослідженнях, частина побудована за принципом тричастинності (ABA). Середній розділ (B, ц. 2) більш емоційно напружений, завдяки активній участі фортепіано у розвитку інтонаційного матеріалу [34, с. 89]. У згаданому розділі фортепіано не просто акомпанує чи створює акордовий фон, а динамічно взаємодіє з тромбоном, додаючи текстурні та гармонічні шари (зокрема, через розширені акорди, елементи поліфонії, такі як імітації та підголоски, використання контрастних регістрів – від насиченого низького до прозорого високого – та застосування різних способів педалізації – від довгої *legato*-педалі до короткої напівпедалі для підкреслення фонічної глибини акцентованих нот), що значно збагачують загальне звучання.

III частина – *Allegro*. Фінальна частина об'єднує тематичні елементи першої та другої частин, створюючи своєрідну драматургічну арку. Інтонаційні формули набувають інтенсивного ритмічного та мелодичного розвитку. Частина характеризується бравурністю та технічною складністю, підкреслюючи рівноправну віртуозність обох виконавців. Композитор використовує форму рондо.

Тема рефрену (тт. 2–11) енергійна, характеризується ритмічною та інтонаційною близькістю до головної теми першої частини. Варіативність епізодів забезпечується різноманітністю ритмічних конструкцій (міжтактові синкопи, триолі чвертями, укрупнення тривалостей, акцентування слабких долей на тлі змінного на регулярній основі метра), що надають імпульс розвитку фінальної частини. Відчутний контраст між рефреном та

спокійнішими епізодами створює динамічні хвилі, які поступово розширюють амплітуду емоційних коливань, готуючи в такий спосіб кульмінацію (її можна сприймати і як апогей третьої частини, і як драматургічну вершину всього циклу).

Фінал Сонатини досягає свого кульмінаційного драматичного моменту перед кодою, де обидва інструменти демонструють віртуозність та експресію. Кода (ц. 11) завершується потужним акордом (схожий прийом ми спостерігали в першій частині), що символізує логічне завершення драматургічно насиченого шляху музичної ідеї твору.

Отже, жанрово-стильові особливості цього твору відображають складний синтез імпресіоністичних, джазових та неокласичних елементів, які разом створюють яскравий та динамічний музичний образ. Вибір саме тромбона в якості тембрового образу у цьому творі був нетиповим для часу його створення, що, на нашу думку, яку ми вже висловлювали у попередніх дослідженнях, підкреслює сміливість творчого експерименту композитора [34, с. 90].

Ми вважаємо, що Ж. Кастареду вдалося розкрити тромбон як повноправного партнера фортепіано в камерній музиці. Композитор майстерно використав його темброві та технічні можливості, вивівши інструмент за межі традиційного оркестрового чи ансамблевого супроводу [34, с. 90].

Композиційні риси твору, зокрема, її тричастинна структура, багатство ритмічних та гармонійних варіацій, а також внутрішня драматургія, переконливо свідчать про майстерне поєднання різних стильових елементів, що формують палітру музичної мови Ж. Кастареда у даному творі. Ми вважаємо його важливим внеском у репертуар для тромбона, адже Ж. Кастаред суттєво посприяв підвищенню сольного статусу тромбона, стимулюючи подальший інтерес композиторів до створення творів для нього у камерних жанрах [34, с. 90].

Сонатину Ж. Кастареда можна сприймати як запрошення інтерпретаторів до віртуозного діалогу, що вимагає глибокого занурення в драматургію та майстерного володіння різноманітними виконавськими прийомами.

Перша частина, *Allegro vivo*, вимагає від виконавців злагодженості імпульсивного руху. Тема головної партії, енергійна та виразна, потребує від тромбоніста чіткої артикуляції та гострої атаки, особливо у синкопованих ритмоформулах, що передбачає відчуття свінгу як стилістичного елемента джазового впливу. Партія фортепіано в цьому розділі функціонує як ритмічно активний супровід, кожна фраза якого має бути пронизана моторним імпульсом, що підтримує загальну динамічну лінію. Контрастна побічна партія вимагає від тромбоніста переходу до витонченого *legato* та демонстрації м'якості тембру, тоді як партія фортепіано зберігає ритмічну гостроту, створюючи фактурний та емоційний дисонанс, що підкреслює ліризм тромбона.

Розробка, позначена авторською ремаркою *energico*, стає епіцентром експресивного наростання. Технічні вимоги до тромбоніста тут значно вище, оскільки досконала кулісна техніка та контроль дихання у високому регістрі є запорукою реалізації описаного вище емоційного тону.

У другій частині, *Andante sostenuto*, на перший план виходить виразність тембру тромбона та його здатність транслювати передавати різні за насиченістю художні образи. Тромбоністу необхідно зосередитися на благородстві звуку, застосовуючи прийоми довгого *legato* та філірування. Партія фортепіано відіграє роль активного співрозмовника, що передбачає ретельну роботу над тембровим балансом. У середньому розділі, де зростає емоційна напруга, активна взаємодія фортепіано з тромбоном є критично важливою. Це передбачає досягнення ансамблевого балансу динаміки та ритмічної синхронності, аби текстурні та гармонічні шари взаємодоповнювалися, а не конкурували.

Третя частина, *Allegro*, є квінтесенцією віртуозності, її триумфальний характер та технічна складність підкреслює рівноправність вимог щодо віртуозності обох виконавців. Тема рефрену вимагає енергійної подачі та чіткої артикуляції, з особливою увагою до ритмічних унісонів та динамічних акцентів. Варіативність епізодів передбачає виваженість та чітке планування на етапі репетиційної роботи, оскільки формування динамічних хвиль у підготовці кульмінації мають бути ретельно прораховані. Кульмінаційний епізод перед кодою потребує від обох інструментів демонстрації максимальної експресії та технічної майстерності, яка має підкреслити наскрізну драматургічну лінію всього циклу.

Виконання Сонатини Ж. Кастареда вимагає від дуету здатності до глибокого музичного діалогу, де кожен тембровий відтінок, кожен динамічний нюанс та кожен ритмічний елемент слугує розкриттю полістилістичної палітри твору. Переконлива реалізація внутрішньої драматургії, багатства ритмічних, гармонійних та тембрових відтінків дасть змогу сформувати цілісний та переконливий музичний образ.

У підсумку, аналіз Сонатини для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда виявляє неочевидні аспекти, що приховані за межами нотного тексту. Зокрема, це стосується ансамблевих взаємодій між інструментами (в інтонаційному та ритмічному планах), які виходять за рамки простого супроводу, розкриваючи темброву драматургію та глибину емоційного наповнення. Такий підхід не тільки збагачує інтерпретаційний потенціал твору, а й повністю підтверджує аналітичні висновки, представлені у першому розділі нашого дослідження.

2.2. Соната для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта: виконавське прочитання жанрово-стильового профілю

Німецький композитор Пауль Гіндеміт зробив значний вклад в камерний репертуар, створюючи музику практично для всіх інструментів.

Особливо цінним є його внесок у літературу для духових інструментів, адже для деяких з них (наприклад, англійського ріжка, валторни, тромбона, туби) камерний репертуар був на той час, якщо не повністю відсутній, то дуже нечисленний.

Його *Соната для тромбона та фортепіано* (1941) написана у складний історичний період, що відображається у драматичності художнього змісту. Кожна з чотирьох частин цієї сонати формує єдине тематичне коло, яке стає основою для специфічного стилю композиції, заснованого на комбінаторності технік та стилістичній універсальності.

Такі інноваційні композиторські підходи останнім часом все частіше потрапляють у фокус наукових інтересів українських дослідників, що підтверджується зростаючою кількістю публікацій та дисертаційних робіт подібної тематики. Так, С. Шип у своїй монографії підкреслює параметри, що співвідносяться з творчими підходами П. Гіндеміта: «Великий вплив на персональний стиль можуть справляти логічні, математичні, формально-конструктивні, комбінаторні розумові здібності композиторів. Вони суб'єктивно зумовлюють формування у межах персональних стилів своєрідних технік творчості» [74, с. 59]. Доповнюючи творчий портрет композитора, можна навести слова В. Батанова, який зазначає, що можна виокремити «... нову універсальність у діяльності П. Гіндеміта в проекції на концептуальні, ретельно вибудовані музичні смисли-структури...», а також вказує на неокласичні стильові тенденції притаманні багатьом його творам [6, с. 6].

Розглянувши декілька важливих тез, що корелюються з творчістю П. Гіндеміта, доцільно перейти до безпосереднього композиційного аналізу Сонати для тромбона та фортепіано, щоб унаочнити релевантність ідей науковців та сформулювати цілісний жанрово-стильовий профіль цього знакового твору.

Перша частина (*Allegro moderato maestoso*) Сонати має багатопланову музичну драматургію сонатної форми, в якій інтегруються

елементи поліфонічної техніки (гетерофонія, простий контрапункт, імітації, підголоски) та виражального тембрового потенціала (використання крайніх регістрів обох інструментів, широкий спектр динамічних градацій, темброві діалоги, злиття та контрастування тембрів). Вступ відзначається потужним імпульсом (тт. 1–6: широкоінтервальні стрибки в партії тромбона, що поступово розширюють діапазон та акордові каскади пунктирним ритмом в партії фортепіано), що задає тонус початку циклу.

Головна партія (позначно в тексті буквою **B**, тт. 18–36) слугує відправною точкою для розгортання складного контрапункту, що лежить в основі поліфонічної структури цієї частини (мелодія простої інтервальної будови викликає алюзії з бароковою музикою). Взаємодія тромбона і фортепіано набуває діалогічного характеру (контрапункт створює відчуття певної суперчки між партіями), де мелодійні лінії переплітаються, створюючи цілісну концепцію на основі серійного розвитку теми, безперервно оновлюючи та трансформуючи тему-першоджерело.

На противагу, побічна партія (буква **E**, т. 8 в нотному тексті) вносить елемент спокою, вирізняючись стриманішим характером. Поява довгих нот в партії тромбона, привносить певну статичність та задумливість. Її тема має складну інтервальну будову (малі і збільшені секунди, кварта, тритони), що у поєднанні з активним використанням поліфонічних технік, таких як імітації та контрапункт, створює витончену фактуру.

Розробка (буква **H** в нотному тексті) насамперед вводить слухача в контрастний до експозиції настрій – більш зосереджено-інтелектуальний музичний вислів. Взаємодія головної та побічної партій у розробці утворює складну архітектоніку, побудовану на драматургічних принципах контрасту та інтенсивному застосуванні вже згаданих поліфонічних прийомів письма. Характерними для розробки є також темброві епізоди без особливого драматичного накалу, але з розгорнутими сольними висловлюваннями ансамблів, які почергово виступають на перший план, часто з елементами речитації, що надає їм імпровізаційного відтінку.

У скороченій динамічній репризі (буква *I*) спостерігається збереження емоційного тону теми вступу в значно ущільненій фактурі. Така аркова будова свідчить про індивідуальний підхід композитора до трактування форми, що підкреслюється неочікуваним завершенням цієї частини, ніби «на півслові». Цей прийом з одного боку підкреслює посилює відчуття напруги або невисловленості, а з іншого – може свідчити про тяжіння композитора до лаконічності, відмови від надмірної риторики та фокусування на суті музичного висловлювання.

Друга частина, попри авторську ремарку *Allegretto grazioso*, яка асоціюється з легкістю та грацією, розкриває широкий емоційний спектр. Вона характеризується ніжним емоційним забарвленням, що контрастує з енергійністю першої частини, однак подальший розвиток розкриває більш насичений пласт образності та фактурних рішень. Частина починається розгорнутим проведенням теми в партії фортепіано, в якій відчувається певна меланхолійність (переважання інтервалів нисхідного спрямування) та складний внутрішній діалог, ніби розмова сам на сам з собою (контрапункт, лаконічні підголоски, імітації. Важливою особливістю цієї частини є поліфонічний принцип розвитку музичного матеріалу, який дає змогу розкрити тембральні та виразні можливості обох інструментів. Перше проведення основної теми тромбона (тт. 19–27) також демонструє нисхідний рух, а також певну статику, що утворюється довгими нотами. Сольні розгорнуті епізоди, що чергуються між тромбоном та фортепіано, значно прикрашають та збагачують тричастинну структуру, додаючи їй ліричності та індивідуального характеру. Цей спосіб викладу матеріалу не лише посилює виразність, але й сприяє створенню атмосфери психологізму, що зазвичай не притаманна для визначення та сприйняття терміну *Allegretto grazioso*.

Третя частина (*Allegro pesante*) має характерні особливості – моторність та ламаність мелодійних ліній, що надає характеру музики гротесковості та, певною мірою, звукозображальності, створюючи виразну

музичну композицію. Гротеск виявляється навіть в авторській ремарці – *Lied des Raufboldes (Swashbuckler's Song)* – «Пісня забіяк» (або *Raufboldes* можна перекласти питомішим українським словом – «хвалько» у множині), адже такі персонажі зазвичай не співають, що, ймовірно, і зумовлює ламкість мелодійної лінії.

Спосіб розвитку музичного матеріалу, в рамках тричастинної форми, носить лінійний характер, де мелодичні лінії тромбона виразно проявляють ліричні та кантиленні можливості, формуючи основний настрій (*pesante*), тоді як фортепіано підтримує цей образ своїми ритмічними малюнками, що підкреслюють моторність (*allegro*), що в комплексі підкреслює контури внутрішньої драматургії.

Середній розділ привносить у відносну однорідність музичного матеріалу свіжість тембрального забарвлення та оновлення фактури. Реприза з кодою, на відміну від попередніх розділів, стають ще більш активними та моторними, підсилюючи динамічний рух. Загальна структура цієї лаконічної частини має чітко окреслені межі розділів, що забезпечує її ясність та логічну послідовність розвитку, попри багат шаровість емоційних та фактурних змін.

Варто зазначити, що загальна лаконічність та структурна ясність форм у *Сонаті* П. Гіндеміта свідчить про глибоке розуміння композитором природи тромбонового виконавства, зокрема, специфіки гри на цьому інструменті, яка вимагає тривалих перерв для відновлення та відпочинку ігрового апарату музиканта.

Фінал (*Allegro moderato maestoso*) повертається до інтонаційної сфери першої частини у динамічно зміненому музичному контексті. Характер фіналу величний і драматично завершений, що створює враження замкненості структури. Її відкриває фортепіанний вступ (тема фуги – тт. 1–8), написаний у модерновому стилі з виразними елементами фуги. Щільна поліфонічна фактура фортепіано створює потужний, монолітний фундамент, на тлі якого тема тромбона звучить особливо виразно,

статичного та механізованого характеру руху мелодії тромбона нагадує тему «хвалька» з попередньої частини. Регулярні зміни ритмічних акцентів і метричних розмірів створюють динамічно пульсуючу атмосферу. Тут розкривається драматичний компонент твору, який підсилює експресивність виконання (що варто враховувати при створенні інтерпретацій).

Структурно фінал можна розділити на два розділи, де перший являє собою фугу, а другий (в нотному тексті позначено – *Aa*), на матеріалі вступу першої частини, – звучить грандіозно та урочисто, завдяки щільності поліфонізованої фактури, ритмічній багатшаровості та, переважно, висхідному інтонаційному руху.

Загалом, інтонаційна мова П. Гіндеміта у Сонаті для тромбона та фортепіано побудована на варіативних модуляціях та частих змінах ладу (натуральний мінор, лідійський, фригійський, пентатоніка), що посилює відчуття стрімкості розвитку та внутрішньої напруги. Окремо зауважимо, що, ймовірно, П. Гіндемітом застосовувалася його власна ладогармонічна система¹, яку прийнято вважати такою, що звучить дисонантно, але є логічно обґрунтованою. Тож, у досліджуваному нами творі, характерні для П. Гіндеміта, соковиті, дисонантні гармонії, балансування на межі мажоро-мінору, не можна віднести до атональної музики, оскільки попри складність його гармонічної мови відчуття тонального центру завжди залишається. А гармонічний простір, насичений поліакордами та «терпкими» співзвуччями, створює яскраве, динамічне та дещо «картате» тло, на якому повною мірою розкривається багатство тембрових фарб тромбона (від похмурих та драматичних у низькому регістрі до грізних та пронизливих у високому регістрі).

Ритміка твору базується на використанні змішаних розмірів, різноманітних синкоп та метроритмічних зсувів. Така ритмічна організація

¹ Про це відомо з написаного самим композитором «Підручника з композиції» (німецькою: «*Unterweisung im Tonsatz*» [79]). Ця праця складається з трьох частин, перша з яких, «Теоретична частина», була опублікована у 1937 році. Саме в ній він детально описує власні погляди на гармонічну мову.

потребує високої виконавської майстерності та є важливим елементом стилістичної специфіки твору.

Соната для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта втілює надзвичайно багатий комплекс прийомів (і композиційних, і виконавських), що надає твору стильової універсальності. Однією з найпомітніших характеристик є комбінаторність, завдяки якій композитор гармонійно поєднує різні технічні та жанрово-стильові елементи, досягаючи виразності, що не замикається в рамках одного стильового напрямку.

У Сонаті для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта, де відбувається концептуальний стильовий синтез і переплітаються традиційні й новаторські риси, ми вбачаємо такі оригінальні музичні «сенси-структури» (термін В. Батанова [6]):

– «відлуння бароко у викликах модерну» – виявляється у співіснуванні чіткості поліфонічної техніки, лінеарності, строгості форм (особливо у фузі) та об'єктивності, притаманних бароковій і неокласичній естетиці, з напруженими гармоніями, дисонансами, асиметричними ритмами та загальною драматичністю;

– «діалог людської душі та історичної епохи» – нагадаємо, що Соната, написана в 1941 році, наповнена драматичністю художнього змісту, внутрішньою напругою та невисловленістю. Сенси-структура тут полягає у відображенні трагізму й неспокою воєнної доби через абстрактні музичні засоби, де музика стає універсальною мовою для передачі екзистенційних переживань;

– «гротескна іронія та меланхолійна грація» – зіставлення таких контрастних частин, як «*Lied des Raufboldes*» (з її ламаністю мелодійних ліній) та *Allegretto grazioso* (з ніжним емоційним забарвленням та психологізмом), формує, на нашу думку, сенси-структуру, що має глибоко занурювати слухача в бездонний простір людських емоцій. Така гра контрастів, яка виходить за межі очікуваного, де гумор і сарказм

переплітаються з глибокою лірикою, відображаючи складність та амбівалентність буття.

Окреслена концептуальність сонати, виражена через стильовий синтез, зумовлює єдність змісту та форми, де кожна частина не є автономною, а стає логічним продовженням попередньої, створюючи суцільний драматичний наратив. У структурі сонати прослідковується драматургічний рух, в якому конфліктні та ліричні епізоди розвиваються, наростають та знову «відроджуються» у фінальній частині (до прикладу, сказане стосується теми вступу першої частини). У такий спосіб П. Гіндеміт досягає смислової монолітності твору та ефекту художньої завершеності.

Водночас стильова універсальність та концептуальність композиції Сонати дає змогу трактувати її як таку, що передбачає множинність виконавських версій, що обумовлено не тільки звичайною здатністю музикантів по-різному художньо осмислити нотний текст та реалізувати його на сцені, а й глибиною занурення у смисли-структури (на нашу думку, їх можна віднайти в цьому творі значно більше, ніж ми запропонували вище).

Соната для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта ставить перед виконавцями цілий комплекс непересічних завдань, що вимагають синтезу технічної досконалості, глибокого стильового розуміння та ансамблевої взаємодії. Виконавське прочитання цього твору можна розглядати через призму декількох взаємопов'язаних аспектів.

Технічні та віртуозні вимоги. Соната П. Гіндеміта вимагає від обох інструменталістів високого рівня технічної підготовки, без чого їм не вдасться розкрити смисли-структури, які інтерпретаторам вдасться розшифрувати та пропустити крізь себе, свої музично-естетичні погляди (до того ж їх треба узгодити між собою). Для тромбоніста необхідним є майстерне володіння всіма виражальними можливостями інструмента – від глибоких і драматичних відтінків до яскравих, технічних, часом віртуозних

фрагментів. Також треба звертати увагу на чіткість і гнучкість кулісної техніки, а також здатність до передачі швидких і точних штрихових змін. Наявність ламаних мелодійних ліній (особливо в «гротескній іронії» третьої частини та фіналі), вимагає від виконавця бездоганної координації дихання та ігрового апарату.

Віртуозні пасажі фортепіано, що часто мають складну поліфонічну фактуру, зокрема, елементи фуги, вимагають від піаніста технічної точності, щільності туше та ритмічної стабільності.

Динамічні та агогічні аспекти. Твір насичений контрастами, що зумовлює необхідність ретельної роботи над динамічними балансами та агогічною виваженістю. Від потужного, енергійного імпульсу у вступі та головній партії першої частини до лагідної ліричності другої частини, виконавці мають гнучко перемикатися між різними звуковими планами. Стриманий емоційний тонус репризи першої частини, що є нетиповим рішенням, вимагає від ансамблю усвідомленої роботи з динамічними градаціями, уникаючи форсування звуку. Зміни темпу та ритмічне пожвавлення у середньому розділі третьої частини, а також загальна динамічна напруга фіналу, потребують рельєфної агогіки, що підкреслить драматичний розвиток без втрати структурної ясності.

Стильова та інтонаційна інтерпретація. Особливе місце у виконавському прочитанні займає передача жанрово-стильового синтезу твору. Що передбачає розуміння неокласичних рис – структурованість, баланс, поліфонічні принципи (імітації, контрапункт), а також модерністських елементів – варіативні модуляції, дисонуюча гармонія, поліакорди, змішані ритми та синкопи. Виконавцям необхідно відтворювати особливу експресивність звучання, що досягається синхронними та асинхронними змінами між мажорними й мінорними тональностями в партіях інструменталістів.

Ансамблева взаємодія та діалог. Соната П. Гіндеміта є зразком камерної музики, де ансамблева взаємодія посідає чільне місце в рейтингу

виконавських задач. Переплетення тематичних ліній тромбона та фортепіано, особливо в поліфонічних епізодах першої та другої частин, вимагає від ансамблістів ретельного узгодження. Це охоплює не лише синхронність, а й чутливість до фразування один одного, вміння вибудовувати єдиний звуковий простір, особливо в ритмічних вертикалях, щільних унісонах та точних імітаціях, де необхідно вирівнювати («наближувати») темброві відтінки.

Чергування сольних та ансамблевих висловлювань, речитативні елементи в розробці першої частини, а також регулярний обмін «ініціативою» в межах ансамблю потребують від музикантів глибокого партнерського відчуття та здатності віртуозно тримати тембровий баланс. Лише так вдасться розкрити багатшаровий художній зміст твору, де кожен інструмент доповнює та посилює виразність іншого, втілюючи його глибинні смисли.

Загалом, виконавське прочитання Сонати для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта є комплексним завданням, що виходить за межі суто технічної майстерності. Воно полягає у концептуалізації нотного матеріалу через призму глибокого розуміння композиторського стилю, що поєднує структурну логіку неокласицизму з багатогранністю модернізму. Від ансамблістів вимагається синтетичність музичного мислення, де кожен виконавський елемент – від філігранної артикуляції поліфонічних ліній до драматичного розгортання цілісної форми – вписується в єдину інтерпретаційну стратегію.

2.3. Жанрова та стилістична специфіка Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенко

Для нашого дослідження важливою мотивацією, підкріпленої персональним інтересом автора (що обумовило вибір матеріалу), є вивчення того, як європейські музичні традиції тромбонової сонати віддзеркалюються та інтерпретуються в українському музичному просторі.

Що є логічним продовженням розгляду європейського контексту, здійснений у попередньому розділі.

Стосуватиметься окреслений вектор дослідження як підходів до композиційної форми, так і наповнення творів глибокими смислами, а також органічного привнесення національних елементів музичної мови. В обраному для дослідження творі зазначене розкривається саме у площині тембрового ансамблю, про що ми зазначали в опублікованій раніше статті «Тембровий ансамбль в Сонаті для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка як основа виконавської стратегії» [36].

У камерному виконавському мистецтві тембровий ансамбль є одним із засадничих чинників, що суттєво впливає на процеси інтерпретації. Сучасне музикознавство активно досліджує це питання, зокрема у контексті розширення спектра можливостей тембрових взаємодій, формування нових звукових ландшафтів та повної реалізації інтерпретаційного потенціалу камерних творів [36, с. 340].

Вибір Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка як об'єкта дослідження зумовлений тим, що сам композитор є автором фундаментальних наукових праць у галузі тембру (зокрема, щодо тембрової драматургії, модуляцій, інтегрування та диференціювання)².

Тож, як ми вже зазначали, слушним є припущення, що у своїх власних творах Ю. Іщенко закладав значний інтерпретаційний потенціал саме в тембрових рішеннях [36, с. 340]. Детальний аналіз цих аспектів доас змогу досконаліше розкрити авторський задум і, як наслідок, досягти вищого професійного рівня інтерпретації цього твору. Наше попереднє дослідження доводить, що в ньому тембровий ансамбль функціонує не стільки як виражальний засіб, а й слугує основою для формування ефективної виконавської стратегії. Важливість цього аспекту для виконавської практики, а також його потенціал у розкритті українського

² Зокрема у Іщенко Ю. Моя гармонія. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2012. Вип. 94: Юрій Іщенко та сучасний музичний простір. С. 245–267.

контексту, зумовив наш вибір саме Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка в якості матеріалу дослідження.

До того ж обмежена кількість камерних сонат у репертуарі для тромбона робить кожен зразок цього жанру надзвичайно цінним для теоретичного та виконавсько-аналітичного осмислення [36, с. 341]. Соната для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка, яка вирізняється можливістю доволі широкого трактування її жанрово-стильової палітри, не є винятком. Аналіз темброво-драматургічних аспектів цього твору дає змогу виявити індивідуальні особливості композиторського стилю Ю. Іщенка та розширити інтерпретаційне сприйняття виконавців [36, с. 341].

Такий вектор дослідження тісно пов'язаний з наявними науковими джерелами, що мають у фокусі творчий доробок Ю. Іщенка. Роботи дослідників О. Диміняци [20] та О. Дубки [21], на які спирається наше попереднє дослідження, надають теоретичну основу для розуміння його авторського стилю та фактологію для аналітичних висновків [36, с. 342].

Наведемо, як О. Диміняца характеризує камерно-інструментальної творчості Ю. Іщенка. Вчена підтверджує підвищену зацікавленість композитора до різних аспектів тембру, а також вказує на особливості вибору інструментів [36, с. 342]. Вона вважає, що Ю. Іщенко прагнув не лише «... віддавати належне «найпопулярнішим солістам» камерно-інструментальної «сцени» (віолончель, скрипка з фортепіано), а й «проводити експерименти в галузі тембрових мікстів...», а також виокремлює в окрему категорію твори, що написані для інструментів, що досить рідко потрапляють в фокус уваги композиторів та знаходяться «... за кулісами «сольного життя»...», маючи на увазі камерні сонати Ю. Іщенка для фагота, альту, контрабаса, тромбона [20, с. 186].

Як ми вже вказували у своїй статті, О. Дубка, в дисертації якого Сонаті для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка присвячений цілий підрозділ, ґрунтовно дослідив історію створення та першого виконання цього твору [36, с. 342]. Для нашого дослідження важливим є припущення

науковця про наявність літературної основи композиторського задуму: «Соната Ю. Іщенка демонструє симфонізовану програмну модель жанру, в основі якої, за задумом автора, лежали образи роману А. Рибаківа «Діти Арбата»...» [21, с. 5], при цьому він зауважує, що композитор в нотному тексті цей факт жодним чином не позначив. Виходячи з цього, у статті ми робили припущення, що в тембровій драматургії твору можуть бути закладені різнохарактерні темброобрази [36, с. 342].

Також важливим є коментар О. Дубки щодо інтерпретації цього твору, який стосується побудови балансу ансамблевих ролей, він визначає внутрішньо ансамблеву драматургію на виконавському рівні як таку, що побудовано за концертно-симфонічним принципом організації тематичного та фактурного матеріалу [21, с. 5; 36, с. 342–343]. Дійсно, такий принцип відрізняється від традиційних уявлень про камерний ансамбль, тож детальний розгляд вибору комунікативних моделей між учасниками ансамблю в Сонаті є вкрай важливим для створення високопрофесійної інтерпретації.

З вищенаведеного випливає логічний висновок про прагнення Ю. Іщенка до нестандартних рішень або, як це визначає О. Димінця «прояву гротеску», стосовно якого науковиця виводить власний перелік принципів втілення гротеску в музиці, який включає: «поєднання непоєднуваного», «деформацію усталеного», «творення нового автономного світу» [20, с. 183–184].

Отже, перейдемо до аналізу Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка з позиції перетину композиційної структури, тембрової драматургії та внутрішньо ансамблевих комунікативних моделей в інтерпретації, який ми здійснили у попередніх дослідженнях [36].

Загалом композиція цього твору відповідає канонам старовинної сонати, яка має три частини, розташовані за принципом «швидко–повільно–швидко».

I частина – *Allegro maestoso* – має традиційну для перших частин сонатну форму, що являє собою енергійне і ритмічно концентроване ядро, в якому міститься увесь драматургічний потенціал твору [36, с. 344].

Як зазначалося в статті, ймовірно, що Ю. Іщенко прагнув до нетривіальності композиторських рішень: вкраплення мінікаденцій (які в нотному тексті позначені ремаркою *sinistro*).

З цією ремаркою, на нашу думку, склалася неоднозначна ситуація. Ми вже зазначали, що О. Дубка тлумачить її як вказівку автора виконувати басову трель на звуці *Es* контроктави лівою рукою піаніста [21, с. 136]. Але ми не поділяємо таку позицію, що зазначено у нашій статті [36], присвяченій цьому твору. Наша позиція спирається на припущення, що навряд чи професійному піаністу потрібні позначення, якою рукою потрібно грати в контроктаві. І, дійсно *sinistro* перекладається з італійської мови як «зліва, лівий», але треба брати до уваги додаткові тлумачення цього слова у прикметниковій формі – «зловіщий», й це більше схоже на бажання композитора наголосити на характері виконання, тим більше ремарка стоїть не поруч із фортепіанною партією, а над нотним станом, де зазвичай розташовуються темпові та інші позначення (в нотному тексті ремарки *sinistro* зустрічаються двічі: ц. 5, 1 такт на с. 6 та ц. 13, 1 такт на с.17 рукописного клавіру) [36, с. 343].

Відсутність друкованого видання даного твору зумовлює потенційні розбіжності у його тлумаченні, оскільки дослідники та виконавці покладаються виключно на рукописні джерела, які можуть містити варіанти чи неточності [36, с. 344].

Попри деякі неоднозначні особливості нотного запису, аналіз твору дозволяє виявити низку оригінальних рис його композиції. Зокрема, вкраплення квазікаденцій, як ми вже зазначали у статті, можуть наводити на думку про певні аналогії із жанром інструментального концерту [36, с. 344].

II частина – *Sostenuto cantabile* – має складну тричастинну форму, яка відзначається контрастністю тем. Примітно, що всі основні теми, що з'являються в кожному розділі форми, також мають чітке визначення композитором характеру виконання: *cantabile* (у загальному визначенні в нотному тексті, що стосується теми першого розділу), *pastorale* (ц. 14, т. 11 та ц. 19), *con minaccia* (ц. 15), *drammatico* (ц. 18).

Друга частина вирізняється мелосом народнопісенного характеру (що проявляється у наспівності мелодики, діатонічності натуральних ладів, використанні музичних фраз простої, симетричної будови, типової для пісенних форм), а в деяких епізодах виникають слухові аналогії з багатоголосим звучанням народного хору (чому сприяє хоральність (акордовий виклад), регістрове розведення та щільність фактури). Я ми вже зазначали водночас складається враження, що різні групи «хору» виконують різні пісні одночасно, формуючи складну поліфонізовану фактуру [36, с. 344].

III частина – *Allegro con brio* – в композиційному плані є рондо-сонатою. Ми вже робили припущення щодо функціонального поєднання у такий спосіб третьої та четвертої частин класичної сонати симфонічного типу [36, с. 344]. Тобто, мається на увазі, що традиційне скерцо на третій позиції циклу, у даному творі заміщує рефрен, виражений танцювально-характерною темою (що вказує на вкраплення елементів національної стилістики). Цей рефрен (тт. 4–21) виразно відтіняє епізоди, що «виконують функцію» традиційного фіналу, що є ще одним неординарним композиційним рішенням Ю. Іщенка у цій Сонаті. Форму частини ми визначаємо як рондо-сонату саме через те, що перший епізод після проведення рефрену має виражені ознаки побічної партії, що зазначено в опублікованій статті [36, с. 344].

Загалом, слід підкреслити, що Ю. Іщенко інтегрує в Сонату для тромбона та фортепіано елементи жанрового синтезу (поєднання рис сонати, концерту, а також вокальних та народнопісенних інтонацій), який

підкреслюється тембровою драматургією (через використання усього спектра виражальних можливостей інструментів та їхню взаємодію), що дає змогу виходити за межі усталених жанрових канонів, окреслюючи горизонти власного бачення камерної музики.

Композитор розкриває багатство тембрових рішень, які органічно інтегрує їх у загальну драматургічну концепцію, створюючи складний та багатогранний музичний текст [36, с. 345]. Тембровий паритет та рольова розгалуженість між тромбоном та фортепіано у Сонаті є визначальним елементом для побудови ефективної інтерпретаційної стратегії, особливо у контексті роботи над тембровим ансамблем [36, с. 345].

У першій частині Сонати, *Allegro maestoso*, Ю. Іщенко застосовує контрастні темброві комбінації для створення виразного драматичного напруження. Образне коло головної партії втілює до певної міри помпезність, що передається пунктирним ритмом, щільною акордовою фактурою фортепіано та прямолінійністю мелодичних ліній партії тромбона, який своїм глибоким і насиченим тембром протиставляється оркестровому звучанню фортепіано, яке у статті ми порівнювали зі звучанням духового оркестру [36, с. 345].

Цей контраст посилюється різними динамічними рівнями (від найтонших нюансів *p* до потужних *ff*) та артикуляційними прийомами (чіткого стакато та маркато у комбінаціях, плавне легато), додаючи музичному матеріалу експресії та емоційної насиченості.

Водночас як ми зазначали у статті, трапляються й темброві імітації та інтенсифікації (відповідно до класифікації Ю. Грибиненко [17]), коли учасники ансамблю немовби обмінюються ролями або ж різко змінюється щільність фактури. Для виконавців вкрай важливо ретельно розподілити тембровий баланс, задля збереження смислового навантаження [36, с. 345].

Щодо побічної партії, паритет темброобразів побудовано навколо двох контрастних сфер: лірично-пісенної, позначеної ремаркою *doloroso* та триольними наспівками, що регулюють емоційне навантаження [36, с. 345].

У контексті тембрового ансамблю, особливий виклик становить досягнення тембрового наближення у виконавському туше тромбона та фортепіано (таке формулювання звучить майже фантастично, але є необхідною умовою), особливо це стосується імітації звучання засурдиненого тромбона у виконанні фортепіано. У розробці та репризі першої частини ця тенденція до філігранного розподілу виконавських ролей зберігається. Побудова тембрового ансамблю в інтерпретації тут є вельми складним завданням, яке ми у статті порівнювали з «розкадровкою» у кінематографії [36, с. 345].

У другій частині, *Sostenuto cantabile*, тембровий діалог між тромбоном та фортепіано набуває більш ліричного характеру. Інструменти взаємодіють у тембровому унісоні, створюючи відчуття спокою та задумливості. Темброві переходи тут є плавними та органічними, що сприяє формуванню цілісного звукового образу, характерного для інструментальної кантилени.

Важливу роль тут відіграє темброва модуляція (плавна або раптова зміна характеру звучання, що досягається зміною регістру, динаміки, артикуляції або використанням артикуляційних та колористичних прийомів гри, як-от різні види атаки звуку, вібрато, фразування), яка змінює колорит звучання (надає тембру відтінків, властивих різним типам музичного висловлювання – від світлої наспівності та фольклорних танцювальних інтонацій до помпезних, сконцентрованих або глибоких, розспівних) та підкреслювати певні музичні фрази, проявляючись як темброва поліфонія інструментального діалогу.

Фінал, *Allegro con brio*, характеризується яскравими та виразними тембровими ефектами. Тромбон і фортепіано постійно міняються ролями, переходячи від основної мелодичної лінії до акомпанементу, що в певні моменти створює ефекти несподіваного гротеску. Тембровий контраст основних тематичних елементів будується на протиставленні моторного

руху, що естафетою передається між учасниками ансамблю, та гротескної мелодії, яка лежить в основі епізодів рондо.

Особливу складність у плані тембрового ансамблю тут становить контрапункт темброритмічних поєднань, що змінюються з блискавичною швидкістю, яку ми у статті порівнювали з комбінаціями зображень у калейдоскопі [36, с. 346]. Для збереження балансу тембрового ансамблю у такому швидкому темпі необхідна довготривала та ретельна робота над розподілом та виокремленням цих структурних одиниць.

Врешті-решт, тембровий ансамбль є поняттям, яке охоплює не лише виконавську злагодженість, а й значно ширший спектр аспектів музичної взаємодії [36, с. 346]. Традиційно цей термін асоціюється зі зважено синхронізованою взаємодією інструментів, що досягається шляхом злагодженої роботи музикантів. Однак, у сучасному музикознавстві та виконавській практиці значення цього терміна значно розширюється.

Ми розуміємо тембровий ансамбль як якість взаємодії між різними тембрами, що може давати і інтонаційне зближення, і динамічний баланс, і артикуляційну єдність – тобто являє собою палітру темброво-колористичних фарб. Проте, твори зі складною тембровою драматургією та значним смисловим та семантичним навантаженням на темброві показники, що було виявлено нами під час аналізу Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка, відкривають значно ширшу панораму виконавських завдань [36, с. 347].

Розширена панорама виконавських завдань, що виникають через складну темброву драматургію Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка, включає необхідність досягнення тембрової мобільності та гнучкості. Це означає, що функціональні перемикання між тембрами – від ідентичного до полярно протилежного – можуть відбуватися у дуже стислих часових проміжках [36, с. 347].

Крім того, тембровий ансамбль вимагає врахування драматургічного контексту та стилістичних особливостей, оскільки він має сприйматися як

елемент інтертекстуальності музичного твору. Це передбачає застосування відповідних естетичних та технічних підходів у створенні інтерпретаційної моделі [36, с. 347].

Також суттєвого значення набуває багатовимірність сприйняття тембрового ансамблю: фоніка музичної тканини має інтерпретуватися як поліфонічна конструкція тембрових пластів, які можуть взаємодіяти між собою в різний спосіб, проте цілісність музичної ідеї має бути незмінно збережена та збалансована у процесі інтерпретації [36, с. 348].

Усі перелічені чинники тембрового ансамблю є критично важливими для напрацювання ефективної виконавської стратегії у Сонаті для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка, оскільки вони спрямовані на досягнення конкретних прикладних задач [36, с. 348].

По-перше, саме тембровий ансамбль забезпечує багат шаровість музичної тканини, створюючи складні звукові ландшафти. По-друге, він значною мірою сприяє розкриттю драматургічної концепції твору, підкреслюючи його ключові моменти та зміни настрою. З огляду на сказане, ретельність попередньої спільної роботи виконавців над формуванням тембрового ансамблю та балансу набуває вирішального значення для створення по-справжньому якісної інтерпретації цього твору [36, с. 348].

Аналіз Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка переконливо доводить, що композиторські темброві рішення є фундаментальними для розкриття авторського задуму. Саме тому тембровий ансамбль у цьому творі є ключовим елементом загальної драматургічної концепції [36, с. 348].

Водночас у тембрових рішеннях Ю. Іщенка виразно проявляються елементи національної музичної мови, що створює динамічний діалог з європейською традицією. Така розстановка пріоритетів сприяє виходу даного твору за межі традиційних жанрових канонів, збагачуючи їх українським колоритом [36, с. 348].

Таким чином, тембровий ансамбль у Сонаті для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка забезпечує не тільки музичну злагодженість, але й ефективно підкреслює ключові моменти драматургічного розвитку, формує багат шаровість музичної тканини та вибудовує темброву концептуальність твору. Всі ці аспекти, у виконавському плані, охоплюють темброву мобільність та гнучкість, врахування драматургічного контексту та стилістичних особливостей, а також багатовимірність сприйняття тембрового ансамблю [36, с. 348].

Зрештою, Соната для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка постає творчим експериментом, що ґрунтується на глибокій концептуальності авторського задуму. Соната демонструє характерне для постмодерну поєднання традиції з новаторством, подібно до того, що ми спостерігали в сонатних творах Ж. Кастареда та П. Гіндеміта.

Висновки до Розділу 2.

Другий розділ дослідження присвячений виконавсько-аналітичному прочитанню жанрово-стильових трендів камерної сонати для тромбона ХХ століття. Шляхом детального вивчення обраних творів – Сонатини для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда, Сонати для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта та Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка була здійснена апробація аналітичних висновків, сформульованих на матеріалі огляду теоретичної бази щодо комплексної методології жанрово-стильового аналізу, адаптованої до виконавської інтерпретації. Це сприяло специфікації композиційних новацій кожного автора, а також надало змогу виявити їхні безпосередні впливи на формування виконавських стратегій.

Розгляд творів, що репрезентують різні національні композиторські школи (німецьку, французьку, українську), забезпечив кроскультурний контекст для виявлення як універсальних, так і ідіоматичних підходів до виразного потенціалу тромбона в камерному жанрі.

Аналіз Сонатини для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда виявив важливу роль у демонстрації гнучкості мелодичної лінії та витонченості, що є характерною рисою французької композиторської школи. Ж. Кастаред у цьому творі віртуозно поєднує елементи французького імпресіонізму з принципами неокласицизму, створюючи оригінальний звуковий часопростір. Досягається він шляхом неординарних гармонічних рішень, розширенню тональних меж та використанню складних ритмічних конструкцій. Особливої уваги заслуговує вибір тромбона в якості сольного інструмента, що підкреслює прагнення композитора, як ми вважаємо, розширити його камерну темброву палітру.

Аналіз Сонати для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта дає змогу ідентифікувати її як зразок неокласичного синтезу. Твір органічно поєднує структурну строгість з яскравими модерністськими інтонаціями та гармоніями. Для виконавця цього твору важливим є вміння інтегрувати конструктивну чіткість із глибокою емоційною наповненістю, що досягається ретельною роботою над поліфонічними вимірами, динамічними змінами та тембральними взаємодіями.

Дослідження Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка розкрило особливості поєднання українського національного колориту із сучасними композиційними техніками. Аналіз твору довів, що трактування тембру є авторською новацією, що виходить за межі традиційних уявлень. Надзвичайно важливим аспектом є те, як Ю. Іщенко задіює темброві рішення для введення елементів національної музичної лексики, формуючи активний діалог з європейською музичною традицією. Такий підхід сприяє подоланню жанрових обмежень, збагачуючи Сонату Ю. Іщенка українським колоритом та демонструючи її значний інтерпретаційний потенціал, що криється у глибині авторської ідеї.

Особливого значення в контексті нашого дослідження набуває обґрунтування виконавської волі як ключового інтерпретаційного фактора жанрово-стилістичної адаптації камерних сонат для тромбона. Було

визначено виконавські виклики та запропоновано інтерпретаційні рішення, що інтегрують композиторське мислення, музичний стиль, ансамблеву синергію, а також технологічні та психологічні аспекти виконавця.

Відтак партитура, у тому числі камерних сонат, «оживає» лише тоді, коли інтерпретатор знаходить у ній відлуння своєї душі, створюючи міст між задумом композитора – незмінним у своїй суті, проте по-різному осмислюваним крізь призму еволюції культурного й історичного контексту – і реальним звучанням твору сьогодні й завтра, яке також може змінюватися під впливом розвитку виконавської майстерності, нових інтерпретаційних підходів та естетичних парадигм.

ВИСНОВКИ

Виконане наукове обґрунтування творчого проєкту є відповіддю на актуальну потребу в аналітичному осмисленні жанрово-стильових та виконавських аспектів камерної сонати для тромбона XX століття – досі недостатньо вивченої сфери академічною спільнотою виконавців та музикознавців.

У межах дослідження було розроблено (спираючись на наукові ідеї та концепції Гонтової С. [13], Горового С. [14–16], Дубки О. [21], Каплієнко-Ілляк Ю. [25], Катрича О. [26], Кравченка А. [33], Маркової О. [37], Марценюка Г. [39–41], Палійчука І. [56, 57], Польської І. [59], Потапова Я. [60], Пяковського І. [61], Садівського Я. [65], Слупського В. [69], Стебакова М. [13], Стокляса М. [71], Фрайта О. [73], Юшина Г. [75], Янжули Д. [76]) та апробовано (на матеріалі обраних сонат) методологічний підхід до вивчення камерно-інструментальних творів, який полягає в інтеграції історико-стилістичного аналізу, жанрових концепцій, аналізу виконавських практик та інших аспектів інтерпретації.

Спираючись на виведену методологію, було проведено детальний виконавсько-аналітичний аналіз творів, що репрезентують камерну сонату для тромбона XX ст.: Сонатини для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда, Сонати для тромбона та фортепіано П. Гіндемита та Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенко. Такий підхід сприяв конкретизації композиційних новацій кожного автора та виявленню їхніх безпосередніх впливів на формування виконавських стратегій.

Вивчення виражальних можливостей тромбона у зазначених творах розширило уявлення про його семантичну роль у камерно-інструментальній музиці XX століття. Хоча тромбон мав певне камерне застосування ще з XVI–XVII століть. Наприклад, у консортах (змішаних вокально-інструментальних творах композиторів венеціанської школи),

таких як сонати А. Вілларта та братів Габріелі, про що зазначає О. Дубка [21, с. 9].

У XVI–XVII століттях музичні твори рідко передбачали фіксований інструментальний склад у сучасному розумінні. Тромбони (тоді – сакбути³) часто використовувалися взаємозамінно з іншими інструментами або як складова частина більших ансамблів. Композитори активно залучали різні інструменти, зокрема, тромбони, у мотетах, ричеркарах і канціонах здебільшого – для подвоєння вокальних партій або в контексті змішаного інструментування. У зазначений період твори з чітким визначенням «соната для тромбона» не створювалися. Наприклад, «*O magnum mysterium*» (в широкому доступі наявні ноти у двох версіях: вокальна (для чотирьох голосів) та інструментальна (для двох труб і двох тромбонів)) або «*Vecchie Letrose*» (1545) А. Велларта, але швидше аранжування, а не оригінальний твір.

Навіть Сонату *f-moll* (1724) Г. Ф. Телемана, яка сьогодні регулярно виконується тромбоністами в дуеті з фортепіано, не можна визначити як камерний твір, оскільки вона була написана для фагота або блокфлейти з *basso continuo*.

Виразне камерне амплуа тромбона набуло поширення вже у XX ст. Соната для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта (1941), як зазначає О. Дубка у своїй дисертації [21], вважається одним із перших значних творів, що поклав початок формуванню сучасного концертно-камерного репертуару для цього інструмента.

На відміну від оркестрового амплуа, де тромбон використовується переважно для створення монументального та масивного звучання, у камерній музиці він розкриває свою здатність до тонких нюансів та градацій, що підпорядковуються втіленню тих чи інших емоційних станів. Тобто повною мірою використовувати багату тембральну палітру в різних

³ Сакбут (англ. *sackbut*, від фр. *trompette saicqueboute* – «труба тягни-штовхай») – це історична форма тромбона, яка використовувалася в епохи Відродження та бароко (приблизно з XV до кінця XVIII століття).

регістрах – від делікатних і прозорих відтінків у високому до насичених і глибоких у низькому, а також широкий спектр артикуляційних прийомів (наприклад, *tenuto*, *non-legato*) та штрихової техніки (одинарна, подвійна, потрійна атака звуку тощо). Саме з таких складних комбінацій формується виконавська палітра, за допомогою якої інтерпретатор камерної музики для тромбона розкриває приховані смислові шари твору. На цьому етапі – пошуку семантичних маркерів, філософських ідей та інших глибинних смислів (у співставленні з градацією виконавських засобів) – виникає потреба в ретельному аналітичному зануренні в контекст виконуваного твору.

Для повноцінного розкриття таких прихованих смислових шарів у матеріалі нашого дослідження особливо цінним є кроскультурний аналіз, реалізований через дослідження творів різних національних композиторських шкіл (французької, німецької, української). Такий підхід дає змогу ідентифікувати як універсальні засоби (наприклад, активна діалогічність ансамблю, використання традиційних композиційних форм, поліфонічні прийоми письма), так і ідіоматичні особливості у виражальному потенціалі тромбона (*glissando* і *portamento*, динамічний діаразон і атака звуку), що є ключовим для створення глибокої та достовірної інтерпретації.

Спільною тенденцією в аналізованих сонатах є індивідуалізація та ускладнення традиційних композиційних форм, зокрема, – у побудові фінальних частин. До прикладу, у Сонатині Ж. Кастареда третя частина написана у формі рондо, в епізодах якого інтегруються тематичні елементи попередніх частин. У Сонаті П. Гіндеміта фінальна частина також має нетрадиційну будову з двох розділів: перший – фуга, другий – розгорнутий епізод на тематичному матеріалі вступу першої частини, що ускладнює її жанрову класифікацію. Своєю чергою в Сонаті Ю. Іщенка третя частина постає як рондо-соната, яка одночасно виконує функції третьої та четвертої частин циклу, демонструючи подвійне трактування її формальної ролі. Такі

композиційні стратегії зумовлюють багатозначність форм та вимагають від виконавця глибокого розуміння драматургічної логіки твору.

Аналіз Сонатини для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда виявляє характерні ознаки – гнучкість та варіативність мелодичних ліній у поєднанні з витонченістю звучання, властивого французькій композиторській школі. У цьому творі композитор майстерно поєднує риси імпресіонізму (зокрема, нетрадиційні гармонічні рішення та розширення тональної палітри) з принципами неокласицизму (звернення до традиційних форм, лінеарність, витонченість інструментування). В результаті утворюється оригінальний звуковий простір, що вирізняється прозорістю фактури, чіткістю ритмічної організації та ефірністю звучання.

Дослідження Сонати для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта ідентифікує її як зразок поєднання класичних форм та новаторських стилістичних рішень у дусі неокласицизму. Твір органічно поєднує структурну строгість (лаконічність та ясність форм) та поліфонічні традиції з яскравими модерністськими інтонаціями та гармоніями (соковитими дисонантними гармоніями, балансуванням на межі мажоро-мінору, частими змінами ладу – лідійський, фригійський, пентатоніка). Для виконавця цього твору важливим є вміння інтегрувати конструктивну чіткість із глибокою емоційною наповненістю, що досягається ретельною роботою над поліфонічними вимірами (гетерофонія, контрапункт, імітації), динамічними змінами (від *p* до *ff*) та тембральними взаємодіями (від похмурих тонів у низькому регістрі до грізних у високому).

Аналіз Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка розкрив особливості поєднання українського національного колориту (мелос народнопісенного характеру, вокальне багатоголосся) із сучасними композиційними принципами та європейськими традиціями в цьому жанрі. Тракування тембрів в ньому є авторською новацією.

Розширення функціональних ролей в ансамблі Сонати Ю. Іщенко проявляється в таких інноваційних аспектах, як імітація звучання фортепіано тромбонам і навпаки, зокрема, імітація фортепіано звучання засурдиненого тромбона у першій частині, та темброва поліфонія інструментального діалогу у II частині. Це посилюється тембровою мобільністю, коли функціональні перемикання між тембрами – від ідентичного до полярно протилежного – можуть відбуватися у дуже стислих часових проміжках, вимагаючи від виконавців високої адаптивності та розширеного сприйняття ролі кожного інструмента. Зрештою, такі композиційні рішення ведуть до багатовимірності сприйняття тембрового ансамблю, де фоніка музичної тканини має інтерпретуватися як поліфонічна конструкція тембрових пластів, які взаємодіють у різний спосіб, що відображає розширення функціональних ролей кожного інструмента у створенні цілісної музичної ідеї.

Узагальнюючи, слід зазначити, що виконавські виклики, які постають перед інтерпретаторами обраних нами сонат, є багатовимірними й вимагають високого рівня технічної та аналітичної підготовки. Спільною для всіх трьох творів є потреба у досконалому володінні інструментом, тонкому ансамблевому чутті та глибокому розумінні поліфонічної взаємодії на рівні фактури та тембру. Водночас кожен із творів вирізняється специфічними виконавськими вимогами.

Сонатина Ж. Кастареда вимагає від тромбоніста особливої ліричності й здатності передавати прозорі, «невагомі» темброві відтінки водночас демонструючи мобільність та витривалість ігрового апарату.

У Сонаті П. Гіндеміта, що вирізняється вимогами щодо ритмічної точності, розуміння принципів поліфонії, виконавцю необхідно чітко усвідомлювати зв'язок між модуляціями та ладовими змінами із формуванням відчуття постійної внутрішньої напруги. Інтерпретація цього твору вимагає здатності поєднати монументальну масштабність з

гротескними елементами та ліричними відступами, що відображає драматичну амбівалентність його художнього змісту.

Соната Ю. Іщенка вимагає від виконавців глибокого розуміння складної тембрової драматургії та здатності до тембрової мобільності й гнучкості, забезпечуючи швидкі функціональні перемикання між тембрами. Інтерпретатор також має володіти багатовимірним сприйняттям тембрового ансамблю, вміти розкривати закладений у тембрових рішеннях синтез академічних та народних інтонаційних моделей.

Особливого значення набуває обґрунтування виконавської волі як ключового інтерпретаційного фактора жанрово-стилістичної адаптації камерних сонат для тромбона. Це означає не просто технічне відтворення нот, а свідомий, обґрунтований вибір інтерпретаційних рішень з урахуванням композиторського задуму, історичного контексту та власних художніх переконань.

Відтак успішна та високопрофесійна інтерпретація камерних творів, таких як сонати Ж. Кастареда, П. Гіндеміта та Ю. Іщенка, потребує ретельної інтелектуальної підготовки. Вона охоплює різнобічний аналіз їхніх жанрово-стильових особливостей, композиційних технік, тембрових ресурсів, гармонічної мови, ритмічної організації та почасти психологічних вимірів, перетворюючи нотний текст на живе, осмислене звучання.

На основі отриманих висновків, перспективи подальших досліджень вбачаються у розширенні кола досліджуваних творів для тромбона та фортепіано ХХ–ХХІ століть, включаючи композиції представників інших національних шкіл, а також у поглибленому вивченні взаємодії виконавської традиції та сучасних композиторських новацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксьонов О. Жанрово-стильові особливості творчості українських композиторів кінця XIX–початку XX ст. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ, 2017. Вип. 37. С. 167–175.
2. Андріянова О. Соната для труби і фортепіано Пауля Хіндеміта як зразок індивідуального стилю композитора. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. № 1. Вип. 40. С. 47–54.
3. Афоніна О. Раціональне та ірраціональне начало в творчості сучасних українських композиторів. *Культура і сучасність*. Київ : Міленіум, 2008. № 2. С. 149–153.
4. Бабухівський В. Німецький інструменталізм XVIII сторіччя в перетині із поставангардними надбаннями сьогодення. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2023. Вип. 43. С. 157–162.
5. Базіна Н. Композиторські та виконавські інтерпретації жанру: на прикладі сонати для скрипки та фортепіано М. Равеля. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика». 2023. Вип. 62. Том 1. С. 54–60.
6. Батанов В. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX–початку XXI ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства. Одеса, 2016. 16 с.
7. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX–XXI століть : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
8. Бурська О. Динаміка виконавської форми як предмет інтонаційного аналізу музичного твору: методичний аспект. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. № 1. Вип. 40. С. 61–70.

9. Вар'янюк О. Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство : автореф. дис.... канд. миств. Львів, 2009. 17 с.
10. Власова Т., Кривчик Г. Рецепція біографічного методу в історико-антропологічних студіях. *Антропологічні виміри філософських досліджень*. 2018. Вип. 13. С. 156–164.
11. Герчанівська П. Феноменологічний аналіз у культурології. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство : зб. наук. пр.* Київ : Міленіум, 2017. Вип. 1. (8). С. 3–11.
12. Головей В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк, 2022. № 4. С. 12–20
13. Гонтова Л., Стебаков М. Вплив нових композиційних технік на оновлення тромбонового репертуару в ХХ–ХХІ ст. *Музичне виконавство і педагогіка*. 2021. С. 300–312.
14. Горовой С. Губний апарат тромбоніста. *Музичне мистецтво*. Донецьк, 2005. Випуск 5. С. 231–241.
15. Горовой С. Загальні закономірності управління звучанням тромбона : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства. Харків, 1997. 19 с.
16. Горовой С. Традиції та сучасність у методиці підготовки виконавців на духових інструментах. *Музичне мистецтво*. Донецьк, 2004. Вип. 4. С. 193–199.
17. Грибиненко Ю. Темброва лексика камерних творів Є. Станковича. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 32. С. 5–16.
18. Громченко В. Духове соло в контексті музично-виконавської герменевтики (педагогічний аспект). *Культура України*. В. 61. 2018. С. 8–15.
19. Дашак А. Божественна природа звуку : навч. посіб. Львів: Світ, 2003. 108 с.

20. Диміняца О. Камерно-інструментальна творчість Ю. Іщенка крізь призму тенденцій гротесковості. *Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 182–188.
21. Дубка О. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів XX – початку XXI століть : дис. канд. мистецт-ва. Харків, 2020. 201 с.
22. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи. *Syntagmation. Збірка на пошану професора С. С. Павлишин*. Львів : Сполом, 2000. С. 51–66.
23. Живоглядова І. Уява як засіб творення музичної почуттєвості. *Вісник АКККиМ*. 2001. № 4. С. 3–6.
24. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство*. Київ : ІМФЕ, 2009. Вип. 9. С. 106–112.
25. Каплієнко-Ілюк Ю. Стильовий аналіз: методологічні та типологічні основи. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. № 1. Вип. 40. С. 54–61.
26. Катрич О. Музичне виконавство в контексті реалій сучасних комунікативних процесів. *Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих, 1 березня 2023 року : матеріали засідань*. Львів, 2023. С. 7–10.
27. Кашаюк В. Феномен ментальності в експлікаціях сучасного українського музикознавства. *Fine art and culture studies*. Луцьк, 2021. № 1. С. 50–58.
28. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України : зб. наук. праць*. Київ : Музична Україна, 2010. Вип. 11. С. 62–64.
29. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120–140.
30. Коновалова І. Феномен композитора в європейській музичній культурі XX століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис.... докт. мистецтв:

- 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Харківська державна академія культури. Харків, 2019. 630 с.
- 31.Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії : монографія (до 100-річчя Національної музичної академії України). Київ : Автограф, 2008. 528 с.
 - 32.Коханик І. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : збірник статей*. Київ, 2003. Вип. 29: Музична освіта в Україні: теорія і практика. С. 181–189.
 - 33.Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ–початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 300 с.
 - 34.Кравчук Д. Жанрово-стильові аспекти Сонатини для тромбона та фортепіано Ж. Кастареда. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми, 2024. Випуск 3 (06), 2024. С. 87–90.
 - 35.Кравчук Д. Стильова специфіка сонати для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали VIII Всеукр. наук. конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів. (Київ, 07 листопада 2024 р.)*. Київ : НАКККиМ, 2024. С. 341–342.
 - 36.Кравчук Д. Тембровий ансамбль в Сонаті для тромбона та фортепіано Ю. Іщенко як основа виконавської стратегії. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Випуск 39. С. 339–348.
 - 37.Маркова О. Метафізика персонально-творчих синхронізацій у музиці. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2023. Вип. 43. С. 90–96.
 - 38.Мартинюк А. Роль предмета «Стильова гармонія» в системі сучасної мистецької освіти. *Філософія культурно-мистецької освіти : матеріали Всеукраїнської наукової конференції*. 2022. С. 116–119.
 - 39.Марценюк Г. Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбонового виконавства (кінець ХІХ – ХХ сторіччя): історичні та

- методичні аспекти : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 18 с.
40. Марценюк Г. Методика оволодінні мистецтвом гри на тромбоні. Київ : «Інформаційно-аналітичне агентство», 2007. 351 с.
 41. Марценюк Г. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва : монографія. Київ : «Інформаційно-аналітичне агентство», 2013. 402 с.
 42. Микуланинець Л. Біографія митця: від особистісно-творчого досвіду до соціокультурної пам'яті. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2022. Вип. 42. С. 66–70.
 43. Микуланинець Л. Відображення образу епохи в біографії митця. *Fine art and culture studies*. 2022. № 1. С. 142–147.
 44. Мкртичян Л. Семантика камерності та концертності в фортепіанній творчості Арно Бабаджаняна : наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Одеса, 2022. 132 с.
 45. Молчанова Т. Кафедри камерного ансамблю та концертмейстерства в площині історико-культурних процесів, фахових перетинів і репертуарної політики. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2023. Вип. 43. С. 97–103.
 46. Молчанова Т. Мала енциклопедія піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю. Львів : Сполом, 2013. 286 с.
 47. Морєва Є. Музичний твір як вид дискурсивної практики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 18 с.
 48. Муратова О. Біографія як форма пізнання особистості митця: сутність, аспекти, інтерпретація. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Філологія*. 2020. № 46. Т. 3. С. 94–97.
 49. Немкович О. Українське музикознавство ХХ ст. як система наукових дисциплін : монографія. Київ : Сталь, 2006. 534 с.

- 50.Новосадова А. Жанрово-стильовий підхід до вивчення музично-теоретичних дисциплін у закладах вищої освіти. *Актуальні питання гуманітарних наук. Педагогіка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 63. Том 2. С. 254–257.
- 51.Овсяннікова-Трель О. Авторське слово композитора як передумова музикознавчого осмислення сучасного музичного мистецтва. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 2 (31). С. 134–148.
- 52.Овсяннікова-Трель О. Понятійний аспект стильового феномену «нової простоти». *Музичне мистецтво і культура*. 2020. № 1 (31). С. 132–146.
- 53.Опанасюк О. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти : монографія. Львів : Ліга-Прес, 2013. 448 с.
- 54.Орлова Т. Інтерпретація в евристичній динаміці мистецтва. *Мистецькі обрії' 2004: Альманах: науково-теоретичні праці та публіцистика*. Київ : ВВП «Компас», 2005. С. 360–373.
- 55.Палійчук І. Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів О. Щетинського. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2023. Вип. 43. С. 123–128.
- 56.Палійчук І. Жанр сонати для мідних духових інструментів у творчості українських композиторів другої половини ХХ–початку ХХІ століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2019. Випуск 30. С. 89–95.
- 57.Побережна Г., Щериця Т. Загальна теорія музики. Київ : Вища школа, 2004. 303 с.
- 58.Повзун Л. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис.... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2018. 478 с.
- 59.Польська І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України*. Випуск 46. 2014. С. 267–275.

- 60.Потапов Я. Тромбон як інструментальний феномен європейського музично-виконавського мистецтва. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2019. Випуск 14. С. 72–83.
- 61.Пяковський І. Феноменологія музичного мислення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 46–56.
- 62.П'ятницька-Позднякова І. Семантичні структури як маркери формування смислу в музичному творі: аналітичний підхід. *Музичне мистецтво і культура*. Випуск 2 (32). 2022. С. 78–89.
- 63.Робоча програма «Проблеми сучасного музикознавства» для студентів за спеціальністю: 014 Середня освіта спеціалізація: 014.13 Музичне мистецтво. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2018. 14 с.
- 64.Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості : монографія. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
- 65.Садівський Я. Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства. Київ, 2014. 16 с.
- 66.Самойленко О. Наукові обриси сучасного українського музикознавства. *Мистецтвознавство України : зб. наук. праць*. Київ : Музична Україна, 2010. Вип. 11. С. 38–45.
- 67.Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
- 68.Северинова М. Специфіка виявлення універсальних моделей у композиторській творчості. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2018. Вип. 27. Кн. 2. С. 104–116.
- 69.Слупський В. Сучасні засоби виразності у творах для ансамблів духових інструментів В. Рунчака. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. 2008. В. 70. С. 197–200.
- 70.Степурко В. Синтез філософсько-естетичних і психологічних наративів у творчості сучасних українських композиторів. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2022. Вип. 42. С. 71–78.

71. Стокляс М. Тілесність як форма репрезентації у музично-виконавській діяльності. *Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих, 1 березня 2023 року : матеріали засідань*. Львів, 2023. С. 77–80.
72. Ужинський М., Ковалик Б. Історичні етапи розвитку музичного мистецтва в контексті науково-технічного прогресу. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2022. Вип. 42. С. 79–83.
73. Фрайт О. Музично-вербальна еміненість у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства: дис. доктора мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія і історія культури. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 444 с.
74. Шип С. Теорія художніх стилів : монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. 138 с.
75. Юшин Г., Потапов Я. Мистецтво гри на тромбоні у світлі сучасних українських наукових досліджень. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. С. 262–266.
76. Янжула Д. Тромбон як сольний інструмент у світлі органології та історіографії. *Культура України*. 2024. Випуск 85. С. 79–86.
77. Baldwin K. J. The twentieth century trombone: expansion of technique. Department of Contemporary Arts Manchester Metropolitan University (MMU Cheshire). 2013. 77 p.
78. Basyirah A. Idiomaticism and performance analysis in sonata for trombone and piano by Paul Hindemith. *Degree thesis, Universiti Teknologi MARA*. 2019. 15 p.
79. Hindemith, P. Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil. Mainz: B. Schott's Söhne, 1937. 254 S.
80. Marchwiński J. Gra zespołowa pianistów: Refleksje o nauczaniu partnerstwa. Warszawa, 2007. 97 s. URL: <http://www.kkf.chopin.edu.pl/nowa/pliki/refleksje.pdf> (дата звернення: 26.05.2025).

81. Robertson J. Robertson, Jemmie, «An Integrated Approach to Preparing Paul Hindemith's Sonata for Trombone and Piano: A guide to help achieve a better performance». *Faculty Research and Creative Activity*. 1. 2013. 9 p.
82. Scheib H. J. An analysis of the Sonatine for trombone and piano by Jacques Castérède. *Sibley Music Library Reference Desk*. University of Rochester. 1965. 116 p.
83. Skardowska E. O roli pianisty w dydaktyce instrumentalistów: Synopsis pracy doktorskiej. Warszawa : UMFC, 2006. 8 s.
84. Walter R. A. Paul Hindemith's «Sonata» for Trombone: A Performance Analysis. 1996. LSU Historical Dissertations and Theses. URL: https://repository.lsu.edu/gradschool_disstheses/6287 (дата звернення: 26.05.2025).

ДОДАТКИ

Афіші концертів-іспитів, що відбулися в рамках творчого проєкту

Додаток 1

Афіша концерту-іспиту 24.08.2024 (м. Запішкес, Литва)

М. ЗАПІШКЕС
КОСТЕЛ СВЯТОГО ІВАНА ХРЕСТИТЕЛЯ
ОРГАННИЙ ЗАЛ

24 серпня 2024 **14:00**

Концерт-іспит

НА ЗДОБУТТЯ ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО СТУПЕНЯ
ДОКТОРА МИСТЕЦТВА
НА БАЗІ НМАУ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
ДО ДНЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ
АСПІРАНТА ТВОРЧОЇ АСПІРАНТУРИ

ДМИТРА КРАВЧУКА

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК ТА НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ —
КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ДОЦЕНТ КАФЕДРИ МІДНИХ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

СЛУПСЬКИЙ В. В.

ПРОГРАМА:

ДЖИРОЛАМО ФРЕСКОБАЛЬДІ "ТОКАТА"
ЖАН-МІШЕЛЬ ДЕФАЄ "В МАНЕРІ БАХА"
МИХАЙЛО ЖЕРБІН "ВОКАЛІЗ"
СОПРАНО - КСЕНІЯ БАХРІТАІНОВА-КРАВЧУК
БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ "МЕЛОДІЯ"
Ю. ІЩЕНКО "СОНАТА"
Ж. КАСТАРЕД "СОНАТИНА"



Додаток 2

Афіша концерту-іспиту 08.09.2024 (м. Вільнюс, Литва)



М. ВІЛЬНІЮС
КОНЦЕРТНИЙ ЗАЛ
LPSO

8 вересня 2024 14:00

Концерт-іспит

НА ЗДОБУТТЯ ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО СТУПЕНЯ
ДОКТОРА МИСТЕЦТВА
НА БАЗІ НМАУ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

АСПІРАНТА ТВОРЧОЇ АСПІРАНТУРИ

ДМИТРА КРАВЧУКА

УЧАСНИКИ:

**AUDRIUS BARVYDIS
ZIDRUNAS KAVALSKIS
ARŪNAS MULIARČIKAS**

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК ТА НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ —
КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ДОЦЕНТ КАФЕДРИ МІДНИХ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

СЛУПСЬКИЙ В. В.

В ПРОГРАМІ ПРОЗВУЧАТЬ ТВОРИ:

Е. ЕВАЗЕНА, П. ГІНДЕМІТА, Ф. ДАВІДА ТА ІНШИХ

Додаток 3

Афіша концерту-іспиту на здобуття освітньо-творчого ступеня
«доктор мистецтва» 26.01.2025 (м. Вільнюс, Литва)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
ОРКЕСТРОВИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА МІДНИХ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

**КОНЦЕРТНИЙ ЗАЛ
«ОРАГНУМ»
ВІЛЬНЮС**

**26 СІЧНЯ
2025
16:00**

Концерт-іспит
АСПІРАНТА ТВОРЧОЇ АСПІРАНТУРИ
ВИКОНУЄ:
ДМИТРО КРАВЧУК
В РАМКАХ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ:
«ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ СОНАТ ДЛЯ ТРОМБОНА
ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА, ЖАКА КАСТАРЕДА ТА ЮРІЯ ІЩЕНКА»



ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК
ТА НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ:
Слупський В. В.
КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ДОЦЕНТ КАФЕДРИ МІДНИХ ДУХОВИХ
ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР:
Олена Бобович

Інші творчі заходи, що сприяли реалізації творчого проєкту



Ukrainos centras | Український центр

Vytauto Didžiojo Universitetas

Концерт-реквієм до Дня пам'яті жертв голодоморів

в Українському центрі 23 листопада, 15:30

- ✦✦ Ксенія Бахрїтдінова-Кравчук (сопрано)
- ✦✦ Дмитро Кравчук (тромбон)
- ✦✦ Юлія Вакулович (сопрано)
- ✦✦ Олена Бобович (фортепіано)



**UKRAINOS
NEPRIKLAUSOMYBĖS DIENAI**
skirta muzikos ir poezijos popietė

08 24
šeštadienį
14:00



SENOJI ZAPYŠKIO BAŽNYČIA

Senoji Zapyškio bažnyčia

Soio
teatras

**PARAMOS KONCERTAS
UKRAINAI**

Dmytro KRAVCHUK
Olena BOBOVYCH

dalyvauja
Halyna PŠENIČKINA
Julija KARALIŪNAITĖ
Akvilė ALIŠAUSKAITĖ
Koncertą veda Birutė MAR

"Organum" koncertų salė | Savanorių pr. 1

03.05
19:00




ALYTAUS MUZIKOS MOKYKLA



Kviečiame į koncertą

Klasikos PUSLAPIAIS



Kseniya Bakhritdinova (sopranas)
UKRAINA



Dmytro Kravchuk (trombonas)
UKRAINA



Olena Bobovych (fortepijonas)
UKRAINA

2025 m. sausio 13 d. (pirmadienis) 16.45 val.

Alytaus muzikos mokyklos Koncertų salė

**Renginį finansuoja:
Lietuvos kultūros taryba**



LIETUVOS
KULTŪROS
TARYBA

MUZIKA SENAJAME VIENUOLYNE

2025

Vargonų muzikos festivalis,
trečias sezonas

Vilniaus Švč. M. Marijos Ėmimo į dangų bažnyčia
Pranciškonų g. 1/ Trakų g. 9

Gegužės 2 d., penktadienis
Enrico Viccardi (vargonai, Italija)

Gegužės 3 d., šeštadienis
Gianluigi Spaziani (vargonai, Italija)

Gegužės 9 d., penktadienis
Kseniya Bakhritdinova (sopranas, Ukraina)
Dmytro Kravchuk (trombonas, Ukraina)
Benas Jonušas (vargonai, Lietuva)

Gegužės 10 d., šeštadienis
Koncertą pristato aktorė Valda Bičkutė
Roman Perucki (vargonai, Lenkija)

Įėjimas laisvas, bet bus
renkamos aukos bažnyčios
restauravimui ir koncerto
organizavimo išlaidų
padengimui

Koncerto pradžia 20 val.

Diana +37068433032
ieva.guodis@gmail.com



Festivalio meno vadovas Gianluigi Spaziani



Майстер класи солістів German Brass. 48 академічних годин.

Програма:

Paul Hindemith. Sonata for trombone and piano.



Майстер класи: Пітер Мур (Peter Moore) – перший тромбоніст Лондонського симфонічного оркестру та професор Королівської академії музики; **Шандор Шабо (Sandor Schabo)** – професор Вищої школи музики Карлсруе та соліст оркестру Штатстheater Карлсруе; **Йонас Бюлунд (Jonas Bylund)** – професор Академії музики Стокгольма та соліст ансамблю Stockholm Chamber Brass. 48 академічних годин.

Програма:

Jacques Castérède. Sonatine pour Trombone and Piano.