

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ЯРОВИЙ ЮРІЙ ВАЛЕРІЙОВИЧ**

УДК 785.6:780.646.2:78.01:78.071.2(477)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**УКРАЇНСЬКИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРОМБОНА:  
ХУДОЖНІ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ**

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. Усі розділи, при написанні яких використовувався штучний інтелект, перевірені та відредаговані автором особисто

 **Ю. В. Яровий**

Творчий керівник та науковий консультант:

заслужений артист України, професор, кандидат мистецтвознавства  
Крижанівський Ф. П.

Київ – 2026

## АНОТАЦІЯ

### **Яровий Ю. В. Український концерт для тромбона: художні та технологічні аспекти**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»; галузі 02 – «Культура та мистецтво». Національна музична академія України, Міністерство культури України. Київ, 2026.

**Зміст анотації.** Творчий мистецький проєкт присвячено дослідженню українського концерту для тромбона в контексті його композиційно-драматургічних та виконавсько-технологічних особливостей. У роботі розглянуто процес становлення та еволюції національного концертного репертуару для тромбона, специфіку формування сольного статусу інструмента, а також закономірності взаємодії композиторського задуму та виконавської інтерпретації. Реалізація проєкту дала змогу сформулювати цілісне бачення досліджуваної проблеми з історіографічної, теоретико-методологічної, аналітичної та виконавсько-практичної позицій. Актуальність роботи визначається необхідністю поглибленого осмислення оригінального тромбонового репертуару.

**Об'єктом дослідження** є жанр концерту для тромбона в доробку українських композиторів.

**Предметом дослідження** виступають художні та технологічні аспекти українських концертів для тромбона з оркестром.

**Мета дослідження** – здійснити комплексний аналіз художніх та технологічних аспектів українських концертів для тромбона з оркестром.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у поглибленні аналітичного фокусу щодо вивчення українського концерту для тромбона через розкриття взаємозумовленості його драматургічної концепції та виконавської технології. Спираючись на здобутки українських науковців, в науковому обґрунтуванні творчого проєкту запропоновано ракурс, де

композиційне формотворення та виконавська техніка розглядаються як єдина, неподільна система. Визначено, що саме технологічна специфіка досліджуваних творів визначає спосіб втілення композиторського задуму, стаючи сполучною ланкою між нотним текстом та його сценічним втіленням.

**Практичне значення отриманих результатів** зумовлене спрямованістю на вдосконалення сучасної виконавської та педагогічної практики. Результати дослідження можуть бути впроваджені в освітній процес закладів вищої мистецької освіти при викладанні фахових дисциплін (спеціальний інструмент, методика навчання гри на духових інструментах, історія виконавства, інструментознавство, теорія виконавства), а також слугувати підґрунтям для подальших розвідок з історії та теорії українського інструментального концерту.

У першому розділі *«Жанр концерту для тромбона в сучасному мистецтвознавчому дискурсі»* розкрито теоретичні та історичні засади дослідження інструментального концерту. Теоретична складова охоплює ретроспективний аналіз концепції концертності, переосмислення комунікативних стратегій у системі «соліст–оркестр», а також виявлення закономірностей трансформації жанрової традиції. Концертність представлено як складну художню категорію, що виходить за межі принципу «змагання» та розкривається через взаємодію тембрових, драматургічних та семантичних чинників. Окрему увагу в розділі приділено історичній ретроспективі формування українського концертного репертуару для тромбона. Аналітичний фокус спрямовано на простеження еволюції інструмента, в процесі якої відбулася кардинальна трансформація його амплуа: від суто колористичної чи дублюючої функції в оркестровій партитурі до репрезентації його як автономного суб'єкта концертного діалогу.

Другий розділ *«Український концерт для тромбона: композиційні та виконавські аспекти»* присвячено аналізу найбільш відомих партитур

українських авторів. На прикладі Концерту О. Зноско-Боровського (1958 р.), подвійного Концерту Є. Зубцова (1964 р.), а також Концерту № 1 (1986 р.) та Концерту № 2 (2004 р.) Л. Колодуба простежено основні етапи еволюції жанру та виявлено його художні та технологічні характеристики. Твори проаналізовано у структурному, жанровому, стильовому, семантичному та виконавському вимірах. Особливу увагу приділено питанням формотворення, драматургії сольної партії, специфіці взаємодії тромбона з оркестром, а також образно-семантичним властивостям інструмента. У межах розділу висвітлено специфіку виконавської інтерпретації досліджуваних концертів, що охоплює аналіз художньо-технічних характеристик сольної партії, артикуляційного комплексу, регістрових властивостей, інтонаційної точності, а також координації виконавських прийомів.

**Ключові слова:** український концерт для тромбона, інструментальний концерт, жанрово-стильовий аналіз, виконавська інтерпретація, тромбон, репертуар, композиційна драматургія, виконавсько-технологічні аспекти.

## ABSTRACT

### **Yarovyi Yu. V. Ukrainian Concerto for Trombone: Artistic and Technological Aspects**

Scientific justification of the creative artistic project for the degree of Doctor of Arts in Specialty 025 «Musical Art»; Field of Study 02 «Culture and Arts». Ukrainian National Academy of Music, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2026.

**Abstract contents.** This creative artistic project is devoted to a comprehensive study of the Ukrainian trombone concerto in the context of its compositional-dramaturgical and performance-technological features. The work examines the process of formation and evolution of the national concerto repertoire for the trombone, the specifics of establishing the instrument's solo status, and the regularities of interaction between the composer's intent and

performance interpretation. The implementation of the project allowed for the formation of a holistic vision of the problem under study from historiographical, theoretical-methodological, analytical, and performance-practical perspectives. The relevance of the study is determined by the need for an in-depth comprehension of the original national trombone repertoire.

**The object of the study** is the genre of the trombone concerto in the heritage of Ukrainian composers.

**The subject of the study** is the artistic and technological aspects of Ukrainian concertos for trombone and orchestra.

**The scientific justification aims** to conduct a comprehensive analysis of the artistic and technological aspects of Ukrainian concertos for trombone and orchestra.

**The scientific novelty** of the obtained results lies in deepening the analytical focus regarding the study of the Ukrainian concerto for trombone by revealing the interdependence of its dramaturgical concept and performance technology. Drawing upon the achievements of Ukrainian scholars, the scientific rationale of the creative project proposes a perspective where compositional structure formulation and performance technique are viewed as a single, indivisible system. It is determined that the specific technological features of the studied works dictate the method of embodying the composer's intent, becoming a connecting link between the musical score and its stage realization.

**The practical significance** of the obtained results is driven by their focus on improving modern performance and pedagogical practice. The results of the study can be implemented into the educational process of higher arts education institutions when teaching specialized disciplines (specialized instrument, methods of teaching wind instrument performance, history of performance, instrumentation, theory of performance), as well as serve as a foundation for further research into the history and theory of the Ukrainian instrumental concerto.

The first chapter, *«The Genre of the Trombone Concerto in Contemporary Musicological Discourse»* reveals the theoretical and historical foundations of instrumental concerto research. The theoretical component encompasses a retrospective analysis of the concept of concertiteness (concertato principle), the reinterpretation of communicative strategies within the «soloist–orchestra» system, and the identification of regularities in the transformation of genre tradition. Concertiteness is presented as a complex artistic category that transcends the principle of «competition» and unfolds through the interaction of timbral, dramaturgical, and semantic factors. Special attention in this chapter is paid to the historical retrospective of the formation of the Ukrainian trombone concerto repertoire. The analytical focus is directed towards tracing the evolution of the instrument, during which a radical transformation of its role took place: from a purely coloristic or doubling function in the orchestral score to its representation as an autonomous subject of concert dialogue.

The second chapter, *«Ukrainian Concerto for Trombone: Compositional and Performance Aspects»* is devoted to the analysis of the most prominent scores by Ukrainian composers. Drawing on the examples of the Concerto by O. Znosko-Borovsky (1958), the Double Concerto by Y. Zubtsov (1964), as well as Concerto No. 1 (1986) and Concerto No. 2 (2004) by L. Kolodub, the main stages of the genre's evolution are traced, and its artistic and technological characteristics are identified. The works are analyzed in structural, genre, stylistic, semantic, and performance dimensions. Particular emphasis is placed on issues of formal organization, the dramaturgy of the solo part, the specifics of interaction between the trombone and the orchestra, as well as the figurative-semantic properties of the instrument. Within this chapter, the specifics of the performance interpretation of the studied concertos are highlighted, encompassing the analysis of the artistic and technical characteristics of the solo part, the articulatory complex, register properties, intonational accuracy, and the coordination of performance techniques.

**Keywords:** Ukrainian concerto for trombone, instrumental concerto, genre and stylistic analysis, performance interpretation, trombone, repertoire, compositional dramaturgy, performance and technological aspects.

### Список опублікованих праць за темою роботи

1. Яровий Ю. Концерт № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба: інтерпретаційний дискурс. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : збірник наукових праць*. Рівне : Волинські обереги, 2025. Випуск 17. С. 73–77.
2. Яровий Ю. Концерти Левка Колодуба для тромбона з оркестром: концептуальні засади інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : збірник статей*. Ніжин, 2025. Вип. 143. Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. С. 103–113.  
<https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143.342809>
3. Яровий Ю. Аналітичний ракурс виконавської інтерпретації концерту для тромбона з оркестром О. Зноско-Боровського. *Часопис Національної музичної академії України : науковий журнал*. Київ, 2026. Вип. 71(2). С. 72–86  
<https://doi.org/10.31318/2414-052X.71.2026.370805>

## **Інформація про апробацію результатів дослідження**

### *Участь у конференціях:*

25–26.04.2025 Всеукраїнська науково-практична конференція «Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець» (НМАУ, м. Київ), [див. Додаток 5].

Тема доповіді: **«Тромбові концерти Левка Колодуба: стилетворення в контексті інтерпретаційних практик».**

29.04.2025 XVII Міжнародна науково-практична конференція «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя» (м. Рівне)

Тема доповіді: **«Концерт № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба: інтерпретаційний дискурс».**

14–15.09.2026 XIX Міжнародна науково-практична конференція «Теоретичні та практичні аспекти розвитку науки та освіти» (м. Львів)

Тема доповіді: **«Український концерт для тромбона: перспективи виконавської інтерпретації».**

16–18. 09.2026 V Міжнародна науково-практична конференція «Innovative Research in Science and Economy» (м. Брюссель, Бельгія)

Тема доповіді: **«Особливості композиційної драматургії та виконавської культури в подвійному концерті для труби та тромбона Євгена Зубцова»**

## **Творча діяльність**

19.05.2025 – Концерт-іспит в рамках творчого проєкту «Український концерт для тромбона: художні та технологічні аспекти». Київський будинок вчених [афіша – див. Додаток 2].

05.11.2025 – Концерт-іспит в рамках творчого проєкту «Український концерт для тромбона: художні та технологічні аспекти». Малий зал імені академіка О. С. Тимошенка. НМАУ [афіша – див. Додаток 3].

18.06.2026 – Концерт-іспит на здобуття освітньо творчого ступеню «доктор мистецтва» в рамках творчого проєкту «Український концерт для тромбона: художні та технологічні аспекти». НМАУ, ауд. 36. У програмі твори: О. Зноско-Боровського, Є. Зубцова та Л. Колодуба [афіша – див. Додаток 4].

## ЗМІСТ

|                                                                                                                 |               |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                                               | <b>11</b>     |
| <b>РОЗДІЛ 1. ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТРОМБОНА В СУЧАСНОМУ<br/>МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ.....</b>                     | <b>17</b>     |
| 1.1. Концепція концертності та її жанрові втілення в сучасних наукових<br>інтерпретаціях.....                   | 17            |
| 1.2. Український концертний репертуар для тромбона в історичній<br>ретроспективі.....                           | 25            |
| Висновки до Розділу 1.....                                                                                      | 42            |
| <br><b>РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРОМБОНА:<br/>КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ.....</b>             | <br><b>45</b> |
| 2.1. Композиційна драматургія концертних циклів для тромбона у<br>доробку українських авторів.....              | 45            |
| 2.2. Технологічні аспекти та виконавська інтерпретація українського<br>концертного репертуару для тромбона..... | 62            |
| Висновки до Розділу 2.....                                                                                      | 78            |
| <br><b>ВИСНОВКИ.....</b>                                                                                        | <br><b>81</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>                                                                          | <b>84</b>     |
| <b>ДОДАТКИ.....</b>                                                                                             | <b>96</b>     |

## ВСТУП

**Обґрунтування теми.** Необхідність наукового осмислення художньо-технологічного простору українського репертуару для тромбона зумовлена сучасними тенденціями виконавського мистецтва, що висувають принципово нові вимоги до аналітичного опрацювання нотного тексту, де розшифрування композиторського задуму має узгоджуватися з реальними інтерпретаційними та фонічними рішеннями соліста.

Розгортання сольної концертної парадигми в українській музиці другої половини XX – початку XXI століття продемонструвало подолання утилітарного трактування інструментального тембру тромбона. Процес інтенсивного жанрового визрівання засвідчив вихід інструмента на рівень глибокої психологізації, поемної драматургії та постмодерного інструментального театру, здатного транслювати складні філософські та інтелектуальні концепції.

На технологічному рівні відбулася кардинальна модернізація всього виконавського апарату, що виявилось в інтенсивному освоєнні екстремального верхнього регістру, широкоінтервальних стрибках, ускладненні координації рухів куліси, а також у залученні сонористичних ефектів та елементів алеаторики. Комплексне вивчення художніх та технологічних параметрів українського тромбонового концерту необхідне для усвідомлення та реконструкції еволюції виконавської культури.

**Актуальність теми дослідження.** Стрімка розбудова сучасної духової виконавської культури актуалізує потребу в оновленні аналітичного інструментарію, здатного подолати розрив між суто теоретичним описом нотного тексту та практичним моделюванням інтерпретаційних рішень. Національний репертуар для тромбона, що пройшов інтенсивну еволюцію від дидактично-прикладних зразків до філософсько-концептуальних масштабів, недостатньо висвітлено у науковому дискурсі. Жанр інструментального концерту для тромбона виступає яскравим прикладом

стильових та технологічних зсувів, що відбулися в українському мистецтві другої половини XX – початку XXI століть. Вихід тембру тромбона за межі оркестрової практики сприяв формуванню принципово нової виконавської парадигми. Сучасні реалії вимагають від соліста-тромбоніста окрім технічної бездоганності залучення методів виконавського самоаналізу, де темброва сонористика, мікроінтерваліка, специфічні прийоми артикуляції та координація рухів куліси стають головними чинниками структурування музичної форми. Аналіз заданих чинників уможливорює виокремлення закономірностей інтерпретації концертних творів. Досвід та співпраця майстрів української школи (зокрема А. Розумика, Ф. Крижанівського) з авторами безпосередньо впливали на виконавсько-технологічний характер українських тромбових концертів, що, на нашу думку, й визначило оригінальні фонічні та драматургічні якості репертуару для тромбона. Відтак актуальність наукового обґрунтування творчого проєкту «Український концерт для тромбона: художні та технологічні аспекти» полягає у мистецтвознавчому аналізі вибраних концертних опусів, що висвітлює взаємозв'язок їх художніх та технічних викликів.

**Об'єктом дослідження** є жанр концерту для тромбона в доробку українських композиторів.

**Предметом дослідження** виступають художні та технологічні аспекти українських концертів для тромбона з оркестром.

**Мета наукового обґрунтування** – здійснити комплексний аналіз художніх та технологічних аспектів українських концертів для тромбона з оркестром.

Для досягнення поставленої мети визначено наступні **завдання**.

1. Окреслити теоретичні та історичні передумови становлення жанру інструментального концерту та його розвитку в українській музиці.
2. Проаналізувати композиційні та художні особливості українських концертів для тромбона (композицію, драматургію та стилістику).

3. Визначити виконавсько-технологічну специфіку та технічні виклики інтерпретації українських концертів для тромбона.
4. Дослідити вплив розвитку виконавської техніки на еволюцію художніх засобів у тромбонових концертах.
5. Здійснити порівняльний аналіз художньо-технологічних рішень у вибраних творах українських композиторів.

**Матеріал дослідження** складають ноти (партитури та клавіри) та наявні аудіо- і відеозаписи виконання наступних творів: Концерт для тромбона з оркестром О. Зноско-Боровського, Концерт №1 та №2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба, Концерт для труби та тромбона з оркестром Є. Зубцова.

**Теоретичну базу дослідження** складають наукові джерела, присвячені питанням:

– історії та теорії музичного виконавства на духових інструментах, зокрема на тромбоні (Л. Гонтова та М. Стебаков, С. Горовой, В. Громченко, А. Дашак, О. Дубка, В. Латко, Г. Марценюк, А. Міненко, К. Посвалюк, Я. Потапов, Я. Садівський, Ю. Тарарак та В. Подольчук, О. Федорков, Г. Юшин, Д. Янжула та ін);

– історії та теорії жанру інструментального концерту (М. Авраменко, Н. Ашихміна та В. Дашковський, І. Борух, Ф. Крижанівський, І. Палійчук, В. Ракочі та ін);

– музичної естетики та теорії інтерпретації (О. Афоніна, В. Батанов, О. Берегова, О. Бурська, В. Головей та В. Кашаюк, Д. Дувірак, О. Катрич, О. Опанасюк, І. Пясковський, О. Самойленко, О. Фрайт та ін);

– творчості українських композиторів (О. Берегова, К. Біла, Ю. Грібіненко, О. Диміняца, І. Завадецька, Ю. Каплієнко-Ілюк, Л. Макаренко, І. Палійчук, С. Свірідова, В. Слупський, В. Степурко та ін).

**Методологічна база дослідження** ґрунтується на застосуванні комплексу наукових методів:

- *джерелознавчий аналіз* – для опрацювання музикознавчих джерел, що стосуються теми дослідження, історії жанру, творчості композиторів;
- *історико-біографічний метод* – для дослідження творчого шляху композиторів у контексті становлення їхнього стилю;
- *музично-теоретичний аналіз* – для вивчення нотного тексту вибраних творів, їхньої форми, музичної мови, драматургії;
- *виконавський аналіз* – для дослідження технічних та художніх аспектів виконання творів, виявлення виконавських труднощів та прийомів їх подолання;
- *компаративний метод* – для зіставлення композиційних та виконавських рішень у концертах різних композиторів.

#### **Практична цінність та особистий внесок здобувача.**

Сформульовані в дослідженні положення розширюють уявлення про художньо-технологічний потенціал українського тромбонового концерту. Насамперед теоретичні узагальнення можуть бути використані в освітньому процесі мистецьких вишів при викладанні фахових курсів з історії виконавства. Особистий внесок автора визначено здійсненням систематизації інструментально-технічних прийомів в українських концертах для тромбона та сценічною апробацією виявлених інтерпретаційних моделей.

#### **Апробація матеріалів дослідження та концертних програм.**

Основні положення та результати дослідження були апробовані шляхом публікацій (3 статті) у фахових виданнях, обговорення на засіданнях кафедри мідних духових та ударних інструментів та чотирьох виступів на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях.

#### **Декларація про використання інструментів штучного інтелекту.**

Для пошуку джерел іноземної наукової літератури (зокрема, [106, 112, 114, 115]) застосовувався інструмент штучного інтелекту Consensus. Програмний засіб використовувався виключно як допоміжне джерело для

первинного відбору та тематичної систематизації публікацій. Інтерпретація матеріалів, теоретичні висновки та підсумкові результати є власним інтелектуальним внеском автора.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає у поглибленні аналітичного фокусу щодо вивчення українського концерту для тромбона через розкриття взаємозумовленості його драматургічної концепції та виконавської технології. Спираючись на здобутки українських науковців, в науковому обґрунтуванні творчого проєкту запропоновано ракурс, де композиційне формотворення та виконавська техніка розглядаються як єдина, неподільна система. Визначено, що саме технологічна специфіка досліджуваних творів визначає спосіб втілення композиторського задуму, стаючи сполучною ланкою між нотним текстом та його сценічним втіленням.

**Теоретичне значення дослідження** полягає у систематизації та розширенні наукових уявлень про еволюцію жанру інструментального концерту для тромбона в українській музиці. Робота доповнює музикознавчі дані щодо творчості вітчизняних композиторів у галузі репертуару для тромбона, а також удосконалює аналітичний підхід до вивчення музичних творів у єдності їхнього художнього змісту та технологічного втілення.

**Практичне значення отриманих результатів** зумовлене спрямованістю на вдосконалення сучасної виконавської та педагогічної практики. Результати дослідження можуть бути впроваджені в освітній процес закладів вищої мистецької освіти при викладанні фахових дисциплін (спеціальний інструмент, методика навчання гри на духових інструментах, історія виконавства, інструментознавство, теорія виконавства), а також слугувати підґрунтям для подальших розвідок з історії та теорії українського інструментального концерту.

**Структура та обсяг.** Наукове обґрунтування творчого проєкту складається зі Вступу, двох основних розділів (з підрозділами та

висновками), Висновків, Списку використаних джерел (115 найменувань, з них 14 – іноземною мовою) та Додатків. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи – 105 сторінок, з них основного тексту – 74 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТРОМБОНА В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

#### 1.1. Концепція концертності та її жанрові втілення в сучасних наукових інтерпретаціях

Еволюція теоретичного осмислення жанру інструментального концерту в останні десятиліття зумовила перехід від суто технологічного (віртуозного) розуміння концертності до її інтерпретації як простору інтелектуально-ігрової взаємодії соліста та оркестру. Стає очевидним, що концертна форма виходить за межі традиційної моделі, вбираючи до себе елементи живого діалогу між історією, культурою, виконавською практикою та задумом композитора. Така багатовекторність спрямовує увагу дослідника поза межі суто формального аналізу нотного тексту. Постає необхідність розглядати музичний твір у вимірі художньої комунікації, де виконавець і слухач формують спільний психологічний та емоційний простір. Відповідно теоретичні підходи до вивчення жанру інструментального концерту також підлягають перегляду, позаяк концепт концертності сьогодні постає як масштабна панорама – від первинного авторського тексту до глобального комунікативного простору, що закладено у самій генезі жанру.

Історичні витоки концертності живить внутрішня смислова подвійність терміна, що за традицією коливається між змаганням (від лат. – «*concertare*») та суголосоєм та злагодою (від італ. – «*concerto*»). Переважна більшість науковців, що досліджують жанрову природу концерту спираються саме на такий термінологічний паритет.

Втім, якщо дистанціюватися від прямолінійного перекладу та пильніше простежити саме італійський етимологічний вектор, смислове поле терміну значно розширюється. Про це свідчить, наприклад,

зафіксований у словникових джерелах цілий спектр спільнокореневих лексем, де поряд із відтінками конкуренції *concorrente* (конкурент, суперництво) та *concorsuale* (конкурсний) наявні *concordo* (згода, злагода), *concorrere* (сприяти, спільно діяти) [81, с. 69]. Останній приклад фіксує семантичний парадокс: корінь, що спочатку вказував на конкуренцію, зрештою виявляє сенс солідарності та синергії. Показово, що наведена мовна модель поєднує в собі не тільки полярні конотації змагання та підтримки, а й просторово-геометричні виміри – зокрема значення «збігатися» та «скупчуватися» [81, с. 69]. Така семантична багатозначність лексичної природи одного терміна свідчить про його глибоку внутрішню синкретичність, що безпосередньо впливає й на сприйняття концепції концертності та жанру концерту.

На наш погляд, розгадку такої смислової полярності слід шукати ще глибше – у генетичному зв'язку італійського слова з давнішим латинським дієсловом *concurro*, що означає «сходитися», «з'єднуватися», «збігатися з усіх боків» [37, с. 39]. Вочевидь, подібна мовна генетика закладала в основу поняття концертності не конфлікт, а засади специфічної ансамблевості. Ми припускаємо наявність тут архаїчного соціокультурного коду: люди збігалися звідусіль, об'єднуючись у спільноти саме задля колективного розгортання гри чи змагання. Відтак, конкурентність історично виступає формою солідарної взаємодії, де змагальний дух лише цементував цілісність масового дійства.

Виявлена подвійність значень, на нашу думку, не є абстрактною грою слів та тлумачень. Вона диктує внутрішню систему протиріччя жанру інструментального концерту. Спостерігаючи за історичним процесом «життя» жанру, стає очевидним: перенесення лінгвістичних смислів у музикознавчу площину дає підстави трактувати «концертність» як певну музично-філософську категорію.

Італійське семантичне коріння, на нашу думку, забезпечує теоретичне підґрунтя для переосмислення жанрової природи

інструментального концерту. З позиції сучасного виконавства у ній відкривається простір інтелектуального діалогу та емоційно насиченого паритету.

Форми цього діалогу дослідники переважно визначають панівними філософськими поглядами тієї чи іншої епохи. Бароковий космоцентризм в музикознавчій інтерпретації зумовив трактування концертності через зіставлення оркестру та соліста, ансамблеву гру світлотіні (теорія афекту). Рационалізм доби Просвітництва можна пов'язати з появою ознак драматичного поєдинку індивідуального та колективного.

Романтичний антропоцентризм в музикознавчій практиці зачасти характеризують трансформацією конфлікту в домінуючу позицію суб'єктивного «Я» соліста (у першу чергу, через віртуозність) як смислового центру.

Із середини ХХ сторіччя філософські орієнтири модернізму та екзистенціалізму, зосереджені на проблемі відчуження особистості, розгорталися в умовах інтенсивного технічного прогресу. Поява звукозапису, розвиток електроакустики та загальна урбанізація сформували нове звукове середовище, насичене машинними ритмами та сонорними шумами (ефектами), що у жанровій площині інструментального концерту відобразилося на «комунікації» соліста, як автономного суб'єкта, та оркестру, як функції соціальної сили. Їхня взаємодія трансформувалась в інструментальний театр, де конфлікт та звукозображальність стали головними драматургічними чинниками.

На межі ХХ–ХХІ століть, в епоху постмодерну та тотальної цифровізації, означені кордони розмиваються. У сучасному концерті соліст і оркестр функціонують як рівноправні елементи єдиної системи, де сольна функція може вільно мігрувати між різними інструментальними пластами. Оскільки сучасний жанр здійснив інтеграцію складних філософських концепцій та новітніх звукових експериментів, традиційним описовим методикам аналізу бракує широти погляду. Потребу в принципово новому

аналітичному інструментарії фіксує В. Ракочі, наголошуючи, що «... універсальна класифікація має спиратися на синтез концептуальних (жанрова ідея) та технологічних (інструментальний склад, тип віртуозності) параметрів, що дозволяє трактувати концерт як цілісний мистецький організм» [70, с. 7].

Радикальні стильові трансформації не розмивають жанрову стійкість інструментального концерту. В. Ракочі підтверджує складну онтологічну природу жанру, зазначаючи, що «... інструментальний концерт постає як надскладне явище, що поєднує в собі ознаки жанру-системи та жанру-структури» [70, с. 9]. Його еволюція забезпечується постійною внутрішньою напругою між традиційним чинником змагальності та новітніми типами художньої комунікації. У такому ракурсі партія соліста трансформується в «інтелектуальний центр музичної дії» [70, с. 9] – автономного суб'єкта, який підпорядковує оркестровий простір власному прочитанню авторського задуму.

Попри очевидну естетичну розмитість мистецького простору сьогодення, інваріантне ядро концертності лишається цілісним завдяки трикомпонентній смисловій матриці жанру, запропонованої С. Максименко – «діалогічність, віртуозність та принцип гри» [40, с. 170]. Визначений науковицею структурний фундамент утримує концептуальну цілісність жанру навіть в умовах радикального авангарду. Дослідниця також зауважує нетривіальність сучасної соціокультурної ситуації, що характеризується паралельним розгортанням множинних векторів, де в єдиному художньому просторі «співіснують різні стилістичні напрями, композиційні техніки та композиційно-драматургічні принципи» [40, с. 170].

Утім, наголошений дослідницею «принцип гри» унеможливорює розгляд інструментального концерту як статичного нотного тексту. Ігрова природа жанру виявляє себе лише в момент виконання, що спонукає сучасне музикознавство досліджувати концерт крізь призму

феноменології – як подію, що невіддільна від контексту її сприйняття. Так, німецька дослідниця Мелані Вальд-Фурманн (*Melanie Wald-Fuhrmann*) зазначає, що «концептуальна модель класичного концерту спирається на три взаємозалежні чинники: особистість слухача, музичний звук та ситуативний контекст або “фрейм” (*the frame*)» [114, р. 5].

За М. Вальд-Фурманн, “фрейм” інтегрує в собі «матеріальні, соціальні та культурні умови, які визначають особливий режим сприйняття музики як автономного мистецтва, що вимагає високого ступеня концентрації та занурення» [114, р. 5]. Для інструментального концерта визначений дослідницею, контекстуальний фрейм діє як жанровотворчий чинник, який акустично та ментально організовує простір сольо-оркестрової взаємодії. Навіть на рівні фізики: дії виконавців та опір матеріалу (стіни, антураж, слухачі тощо) підносяться до рівня естетичних компонентів музичної драматургії. Концертна сцена, відповідно, трансформується в зону ігрової регламентації, що вимагає специфічного етикету, акустики та концентрації слухача.

Специфіка зв'язку між музикантами та акустичним середовищем фіксує особливу, просторову природу інструментального концерту. Будь-яка зміна вихідних умов концертування переформатовує і режим сприйняття твору, адже концертний жанр безпосередньо залежить від свого ситуативного «фрейму».

Водночас трансформація зовнішніх соціокультурних умов у ХХ сторіччі неминуче відобразилася і на внутрішній структурі жанру. Л. Коновалова фіксує масштабність цих трансформацій, зазначаючи, що «...суттєві зміни відбулися на усіх рівнях культури ХХ ст., зумовили модернізацію її складових, сприяли переосмисленню ціннісно-сміслових основ музичної творчості, формуванню нових інтонаційно-звукових концепцій, технологій і технік письма» [31, с. 245–246]. Відтак, новітній композиційно-технологічний інструментарій розширює темброву палітру

інструментального концерту, інтегруючи принципи діалогу та віртуозності в актуальний контекст сучасної культури.

Найбільшого удару зазнала традиційна ієрархія, де соліст і оркестр перебували у стані злагодженого, хоча й змагального діалогу. Експериментальна музика сучасності йде шляхом деконструкції такої взаємодії. Емілі Пейн (*Emily Payne*) – британська дослідниця з університету Лідса – описує ситуацію як «субверсію» або підрив звичних зв'язків. У сфері інструментального концерту «замість узгодженого діалогу виникає мережа незалежних інструментальних подій, де кожен виконавець стає автономним центром, що кидає виклик класичному розумінню ансамблевої єдності» [111, р. 173].

Утім, подібне переформатування структури виявляє адаптивність жанрової природи інструментального концерту в координатах сучасного мистецтва. Навіть в умовах радикальних авангардних деконструкцій інваріантне ядро концертності зберігає свою життєздатність завдяки переосмисленню віртуозності. Як зазначає румунська музикознавиця Петруца-Марія Корою (*Petruța-Maria Coroiu*), у модерністських партитурах, де нівелюються тематичні зв'язки, «музичний дискурс часто трансформується: він перестає бути діалогом у класичному розумінні, натомість висвітлює соліста як унікальний елемент» [106, р. 46].

Тобто можна вважати, що сучасна партитура будує динаміку не на конфлікті соліста з оркестром, а на внутрішній енергії звукових та смислових конфліктів. В. Ракочі визначає цей процес як становлення специфічної ієрархічної системи, де «тип висловлювання солюючого інструмента диктує логіку розгортання всього оркестрового цілого», що зрештою перетворює інструментальний концерт на «театр інструментів» [70, с. 14].

Паралельно з театралізацією у другій половині XX століття виникає явище, яке румунська дослідниця Рамона Прежа (*Ramona Preja*) визначає

як «колективну віртуозність». Оркестр втрачає монолітність. Колектив «тракується як сукупність солуючих інструментів» [114, р. 189].

Ще однією важливою тенденцією сучасного музикознавства у царині еволюції інструментальних жанрів є перехід до виміру «інструментальної екології». У цьому контексті Е. Пейн пропонує розглядати виконавців як складники «динамічної “екологічної системи”, де взаємодія між людиною та інструментом постійно змінює свої межі» [111, р. 175]. За такого підходу інструментальний концерт можна трактувати як простір безперервного дослідження акустичної матерії.

Зазначений принцип безпосередньо корелюється із тромбовим виконавством. Тромбоніст у процесі гри взаємодіє з опором повітряного стовпа, інтонаційними можливостями власного дихання та акустичними властивостями концертного залу. Під таким кутом зору, виконавська дія, технічні можливості інструменту, нотний матеріал утворюють єдину систему.

Стає очевидною ключова аксіома сучасної виконавської практики: створення цілісної та професійної інтерпретації сьогодні неможливе без виходу за межі суто нотного тексту, що вимагає від музиканта принципової зміни підходів до своєї роботи, де на перше місце виходить інтелектуальна допитливість та готовність глибоко вивчати різнопланові контексти твору.

Така дослідницька позиція спрямовує виконавця у сферу професійного універсалізму, яку І. Борух розглядає як нову якість мислення, в якому «академічна традиція поєднується з елементами полістилістики» [8, с. 285]. Дослідник, аналізуючи виконавський зріз сучасного інструментального концерту, зазначає, що сучасний духовик-соліст стає «повноцінним носієм метафізичних та драматичних сенсів» [8, с. 285]. У межах нашого дослідження зазначена тенденція постає базовою для обґрунтування трансформації статусу тромбона.

Матеріалізація всіх наведених наукових концепцій сучасних дослідників у виконавській практиці відбувається не на рівні абстрактних

категорій, а безпосередньо через роботу музиканта із живою звуковою матерією. Саме тому зріла інтерпретація вимагає від тромбоніста ретельного аналізу технологічного потенціалу інструмента та специфіки його акустичного втілення. Так, Р. Прежа переконана, що виконавець стає «каталізатором специфічних фактурних рішень, де тембр виступає головним драматургічним чинником» [113, р. 92]. Відтак, фонічні властивості звуку, обертоновий спектр та мікроструктура артикуляції стають тими практичними інструментами, за допомогою яких соліст розкриває глибинні змістові рівні композиторського задуму.

Зсув у бік темброцентризма зумовлює й перегляд самої природи віртуозності в сучасних наукових концепціях. Технологічне ускладнення сольної партії розглядається дослідниками не як самоціль, а, за визначенням І. Боруха, як «маніфестація нової онтологічної функції музики» [8, с. 297], де кожна технічна деталь стає драматургічно виправданим чинником розгортання форми. Е. Пейн підсумовує, наголошуючи, що сучасне переосмислення жанру інтегрує інтелектуальний та практичний пласти, де «інструментальна дія постає не лише як засіб видобування звуку, а [...] як невід'ємний компонент художнього змісту» [111, р. 180].

Узагальнюючи сучасні наукові погляди на природу концертності, можна стверджувати, що вона демонструє глибоке діалектичне повернення до витоків власної етимології. Сучасні дослідницькі парадигми доводять, що новітня концепція жанру знімає давнє термінологічне протиріччя між латинським *concertare* (змагатися, виявляти конфлікт) та італійським *concerto* (узгоджувати, досягати згоди), синтезуючи їх на новому змістовному рівні. Аналіз наукових джерел унаочнює кілька ключових концептуальних векторів, що фіксують цей синтез у просторі сучасної концертності. Першим із них постає переосмислення просторово-ситуативної природи жанру, де концертний твір розглядається як динамічна подія (фрейм, за Е. Пейн), що розгортається у специфічному

соціокультурному середовищі, де прагнення до «узгодження» реалізується через гнучкість та мобільність взаємодії між суб'єктами виконання.

Другим важливим вектором є утвердження драматургічного темброцентризму та концепції «театру інструментів», що переносить момент «змагання» з макрорівня виконавського протистояння на мікрорівень звукової матерії, що диктує логіку розгортання драматургії твору.

Третім чинником є інтелектуальний універсалізм виконавця, який змінює статус соліста на допитливого дослідника контекстів. Зазначені теоретичні зрушення мають принципове значення для розуміння функціональної природи духових інструментів в концертному репертуарі, де на прикладі тромбонового виконавства стає очевидним вихід інструмента з периферійної ролі оркестрового тембру на рівень автономного носія глибинних драматичних та філософських смислів. Окреслені в межах даного підрозділу теоретичні координати та аналітичні підходи створюють необхідний методологічний фундамент для подальшого вивчення українського концертного репертуару для тромбона, що «вмонтовує» його в контекст загальних тенденцій жанрового моделювання.

## **1.2. Український концертний репертуар для тромбона в історичній ретроспективі**

Вивчення еволюції українського концертного репертуару для тромбона вимагає першочергового звернення до теоретико-методологічних засад функціонування музично-інструментальної культури як особливого соціокультурного феномену. На думку А. Кравченко, будь-яке мистецтво за своєю природою постає як «явище художньої реальності, що конденсує культурний зміст епохи, країни, регіону у формі художнього твору» [33, с. 36], де в межах конкретного середовища діють складні механізми творчої взаємодії, генерації та обміну інформацією між композитором, виконавцем

та реципієнтом [33, с. 38]. У такому контексті інструментальне мистецтво за своєю генезою первинно формувалося як «культура присутності», термін А. Черноіваненко, з іманентними діалогічними ознаками, де «виконавцю-інструменталісту для “висловлення” потрібний інструмент, а інструменту для звучання – виконавець; поза присутності <...> неможливе життя музики як мистецтва звукообразів» [93, с. 77].

Упродовж тривалого часу, на думку А. Черноіваненко, культурологічні та специфічно-семантичні параметри цієї системи визначалися складною семіотичною взаємодією нотного тексту, технологічних властивостей інструмента, а також естетико-філософських засад епохи й культурної пам'яті [93, с. 77].

Для тромбового мистецтва, як зазначає А. Міненко, його тривалий шлях розвитку був нерозривно пов'язаний із загальноєвропейським оперно-симфонічним та мистецько-педагогічним поступом, починаючи від знакових віх у творчості К. Монтеверді та Л. ван Бетховена [51, с. 95]. Водночас, як зазначає дослідник, в Україні формування оригінального сольного репертуару для цього інструмента розпочалося набагато пізніше порівняно з західноєвропейською традицією. Причиною такої ситуації науковець вбачає складні історичні обставини, що зумовили тривале перебування тромбона на периферії сольної інструментальної культури та обмеження його функцій стандартним підсиленням драматичних моментів в оркестрі [51, с. 95, 105]. Зрештою у другій половині ХХ століття почалася стрімка та інтенсивна еволюція тромбона в композиторській і виконавській практиці.

Витоки еволюції, як демонструє історико-ретроспективний аналіз А. Міненка, йдуть від присутності «...тромбонів у ансамблевому складі...», а «...активний поступ цього інструменту розпочинається водночас з розвитком оперно-симфонічного жанрів» [51, с. 95]. Як зазначає дослідник, західноєвропейська практика зафіксувала перехід тромбона від суто утилітарних (переважно сакральних або сигнальних) функцій до

статусу носія самостійного семантичного навантаження ще на початку XVII століття. Так, «самостійна роль цього інструменту у європейській оперній творчості рахується від 1603 року – прем'єри опери «Орфей» К. Монтеверді, коли тромбони разом із трубами грали вступ перед початком опери в холі» [51, с. 95]. Ця знакова подія започаткувала тривалий процес закріплення за тромбоном специфічної тембрової сфери, пов'язаної з трансляцією потойбічних, героїчних або драматичних образів.

За викладом А. Міненка, еволюція інструмента в межах чистого симфонізму відбувалася дещо повільніше, проте її інтеграція до традиційного складу оркестру мала фундаментальні наслідки для зміни його статусу: «до складу симфонічних оркестрів тромбони долучилися пізніше, зокрема, від П'ятої симфонії Бетховена, написаної в 1808 році» [51, с. 95]. Саме з цього моменту, паралельно з композиторським осмисленням, виникає потреба в уніфікації технічних засобів виразності, що стимулювало розвиток спеціалізованої дидактики. Як пише дослідник: «від початку XIX століття було започатковано мистецько-педагогічний рух і публікація перших шкіл гри на тромбоні <...>, відтак партія тромбона розпочала активно набувати самостійних рис, особливо, в німецькій композиторській школі» [51, с. 95]. Німецька практика академізації гри на тромбоні зумовила формування автономної виконавської традиції.

В Україні тривала відсутність системних професійних інституцій академічного типу, специфіка побутування української музики переважно в хорових або етно-побутових інструментальних формах зумовили гальмування академізації мідних духових інструментів низького регістру. Довгий час українські автори сприймали тромбон крізь призму стереотипних оркестрових функцій.

А. Міненко пише: «Обіжний огляд представлених симфонічних чи оперних творів XX століття переважно виокремлює певну стандарту роль тромбонової групи, зосереджену на підсиленні драматичних місць загальної композиції, а також не частих сольних номерів» [51, с. 105]. Таке

функціональне обмеження створювало замкнене коло: композитори не писали розгорнутих сольних творів через відсутність розвиненої сольної школи, а виконавці не мали стимулу до вдосконалення виконавської культури через дефіцит оригінального репертуару. Відтак, «окремі твори для тромбона з'явилися відносно пізно, лише в другій половині XX століття» [51, с. 105].

Проте, розглядаючи передумови художнього прориву другої половини XX століття, Г. Марценюк наголошує на важливому інтеграційному підґрунті: «Музично-освітні процеси XVIII–XX ст. характеризувалися відкритістю для взаємовпливів та взаємозбагачення різних виконавських шкіл та культур різних народів» [45, с. 596]. Іноземні освітні системи забезпечували постійний приплив фахівців та методичних систем. Г. Марценюк пише: «Головну роль у цих процесах відігравали контакти з європейськими культурами – німецькою, польською, чеською, а також вплив німецької, чеської, французької виконавських шкіл тромбона на становлення українського тромбонового виконавства» [45, с. 596]. Засвоєння європейських стандартів звуковидобування, штрихової культури та дихання заклало підвалини для формування власної академічної традиції.

У зазначеному контексті особливого значення набуває процес інституціоналізації української виконавської школи, який перебував у прямому зв'язку із розбудовою мережі спеціалізованих освітніх осередків. Поступове відкриття та структурування діяльності консерваторій, музичних училищ та десятирічок у найбільших культурних центрах України – Києві, Харкові, Львові та Одесі – забезпечило системний перехід професійної підготовки тромбоністів із площини аматорського, військового чи суто прикладного оркестрового побутування у вимір високої академічної майстерності.

Соціокультурні та освітні чинники розгорталися в режимі інтенсивного взаємовпливу з еволюцією композиторської практики. З

одного боку, поява оригінальних партитур висувала нові технологічні вимоги до потенційних інтерпретаторів, які актуалізують сольний статус інструмента в академічному просторі. З іншого – вихід на концертну естраду нового покоління технічно зрілих виконавців формував стійкий репертуарний запит. Продуктивна синергія виконавців та композиторів зумовила кардинальну трансформацію українського інструменталізму впродовж XX століття, коли сольне та ансамблеве тромбонове мистецтво виросло з побутових, прикладних форм до розгалуженої, цілісної індивідуалізованої жанрової системи на зламі XX–XXI століть.

Початковий етап, що припав на першу половину XX століття, позначений процесами накопичення художнього матеріалу. На рівні виконавської практики цей період характеризувався вираженням репертуарним «голодом», оскільки основу програм тромбоністів становили переважно аранжування та перекладення вокальних опусів або творів, первісно написаних для інших інструментів. Подібне звуження творчих меж спонукало до пошуку автентичного академічного висловлення, що врешті матеріалізувалося в поодиноких оригінальних зразках. Головними художніми орієнтирами цього хронологічного відрізка стали «Скерцо» для трьох тромбонів О. Зноско-Боровського (1938) та камерні «Дві п'єси на молдавські теми» для тромбона і фортепіано І. Віленського (1955). Попри кількісну обмеженість, зазначені композиції виконали важливу історичну місію, ставши експериментальним полем для випробування виразових можливостей інструмента.

Художньо-естетична специфіка перших оригінальних творів віддзеркалювала складні стильові процеси, притаманні українському та загальноєвропейському модернізму першої половини століття. Виражалося це в помітному ускладненні гармонічної вертикалі, децентралізації тонального мислення та уникненні жорсткої прив'язки до класичних каденційних канонів. Проте модернізація музичної мови відбувалася в паритеті з тенденціями до конкретизації образно-сюжетного змісту, що

виявлялося через активне залучення національного фольклору та інтонаційних архетипів інших етнокультур. Наочним прикладом такого поєднання став згаданий цикл І. Віленського, побудований на антитезі лірико-драматичної «Пісні» та контрастного, динамічного «Маршу».

Попри очевидні локальні знахідки, загальний вектор розвитку малих інструментальних форм у досліджуваній період утримувався в досить традиціоналістських межах. Жанр мініатюри для мідних духових інструментів у творчості тогочасних українських авторів еволюціонував переважно шляхом інерційного відтворення мовно-стильових моделей ХІХ століття. У художній свідомості 1930-х років ці моделі трактувалися як недоторканні еталони, що автоматично робило їх єдиною придатними для творчого наслідування. Така естетична обережність не була суто внутрішньою проблемою духового мистецтва; вона безпосередньо визначалася жорстким ідеологічним пресингом радянської тоталітарної системи. Офіційний художній дискурс безальтернативно вимагав від митців максимального спрощення фактури, безумовної опори на легко впізнавану фольклорну інтонаційність та доступності сприйняття для слухача.

Тим не менш, саме ансамблеві та камерні спроби першої половини століття підготували ґрунт для появи оригінального репертуару для тромбона масштабних жанрів [див. Додаток 1]. Появі великих форм, на думку А. Міненка, «...передувало кілька композицій... як “Балада” для трьох тромбонів і туби (1958), “Романс” для квінтету мідних духових (1959) Дмитра Клебанова, а також концертом для труби і тромбона (1964) Євгена Зубцова, “Маленькою сюїтою” для квартету тромбонів (Ужгород, 1970) Іштвана Мартона» [51, с. 105]. Відтак, накопичення виконавського досвіду, визрівання методичних засад національної школи та поступове розширення образно-стильового діапазону в камерних жанрах 1930–1950-х років створили міцний історико-культурний фундамент для формування

повноцінного та самобутнього українського концертного репертуару в наступні десятиліття.

Переломним етапом, що кардинально змінив траєкторію розвитку українського інструменталізму, стала друга половина XX століття. Саме в цей період відбуваються глибокі структурні зрушення в національній художній культурі, що знаменується появою зразків концертного жанру. Музикознавчі розвідки (зокрема І. Палійчук) констатують, що «становлення концерту для мідних духових інструментів як своєрідної гілки жанру інструментального концерту в Україні припадає на другу половину XX століття, порівняно досить пізно відносно розвитку інструментального концерту в цілому і за участю солуючих духових інструментів зокрема» [61, с. 160]. Таке хронологічне запізнення мало об'єктивне підґрунтя, проте інтенсивність подальшого надолуження «втраченого» часу вивела досліджувану сферу на принципово новий рівень.

Аналізуючи передумови виникнення масштабних сольних опусів у репертуарі низьких мідних духових інструментів, сучасні дослідники акцентують на комплексному характері цього соціокультурного та художнього явища. У контексті загальної еволюції інструментального концерту вітчизняні зразки тромбових циклів кристалізувалися на межі 1950–1960-х років. Такий тривалий підготовчий етап зумовлений дією двох паритетних чинників, першим з яких виступила необхідність тривалого визрівання виконавської школи духових інструментів, яка до вказаного періоду відчувала брак академічних солістів віртуозного спрямування, здатних вивести тромбон за межі його традиційного, суто колористичного чи оркестрово-ансамблевого функціонування. Другим рівнозначним імпульсом стало формування нової генерації українських композиторів – вихованців фундаментальних композиторських класів Бориса Лятошинського та Левка Ревуцького, які експонували новий тип мислення,

орієнтований на масштабну симфонізацію інструментальних жанрів та радикальне розширення технологічних і виражальних меж партитури.

А. Міненко хрестоматійною точкою відліку в цій системі координат визначає перший вітчизняний зразок тромбонового концерту: «...український досвід написання сольного репертуару для тромбона припадає на другу половину XX століття і почався із концертів авторства Євгена Зубцова, чий концерт для труби та тромбона з симфонічним оркестром був написаний в 1964 р.» [51, с. 105]. Створення цього опусу, на його думку, зафіксувало важливий прецедент подолання тембрових стереотипів. Драматургічна та текстологічна доля твору виявилася драматичною, що ускладнює його сучасне вивчення, адже, «на жаль, партитура не збереглася і залишився лише запис Українського радіо» [51, с. 105]. Утім, в рамках реалізації нашого творчого проєкту нам вдалося відшукати нотний матеріал та реконструювати його художню сутність.

Але у передмові до концерту-іспиту<sup>1</sup> в рамках творчого проєкту «Український концерт для тромбону: художні та технологічні аспекти» Ф. Крижанівський зазначає цікавий факт, що суперечить думці А. Міненка. Першим зразком українського тромбонового концерту Ф. Крижанівський визначає концерт О. Зноско-Боровського, написаний у 1958 році. Звідки ж виникає така плутанина, хоча за хронологією все логічно? Ф. Крижанівський стверджує, що причина цьому криється у надзвичайній складності Концерту О. Зноско-Боровського, яка призвела для того, що на момент написання його не знайшлося виконавця, який би впорався з інтерпретацією цього твору. Історично так склалося, що першим у концертному виконанні прозвучав подвійний концерт Є. Зубцова (партію тромбона виконував А. Розумик), і вже пізніше відбулося прем'єрне виконання концерту О. Зноско-Боровського, також у виконанні Анатолія Розумика.

---

<sup>1</sup>Відеозапис концерту: [https://youtu.be/vk\\_fvUFoWA?si=euy0FhX4lvi7LrQp](https://youtu.be/vk_fvUFoWA?si=euy0FhX4lvi7LrQp) (18.06.2026)

З наведеного зіставлення поглядів А. Міненка та Ф. Крижанівського виникає специфічний парадокс української інструментальної історіографії: хронологічно першим зразком жанру є Концерт О. Зноско-Боровського (1958 р.), проте першим реалізованим у концертно-виконавській практиці став подвійний Концерт Є. Зубцова (1964 р.). Такий часовий розрив засвідчує, що композиторська думка наприкінці 1950-х років випереджала тогочасні технологічні можливості тромбонового виконавства, а подальша прем'єра обох творів у виконанні А. Розумика унаочнила якісний стрибок національної школи.

Відповідно, у процесі комунікації «композитор–виконавець» виокремлюється специфічна динаміка: якщо О. Зноско-Боровський створював партитуру без орієнтації на конкретного інтерпретатора – орієнтуючись на потенційне розширення технологічних меж тромбона, – то подальша прем'єра опусу стала можливою лише завдяки появі яскравої творчої особистості Анатолія Розумика. Саме його виконавський потенціал виявився тим необхідним містком, що з'єднав випереджальний композиторський задум 1958 року із реаліями тромбонового інструменталізму.

У випадку ж з концертом Є. Зубцова, як пише А. Міненко: «Концерт був написаний для конкретного соліста-тромбоніста Анатолія Розумика» [51, с. 105]. Жанрова модель твору демонструвала сміливий відхід від моноінструментальних стандартів. Науковець зазначає, що «...це був тричастинний концерт, де соло в першій частині грала труба, у другій – тромбон, а в третій частині комбінувалося почергове соло труби та тромбона» [51, с. 105]. Завдяки такому оригінальному рішення композитор вибудував складну діалогічну вертикаль, де генетично споріднені, але різні за колористикою та регістровими ознаками інструменти вступали у змагальні взаємини.

Аналіз внутрішньої драматургії концерту Є. Зубцова, запропонований А. Міненком, виявляє виразний стильовий контраст між

його розділами. Дослідник зазначає: «Перша частина має авангардний характер і характеризується технічно складною партією солюючої труби. Особливо це стосується каденції після проведення основної теми» [51, с. 105]. Нетривіальність першої частини врівноважується глибоко традиційними національними витоками у другій, яка, за спостереженням дослідника, «натомість [...] з соло тромбона контрастує кантиленним характером у класичному стилі» [51, с. 105].

Таке жанрове розмаїття точно диференціюють дослідники тромбонового репертуару. Зокрема, Ф. Крижанівський зауважує, що основна тема [другої – прим. Ю. Я.] частини є пісенною за своєю генезою: «широким диханням та “безкінечністю” мелодії вона нагадує ліричні українські пісні» [цит. за 51, с. 105]. Завдяки проєкції законів вокального дихання та пісенної протяжності на духовий інструменталізм композиторів вдалося досягти особливого емоційного резонансу. На це вказує й А. Міненко: «Відчуття національної природи тематизму підсилюється і характером оркестрового супроводу, який у крайніх розділах тричастинної форми є “акомпанементом” до “вільної” партії соліста» [51, с. 105]. Проте подібна поемна свобода висуває серйозні вимоги до інструментальної майстерності виконавця, адже, як стверджує А. Міненко, «найбільшою технічною складністю другої частини є виконання штриха *legato* у верхньому діапазоні» [51, с. 105].

Тенденція композиторського самовираження виконавців фактично сформувала нову парадигму взаємодії всередині творчого тандему «композитор–виконавець». Інструменталіст, беручи безпосередню участь у редагуванні нотного тексту, шліфуванні фразування та адаптації технічно складних пасажів до специфіки дихання та кулісної техніки тромбона, ставав повноцінним творцем художнього образу.

Водночас вихід виконавців за межі суто інтерпретаційного мистецтва та їхнє звернення до композиції (як-от В. Здоров чи Є. Нестеренко) продемонстрували зрілість української духової школи. Створення

оригінальних великих форм самими тромбоністами максимально глибоко розкривало акустичну природу та технологічний потенціал інструмента, уникаючи стилістичних та суто технічних прорахунків, що іноді траплялися у творах авторів, які не володіли грою на мідних духових інструментах. Внутрішній імпульс до самовираження забезпечив тяглість традицій інструменталізму, де виконавець спроможний самостійно генерувати нові жанрові моделі та заповнювати прогалини в національному оригінальному репертуарі для тромбону.

Трансформація українського тромбонового репертуару впродовж 1970–1980-х років ознаменувалася помітним тяжінням до масштабних концептуальних форм та залученням до цієї сфери провідних українських авторів, чий художній стиль базувався на глибокому знанні законів оркестрового письма. Очевидний прогрес та високий рівень виконавської школи гри на тромбоні цього періоду стали потужним імпульсом для композиторського середовища, що стимулювало створення оригінальних зразків концертного жанру. Перехід тромбона на якісно новий рівень академічного визнання підтверджується тим, що його виражальний потенціал привернув увагу таких відомих митців, як В. Гомоляка, Л. Колодуб та В. Пацера.

Симфонічне мислення згаданих авторів, сформоване на перетині національної оркестрової традиції та популярності модернових виражальних засобів, збагатило жанр інструментального концерту масштабністю драматургічних зіставлень та психологічною глибиною. Тромбон у їхній творчості став носієм вагомих інтелектуальних та філософських концепцій.

Твори згаданих авторів зафіксували нові орієнтири інструментального письма: від розлогої вокалізованої кантилени до складних сонорних та колористичних ефектів, що вимагало від солістів кардинального розширення технічного та артикуляційного арсеналу. По суті, доробок 1970–1980-х років заклав технологічний та концептуальний

фундамент, який визначив магістральні вектори розвитку українського тромбонового мистецтва на межі XX–XXI століть.

Репертуарний пласт зазначеного періоду унаочнює розгалуження української музики на два естетичні вектори. Перший напрям уособлює концепцію академічної віртуозності, взірцем якого став Концерт О. Зноско-Боровського. Композитор заклав у сольну партію тромбона масштабні теситурні параметри, свідомо та інтенсивно використовуючи увесь тембровий діапазон. Дослідники солідарні в оцінках, що поява твору подібного рівня складності засвідчила якісний стрибок професійного рівня духового виконавства.

Натомість альтернативний вектор розвитку репрезентує лінію монументального поемного симфонізму, втілену в Концерті В. Гомоляки та Першому концерті для тромбона з оркестром Л. Колодуба. Партитура В. Гомоляки концентрує в собі магістральні для тогочасного художнього простору неоромантичні пошуки. Музична мова автора підпорядкована законам конфліктної драматургії, внаслідок чого солюючий інструмент стає повноправним суб'єктом наскрізного симфонічного розгортання, здатним відтворювати складні інтелектуально-психологічні стани в межах монолітної одночастинної структури.

Особливе місце у процесі академізації та симфонізації українського тромбонового репертуару посідає творчість Л. Колодуба. Будучи видатним майстром оркестрового письма та маючи власну практичну обізнаність у специфіці духового інструменталізму (він подібно до П. Гіндеміта прагнув створити репертуар для кожного інструменту духової групи), композитор вивів сольний тромбон на рівень глибокого концептуального висловлення. Його Концерт для тромбона з оркестром № 1 став вагомим підсумком етапу усталення академічної традиції. Дотримуючись класико-романтичної тричастинної моделі та принципу конфліктного змагання соліста з оркестром, автор водночас впровадив низку інноваційних рішень: відсутність тутійної експозиції у першій частині підкреслила автономний

статус соліста, використання «позиційної» техніки збагатило тембральну палітру, а трагедійна атмосфера другої частини наблизила твір до кращих зразків європейського поемного симфонізму.

Логічним продовженням і водночас завершенням зазначеного етапу виступили перші сольні концертні пошуки представників харківського композиторського осередку, зокрема В. Пацери. Характерною ознакою творчого почерку композитора, яка згодом визначила впізнаваність його стилю, стало теситурно-драматургічне балансування, засноване на поєднанні двох протилежних засад – кантиленної вокально-мелодійної природи, властивої низькому мідному інструменту, та моторної токатності, що репрезентує чітку інструментальну пульсацію і вимагає артикуляційної чіткості під час координації рухів куліси.

Одночасно з появою масштабних партитур, суттєвим стимулом для інтенсифікації росту тромбонової виконавської культури стала сфера камерно-ансамблевого інструменталізму, яка перебрала на себе роль експериментального простору для апробації нових технологічних ідей. Період кінця XX століття став епохою кардинальної регенерації та модернізації художньої мови в усіх її виявах. Інтеграція світового досвіду та взаємопроникнення раніше ізольованих естетичних систем відкрили перед українськими авторами нові обрії творчих пошуків.

Головним чинником реформування системи засобів інструментального вираження стало глибоке теоретичне та практичне осмислення українською композиторською елітою знакових концепцій європейського авангарду, зокрема творчого спадку А. Шенберга, Б. Бартока, П. Гіндеміта. Осмислення їх творчості викликало стрімке формування таких самобутніх стильових течій як неокласична парадигма, неоромантичний дискурс та «нова фольклорна хвиля».

Активізація міжкультурного діалогу надала потужний імпульс для розвитку українського духового інструменталізму, стимулюючи як вихід виконавської майстерності на якісно новий рівень, так і розширення

жанрових меж творчості. Репертуарний простір для сольного тромбона почав інтенсивно насичуватися неординарними структурними моделями, де палітра образів розгорталася від глибоко індивідуалізованих лірико-філософських висловлювань малого формату, яскравими прикладами яких стали «Дума» та «Елегія» Л. Колодуба, до розгалужених багаточастинних циклів (сюїт) із підвищеним рівнем фактурної складності.

Еволюція української тромбонової літератури [див. Додаток 1] демонструє поступове сходження від прикладних дидактичних форм до автономного монументального симфонізму та радикального інструментального театру. Початковий репертуарний пласт формувався переважно навколо малих камерних форм та перших спроб ансамблевої комбінаторики, де закладалися підвалини специфічного інструментального мислення. Важливим імпульсом у цьому напрямі стали Дві п'єси на молдавські теми І. Віленського (цикл із контрастних мініатюр «Пісня» та «Марш») та П'єси І. Польського, які окреслили параметри раннього діалогу тромбона з фортепіано. Згодом така жанрова лінія збагатилася цілою низкою самотутніх камерних творів, серед яких виокремлюються Фантазія О. Каменського, програмна п'єса «Довбуш» В. Клима, а також Канон і Експромт І. Хуторянського, де автори намагалися розширити звичні теситурні та артикуляційні межі сольного голосу тромбона. До стильового масиву мініатюр долучається творчість Й. Ельгісера, який збагатив літературу для тромбона та фортепіано Двома експромтами, Інтродукцією і танцем та лаконічною Мелодією, а також мініатюри В. Дробязгіної («Вальс», «Кавалерійська», «Арія»), у яких традиційні жанрові моделі піддавалися витонченому фактурному переосмисленню.

Паралельно відбувався стрімкий рух у царині чистих ансамблевих складів, де тривалий час домінувала скерцозна та хоральна тематика. Фундаментальне значення першого оригінального вітчизняного Тріо-Скерцо О. Зноско-Боровського відгукнулося у Скерцо для трьох тромбонів В. Рибальченка та Скерцо для квартету тромбонів

А. Лукиновського. Еволюція цього сегмента позначена поступовим ускладненням архітоніки, що проявилось в Маленькій сюїті І. Мартона, Сюїті Т. Розенвальда та пізнішій Сюїті на українські теми О. Литвинова, де квартетне письмо набуває рис витонченої поліфонізованої тканини.

Важливим вектором стало і розширення тембрового контексту за рахунок залучення суміжних духових інструментів, що зафіксовано в Баладі Д. Клебанова для трьох тромбонів та туби, його ж – Романсі для брас-квінтету, а також у камерних опусах Л. Колодуба – «Ідилія», «Маленьке негрятко» для чотирьох тромбонів та Маленька партита в стилі свінг, де вибудовано діалог між парами труб і тромбонів. До цієї ж лінії примикають «Строкати картинки» Ж. Колодуб для тріо духових та Прелюдія Е. Кравченка.

Якісним проривом у подоланні камерної замкненості стали масштабні експерименти з впровадженням ансамблю або соліста у масивну звукову тканину великих оркестрових колективів. Така тенденція яскраво репрезентована в Інтермецо А. Лукиновського, де квартет тромбонів взаємодіє з духовим оркестром, та Інтермецо В. Іванова для соло тромбона з естрадним оркестром.

Подальше ускладнення композиційних рішень призвело до появи складних поліструктурних партитур, де тромбон трактувався як повноправний медіум авангардних пошуків. Переконливим прикладом такого підходу є Камерна симфонія №1 Є. Станковича, де тромбон увійшов до експресивного ансамблю солістів поруч із флейтою, кларнетом, арфою та перкусією, а також Камерна симфонія №1 «*Lugubre*» В. Зубицького, у якій інструмент залучений до напруженого драматургічного полілогу з саксофоном, фаготом та двома ударними установками.

Нове розуміння просторової та тембрової семантики тромбона зафіксовано у Поемі «У монумента скорботної матері» В. Іванова та Концерті В. Чепеленка, де квартет тромбонів об'єднується з розгалуженою групою ударних інструментів, а також у трагічній Епітафії пам'яті Райнера

Марії Рільке Л. Грабовського, де інструментальні пари труб і тромбонів структурують сонорне тло для речитації читця.

Осердям визрівання виконавської та композиторської візії суб'єктності тромбона виступили великі жанри – камерна соната та інструментальний концерт. Поява Сонати Ю. Іщенка ознаменувала народження першого вірця тромбонової сонати в Україні, лінію якої продовжили концертно-камерна Соната О. Похила та Сонатина О. Гнатовської.

На ансамблевому рівні такий жанровий вектор віддзеркалився у Сонатині для чотирьох тромбонів П. Ладиженського. Водночас вершиною академізації репертуару став жанр інструментального концерту. Після творів Є. Зубцова, О. Зноско-Боровського та В. Гомоляки, тромбоновий репертуар збагатився партитурами В. Пацери – Перший концерт та моносимфонії «Інтегральні речитативи» та «Маски ідолів». Концертний жанр зазначеного періоду також репрезентований Концертним дуєтом Б. Яровинського та Клейнодами (Стародавньою баладою) В. Губи для тромбона та органа, де відтворювалася специфічна барокова семантика.

Кінець XX – початок XXI століття ознаменувалися новим сплеском композиторського інтересу до великих сольних циклів із залученням струнних або камерних складів. Неординарним внеском став Концерт «*De profundis*» Д. Киценка для тромбона та тринадцяти струнних інструментів, його ж Другий концерт, а також Концертино «Маски» Л. Колодуба для трьох солістів. Сюди ж можна віднести два Концерти Й. Ельгісера, Концерт «SOS» О. Костіна, Концертино А. Рощенка, Концерт Людмили Юріної з симфонічним оркестром та «Скерцо-остинато» Олександра Красотова.

Якісно новим етапом еволюції жанру на межі століть став Концерт № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба, який уособлює багаторівневий інтерпретаційний простір новітньої доби. Твір зафіксував тенденцію до жанрово-стильового синтезу, де автохтонний фольклорний мелос органічно інтегрується в сучасну композиторську техніку. Варіативність штрихової

палітри (зокрема використання *portamento*), збалансованість сонорно-фактурних комплексів у швидкотемпових розділах та прониклива кантилена середнього виміру розширили темброво-акустичний потенціал інструмента. Тромбонові концерти Л. Колодуба не лише продемонстрували широку амплітуду виражальних можливостей інструмента – від скорботної елегантності до віртуозного неофольклорного тріумфування, – а й створили необхідні передумови для подальшого виходу тромбонового мистецтва у простір постмодерних та авангардних шукань.

Паралельно в сучасному мистецтві сформувався феномен великих однорідних ансамблів (від 5 до 12 інструментів), які стали полем для стильових експериментів у сфері джазу, фольклору та неокласицизму. Напрям представлений Сюїтою Є. Мілки, опусом «*Quasi-organo*» В. Гончаренка, Сюїтою «*Small east suite*» А. Кабаченка, партитурами В. Пацери («Два блюзи» для 5 тромбонів та Сюїта «Граємо для вас»), а також Сюїтою «В слобожансько-сковородинівському краю» Л. Донник. Окреме місце посідає творчість української діаспори, зокрема твір М. Кузана «Вогонь природи, оновлюючи, об'єднує» для секстету тромбонів.

Фінальною точкою представленої репертуарної еволюції став вихід тромбона у простір постмодерного інструментального театру, де звук поєднується з акторською грою, пластикою та вербальним текстом. Перші кроки до театралізації звукового простору помітні в Сцені з «Гамлета» В. Польової для сопрано, скрипки, тромбона і фортепіано, Концертному інтермецо О. Костіна для труби і тромбона та Тріо «Символи, що розмовляють» В. Пацери. Яскравим виявом такої тенденції стала творчість С. Зажитька (експресивні монологи-портрети «Лука Батюк», «Нестор Батюк», «Сара Батюк», «Збігнев Батюк» для читця, тромбона та перкусії), Л. Юріної у міні-театрі «*Waterdreams*» для тромбона, саксофона та міма, а також у її ж інструментальній моноспектаклі «*Trombon(o)per(a)Dirk*» для виконавця соло.

Завершують панораму новітнього українського авангарду твори А. Загайкевич («*Léandre*» для флейти, саксофона і тромбона та «Подорожі тіней» для тромбона, ударних і контрабаса), у яких тембр тромбона остаточно позбавляється академічних стереотипів і перетворюється на інструмент сонористичного моделювання звукової реальності. На сольному рівні авангардний дискурс підтриманий «Арією» О. Щетинського, партитурою «*Disintegration*» («Розпади») Л. Юріної та концептуальним опусом «*Homo Ludens VI*» (Пара анекдотів на всім відому тему) В. Рунчака.

## Висновки до Розділу 1.

В результаті теоретико-методологічного аналізу сучасного мистецтвознавчого дискурсу та історико-ретроспективного вивчення оригінального репертуару для тромбона сформульовано наступні висновки.

1. Обґрунтовано, що теоретичне переосмислення концепту концертності на сучасному етапі знімає архаїчне термінологічне протиріччя між латинським *concertare* (змагатися, виявляти конфлікт) та італійським *concerto* (узгоджувати, досягати злагоди). Доведено, що семантичне коріння терміна, яке через дієслово *concurro* фіксує ідею солідарного сходження, збігання з усіх боків задля спільної дії, визначає концертність не як зону конфлікту (суперництва), а як простір специфічної ансамблевості та синергії. Жанр інструментального концерту в координатах постмодерну еволюціонував від суто технологічного, демонстративно-віртуозного розуміння до складної трикомпонентної матриці «діалогічність, віртуозність та принцип гри» (за С. Максименко), де партія соліста постає як автономний інтелектуальний центр музичної дії, що підпорядковує собі весь оркестровий простір.

2. Визначено просторово-ситуативну та феноменологічну природу сучасного концерту крізь призму категорій «ситуативного фрейму»

(М. Вальд-Фурманн) та «інструментальної екології» (Е. Пейн). Концертне виконання інтерпретується не як технічна «озвучка» нотного тексту, а як подія, що розгортається в динамічній екологічній системі взаємодії між людиною, інструментом та акустичним середовищем. У межах цієї парадигми зафіксовано суттєве зміщення акцентів у бік темброцентризму та «колективної віртуозності» (Р. Прежа), де оркестр втрачає монолітність, перетворюючись на театр сольюючих інструментів, а тембр, обертоновий спектр і мікроструктура артикуляції стають головними драматургічними чинниками втілення композиторського задуму.

3. З'ясовано, що історичний поступ тромбона в європейському просторі сформував творчо-педагогічну традицію, яка через німецьку, чеську та французьку школи безпосередньо вплинула на становлення українського виконавства. Натомість в українському просторі через комплекс історичних причин формування оригінального сольного репертуару розпочалося значно пізніше – у другій половині ХХ століття. До цього моменту функціонування тромбона здебільшого обмежувалося стандартним підсиленням драматичних епізодів в оркестрі, а перші зразки оригінального репертуару в першій половині століття з'являлися в жанровій площині малих ансамблевих форм та ліричних мініатюр, що пасивно наслідували традиції ХІХ століття.

4. Встановлено, що хронологічна точка відліку українського тромбонового концерту визначається розмежуванням двох подій: появою Концерту О. Зноско-Боровського (1958 р.), складність якого випередила тогочасні технологічні можливості виконавської школи, та першим реалізованим у концертно-сценічній практиці Концертом для труби і тромбона Є. Зубцова (1964 р.). Створенню та сценічній реалізації обох опусів сприяла діяльність Анатолія Розумика. Упродовж 1970–1980-х років еволюція жанру відбувалася за двома магістральними естетичними векторами: напрямом академічної віртуозності (втіленим у концертах В. Здорова та Є. Нестеренка) та поемно-симфонічною концепцією, яку

послідовно розкривають Концерт В. Гомоляки (1978 р.), Перший концерт Л. Колодуба (1986 р.) і сольні партитури В. Пацери.

5. Доведено, що важливим підґрунтям для розширення виразового та технологічного арсеналу тромбона слугувала сфера камерно-ансамблевої музики, мініатюр та сонат (Ю. Іщенко, О. Похило, О. Гнатовська). Поліструктурні ансамблі та жанр сюїти (від «Маленької сюїти» І. Мартона до опусів В. Іванова та В. Чепеленка) заклали підвалини для виходу тромбона в простір чистого сольного авангарду (О. Щетинський, В. Рунчак, Л. Юріна) з реалізацією новітніх композиційних технік (сонористика, алеаторика, серійність).

6. З'ясовано, що підсумковим етапом еволюції тромбонового репертуару став вихід інструмента в простір інструментального театру та ігрової естетики (присвяти-портрети С. Зажитька, міні-театр «*Waterdreams*» та моновистава «*Trombon(o)per(a) Dirk*» Л. Юріної). Зазначена еволюційна динаміка засвідчує новий статус тромбона в українській культурі – його вихід із периферійної ролі оркестрового тембру на рівень автономного сольного інструмента з вираженим художньо-технологічним потенціалом.

## РОЗДІЛ 2

### УКРАЇНСЬКИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРОМБОНА: КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

#### 2.1. Композиційна драматургія концертних циклів для тромбона у доробку українських авторів

Звертаючись до аналізу українських тромбонових концертів, доцільно окреслити проблематику тромбової виконавської практики другої половини XX – початку XXI століття. З одного боку, опрацювання нотографічних джерел, каталогів та архівних матеріалів засвідчує наявність достатньо широкого кола творів для тромбона, створених українськими композиторами впродовж визначеного періоду. З іншого боку, фактичний стан концертно-академічного життя свідчить про суттєво обмежену кількість оригінальних партитур, які реально функціонують у професійному та освітньому середовищі.

Такий дисбаланс між потенційно доступним і фактично задіяним репертуаром зумовлений гострою проблемою доступності нотного матеріалу. Йдеться як про спадщину старшого покоління українських авторів, так і про композиції сучасних митців. Значна частина їхнього доробку й дотепер існує переважно у рукописному вигляді, зберігаючись в архівних примірниках або приватних зібраннях. Відсутність публічно доступних нотних видань створює штучні перешкоди для повернення цих творів до концертного обігу, звужуючи можливості системної інтерпретаційної роботи.

Попри наявність значного масиву української музики для тромбона, виконавська практика переважно зосереджується на порівняно невеликій кількості опусів, що вже набули статусу хрестоматійних.

Одним з таких фундаментальних творів досліджуваного жанру є Концерт для тромбона з оркестром оп. 53 О. Зноско-Боровського, створений 1958 року, який через технічну складність виконується дуже

рідко. Його значущість визначається не лише раннім зверненням композитора до жанру сольного концерту для тромбона, а передусім характером художньо-технологічних завдань, закладених у партитурі, що є відносно невеликою за обсягом (тривалість звучання близько семи хвилин). Виконавська адресованість твору Анатолію Розумику виразно простежується в характері сольної партії, насиченої складними теситурними, артикуляційними та технічними завданнями. Концерт можна розглядати як своєрідний показник професійного рівня тромбонового виконавства середини ХХ століття.

Особливо показовим у цьому плані є діапазон сольної партії. Ф. Крижанівський звертає увагу на використання ноти «мі» другої октави, виконання якої потребує від тромбоніста значного рівня професійної підготовки [35, с. 5]. Але технічна сторона сольної партії інтегрована в художню систему твору: крайні регістрові зони, динамічні контрасти, різноманітна артикуляція та спеціальні прийоми розширюють виражальні можливості інструмента.

Стильове обличчя Концерту формується на перетині кількох музично-історичних тенденцій. За спостереженнями А. Міненка, у творі взаємодіють принципи класичної композиційної організації, пов'язані зі школою Л. Ревуцького, і засоби музичної мови, характерні для модерністських пошуків середини ХХ століття. Зокрема, дослідник відзначає використання додекафонних елементів, джазової інтонаційності, алеаторичних прийомів і сонористичних ефектів [51, с. 107]. Важливо, що зазначені компоненти функціонують у межах єдиної драматургічної системи, де традиційні принципи тематичного розвитку вступають у взаємодію з новими способами організації звукової матерії.

Саме тому аналіз Концерту доцільно здійснювати не лише на рівні визначення формальних схем. Його музична форма являє собою процесуальну систему, у якій співвідношення мелодичних, ритмічних, тембрових, фактурних та динамічних параметрів впливає на сприйняття

драматургічного розгортання. Такий підхід узгоджується з концепцією В. Громченка, який розглядає музичну форму як засіб організації художнього змісту через взаємодію різних компонентів музичної мови [18, с. 224]. Відповідно, виконавська інтерпретація має враховувати не тільки висотну та ритмічну організацію матеріалу, а й функціональне значення тембру, регістру, артикуляції, динаміки та характеру взаємодії соліста з оркестром.

Вступ Концерту, позначений **Tempo rubato, piuttosto andante**, виконує функцію своєрідного прологу. Вже перші такти демонструють характерну для всього твору тенденцію до поєднання конструктивної стислості з максимальною інтонаційною насиченістю. Ремарка *deciso* надає характеру вольової спрямованості, тоді як флажолетний пасаж із позначенням *a piacere* вносить до строго організованого матеріалу елемент виконавської варіативності.

Трактування ремарки *a piacere* заслуговує окремої уваги. На відміну від *rubato* як принципу часової еластичності або *ad libitum* як дозволу на вільний виконання, вона підкреслює суб'єктивний характер музичного висловлювання. Її функція в партитурі полягає у створенні простору для індивідуалізації інтонації.

Власне сонатне *allegro* розпочинається з експозиційного розгортання головної партії в ц. 1 (**Allegro molto, deciso**). Її тематизм формується широкими інтервальними переміщеннями, що поєднуються з контрастними видами артикуляції. Внаслідок чого тема ніби конструюється з окремих енергетичних імпульсів.

Подальший розвиток експозиції приводить до побічної партії в ц. 5 (**Meno mosso**). Якщо головна тема тяжіє до моторики та зовнішньої енергії, то побічна партія вирізняється більшою зосередженістю. Водночас ліричність тут не набуває традиційно кантиленного характеру: хроматична насиченість та загострена інтерваліка зберігають внутрішню напругу. Особливо виразним є співвідношення сольної та оркестрової партій –

фразування тромбона переривається різкими акордовими втручаннями оркестру, що створює ефект конфліктної взаємодії двох звукових планів.

Особливу роль у формуванні цієї частини відіграє епізод у ц. 7, позначений **Tempo rubato**. Його можна трактувати як квазі-каденційний осередок, у якому традиційне уявлення про каденцію трансформується через активне залучення тембрових та артикуляційних ефектів. Флажолети та глісандо розмивають стабільність звуковисотної організації, а сольна партія поступово наближається до мовленнєвої інтонації. Авторська ремарка **recitando** посилює зазначену тенденцію.

У розробці, що починається в ц. 9 (**Allegro molto**), широкі інтервали стають основою активнішого тематичного руху, а контрапункт сольної та оркестрової партій посилює відчуття поліфонічної напруги. Тут особливо виразно проявляється принцип діалогу: тромбон постійно вступає у взаємодію з оркестровими групами, реагує на їх репліки і водночас провокує нові драматургічні імпульси.

Драматургічний злам припадає на код у ц. 12, **Largamente**, чотиритактовий акордовий блок із виразною динамічною та артикуляційною акцентуацією *marcato*. Його масштабність створює очікування остаточного підсумку, однак раптове припинення звучання не дає змоги завершити музичну думку. Така недосказанність має важливе композиційне значення: драматургічна напруга не розряджається, а переноситься на наступну частину.

На тлі експресивної напруженості першої частини друга – **Allegro molto tranquillo** – створює принципово інший вимір. Її образний лад тяжіє до споглядальності, однак зовнішня врівноваженість приховує внутрішній нерв. Основний композиційний ефект виникає внаслідок співіснування відносно стабільного звукового центру з рухомою гармонічною тканиною супроводу.

Імітація бурдонного звучання здійснюється за допомогою щільної гомофонної фактури. В результаті виникає своєрідний парадокс: музична

поверхня сприймається як статична, тоді як її гармонічна основа перебуває в постійному русі. Таку властивість можна визначити як ефект «пульсуючої статики», коли незмінність одного параметра компенсується активністю іншого. Поєднання такого принципу з алеаторичними та сонористичними прийомами віддаляє музику від традиційної функціонально-гармонічної моделі та наближає її до просторового типу організації партитури.

Тематичний матеріал соліста вирізняється низхідним октавним рухом у пунктирному ритмі. Позначення *dolce ed espressivo* спрямовує виконавця до м'якого, пластичного фразування, проте хроматичні репліки перешкоджають повній стабілізації інтонаційного простору.

Композиція другої частини ґрунтується на простій тричастинній моделі з оркестровим вступом. У середньому розділі, що починається в ц. 17, особливо важливого значення набуває взаємопроникнення сольної та оркестрової сфер. Тромбон підхоплює бурдонний тон, уже сформований оркестром, тому його звучання має органічно вливатися у фактуру. Звідси виникає специфічна виконавська вимога: соліст має відчувати темброву спорідненість власного звука з оркестровою вертикаллю.

У репризі (ц. 18) попередній матеріал набуває нового психологічного забарвлення. Посилюється декламаційний компонент, а сольна партія наближається до інтонаційного типу речитативу. Внутрішня напруга формується шляхом зміни характеру фразування та діалогічної взаємодії тромбона з гобоєм. Оркестр створює щільний звуковий простір, на тлі якого сольна партія сприймається як індивідуальний голос.

Третя частина – **Allegretto alla burla** – радикально змінює характер музичної комунікації. Якщо у попередніх частинах ми спостерігаємо конфліктність або медитативність, то фінал активізує ігровий, театралізований компонент. Саме поняття *burla* задає жанровий вектор бурлеска, однак жартівливість тут не зводиться до легкої розважальності. Вона набуває гротескового характеру завдяки загостреній інтонації, хроматичній насиченості та специфічним прийомам гри.

Тематизм фіналу розгортається на основі рухливої сольної лінії, якій протистоїть гармонічно загострений оркестровий супровід. Значну роль відіграють малосекундові співвідношення, що надають фактурі нервовості та своєрідної «колючості». На її тлі тромбон постає як інструмент, здатний створювати виразно іронічний персонаж.

Формально фінал тяжіє до тричастинної організації з динамічно переосмисленою репризою. Середній розділ, починаючи від ц. 26, виконує функцію поступового нарощування енергії, яка приводить до квазі-каденції в ц. 28. Її поява має інше функціональне навантаження, ніж каденційний епізод першої частини: якщо там каденція створювала простір для інтонаційної свободи та декламаційності, то тут вона готує появу скороченої репризи в ц. 29 (*Allegretto*), що надає фіналу характеру концентрованого підсумку.

Розглянута структура Концерту дає підстави трактувати його драматургію як послідовність трьох різнохарактерних психологічних станів. Перший розділ репрезентує активну конфліктність та прагнення до максимального напруження; другий – переносить драматургічний центр у сферу внутрішньої зосередженості; третій – перетворює енергію попередніх частин на гротесково-ігрову замальовку. Водночас між частинами спостерігаємо приховану внутрішню спадкоємність: інтонаційна гострота, темброва індивідуалізація тромбона та тенденція до розширення меж традиційного звукового мислення проходять через увесь цикл.

Ще одним хрестоматійним твором тромбонового репертуару є **Концерт для труби, тромбона та оркестру Євгена Зубцова**, що є оригінальною моделлю концертного циклу, в основі якої лежить послідовне розгортання драматургічних ліній двох сольних інструментів у часі. Композиція складається з трьох частин: у першій частині провідна роль належить трубі, у другій – солює тромбон, а у фіналі обидва інструменти функціонують як рівноправний дует.

Кожен інструмент отримує власний композиційний простір, у якому розкривається його темброве та інтонаційне своєрідність. Відповідно внутрішню логіку циклу можна визначити як поступовий рух від тембрової автономії до діалогічності, а від неї – до ансамблевої взаємодії.

Перша частина (**Moderato**) відкривається оркестровим вступом, що характеризується світлим, дещо задумливим настроєм та насиченою фактурою. Вступ труби (**Patetico**) має стриманий, але водночас урочистий характер. Чистота та відкритість тембру викликають асоціації з традиційною сигнальною функцією труби та історичним типом звучання *clarino*.

У ц. 3 (**Tempo rubato**) з'являється каденційний епізод, що виконує важливу драматургічну функцію: він перериває початкову врівноваженість і поринає у сферу більшої інтонаційної та емоційної нестабільності. У ц. 4, позначений **Animato** – побічна партія, що втілює наспівну мелодичну лінію з каденційними вставками (вони додають певної імпульсивності). У ц. 5 (розробка), **Con moto**, відбувається активізація тематичного розвитку. Матеріал має спорідненість із попередньою тематичною сферою, проте замість відносно спокійного викладу виникає відчуття прихованого напруження.

Наступний етап – ц. 7, **Agitato** – рух стає інтенсивнішим, внутрішній нерв відчувається виразніше. У ц. 9, **Allegro moderato**, відбувається різка зміна образної сфери. З'являється новий тематичний матеріал, якому притаманні скерцозність та танцювальність. Змінюється не тільки темповий режим, а й сам принцип музичного мислення. Відчувається певна спорідненість музичного матеріалу з рапсодійною природою джазової музики, зокрема виникає слухова алюзія з «Рапсодією в стилі блюз» Джорджа Гершвіна, що виявляється передусім у характері ритмічної пластики та свободі тематичного розгортання. Водночас йдеться не про пряме наслідування, а про використання спорідненого типу музичної образності.

Подібне розгортання драматургії передуює появі епізоду зі стрімкими пасажами, що дає відчуття *perpetuum mobile*. Безперервність руху суттєво підвищує динамічну напруженість розділу, яка вибухає кульмінацією в каденційному епізоді. Сольна труба отримує максимальну автономію, а каденційність стає засобом концентрованого підсумовування попереднього розвитку.

Повернення *tempo primo* знаменує початок репризної зони. Вона доповнюється розширеним каденційним матеріалом, що надає репризі динамічного характеру: повернення основних тематичних сфер одночасно демонструє її незворотну зміну під впливом попереднього розвитку. Кода з ц. 15, **Maestoso**, контрастує з попередньою моторикою.

Загалом перша частина демонструє складну внутрішню траєкторію: від світлого оркестрового вступу та патетичного сольного висловлювання через каденційне розхитування, ліричну побічну сферу, поступове нагнітання напруги та скерцозно-моторний епізод до репризного повернення та узагальнювальної коди.

Друга частина позначена темпом **Moderato**, має тричастинну форму наскрізної драматургії. Оркестровий вступ з соковитими гармоніями готує появу сольного тромбону у ц. 16, **Moderato cantabile**, що втілено наспівною темою широкого дихання. В ній відчувається шляхетність та ментальна зрілість. Більшої проникливості та, до певної міри, щемності звучання тромбона набуває в ц. 19, **Animato** (середній розділ), яке надалі шляхом ущільнення фактури оркестру та застосування джазових гармоній посилює цей ефект та перетворюється на речитативну модель висловлювання в ц. 20 **Andante, rubato**. Драматургічна напруга розгортається крізь пульсацію та злами музичного часопростору: спокійні епізоди **Meno mosso** перериваються різкими хвилями **Allegro** та сплесками експресивних пасажів. Безперервне нагнітання та протиставлення готує кульмінацію (ц. 21, т. 11), де підсумкове напруження досягає свого піку, звільняючи акумульовану енергію частини.

Третя частина принципово змінює модель взаємодії учасників Концерту. Фінал уперше об'єднує обидва інструменти у складний діалог. Саме тому його композиційна логіка значною мірою ґрунтується на зіставленні, повторенні, передачі та одночасному проведенні тематичного матеріалу двома солістами.

Фінал розпочинається чотиритактовим оркестровим вступом **Andante**. Уже на початковому етапі закладається принцип темпових хвиль: від **Andante** (імпульс) музичний рух переходить до **Moderato** (відкочування хвилі), а згодом – до **Allegro vivace** (стрімкий рух).

У ц. 26 вступає тромбон. Характер епізоду має виразно скерцозне забарвлення: моторика поєднується з граційністю, а артикуляційна палітра ґрунтується на штриху *marcato*, поєднаному з фразувальною лігою. У ц. 28, той самий тематичний матеріал передається трубі. Завдяки чому виникає своєрідна темброва транспозиція теми: її інтонаційна основа залишається незмінною, однак змінюється тембровий носій. Такий прийом протиставлює два інструменти через різні способи втілення спільної інтонаційної моделі.

У ц. 29 тема розгортається каноном: вступ труби відбувається із запізненням на один такт. Внаслідок чого виникає поліфонічний діалог, у якому кожен інструмент одночасно зберігає самотійність, але перебуває в безпосередній залежності від іншого. Принцип канону особливо важливий для фінальної частини, оскільки він перетворює просте чергування сольних реплік на структуровану взаємодію.

Далі **Andante cantabile** утворює контрастну ліричну зону (середній розділ в рамках складної тричастинної форми). Оркестрова фактура тут набуває характеру монотонного крокування, на тлі якого виникають щемні гармонічні співзвуччя. Відчуття спокою поєднується з внутрішньою емоційною напругою. Знову виникає алюзія до класичного типу звучання (*clarino*), однак вона реалізується вже через діалог двох сольних інструментів.

У ц. 31 використання сурдини в партії труби додатково змінює темброву конфігурацію. Труба втрачає частину своєї відкритої яскравості, що надає принципово іншого характеру співвідношення з тембром тромбона. У ц. 32 партія тромбона збагачується форшлагами та тріольними фігураціями. Відтак контраст між інструментами продовжує розгортатися у площині тембрової та орнаментальної диференціації.

У ц. 34, **Allegro molto**, повертається моторика. Проте характер руху відрізняється від *perpetuum mobile* першої частини. Тут переважає переривчаста, своєрідно «рвана» моторика, у якій енергія виникає через чергування імпульсів. Завдяки чому музичний розвиток набуває внутрішньої напруги без перетворення на суцільний віртуозний потік.

Особливе місце у драматургії фіналу займає ц. 35 – **Andante rubato**. Тут формується розгорнута подвійна каденція. На відміну від сольної каденції першої частини, каденційний епізод фіналу передбачає співіснування двох голосів. Морденти, секстолі, септолі та агогічна варіативність створюють складну ритмо-інтонаційну тканину.

Подвійна каденція має узагальнювальну функцію. Вона стає простором взаємодії двох сольних інструментів. Отже, змінюється сама функція каденційності: з ознаки індивідуального висловлювання вона перетворюється на засіб спільного розвитку.

У ц. 36, *Allegro moderato*, динамічності репризи надає нерегулярність акцентуації та фантазійний характер викладу. У ц. 38, **con moto**, відбувається чергове темпове пожвавлення, причому **Allegro** виникає як своєрідна вставка. Подібна система темпових перебивок стає одним із принципів організації фіналу. Композитор постійно змінює характер руху, завдяки чому композиція набуває рис внутрішньої мінливості.

У ц. 42, **energico**, посилюється ансамблева взаємодія. Канон поєднується з ритмічними унісонами: канон розводить сольні голоси в часі, тоді як унісон, навпаки, максимально зближує їх. У ц. 45, **animato**, посилюється тріольний рух, з'являються ознаки тарантельної моторики та

каденційні завершення окремих фраз. **Con moto** додатково посилює поступальність розвитку.

Повернення основної теми в ц. 46 (реприза) після численних перетворень, темпових відхилень, каденційних епізодів та поліфонічних зіставлень структурно замикає фінал.

Кода, **Maestoso** створює відчуття композиційної арки. Водночас завершення не обмежується тріумфальним закріпленням досягнутої кульмінації. Подальший матеріал знову змінює образний стан твору.

У ц. 48, **Moderato**, знову виникає лірична сфера. Її пейзажність формується передусім завдяки широкому діапазону, розрідженню попередньої моторної енергії та відчуттю просторової відкритості. Відтак після складного комплексу швидких епізодів, канонів, каденцій і кульмінацій фінал отримує несподівано споглядальне завершення.

Такий прийом набуває характеру своєрідної післямови, яка дає змогу слухачеві переосмислити драматургію.

Загалом найцікавішим в композиції концертного циклу Є. Зубцова є наскрізний принцип каденційності. Не менш важливим є параметри та порядок темпових градацій, що утворює своєрідний драматургічний рельєф. Концерт демонструє різноманітність тембрових та фактурних рішень, що формує цілісний драматургічний рух.

**Концерт для тромбона з оркестром № 1 Л. Колодуба** визначається поєднанням класико-романтичної структурної нормативності (три частини) з індивідуальним трактуванням тематизму, тембрової драматургії та взаємодії сольної та оркестрової партій. Ф. Крижанівський, характеризуючи твір як один із найбільш «класичних» зразків українського тромбонового репертуару, акцентує на збереженні класико-романтичних принципів концертної драматургії та тричастинної будови циклу [35, с. 8]. Отже, принципова особливість Концерту полягає у своєрідному співвідношенні стабільної жанрової моделі та оновленого музично-інтонаційного наповнення.

Перша частина, **Allegro**, репрезентує сонатний тип композиції. Її особливістю є вступ сольного інструмента без оркестрової експозиції. Тромбон із перших тактів представлений як активний учасник формування драматургічних ліній. Відповідно, подальша взаємодія сольної та оркестрової партій набуває характеру постійного співвіднесення двох рівноправних звукових сфер.

Тематична організація головної партії не обмежується одним завершеним мотивним утворенням. У ній можна виокремити кілька взаємопов'язаних елементів, які відрізняються ритмічним профілем, інтонаційним рухом та способом розвитку. Окремі інтонаційні формули не залишаються локальними характеристиками експозиції, натомість набувають здатності до трансформації та включення в наступні етапи композиційного процесу.

Сонатна форма першої частини виявляється механізмом поступового загострення тематичних взаємозв'язків. Важливим композиційним чинником стає також темброва організація. Тромбон упродовж частини постає в різних функціональних ролях: як носій основного тематичного матеріалу, як учасник діалогу з оркестровими групами та як узагальнений компонент оркестрового звучання.

Не тільки у формальній структурі спостерігається сонатність, її принципи закладені у самому способі розгортання музичної думки через тематичне зіткнення, розвиток та переосмислення.

Друга частина **Andante** утворює різкий контраст до динамічної атмосфери першої частини. Якщо початковий розділ концентрується на активному тематичному розвитку, то друга частина переводить композиційну драматургію у сферу зосередженого лірично-драматичного висловлювання. Її функція в циклі виходить за межі звичайного повільного епізоду: саме тут відбувається найбільш виразне психологічне поглиблення образного змісту.

Ф. Крижанівський характеризує образну атмосферу цієї частини як «надгробний» плач [35, с. 8], а її темброво-образну специфіку зіставляє з тромбовим соло з «Траурно-тріумфальної симфонії» Г. Берліоза. Запропонована дослідником паралель акцентує на особливій історико-жанровій семантиці тромбона: його тембр може бути пов'язаний не тільки з урочистістю чи героїкою, а й із трагізмом.

Композиційно **Andante** має тричастинну форму з динамічною репризою. Особливого значення набуває темброве рішення, пов'язане зі співвіднесенням сольного тромбона та тремоло литавр на *pianissimo*. У такому поєднанні виникає своєрідний звуковий образ, побудований на протиставленні тривалого, насиченого тембру соліста та майже безперервного тремольованого оркестрового тла. Литаври втрачають звичну функцію метрично-акцентного інструмента й набувають колористичної ролі, створюючи особливе акустичне середовище для соліста. Відповідно, змінюється сама модель концертного співвідношення: принцип «змагання» поступається місцем співіснуванню та взаємному тембровому проникненню.

Драматургічна роль другої частини визначається функцією своєрідного психологічного центру. Саме завдяки цьому крайні частини сприймаються як етапи розгортання музичних образів. Динамічні повтори тематизму надають формі ефекту внутрішньої пам'яті: повторення стає не відтворенням, а новим прочитанням уже відомого.

Третя частина – «**Бурлеска**» – радикально змінює образну перспективу циклу. Її жанрова назва визначає характер музичного висловлювання, пов'язаний із гротеском, жартівливістю і рухливістю. Після трагедійно зосередженого **Andante** фінал створює необхідний контраст, проте його функція не обмежується формальним поверненням до активної музичної дії.

Важливим чинником образної специфіки фіналу є використання інтонаційно-ритмічних елементів, пов'язаних із фольклорною сферою – характер ритмічного руху та ладіві співставлення.

Форма фіналу ґрунтується на принципах рондо. Особливої виразності набуває спосіб розподілу тематичних функцій між солістом і оркестром. Рефрен не закріплений за одним виконавським рівнем, а переходить між сольним та оркестровим планами. Завдяки цьому виникає ефект своєрідної тематичної гри.

Залежно від попереднього матеріалу рефрен може сприйматися як повернення до вихідної енергії, як продовження розвитку або як нове жанрове переосмислення.

Сольна партія тісно пов'язана з ритмічною активністю та швидкою зміною тематичних функцій. Якщо в другій частині провідною була протяжність і психологічна зосередженість, то в «Бурлесці» переважає принцип руху. Жанрова семантика бурлески передбачає певну дистанцію між серйозністю матеріалу та способом його подання. Саме тому гротеск у фіналі виникає через зіткнення різних типів музичного висловлювання. Серйозний, масштабний характер концертного жанру взаємодіє з ігровою та жанровою рухливістю фіналу, створюючи багат шаровий образ.

Розгляд трьох частин у взаємозв'язку дає змогу виявити цілісну драматургічну траєкторію твору. Вона ґрунтується на послідовній зміні трьох різних типів образного стану: активної дії, трагічного внутрішнього зосередження та жанрово-ігрового руху. Така організація відповідає визначенню твору як концерту симфонізованого типу: окремі частини функціонують як взаємопов'язані етапи наскрізної музичної концепції.

Отже, композиційна специфіка твору визначається не формальною новизною його структури, а характером внутрішнього наповнення традиційної моделі.

**Другий концерт для тромбона з оркестром Л. Колодуба** репрезентує тип організації концертного циклу, у якому традиційна

тричастинність поєднується з інтенсивною внутрішньою динамікою тематичного, тембрового та жанрового розвитку. На відміну від композицій, де контраст між частинами забезпечується передусім зміною темпу та характеру, у цьому творі диференціація музичного матеріалу охоплює ширший спектр параметрів: фактуру, спосіб взаємодії соліста з оркестром, характер тематичного висловлювання, артикуляційну організацію та співвідношення академічних і фольклорних інтонацій.

Циклічна будова Концерту ґрунтується на виразній послідовності трьох різних образно-композиційних станів. Перша частина **Allegro** концентрує енергію драматичного розгортання та віртуозного становлення сольного голосу; **Andante** переносить розвиток у сферу внутрішньої зосередженості, кантилен та тембрової рефлексії; фінальне **Allegro** повертає рухову активність, проте істотно трансформує її завдяки жанрово-танцювальному та фольклорному началу. Композиційна логіка циклу не зводиться до схеми «швидко – повільно – швидко»: кожна частина виконує власну драматургічну функцію, а їхня послідовність формує цілісну траєкторію розвитку.

Важливою рисою композиції Л. Колодуба є використання тромбона як своєрідного тембрового центру всієї конструкції. Сольна партія перебуває у постійному діалозі з оркестровою тканиною, а її функція змінюється залежно від конкретного епізоду форми.

Перша частина **Allegro** формує енергетичний імпульс всього циклу. Її композиційна драматургія пов'язана з активним протиставленням тематичних сфер, а також із поступовим розширенням виражальних можливостей сольного інструмента.

Тематична організація **Allegro** характеризується внутрішньою неоднорідністю. У межах основної тематичної сфери співіснують різні за характером елементи, завдяки чому тема набуває процесуального характеру. Її розвиток відбувається через варіювання інтонаційних моделей, ритмічне переосмислення та зміну фактурного оточення. Такий

принцип дає змогу розглядати тематизм частини як систему взаємопов'язаних мотивних осередків.

Важливим засобом внутрішнього розвитку стає реєстрова організація. Розширення діапазону сольної партії супроводжується змінами її експресивного навантаження. Верхній реєстр часто бере участь у формуванні кульмінаційних зон. Низхідні або висхідні реєстрові рухи, своєю чергою, можуть виконувати функцію переходів між різними етапами розвитку.

Окрему роль у композиції відіграє штрихова диференціація. Варіативність артикуляції сприяє розмежуванню тематичних елементів і водночас забезпечує їхню внутрішню трансформацію. Особливо показовим є використання *portamento* у ліричних епізодах: його поява змінює характер мелодичної лінії та створює відчуття більшої пластичності порівняно з енергійними тематичними побудовами.

У другій частині **Andante** відбувається суттєва зміна типу сприйняття музичного часу. Якщо перша частина характеризується активним рухом, то тут переважає протяжність, зосередженість та поступове накопичення емоційної напруги. Композиційна своєрідність **Andante** значною мірою визначається взаємопроникненням сольної та оркестрової сфер. Тромбон не завжди виступає над оркестром як контрастний голос; навпаки, його матеріал часто органічно включається в загальну темброву тканину. Це створює ефект єдиного звукового простору, в якому межа між солістом і оркестром не є статичною.

Особливого значення набуває застосування хроматизмів, які можуть виконувати різні функції: посилювати інтонаційне напруження, забезпечувати плавність переходу між опорними звуками, створювати нестійкість або поглиблювати експресивне забарвлення фрази.

Важливим композиційним чинником є також характер фактури. Оркестр формує акустичне поле. Темброве забарвлення може змінювати

сприйняття однієї й тієї самої інтонації, створюючи різні смислові відтінки. Отже, тембр у **Andante** стає одним із засобів формотворення.

Кульмінаційний процес частини формується поступово. На відміну від першої частини, тут напруга виникає внаслідок ущільнення інтонаційного та динамічного розвитку. Каденція перед оркестровою кодою концентрує попередній матеріал і водночас формує межу між сольним висловлюванням та завершальним оркестровим епізодом.

Фінал – **Allegro** – різко змінює образно-емоційний тон твору. Його музична організація спирається на рухливість, танцювальність, гостру ритмічну характерність та використання фольклорно забарвлених елементів. Важливим структурним принципом фіналу є рондоподібний характер розгортання тематичного матеріалу, за якого рефрен набуває різних тембрових і фактурних конфігурацій. Його послідовна поява в сольній та оркестровій партіях формує діалог, завдяки якому один тематичний осередок може набувати різного функціонального значення залежно від виконавця.

«Міграція» тематичного матеріалу між солістом і оркестром має принципове значення для драматургії фіналу. Якщо на початку рефрен може сприйматися як характеристика соліста, то його подальше проведення оркестром розширює образний простір і переводить індивідуальне висловлювання у сферу колективного.

Отже, фінальна частина має не лінійну, а хвилеподібну організацію: активний рух змінюється ліричним відступом, після чого енергія знову акумулюється для завершального розгортання.

Композиційний портрет Другого концерту Л. Колодуба засвідчує у ньому зразок віртуозного тромбонового репертуару, у якому технічні, темброві, жанрові та фольклорні ресурси підпорядковано єдиній логіці драматургічного розгортання.

## **2.2. Технологічні аспекти та виконавська інтерпретація українського концертного репертуару для тромбона**

Виконання українського концертного репертуару для тромбона ставить перед музикантом різні технічні та художні завдання, що зумовлені особливостями кожного твору. Складність сольної партії не визначається виключно діапазоном, рухливістю, артикуляцією чи характером звуковидобування, необхідно враховувати відповідність тембру, динаміки, характеру фразування та способу взаємодії з оркестром музичним ідеям твору. Тому робота над такими творами потребує конкретних виконавських рішень, пов'язаних із їхньою композиційною формою, тематичним розвитком, драматургією та фактурою. Розглянемо на прикладі концертів О. Зноско-Боровського, Є. Зубцова та Л. Колодуба наскільки по-різному виявляються можливості тромбона та специфіка роботи виконавця в досліджуваних творах.

Виконавське прочитання Концерту для тромбона з оркестром О. Зноско-Боровського доцільно будувати як цілісну систему формування інтерпретаційної моделі. Специфіка твору полягає в тому, що основні труднощі виникають на перетині декількох параметрів: високої концентрації тематичного матеріалу, швидкої зміни образних станів, розширеної техніки тромбона та активної взаємодії сольної партії з оркестровою тканиною. Тому ефективність підготовки визначається здатністю виконавця заздалегідь встановити функцію кожного складного епізоду в межах загальної драматургії.

Методично продуктивним видається трирівневий принцип роботи. На першому етапі необхідно сформулювати структурне уявлення про твір: визначити опорні моменти форми, кульмінаційні зони, точки зміни фактури, темброві переломи та місця переходу від одного типу музичного висловлювання до іншого. Другий етап передбачає технологічне опрацювання сольної партії – теситури, дихання, артикуляції, мобільність

губного апарату, координації рухів куліси та специфічних прийомів звуковидобування. На третьому етапі технічні компоненти інтегруються в художню концепцію: виконавець визначає, яким чином конкретний прийом реалізує характер музичної фрази, підкреслює її драматургічну функцію або змінює звуковий образ інструмента.

Такий підхід особливо важливий для другої (сольної для тромбона) частини. Її виконавську концепцію доцільно будувати на принципі контрасту між конструктивною визначеністю та інтонаційною свободою. На цьому етапі корисною може бути методика «контрастної пари»: складні епізоди варто відпрацьовувати не ізольовано, а зіставляючи протилежні виконавські стани. Центальною проблемою стає контроль мінімальних змін динаміки, тембру та інтонації. Тому роботу доцільно розпочинати не з повного тексту, а з окремих довгих звуків і невеликих мотивних побудов у тихій динаміці. Завдання полягає у виробленні стабільного звука за мінімального тиску та збереженні повноти тембру без надмірного напруження.

Важливості набуває вміння співвідносити сольний звук із фактурою оркестру. У ц. 17 тромбон входить у вже сформоване звукове середовище, тому його поява не повинна сприйматися як різке накладання нового тембрового шару. Виконавець на репетиції може подумки відтворювати гармонічний фон і визначати момент вступу не тільки за метричною координатою, а й за характером попереднього звучання.

Для епізодів *dolce ed espressivo* доцільно використовувати вправи на поступове нарощування та згасання звука без зміни його тембрової якості. Високий регістр у тихій динаміці потребує особливої уваги, оскільки прагнення забезпечити стабільність ноти часто спричиняє зайвий фізичний тиск. Тому методично ефективним є пошук найменшого необхідного м'язового зусилля, за якого зберігаються інтонаційна точність і повнота звучання.

У ц. 18 на перший план виходить ансамблева взаємодія з гобоєм. Тут важливо не намагатися механічно «перекрити» оркестровий тембр силою звука. Навпаки, художня переконливість епізоду залежить від здатності тромбона зберігати власну інтонаційну виразність у межах загальної тембрової тканини. Практичним методом може бути репетиція цього діалогу в кількох динамічних рівнях із подальшим вибором того співвідношення, за якого сольна лінія залишається виразною, але не руйнує фактурної рівноваги.

Фінальна частина потребує ще однієї зміни виконавської установки. Якщо в першій частині переважає принцип драматичної концентрації, а в другій – контроль звукової пластики, то тут провідним стає відчуття руху та ігрової реактивності. Технічна підготовка має включати вправи на швидку координацію позицій куліси та артикуляції. Однак швидкість сама по собі не може бути головною метою: рух має залишатися легким і ритмічно пружним.

Доцільно застосовувати принцип «ритмічної стабілізації»: спочатку складні пасажі виконуються з фіксованим ритмічним малюнком і в помірному темпі, після чого поступово збільшується швидкість. Наступний етап – перенесення того самого матеріалу в реальний темповий контекст. Така послідовність дає змогу сформувати автоматизовану координацію без надмірного м'язового напруження. Для хроматично насичених епізодів це особливо важливо, оскільки будь-яка затримка руху куліси безпосередньо впливає на чіткість артикуляції та інтонацію.

Гротескова образність фіналу потребує також спеціальної роботи над характером атаки. Занадто важке або широке звуковедення може позбавити звучання необхідної рухливості. Тому віртуозні епізоди варто опрацьовувати з орієнтацією на пружну, коротку артикуляцію, зберігаючи водночас достатню опору дихання. В такому разі тромбоновий звук не втрачає своєї тембрової специфіки, але набуває більшої пластичності.

Нетрадиційні прийоми у фіналі – *glissando*, *frullato*, високі трелі та інші ефекти – доцільно вводити в репетиційний процес лише після стабілізації основного тексту. Спочатку необхідно сформувати точний ритмічний та висотний каркас, а вже потім інтегрувати додаткові темброві характеристики. Така послідовність сприяє уникненню поширеної виконавської проблеми, коли зовнішня ефектність прийому досягається ціною втрати структурної виразності.

Важливим методичним завданням є також диференціація видів технічної роботи. Теситурні задачі потребують систематичних вправ на плавне переміщення між регістрами; артикуляційні – роботи з різними моделями атаки; глісандо – контролю швидкості руху куліси та стабільності повітряного потоку; флажолети – точного співвідношення положення губного апарату та повітряного стовпа; високі трелі – розвитку координації та економного використання фізичного ресурсу тощо. Отже, загальне поняття «технічної складності» у цьому творі необхідно розкласти на конкретні компоненти, кожен із яких потребує власної методики опрацювання.

Окремої уваги заслуговує проблема витривалості ігрового апарату. Через компактність Концерту може виникати хибне враження, що невелика тривалість автоматично означає незначне фізичне навантаження. Насправді щільність матеріалу та обмежена кількість моментів для повного відновлення дихання створюють значне навантаження на виконавський апарат. Тому під час підготовки варто застосовувати поетапне збирання твору: спочатку опрацьовувати частини окремо, далі поєднувати сусідні розділи, а на завершальному етапі виконувати весь твір без зупинок. Такий режим дасть можливість поступово адаптувати дихальну систему та амбушур до реальної концертної витривалості.

Не менш важливим є психологічний аспект. Концерт вимагає від виконавця швидкого перемикавання між різними образами та характерами. Тому під час репетицій корисно практикувати не тільки послідовне

виконання твору, а й початок із різних структурних точок: із *recitando*, із вступу другої частини, із фінального *Allegretto*. Завдяки чому сформується здатність швидко встановлювати потрібний тип звучання незалежно від попереднього стану. Для концертного виконання така навичка має принципове значення.

З педагогічного погляду робота над Концертом може бути організована за принципом «драматургічної мапи». Для кожної частини виконавець визначає п'ять основних параметрів: характер звукового образу, тип артикуляції, дихальну організацію, регістрову специфіку та головну кульмінаційну зону. Після чого встановлюються переходи між ними. Такий спосіб роботи допомагає перетворити складну партитуру на систему конкретних виконавських завдань і водночас не втратити цілісність музичного задуму.

У підсумку методика інтерпретації Концерту О. Зноско-Боровського має ґрунтуватися на принципі взаємозалежності художнього та технологічного рівнів. Жоден складний прийом не повинен опрацьовуватися поза його музичним контекстом, так само як образне трактування не може компенсувати недостатню технічну підготовленість. Оптимальна стратегія передбачає поступове проходження від структурного аналізу до технічної стабілізації, від технічної стабілізації – до темброво-динамічної диференціації, а від неї – до цілісного сценічного виконання.

Отже, Концерт О. Зноско-Боровського є цінним матеріалом для професійного розвитку тромбоніста. Його опрацювання сприяє формуванню комплексу виконавських компетентностей: регістрової гнучкості, артикуляційної мобільності, тембрового контролю, ансамблевого слуху, здатності до варіативного інтонування та психологічної готовності до швидкої зміни характеру музичного висловлювання. Саме в цьому полягає методична цінність твору: він вимагає інтегрованого розвитку виконавського мислення.

З позиції сучасної тромбової педагогіки особливо продуктивним є трактування авторських ремарок не як додаткових інструкцій до вже сформованого нотного тексту, а як складників самої інтерпретаційної моделі. *A piacere, recitando, dolce ed espressivo, marcato* та інші позначення визначають різні типи взаємодії виконавця з музичним матеріалом. Їхнє послідовне зіставлення дає змогу сформувати багатовимірну техніку, у якій один і той самий інструмент здатний переходити від декламаційної виразності до камерної пластики, від гострої моторики до гротескової віртуозності.

Виконавська специфіка Концерту для труби, тромбона та оркестру Євгена Зубцова визначається передусім особливим типом взаємодії трьох тембрових суб'єктів (труба, тромбон, оркестр). На відміну від традиційного концерту для одного соліста, де основна інтерпретаційна увага зосереджується на співвідношенні сольної та оркестрової партій, у творі Є. Зубцова формується складніша система комунікації. Труба, тромбон і оркестр на різних етапах композиції отримують різну міру самостійності, емоційної активності та тематичної відповідальності. Тому виконавська концепція має передбачати не тільки індивідуальне опрацювання кожної партії, а й усвідомлення її функції в загальному драматургічному процесі.

Методично важливо виходити з принципу диференціації звукових образів. Труба впродовж першої частини тяжіє до патетично-ліричної, експресивної сфери; тромбон у другій частині формує більш зосереджений, масивний і врівноважений тип висловлювання; у третій частині – обидва інструменти мають поступово відмовитися від суто індивідуального способу висловлювання та перейти до ансамблевої взаємодії. Отже, одним із головних завдань інтерпретаторів стає здатність змінювати тип звуковидобування відповідно до драматургічної функції епізоду.

Особливої уваги потребує робота з темповими позначеннями. У Концерті темп нерідко пов'язаний зі зміною образного стану, тому його не варто трактувати винятково як метрономічну характеристику. Послідовності **Moderato – Tempo rubato – Animato – Con moto – Agitato – Allegro moderato – Maestoso** та подібні переходи створюють систему внутрішніх імпульсів. У практичній роботі доцільно опрацьовувати такі переходи як окремі драматургічні вузли. Виконавцю важливо заздалегідь визначити, що саме породжує зміну темпу: накопичення енергії, ослаблення напруги, поява нового образу чи повернення попереднього емоційного стану. Такий підхід запобігає механічному виконанню авторських темпових вказівок та сприяє формуванню органічної цілісності.

Друга частина для тромбона визначає необхідність сформувати інший тип звукового висловлювання, не копіюючи манеру труби з першої частини.

Для тромбоніста особливо важливим стає співвідношення звукової повноти та пластичності. У ліричних епізодах масивність тембру не повинна перешкоджати рухові мелодичної лінії. Тому роботу доцільно починати з кантиленного опрацювання фраз у середньому регістрі, домагаючись рівномірності звучання упродовж всієї фрази.

Окремою проблемою є інтонаційна стійкість у хроматично насиченому матеріалі. Тут важливо не обмежуватися контролем окремих звуків, а вибудовувати інтонацію відповідно до гармонічного контексту. Хроматичний рух має відчуватися як спрямована лінія, а не як механічна послідовність сусідніх ступенів.

Для каденційних фрагментів другої частини доцільно застосовувати принцип поступового звільнення від метричної залежності. Спочатку матеріал варто опрацьовувати в чітко організованому пульсі, щоб закріпити інтонаційну та артикуляційну основу. Лише після цього можна

застосовувати агогіку. Така послідовність уводить від двох крайнощів: метричної скутості та розпорошення форми.

Важливим методичним завданням є також уміння чути тембр тромбона у співвідношенні з оркестровою фактурою. У повільній музиці часто виникає ситуація, коли соліст або надмірно домінує, або, навпаки, втрачає звукову перспективу. Тому корисно проводити репетиції окремо над сольними фразами та над їхнім ансамблевим балансом. У другому випадку необхідно контролювати темброву щільність, регістрове співвідношення та характер атаки.

Фінальна частина ставить перед виконавцями принципово інше завдання: сформувати єдиний ансамблевий організм із двох темброво різних інструментів. Саме тому методична робота тут має здійснюватися не за принципом «спочатку кожен соліст окремо, потім разом», а поступово привчати обох виконавців чути власну партію крізь перспективу партії партнера.

Показовим є проведення теми спочатку тромбоном, а потім трубою. У такому випадку корисно порівнювати не тільки точність виконання тематичного матеріалу, а і його характер. Один і той самий мотив не повинен перетворюватися на механічно однакову репліку в різних тембрах. Водночас його інтонаційне ядро, фразувальна логіка та метроритмічний профіль мають залишатися впізнаваними. Таким чином, формується принцип варіантної тотожності: тема зберігає свою структурну ідентичність, але набуває нового тембрового забарвлення.

Окремого опрацювання потребує канон (ц. 29). Тут кожен соліст має точно знати момент вступу партнера та напрямок його фрази. Доцільно спочатку репетирувати канон у сповільненому темпі, максимально вирівнюючи часові співвідношення, а потім поступово переходити в темп, позначений автором. Важливо, щоб канон із запізненням на один такт не сприймався як ритмічне правило: воно має бути почуте як відповідь одного голосу іншому.

Такий принцип корисний і для подальшої роботи над унісонними епізодами. Після відпрацювання поліфонічного розмежування виконавці мають перейти до максимальної звукової єдності. У ц. 42, де канон поєднується з ритмічними унісонами, доцільно проводити окремі вправи на спільну атаку та точність інтонації. Тут найменше розходження висоти звука або часової позиції може бути особливо помітним, оскільки слух сприймає два тембри як єдиний вертикальний комплекс.

Ліричний епізод **Andante cantabile** потребує протилежної стратегії. Після моторної активності виконавці мають створити відчуття простору та внутрішнього спокою. Для цього важливо змінити характер звукового імпульсу. Фраза має розгортатися плавніше, із більшими часовими перспективами. У цьому епізоді корисно чітко планувати спільні точки дихання та фразування, навіть якщо нотний текст не передбачає буквальної синхронності дій.

Використання сурдини додає до ансамблю новий тембровий компонент. Важливо уникати різкого тембрового розриву між сусідніми епізодами. Перехід до сурдинного звучання має бути почутий як органічна зміна кольору загальної фактури.

Окремо варто розглянути подвійну каденцію ц. 35, **Andante rubato**. Тут недостатньо технічно засвоїти морденти, секстолі, септолі та інші ритмічні фігури. Необхідно встановити ієрархію між двома голосами: де один інструмент ініціює рух, де другий відповідає, де обидва голоси зближуються, а де їхня незалежність має бути максимально відчутною.

Методично продуктивним є поетапне опрацювання подвійної каденції: спочатку кожен соліст засвоює власний матеріал окремо; потім партії поєднуються в повільному русі; на наступному етапі визначаються агогічні точки; і лише після цього каденція виконується в темповому та художньому контексті. Така послідовність дає можливість поєднати технічну точність із необхідною свободою.

Особливо важливим є формування спільного відчуття пульсації. У швидких епізодах навіть незначна різниця в розумінні метричної опори може порушити цілісність ансамблю. Водночас у **Tempo rubato** та **Andante rubato** надмірна метрична регламентованість суперечитиме характеру музичного матеріалу. Отже, ансамблева робота має базуватися на двох взаємодоповнювальних принципах: ритмічній узгодженості в моторних розділах та гнучкій координації в каденційних та речитативних епізодах.

Не менш важливим є тембровий баланс. Труба й тромбон мають принципово різну акустичну природу, тому їхнє одночасне звучання потребує свідомого регулювання динаміки та щільності тембру. Варто уникати ситуації, коли один інструмент автоматично стає акустично домінантним. Унісонні епізоди потребують особливо точного узгодження атаки, інтонації та артикуляції, тоді як у поліфонічних розділах, навпаки, важливо зберігати незалежність голосів.

Відтак одним із центральних методичних положень роботи над Концертом Є. Зубцова є принцип слухової взаємозалежності: кожен виконавець має контролювати не тільки те, що він грає, а й те, як його партія змінює звучання ансамблю.

Для практичної роботи над твором доцільно дотримуватися трирівневої послідовності: технічна стабілізація – образно-інтонаційне опрацювання – ансамблева інтеграція.

Виконавська концепція Концерту для тромбона з оркестром № 1 Л. Колодуба має формуватися з урахуванням особливого співвідношення його традиційної композиційної основи та розширеного трактування можливостей сольного інструмента. Для соліста принциповим стає напрацювання цілісної системи звукових образів, у якій тембр, артикуляція, динаміка, фразування та характер руху підпорядковані драматургічній функції конкретного епізоду.

Виконавцю необхідно мислити масштабними звуковими планами, чути власну партію в контексті оркестрової фактури та щоразу визначати її

функціональне значення. Таке завдання передбачає формування у виконавця своєрідної «подвійної перспективи». З одного боку, соліст має забезпечити достатню виразність і самостійність тромбона; з іншого – не руйнувати рівновагу з оркестром, вважаючи його активним компонентом музичної драматургії. Практично це означає аналізувати, хто в конкретному епізоді веде тематичну думку, хто її продовжує, хто створює контраст, а хто забезпечує фактурне тло.

У першій частині партія тромбона має бути організована за принципом ієрархії: опорні інтонації, прохідні звуки, кульмінаційні точки та завершальні елементи фрази повинні мати різну міру артикуляційної та динамічної виразності.

Окремої уваги потребує тематична диференціація. Кілька тематичних елементів головної партії не повинні звучати як варіанти одного й того самого матеріалу. Їхня відмінність має бути відчутною через комплекс технічних засобів – характер атаки, щільність звука, напрямок фрази, ритмічну пружність та динамічну модель. Особливе місце в роботі над першою частиною посідає техніка допоміжних позицій. Її доцільно розглядати як засіб свідомого керування тембровою якістю. Зміна позиції може впливати на атаку, резонанс та забарвлення звука, а отже, ставати частиною свідомого інтерпретаційного рішення.

У другій частині **Andante** виконавська концепція передбачає уникнення надмірної емоційної прямолінійності. Трагічний образ не потребує постійного форсування, широких динамічних коливань або безперервного посилення експресії. Навпаки, значна частина його виразності може виникати з внутрішньої стриманості. Тому одним із ключових методичних завдань стає формування «насиченого *piano*» – звука, який залишається опертим і темброво повноцінним навіть за невеликої сили звучання.

Роботу над цією частиною доцільно розпочинати з довгих фраз без оркестрового супроводу. Виконавець має визначити їхню кульмінацію, місця внутрішнього напруження та точки розрядження.

Тромбон має залишатися виразним, проте його звук не повинен сприйматися як зовнішній щодо оркестрового середовища. Для цього корисною є практика роботи з динамічними «полями». Замість орієнтації виключно на позначену в нотах динаміку виконавець визначає співвідношення між власною гучністю та фактурною щільністю оркестру. Внаслідок чого *piano* перестає бути показником сили звука та набуває функції засобу тембрового балансу.

Не менш важливою є робота над метроритмічною організацією **Andante**. Повільний темп не повинен призводити до втрати внутрішнього руху. Кожна протяжна фраза потребує прихованої пульсації, яка забезпечує її спрямованість.

Третя частина «Бурлеска» вимагає переходу до особливого типу артикуляційної пластики, у якому рухливість поєднується з виразною акцентуацією.

У швидких епізодах особливого значення набуває ергономіка рухів. Рух куліси, робота язика та губного апарату мають бути скоординованими настільки, щоб технічна активність не створювала зайвої фізичної напруги. Для цього доцільно спочатку виконувати складні фрагменти в уповільненому темпі, контролюючи мінімальність рухів, а потім поступово наближатися до авторського темпу. При цьому швидкість слід збільшувати лише за умови збереження однакової якості атаки та інтонаційної стабільності.

Виконавська концепція Концерту Л. Колодуба потребує поетапної організації процесу. На першому етапі доцільно сформувати технічну основу: інтонаційну стабільність, координацію куліси та артикуляції, регістрову надійність, дихальну витривалість. Проте вже на цьому рівні

технічні вправи бажано максимально наближати до конкретного музичного матеріалу.

Другий етап має бути спрямований на темброву диференціацію. Виконавець має сформулювати кілька взаємопов'язаних моделей звуку, здатних відповідати різним функціям сольної партії: енергійному тематичному висловлюванню, протяжній кантилені, камерному звучанню в оркестровій фактурі та гротескній манері фіналу.

Третій етап передбачає роботу над великими фразовими та драматургічними побудовами. Тут важливо поступово відходити від локального опрацювання окремих складних місць і переходити до виконання цілих тематичних блоків.

Окремий напрям роботи становить розвиток слухової уваги до тембрових співвідношень. Для цього корисно практикувати виконання одного фрагмента з різними варіантами звукового балансу, після чого оцінювати, який із них найточніше відповідає функції сольної партії. Така практика формує здатність приймати інтерпретаційні рішення не за формальним принципом «голосніше – виразніше», а на основі акустичної взаємодії всіх компонентів фактури.

У підсумку основу виконавської концепції Концерту Л. Колодуба становить поєднання віртуозної технічної свободи, тембрової пластичності, тематичної диференціації та ансамблевого мислення.

Інтерпретація Другого концерту для тромбона з оркестром Л. Колодуба вимагає від виконавця одночасно утримувати в полі уваги віртуозно-технічний, темброво-кolorистичний, ансамблевий та національно-стильовий рівні. Тому підготовка до виконання не може зводитися до послідовного опанування складних епізодів. Її доцільно організувати як процес поступового напрацювання гнучкої системи, здатної швидко змінюватися відповідно до драматургічної функції.

Важливою передумовою такого підходу є усвідомлення того, що технічна складність партії в цьому Концерті безпосередньо пов'язана з

художньою організацією музичного матеріалу. Високий регістр, швидкий рух, варіативність штрихів, хроматична насиченість, контрастні типи фактури є засобами формування різних образних станів. Отже, основним методичним принципом має стати функціональна техніка: кожен технічний прийом опановується не ізольовано, а в контексті його конкретного музичного завдання.

У першій частині, **Allegro**, виконавська стратегія має ґрунтуватися на поєднанні енергійності та постійної тембрової варіативності. Особливість партії полягає в тому, що віртуозний компонент не існує окремо від тембрового: розв'язання технічного завдання одночасно стає способом зміни характеру музичного висловлювання.

Особливого контролю потребує верхній регістр. Його використання в першій частині не повинно провокувати надмірне м'язове напруження або прагнення до форсованого звучання. Доцільніше формувати відчуття опертого, компактного звука, за якого висота не досягається ціною втрати тембрової якості. Методично ефективним є поступове розширення діапазону від середнього регістру до верхніх звуків із постійним контролем інтонації та якості атаки.

При цьому верхній регістр необхідно включати у фразовий контекст. Окреме тренування високих нот може забезпечити їхню технічну доступність, але не гарантує музичної свободи.

Окремим напрямом стає робота з акцентуацією. У досліджуваному творі акцент не повинен автоматично ототожнюватися з максимально сильним звуком. Його функція може полягати у виділенні початку мотиву, зміні внутрішньої пульсації або спрямуванні фрази до кульмінаційної точки. Тому доцільно практикувати різні моделі акцентування: динамічну, артикуляційну, агогічну та комбіновану.

Окремо розглянемо штрих *portamento* у побічній партії, його функція полягає у зміні характеру мелодичної лінії та створенні контрасту щодо попереднього матеріалу. Тому *portamento* має бути інтегрованим у фразу:

початок руху, його напрямок мають залишатися інтонаційно контрольованими.

Ще один важливий аспект – агогіка. Надмірна свобода може розмивати конструкцію, тоді як механічна метрична точність позбавляє музику пластичності. Тому доцільно спочатку встановити стабільний метричний каркас, а потім визначати локальні місця мікроагогічних відхилень. Особливо це важливо у фрагментах, де технічний рух легко провокує прискорення.

У **Andante** виконавська модель має бути переорієнтована з моторної активності на тривале інтонаційне розгортання. Основною проблемою тут стає не кількість технічних дій, а якість їхнього поєднання у безперервну мелодичну лінію.

Дихання в цій частині має розглядатися як структурний компонент фразування. Вдих не повинен бути виключно фізіологічною паузою між фразами. Місце дихання визначає, де завершується одна синтаксична одиниця і починається інша. Тому під час підготовки доцільно попередньо розмітити партію за фразовими лігами, а вже після цього визначати оптимальні точки вдиху.

Каденція перед оркестровою кодою потребує окремої методичної роботи. Тут природно виникає більший простір для індивідуального трактування, однак виконавська свобода не означає відсутності структурної організації. Каденцію доцільно розглядати як поступове узагальнення попереднього матеріалу, а не як автономну демонстрацію технічних можливостей.

Для практичної роботи корисно визначити в каденції три рівні: початковий імпульс, зона накопичення напруження та момент виходу до коди. У середині кожної зони можуть змінюватися темп, динаміка та міра агогічної свободи, проте загальний напрямок музичної думки має залишатися відчутним.

Фінал **Allegro** висуває інший комплекс завдань. Тут необхідно поєднати швидкість реакції, артикуляційну точність, темброву виразність та характерну для твору фольклорну образність. Важливо, що жоден із цих компонентів не може бути принесений у жертву іншому: надмірна концентрація на техніці збіднює жанровий характер, а надмірне прагнення до образної експресії може порушити ритмічну організацію.

Основним методичним завданням стає ритмічна пружність. У швидкому русі кожна нота має залишатися частиною цілісного метричного потоку. Тому складні фрагменти доцільно спочатку опрацьовувати повільно, зосереджуючись на рівності тривалостей та стабільності внутрішньої пульсації. Лише після цього можна нарощувати темп.

Важливим є також питання артикуляційної легкості. Танцювальна природа окремих епізодів потребує не просто швидкого, а пружного й рухливого виконання. Для тромбона це особливо актуально через його конструктивну специфіку: значна амплітуда рухів куліси може створювати додаткове фізичне навантаження. Тому в швидких місцях необхідно шукати максимально економну траєкторію руху та синхронізувати її з роботою язика та дихання.

З огляду на визначені особливості доцільно вибудувати роботу над Другим концертом Л. Колодуба за принципом «від технічної стабільності до інтерпретаційної свободи».

На першому етапі формується надійна технічна база: контроль верхнього регістру, точність інтонації, координація куліси та артикуляції, стабільність дихання. Особливу увагу варто приділяти переходам між регістрами та місцям, де швидкість руху поєднується з високими нотами.

Другий етап передбачає диференціацію виконавських моделей. Солоіст має свідомо сформувати кілька типів звуку та артикуляції, пов'язаних із різними образними сферами твору. Для **Allegro** це енергійна та мобільна модель; для **Andante** — протяжна та концентрована; для

фольклорно забарвлених епізодів фіналу – ритмічно пружна; для **Pochissimo meno mosso** – м'яка й кантиленна.

На третьому етапі технічні навички інтегруються у фразування. Кожен складний пасаж необхідно розглядати як частину більшої музичної конструкції.

Ключову роль в інтерпретаційному дискурсі відіграє виконавець, чия майстерність, індивідуальне бачення та глибоке розуміння авторського задуму є визначальними для встановлення емоційного зв'язку зі слухачем та актуалізації значущості твору в сучасному музичному просторі.

## **Висновки до Розділу 2.**

Проведений аналіз українських концертів для тромбона засвідчує різноманітність підходів до композиції концертного циклу та водночас виявляє спільну тенденцію до розширення виражальних можливостей інструмента. У розглянутих творах традиційна тричастинна модель наповнюється різним драматургічним змістом, реалізація якого в творчості різних авторів вирішується через призму їх індивідуального композиторського почерку, стильових орієнтирів та естетичних пріоритетів. У Концерті О. Зноско-Боровського контраст трьох частин вибудовується через зміну конфліктно-напруженої, зосередженої та гротесково-ігрової сфер; у подвійному Концерті Є. Зубцова драматургія будується на розгортанні автономного звучання труби та тромбона в бік їх складної комунікаційної моделі у фіналі; у концертах Л. Колодуба традиційна структура поєднується з індивідуальним трактуванням тематизму, тембрової драматургії та фольклорно-жанровими вкрапленнями.

Важливою спільною рисою проаналізованих творів є те, що стимулювання драматургічного розгортання відбувається шляхом нетривіальних темпових співвідношень, регістрових протиставлень, фактурної палітри, а також за допомогою застосування складного

артикуляційного комплексу, тембрових контрастів, нетрадиційного трактування каденційних епізодів та характеру взаємодії сольної партії з оркестром. Наочним прикладом є Концерт Є. Зубцова, в якому каденційність проходить крізь увесь цикл та трансформується із сольного речитативу на полеміку дуету труби та тромбона.

Аналіз показав також, що тромбон у досліджуваному репертуарі має широке коло образно-семантичного трактування. Він може виконувати функцію віртуозного соліста, наближатися до декламаційного висловлювання, набувати лірично-філософського характеру тощо. Звідси впливає важливість тембрової диференціації виконавської партії: зміна регістру, артикуляції, динаміки, штрихів та способів звуковидобування в багатьох випадках безпосередньо пов'язана зі зміною драматургічної функції тромбона.

Технологічні аспекти, розглянуті у підрозділі 2.2, таким чином, не можуть відокремлюватися від композиційного задуму творів. Широкий регістровий діапазон, складна артикуляція, флажолети, глісандо, *portamento*, *frullato*, агогічна свобода пов'язані з конкретними образними ситуаціями та сприяють формуванню кульмінацій, переходів, контрастів та зон внутрішнього напруження.

Для виконавця це означає необхідність диференційованого підходу до кожного твору. У Концерті О. Зноско-Боровського особливої уваги потребують крайні регістри, контрастна артикуляція, флажолетна техніка, глісандо та вільне інтонаційне трактування окремих епізодів. У творі Є. Зубцова на перший план виходять кантиленність, агогічна пластика, каденційність та ансамблева координація двох солістів. У концертах Л. Колодуба важливими стають мобільність ігрового апарату при зміні кантиленних та віртуозних епізодів, регістрова організація, штрихова диференціація, *portamento*, а також здатність соліста змінювати характер звучання залежно від фактури оркестру.

Різні типи драматургічного розвитку зумовлюють різні способи використання технічних та тембрових ресурсів інструмента, а виконавська реалізація, своєю чергою, безпосередньо впливає на сприйняття форми та образного змісту твору. Проаналізований репертуар демонструє значний потенціал тромбона в українській академічній музиці – від традиційної концертної віртуозності до розширених тембрових, артикуляційних і ансамблевих засобів. Водночас його повноцінне входження до сучасної виконавської практики пов'язане з проблемою доступності нотного матеріалу.

## ВИСНОВКИ

Результати дослідження підтверджують статус українського тромбонового концерту як єдиної композиційно-виконавської системи, де розвиток драматургії тісно пов'язаний із опануванням нових технічних та тембральних можливостей інструмента. Аналіз еволюції оригінального репертуару для тромбона, композиційної драматургії вибраних творів, виконавських аспектів та результатів їх сценічної апробації дає підстави для формулювання таких висновків.

1. Теоретико-історичне осмислення українського концерту для тромбона показало, що його становлення відбувалося разом зі зміною самого статусу тромбона у професійній музичній практиці. Від переважно оркестрової функції інструмент поступово еволюціонує до автономного вираження драматургічних та образно-семантичних смислів. Масштабне розгортання такої тенденції в українській композиторській творчості припадає на другу половину XX століття. Важливою хронологічною віхою є поява Концерту О. Зноско-Боровського 1958 року та Концерту для труби і тромбона Є. Зубцова 1964 року. Вони ілюструють вектори утвердження тромбона в сольному концертному дискурсі: від ситуації, коли композиторська концепція випереджає наявні виконавські ресурси, до формування новітньої моделі діалогу двох сольних партій. Збереження класичної композиційної основи в українському тромбоновому концерті інтегрується з активним синтезом сонористичних, алеаторних та поемних прийомів. Тобто автономність сольного тромбона сформувалася через еволюцію виконавсько-композиторського інструментарію та внутрішню насиченість традиційної форми, а не через її радикальне заперечення.

2. Композиційний аналіз Концертів О. Зноско-Боровського, Є. Зубцова та Л. Колодуба виявив, що технічні особливості сольної партії в кожному з них безпосередньо пов'язані з організацією драматургії. У Концерті О. Зноско-Боровського крайні регістри, контрастна артикуляція,

флажолети, глісандо та зміна типів звукового висловлювання посилюють конфліктність, зосередженість та гротескно-ігровий характер окремих епізодів. У Концерті Є. Зубцова технічні засоби підпорядковуються іншій моделі: складна система каденцій, агогічна свобода, темброва диференціація та координація двох солістів формують особливу сферу діалогу та ансамблевої взаємодії. У концертах Л. Колодуба реєстрова рухливість, артикуляційна варіативність, *portamento*, акцентуація та зміна звукових образів забезпечують співіснування віртуозного, кантиленного, камерного та фольклорно забарвленого типів висловлювання. Тричастинна циклічна форма досліджуваних творів належить до процесуального типу: її драматургічна логіка формується у синтезі темпоритму, фактурно-тембрових барв та інструментальних технік.

3. Застосування насиченої фактурної динаміки, спеціалізованих штрихових комплексів та темброво-кolorистичних прийомів перетворюється у досліджуваних творах на виражально-семантичний ресурс. Їх виконавська реалізація пов'язана з конкретною музичною функцією окремого епізоду. До прикладу високий регістр зачасти формує кульмінаційну напругу, зміна артикуляції – визначає образний контраст, *portamento*, *glissando* та *frullato* – поглиблює темброві характеристики та унаочнює жанрові ознаки (фольклор, джаз тощо). Тож виконавсько-технічна робота має здійснюватися в контексті композиційної форми, фактури, характеру тематизма та драматургічної функції того чи іншого епізоду. Такий принцип був покладений і в основу сценічної апробації інтерпретаційних моделей.

4. Взаємозв'язок виконавської техніки та художніх засобів у тромбонових концертах має еволюційний характер та реалізується через зміну функціонального статусу інструментального прийому. Розширений технологічний інструментарій (граничні регістри, вибаглива артикуляція, кулісна техніка) долає межі суто прикладної виконавської задачі і набуває статусу самостійного драматургічного чинника. Під час сценічної апробації

досліджуваного матеріалу виявлено, що специфічний спосіб звуковидобування або артикуляції напряму впливає на створюваний тембровий образ та смислову організацію.

5. Порівняльне зіставлення досліджуваних творів демонструє закономірність, коли один і той самий технічний ресурс набуває різного художнього значення залежно від композиційної моделі. Виконавська апробація досліджуваних творів, своєю чергою, підтверджує необхідність переходу від універсального опрацювання технічних труднощів до диференційованих інтерпретаційних моделей: у концертах О. Зноско-Боровського визначальними є регістрова гнучкість, артикуляційна мобільність та розширений арсенал колористичних прийомів; у творах Є. Зубцова – фразувальна взаємозалежність солістів, агогічна пластика та тембровий баланс; в концертних опусах Л. Колодуба – поєднання технічної свободи, тембрової диференціації, фразування та ансамблевого мислення в межах оркестрової партитури.

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що еволюційний вектор українського концерту для тромбона визначається переходом виконавської техніки з категорії прикладної складності у площину концептуально-змістових параметрів творів.

Інструментально-технічний потенціал тромбона перестає бути лише способом інтерпретації нотного тексту, натомість він слугує сполучною ланкою між композиторським задумом та виконавською практикою.

Інтерпретаційна специфіка українського концерту для тромбона вимагає цілісного бачення його художньо-технологічної природи. Композиторський задум, темброво-семантичний потенціал інструмента та виконавське прочитання сольної партії утворюють взаємозумовлену тріаду, в якій кожен компонент набуває повноти свого значення лише у взаємодії з іншими.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко М. Між традицією та експериментом: нова концертність у творі Сергія Пілютікова. *Українське музикознавство*. 2025. Вип. 51. С. 77–87.
2. Аксьонов О. Жанрово-стильові особливості творчості українських композиторів кінця XIX – початку XX ст. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ, 2017. Вип. 37. С. 167–175.
3. Афоніна О. Раціональне та ірраціональне начало в творчості сучасних українських композиторів. *Культура і сучасність*. Київ : Міленіум, 2008. № 2. С. 149–153.
4. Ашихміна Н., Дашковський В. Прояв синтезу мистецтв на прикладі жанру концерту. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*. 2025. Вип. 83, том 1. С. 40–46.
5. Батанов В. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві XX-початку XXI ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства. Одеса, 2016. 16 с.
6. Берегова О. Інструментальна творчість Л. Колодуба в контексті сучасних художньо-комунікативних процесів. *Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади)*. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Київ, 2006. Вип. 50. С. 197–208.
7. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX–XXI століть: монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
8. Борух І. Концертні твори для труби Андре Жоліве як етап у трансформації жанру у XX столітті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2025. Вип. 75. С. 285–298.
9. 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.*

10. Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): дис.... канд. мистецтвознав. Київ, 2011. 204 с.
11. Власова Т., Кривчик Г. Рецепція біографічного методу в історико-антропологічних студіях. *Антропологічні виміри філософських досліджень*. 2018. Вип. 13. С. 156–164.
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. Губной аппарат тромбониста. *Музичне мистецтво*. Донецьк : Юго-Восток, 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 : Юго-Восток, 2004. Вип. 4. С. 193–199.
17. Грібінєнко 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 другої половини XVI – початку XIX століть в контексті історичних та національних традицій розвитку жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 54. С. 55–70.
22. Дубка О. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів XX – початку XXI століть : дис. канд. мистецт-ва. Харків, 2020. 201 с.
23. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи. *Syntagmation. Збірка на пошану професора С. С. Павлишин*. Львів : Сполом, 2000. С. 51–66.
24. Завадецька І. Жанр валторнового концерту в творчості Л. Колодуба. *Теоретичні та практичні питання культурології*. 2005. Вип. XXI. С. 15–22.
25. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство*. Київ : ІМФЕ, 2009. Вип. 9. С. 106–112.
26. Каплієнко-Ілюк Ю. Мініатюра як принцип композиторського мислення Йосипа Ельгісера. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (вип. 37). С. 105–111.
27. 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.
28. 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.
29. Кашаюк В. Феномен ментальності в експлікаціях сучасного українського музикознавства. *Fine art and culture studies*. Луцьк, 2021. № 1. С. 50–58.
  30. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120–140.
  31. Коновалова І. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти: дис.... докт. мистецтв: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Харківська державна академія культури. Харків, 2019. 630 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. Кравченко А. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець ХХ – початок ХХІ століть) : монографія. Київ : НАКККиМ, 2015. 216 с.
  35. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 19 с.
  36. Латко В. Мідні духові інструменти в українському музичному просторі. *Молодий вчений*. 2018. № 3 (2). С. 559–562.
  37. Латинсько-український, українсько-латинський словник / Л. П. Скорина, О. А. Скорина. Київ : Обереги, 2004. 448 с.
  38. Макаренко Л. Лев Колодуб: оркестрова творчість і фольклор. *Гуманітарні студії НАКККиМ–2017 : матеріали Міжнар. наук.-теорет. конф. (м. Київ, 2017 р.)*. Київ : НАКККиМ, 2017. С. 179–181.

- 39.Макаренко Л. Лев Колодуб: український фольклорний мелос і оркестр : монографія. Київ : КНУТД, 2025. 184 с.
- 40.Максименко Д. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 208 с.
- 41.Маркова О. Метафізика персонально-творчих синхронізацій у музиці. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2023. Вип. 43. С. 90–96.
- 42.Мартинюк А. Роль предмета «Стильова гармонія» в системі сучасної мистецької освіти. *Філософія культурномистецької освіти : матеріали Всеукраїнської наукової конференції.* 2022. С. 116–119.
- 43.Марценюк Г. Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбового виконавства (кінець XIX – XX сторіччя): історичні та методичні аспекти : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 18 с.
- 44.Марценюк Г. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні. Київ : «Інформаційно-аналітичне агентство», 2007. 351 с.
- 45.Марценюк Г. Українська виконавча школа тромбона в контексті міжнаціональних творчих зв'язків. *Молодий вчений.* 2017. № 11 (51). С. 592–597.
- 46.Марценюк Г. Формування зарубіжних духових шкіл та їх вплив на становлення українського тромбового виконавства. *Вісник ХДАДМ.* Харків, 2011. №3. С. 184–188.
- 47.Марценюк Г. Українське тромбове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва : монографія. Київ : «Інформаційно-аналітичне агентство», 2013. 402 с.
- 48.Микуланинець Л. Біографія митця: від особистісно-творчого досвіду до соціокультурної пам'яті. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2022. Вип. 42. С. 66–70.
- 49.Микуланинець Л. Відображення образу епохи в біографії митця. *Fine art and culture studies.* 2022. № 1. С. 142–147.

- 50.Міненко А. Еволюція сурдини для мідних духових інструментів (від Стародавнього Єгипту до сьогодення). *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 27. Харків, 2022. С. 129–161.
- 51.Міненко А. Музично-виконавські особливості тромбонового мистецтва XIX–XXI століть : дис. ... доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво» / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2025. 218 с.
- 52.Міненко А. Постмодернові тромбонові тенденції: від Л. Беріо до В. Рунчака. *Українська музика*. Вип. 3–4 (46–47). Львів, 2023. С. 49–56.
- 53.Міненко А. «Школа» гри на тромбоні як засіб розвитку європейського тромбонового мистецтва XIX століття. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 28. Харків, 2022. 156 с.
- 54.Немкович О. Українське музикознавство XX ст. як система наукових дисциплін : монографія. Київ : Сталь, 2006. 534 с.
- 55.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.
- 56.Овсяннікова-Трель О. Авторське слово композитора як передумова музикознавчого осмислення сучасного музичного мистецтва. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 2 (31). С. 134–148.
- 57.Опанасюк О. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти : монографія. Львів : Ліга-Прес, 2013. 448 с.
- 58.Палійчук І. Мініатюра для мідних духових інструментів Л. Колодуба в контексті еволюції жанру. *Збірник матеріалів XIII Міжнародної наукової інтернет-конференції, 20–22 лютого 2017 р.* Київ : ТК Меганом, 2017. С. 83–96.

- 59.Палійчук І. Жанр концерту для мідних духових інструментів у творчості Й. Ельгісера. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : науковий збірник*. Рівне : РДГУ, 2019, (28). С. 181–185.
- 60.Палійчук І. Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів О. Щетинського. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2023. Вип. 43. С. 123–128.
- 61.Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів другої половини ХХ століття: теоретичний та історичний аспекти. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2011. Вип. 23. С. 159–164.
- 62.Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів (1950-2000): формування, усталення, модифікації жанру : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2007. 217 с.
- 63.Побережна Г., Щериця Т. Загальна теорія музики. Київ : Вища школа, 2004. 303 с.
- 64.Польська І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України*. Випуск 46. 2014. С. 267–275.
- 65.Посвалюк К. Виконавська та теоретична концепція Валерія Посвалюка: історико-мистецтвознавчий аналіз. *Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика». Випуск 2 (11). С. 146–151.
- 66.Посвалюк К. Педагоги-фундатори професійного виконавства на духових інструментах м. Києва. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 93: Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. С. 67–74.
- 67.Потапов Я. Тромбон як інструментальний феномен європейського музично-виконавського мистецтва. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2019. Випуск 14. С. 72–83.
- 68.Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 46–56.

- 69.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.
- 70.Ракочі В. Інструментальний концерт: проблеми класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. Вип. 60. С. 7–31.
- 71.Рожок В. Культурологія – музикознавство: нові аспекти дослідження. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2008. Вип. 1 (1). С. 24–29.
- 72.Садівський Я. Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства. Київ, 2014. 16 с.
- 73.Садівський Я. Український тромбонний репертуар у період 1930–1990-х рр. (шляхи розвитку, стилістика, жанри). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 83. С. 145–154.
- 74.Самойленко О. Наукові обриси сучасного українського музикознавства. *Мистецтвознавство України : зб. наук. праць*. Київ : Музична Україна, 2010. Вип. 11. С. 38–45.
- 75.Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
- 76.Свірідова С. Камерний концерт як прояв неокласичних тенденцій у творчості О. Зноско-Боровського. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 23. С. 78–83.
- 77.Свірідова С. Олександр Зноско-Боровський: риси творчого портрету. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. Одеса, 2012. Вип. 15. С. 289–300.
- 78.Северинова М. Специфіка виявлення універсальних моделей у композиторській творчості. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2018. Вип. 27. Кн. 2. С. 104–116.

- 79.Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор – виконавець – музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. ст. пам'яті композитора та музикознавця, д-ра мистецтвозн., проф. Антона Мухи*. Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2009. Вип 3. С. 94–104.
- 80.Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ : Муз. Україна, 1983. 160 с.
- 81.Словник італійсько-український українсько-італійський / укладачі О. В. Дмитрієв, Г. В. Степенко; за заг. ред. В. Т. Бусела. Київ : Перун, 2003. VI. 569 с.
- 82.Слупський В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. праць*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. Вип. 83. С. 108–113.
- 83.Слупський В. Сучасні засоби виразності у творах для ансамблів духових інструментів В. Рунчака. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. 2008. Вип. 70. С. 197–200.
- 84.Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу й музичний стиль : монографія. Одеса : Астропринт, 2013. 276 с.
- 85.Спіліоті О. Теорія і методика формування музично-інтонаційного мислення : навч.-метод. посіб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2019. 234 с.
- 86.Степурко В. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2008. 21 с.
- 87.Степурко В. Синтез філософсько-естетичних і психологічних наративів у творчості сучасних українських композиторів. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2022. Вип. 42. С. 71–78.
- 88.Тарарак Ю., Подольчук В. Українська трубна школа: персональний вимір виконавської традиції. *Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика». Випуск 2 (11). С. 191–195.

- 89.Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2019. № 3 (44). С. 56–69.
- 90.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.
- 91.Федорков О. Український ансамбль тромбонів у контексті світового музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2008. 20 с.
- 92.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.
- 93.Черноіваненко А. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 704 с.
- 94.Шип С. Теорія художніх стилів : монографія. Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. 138 с.
- 95.Юдкін І. Духове соло в європейському академічному композиторському та виконавському мистецтві (тенденції розвитку, специфіка, систематика). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. Вип. 14. С. 157–160.
- 96.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.
- 97.Янжула Д. Жанрові метаморфози як чинник інструментальної ідентичності тромбона соло в українській музиці межі ХХ–ХХІ століть (на прикладі творів О. Щетинського та Л. Юріної). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2026. Вип. 97, т. 3. С. 221–228.

98. Янжула Д. Тромбон як сольний інструмент у світлі органології та історіографії. *Культура України*. 2024. № 85. С. 79–86.
99. Яровий Ю. Аналітичний ракурс виконавської інтерпретації концерту для тромбона з оркестром О. Зноско-Боровського. *Часопис Національної музичної академії України : науковий журнал*. Київ, 2026. Вип. 71(2). С. 72–86. DOI: <https://doi.org/10.31318/2414-052X.71.2026.370805>
100. Яровий Ю. Концерт № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба: інтерпретаційний дискурс. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : збірник наукових праць*. Рівне : Волинські обереги, 2025. Випуск 17. С. 73–77.
101. Яровий Ю. Концерти Левка Колодуба для тромбона з оркестром: концептуальні засади інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : збірник статей*. Ніжин, 2025. Вип. 143. Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. С. 103–113. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143.342809>
102. Baldwin K. J. The twentieth century trombone: expansion of technique. Department of Contemporary Arts Manchester Metropolitan University (MMU Cheshire). 2013. 77 p.
103. Berehova, O. Instrumental Theater in Ukrainian Women Composers' Creativity: The Communication Aspect. *Lietuvosmuzikologija*, t. 24, 2023. P. 32–57.
104. Carter S. The trombone in the Renaissance: A history in pictures and documents (Bucina: The Historic Brass Society series, no. 8). Pendragon Press. New York, 2012. 492 p.
105. Combs W. A Survey of Selected Early Twenty-First Century American Sonatas for Tenor Trombone and Piano : PhD dissertation. University of Colorado Boulder. Boulder, 2019. 99 p.

106. Coroiu P.-M. A perspective on the concerto genre in the 20th century. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*. Series VIII: Performing Arts. 2021. Vol. 14 (63), Special Issue. P. 41–46.
107. Guilloux F. Braun's Gamme et Méthode pour les Trombones: Some New Evidence. (Translated by Maurice Whitehead). *Historic Brass Society Journal*. Vol. 28. New York, 2016. P. 73–95.
108. Herbert T. The trombone. Yale University Press. New Haven, 2006. 399 p.
109. Johnson A. The fundamental approach to trombone technique: a comprehensive strategy for addressing common technical deficiencies in trombone performance : PhD dissertation. Ball State University. Muncie, 2010. 220 p.
110. Lapie R. The Braun Brothers, Two Names, One Method. *International Trombone Association Journal*. Vol. 21 No 1. Richmond, 1995. P. 30–31.
111. Payne E. Instrumental Interaction and Subversion in John Cage's Concert for Piano and Orchestra. *Contemporary Music Review*. 2022. Vol. 41, Nos. 2–3. P. 172–192. DOI: 10.1080/07494467.2022.2080454.
112. O'Leary J. Jan Sandström's Concerto for Trombone and Orchestra: Motorbikes, Postmodernism and Popular Success. San Francisco, 2008. 44 p.
113. Preja R. Paradigms of the Concerto for Orchestra in Romanian Music. *Musicology Papers*. 2021. Vol. XXXVI/1. P. 89–104.
114. Wald-Fuhrmann M., Egermann H., Czepiel A., O'Neill K., Weining C. Music Listening in Classical Concerts: Theory, Literature Review, and Research Program. *Frontiers in Psychology*. 2021. Vol. 12. Art. 638783. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.638783>
115. Wick D. Trombone Technique. Oxford University Press. Oxford, 2011. 89 p.

## ДОДАТКИ

## Додаток 1.

## Оригінальний репертуар для тромбона українських композиторів

## ТВОРИ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ

| Композитор           | Назва твору                             | Хронологія | Інструментальний склад                      |
|----------------------|-----------------------------------------|------------|---------------------------------------------|
| О. Зноско-Боровський | Концерт ор. 53                          | 1958       | для тромбона з оркестром                    |
| Є. Зубцов            | Концерт                                 | 1964       | для труби, тромбона і симфонічного оркестру |
| В. Здоров            | Концерт                                 | 1970-ті    | для тромбона з оркестром                    |
| Ю. Іщенко            | Соната                                  | 1970-ті    | для тромбона і фортепіано                   |
| Є. Нестеренко        | Концерт                                 | 1970-ті    | для тромбона з оркестром                    |
| В. Гомоляка          | Концерт                                 | 1978       | для тромбона з оркестром                    |
| В. Пацера            | Перший концерт                          | 1980-ті    | для тромбона з оркестром                    |
| В. Пацера            | «Інтегральні речитативи, «Маски ідолів» | 1980-ті    | моносимфонії для тромбона і фортепіано      |
| Л. Колодуб           | Концерт № 1                             | 1986       | для тромбона з оркестром                    |
| О. Похило            | Соната                                  | 1980-ті    | для тромбона і фортепіано                   |
| О. Гнатовська        | Сонатина                                | 1980-ті    | для тромбона і фортепіано                   |

|                 |                                    |         |                                                |
|-----------------|------------------------------------|---------|------------------------------------------------|
| П. Ладиженський | Сонатина                           | 1980-ті | для чотирьох<br>тромбонів                      |
| Д. Киценко      | «De profundis»<br>(Концерт<br>№ 1) | 1993    | для тромбона та 13<br>струнних<br>інструментів |
| Д. Киценко      | Другий<br>концерт                  | 1990-ті | для тромбона з<br>оркестром                    |
| Л. Колодуб      | «Маски»                            | 1990-ті | концертно для<br>трьох солістів та<br>оркестру |
| Л. Колодуб      | Концерт № 2                        | 2004    | для тромбона з<br>оркестром                    |
| Й. Ельгісер     | Концерт №<br>1, Концерт<br>№ 2     | 2000-ні | для тромбона з<br>оркестром                    |
| О. Костін       | Концерт<br>«SOS»                   | 2000-ні | для тромбона з<br>оркестром                    |
| А. Рощенко      | Концертно                          | 2000-ні | для тромбона і<br>камерного<br>оркестру        |
| Л. Юріна        | Концерт                            | 2000-ні | для тромбона з<br>симфонічним<br>оркестром     |
| О. Красотов     | «Скерцо-<br>остинато»              | 2000-ні | для тромбона з<br>оркестром                    |

### КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ МІНІАТЮРИ

| Композитор    | Назва твору                                               | Хронологія | Інструментальний<br>склад    |
|---------------|-----------------------------------------------------------|------------|------------------------------|
| І. Віленський | «Дві п'єси на<br>молдавські теми»<br>(«Пісня»,<br>«Марш») | 1955       | для тромбона і<br>фортепіано |

|                 |                                                          |         |                                          |
|-----------------|----------------------------------------------------------|---------|------------------------------------------|
| І. Польський    | «П'єси»                                                  | 1960-ті | для тромбона і фортепіано                |
| О. Каменський   | «Фантазія»                                               | 1960-ті | для тромбона і фортепіано                |
| В. Клиш         | «Довбуш»                                                 | 1970-ті | для тромбона і фортепіано                |
| І. Хуторянський | «Канон»,<br>«Експромт»                                   | 1970-ті | для тромбона і фортепіано                |
| Л. Колодуб      | «Дума», «Елегія»                                         | 1970-ті | для тромбона (труби/фагота) і фортепіано |
| Л. Колодуб      | «Гумореска»                                              | 1970-ті | для тромбона і фортепіано                |
| В. Губа         | «Клейноди<br>(Стародавня балада)»                        | 1980-ті | для тромбона та органа                   |
| Б. Яровинський  | «Концертний дует»                                        | 1980-ті | для тромбона і фортепіано                |
| В. Дробязгіна   | «Вальс»,<br>«Кавалерійська»,<br>«Арія»                   | 1980-ті | для тромбона і фортепіано                |
| Й. Ельгісер     | «Два експромти»,<br>«Інтродукція і танець»,<br>«Мелодія» | 1990-ті | для тромбона і фортепіано                |
| О. Щетинський   | «Арія»                                                   | 1990-ті | для тромбона соло                        |
| Л. Юріна        | “Disintegration”<br>(«Розпади»)                          | 1990-ті | для тромбона соло                        |
| В. Рунчак       | “Homo Ludens VI”<br>(«Пара анекдотів...»)                | 2000-ні | для тромбона соло                        |

## АНСАМБЛЕВІ ТВОРИ

| Композитор           | Назва твору                             | Хронологія | Інструментальний склад                                        |
|----------------------|-----------------------------------------|------------|---------------------------------------------------------------|
| О. Зноско-Боровський | «Скерцо»                                | 1938       | для трьох тромбонів                                           |
| В. Рибальченко       | «Скерцо»                                | 1950-ті    | для трьох тромбонів                                           |
| Д. Клебанов          | «Балада»                                | 1958       | для трьох тромбонів і туби                                    |
| Д. Клебанов          | «Романс»                                | 1959       | для квінтету мідних духових                                   |
| І. Мартон            | «Маленька сюїта»                        | 1970       | для квартету тромбонів                                        |
| Т. Розенвальд        | «Сюїта»                                 | 1970-ті    | для квартету тромбонів                                        |
| О. Лукиновський      | «Скерцо»                                | 1970-ті    | для квартету тромбонів                                        |
| О. Лукиновський      | «Інтермецо»                             | 1970-ті    | для квартету тромбонів і духового оркестру                    |
| Л. Грабовський       | «Епітафія пам'яті Райнера Марії Рільке» | 1970-ті    | для читця, 2 труб і 2 тромбонів                               |
| Є. Станкович         | Камерна симфонія № 1                    | 1970-ті    | для флейти, тромбона, кларнета, перкусії, арфи, ф-но, скрипки |
| В. Зубицький         | Камерна симфонія № 1 «Lugubre»          | 1970-ті    | для кларнета/саксофона, фагота, тромбона, 2 перкусій та арфи  |
| В. Іванов            | «У монумента скорботної матері»         | 1980-ті    | поема для квартету тромбонів та ударних                       |
| В. Іванов            | Інтермецо                               | 1980-ті    | для соло тромбона з естрадним оркестром                       |

|               |                                                     |         |                                                   |
|---------------|-----------------------------------------------------|---------|---------------------------------------------------|
| В. Чепеленко  | Концерт                                             | 1980-ті | для квартету<br>тромбонів та ударних              |
| Л. Колодуб    | «Ідилія»,<br>«Маленьке<br>негреньятко»              | 1980-ті | для чотирьох<br>тромбонів                         |
| Л. Колодуб    | «Маленька<br>партита в стилі<br>свінг»              | 1980-ті | для двох труб та двох<br>тромбонів                |
| Ж. Колодуб    | «Строкаті<br>картинки»                              | 1980-ті | для двох труб і<br>тромбона                       |
| Е. Кравченко  | «Прелюдія»                                          | 1980-ті | для квартету<br>тромбонів                         |
| Є. Мілка      | «Сюїта»                                             | 1980-ті | для ансамблю<br>тромбонів                         |
| В. Гончаренко | «Quasi-organo»                                      | 1980-ті | сюїта для ансамблю<br>тромбонів                   |
| О. Литвинов   | «Сюїта на<br>українські<br>теми»                    | 1990-ті | для квартету<br>тромбонів                         |
| А. Кабаченко  | «Small east<br>suite»                               | 1990-ті | сюїта для ансамблю<br>тромбонів                   |
| М. Кузан      | «Вогонь<br>природи,<br>оновлюючи,<br>об'єднує»      | 1990-ті | для секстету<br>тромбонів                         |
| В. Пацера     | «Два блюзи»,<br>«Граємо для<br>вас»                 | 1990-ті | сюїти для ансамблю<br>тромбонів (5–12<br>інстр.)  |
| Л. Донник     | «В<br>слобожансько-<br>сковородинівсь<br>кому краю» | 1990-ті | сюїта для ансамблю<br>тромбонів                   |
| В. Польова    | Сцена з<br>«Гамлета»                                | 1990-ті | для сопрано, скрипки,<br>тромбона і<br>фортепіано |



Афіша концерту-іспиту 19 травня 2025 року



ОРКЕСТРОВИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА МІДНИХ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ  
КИЇВСЬКИЙ БУДИНОК ВЧЕНИХ

**19 травня** **17:00**  
2025

**Концерт-іспит**  
Аспіранта творчої аспірантури  
**Юрія Ярового**

В РАМКАХ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ:  
"УКРАЇНСЬКИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРОМБОНУ:  
ХУДОЖНІ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ"

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК  
ТА НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ -  
ЗАСЛУЖЕНИЙ АРТИСТ УКРАЇНИ,  
КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,  
ПРОФЕСОР КАФЕДРИ МІДНИХ ДУХОВИХ  
ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ  
**КРИЖАНІВСЬКИЙ Ф.П.**

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР -  
ЛАУРЕАТ МІЖНАРОДНИХ І  
ВСЕУКРАЇНСЬКИХ КОНКУРСІВ  
**ГЕПЛЮК Є.А.**

В КОНЦЕРТІ ПРИЙМАЮТЬ УЧАСТЬ -  
СТУДЕНТИ КЛАСІВ ТРОМБОНУ  
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ

## Афіша концерту-іспиту 5 листопада 2025 року



**ОРКЕСТРОВИЙ ФАКУЛЬТЕТ**  
**КАФЕДРА МІДНИХ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ**  
**Малий зал академії ім. О.Тимошенка**

**5 листопада**      **17:00**

**Концерт-іспит**  
Аспіранта творчої аспірантури  
**Юрія Ярового**

**В РАМКАХ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ:**  
**"УКРАЇНСЬКИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРОМБОНУ:**  
**ХУДОЖНІ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ"**

**ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК**  
**ТА НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ -**  
**ЗАСЛУЖЕНИЙ АРТИСТ УКРАЇНИ,**  
**КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,**  
**ПРОФЕСОР КАФЕДРИ МІДНИХ ДУХОВИХ**  
**ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ**  
**КРИЖАНІВСЬКИЙ Ф.П.**

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕР -**  
**ЛАУРЕАТ МІЖНАРОДНИХ І**  
**ВСЕУКРАЇНСЬКИХ КОНКУРСІВ**  
**ГЕПЛЮК Є.А.**

**В КОНЦЕРТІ ПРИЙМАЮТЬ УЧАСТЬ -**  
**СТУДЕНТИ КЛАСІВ ТРОМБОНУ**  
**НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ**

## Афіша концерту-іспиту 18 червня 2026 року

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ОРКЕСТРОВИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА МІДНИХ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ



**18 червня 2026**

**15:00**

# Концерт-іспит

НА ЗДОБУТТЯ ОСВІТНЬО-ТВОРЧОГО СТУПЕНЮ «ДОКТОР МИСТЕЦТВА»  
АСПІРАНТА ТВОРЧОЇ АСПІРАНТУРИ КАФЕДРИ МІДНИХ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

## ЯРОВИЙ ЮРІЙ

В РАМКАХ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ:  
«УКРАЇНСЬКИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРОМБОНА:  
ХУДОЖНІ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ»

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК –  
**КРИЖАНІВСЬКИЙ Ф. П.**  
ЗАСЛУЖЕНИЙ АРТИСТ УКРАЇНИ,  
КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,  
ПРОФЕСОР КАФЕДРИ МІДНИХ ДУХОВИХ  
ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ –  
**КРИЖАНІВСЬКИЙ Ф. П.**  
ЗАСЛУЖЕНИЙ АРТИСТ УКРАЇНИ,  
КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,  
ПРОФЕСОР КАФЕДРИ МІДНИХ ДУХОВИХ  
ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР –  
**ГЕПЛЮК Є. А.**  
ЛАУРЕАТ ВСЕУКРАЇНСЬКИХ  
ТА МІЖНАРОДНИХ КОНКУРСІВ

ЗАПРОШЕНИЙ УЧАСНИК КОНЦЕРТУ –  
**ВЛАДИСЛАВ СПИРИДОНЕНКО**  
ЛАУРЕАТ ВСЕУКРАЇНСЬКИХ  
ТА МІЖНАРОДНИХ КОНКУРСІВ,  
АРТИСТ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ УКРАЇНИ



### У ПРОГРАМІ ТВОРИ:

**А. Зноско-Боровський**  
**Є. Зубцов**  
**Л. Колодуб**

Концерт для тромбона з оркестром  
Концерт для труби та тромбона з оркестром  
Концерт №2 для тромбона з оркестром



18 ЧЕРВНЯ 2026



15:00



36 АУДИТОРІЯ

## Підтвердження апробації матеріалів дослідження творчого проєкту

