

Міністерство культури та стратегічних комунікацій
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів

КОЛОДІЙ Ігор Богданович

**ТРОМБОН У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ВИКОНАВСЬКА
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Профілізація – Тромбон

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
Прищеп І. П.
ст. викладач кафедри
духових та ударних інструментів

Рецензент –
Груша П. Б.
ст. викладач кафедри
духових та ударних інструментів

Львів - 2025

Зміст

Вступ	3
Розділ I. Загально-історичний огляд формування тромбонового виконавства в Україні	
1.1. Становлення регіональних виконавських шкіл гри на тромбоні: основоположники, послідовники та визначні виконавці	5
1.2. Ансамблеве тромбонове виконавство як важливий напрямок розвитку інструментального мистецтва	13
Розділ II. Твори для тромбону у національній композиторській творчості	
2.1. Особливості стилістики та жанрові різновиди творів для тромбона	18
2.2. Новаторські підходи та інструментальні експерименти сучасних українських композиторів	25
Висновок	30
Список використаних джерел	32

ВСТУП

Актуальність дослідження. Розвиток українського тромбонового виконавства в контексті сучасного процесу національного відродження набуває особливого значення. Важливим фактором постає зростання інтересу до історичної спадщини, духовної та матеріальної культури, спонукаючи вивчати історичні джерела, щоб повернути із забуття історичні факти, події, імена несправедливо забутих видатних культурних діячів минулого.

Протягом XX століття увагу музикознавців привертала специфіка функціонування сольного та ансамблевого тромбонового виконавства, яке в процесі становлення еволюціонувало з побутових форм до жанрової системи в композиторській та виконавській практиці XX – початку XXI століть.

З другої половини XX ст. оригінальні твори українських композиторів для тромбона стали реалією національного музичного мистецтва та перетворилися в усталене явище, що характеризується закономірностями як історичного, так і власно художнього рівня. Процеси, що відбуваються в сучасній композиторській творчості, призначеної для тромбона, віддзеркалюють загальні тенденції вітчизняного музичного мистецтва.

Окрім цього, важливим постає становлення виконавської школи, яке неможливе без відкриття навчальних закладів, де б здійснювалась підготовка кадрів. Наявність усіх цих факторів знаходиться у тісній взаємодії з композиторською творчістю, адже поява творів вимагає наявності виконавців, і стимулює виникнення інтересу до певного інструменту. Разом з тим, за наявності виконавців з'являється потреба у репертуарі, яка й задовольняється композиторською школою.

Відтак, **мета роботи** - дослідити етапи становлення і розвитку українського тромбонового виконавства та значення тромбону у творчості українських композиторів.

Мета диктує такі завдання:

– прослідкувати історичні етапи формування українського тромбонового виконавства;

- визначити джерела, передумови і шляхи становлення професійних виконавських і педагогічних традицій регіональних шкіл тромбона;
- окреслити жанрово-стильову еволюцію ансамбля тромбонів як жанрової системи в композиторській та виконавській практиці ХХ – початку ХХІ ст.
- дослідити особливості музичної мови українського композиторів в аспекті традицій і новаторства творчого процесу;

Об’єкт дослідження – творчість українських композиторів в контексті становлення і розвитку регіональних виконавських шкіл тромбона.

Предмет дослідження - творча, виконавська та наукова діяльність визначних представників українського тромбонового виконавства.

Матеріалом дослідження послужили праці, пов’язані з досліджуваною проблематикою: історично оглядові, науково-теоретичні, методико-педагогічні розробки з окремих питань, мемуари визначних виконавців і педагогів минулого і сучасності та твори для тромбону написані на різних етапах становлення інструмента.

Методологія дослідження. У ході дослідження використано: *історико-системний метод* - необхідний для виявлення витоків українського тромбонового виконавства; *жанрово-стилевий* - застосовується при розгляді конкретних зразків; *методи аналізу і синтезу*.

Практична цінність роботи. Наукове дослідження стане корисним у курсах методики викладання гри на тромбоні, інструментуванні, інструментознавстві, а також для педагогічної практики гри на духових інструментах.

Структура дослідження. Робота складається зі *вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел*, що містить 23 позиції. Загальна кількість сторінок – 34 с.

РОЗДІЛ І.

ЗАГАЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД ФОРМУВАННЯ ТРОМБОНОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

1.1. Становлення регіональних виконавських шкіл гри на тромбоні: основоположники, послідовники та визначні виконавці

На території сучасної України перші духові інструменти з'явилися ще за доби первісності, вони були переважно вироблені з кісток, деревини, тобто скоріше є пращурами дерев'яної духової групи.

Важливий етап розвитку вітчизняної практики на мідних духових інструментах наявний в мистецтві Київської Русі, що сприяло формуванню тромбонового виконавства. Саме в цю епоху музична інструментальна культура досягла високого ступеню розвитку і створила передумови щодо започаткування традицій спільного музичного виконавства, проте догматичні заборони православної церкви щодо використання інструментальної музики в релігійних обрядах суттєво загальмували розвиток національного інструментального виконавства [11, с. 593].

Починаючи з середини XVI ст., під впливом західноєвропейської культури у західних регіонах України розпочинається розвиток інструментального мистецтва. На становлення і формування українського тромбонового виконавства позитивно впливали тісні контакти українських музикантів з виконавцями на духових інструментах з Польщі, Чехії, Німеччини, Італії. Відкриття консерваторій у великих містах Західної Європи, а з часом, і в Україні, стало поштовхом для інтенсивного розвитку мистецтва гри на духових інструментах, створення методичних посібників і репертуару, виховання видатних виконавців. Водночас, за відсутності організованої професійної музичної освіти в Україні в умовах дефіциту вітчизняних виконавців і педагогів до цього процесу залучалися музиканти іноземного походження [9].

Слід зазначити що формування українського тромбонового виконавства відбувалося у складних умовах, пов'язаних з об'єктивними труднощами, що історично склалися в державі. Недоступність інформації та обмеженість контактів у міжнародному середовищі, тривала ізоляція країни від досягнень загальносвітового рівня у радянські часи стало на заваді подальшому розвитку тромбонового виконавства. Не зважаючи на окремі успіхи тромбоністів у

виконавському плані (перемоги на міжнародних конкурсах), значний період часу вітчизняна тромбонова школа розвивалася у відриві від світових тенденцій навчання гри на тромбоні.

Витоки формування професійних виконавських шкіл починаються на початку XIX ст., з появою перших музичних навчальних закладів. У Західній Європі у XIX ст. мистецтво гри на духових інструментах досягло високого рівня. Цьому сприяло відкриття консерваторій у великих містах Європи: в Парижі – 1795, в Празі – 1811, Варшаві – 1821, Лондоні – 1822, Пешті – 1840, Лейпцизі – 1843, Берліні та Кьольні – 1850 Бухаресті – 1864 тощо.

Водночас, значну роль у становленні української школи тромбона і у вихованні національних музичних кадрів відіграли інструментальні класи в Харківському університеті, Києво–Могилянській академії тощо. Діяльність кріпацьких капелій та оркестрів у панських маєтках була характерною ознакою музичного життя України кінця XVIII – початку XIX ст.

З другої половини XIX століття розпочинається процес формування національних шкіл, як композиторських, так і виконавських. З відкриттям учбових закладів різних рівнів, закладаються передумови для появи творів, які зможуть розкрити потенціал мідних духових інструментів, зокрема тромбона в повній мірі.

Дефініцію поняття «школа» можна знайти у різних джерелах. У своєму первинному значенні, «школа» походить від слів «шкала (scala)» і «сходи», вони акцентують на послідовному процесі формування професіоналізму митця. У найбільш широкому, енциклопедичному його трактуванні, «школа» у мистецтві – це художній напрям, течія, представлені спільними творчими принципами. Музикознавець В. Сумарокова розглядає виконавську школу як напрям у виконавстві, зокрема у виконавській педагогіці, пов'язаний єдністю основних поглядів, спільністю чи спадкоємністю принципів і методів навчання, які забезпечують удосконалення професійного досвіду, який містить діалог: «композитор – виконавець». Ознаками поняття «виконавська школа» В. Сумарокова вважає такі: наявність традицій, їх використання та розвиток шляхом передавання досвіду; наявність методу й методик, які дозволяють передавати

досвід; наявність репертуару, який сприяє художньому і технічному удосконаленню виконавської майстерності та інструментарію [19, с. 38].

Існування певної виконавської школи і приналежність до неї зумовлюються передусім характерними виконавськими особливостями, які визначають стиль, манеру гри, виконавську культуру і, безперечно, загальний рівень виконавця. З цього погляду, інституалізованою формою становлення виконавської школи є консерваторія, яка передбачає накопичення, збереження і трансляцію професійного, творчого за своєю сутністю досвіду в умовах спеціалізації видів музичної діяльності, різноманітних міждисциплінарних зв'язків і багато суб'єктного міжособистісного спілкування.

В той же час, програми музичних закладів передбачала підготовку вузьких спеціалістів – оркестрових музикантів, і не ставили завдання виховання всебічно розвинених музикантів. Провідне місце серед викладачів у класах духових інструментів належало вихованцям іноземної школи, зокрема німецької і чеської.

Як зазначає доктор мистецтвознавства В. Посвалюк: «Високий рівень викладачів був незаперечним, але сама система музичної освіти того часу була далеко не досконалою і не могла цілком задовольнити потребу в музично-виконавських кадрах вищої кваліфікації»,... навчання духовиків велось по іноземних школах, що пояснювалось майже повною відсутністю вітчизняного навчального матеріалу [16, с. 50].

Розвиток тромбонового виконавства у м. Києві, зазнав великих соціально–економічних і суспільно–політичних змін, які вплинули на стан культури, мистецтв і загальної освіти в ньому. Протягом 1872–1873 рр. було відкрито класи духових інструментів, у яких викладали солісти Київської опери: О. Химиченко, О. Лещенко (флейта, гобой); Г. Данилов – труба; Г. Самборський – валторна і тромбон. Наступником Г. Самборського став А. Машек, соліст Київської опери, який очолював клас тромбона протягом 1885–1907 рр.

Головні етапи розвитку київської школи тромбона, характер її розвитку визначили: плідна діяльність педагогів (Г. Самборського, А. Машека, М. Подгорбунського, П. Фассгауера, І. Іткаса, Є. Ланге, В. Яблонського, О.

Добросердова, В. Гараня, В. Синька, Ф. Крижанівського, Г. Лагдищука, Г. Марценюка) та вплив німецької тромбонової школи (*Х. Борка і Ф. Тюрнера*).

Саме *М. Подгорбунський*, керівник класу труби, валторни і тромбона Київської консерваторії, був першим вітчизняним викладачем, який розробив власну методику гри - «Практичне керівництво для вивчення гри на мідно-духових інструментах» надруковану у 1914 році [3, с. 278].

Київська школа гри на тромбоні є унікальним явищем у системі вітчизняної музичної освіти та виконавства, що сформувалося у другій половині ХХ століття й розвивалося у тісному зв'язку з процесами становлення професійної інструментальної школи в Україні. Її витоки сягають періоду після Другої світової війни, коли в Україні відновлювалася мистецька інфраструктура, зокрема в Києві – на базі Київської державної (нині Національної) консерваторії імені П. І. Чайковського [2, с. 4].

Зростання інтересу до мідних духових інструментів у професійній музичній сфері у 1970–1980-х роках сприяло становленню тромбонової традиції в столиці. У цей період тромбоністи активно долучалися до роботи в оркестрах Національної опери України, Національного симфонічного оркестру та в камерних ансамблях.

Починаючи з 1990-х років, Київська школа гри на тромбоні дедалі активніше інтегрується у міжнародний контекст, зокрема через участь у європейських фестивалях і майстер-класах.

Сьогодні школа зберігає свою актуальність, поєднуючи академічну спадщину з відкритістю до новітніх виконавських тенденцій, включаючи імпровізаційні практики, сучасну академічну музику та експериментальні форми звучання. Як зазначає О. Савченко, сучасний підхід в українському виконавстві на тромбоні передбачає не лише технічну адаптацію, а й глибоке розуміння інтонаційних особливостей національної музичної мови [17].

Отже, Київська школа гри на тромбоні постає як результат поєднання європейських технік та національної виконавської традиції, що забезпечило їй стабільне місце в культурному ландшафті України й стало основою для подальшого розвитку духової культури на теренах Східної Європи.

На початку XIX ст., значний вплив на розвиток музичної культури південного регіону України мала «Одеська школа тромбона» завдяки видатним зарубіжним музикантам, таких як Кредацці, Фрід, трубачі Якеш, Вурм, Беріо та ін. Починаючи з другої половини XIX ст. передова громадськість усе частіше виявляла інтерес до питань музичної освіти, до відкриття у місті музичних навчальних закладів, а вже в 1866 року було засновано музичну школу. Першим викладачем класу тромбона в ній став італійський тромбоніст Г. Лоеццо, який очолював клас тромбона і туби протягом 1887–1927 рр. Його впевнено можна вважати засновником одеської школи тромбона.

Велике значення мала педагогічна діяльність викладачів-тромбоністів консерваторії (*А. Лівшиця, А. Руденка, В. Калюжного, Л. Вайнмана*), які протягом своєї роботи виховали багатьох талановитих учнів.

У 60–80 рр. XX ст. в Одеській консерваторії викладали талановиті музиканти, які прийшли на зміну своїм попередникам. Серед них – кларнетист К. Мюльберг, трубач В. Луб, тромбоністи *С. Горовой і В. Готчев*. Протягом 1977–1980 рр. клас тромбона очолював С. Горовой, вихованець Донецької консерваторії. Починаючи з 1982 р., клас тромбона і туби Одеської консерваторії очолював В. Готчев, вихованець Одеської консерваторії (кл. проф. А. Руденка).

Становлення одеської школи пов'язане з творчістю українських композиторів у жанрі концерту і камерно-ансамблевої музики. У репертуарі тромбоністів виконувалась музика *О. Зноско-Боровського, Б. Гомоляки, Л. Колодуба, Є. Зубцова, О. Красотова, Г. Леонова*.

Творчо-педагогічна діяльність видатних музикантів (*Г. Лоеццо, А. Руденка, М. Могилевського, К. Мюльберга, В. Луба, І. Боруха, С. Горового*) збагатила одеську духову школу, зокрема й школу тромбона, вивела її на високий професійний рівень.

Становлення львівського духового виконавства сягають XVI ст., коли у Львові було засновано музичний цех (1580). Про його діяльність свідчать архівні документи («Облята привілею музикантів», затверджений 9 березня 1580 р.) з переліком семи спеціальностей, у них згадуються і тромбоністи брати Юрій та Андрій Іжики [12]. На межі XVIII–XIX ст. у Львові було створено багато мистецьких установ: театр опери, музично-філармонічне товариство, симфонічний

оркестр під орудою К. Липинського, з часом – «Галицьке музичне товариство» (1838). З діяльністю цього товариства розпочався новий період у розвитку професійного музичного мистецтва Галичини. 1854 року відкрилась Львівська консерваторія, одна з найдавніших у Європі: від початку 30-х років XX ст. це була консерваторія імені Шимановського, а від 1939 р. – Львівська державна консерваторія. Друга світова війна перервала спадкоємність попереднього періоду, тому про становлення тромбонового виконавства у Львові можна говорити тільки починаючи з 1945 року.

У повоєнні роки педагогічний склад Львівської консерваторії поповнився вихованцями Київської та інших консерваторій. Після 1962 року клас тромбона і туби очолював видатний український тромбоніст С. Ганич, який закінчив Київську консерваторію.

З іменами львівських фахівців (*С. Ганича, В. Цайтца, В. Швеця*) пов'язаний початок науково-дослідної роботи у духовому виконавстві. Педагогічна діяльність *С. Ганича* природно вписується у загальноукраїнський процес розвитку музичної культури Галичини 70–90 рр. XX ст., акумулюючи досягнення тромбонового виконавства XIX–XX ст. Наступниками С. Ганича, були його вихованці *Л. Меленець* і *О. Савельєв*, викладачі класів тромбона і туби [23, с. 80-81].

За останні десятиліття львівське тромбонове виконавство зазнало значного зростання, що позначено вищим рівнем музичної освіти, розвиненою виконавською майстерністю, збільшенням сольних і ансамблевих концертів.

Вагоме значення мало становлення та розвиток духового музичного мистецтва у Харкові, яке було пов'язано з загальним процесом розвитку культури міста. Перші згадки про музичне життя Харкова належить до початку XVIII ст. Професійне музичне мистецтво того часу репрезентували цехові музиканти, а також кріпосні оркестри, оперні і драматичні трупи заможних поміщиків. Відкриття Харківського колегіуму (1765), а з часом – Харківського університету (1805) з класами інструментальної музики свідчило про поступове становлення інструментального виконавства у місті [8, с. 215].

Класи валторни, труби й тромбона більше тридцяти років очолювали брати Андрій та Юріс Юр'яни – вихідці з Латвії.

Наступним етапом професіоналізації духового музичного виконавства у Харкові стало відкриття 1917 р. на базі музичного училища Консерваторії, яка стала центром музичної освіти у місті. Формування харківської духової виконавської школи було тісно пов'язане із загальним розвитком музичної культури, з діяльністю оперного театру, створенням нових творчих колективів, що потребувало виховання високопрофесійних виконавців і педагогів.

Першим викладачем в класі тромбона і туби був *Дмитро Катанський* (1864 – 1927). Незадовго до смерті Д. Катанський передав свій клас тромбоністу оперного театру *Михайлу Челпанову*, який, за спогадами колег, хоча і не мав академічної освіти, проте був зарахований викладачем в консерваторію завдяки прекрасному володінню інструментом. Однак, емпіричний підхід до всіх складових виконавського процесу, без наукового обґрунтування різних проблем гальмувало розвиток музикантів. З 1935 року, клас тромбона очолив *Митрофан Корнєєв* – військовий диригент з м. Суми. Протягом 1939 – 50 років ХХ ст. клас тромбона Харківської консерваторії вів досвідчений музикант симфонічного оркестру *Микола Йосипович Кошиць* (1908 – 1950) [8, с. 216].

Кінець 50 – початок 70-х рр. ХХ ст. характеризується зростанням вимог до виховання молодих виконавців. Клас тромбона у різні роки очолювали *В. Туський, І. Ганзбург, Є. Еленкриг, М. Резван*. Методика цих педагогів ґрунтувалась на вдалому поєднанні двох аспектів педагогіки – оволодіння технікою виконання і створення міцного рухомого амбушюра. Значна увага зверталась і на систематичну роботу з оркестровим і сольним матеріалом. Усе це створило умови для значного зростання виконавського рівня учнів, виховання видатних виконавців.

У 80-х рр. ХХ ст. розпочалась педагогічна діяльність нового покоління талановитих педагогів, серед яких вихованець Харківської консерваторії *О. Федорков*. Особливо відзначається вагомий вплив композиторської діяльності музиканта на формування тромбонового виконавства, що визначає подальше удосконалення гри на інструменті.

Серед відомих викладачів України, педагогічна творчість яких вплинула на розвиток тромбонового виконавства слід назвати *Б. Манжору*, професора Донецької державної консерваторії. Його робота «Методика гри на тромбоні» була

видана 1976 року, у ній викладено основні методичні положення автора, вироблені протягом 30-річного досвіду викладання у вищих і середніх музичних закладах.

Загалом, бурхливий розвиток самодіяльних духових оркестрів (на початку 30-х, у 40–70 рр. XX ст.), відкриття дитячої музичної школи і класів духових музичних інструментів у Донецькому музичному училищі (1935) вплинуло на виховання високопрофесійних фахівців на духових інструментах. Відомостей про першого викладача класу тромбона не збереглись, тому історію становлення тромбонового виконавства у Донецьку можна починати з повоєнного періоду, з відкриття у шахтарській столиці 1968 року Музично–педагогічного інституту імені С. Прокоф'єва.

Кращі традиції духового виконавства у Донецьку були збагачені досвідом викладачів класу тромбона і туби *А. Єгорова, Г. Підмогильного, Б. Манжори*. Серед найбільш відомих учнів А. Єгорова слід відзначити О. Пильникова, лауреата конкурсів, соліста Київської опери, і *С. Горового*, який від 1989 р. очолював клас тромбона.

Цікавим є факт, що у регіоні особливо відзначався розвиток джазового виконавства, що також вплинуло на формування виконавської школи. Важливу роль у становленні українського інструментального мистецтва відіграла творчість композиторів цього регіону – Д. Гоменської, Є. Мілки та інших [9].

1.2. Ансамблеве тромбонове виконавство як важливий напрямок розвитку інструментального мистецтва

В різних історичних джерелах музичної культури (різних епох і стилів) тромбон посідає усталене місце в практиці інструментальної культури, насамперед як один з провідних ансамблевих інструментів.

З'явившись в період первісно-общинного ладу, духові інструменти згодом посіли важливе місце в культурному житті Стародавнього Єгипту, Греції та Риму. Саме у стародавньому світі були створені всі прототипи сучасного духового інструментарію, зародилися початкові форми сольного й ансамблевого виконавства.

Історичний період ансамблевого і сольного виконавства можна умовно поділити на три етапи:

- I етап – XV – XVII ст. – період формування та розвитку сольного й ансамблевого тромбонового виконавства;
- II етап – XV – XX ст. – період формування світських і сакральних функцій ансамблево-оркестрового тромбонового мистецтва;
- III етап – XX – початок XXI ст. – період розквіту вітчизняного ансамблево-оркестрового та сольного виконавства [10, с. 177].

В епоху середньовіччя розвиток інструментального виконавства обмежувався духовенством, переважно культивувався побутовими формами музикування.

Значні зміни в Західній Європі у цій галузі пов'язані з епохою Відродження, зокрема збільшенням нових форм світського життя, вивільненням професійної музики з під впливу церкви. Відомо, що вже у XV – XVI ст. тромбон застосовувався в інструментальних капелах при церковних хорах, де тромбоністи, зазвичай, розташовувалися на хорах і соборних баштах і дублювали звучання чоловічого хору.

В історичних джерел щодо становлення і розвитку тромбонового ансамблевого виконавства як специфічного явища музично-виконавської практики свідчить, що його формування співпадає з початком виникнення ансамблевої культури музикування Західної Європи. Саме у цей час стають популярними і набувають значного поширення різні вокально-інструментальні ансамблі, учасниками яких стають і тромбони. Найперші випадки застосування їх в ансамблі з іншими інструментами належать до початку XV століття у творах А. Романі й Г. Допре, де тромбони, що мали хроматичний звукоряд, виконували партії тенора і контр-тенора, а смичкові інструменти дублювали інші голоси. У першій половині XVI століття з'являється жанр мадригала, виконання якого супроводжувалося акомпанементом віол, арф, флейт і тромбонів. Починаючи з XV ст., достатньо частим учасником інструментальних ансамблів стає тромбон.

Італійський композитор Дж. Габріелі (1557- 1612), органіст собору Св. Марка у Венеції, у своїх творах активно використовує тромбони, які не тільки дублюють партії хору у діапазоні чоловічих голосів, а виступають також самостійно і об'єднуються у комбінації з іншими інструментами. Учень Дж. Габріелі німецький композитор Г. Шютц (1585-1672) сміливіше використовує тромбони, об'єднуючи їх з хоровими голосами, приділяючи при цьому увагу специфічним особливостям інструмента і широко використовуючи їх кантиленні якості.

Новий підхід до розуміння сутності і художніх достоїнств духових інструментів, зокрема тромбона, запропонував і розвинув у своїй творчості італійський композитор К. Монтеверді (1567-1643). У своїх творах композитор використовує тромбон не тільки для підтримки хорових партій, а й для збагачення колористики звучання [10, с. 178].

Характерною рисою формування ансамблю тромбонів був зв'язок з оперою, що тільки народжувалася. Композиторам тієї доби властиве відчуття театральної природи ансамблю тромбонів, звучання якого було здатним до відтворення певних художніх змістів.

Першим історичним зразком участі ансамблю тромбонів у театральній практиці була фінальна дія комедії Л. Строцці (1518). Спільним звучанням тромбонів та віол відзначились в інтермедії з «Le Pelegrina» (1589): вокальний квінтет виконував «Missire habitor» у супроводі тромбонів та віол.

Протягом XV – XVI ст. ансамбль тромбонів пройшов шлях від участі в неоднорідних ансамблях до появи однорідного складу. Використання ансамблю тромбонів розрізнялось наступним чином: 1) створення основного інструментального тембру (у творах з відносно невеликою кількістю партій); 2) формування однорідної фактури (у складі більш великого оркестру) [22].

XVII ст. стало періодом подальшого розвитку камерного ансамблю духових інструментів, що характеризувалось появою значної кількості творів для ансамблів, в тому числі з використанням тромбона. До таких зразків належать твори німецьких композиторів Г. Шпеєра, М. Векмана, італійського – Л. Віадани, і австрійського композитора А. Шмельцера [10, с. 179].

Вважають, що період з кінця XVIII – до початку XIX ст. був найбільш непродуктивним в репертуарі мідних духових ансамблів, проте, саме тоді Л. ван Бетховен використав групу тромбонів в своїх симфоніях. Композитором також створено для квартету тромбонів *Drei Equale* (1812) – рідкий взірець траурної музики доби класицизму.

За часів музичного романтизму ансамбль тромбонів використовували не так часто (поодинокі зразки є у оркестрових творах Г. Берліоза, Р. Вагнера). П'єси для ансамблю тромбонів: С. Неукomma «Похоронний марш» і «Релігійний марш», *Equale* для трьох тромбонів А. Брукнера, Тріо для тромбонів Ф. Берра та «Андантіно» для квартету тромбонів Ж. Кохана.

Написання аранжировок для тромбонів було особливо інтенсивним в діяльності П. Делісса, який мав вплив на педагогіку Франції, чим пояснюється велика популярність перекладень для квартету тромбонів. В цілому, хоча ансамбль тромбонів користувався попитом протягом XVIII – XIX ст., все ж таки він не досяг того значного статусу, який мав в добу Ренесансу та раннього барокко, аж до середини XX ст [22].

Увагу музикознавців минулого століття, привертала специфіка функціонування ансамблевого тромбонового виконавства, яке в процесі становлення еволюціонувало з побутових форм до жанрової системи в композиторській та виконавській практиці XX – початку XXI століть.

50-і роки XX ст. ознаменовані появою оригінальних творів для ансамблю тромбонів, які стають втіленням новаційних пошуків композиторів. Попит на ансамблево-тромбонове виконавське мистецтво зростає завдяки популярності численних колективів («Празьські тромбоністи», Токійський квартет тромбонів, Паризький квартет тромбонів, Роттердамський, Варшавський, Чикагський квартали тромбонів; Вільнюський квартет тромбонів, Естонський квартет тромбонів, квартет тромбонів Харківського університету мистецтв, квартет тромбонів Дніпропетровської філармонії).

Інтерес композиторів до цього жанрово-виконавського складу підвищувався не тільки задля засвоєння нетрадиційної тембрової сфери, але як наслідок пошуку

відтворення новаторських принципів музичного мислення (елементів додекафонії, сонорної та пуантилістичної техніки тощо).

У другій половині XX ст. ансамбль тромбонів як обов'язковий виконавський склад широко представлений в філармонійно-концертному житті багатьох країн світу. Нині квартет – найбільш поширений склад в практиці ансамблю тромбонів, що пояснюється його темброво-регістровою специфікою [22].

Перший в Україні оригінальний твір для ансамблю тромбонів – Скерцо для трьох тромбонів А. Зносько-Боровського (1937, опубліковано у 1955) – є цікавим взірцем національного рішення жанру варіацій, де на всіх рівнях інтонаційно-тембрової драматургії діє метод гри. Ставши «точкою відліку» в історії українського тромбонового ансамблю, в цей твір закладені найважливіші риси композиторської трактовки ансамблю тромбонів (неоднозначність, інтелектуальна гра) в українському мистецтві

Через 15 років Вс. Рибальченко продовжив традицію А. Зносько-Боровського, звернувшись до того ж інструментального складу, жанру і форми. Отже, твори А. Зносько-Боровського та Вс. Рибальченка були історично першими взірцями інтерпретації ансамблю тромбонів українськими митцями: в них було закладено традицію неоднозначного тлумачення тромбонового ансамблю (метод комбінаторики, гри).

80-ті роки минулого століття стали новим етапом історії українського ансамблю тромбонів, який характеризується: появою перших крупних форм (твори В. Чепеленка, В. Іванова); розширенням образної сфери; введенням технічних прийомів, які сприяли росту технічної майстерності. Відсутність дублювання та надання кожному голосу ансамблю самостійного значення задля індивідуалізації партії кожного учасника було кроком уперед в порівнянні з попередніми зразками, що не виходили за межі перекладень [21].

Наступним важливим етапом для ансамблів тромбонів була поява сюїт. І. Мартон «Маленькою сюїтою» для квартету тромбонів (1970) заклав жанрові засади сюїти в національному ансамблево-тромбоновому мистецтві. Надалі з інтервалом в 15-20 років в українській музиці з'явилися твори для ансамблю тромбонів саме в жанрі сюїти: це твори Є. Мілки (1988), В. Гончаренка «Quasi-

organo» (1988), А. Кабаченка «Small east suite» (1996), О. Литвинова «Сюїта на українські теми» (2001), О. Протопопової (2002), В. Пацери «Граємо для вас» (2001-2002), Т. Хмельницької «Торсіонні поля» (2002), Л. Донник «В слобожансько-сковородинівському краю» (2006).

Поява в середині 80-х років ХХ ст. поеми В. Іванова «У монумента скорботної матері» для квартету тромбонів та ударних і Концерту для квартету тромбонів та ударних В. Чепеленка (1987) ознаменувала якісно новий ступінь жанрово-виконавської еволюції українського ансамблево-тромбонового мистецтва.

Отже, якщо у період з 50-х по 70-і роки ХХ ст. ансамбль тромбонів був пов'язаний з процесами становлення малих жанрів, то у 80-і роки минулого століття з'являються перші концепційні твори (поема, концерт), призначені для ансамблю тромбонів, що дозволяє визначити цей етап їх новітньої історії як центральний [22].

На сучасному етапі ансамблево-тромбоновий репертуар концентрує в собі весь історичний досвід гри на тромбоні, зважаючи як на оркестрово-симфонічну, так і на сольну традиції. Кожен митець, який звертався до цього складу, створив оригінальну художню концепцію, став співучасником процесу ствердження оригінальної темброво-образної сфери музичної виразності.

РОЗДІЛ II.

ТВОРИ ДЛЯ ТРОМБОНУ У НАЦІОНАЛЬНІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

2.1. Особливості стилістики та жанрові різновиди творів для тромбона

У сучасній музикології значне місце займає тематика виконавського мистецтва, що становить зміст її особливої галузі – «виконавського музикознавства». Орієнтацію на виконавство обумовлено цілим рядом причин, серед яких основними є: нова система комунікації з переключеннями інтересу публіки на діяльність виконавців-віртуозів; зростання їхньої ролі у суспільному музикуванні епохи інформаційних технологій.

Слідом за акцентуванням виконавства, в сучасній музичній науці виникають і проблеми дослідження особливого феномену – стилістики будь-яких видів музики,

в числі яких стилі інструментів, що виступають як детермінанти творчості особистостей [5, с. 17].

Серед композиторів, які пишуть музику для того чи іншого інструмента, є низка митців, які, перш за все, є музикантами-виконавцями. Їх професійний рівень володіння інструментом дозволяє їм максимально використовувати художні можливості їх «рідного» інструментарію. Зростання виконавської майстерності музикантів-духовиків, своєю чергою, активізує їх творчі, художньо-естетичні здібності, які знаходять мистецьке продовження у написанні виконавцями композицій для відповідних академічних духових інструментів.

Відтак творча діяльність низки музикантів набуває рис певної системи, де елементами є їх виконавський, композиторський, педагогічний аспекти діяльності. Істотне значення у процесі написання нових творів мали мистецькі стосунки виконавців із професійними композиторами. Результатом їх творчих і часто дружніх відносин ставали різноманітні концертні композиції.

У ХХ ст. відбулися зміни у співвідношенні «композитор – виконавець», логічно підготовлені його еволюцією в епоху Романтизму. Висунення тоді виконавця-інтерпретатора на одне з чільних місць у концертному житті, поряд із виконавцем-віртуозом, зумовило істотне підвищення ролі музиканта-виконавця в музичному процесі [4, с. 144].

Художній доробок численних авторів творів духового інструментарію кінця ХХ – початку ХХІ ст. включає: сонати, фантазії, монологи, каприси, сюїти, концерти, поеми, імпровізації, партити, концертні етюди. А одним із пріоритетних напрямів сучасного українського музикознавства для мідних духових інструментів, зокрема тромбона, посідає мініатюра.

Упродовж ХХ століття цей жанр пройшов значний еволюційний шлях, в якому виокремлюються етапи формування, кристалізації й подальшого його розвитку: 1930–50-і рр., 1960–70-і рр., 1980–90-і рр.

Мініатюра – один із жанрів, який відіграв велике значення в історії розвитку української творчості для мідних духових інструментів, оскільки вона в першій половині ХХ століття була основою оригінального сольного репертуару [18, с. 33].

Його левову частку складали перекладення вокальних композицій чи творів, написаних для інших музичних інструментів.

Відтак, оригінальний сольний репертуар для мідних духових інструментів окресленого хронологічного відтинку представлений «Скерцо» для трьох тромбонів О. Зноско-Боровського (1938) та Двома п'єсами на молдавські теми для тромбона та фортепіано І. Віленського (1955).

Стильові засади названих творів визначають особливості української та загалом європейської музики першої половини ХХ ст., зокрема нових модерних течій і напрямів, що виявляються в ускладненні акордової вертикалі, униканні тонального центру та ін.

У багатьох творах 1930–50-ті рр. композитори вдавалися до української тематики та інтонаційних джерел музики інших народів. «Дві п'єси на молдавські теми» для тромбона І. Віленського, свого роду, циклічний твір, який складається із ліричної мініатюри «Пісня» та рухливої «Марш».

Жанр мініатюри для мідних духових інструментів у творчості українських авторів упродовж окресленого періоду часу розвивався, переважно, у річищі пасивного успадкування мовно-стильових традицій, закладених у ХІХ столітті та осмислених у 1930-х роках як «класичні», «народні» й тому придатні для наслідування.

1960–1970-і роки в історії розвитку українського музичного мистецтва характеризуються як період оновлення всіх його ділянок. Саме у цей час стає дещо більш прозорою, порівняно з попередніми десятиліттями, «залізна завіса» між радянською та зарубіжною культурою, що сприяло зближенню та взаємозбагаченню різних національних традицій і новаторських пошуків.

Загальновідомими стають твори Б. Бартока, А. Берга, П. Гіндеміта, А. Шенберга, О. Мессіана та інших, які, безумовно, вплинули на оновлення українського музичного мистецтва: у цей хронологічний період виникають такі стильові напрями, як «нова фольклорна хвиля», неокласицизм, неоромантизм тощо [14, с. 122].

Розширення міжнародних контактів стало поштовхом також для розвитку духового мистецтва в Україні в галузях композиторської творчості та виконавства.

Так, жанровий спектр сольного репертуару для тромбону українських авторів у 1960–1970-х роках репрезентований мініатюрою «Дума» для тромбона Л. Колодуба, а також концертом, представленим його типологічним різновидом – жанром великого симфонізованого концерту Тромбоновий концерт О. Зноско-Боровського (1975) та Тромбоновий (1978) концерт В. Гомоляки.

До ліричного плану композицій для духових інструментів окресленого хронологічного періоду належать «Елегія» для труби, або тромбона, або фагота, або баритона Л. Колодуба (1971). Серед інших композицій автора варто відзначити, «Гумореска» (для тромбона) 1989; «Ідилія», «Маленьке негрнятко» (для 4-х тромбонів); «Маленька партита в стилі свінг» (для 2-х труб та 2-х тромбонів).

Активного розвитку зазнала і ансамблева творчість для тромбона. Це були п'єси, в основному, скерцозного характеру або хорального складу, невеликі і неважкі технічно. Одне з перших скерц, як вже згадувалось, було Скерцо для трьох тромбонів О. Зноско-Боровського. Далі можна перерахувати: Скерцо для трьох тромбонів В. Рибальченко, Скерцо для квартету тромбонів А. Лукиновського, Інтермецо для квартету тромбонів і духового оркестру (1970), Поліфонічна прелюдія для квартету тромбонів і естрадного оркестру К. Орбеяна (1965), Прелюдія для квартету тромбонів Е. Кравченко, Дві п'єси для трьох тромбонів Ш. Милорава [20, с. 155].

Поряд з ансамблевими творами для тромбона або за його участі, в 1960-ті – 1980-ті роки минулого століття в Україні починають створюватися п'єси для тромбона і фортепіано, авторами яких є представники переважно харківської і київської композиторських шкіл. Це: «П'єси» для тромбона і фортепіано І. Польського, «Фантазія» для тромбона і фортепіано О. Каменського, «Довбуш» В. Клима, «Канон» і «Експромт» І. Хуторянського, «Клейноди (Стародавня балада)» для тромбона та органа В. Губи, «Інтегральні речитативи» (моносимфонія) і «Маски ідолів» для тромбона і фортепіано В. Пацери, «Концертний дует» для тромбона і фортепіано Б. Яровинського, мініатюри «Вальс», «Кавалерійська» і «Арія» для тромбона і фортепіано В. Дробязгіної. Для тромбона соло в даний період були створені: «Арія» О. Щетинського, «*Disintegration*» («Розпади») Л.

Юріної, «*Homo Ludens VI*» («Пара анекдотів на всім відому тему») В. Рунчака [5, с. 124-125].

До числа найпоширенішим серед творів призначених для тромбона був жанр сюїти. Серед них: «Диптих» для квартету тромбонів і високого жіночого голосу Вл. Кладницького (1978), «Маленька сюїта» для квартету тромбонів І.Ф. Мартона (1970), «Сюїта» для квартету тромбонів Т. Розенвальда (1967), «Сюїта на українські теми» для квартету тромбонів О. Литвинова (2000).

В художньо-виконавському репертуарі тромбоністів, вершиною сходження до професійності, інтелекту та артистизму виконавця є жанр концерту.

Український концерт для тромбона – в контексті розвитку інструментального концерту в цілому й тромбонового зокрема – з'явився досить пізно. Його виникнення лише на початку 60-х рр. ХХ ст. можна пояснити двома рівнозначними причинами: відсутність до цього часу у вітчизняному виконавстві на тромбоні високопрофесійних концертантів-віртуозів та поява саме у цей період композиторської генерації, вихованої корифеями української музики Л. Ревуцьким та Б. Лятошинським.

Оригінальність першого зразка українського концерту для тромбона (1964) Є. Зубцова полягала у наявності в якості солістів двох найближчих генетично мідних духових інструментів – труби і тромбона. Солістом у першій частині виступає труба. Друга частина, яку репрезентує солюючий тромбон, написана в традиціях минулих епох і являє собою зразок вокально-мелодійного трактування сольної партії. Третя частина твору – діалогічне концертування двох інструментів, що в драматургічному плані представлено змаганням інструментів-солістів за лідерство у загальній музично-виконавській концепції.

Концерту О. Зноско-Боровського (1975) притаманне використання в партії соліста широкого виконавського діапазону, з тенденцією до переважання верхнього регістру. Поява твору з таким рівнем художньої і технічної досконалості була обумовлена, в першу чергу, відповідним рівнем вітчизняної виконавської школи гри на тромбоні.

Всі українські концерти для тромбона були створені в розрахунку на конкретних виконавців, які подеколи, за згодою авторів музики, ставали своєрідними співавторами, особливо стосовно корекції сольних партій і каденцій.

Дефіцит концертних творів для тромбона примушував найталановитіших виконавців-тромбоністів періодично виступати в ролі композиторів – з прагненням розширити свій концертний репертуар. В історії духового виконавства цей феномен мав місце в кінці XIX і на початку XX ст. Авторами таких концертів є В. Здоров (1972) та Є. Нестеренко (1976).

Значні успіхи української виконавської школи гри на тромбоні в період 1970-1980-х рр. спричинили зацікавленість багатьох вітчизняних композиторів до написання творів концертного жанру для цього інструмента. Знаменним є факт, що авторами концертів для тромбона стали відомі композитори – В. Гомоляка, Л. Колодуб, В. Пацера.

Високо змістовний за образно-художніми та інструментально-виразними критеріями Концерт для тромбона з оркестром В. Гомоляки (1978) сфокусував у собі актуальні для вітчизняного музичного мистецтва того часу тенденції, і понад усе – активний прояв у музиці 1970-1980-х рр. неоромантичних рис. Твір має риси віртуозного романтичного концерту поемного типу і втілює принцип конфліктної драматургії у симфонічному розвитку.

Концерт для тромбона з оркестром № 1 Л. Колодуба, входить до загального циклу концертів композитора для духових інструментів. Блискучий знавець духових (в минулому кларнетист), Л. Колодуб майстерно репрезентує можливості духових інструментів у своїх творах.

Кінець XX – початок XXI ст. у творчості Л. Колодуба ознаменований написанням нового циклу концертів для духових інструментів під назвою “Юнацькі”. Характерна особливість “Юнацького” концерту для тромбона з оркестром (2003) – вокально-мелодійна природа сольної партії, порівняно невисокий виконавський регістр, свідоме технічне спрощення партії соліста.

Останні два десятиліття XX ст. характеризуються стабільним інтересом українських композиторів до творів концертного жанру для тромбона. Поряд з

київськими авторами свій внесок зробили В. Пацера (Харків), І. Ельгісер (Чернівці).

Перший концерт для тромбона (тричастинна циклічна форма) написаний В. Пацерою у 1985 р. Яскраве симфонічне мислення в партії оркестру підкреслює високу майстерність автора відносно оркестрового письма. Ця якість творчого почерку В. Пацери дістає підтвердження і в наступному Концерті для тромбона. Сольні партії його концертів завжди відрізняються поєднанням таких полярних жанроутворюючих начал, як вокально-мелодійна основа, притаманна самій природі інструмента, і токатність в її «чистому», суто інструментальному сенсі [7].

Інша композиція В. Пацери для тромбона відноситься до музичного явища, яке почало активно розвиватися особливо у останні десятиріччя. Мова йде про великі склади ансамблів тромбонів (від 5 до 12 тромбонів), для такого складу автор написав - Два блюзи для 5 тромбонів (Рукопис, 2000) [20, с. 161].

Один із пріоритетних напрямів сучасного українського музикознавства утворюється різнобічним вивченням камерно-інструментальної музики, оскільки саме ця жанрова галузь стала творчою лабораторією в пошуках нових шляхів розвитку музичної мови та темброво-колористичних знахідок. Провідним жанром камерно-інструментальної музики є соната, виділена європейською музичною свідомістю як осердя майстерності композиторського письма, «інтелектуалізму» в музиці.

На відміну від малих форм інструментальної музики (прелюдія, етюд, експромт), цей жанр містить у собі систему музичних образів, які презентуються під час послідовного співставлення швидких і повільних частин сонатно-симфонічного циклу.

Активне звернення до жанру сонати є свідченням високої культури інструментального мислення. Перший її розквіт в українській музиці припадає на 20-ті роки ХХ ст. Так, сонату, започатковану в клавірній музиці Д. Бортнянським й продовжену в творчості М. Лисенка та його молодших послідовників - В. Косенка, Л. Ревуцького, Я. Степового у цей хронологічний відтинок komponують Б. Лятошинський, В. Косенко, І. Белза, М. Скорульський, М. Тіц, В. Феміліді.

Становлення сонати для мідних духових інструментів, як жанрового відгалуження у загальній системі сонати в українській інструментальній культурі, припадає на другу половину XX ст. Поміж основних причин деякого хронологічного запізнення появи творів названого жанру є доволі повільний процес професіоналізації українського духового мистецтва, зокрема, розвитку педагогічних та методичних засад у цій галузі, а також створення національної виконавської культури, яка б відповідала світовому рівню [13, с. 89].

Низькі мідні духові інструменти, у тому числі і тромбон, не відносяться, як відомо, до визнаних концертантів-солістів, для яких пишуться численні концерти або сонати. Тут слід враховувати темброву семантику тромбона – «голосного» інструмента, для якого властивими є образи яскравого експресивного характеру, що є мало типовими для камерності з її ухилом в сферу лірики і особистісної психіки. Тому соната для тромбона не є жанром, поширеним в українській камерно-інструментальній практиці [5, с. 120].

Українська інструментальна соната формувалася під значним впливом сюїтного жанру. Характеризуючи українські ансамблі за участі тромбону, О. Федорков спеціально відзначає, що жанр сюїти був своєрідним «містком» між малими формами тромбонових ансамблів, властивими українській музиці 1950-х – 1960-х років, і великими формами концертного типу (поема, концерт), що актуалізувалися в 1980-і роки [22].

Українська тромбонова соната – жанр, який споріднений з концертом за цілим рядом ознак, зокрема, за вимогою від виконавців-тромбоністів високої професійної майстерності – технічної і художньої. Наявність подібних виконавців стимулювало композиторів нової генерації на створення музики концертного плану для тромбона, в якій технічна складність поєднувалася б з концепційністю змісту.

Сонати для тромбона, створеними українськими авторами в період 1980-х – 2000-х років, доволі нечисленні. Це: Соната для тромбона і фортепіано Ю. Іщенка (перший зразок симфонізованої програмної тромбонової сонати, в українській музиці), Соната для тромбона і фортепіано в трьох частинах О. Похило (концертно-камерний зразок жанру), Сонатина для тромбона і фортепіано О. Гнатовської (власне камерний різновид жанру) [5, с. 129].

2.2. Новаторські підходи та інструментальні експерименти сучасних українських композиторів

Українська музика межі ХХ-ХХІ ст. – це багатокомпонентний і багатофункціональний організм. Її життя – багатогалузевий процес, що охоплює велику кількість імен, стилів, напрямків, жанрів. Керують цим процесом (прямо чи опосередковано) авторитетні музиканти, давно визнані такими не тільки в Україні, але й у світі.

Тромбонове мистецтво у ХХІ столітті відбиває основні тенденції інструментального виконавства й водночас, відкриває власні шляхи розвитку. Вони обумовлені пошуками удосконалення конструктивних особливостей інструменту, виконавської техніки, жанрово-стильовим різноманіттям тощо. Важливу роль у цьому процесі грає вплив новітніх композиційних технік, які доводять, що сучасне тромбонове виконавство – приваблива галузь для сучасних композиторів та слухачів. Твори для тромбона містять як традиційні за стилістикою, так і нетрадиційні, зокрема серійність, сонористику, алеаторику, мінімалізм та репетитивність, графічну та просторову музику тощо.

Поміж творів сучасного музичного авангарду викликає зацікавлення послідовно новаторська та пошукова творчість, зокрема, за участю духових інструментів, М. Денисенко, А. Загайкевич, В. Рунчака, К. Цепколенко, Л. Юріної. Такі композиції характеризуються яскравим театральним характером, використанням нових прийомів гри на інструментах, зверненням до специфічних звукозображальних ефектів та експериментуванням у галузі тембру, а також запереченням часто усталених класичних рис форм та жанрів.

Епатажні камерні опуси автора, які являють собою синтез літературних джерел, живопису, принципів драматичного театру й музичного мистецтва, апелюють до творчості Дж. Кейджа, М. Кагеля, К. Штокгаузена, Д. Лігеті та інших

композиторів-авангардистів другої половини XX ст. Ці риси яскраво виявляються у, так званих, «родині» музичних присвят-портретів С. Зажитька: «Лука Батюк», «Нестор Батюк», «Сара Батюк», «Збігнев Батюк». Поява цілої галереї образів пов'язана, за словами С. Зажитька, з його циклічним мисленням. Відтак, виникли цикли «Ще!», «Пісні народів світу» для різних виконавських складів [14, с. 125].

«Нестор Батюк» являє собою монолог із пританцьовуванням для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, тромбона, епізодичного баритона та інших звуків.

Музично-драматичні жанри з елементами пантоміми (міні-театр) широко представлені у творчості Л.Юріної (*Waterdreams*” для тромбона, перкусії, імпровізуючого саксофона та міма) [6, с. 41].

Ще один інструментальний моноспектакль — твір Л. Юріної “*Trombon(o)per(a)Dirk*” для тромбона соло (2008). Він був написаний на замовлення відомого німецького тромбоніста Дірка Амрайна. Вербальний ряд опусу створено на основі одного з віршів видатного американського поета Едварда Естліна Каммінгса. Вірш, який ліг в основу тромбонової композиції, акцентує увагу слухача на поняттях життя і смерті, величі й ницості, штучного, рукотворного світу технічного прогресу й живого, вразливого світу природи. Візуальний чинник посилюється завдяки чергуванню сольних тромбонових епізодів з елементами акторської гри: вигуками або беззвучним промовлянням окремих слів і фраз, клацанням пальцями, притупуванням, коловими рухами рук тощо. За серйозністю змісту твору й різноманітністю використаних у ньому засобів композицію можна назвати маленькою тромбоновою оперою.

Цікавим та видовищним постає роль тромбона у масовому спектаклі — найбільш розповсюджений жанровий різновид інструментального театру, під час виконання якого на сцені перебуває велика кількість виконавців-акторів. Особливістю масового спектаклю є можливість втілення цілісного сюжету літературного твору через побудову «багатоструктурної» драматургії. Прикладом цього жанрового різновиду може слугувати Містерія-буф № 2 “Вій” Сергія Ярунського для флейти, контрафагота, тромбона, дзвонів, флексатона, литавр, там-тама, фортепіано та струнних (2009) [1, с. 104-105].

Активними учасниками багатьох електроакустичних композицій А. Загайкевич є духові інструменти. Так, у Léandre авторкою задіяні флейта, саксофон та тромбон. Вибір тембрової палітри зумовлений закладеною програмністю п'єси, в основі якої лежить давньогрецький міф про Леандра – юнака з Абідоса в Троаді. Структура цього твору ґрунтується на чергуванні, так званих, статичних епізодів та динамічних, кульмінаційних. Інтоніційний словник складають швидкі репетиційні мотиви однієї чи двох сусідніх нот, дисонантні репліки із малих секунд, які виконуються різними артикуляційними штрихами, як-от *frullato*, *tremolo key* «*pizzicato*». У кульмінаційних, алеаторичного характеру, зонах фактура ущільнюється кластерними утвореннями, що змінюються вільною імпровізацією у довільному темпі та часі різних ритмічних мотивів, із визначеною та невизначеною висотою, одночасним співом і грою на інструменті, застосуванні техніки «*slap*» у зручному чи незручному положенні виконавців, тембровими комбінаціями. Ці новітні композиторські технології та технічні засоби у своїй сукупності вдало відтворюють античний образ [14, с. 125].

У творі «Подорожі тіней» для тромбона, перкусії, контрабаса (1998) А. Загайкевич актуалізувала просторово-рухові закономірності, які породжують синестезію сприйняття. Закладена композитором ідея руху, танцю, людської ходи, візуально доповнює звуковий образ.

У багатьох композиціях синестезійний задум втілюють твори-екфразиси, у яких композитор вдається до аналогій з образотворчим мистецтвом, використовує елементи технік і прийомів, особливості композиції і манери, утілює прямі алюзії до конкретних творів живопису та живописців. Загальний екфразис картинності як візуальне відображення живопису характерний для - «Строкаті картинки» (для двох труб і тромбона) Ж. Колодуб [15, с. 105].

Важливим чинник сучасної творчості для тромбона, можна відмітити трансформацію жанру концерту (що розпочалася на попередніх етапах розвитку) в різні жанрові різновиди. Характерно, що в концертах сучасних українських композиторів втілюється широка образна палітра, зокрема така, що відбиває трагічні події нашого часу. Яскравим прикладом служить Концерт для тромбона з оркестром О. Костіна «SOS» (2001).

Лейтмотивом твору стає ритмічне вираження сигналу тривоги SOS, яке проходить через всі три частини Концерту. Його присутність відчувається майже у всіх темах, варіюється в різних групах оркестру, що дозволяє вважати SOS своєрідною лейтритмотемою твору. В побудові мелодійних ліній сольної партії автор використовує серійність, при цьому останній, дванадцятий звук серії припадає на останню фазу розвитку – початок нової серії, забезпечуючи тим самим безперервність розвитку.

«Концертіно» для тромбона і камерного оркестру А. Рощенка (2004) – одночастинний твір, що базується на двох протилежних жанрових началах, які обумовлюють композиційні і драматургічні особливості твору. З одного боку, це безупинний темпоритмічний і динамічний розвиток, з іншого – речитативно-декламаційна основа музичної мови. Це також визначає специфіку формоутворення «Концертіно» – вільне чергування контрастних розділів, означених сольючими інструментами різних оркестрових груп.

Результатом пошуків сучасних композиторів в опануванні новими сферами музичної виразності у виконавстві на тромбоні стали зрушення у стилі- і жанроутворенні, що спричинило появу низки цікавих у художньому відношенні нових різновидів концертних творів. Серед них – моносимфонія для тромбона і фортепіано «Інтегральні речитативи» В. Пацери (1996). Із самої назви виходить ідея і програма: в камерному творі автор синтезує жанрові ознаки сонати (камерність та присутність двох виконавців) та сюїтного циклу (п'ять частин).

Твір В. Пацери «Символи, що розмовляють» (2002) ознаменував появу в українській інструментальній музиці нового типу камерно-інструментального ансамблю (тріо для фортепіано, труби і тромбона). Оригінальною рисою твору стала яскрава індивідуалізація інструментів ансамблю, надання кожному з них власного «концертного обличчя».

Драматургічна концепція «Концертного інтермецо» для труби і тромбона О. Костіна (2003) побудована на принципі концертного змагання-діалогу двох «споріднених» інструментів – труби і тромбона, боротьби за лідерство двох контрастних образних сфер, одну з яких репрезентує труба, а другу – тромбон. Діалогічність об'єктивно виходить з самої музичної ідеї твору. Два солісти –

учасники діалогу – демонструють свою гру як разом, так і по черзі, показуючи свої кращі концертні якості (віртуозність, яскраву кантилену, різноманітні виконавські ефекти). Це перший твір в українському концертному репертуарі для мідних духових інструментів, де автор доручив всю виражально-художню функцію двом солюючим інструментам без традиційної підтримки оркестру або фортепіано [7].

ВИСНОВОК

На основі проведеного аналізу, згідно із поставленими завданнями, були досягнуті такі результати:

- здійснено огляд становлення і розвитку тромбонового виконавства в Україні (кінець XIX–XX ст.), який відбувався поступово. Органічне поєднання здобутків західноєвропейських духових шкіл (німецької та чеської) стало визначальним фактором впливу на становлення і розвиток української школи тромбона;

- визначено, що історично українська школа тромбона увібрала кращі досягнення названих шкіл, стала переконливим свідченням взаємовпливу, взаємозбагачення і взаємодії різних музичних культур. Діяльність різних музичних навчальних закладів в Україні позитивно вплинула на цілеспрямований розвиток української школи тромбона; консерваторія як інституалізована форма школи, яка передбачає накопичення, збереження і трансляцію професійного досвіду, є носієм виконавських традицій та педагогічної культури, фундаментом формування методології, у якій виконавство постає передусім як художня творчість;

- досліджено становлення регіональних шкіл тромбона та характерні національні ознаки і традиції виконання, властиві цим школам, зокрема київській,

одеській, львівській, харківській, донецькій; підкреслено внесок українських педагогів у розвиток методично-наукової думки.

Проблеми становлення української школи тромбона вимагали постійного піднесення загального рівня духового виконавства (сольного, і оркестрового), а також удосконалення системи державної музичної освіти. Водночас зростання виконавської майстерності музикантів-духовиків протягом 1970–1990 рр. викликало інтерес багатьох українських композиторів (Є. Зубцова, О. Зноско-Боровського, В. Гомоляки, Л. Колодуба, В. Пацери, І. Ельгісера та ін.) до написання творів концертного жанру для тромбона.

- окреслено історичний шлях ансамблю тромбонів який повторює загальні процеси розвитку камерно-інструментальних форм та жанрів західноєвропейського мистецтва: від дублювання вокальних голосів (соло або хора), через програмну мініатюру – до створення повноцінної системи концептуальних жанрів творчості: сюїти, концерту, поеми, сонати, симфонії.

Українські композитори не запозичують європейські зразки, не копіюють їх, але активно переосмислюють з позицій сучасності. Це призводить до багатозначності в тлумаченні жанрових моделей. Наприклад, синтез концертності та симфонізму в творі В. Пацери, де ансамбль тромбонів є солістом – унікальний випадок світової практики.

- зазначено, що творчість численних авторів для духового інструментарію кінця ХХ – початку ХХІ ст. включає: сонати, фантазії, монологи, каприси, сюїти, концерти, поеми, імпровізації, партити, концертні етюди, а одним із пріоритетних напрямів є мініатюра. Еволюція даного жанру для мідних духових інструментів ХХ століття в Україні відбувалась у контексті розвитку національного музичного мистецтва та під впливом західноєвропейської музичної культури. Це виявляється, зокрема, у культивуванні жанрів скерцо, ноктюрну, полонезу, елегії, поеми, пісні без слів та інших, що демонструє дещо академізований варіант європейського романтизму.

Однією з ланок загального процесу розвитку концертного жанру є український концерт для тромбона, який за відносно короткий проміжок часу визначився як жанр зі стабільною динамікою розвитку і великим творчим потенціалом. Генетично

пов'язаний з європейським концертом для тромбона, український концерт виявив національно-характерні особливості і представив цікаві й оригінальні художні концепції.

Не менш важливим є формування української тромбонової сонати, яке відбулось на основі оркестрово-симфонічної практики, та базувалося початково на пріоритеті струнно-смічкових інструментів і фортепіано, у зв'язку з чим сонати для тромбона, виникла значно пізніше, а також у набагато меншій кількості.

- прослідковано вплив творчості сучасних українських композиторів та виявлено активний пошук нових виражальних можливостей тромбона як концертного інструмента і нових форм існування концертного жанру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Берегова О. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів / О. М. Берегова // Культурологічна думка. - 2018. - № 14. - С. 102-108.
2. Біла І. Розвиток виконавської школи гри на духових інструментах в Україні: історичний аспект. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. – 168 с.
3. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до поч. XX ст.: Монографія / В. Богданов . – Х.: «Основа», 2000. 287 с.
4. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ - Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
5. Дубка О. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів XX – початку XXI століть : дис. канд. мистецтвознавства / Дубка Олександр Сергійович ; наук. кер. Ігнатченко Георгій Ігорович. -Харків, 2020. 201 с.
6. Коменда О. Українська музика межі XX-XXI ст. у здобутках композиторів покоління 1990-х. стан розвитку та перспективи / О. Коменда // Проблеми педагогічних технологій : зб. наук. пр. / Акад. пед. наук України, Волин. держ.

ун-т ім. Лесі Українки, Волин. акад. дім ; [голов. ред. В. С. Зубович]. - Луцьк, 2006. - Вип. 2-4 (31-33). - С. 38-43.

7. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. – 19 с.
8. Марценюк Г. Етапи становлення і розвитку Харківської виконавської школи тромбона. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2011. № 4. С. 215–218.
9. Марценюк Г. Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбонового виконавства (кінець XIX – XX сторіччя): історичні та методичні аспекти : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Г. П. Марценюк. – Київ : 2011. – 18 с.
10. Марценюк Г. Загально-історичні аспекти розвитку ансамблевого тромбонового виконавства / Г. П. Марценюк // Молодий вчений. - 2017. - № 12. - С. 176-181.
11. Марценюк Г. Українська виконавська школа тромбона в контексті міжнародних творчих зв'язків / Г. П. Марценюк // Молодий вчений. - 2017. - № 11. - С. 592-597.
12. Облята привілею музикантів // ЦДІА у Львові, ф. 5, оп. 2,спр. 50-367-372, арк.
13. Палійчук І. Жанр сонати для мідних духових інструментів у творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI століть // *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, О. С. Афоніна та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 30. С. 89–95.*
14. Палійчук І. Жанрово-стильові метаморфози мініатюри для мідних духових інструментів у творчості українських композиторів XX століття *Українське мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку: збірник наукових праць (за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції 25–28 травня 2021 р.)*. / Івано-Франківськ: «Фоліант», 2021. С. 120–126.

15. Пахомова Є. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ-початку ХХІ століття / Є. Г. Пахомова // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. - 2017. - № 1. - С. 101-111.
16. Посвалюк В. Історія виконавства на трубі. Київська школа (друга половина ХІХ–ХХ ст.) / В. Т. Посвалюк – К.: ПП «Квін». –2005. – 158 с.
17. Савченко О. Традиції та інновації у виконавській школі гри на тромбоні в Україні // Мистецтво та освіта. – 2017. – № 2. – С. 45–50.
18. Садівський Я. Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2014. 16 с.
19. Сумарокова В. Київська струнно–смичкова школа в контексті європейського виконавського мистецтва (віолончель, контрабас) // В. Сумарокова. – Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Музичне виконавство. Вип. 1. – К., 1999, С. 38-52.
20. Федорков О. Про репертуар ансамблів тромбонів (оригінальні твори) / О.В.Федорков // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр./ ХДІМ ім. І.П. Котляревського. – Київ: Науковий світ, 2001. – Вип. 7. – С. 154 – 162.
21. Федорков О. Українська ансамблево-тромбонова культура / О.В.Федорков // Традиція і національно-культурний поступ: зб. наук. пр. / ХДУМ ім. І.П. Котляревського. – Харків, 2005 – С. 234-240.
22. Федорков О. Український ансамбль тромбонів у контексті світового музичного мистецтва : Автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. В. Федорков. – Харків : 2008. – 20 с.
23. Цайтц В. Кафедра духових і ударних інструментів / В. Цайтц, А. Карпак // Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка. - Л. : СПОЛОМ, 2003. - С. 80-81

