

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

У Д К 78.36.25:78.072

МАРТЬЯНОВ ЄВГЕНІЙ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
**ТРОМБОН В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХІ СТОЛІТТЯ:
НОВІ ФОРМАТИ КОМУНІКАЦІЇ**

02 Культура і мистецтво

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Творчий керівник:

Дубка Олександр Сергійович

Кандидат мистецтвознавства, доцент

Науковий консультант:

Палій Ірина Олександрівна

Кандидатка мистецтвознавства

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



Є. В. Март'янов

АНОТАЦІЯ

Мартьянов Євгеній Вячеславович. Тромбон в музичному мистецтві XXI століття: нові формати комунікації. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту, поданого на здобуття ступеня доктор мистецтва (спеціальність 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2025.

Актуальність. Виконавське мистецтво на тромбоні в українському музикознавстві протягом останніх двох десятиліть перебуває у стадії активного розвитку, про що свідчить наявність досліджень історичного (Е. Бейнс, Д. Джуон, Д. Хінман, Г. Марценюк), органологічного (Д. Джуон, К. Шарп, Е. Бейнс), виконавського (Ф. Крижанівський, О. Дубка, С. Горовой, І. Палійчук, Я. Садівський) та семантичного (В. Громченко, Л. Кіль, К. Нортон, Цзоу Вей, Т. Дюппен, К. Роуз) напрямків. Водночас у науковому полі відсутні системні дослідження, що комплексно висвітлюють *композиторсько-виконавську комунікацію* у сфері тромбонового мистецтва XXI століття, особливо в аспекті його нових форматів: сольних, ансамблевих, цифрових та мультимедійних практик. Це зумовлює потребу в сучасному міждисциплінарному аналізі, здатному виявити актуальні тенденції та перспективи розвитку інструмента.

Метою дослідження є системний огляд і наукове осмислення виконавського мистецтва тромбона у контексті сучасного музичного процесу та композиторсько-виконавської комунікації. **Об'єкт дослідження** – виконавське мистецтво на тромбоні в глобалізаційному просторі кінця XX-XXI століть. **Предмет** – нові формати комунікації за участю тромбона в музичному мистецтві XXI століття.

Матеріал наукового обґрунтування становлять твори для тромбона, що демонструють жанрову різноманітність і нові виконавські підходи: серія «À la manière de...» для тромбона і фортепіано Ж.-М. Дефая (À la manière de Bach (1990), Schumann (2000), Debussy (2001), Vivaldi (2002), Brahms (2011)); твори для

тромбона соло: Імпровізація №1 Е. Креспо, Соната Дж. Кенні, Соната Б. Чайлдса, Фантазія та «*Meditation*» Ф. Гідаша, «*Tammuz*» Д. Шнайдера.

Наукова новизна. У дослідженні вперше:

- системно проаналізовано науковий дискурс щодо виконавства на тромбоні у XX–XXI ст.;
- простежено історію становлення виконавської майстерності на тромбоні та її трансформації;
- узагальнено відомості щодо функціонування інструмента в академічній та неакадемічній сферах;
- визначено роль тромбона в оркестровому та ансамблевому музикуванні;
- охарактеризовано концертний репертуар XXI ст., зокрема твори для тромбона соло;
- проаналізовано інтеграцію тромбона у цифрове й мультимедійне середовище, визначено нові перспективи виконавських практик.

Структура роботи. Наукове обґрунтування складається з трьох основних розділів. В **Розділі 1. Історична генеза та еволюція виконавського мистецтва тромбона** розглянуто органологічні аспекти та формування бас-тромбона в оркестровій практиці. У підрозділі 1.1. *Історичні передумови виникнення тромбона. Органологічний аспект* висвітлюється процес появи інструмента, його еволюція від сакбуту до сучасного тромбона, конструктивні зміни, що вплинули на виконавську практику. Підрозділ 1.2. *Еволюція виконавського мистецтва бас-тромбона в оркестровій практиці* присвячено аналізу становлення інструмента у симфонічному оркестрі, його роль у партитурах від бароко до XXI століття, темброві й технічні трансформації.

Розділ 2. Тромбон у неакадемічній музиці (джаз та рок) репрезентує розгляд ролі інструмента в джазі та рок-музиці (King Crimson, Frank Zappa, Soft Machine, Gentle Giant) та в кросжанрових практиках. У підрозділі 2.1. *Джазовий тромбон: становлення, технічні трансформації та стилістична еволюція* розглянуто джазові школи, роль інструмента у біг-бенді та малих складах, вплив віртуозних виконавців на розвиток техніки. Підрозділ 2.2. *Тромбон у рок-музиці:*

від фанку до симфо-року досліджує особливості використання інструмента у таких напрямках, як прогресивний та авангардний рок. У підрозділі 2.3. *Тромбон у контексті Unionique music* (за концепцією І. Палій) окреслено кросжанрову парадигму, де тромбон функціонує як медіатор між різними культурними стилями.

Розділ 3. Унікальність концепцій у виконавському мистецтві тромбона XXI століття: сольна та ансамблева практика висвітлює жанрові та стилістичні особливості сучасних творів для тромбона (*«À la manière de...»* Ж.-М. Дефая, Імпровізація №1 Е. Креспо, Соната Дж. Кенні, Соната Б. Чайлдса, Фантазія та *«Meditation»* Ф. Гідаша, *«Tammuz»* Д. Шнайдера), трансформації інструмента у цифрових і мультимедійних форматах, а також нові підходи до ансамблевої комунікації. Підрозділ 3.1. *«À la manière de...» Ж.-М. Дефая: стилізація класичних традицій у сучасному контексті* надає аналіз серії творів як прикладу стилістичної гри та діалогу з минулим. У підрозділі 3.2. *Тромбон у цифровій медіа: від традиційних практик до мультимедійних проєктів* розглядаються нові виконавські моделі у контексті цифрової культури. Окремо проаналізовано вплив цифрового середовища на виконавські практики, інтеграцію інструмента в електроакустичні та VR/AR формати. Підрозділ 3.3. *Сучасні твори для тромбона соло: жанровий аспект* – присвячено вивченню творів Е. Креспо, Дж. Кенні, Ф. Гідаша, Б. Чайлдса, Д. Шнайдера, що репрезентують новий рівень технічної та виразової складності. У підрозділі 3.4. *Солуючий бас-тромбон у XX-XXI столітті* дослідницьку увагу сфокусовано на аналіз виражального потенціалу та інтерпретаційних стратегій виконавського мистецтва бас-тромбона. Підрозділ 3.5. *Ансамблева взаємодія як вектор комунікації: тромбон у камерних форматах сучасного музикування* стосується визначення нових форм взаємодії з інструментами різних груп; ролі тромбона у розширенні комунікативного простору ансамблевої практики.

У **Висновках** наукового обґрунтування доведено, що тромбон у XXI столітті постає універсальним інструментом сучасного музичного простору,

здатним функціонувати в різних художніх середовищах – від академічного до цифрового та мультимедійного. Композиторсько-виконавська комунікація визначається як провідний чинник розвитку тромбонового мистецтва, що забезпечує розширення жанрового спектру, оновлення репертуару, а також інтеграцію інструмента в новітні культурні практики. Основні результати дослідження полягають у наступному:

1. Актуальність теми підтверджено обмеженістю системних досліджень у вітчизняному музикознавстві та одночасним активним процесом трансформації тромбона у світовому музичному просторі. Тромбоніст ХХІ століття має поєднувати технічну досконалість із мультижанровою гнучкістю, креативністю та здатністю до міжстильових інтерпретацій.

2. Історичний контекст виявив безперервність органологічної традиції інструмента від Ренесансу до сучасності. Тромбон еволюціонував від сакрального символу до повноцінного учасника симфонічного й камерного музикування, формуючи власну виконавську поетику.

3. Неакадемічна сфера музикування (джаз, рок, ф'южн) розкрило нові технічні та сценічні моделі виконавства. Досліджено творчість видатних виконавців і колективів (Дж. Дж. Джонсона, Н. Ландгрена, Ф. Заппи, King Crimson, Soft Machine), які сприяли розширенню виразових та комунікативних функцій тромбона.

4. Серія «*À la manière de...*» Ж.-М. Дефая стала репрезентативним зразком стилізаційної практики у сучасній композиції. Тромбон у цих творах постає як універсальний інструмент, здатний передавати стилістичні риси різних епох засобами модерної виконавської мови.

5. Сучасний репертуар для тромбона соло (твори Е. Креспо, Дж. Кенні, Ф. Гідаша, Б. Чайлдса, Д. Шнайдера) демонструє художню автономію й тенденцію до відкритих форм, співтворчості композитора і виконавця, що підкреслює багатовимірність інтерпретаційного процесу.

6. Ансамблеве музикування за участю тромбона (Р. Шубрук, Г. Фрітце, С. Вергельст, К. Боллінг, Е. Евайзен) показало потенціал інструмента як

інтегратора у камерних форматах. Тромбон виявився гнучким комунікатором, здатним як до тембрового злиття, так і до виразного контрастування.

7. Цифрова перспектива розвитку інструмента відкриває нові горизонти для виконавства. Інтеграція у VR/AR-проекти, електроакустичні інсталяції, використання цифрових технологій змінює фізичну модель гри та формує трансмедійну ідентичність тромбона у XXI столітті.

Дослідження охопило історичний, жанровий, виконавський та інноваційно-технологічний виміри розвитку тромбона, що у своїй сукупності відображають багатовекторність його еволюції. Тромбон постає універсальним інструментом, здатним інтегруватися у симфонічну, сольну, камерну, джазову, електроакустичну й мультимедійну практику. Таким чином, дослідження формує цілісне уявлення про сучасний стан і перспективи розвитку тромбонового мистецтва, закладаючи підґрунтя для подальших досліджень у сферах: інтерпретаційних підходів у цифровій музиці; методик викладання гри на тромбоні у VR/AR-середовищі; композиторських стратегій кросжанрової інтеграції. У XXI столітті тромбон функціонує не лише як музичний інструмент, а як повноцінний учасник міждисциплінарної креативної взаємодії, відкритої до нових сенсів, форматів та комунікаційних моделей.

Ключові слова: *тромбонове виконавське мистецтво, композиторсько-виконавська комунікація, XXI століття, академічна музика, неакадемічна музика, сольний репертуар, ансамблеве музикування, інтерпретація, цифрове середовище, мультимедійні проекти, кросжанрова парадигма.*

SUMMARY

Martianov Yevhenii Vyacheslavovych. The Trombone in the Musical Art of the 21st Century: New Formats of Communication. Scholarly substantiation of the creative artistic project submitted for the degree of Doctor of Arts (specialty 025 – Musical Art, field of knowledge 02 – Culture and Arts). Kharkiv National I. P. Kotliarevsky University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2025.

Trombone performance in Ukrainian musicology over the past two decades has been in a stage of active development, as evidenced by the presence of research in the historical (E. Baines, D. Juon, D. Hinman, H. Martsenyuk), organological (D. Juon, K. Sharpe, E. Baines), performance-related (F. Kryzhanivskyi, O. Dubka, S. Horovyi, I. Paliichuk, Ya. Sadiivskyi), and semantic (V. Hromchenko, L. Kiel, K. Norton, Zou Wei, T. Duppen, K. Rose) fields. At the same time, there is a lack of systematic studies that comprehensively highlight composer–performer communication in the trombone art of the 21st century, especially in the context of its new formats — solo, ensemble, digital, and multimedia practices. This reveals the need for a modern interdisciplinary analysis capable of identifying current tendencies and prospects in the development of the instrument.

The aim of the research is to provide a systematic overview and scholarly interpretation of trombone performance within the context of contemporary musical processes and composer–performer communication. **The object of the research** is trombone performance art in the globalized cultural space of the late 20th – 21st centuries. **The subject** is new formats of communication involving the trombone in the musical art of the 21st century.

Research material comprises works for trombone that demonstrate genre diversity and new performance approaches: the cycle *À la manière de...* for trombone and piano by J.-M. Defaye (*À la manière de* Bach (1990), Schumann (2000), Debussy (2001), Vivaldi (2002), Brahms (2011)); solo works for trombone: *Improvisation No. 1* by E. Crespo, *Sonata* by J. Kenny, *Sonata* by B. Childs, *Fantasia and Meditation* by F. Gidas, *Tammuz* by D. Schneider.

Scientific novelty. For the first time, the research:

- provides a systematic analysis of the scholarly discourse on trombone performance in the 20th–21st centuries;
- traces the history and transformation of trombone performance mastery;
- generalizes information on the instrument’s functioning in both academic and non-academic domains;

- defines the role of the trombone in orchestral and ensemble music-making;
- characterizes the concert repertoire of the 21st century, particularly solo works for trombone;
- analyzes the integration of the trombone into the digital and multimedia environment, outlining new prospects for performance practices.

Structure. The scholarly substantiation consists of three main sections.

Section 1. Historical genesis and evolution of trombone performance considers organological aspects and the formation of the bass trombone in orchestral practice. Subsection 1.1. *Historical prerequisites for the emergence of the trombone. Organological aspect* addresses the development of the instrument, its evolution from the sackbut to the modern trombone, and structural modifications that influenced performance practice. Subsection 1.2. *The evolution of bass trombone performance in orchestral practice* analyzes the establishment of the instrument in the symphony orchestra, its role in scores from the Baroque era to the 21st century, and its timbral and technical transformations.

Section 2. The trombone in non-academic music (jazz and rock) presents an examination of the instrument's role in jazz and rock music (King Crimson, Frank Zappa, Soft Machine, Gentle Giant) and in cross-genre practices. Subsection 2.1. *Jazz trombone: formation, technical transformations, and stylistic evolution* considers jazz schools, the role of the trombone in big bands and small ensembles, and the influence of virtuoso performers. Subsection 2.2. *The trombone in rock music: from funk to sympho-rock* explores the specifics of the instrument's use in progressive and avant-garde rock. Subsection 2.3. *The trombone in the context of Unionique music (after the concept of I. Paliy)* outlines a cross-genre paradigm in which the trombone functions as a mediator between diverse cultural styles.

Section 3. The uniqueness of concepts in trombone performance art of the 21st century: solo and ensemble practice highlights the genre and stylistic features of contemporary works for trombone (*À la manière de...* by J.-M. Defaye, works by Crespo, Kenny, Childs, Gidas, Schneider), the transformation of the instrument in

digital and multimedia formats, as well as new approaches to ensemble communication. Subsection 3.1. *“À la manière de...” by J.-M. Defaye: stylization of classical traditions in a modern context* provides an analysis of the series as an example of stylistic play and dialogue with the past. Subsection 3.2. *The trombone in digital media: from traditional practices to multimedia projects* examines new performance models within the context of digital culture, with particular focus on electroacoustic and VR/AR formats. Subsection 3.3. *Contemporary solo works for trombone: genre aspect* studies works by Crespo, Kenny, Childs, Gidas, and Schneider, which represent a new level of technical and expressive complexity. Subsection 3.4. *The solo bass trombone in the 20th–21st centuries* focuses on the expressive potential and interpretative strategies of bass trombone performance. Subsection 3.5. *Ensemble interaction as a vector of communication: the trombone in chamber formats of contemporary music-making* defines new forms of interaction with instruments from various groups and the trombone’s role in expanding the communicative space of ensemble practice.

Conclusions. The study proves that in the 21st century the trombone emerges as a universal instrument of the modern musical space, capable of functioning in diverse artistic environments — from academic to digital and multimedia. Composer–performer communication is defined as the key factor in the development of trombone art, ensuring the expansion of the genre spectrum, renewal of the repertoire, and integration of the instrument into innovative cultural practices. The main results of the research are as follows:

1. The relevance of the topic has been confirmed by the limited number of systematic studies in Ukrainian musicology and the simultaneous active transformation of the trombone in the global music space. The trombonist of the 21st century is expected to combine technical excellence with multi-genre flexibility, creativity, and the ability to apply cross-stylistic interpretations.
2. The historical context reveals the continuity of the organological tradition from the Renaissance to the present. The trombone evolved from a

sacred symbol to a full participant in symphonic and chamber music-making, shaping its own performance poetics.

3. The non-academic domain (jazz, rock, fusion) has revealed new technical and stage models of performance. The work examines the creativity of prominent performers and ensembles (J. J. Johnson, Nils Landgren, Frank Zappa, King Crimson, Soft Machine), who expanded the expressive and communicative functions of the trombone.

4. The series *À la manière de...* by J.-M. Defaye has become a representative example of stylization practices in contemporary composition. The trombone in these works emerges as a universal instrument, capable of transmitting stylistic traits of various epochs through the means of modern performance language.

5. The modern solo trombone repertoire (works by Crespo, Kenny, Gidas, Childs, Schneider) demonstrates artistic autonomy and a tendency toward open forms and composer–performer co-creativity, highlighting the multidimensionality of interpretation.

6. Ensemble music-making involving the trombone (Shuebruk, Fritze, Verhelst, Bolling, Ewazen) has shown the potential of the instrument as an integrator in chamber formats, capable of both timbral fusion and expressive contrast.

7. The digital perspective opens new horizons for the instrument's development. Integration into VR/AR projects, electroacoustic installations, and the use of digital technologies transform the physical model of playing and form the transmedia identity of the trombone in the 21st century.

The research encompasses the historical, genre, performance-related, and innovative-technological dimensions of trombone development, which collectively reflect the multi-vector nature of its evolution. The trombone appears as a universal instrument, capable of integration into symphonic, solo, chamber, jazz, electroacoustic, and multimedia practices. Thus, the study provides a holistic understanding of the current state and future prospects of trombone art, laying the foundation for further

inquiries in such areas as interpretative approaches in digital music, methods of trombone teaching in VR/AR environments, and compositional strategies of cross-genre integration.

Keywords: *trombone performance art, composer–performer communication, 21st century, academic music, non-academic music, solo repertoire, ensemble music-making, interpretation, digital environment, multimedia projects, cross-genre paradigm.*

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНА ГЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЙНИЙ ПРОЦЕС ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА ТРОМБОНА.....	19
1.1. Історичні передумови виникнення тромбона. Органологічний аспект.....	19
1.2. Еволюція виконавського мистецтва бас-тромбона в оркестровій практиці.....	23
<i>Висновки до Розділу I</i>	29
РОЗДІЛ 2. ТРОМБОН В НЕАКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЦІ (ДЖАЗ ТА РОК).....	32
2.1. Джазовий тромбон: становлення, технічні трансформації та стилістична еволюція	32
2.2. Тромбон у рок-музиці: від фанку до симфо-року.....	36
2.2.1. Тромбон у композиційній естетиці гурту <i>King Crimson</i>	36
2.2.2. Тромбон у творчості Френка Заппи.....	37
2.2.3 <i>Soft Machine</i> : джаз-роковий синтез і трансформація тромбона в ансамблеву архітектуру.....	38
2.2.4. <i>Gentle Giant</i> : тембровий інструментарій поліфонічного театру.....	39
2.3. Тромбон у контексті <i>Unionique music</i> : виконавська трансформація інструмента в умовах кросжанрової парадигми.....	40
<i>Висновки до Розділу 2</i>	42
РОЗДІЛ 3: УНІКАЛЬНІСТЬ КОНЦЕПЦІЙ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ НА ТРОМБОНІ ХХІ СТОЛІТТЯ: СОЛЬНА ТА АНСАМБЛЕВА ПРАКТИКА.....	45
3.1. « <i>À la manière de...</i> » Жана-Мішеля Дефая: стилізація класичних традицій у сучасному контексті.....	45

3.2.Тромбон у цифровій медіа: від традиційних виконавських практик до мультимедійних проєктів.....	57
3.3. Сучасні твори для тромбона соло: жанровий аспект.....	62
3.4. Солюючий бас-тромбон в XX — XXI столітті.....	69
3. 5. Ансамблева взаємодія як вектор комунікації: тромбон у камерних форматах сучасного музикування.....	75
<i>Висновки до Розділу 3.....</i>	84
ВИСНОВКИ.....	89
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	94

ВСТУП

Актуальність. Дослідницька позиція в аспекті виконавства на тромбоні в українському музикознавстві протягом останніх 20 років знаходиться в активній стадії розвитку. Науковцями, як зарубіжними, так і українськими було здійснено багато досліджень стосовно даного інструмента, його історії, специфіки сольного, ансамблевого та оркестрового музикування. Мистецтву виконання на тромбоні присвячено роботи історичного дослідницького напрямку (Е. Бейнс, Д. Джуон, Д. Хінман, Г. Марценюк), органологічного (Д. Джуон, К. Шарп, Е. Бейнс), виконавського (Ф. Крижанівський, О. Дубка, С. Горовой, І. Палійчук, Я. Садівський) і семантичного (В. Громченко, Л. Кіль, К. Джексон-Нортон, Цзоу Вей, Т. Дюппен, К. Роуз). При цьому, в музикознавчому доробку налічується відносно невелика кількість робіт, в яких головним об'єктом виступає композиторсько-виконавська комунікація в контексті тромбонового мистецтва. У доступі є англomовні дослідження, присвячені сучасним методикам викладання гри на тромбоні, аналізу творів різноманітних жанрів для цього інструмента, оркестрових та ансамблевих засадничих рис за участю тромбона: К. Роуз (Rose), П. Невінз (Nevins), Е. Олексяк (Oleksiak), Дж. Мур (Moore), Дж. Шанкс (Shanks), Е. Шінн (Shinn). Але всі ці дослідження мають окреслену, вузько детерміновану сферу наукових інтересів. В українському музикознавстві, на жаль, досі не існує роботи із системним цілісним підходом до вивчення виконавського мистецтва тромбона в XXI столітті, де було б висвітлено нові формати композиторсько-виконавської комунікації. Таким чином, актуальність пропонованого дослідження полягає у:

- наявності відносно невеликої кількості наукових робіт, присвячених виконавству на тромбоні у XXI столітті;
- необхідності створення системного наукового підходу до представлення позиції тромбона в сучасному музичному мистецтві;
- потребі у висвітленні ролі тромбона як ансамблевого та оркестрового інструмента з урахуванням новітніх художніх та технічних вимог та викликів, що їх ставить музичне мистецтво XXI століття.

Мета дослідження – представлення системного огляду виконавського мистецтва тромбона та осмислення його позиції в сучасному музикуванні у контексті композиторсько-виконавської комунікації.

Поставлена мета викликає необхідність вирішення низки **завдань**:

- проаналізувати існуючі наукові дослідження з обраної теми;
- розглянути історію становлення виконавської майстерності на тромбоні;
- виокремити та систематизувати окремі розрізнені дані стосовно мистецтва гри на тромбоні в академічній та неакадемічній сферах музикування;
- визначити роль тромбона в оркестровому та ансамблевому музикуванні;
- охарактеризувати концертний репертуар тромбона у ХХІ столітті, зокрема сучасні твори для тромбона соло;
- проаналізувати трансформації тромбона як традиційного інструмента у сучасному цифровому середовищі, вивченні змін його виконавських практик, репертуару та перспектив інтеграції у мультимедійні проекти.

Об'єкт дослідження представляє виконавське мистецтво на тромбоні в глобалізаційному просторі кінця ХХ-ХХІ століть;

Предмет – нові формати комунікації за участю тромбона в музичному мистецтві ХХІ століття.

Аналітичний матеріал дослідження складають твори для тромбона: серія «*À la manière de...*» для тромбона і фортепіано французького композитора Жана-Мішеля Дефая (*À la manière de Bach* (1990), *À la manière de Schumann* (2000), *À la manière de Debussy* (2001), *À la manière de Vivaldi* (2002), *À la manière de Stravinsky* (2005), *À la manière de Brahms* (2011)); твори для тромбона соло: Імпровізація №1 Енріке Креспо, Соната для тромбона соло Джона Кенні, Соната для тромбона соло Б. Чайлдса, Фантазія для тромбона та «*Meditation*» для бас-тромбона соло Фрідьоша Гідаша, «*Tamtam*» для бас-тромбона соло Даніеля Шнайдера.

Методи дослідження. В даній атестаційній роботі використано *історичний* метод (оскільки представлено історичний екскурс щодо еволюції інструмента), *жанровий* метод (з метою характеристики жанрових репертуарних взірців у виконанні на бас-тромбоні), *метод виконавського аналізу*, *семантичний*

метод (для визначення ролі тембру бас-тромбона та його функцій у колаборації з іншими інструментами оркестру чи ансамблю).

Теоретичну базу наукового обґрунтування складають дослідження мистецтва гри на тромбоні: Ф. Крижанівський (Крижанівський, 2006; 2009), С. Горовой (Горовой, 1997), О. Дубка (Дубка, 2019), Г. Марценюк (Марценюк, 2007), Я. Садівський (Садівський, 2014), Цзоу Вей (Цзоу, 2015), К. Шарп (Sharpe, 2019), К. Роуз (Rose, 2010); органології, тембрології, інструментознавства та інструментування, історії, теорії та методики виконавства, зокрема, на духових інструментах: В. Апатський (Апатський, 1993), Е. Бейнс (Baines, 2017), Д. Хінман (Hinman, 2020), К. Шарп (Sharpe, 2019), І. Палійчук (Палійчук, 2007), В. Громченко (Громченко, 2018; 2020), Л. Кіль (Kiel, 2019), К. Нортон (Norton, 2020), Цзоу Вей (Цзоу, 2015), Т. Дюппен (Dueppen, 2012), К. Роуз (Rose, 2010), П. Невінз (Nevins, 2018), Е. Олексяк (Oleksiak, 2014), Дж. Мур (Moore, 1984), Дж. Шанкс (Shanks, 2014), Е. Шінн (Shinn, 2015), Г. Шулер (Schuller, 1999).

Наукова новизна отриманих результатів. В пропонованому дослідженні вперше:

- проаналізовано існуючі наукові дослідження з обраної теми;
- розглянуто історію становлення виконавської майстерності на тромбоні;
- виокремлено та систематизовано окремі розрізнені дані стосовно мистецтва гри на тромбоні в академічній та неакадемічній сферах музикування;
- визначено роль тромбона в оркестровому та ансамблевому музикуванні;
- охарактеризовано концертний репертуар тромбона у ХХІ столітті, зокрема сучасні твори для тромбона соло;
- проаналізовано трансформації тромбона як традиційного інструмента у сучасному цифровому середовищі, вивчено зміни його виконавських практик, репертуару та перспектив інтеграції у мультимедійні проєкти.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів. Викладені в дослідницькому проєкті матеріали, його основні позиції та результати можуть бути використані в дослідженнях з проблем виконавського мистецтва на духових

інструментах. Використання результатів даної роботи може бути доцільним в педагогічній діяльності: у навчальних курсах «Історія виконавства на духових інструментах», «Виконавський аналіз музичних творів», «Методика викладання гри на духових інструментах», а також у фахових класах мідних духових інструментів музичних навчальних закладів різних рівнів акредитації.

Апробація результатів дослідження. Матеріали та висновки наукового обґрунтування були оприлюднені на кафедрі музичного мистецтва естради ХНУМ імені І. П. Котляревського та у вигляді доповідей на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

- ZOOM-стартапи творчих мистецьких проєктів здобувачів Доктор мистецтва 1 року навчання. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського 05/01/2024, тема доповіді: «Тромбон: нові формати комунікації XXI століття»;
- лекція «Зміцнення української вищої освіти: орієнтація в революції ШІ у викладанні та навчанні» професора Роуз Лаккін (Університетський коледж Лондона, Великобританія) під патронатом Національного університету фізичного виховання і спорту України, 10 грудня 2024 р.;
- II Всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (1–3 травня 2024 р.), тема доповіді «Сучасні твори для тромбона соло: жанровий аспект»;
- міжнародна науково-творча конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (11–12 лютого 2025 р.), тема доповіді «Тромбон у цифровій медіа: від традиційних виконавських практик до мультимедійних проєктів»;
- майстер-клас «Особливості штрихової техніки духовика в естрадно-симфонічному оркестрі» (м. Катовіце, Польща, 5 травня 2023 р.);
- майстер-клас «Специфіка ансамблевого виконавства і характерні риси мислення ансамбліста. Професійна майстерність ансамбліста» (м. Катовіце, Польща, 29 листопада 2024 р.).

Претендентом було отримано звання лауреата ІІІ премії ІІ всеукраїнського конкурсу науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк 1-3 травня 2024 року, що проводиться Радою молодих вчених Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, при підтримці Харківського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, Ради молодих вчених при харківській обласній військовій адміністрації та Благодійної організації «Благодійний фонд “Мистецький альянс”».

Публікації. Концепцію наукового обґрунтування розкрито у двох статтях, надрукованих у збірнику наукових праць, рекомендованих та затверджених МОН України.

Мартьянов Є. «Тромбон у цифровій медіа: від традиційних виконавських практик до мультимедійних проєктів» // Слобожанські мистецькі студії, вип. 2 (08), 2025. С.88-92.

Мартьянов Є. «À la manière de... для тромбона Жана-Мішеля Дефая: стилістичні особливості реалізації у сучасному контексті» // [ХНУМ у друці].

Структура дослідження. Наукове обґрунтування містить Анотацію, Вступ, Робота складається зі вступу, три основні розділи (10 підрозділів), Висновки та Список використаних джерел (налічує 107 покажчиків, зокрема 51 іноземними мовами). Загальний об'єм – 105 сторінок, з них основного тексту 76 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНА ГЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЙНИЙ ПРОЦЕС ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА ТРОМБОНА

1.1. Історичні передумови виникнення тромбона. Органологічний аспект

Тромбон є одним із найдавніших мідних духових інструментів, який ще з епохи Відродження утвердився у європейській музичній культурі як засіб урочистої, сакральної й пізніше – симфонічної виразності. Його прямим предком є серапіонова труба (*buccin*), однак найбільш тісним історичним аналогом вважається сакбут – інструмент із висувною кулісою, що з'явився приблизно в XV столітті.

Уперше письмові згадки про сакбут зафіксовано в 1460-х роках у Франції та Бургундії. Інструмент одразу почав широко використовуватися в церковній музиці, при дворі, в мілітарних ансамблях. Уже тоді визначальною особливістю тромбона була здатність до точного інтонування за рахунок куліси, що вигідно вирізняло його серед інших духових інструментів епохи.

В сучасному музичному мистецтві основним представником сімейства тромбонів є теноровий тромбон. Через популярність у різних сферах музикування саме цього різновиду, позначення «теноровий» поступово вийшло з ужитку, а в побуті виконавців та композиторів інструмент називають загальною назвою сімейства. Набагато рідше в музичній практиці застосовуються альтовий, басовий та контрбасовий тромбони.

Вважається, що прототипами тромбона були труби із кулісою, яку виконавці переміщали з метою регулювання інтонації та отримання хроматичного звукоряду (Baines, 2017). За довгий період існування в органологічному плані тромбон майже не зазнав конструктивних змін. Перші примірники тромбонів мали назву «сакбути» (від французького. *saquer* – тягнути, *bouter* – штовхати) (там само). Вони були менші за розміром від сучасних тромбонів та поділялися на різновиди відповідно регістрів голосів

вокалістів у церковній музиці. Завдяки можливості відтворювати хроматичний звукоряд, сакбути зайняли важливу позицію в оркестрах того часу. До XVII століття сакбути зазнали невеликих конструктивних змін, що призвело до виникнення інструмента, який отримав італійську назву *trombone* (там само).

Сакральне та історико-культурне значення тромбона в європейській духовій традиції.

У добу пізнього Середньовіччя та Реформації традиція *Turmmusik* – виконання духової музики з веж – набула релігійного змісту, особливо в німецьких містах. Тромбони разом із трубами виконували фанфарні п'єси під час релігійних процесій, поховань та богослужінь. Цей ритуал часто супроводжував важливі святкування або згадки про душі померлих, зокрема з посиланням на біблійні тексти, які містять сцени трубного сповіщення (Kim, 2023).

Особливе місце належить традиції міських музикантів – *Stadtppfeifer*, які були професійними виконавцями сакральної музики в міських громадах. Найстійкіше ця традиція збереглась у Моравській церкві, що виникла з реформаторського руху Я. Гуса в XV столітті. Як зазначає музикознавець Т. Герберт (Herbert, 2006), саме моравіти створили перші громади в Гернгуті (Саксонія), а згодом – у Пенсильванії (США), де тромбони відігравали культову роль навіть у повсякденному житті. Наприклад, за переказом 1755 року в Бетлегемі, звук тромбонів на вежі зупинив напад індіанців, яких він вразив як прояв «божественного захисту» (Herbert, 2006: 232).

У перекладі Біблії Лютера слово *Posaune* (тромбон) вживається як відповідник давньоєврейського *shofar* та грецького *salpigx*, надаючи інструменту сакрального статусу. Відтак, у німецькій протестантській культурі тромбон починає уособлювати Божу присутність (*Coram Deo*), кликання на богослужіння, Страшний Суд.

Водночас у книзі Чисел (10:1–6) згадуються срібні труби (*Drommeten*) як інструменти організаційного значення, а не сакрального — що свідчить про чітке функціональне розмежування між тромбоном як символом сакруму та іншими духовими (Kim, 2023).

Символічне значення тромбона у німецькій традиції.

Автори XVIII століття – Айзель, Цедлер, Маттезон, Шубарт – фіксують тромбон як інструмент з сакральною, ритуальною та репрезентативною функцією (Kim, 2023). Його використовували: у похоронних церемоніях і месях за упокій, для проголошення коронацій, перемог у битвах, небезпеки, у протестантській музиці – як символ величі, трансцендентності та божественного голосу. Зазначимо, що ці традиції безпосередньо вплинули на використання тромбона в таких творах, як *Три еквали для квартету тромбонів* Л. Бетховена – єдиному творі композитора для ансамблю тромбонів, написаному до Дня поминання померлих у 1812 році (там само).

У період бароко тромбон поступово втрачає провідну сольну роль, але набуває вагомого значення як тембровий агент у вокально-інструментальних жанрах – месях, мотетах, кантатах. Особливо активно тромбони використовуються в церковній музиці німецької традиції (твори Г. Шютца, Й. С. Баха). Їхнє поєднання з чоловічими голосами створює глибоку експресивну палітру, що надавала сакральним творам емоційної піднесеності.

У класичну епоху тромбон усе ще залишається радше церковним або театральним інструментом. Проте наприкінці XVIII століття спостерігається поступове входження тромбонів до складу симфонічного оркестру. Один із перших прикладів – опера «Дон Жуан» В. А. Моцарта, де тромбони надають партії Командора містичного звучання. У творчості Л. Бетховена тромбони закріплюються як постійний елемент симфонічного письма (наприклад, у фіналі П'ятої симфонії), уособлюючи трагізм, монументальність, ідейну завершеність.

XIX століття стало етапом активного розвитку виконавського потенціалу тромбона. Завдяки технічним удосконаленням (покращення куліси, введення водостічних клапанів, стандартизація строїв) зростають віртуозні можливості інструмента. Його тембр, здатний варіюватися від м'якого кантиленного до войовничо-героїчного, відповідав естетиці романтичної експресії.

У цей період з'являються перші сольні твори – концерти, фантазії, варіації, зокрема твори Ф. Давіда (*Concertino*, 1837), Е. Сера (*Fantasie and Variations*),

Ж. Бенуа. Паралельно формуються національні школи гри на тромбоні: французька, німецька, італійська, кожна з яких акцентувала ті чи інші аспекти – техніку *legato*, *vibrato*, звукову атаку, штриховість тощо.

У XX столітті тромбон остаточно стає повноцінним сольним і камерним інструментом. Значний вплив на розвиток виконавського мистецтва мали композитори-авангардисти та експериментатори, які зверталися до нових способів звуковидобування: *glissando*, *multiphonics*, *flutter-tongue*, використання сурдин, мікротонів тощо (Л. Беріо, К. Пендерецький, Л. Нон, І. Ксенакіс).

Водночас утверджуються міжнародні конкурси та фестивалі, присвячені тромбону; формується професійна педагогіка інструмента, створюються школи, етюдні збірки, фундаментальні методичні праці (наприклад, школи А. Лафосса, Е. Коупленда, Дж. Сурмана).

У другій половині XX століття активно розвивається камерна й джазова практика: тромбон стає невід'ємним елементом брас-квінтетів, біг-бендів, ансамблів нової музики. Його виконавський діапазон розширюється – як у технічному, так і в художньо-образному аспекті.

На початку XXI століття виконавське мистецтво тромбона характеризується високим рівнем віртуозності, жанровим і стилістичним плюралізмом. Професійні тромбоністи виступають як солісти, камерні виконавці, імпровізатори, перформери, що опановують не лише академічну традицію, а й електроакустичні, театральні, мультимедійні практики. Значущими є здобутки сучасних українських виконавців і композиторів, які розвивають новий репертуар для тромбона як у сольному, так і в ансамблевому контексті.

Інноваційні підходи до композиції й виконавства, що включають взаємодію з електронікою, відео, програмованою акустикою, визначають перспективи подальшої еволюції інструмента, який здатен не лише наслідувати традицію, а й формувати нові моделі музичної мови.

1.2. Еволюція виконавського мистецтва бас-тромбона в оркестровій практиці

Бас-тромбон виник у XVI столітті як низький різновид сакбуту (попередника тромбона), що використовувався в церковній та придворній музиці. У барокову добу його роль часто виконували контратенорові або тенорові тромбони з додатковими трубками (кулісами). Лише з XIX століття, особливо у творах Р. Вагнера, Г. Малера, А. Брукнера, виникає потреба у справжньому басовому тромбоні з ширшим мензуром і додатковими вентилями для розширення діапазону.

Сучасний бас-тромбон, так само як і теноровий тромбон, налаштований в строї сі-бемоль. Як правило, сучасний бас-тромбон має два клапани-квартвентилі для заповнення відсутнього діапазону безпосередньо над педальними нотами. Найбільш ранніми басовими тромбонами були інструментами в строї «соль», «фа» та «мі-бемоль» та звучали нижче за тенор в строї сі-бемоль. Найдавнішим відомим збереженим зразком є інструмент в строї «фа», побудований в Німеччині в 1593 році (Guion, 2010).

Бас-тромбон в строї «соль» користувався широкою популярністю у Франції та Великобританії з другої половини XIX століття (Baines, 2017). З початку XX століття вони також були побудовані з додатковим клапаном кріплення, що опускало регістр інструмента до звуку «ре» чи «до» і використовувалися в британських оркестрах до 1950-х років (Rose, 2010). Він затримався в деяких частинах Британії та колишніх британських колоній у 1980-х роках, особливо в духових оркестрах. Басовий тромбон має один або (частіше за все) два клапани, які знижують висоту інструменту при залученні, щоб розширити регістр інструмента вниз. Перший клапан надає можливість видобувати звуки на кварту вниз до звуку «фа», другий (при взаємодії з першим) знижує діапазон до звуку «ре».

Виготовлення бас-тромбонів в Європі та США кардинально змінилося з початку XX століття до наших днів. Починаючи приблизно з 1890 року, бас-тромбони в США існували переважно в сі-бемольному строї і включали один

клапан-квартвентиль, в той час як в Європі були у вжитку інструменти строю «фа». К. Шарп вказує, що бас-тромбоністи в Сполучених Штатах мали проблеми із використанням інструменту в оркестрі, доки Бостонський симфонічний оркестр не представив концерт Бели Бартока для оркестру в 1943 році. Б. Барток звик писати для бас-тромбонів у строї «фа», оскільки саме такі інструменти все ще використовувалися в Німеччині та Центральній Європі на початку ХХ століття (Shinn, 2015), тому партія бас-тромбона в Концерті для оркестру написана саме в такому строї.

Ця розбіжність в бас-моделях тромбону була проблематичною лише під час виконання одного фрагмента твору, коли бас-тромбон повинен виконувати сольний епізод глісандо від сі-бемоля в басовому ключі до фа тритоном вище. Цей засіб глісандо просто виконати на бас-тромбоні строю фа, про це було відомо й композитору, однак той же гліссандо фізично неможливо було виконати на бас-тромбоні строю сі-бемоль з одним клапаном-квартвентилем, який дозволяє максимальний інтервал, доступний для глісандо у діапазоні лише від звуку «до». Через труднощі у виконанні цього глісандо кілька виконавців на бас-тромбонах з великих американських симфонічних оркестрів співпрацювали з виробниками інструментів протягом 1950-х років для розробки нових прототипів бас-тромбона, які використовували два клапани-квартвентилі, що могли б вирішити низку виконавських труднощів.

Залежно від тонального налаштування, обраного виконавцем, додатковий другий клапан забезпечував видобування звуків «мі», «мі-бемоль» чи «ре» в першому положенні з обома клапанами, задіяними одночасно. Незалежно від того, який тюнінг обирає виконавець, додаткова труба розширила діапазон інструмента, щоб включити сі-бемоль контроктави. Таким чином, басові тромбони з двома клапанами були стандартом з тих часів (Shinn, 2015). Два клапани стали загальноновживаними для басових тромбонів, виконавці та виробники інструментів експериментували як з плюсами, так і з мінусами як залежних, так і незалежних клапанних систем на бас-тромбоні. Перші подвійні клапанні басові тромбони використовували так звані залежні клапанні системи,

які передбачають задіяння першого клапану для використання другого клапана; однак, виконавці в кінцевому підсумку виявили, що вони будуть мати більш ефективну технічну перевагу, якщо другий клапан буде використано незалежно.

Отже, популярність і в решті решт прийняття незалежних подвійних клапанів затвердилося в якості стандартної конструкції інструменту. 1974 був перший рік, коли стандартна система звукоряду сі-бемоль / фа / соль-бемоль / фа / соль-бемоль / ре була використана на доступному для широкої маси користувачів бас-тромбоні з незалежними клапанами (там само). Це означає, що сучасний бас-тромбон використовується лише близько 50 років (там само).

Бас-тромбоністи сьогодні мають значну кількість педагогічних матеріалів, доступних для розробки виконавської техніки. З існуючих педагогічних матеріалів, доступних для бас-тромбона, більшість з них були написані між 1965 і 1975 роками і призначені для бас-тромбоністів, які вже накопичили кілька років досвіду роботи на тенор-тромбоні, який був придатний для розробки і використання бас-тромбона в той час. Тим не менш, сучасний бас-тромбон зазнав багато змін в дизайні з 1960-х років, і молоді виконавці, які починають опанування бас-тромбона, сьогодні потребують педагогічного матеріалу, який методично вирішує багато комбінацій, доступних на бас-тромбоні як з одинарним, так і подвійним квартвентилем.

Усталене семантичне амплуа мідної групи духових інструментів оркестру поділялася за наступними характеристиками, що відображали їх історичне «минуле»: труби виконували роль сигнального військового інструменту, валторни застосовувалися на охоті (коли ще входили до сімейства рогів). Тривале застосування тромбона в церковній музиці, що орієнтована на вокальні принципи мислення призвело до екстраполяції цих принципів у виконавську практику на тромбоні. Основу цієї практики становить інтонаційна свобода викладення. Як зазначає Ф. Крижанівський, оскільки побутування тромбона починалося в церковній музиці, композитори використовували переважно верхній регістр інструмента, з метою досягнення балансу із тембром голосу вокалістів (Крижанівський, 2006). В процесі формування функцій груп оркестру, що

почався з епохи бароко, коли застосовувався організаційний принцип *basso continuo* (тобто, горизонтальний), риси барокової музики змінилися до класичних. Відбувся перехід до гармонії в партіях інструментів оркестру (вертикальний принцип супідряднення та організації музичного тексту).

Завдяки розвитку мідної духової групи симфонічного оркестру, становлення якої завершилося на рубежі XVIII-XIX століть (склад групи мідних духових інструментів оркестру затвердився в період творчості композиторів-романтиків XIX століття), тромбон змінив своє семантичне амплуа від суто утилітарного до мультифункціонального. Г. Марценюк зазначає, що багато композиторів (Г. Берліоз, Р. Вагнер) асоціювали тембр тромбона із сферою темних сил, тому більш задіяним став низький регістр інструмента. Зокрема, змінилася функція бас-тромбона – окрім басової лінії інструменту почали доручати й самостійні фігурації чи підголоски (Марценюк, 2017).

Л. Кіль (Lauer Kiel) зауважує, що важливим фактором у виборі виконання ранніх класичних творів на теноровому чи басовому тромбоні є розмір оркестрового складу. Це може вирішувати концертмейстер групи тромбонів, стосовно того, який саме інструмент обрати. Адже басовий тромбон завдяки своїм акустичним показникам може забезпечити більш потужне звучання та відтінення оркестрової педалі басової партії. Тож, в камерних оркестрах рекомендовано використовувати теноровий тромбон, а у великому складі оркестру обов'язково має бути присутнім бас-тромбон. При цьому, якщо раніше партія бас-тромбона майже ототожнювалася із партією туби, і навіть нотувалася в тому ж самому рядку (Kiel, 2019), в творах другої половини XIX століття й дотепер партія бас-тромбона набула певної самостійності та індивідуальності (там само). Якщо твір передбачає участь хору, наприклад, меси, розмір хору буде додатковим фактором стосовно вибору інструмента.

Група низьких мідних інструментів може мати малий та великий склади. «Великий склад» низьких мідних зазвичай має на увазі стандартний варіант: два великих тенор-тромбони, бас-тромбон і туба. Серед виконавців на тромбоні в сучасному музикуванні практикується така якість, як мобільність. Наприклад,

бас-тромбоніст, який може виконувати партії бас-тромбона класичної епохи на тенорі, здатен привнести додаткову універсальність тембру мідної групи за бажанням або необхідністю. Тенор-тромбоніст може підкреслити темброві відмінності, вивчивши ці фрагменти на бас-тромбоні. При цьому тенор-тромбоніст повинен відтворювати стиль виконання на бас-тромбоні під час гри на тенорі. Наступні фрагменти партій тромбона класичної епохи є прикладами як артикуляційних, так і ліричних стилів в усталеному тромбоновому репертуарі.

Л. Бетховен – Симфонія No 9. Даний фрагмент знаходиться в останній частині Симфонії No 9 Л. Бетховена, який слідує відразу після повторення теми «Ода радості». Музичний текст частини включає в себе хор, і бас-тромбон грає цю мелодію разом з теноровими і басовими голосами. Починаючи з такту 595, бас-тромбон та інструменти низької струнної групи виконують лінію мелодії в унісон з теноровими і басовими голосами до такту 602. На етапі з такту 603 та у літері N весь оркестр грає разом із хором. Від літери N до такту 618 сингулярна лінія унісонів повертається з тим же інструментарієм, що й такт 595, за винятком того, що композитором було додано другий тромбон на одну октаву вище, щоб відповідати вищій теситурі, яка міститься в даному фрагменті в тенорових голосах хору. Динаміка в цьому фрагменті визначається відповідно із балансом звучання всіх учасників великого колективу, партії тромбонів відтворюються відповідно вокальної манери для підтримки хору.

Л. Кіль радить виконавцям на тромбоні уникати активної твердої артикуляції на маркуванні сфорцандо, прагнучи замість цього, щоб звук був сконцентрований на початковій фазі звукоутворення з невеликим, стійким згасанням після цього. Маркування *staccato* має збігатися з довжиною слів, які співає хор. Бас-тромбон здатен надати більший звуковий фундамент без додаткових зусиль. Штрих стаккато буде звучати більш оформленим та резонансним, ніж це може зробити тенор тромбон. Це вимагатиме, щоб рельєф був досить сильним, щоб залишатися непохитним на високих нотах. Виконавець має бути обережним із динамічними нюансами та слідкувати за тим, щоб не перекривати інших учасників оркестру (Kiel, 2019).

Наступний пропонований для прикладу фрагмент з твору Й. Гайдна «Створення світу» є жвавим першим розділом твору. Він вимагає гнучкості діапазону та гучного звуку, який при цьому мусить залишатися легким і рухливим. До партії бас-тромбона також додаються фаготи і низькі струнні, що виконують роль *basso continuo*, але також іноді доповнюють басові голоси. Виконавські труднощі полягають в тому, що музичний текст передбачає голосної динаміки та важких штрихів, а це може створити умови для уповільнення темпу, тому виконавець має пильно слідкувати за темповим показником. Також в цьому епізоді немає зручних місць для вдиху. Одна з пропозицій полягає в тому, щоб використовувати дихання по черзі, поки інший виконавець грає партію. Штрих *staccato* має відтворюватись із активною артикуляцією, в той час як половинні тривалості повинні витримуватися, але звук має трохи згасати після того, як відбувається артикуляція. Виконавець на бас-тромбоні мусить мати сильну витримку амбушюру, щоб створити рельєфність звуку, та управління силою повітряного струму під час видиху для досягнення спритних октавних стрибків. В цілому, пріоритет має бути спрямований на якість, освітлення звуку, а не на гучність.

Ще один фрагмент з оркестрової тромбонової практики, який заслуговує на увагу – з Симфонії № 3 Р. Шумана. В цьому фрагменті тромбоніст проводить басову лінію хорала з фаготами і низькими струнними. Партія має звучати м'яко, плавно і урочисто (Kiel, 2019). В багатьох творах оркестрового репертуару використовується тромбон з унісонними лініями, що надає дублеру ще один практичний шлях до освоєння вторинного інструменту. З повним розділом в унісон тембр тенорових тромбонів і бас-тромбона може змішуватися разом, що призводить до більш повного звучання. Використання фрагментів, які є унісоном для всіх тромбонів, дозволяють будь-якому інструменту грати у відповідному діапазоні. При цьому вже слід мати базове уявлення фрагменту музичного тексту при використанні вторинного інструменту: збереження подібної техніки дозволить виконавцеві відчути тональні та темброві відмінності між тенором і

басом, що потім дозволить внести будь-які необхідні зміни для того, щоб відповідати необхідному стилю.

«Угорський марш» з «Прокляття Фауста» Г. Берліоза – відомий фрагмент музичного тексту, що багатьма керівниками оркестрів призначаються для прослуховування виконавців як на тенорі, так і на бас-тромбоні (Kiel, 2019). Тромбоністи під час виконання даного фрагменту мусять прагнути до гучного і насиченого звуку інструмента зі світлим тембровим забарвленням та чітким артикуляційним стилем. Ритмічний розділ також виконується з тубою, фаготами, віолончелями та контрабасами. Додаткова увага необхідна для підкреслення імпульсу на спаді кожної ритмічної послідовності (кожна з яких позначена *fortissimo*), навіть якщо вона має коротше значення восьмих тривалостей; в іншому випадку акцент може перейти на пунктирні чверті через їх більшу тривалість. В останніх чотирьох тактах цього фрагменту необхідно додати звучанню певної сили, щоб компенсувати перехід від унісону до акордів.

Висновки до Розділу 1

Тромбон виник на основі сакбуту – інструмента з кулісним механізмом, що з'явився в XV столітті й одразу набув широкого розповсюдження в церковній, придворній і військовій музиці. Його головна органологічна відмінність – можливість хроматичного інтонування – забезпечила тромбону унікальний статус серед мідних духових. Від епохи Ренесансу до сучасності конструкція тромбона зазнала порівняно незначних змін, залишаючись фундаментально впізнаваною.

Упродовж тривалого періоду тромбон функціонував переважно в релігійних контекстах, де виконував сакральні, ритуальні та символічні функції. Особливу роль відіграла традиція *Turmmusik* та діяльність міських духових ансамблів (*Stadtppfeifer*), зокрема у Моравській церкві. У протестантській культурі Німеччини тромбон символізував божественну присутність, поклик до молитви та Страшний Суд, що закріплено навіть у біблійній термінології перекладу Лютера (*Posaune*).

З часом тромбон трансформувався з церковного інструмента у вагомий

компонент симфонічного оркестру. Його використання в творах Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Г. Берліоза та Р. Вагнера сприяло становленню нових функціональних і семантичних ролей – від елементу хорового дублювання до виразника трагічного, монументального або містичного. У XIX–XX століттях тромбон втратив виняткову сакральність, однак набув гнучкості у відтворенні драматургії симфонічного мислення.

XIX століття ознаменувався зростанням технічної досконалості тромбона та появою сольного репертуару. Твори Ф. Давіда та Е. Сера започаткували традицію віртуозного сольного музикування, що розвивалась у межах національних виконавських шкіл. Темброві та динамічні можливості інструмента відповідали романтичним запитам на емоційно насичене і драматичне висловлення.

У XX столітті тромбон остаточно затвердився як сольний, ансамблевий і камерний інструмент. Авангардна естетика та новітні композиторські практики сприяли розвитку розширених технік гри (глісандо, мультифоніки, тремоло язика, застосування різних різновидів сурдин, виконання мікроінтервалів). Значну роль відіграла також поява дидактичної літератури, спеціалізованих методик і міжнародних виконавських конкурсів.

Історія бас-тромбона ілюструє поступове виокремлення інструмента в окрему підкатегорію з власною технікою, функціями та репертуаром. Починаючи з Р. Вагнера й Г. Малера, потреба в посиленому низькому регістрі призвела до технічних вдосконалень інструмента – додаткових вентилів, розширеної мензури, нових строїв. У XX столітті зусилля виконавців і виробників сприяли стандартизації подвійної вентильної системи, яка надала бас-тромбону широкі виразні можливості та підвищила його самостійний статус в оркестрі та камерних ансамблях.

На початку XXI століття тромбонне мистецтво поєднує академічну традицію з новими форматами: електроакустикою, мультимедійними виступами, імпровізацією, перформансом. Розширення жанрових горизонтів, зростання ролі композиторсько-виконавських колаборацій, розвиток української школи

тромбонного виконавства свідчать про динамічну еволюцію інструмента, здатного як зберігати глибинні культурні архетипи, так і адаптуватися до викликів сучасності.

РОЗДІЛ 2

ТРОМБОН В НЕАКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЦІ (ДЖАЗ ТА РОК)

2.1. Джазовий тромбон: становлення, технічні трансформації та стилістична еволюція

Історія джазового тромбона бере свій початок із початку XX століття, коли цей інструмент почав активно використовуватись у новоорлеанських ансамблях як частина «джазового фронту» разом із корнетом і кларнетом. У ранньому джазі тромбон, зокрема завдяки своїй здатності до *glissando* (так званого *smear* – «змазаного звучання»), виконував функцію тембрової та ритмічної опори, часто – із гумористичним, пародійним забарвленням (ефекти *growl*, *plungers*).

Одним із перших знакових тромбоністів джазової сцени був Кід Орі, (справжнє ім'я *Edward «Kid» Ory*) учасник ансамблю Луї Армстронга (*Louis Armstrong*), який вніс у виконавську традицію джазу риси стилістичної свободи, гнучкої ритміки та експресивного декламаційного звуку. Надалі роль тромбона в джазі зросла завдяки появі таких виконавців, як Джек Тігарден (*Jack Teagarden*), Томмі Дорсі (*Tommy Dorsey*), Дж. Дж. Джонсон (*J. J. Johnson*) і Кай Уїндинг (*Kai Winding*).

У таких напрямках джазу, як бібоп та кул-джаз тромбон зазнав глибокої технічної перебудови. Традиційна куліса вважалася «обмежувальним» фактором, однак саме в цей час тромбоністи почали вдосконалювати техніку швидкої зміни позицій, артикуляції, подвійного стакато та віртуозних пасажів. Дж. Дж. Джонсон, зокрема, вивів тромбон на рівень солюючого інструмента, надавши йому статусу в джазовому ансамблі, подібного до саксофона або труби. Новаторське мислення Дж. Дж. Джонсона в сфері імпровізації стало зразком для багатьох поколінь виконавців.

У другій половині XX століття тромбон демонструє величезну стилістичну гнучкість: він органічно інтегрується як в суто джазових проєктах (наприклад, творчість Орнетта Коулмена (*Ornette Coleman*)), так і в джаз-рокові та ф'южн-проєкти (гурти *Blood, Sweat & Tears*, *Chicago*), а також у фрі-джазові

експерименти (Орнетт Коулмен). Сучасні виконавці на тромбоні демонструють здатність інструмента до мультитимбровості, розширених технік, взаємодії з електронікою.

У джазовому контексті тромбон також відіграє провідну роль у відродженні традиційного складу *New Orleans Revival*, у сучасному нео-свінгу, а також у світовому етно-джазі, де він часто функціонує як носій архаїчного звучання.

Визначення викликів, що постають перед джазовим тромбоністом, передбачає чітке формулювання виконавських цілей. У кожного виконавця є індивідуальні технічні труднощі та ціннісні орієнтири, які формують ці цілі, однак у цьому розділі розглядаються найпоширеніші завдання, з якими стикаються музиканти на сучасному етапі.

Творчі завдання джазового тромбоніста в цьому контексті спираються на типові навчальні стандарти, що склалися в програмах вищої музичної освіти з джазового напрямку. Ці стандарти відображають тенденцію до зростання інструментальної віртуозності та вдосконалення імпровізаційної мовної компетентності. Розвиток технологій і вільний доступ до глобальних інформаційних ресурсів суттєво підвищили вимоги до технічного рівня виконавців, збагативши джаз ідеями з різноманітних музичних культур світу.

Сучасний джазовий музикант має бути компетентним у різноманітних розмірах, формах, строях, тембрах, а також орієнтуватися в технологіях, про які представники джазу середини ХХ століття й не здогадувалися. Ці обставини змушують виконавців ретельно структурувати свої цілі та ефективно розставляти пріоритети у виконавській практиці.

В сучасному музичному мистецтві, коли високо цінується швидкість та рівномірність звуку, особливо помітною стає технічна перевага таких інструментів, як саксофон або фортепіано. Їхня здатність легко переходити між регістрами та демонструвати велику швидкість робить їх «віртуозними» у джазовому контексті. Натомість особливості тромбона – «ковзання» позицій, повільна атака та широка мензура мундштука – створюють уявну технічну

«недосконалість» інструмента. Утім, низка сучасних тромбоністів долають ці обмеження, оволодіваючи технікою гри, що забезпечує швидкість та рівномірність звучання, подібну до інших інструментів. Цей процес потребує вивільнення від звичних фізичних обмежень тромбона та впровадження цілеспрямованої практики, орієнтованої на конкретні технічні досягнення.

Для реалізації концепції даного дослідження слід, на наш погляд, торкнутися питань з технічних труднощів джазового тромбоніста.

1. *Швидка та стабільна артикуляція.* Серед технічних аспектів, що унікальні для тромбоністів, – артикуляція на високій швидкості виконання. Хоча дерев'яні та мідні виконавці на духових інструментах практикують техніку подвійного стакато, інструменти з клапанами або клавішами значно легше виконують швидкі пасажі завдяки природній артикуляції, яка виникає при зміні клапанів. Тромбоністи ж, внаслідок відсутності таких допоміжних механізмів, повинні покладатися майже винятково на роботу язика, особливо в умовах швидкого темпу. Це вимагає багаторазового повторення одноманітних і фізично виснажливих вправ, розвиток яких повільний та енергозатратний. У порівнянні з виконавцями на гітарі чи фортепіано, де артикуляційні навички не супроводжуються такими тілесними навантаженнями, тромбоніст потребує значно більшої витривалості.

2. *Складнощі реєстрового балансу.* Наступний технічний компонент, необхідний для опанування джазовими тромбоністами – це реєстрові зміни та регуляція динаміки під час цих змін. Природний діапазон тромбона ускладнює імпровізаційну роботу, особливо у верхньому реєстрі. Саксофоністи та трубачі здатні легко проектувати звук у реєстрі, де мелодія чітко вирізняється на фоні потужного ритм-секційного акомпанементу. Натомість тромбоніст має прикладати значно більше зусиль, аби його імпровізація була помітною й акустично збалансованою. Використання гармонічних розширень, характерних для сучасної джазової мови, передбачає активність у верхньому реєстрі, тому комфортність гри в ньому є необхідною умовою для стилістичної відповідності. Гра на великому динамічному нюансі та у високому реєстрі

потребує великої витривалості й точності, а якщо додати до цього ще й вимогу швидкої артикуляції – завдання стає особливо складним.

Рішенням для виконавців на тромбоні є використання мікрофонного підсилення. Мікрофон дозволяє уникнути надмірного навантаження та зберегти контроль, але водночас позбавляє гру потужності й насиченості. Ідеальним варіантом вважається баланс – прикладом чого є виконавська манера Дж. Дж. Джонсона, який демонструє рівновагу між гучністю та артистизмом.

Унікальні труднощі джазового тромбоніста зумовлені особливостями слайду та діапазону. Для ефективного подолання технічних бар'єрів на просунутому етапі навчання рекомендовано зосередитись на таких компонентах:

1. Розвиток верхнього регістру
2. Гра на високому динамічному рівні
3. Вдосконалення одиничної атаки язиком
4. Освоєння техніки подвійного *staccato*

Ці техніки використовуються й іншими інструменталістами, однак для тромбона вони мають критичне значення, адже спрямовані на нівелювання його найбільш очевидних обмежень у джазовому середовищі, де цінуються швидкість, чіткість і контроль.

В джазовому музикуванні важливе значення має наступна тріада: техніка – артистичне бачення – слухацька аудиторія. Ці компоненти взаємопов'язані. Відсутність будь-якого з них робить музичну кар'єру нежиттєздатною. Технічні й естетичні досягнення завжди інтерпретуються в межах музичної спільноти. Саме вона формує стандарти, за якими визначаються комерційна успішність і соціальна прийнятність. Саме спільнота, у поєднанні з особистими естетичними переконаннями, формує мотивацію та сенс практики. Успішний виконавець не лише ставить цілі, які відповідають цінностям обраної ним слухацької аудиторії, але й активно долучається до її життя через спільну діяльність.

2.2. Тромбон у рок-музиці: від фанку до симфо-року

У другій половині XX століття тромбон поступово проникає в царину рок-музики, зокрема в жанри фанк-рок, джаз-рок, психоделічний рок і прогресивний

рок. Основою для цього стала інтенсифікація використання мідної секції, що забезпечувала агресивну, щільну фактуру та виразну ритміку.

У 1960–70-х роках тромбон активно використовується в групах *Chicago*, *Blood, Sweat & Tears*, *Tower of Power*, де він не просто доповнює духовий розділ, а виконує солюючі партії, підтримує гармонічну тканину, слугує засобом динамічного нарощення та контрасту. Типовим для цього періоду є поєднання культивованої джазової техніки з драйвом і експресією рок-звуку.

Іншим напрямом участі тромбона в рок-культурі стало його використання в симфо-рокових і арт-рокових проєктах, де інструмент входить до складу симфонічних або експериментальних ансамблів. Групи, як-от *Gentle Giant*, *King Crimson*, а також пізніші проєкти *The Mars Volta*, вдавалися до використання тромбона як тембрового ресурсу для створення нетипових музичних ландшафтів.

2.2.1. Тромбон у композиційній естетиці гурту King Crimson

Використання тромбона у творчості гурту *King Crimson* являє собою помітне відхилення від традиційної рок-інструментації, що ілюструє давню відданість гурту звуковим експериментам та оркестровій інтеграції в рамках прогресивного року. З'явившись у період, що відзначався підвищеним інтересом до гібридних жанрів та розширенням тембральної палітри, *King Crimson* використовували духові інструменти, зокрема тромбон, не лише для гармонійного підсилення, а й як виразні засоби в рамках музичного наративу, що розвивається. Присутність тромбона є найбільш помітною на початку 1970-х років, особливо в таких альбомах, як *Lizard* (1970) та *Islands* (1971), де він є частиною ширшого камерно-рокового ансамблю, що включає гобой, корнет, саксофон та струнні інструменти.

Сюрреалістичні тексти П. Сінфілда та композиторське бачення Р. Фріппа вимагали інструментації, здатної висловити неоднозначність, гротескність та велич, що значною мірою забезпечується широким динамічним та тембральним діапазоном тромбона. Наприклад, у композиції «*Lizard*» тромбоніст Нік Еванс (Nick Evans) робить внесок у квазіджазову оркестровку, яка характеризує сюїтоподібну структуру заголовної композиції. Тут тромбон реалізує

забезпечення стійкої гармонійної напруги у сполученні з вибуховими, декламаційними вставками, особливо в третій частині, де він бере участь у щільних поліфонічних текстурах, що апелюють до музики «Третьої течії» (*Third Stream*). Здатність тромбона як до «агресивного» звучання, так і до ліризму відображає балансування музичного тексту King Crimson між пасторальною красою та хаотичним дисонансом. Так само, в альбомі «*Islands*» тромбон відіграє більш ліричну та атмосферну роль. У таких треках, як «*Formentera Lady*» та «*Islands*», його округлий тон та легатне фразування доповнюють імпресіоністичну гармонійну мову, надаючи ансамблю майже «дебюссівського» кольору. Інтеграція тромбона тут підкреслює інтерес гурту до створення просторових, текстурних звукових пейзажів, а не до традиційних мовно-стильових комплексів рок-музики.

Залучення тромбона гуртом *King Crimson* являє собою екстраполяцію історичних функцій інструменту в ідіому прогресивного року. Тромбон більше не обмежується своїм симфонічним чи джазовим амплуа, у цьому контексті він слугує посередником між формальною дисципліною класичного ансамблевого письма та вільним, імпровізаційним духом авангардного джазу та рок-ф'южну. Його використання в композиціях *King Crimson* таким чином передвіщає пізніше включення духових духових інструментів в експериментальні та пост-рокові ансамблі. Підсумовуючи, тромбон у творчості *King Crimson* є символом жанрово-орієнтованого етосу гурту. Він використовується не лише для колористичного ефекту, а й як ключовий елемент композиційної структури та емоційного впливу, сприяючи переосмисленню ролі інструменту в межах популярної музики XX століття, що розширюються.

2.2.2. Тромбон в творчості Френка Заппи

У концептуальному та жанрово строкатому доробку Ф. Заппи тромбон фігурує не лише як барвовий інструмент, а як частина синкретичної композиційної системи, що поєднує академічну техніку, джазову імпровізацію, полістилізм і сатиричне мислення. Ф. Заппа використовував тромбон у різноманітних контекстах – від фанкових рифів до складної поліфонії в стилі

Едгара Вареза.

Зокрема, у творах «*The Be-Bop Tango (Of the Old Jazzmen's Church)*» або «*Dog Breath Variations/Uncle Meat*», тромбон функціонує як своєрідний риторичний агент, що виконує партії з абсурдистською виразністю, часом доводячи до гротеску. У композиціях «*Big Swifty*» або «*Greggery Peccary*» тромбон інтегрується в складні ритмічні формули, включаючи синкоповані фанкові фігури, стрімкі стакато й текстури, що тяжіють до нової складності (*New Complexity*).

Виконавці, які співпрацювали із Ф. Заппою (зокрема Брюс Фавлер (*Bruce Fowler*)), відзначаються високим рівнем володіння сучасними прийомами, включно з мультифоніками, спектральною технікою, глісандо в мікроінтервальних інтонаціях тощо. Таким чином, у концепції Ф. Заппи тромбон – це не просто інструмент, а персонаж театру абсурду, носій метамови.

2.2.3 Soft Machine: джаз-роковий синтез і трансформація тромбона в ансамблеву архітектуру

Гурт *Soft Machine*, особливо в період альбомів *Third* (1970) і *Fourth* (1971), активно включав тромбон до своєї текстурної мови, поєднуючи елементи джазу, електроніки, мінімалізму та психоделії. У цьому випадку тромбон стає структурним компонентом джаз-рокового камерного ансамблю.

У складі гурту тромбоністи Нік Еванс (*Nick Evans*) та Елтон Дін (*Elton Dean*), який одночасно грав на альт-саксофоні та тромбоні, застосовували інструмент як інтонаційно гнучкий голос у складній метроритмічній системі. Особливістю є вертикальна інтеграція тромбона в ансамблеву тканину – часто він не солює, а вибудовує поліфонічне або кластерне тло, підтримує мікротональні або модальні напруги, або протиставляється ударним у контрапункті.

Звукові масиви, де тромбон співіснує з органом, електрофонічними ефектами та вільною імпровізацією, становлять унікальний тип звукотворення, що тяжіє до естетики «контрольованого хаосу». Саме в *Soft Machine* тромбон

збагачує звучання ансамблю не в плані гучності, а через акустичну неоднорідність тембру.

2.2.4. *Gentle Giant*: тембровий інструментарій поліфонічного театру

Інша парадигма використання тромбона виявляється у творчості *Gentle Giant*. Їхній підхід до композиції – це поліфонічний експеримент, базований на середньовічних, ренесансних і барокових структурних моделях, але реалізований через сучасні інструментальні засоби. Тромбон у цьому контексті функціонує як голос середньовічного інструментарію, що протиставляється електрогітарам, синтезаторам і ударним.

У композиціях «*Knots*», «*On Reflection*» або «*Cogs in Cogs*» тромбон виконує функції контрапунктного голосу, іноді пародуючи саксофональні або вокальні фрази, іноді підкреслюючи ритміко-мелодичні структури. Його застосування нерідко відбувається в контексті метричних зсувів або химерних імітацій. Така інтеграція тромбона пов'язана із загальним театралізованим концептом ансамблю, де інструментальні партії несуть семантичне навантаження.

У рамках такої концепції тромбон перетворюється на носій смислових інтенцій – не лише музичних, а й сценографічних, «характерних». Його тембр варіюється від квазіренесансної теплоти до абсурдного бурлеску, що узгоджується з постмодерністською естетикою *Gentle Giant*.

У таких напрямках, як панк-рок та ска-панк (особливо в США та Японії) тромбон набуває нового амплуа – як інструмент енергійного, брутального звучання (гурти *Reel Big Fish*, *Less Than Jake*, *Tokyo Ska Paradise Orchestra*). Його функція тут полягає в ритмізації, тембровому акцентуванні та сатиричному обігруванні фанкових кліше.

У сучасних експериментальних формах (авангард-рок, пост-рок, нойз) тромбон часто піддається електроакустичній обробці, використовується в *live-looping*, обробляється через ефекти, синтезується з електронікою, що свідчить про його здатність до адаптації в умовах нових музичних реальностей.

2.3. *Тромбон у контексті Unionique music: виконавська трансформація інструмента в умовах кросжанрової парадигми*

Дотичною до концепції нашого дослідження є також явище, описане та визначене І. Палій, яке має назву *Unionique music*. Серед духових інструментів тромбон посідає унікальне місце завдяки здатності органічно функціонувати у всіх музичних доменах – академічному, джазовому, народному, естрадному та експериментальному. Така універсальність пояснюється як акустичними властивостями інструмента (широкий динамічний діапазон, потужне та «вокально наближене» звучання, гнучкість інтонаційного вираження), так і його історичною присутністю в різних формах музичного музикування.

Ці якості зробили тромбон важливою складовою явища *Unionique music* – поняття, що позначає музику, створену на межі кількох стилістичних, жанрових та культурних систем (Paliy, 2023). *Unionique music* об'єднує елементи академічної традиції, джазу, фольклору, електроніки, рок-музики, популярної музики, розширюючи спектр виразних можливостей інструментів та виконавців.

Один із найяскравіших виконавців на тромбоні, який реалізує потенціал тромбона в умовах *Unionique music*, – шведський тромбоніст і композитор Нільс Ландгрєн (*Niels Landgren*). Його творчість охоплює майже всі кросжанрові вектори сучасного музичного мислення:

- джаз-фанк та ф'южн: Н. Ландгрєн є засновником гурту *Nils Landgren Funk Unit*, з яким він записав 12 альбомів, уособлює перетин академічної майстерності та ритмічної енергії поп-музики;
- музика західноєвропейської академічної традиції: в альбомі *New Eyes on Baroque* (спільно з Jeanette Köhn та Шведським радіохором) Н. Ландгрєн переосмислює бароковий репертуар засобами джазового фразування та тембрової стилізації;
- фольклорні впливи: у збірці *Swedish Folk Modern* представлено авторське осмислення шведської традиційної музики крізь призму сучасних гармонічних і ритмічних структур;

- триб'ют-проекти та кіно-естетика: альбом *Some Other Time – A Tribute to Leonard Bernstein* демонструє глибоку інтерпретаційну пластичність виконавця у роботі з тематикою Бродвею та кіно-джазу;
- поп-музика та електроніка: участь у проектах з музикантами гурту *ABBA* (*Funky ABBA*), співпраця з акордеоністом Р. Гальяно, інші комерційні кросовери.

Таким чином, Н. Ландгрєн втілює образ сучасного тромбоніста як мультижанрового медіатора, що перебуває між академічним каноном і масовою культурою.

У середовищі сучасної музики дедалі більше тромбоністів реалізують Unionique-парадигму. Серед них слід вказати таких виконавців: Джеф Касвел (*Jeff Caswell*) – співпраця з Девідом Бірном, Брюс Фавлер (*Bruce Fowler*) – тромбоніст у складі гурту Френка Заппи, Наталі Кресман (*Natalie Cressman*) – джаз, ф'южн, вокал, Сем Фрімен (*Sam Freeman*), Майкл Діз (*Michael Dease*), Вайкліф Гордон (*Wycliffe Gordon*) – виконавці, що поєднують академічну техніку з імпровізаційною свободою, естрадною подачею та етнічними алюзіями.

Таке розширення виконавського профілю відповідає сучасним тенденціям глобалізації музичного простору, де жанрова ідентичність музиканта поступається гнучкості, стилістичному діалогу та міждисциплінарному мисленню.

Процеси змін в академічній освіті та методології виконавської підготовки знайшли відображення в дослідженні Вільяма Форда (Ford, 2021), який ініціював проєкт *Bordogni Jazz Project*. Йдеться про джазову адаптацію відомих вокалізів Марко Бордоньї – ключової фігури у розвитку технічного репертуару для тромбона. Збірка містить адаптовані аранжування восьми вокалізів із джазовими гармоніями; нові етюди, побудовані на принципах регармонізації; методичні рекомендації для інтеграції джазової імпровізації в класичну підготовку. На думку Форда, опанування джазової мови сприяє адаптивності виконавця до нових форматів і репертуарів, підвищує гнучкість мислення, навички слухання та інтерпретаційної спонтанності.

Отже, універсальність тромбона, підтверджена як фізико-акустичними параметрами інструмента, так і широтою його культурного побутування, робить його ідеальним агентом *Unionique music*. На прикладі творчості Н. Ландгрена та сучасних тромбоністів ми спостерігаємо появу нового типу виконавця – мультижанрового, технічно підготовленого, концептуально вільного. Така трансформація потребує адекватної педагогіки, відкритої до синтезу традиції, інновації та кроскультурної чутливості.

Висновки до Розділу 2

Розділ 2 присвячено комплексному аналізу ролі тромбона у неакадемічних музичних практиках, зокрема в джазі, рок-музиці та їх кросжанрових похідних. У результаті проведеного дослідження можна сформулювати такі основні висновки:

1. Джазовий тромбон виступає важливим етапом технічної та стилістичної еволюції інструмента, що від початку XX століття пройшов шлях від елементу новоорлеанського ансамблевого стилю до солюючого інструмента високого рівня в бібопі, кул-джазі, ф'южн, фрі-джазі та етно-джазі. Особливе значення має постать Дж. Дж. Джонсона, який трансформував виконавську модель тромбона, зробивши його еквівалентним саксофону чи трубі в контексті імпровізації та віртуозності.
2. Технічні особливості тромбона в джазі – повільна атака, ковзаючі позиції, складність реєстрових переходів – стали джерелом численних виконавських викликів, що вимагають спеціалізованої практики. Розвиток артикуляції, подвійного стакато, витривалості у верхньому реєстрі та стабільного динамічного контролю стає основою джазової майстерності тромбоніста в умовах сучасних стандартів.
3. Роль тромбона в рок-музиці виявляється багатовекторною: від агресивного ритмічного агента в фанк-рокових ансамблях (*Chicago, Tower of Power*) до тембрового експериментатора в симфо-року (*King Crimson*) та інструментального персонажа в постмодерністських театралізованих концептах (*Gentle Giant*). Інструмент не лише доповнює темброву палітру,

а й виконує композиційно значущі функції – контрапунктні, ритмізаційні, структурні.

4. У творах таких новаторів, як Ф. Заппа та *Soft Machine*, тромбон втрачає свою традиційну оркестрову роль і набуває функцій постійно трансформованого гнучкого тембру, інтегрованого у складні метроритмічні й гармонічні архітектури. Особливості використання інструмента в цих проектах підкреслюють його потенціал як агента звукової нестабільності, що здатен до спектральних, мікротональних, електроакустичних взаємодій.

5. Концепція *Unionique music*, запропонована І. Палій, відкриває новий погляд на тромбон як універсальний медіум між стилями, жанрами, культурами. Завдяки своїм фізико-акустичним властивостям тромбон природно інтегрується в найрізноманітніші середовища – від академічного до поп-контексту. Його потенціал яскраво виявляється у творчості Н. Ландгрена, якого можна розглядати як модель сучасного мультижанрового тромбоніста.

6. Зміна парадигми виконавської освіти, в тому числі проекти на кшталт *Bordogni Jazz Project*, засвідчують необхідність переосмислення педагогічної практики: від вузькоспеціалізованої до інтердисциплінарної, що включає імпровізацію, адаптацію класичного репертуару до нових стилістичних моделей та розвиток кросжанрової компетентності.

7. У сучасній музичній реальності тромбон постає не як периферійний інструмент, а як один із провідних носіїв нової виконавської ідентичності, що поєднує академічність, інноваційність, мультикультурність і сценічну експресивність. Розширення функцій тромбона в неакадемічних жанрах свідчить про його здатність до постійного оновлення, виходу за межі традиційної інструментальної ролі та інтеграції в глобальний музичний контекст.

Таким чином, Розділ 2 засвідчив, що тромбон у неакадемічній музиці є не лише носієм тембрової індивідуальності, але й провідником креативної

трансформації, що визначає нові межі виконавської ідентичності інструменталіста XXI століття.

РОЗДІЛ 3

УНІКАЛЬНІСТЬ КОНЦЕПЦІЙ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ НА ТРОМБОНІ ХХІ СТОЛІТТЯ: СОЛЬНА ТА АНСАМБЛЕВА ПРАКТИКА

3.1. «À la manière de...» Жана-Мішеля Дефая: стилізація класичних традицій у сучасному контексті

Французький композитор Жан-Мішель Дефай посідає вагоме місце у сучасному музичному просторі завдяки поєднанню традицій минулих епох із актуальною композиторською мовою. Його серія «*À la Manière de...*» становить феноменальний приклад стилізаційної практики ХХ–ХХІ століть. У цих творах композитор не лише відтворює характерні риси музичної мови Й. С. Баха, А. Вівальді, Р. Шумана, Й. Брамса та К. Дебюсі, а й трансформує їх у координатах сучасної естетики, демонструючи складні механізми інтерпретації й переосмислення класичної спадщини.

Стилізація як важливий напрям композиторської діяльності ХХ–ХХІ століть є засобом інтеграції традицій та інновацій. Аналіз циклу «*À la Manière de...*» дозволяє простежити специфіку сучасного застосування історичних стилів та методи їхньої адаптації до новітніх композиторських стратегій. З цієї причини дослідження серії Дефая є необхідним для окреслення принципів і прийомів музичної стилізації у широкому культурно-історичному контексті.

У межах нашого дослідження особлива увага приділяється аналізу стилістичних засобів, застосованих Ж.-М. Дефаєм у створенні циклу «*À la Manière de...*». Попри наявність численних праць, присвячених музичній стилізації, композиторська методологія Ж.-М. Дефая ще не отримала комплексного осмислення. Розгляд його творів дає змогу не лише окреслити механізми стилістичного моделювання, але й виявити індивідуальні інтерпретаційні засоби, за допомогою яких композитор репрезентує спадщину Й. С. Баха, А. Вівальді, Р. Шумана, Й. Брамса та К. Дебюсі.

Значний інтерес для аналізу мають сучасні дослідження у сфері стилізації та інтертекстуальності. Зокрема, Гепокоскі (Hepokoski, 2021) розглядає варіативність сонатної форми у класичній традиції, що корелює з прийомами стилізації у творах Ж.-М. Дефая. Беркгольдер (Burkholder, 2024) акцентує на цитуванні та переосмисленні музичних традицій – центральних принципах циклу «*À la Manière de...*». Дослідження М. Рамажа (Ramage, 2021) щодо взаємодії академічної та популярної музики дозволяє ширше зрозуміти жанрову гнучкість композиторських технік Ж.-М. Дефая. Праці Надаля та Вартаняна (Nadal, Vartanian, 2022), спрямовані на емпіричну естетику, уточнюють аспекти рецепції стилізованої музики, тоді як Ройг-Франколі (Roig-Francolí, 2021) аналізує пост-тональні явища, важливі для розуміння гармонічної мови Ж.-М. Дефая.

Не менш важливими є дослідження, що розкривають вплив жанрових і стильових чинників на композиторську практику. Горнер (Horner, 2024) вивчає міжжанрові педагогічні підходи в американській оперній традиції, що має значення для інтерпретаційного аналізу стилізаційних творів. Лі та Міллер (Lee, Miller, 2023) розглядають музичний модернізм у глобальному контексті, простежуючи тенденції розвитку стилізації. Мендельсон (Mendelssohn, 2025) акцентує увагу на поєднанні джазових та академічних елементів, що виявляється релевантним для міжстильових технік у музиці Дефая.

Попри наявність значної кількості досліджень, цикл «*À la Manière de...*» Ж.-М. Дефая досі не набув системного висвітлення у науковій літературі. Відкритим залишається питання взаємодії композиторської мови Ж.-М. Дефая з індивідуальними стильовими рисами Й. С. Баха, А. Вівальді, Р. Шумана, Й. Брамса та К. Дебюсі. Недостатньо розкритою є й виконавська перспектива – складність інтерпретації стилізованих фрагментів, які вимагають від виконавця поєднання історично інформованого підходу та сучасної технічної гнучкості. Ці аспекти становлять перспективний напрям подальшого музикознавчого аналізу.

Жан-Мішель Дефай (1932–2025) – видатний французький композитор, аранжувальник і диригент. Народився 18 вересня 1932 року в Сен-Манде, Франція. У десятирічному віці вступив до Паризької консерваторії, де навчався фортепіано та композиції під керівництвом Надії Буланже. Завдяки своєму таланту та працьовитості швидко здобув визнання: у 1952 році отримав Другу Римську премію, а також міжнародні нагороди, серед яких премія Фонду Лілі Буланже в Гарварді та друга премія королеви Єлизавети Бельгійської. Ж.-М. Дефай працював у різних жанрах: писав симфонічну, камерну та естрадну музику, а також створював саундтреки для кіно й телебачення. Його музика звучить у таких фільмах, як «Пік-пик» (1963) та «Щастя» (1965). Також він відомий співпрацею з шансон'є Лео Ферре, з яким працював з 1960-х років, супроводжуючи його як піаніст і аранжувальник. Окрему частину його творчості займають твори для духових інструментів. Особливо популярною серед виконавців є серія «*À la manière de...*», у якій композитор стилізував музику видатних авторів минулого. Жан-Мішель Дефай пішов із життя 1 січня 2025 року у віці 92 років. Його музична спадщина залишається важливою частиною світової культури.

Серія «*À la manière de...*» включає кілька п'єс для тромбона та фортепіано, кожна з яких стилізована під музику певного композитора. Відомі твори з цієї серії: «*À la manière de Bach*» (У манері Баха); «*À la manière de Schumann*» (У манері Шумана); «*À la manière de Vivaldi*» (У манері Вівальді); «*À la manière de Brahms*» (У манері Брамса); «*À la manière de Debussy*» (У манері Дебюсі). Ці твори використовуються як навчальний і концертний репертуар для тромбоністів. Вони зберігають технічні та стилістичні особливості кожного композитора, але водночас відображають індивідуальний підхід Ж.-М. Дефая до музичної стилізації.

У творі «*À la manière de Bach*» композитор не лише стилізує музику Й. С. Баха, а й глибоко відтворює складність його музичної мови, зберігаючи ключові риси барокової естетики. Водночас композитор інтегрує гармонійне та

ритмічне наповнення, що формує своєрідний міст між класичною бахівською традицією та сучасними виконавськими підходами.

Одним із центральних елементів твору є поліфонічна техніка, яку Ж.-М. Дефай застосовує з винятковою точністю. Його музична структура поєднує складність фугоподібного письма з доступністю для виконання, створюючи багатоголосся, що водночас залишається прозорим і логічно вибудованим. На відміну від традиційних інтерпретацій Й. С. Баха, орієнтованих переважно на історичну точність і стриманість, Ж.-М. Дефай надає музиці більш відкритого, живого звучання, адаптуючи її до сучасного виконавського стилю. Попри збереження барокових форм, композитор інтегрує інноваційні гармонічні рішення, експериментуючи з тональностями та додаючи сучасні гармонійні звороти, що виходять за межі типового бахівського звучання, що збагачує музичний контекст твору, роблячи його актуальним у сучасному мистецькому середовищі. Ритмічна структура твору також демонструє модернізацію класичних форм. Замість суворого дотримання барокових метричних норм Ж.-М. Дефай використовує гнучку, проте чітко організовану ритміку, що сприяє створенню ефекту динамічної взаємодії між піаністом і тромбоністом.

Музична виразність у «*À la manière de Bach*» формується не лише завдяки поліфонічному письму, а й через темброву взаємодію тромбона та фортепіано. Тромбон, на відміну від барокового органу чи клавесина, має широкий спектр динамічних можливостей – від делікатного піанісимо з м'яким легато до яскраво артикульованих форте із застосуванням акцентів. Саме ці можливості дають виконавцю простір для художньої інтерпретації, дозволяючи варіювати характер фраз залежно від драматургії твору. Для стилізації барокового звучання важливо уникати надмірного вібрато, зберігаючи чистоту інтонації та прозорість тембру, однак не втрачаючи при цьому живого дихання фрази, що особливо важливо у виконанні на сучасному тромбоні.

Зі свого боку, партія фортепіано – не лише акомпанемент, а рівноправна лінія поліфонічного діалогу. Виконавець має гнучко варіювати динаміку, чітко структурувати голоси, застосовувати тіньовану педалізацію для досягнення

прозорості або насиченості в залежності від контексту. При цьому, з огляду на бароковий стиль, важливо уникати надмірної романтизованої агогіки, однак сучасне виконання допускає мікродинамічні відтінки, що підкреслюють внутрішню риторику музики.

Трактування твору також залежить від інтерпретатора: зокрема, провідні виконавці, такі як М. Беке, один із найавторитетніших інтерпретаторів сучасної тромбонної літератури, – наголошують на важливості вивчення барокової фразеології як основи для формування музичного жесту. У його інтерпретаціях стилізованих творів часто спостерігається виразне акцентування фугальних вступів, легке артикулювання внутрішніх голосів та ретельне балансування динаміки між інструментами. Рекомендації провідних виконавців зводяться до того, щоб не імітувати Й. С. Баха буквально, а творити його образ у сучасному контексті, тобто зберігати структурну логіку, риторичну ясність, але виводити її через призму сучасного інструментального мислення.

У контексті сучасної виконавської практики інтерпретація таких стилізованих творів, як «*À la manière de Bach*», часто балансує між історично інформованим підходом і персоніфікованою музичною експресією. Деякі школи інтерпретації (наприклад, французька чи німецька) пропонують акцент на інтелектуальну строгість і внутрішню драматургію, тоді як інші, зокрема, американська, тяжіють до більш відкритого звукового образу з акцентом на темброву красу й динамічну свободу.

Твір Ж.-М. Дефая «*À la manière de Schumann*» демонструє можливість інтеграції характерних рис стилю Р. Шумана в сучасний музичний контекст, зберігаючи притаманні йому виразові засоби, але водночас розширюючи їх за допомогою нових художніх прийомів.

У шуманівській традиції центральною є естетика емоційної багатоплановості, що виявляється через постійне чергування афектів, образну змінність і ритмічну свободу. Ж.-М. Дефай, зберігаючи ці риси, трансформує їх у новий виконавський контекст, де велике значення має темброва пластичність тромбона. Особливої уваги заслуговує характер мелодичного розвитку:

композитор часто апелює до прийому «внутрішнього монологу», коли лінія тромбона ніби мислиться як голос суб'єктивного «я», інтимного і напруженого водночас. Для досягнення такої інтонаційної виразності необхідним є глибоке розуміння шуманівської поетики, зокрема образів Флорестана та Евсебіуса – архетипів емоційної дихотомії, що пронизує більшість його творів.

Звуковий характер твору змінюється залежно від розділів: у ліричних епізодах домінують м'які атаки, широке легато та гнучке фразування, що створює ефект співучості, подібної до вокальної лінії. У драматичних – акцентується гостра артикуляція, контрастні динамічні відтінки (наприклад, несподівані *sf* чи миттєві переходи *p* в *f*), а також використання регістра як емоційного чинника. Звукове напруження тут часто досягається не через фізичну гучність, а через інтенсивність тембрової напруги. Особливу роль відіграє також піаніст: його партія не лише гармонічна опора, а активна лінія, що створює емоційний резонанс і поліфонічну перспективу для голосу тромбона. Саме тому баланс і взаємодія між виконавцями мають бути органічно вибудованими.

Рекомендації до виконання подібних творів часто акцентують на принципах «виразного дихання фрази» та «внутрішнього диригування» – тобто здатності виконавця інтерпретувати музичну тканину з чітко окресленою психологічною траєкторією. У цьому сенсі корисним є досвід таких виконавців, як Ф. Базельс, який у своїх інтерпретаціях наголошує на інтонаційній мові як основі стилю, де кожна фраза має внутрішню логіку розвитку. Він зазначає, що в таких творах, як «*À la manière de Schumann*», важливо не лише відтворити зовнішні риси стилю, а й знайти «особистісне дихання» всередині естетики, яку композитор стилізує.

Сучасна виконавська практика, зокрема у європейських консерваторіях (Париж, Ліон, Кельн), активно пропонує студентам інтерпретувати стилізовані твори саме як музику на межі, де важливо зберегти відчуття стилю, але не імітувати його буквально. Наприклад, у педагогічних курсах Ж. Можара наголошується на необхідності «читати між рядків» – тобто виявляти у, здавалося б, традиційних структурах нові інтонаційні сенси. Зокрема, увага до дрібних

нюансів, таких як тривалість пауз, змінність атаки або тонке регулювання динаміки, стає ключем до глибшої інтерпретації.

У творі Ж.-М. Дефая «*À la manière de Vivaldi*» виявляється не лише глибоке стилістичне знання барокової естетики, а й сучасне трактування виконавських принципів, притаманних цьому історичному періоду. І якщо технічні труднощі, пов'язані з темповою швидкістю, артикуляцією та фразуванням, є очевидними, то інтерпретаційна складність полягає саме у відтворенні автентичного барокового характеру засобами сучасного інструмента й у рамках нової естетичної парадигми.

Ключовим для інтерпретації є розуміння барокової риторики, що домінує у творчості А. Вівальді. Ж.-М. Дефай стилістично вдало інкорпорує її у свій твір, апелюючи до музичних «фігур» як до виражальних одиниць. Зокрема, повтори, секвенції, розробка коротких мотивів – усе це є не просто формальними елементами, а засобами емоційної артикуляції. У виконанні це вимагає чіткої артикуляції кожного мотиву, контрастності динамічного профілю і тембрового розмежування між фігурами, що несуть різний афективний заряд. Динамічна палітра у творі повинна бути гнучкою, з частими переходами від *piano leggiero* до *forte energico*. У швидких фрагментах, які стилізують *Allegro* концертів А. Вівальді) потрібна не стільки сила звуку, скільки його пружність – ясне, «пружне» звучання, що підкреслює моторну природу барокової естетики. Водночас у повільніших епізодах, що нагадують *Largo* або *Andante* – тембр має ставати м'якшим, кантиленно-співучим, з акцентом на плавному легато та довгому диханні. Ця змінність є вкрай важливою: бароко не допускає одноманітності, навіть у межах однотипних формальних структур.

Сучасна виконавська практика розглядає такі стилізовані твори як «погляд назад крізь призму сучасності». У цьому контексті варто згадати рекомендації таких видатних тромбоністів, як І. Боусфілд, котрий у своїх публічних майстер-класах неодноразово наголошував на важливості барокової легкості в інтерпретації швидких пасажів. Він радить уникати надмірного тиску, дозволяючи звуку «летіти», замість того щоб «штовхати» його. Таке відчуття

вільного, «барокового» повітря особливо важливе у фразах з послідовними секвенціями, де кожна репліка має бути свіжою і варіативною, а не механічною.

М. Беке підкреслює важливість фразової гнучкості та історично обґрунтованої агогіки. У його методичних рекомендаціях часто фігурує поняття «музичної мови» бароко, де навіть незначне ритмічне зміщення або затримка можуть бути емоційним маркером. У виконанні твору Ж.-М. Дефая це означає, що агогіка не може бути «нейтральною» – вона має будувати риторичну напругу, особливо в імітаційних фрагментах або під час переходу між розділами.

Важливим інтерпретаційним аспектом є також трактування фактури. Хоча твір написаний для тромбона з фортепіано, взаємодія інструментів має наслідувати барокову модель соліста та *basso continuo*. Отже, виконавець тромбонної партії повинен мислити свою лінію не лише як мелодію, а як частину горизонтального поліфонічного простору, де важливими є співвідношення з фортепіанною фактурою, контрапункт, варіативність інтонаційного акценту.

З точки зору педагогіки, виконання цього твору може розглядатись як приклад роботи над стилістичною адаптацією. Студенту або молодому виконавцю важливо не лише освоїти технічно складний матеріал, а й навчитися «мислити стилем». Саме тому саме цей твір Ж.-М. Дефая є ефективним зразком для розвитку інтерпретаційної уяви, історичної обізнаності й тембрової чутливості.

У творі «*À la manière de Brahms*» композитор відтворює характерні риси стилю Й. Брамса. Будучи представником пізнього романтизму, Й. Брамс відзначався складною гармонією, виразною тематичною розробкою та глибоким емоційним змістом. Ж.-М. Дефай адаптує ці особливості до сучасного інструментального складу, зокрема тромбона та фортепіано, створюючи нову інтерпретацію класичних ідей. Й. Брамс широко застосовував складні гармонічні структури, модуляційні переходи та насичені акордові поєднання, що сприяли створенню емоційної напруги і Ж.-М. Дефай використовує аналогічні прийоми, зберігаючи глибину гармонічної мови та драматичні контрасти. Однією з

характерних рис Й. Брамса є складна ритміка, зміщення акцентів та використання синкоп. У творі Ж.-М. Дефая спостерігаються подібні ритмічні прийоми, що додають музичному матеріалу гнучкості та внутрішньої напруги. Й. Брамс відзначався гнучкими, розгорнутими мелодійними лініями, що розвивалися поступово, а також активним використанням поліфонічних структур. Ж.-М. Дефай адаптує ці принципи, застосовуючи тромбон для виразних, протяжних мелодій та включаючи елементи контрапункту для збагачення музичної текстури. Контрасти між ніжними, камерними епізодами та потужними, драматичними кульмінаціями є важливою рисою музики Й. Брамса. Ж.-М. Дефай передає цю особливість завдяки широкому динамічному діапазону та гнучкому використанню артикуляційних засобів. Й. Брамс надавав великого значення варіаційному розвитку музичного матеріалу, поступово трансформуючи та видозмінюючи теми. Ж.-М. Дефай слідує цьому принципу, розгортаючи тематичні структури через варіації, що збагачують звучання та додають йому цілісності.

Характер звучання тут змінюється залежно від стилістичного підтексту, що вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, а й глибокої інтерпретаційної інтуїції. Зокрема, для досягнення брамсівської глибини звучання доцільне використання широкої динамічної шкали, де *pp* повинне мати внутрішню напругу, а *ff* – благородну стриманість, без втрати тембрової якості. Підвищена увага до тембрового різноманіття дозволяє передати ідею багатоголосності: варто поєднувати м'яке кантилене звучання з насиченими, майже оркестровими тембрами, притаманними драматичним кульмінаціям. З погляду сучасної виконавської практики важливо уникати надмірної сентиментальності, яка була б непритаманна стриманому романтизму Й. Брамса. Натомість слід прагнути до інтелектуально виваженого трактування, де виразність досягається за рахунок логічної побудови фрази, нюансованого дихання та ретельного контролю артикуляції. Варто пам'ятати, що брамсівська риторика – це насамперед розгорнута думка, що розвивається з внутрішньою логікою і емоційною стриманістю.

У контексті динамічних і тембрових прийомів ефективним є використання легато з тонкою динамічною модуляцією, яка створює ефект поступового розгортання думки. Також доцільним є чергування більш темноокрашених, «дерев'яних» тембрів у нижньому регістрі тромбона з яскравішими, але не агресивними інтонаціями у верхньому регістрі, що допомагає передати структурну напругу та кульмінаційні моменти. Подібне трактування спостерігається, зокрема, у записах К. Ліндберга, який у своїх інтерпретаціях підкреслює інтелектуальну напруженість і структурну логіку романтичної музики, зберігаючи при цьому співочу пластичність звучання.

У інтерпретації творів, стилізованих «*À la manière de...*», особливо на прикладі Й. Брамса, наголошено на важливості розвитку внутрішнього слуху, орієнтації на фразову перспективу та витончену роботу з ритмічними структурами. Так, у працях Х. Холлігера та Ж. Амона акцент робиться на необхідності занурення виконавця в стилістичний контекст епохи, що відтворюється, при збереженні сучасного мислення щодо звукової пластики і технічного арсеналу.

«*À la manière de Debussy*», написаний для тромбона та фортепіано, є надзвичайно показовим прикладом стилістичної стилізації у дусі музичного імпресіонізму. Автор вдається до глибокого осмислення творчості Клода Дебюсі, втілюючи не лише зовнішні риси його музичної мови, а й внутрішню логіку імпресіоністичного мислення. Відтак, інтерпретація цього твору потребує від виконавця глибокого розуміння специфіки звучання, тембрової організації, динаміки та ритміки, характерних для імпресіоністичної естетики.

Однією з ключових рис стилю К. Дебюсі, відтвореної Ж.-М. Дефаєм, є специфічне гармонічне мислення, що включає розширену тональність, гармонічні зсуви, хроматичні модуляції та нерозв'язані дисонанси. Такі елементи формують особливий звуковий простір, позбавлений традиційної функціональності, натомість сповнений колористичних ефектів. Це створює специфічну звукову драматургію, у якій кожна гармонія є самодостатнім елементом, що вимагає особливої уваги до її тембрового наповнення.

Темброва організація в інтерпретації цього твору має принципове значення. Тромбон, незважаючи на свою монолітну природу, демонструє вражаючу палітру фарб у поєднанні з фортепіано. Саме тому сучасна виконавська практика тяжіє до максимальної звукової пластичності, досяжної завдяки зміні артикуляційних прийомів, штрихів та гнучкості звукоутворення. Плавні переходи між регістрами, використання легато, стаккато та їхніх проміжних варіантів сприяють створенню ефекту звукової розмитості, притаманного імпресіоністичній музиці.

У сучасному підході до інтерпретації великого значення набуває агогіка як засіб виявлення внутрішньої емоційної динаміки твору. Відхід від жорсткої метричності, застосування мікропауз, сповільнень або прискорень у середині фраз – усе це сприяє створенню ефекту імпровізаційності, що є невід'ємною рисою імпресіоністичного стилю. Такий підхід активно підтримується провідними виконавцями (К. Ліндберг та М. Беке). У своїх інтерпретаціях вони демонструють здатність зберігати цілісність форми, водночас надаючи музиці внутрішню свободу розвитку.

Виконавські труднощі, пов'язані з цим твором, включають контроль над динамікою, яка варіюється від ледве вловимих нюансів до потужних кульмінацій. Це вимагає точного дозування повітряного потоку, вміння формувати тембр залежно від гармонічного фону та здатності до швидкої зміни динамічного плану. Особливу складність становить також ритмічна структура, що тяжіє до асиметричності й нестабільності метричних акцентів. Виконавець має зберігати точність у координації з фортепіанною партією, яка не виконує функції акомпанементу, а є рівноправним учасником музичного діалогу.

У контексті сучасної виконавської практики спостерігається тенденція до використання розширених технік звукоутворення, зокрема мультифоніки, шумових ефектів або зміни положення мундштука для досягнення додаткової кольоровості звуку. Такі прийоми, хоч і не завжди прямо передбачені композитором, органічно вписуються у концепцію імпресіоністичної звукової свободи, що прагне до розширення традиційних уявлень про тембр і гармонію.

Методичні рекомендації з інтерпретації музики ХХ століття, зокрема роботи П. Больє, підкреслюють важливість уявлення про «звукову картину», де кожен фрагмент розглядається як мікрокосм емоційного стану. Такий підхід вимагає від виконавця не лише технічної вправності, а й розвиненого естетичного чуття, здатності чути й відтворювати найтонші нюанси.

Таким чином, інтерпретація твору Ж.-М. Дефая «*À la manière de Debussy*» у сучасному виконавському контексті передбачає поєднання технічної майстерності, глибокого стилістичного чуття та творчої свободи. Лише завдяки такому комплексному підходу виконавець зможе відтворити не лише звукову оболонку стилю Дебюсі, а й проникнути у суть його імпресіоністичного світу.

Отже, підсумуємо. Результати дослідження свідчать про значну художню та педагогічну цінність серії творів «*À la Manière de...*» для тромбона та фортепіано. Ж.-М. Дефай залишив глибокий слід у світовій музичній культурі, поєднуючи традиційні класичні стилі з сучасними елементами. Його серія «*À la manière de...*» є яскравим прикладом того, як можна інтерпретувати музику минулого, зберігаючи її сутність і водночас додаючи нові можливості для виконавців. Твори цієї серії не лише відтворюють стиль таких композиторів, як Й. С. Бах, Р. Шуман, А. Вівальді, Й. Брамс і К. Дебюсі, але й збагачують його індивідуальним баченням Ж.-М. Дефая.

Особливо важливими є гармонічні та ритмічні інновації, які композитор вводить у свої роботи, дозволяючи зробити традиційну музику більш доступною й виразною для сучасних виконавців. Його стиль поєднує точність і складність поліфонії з емоційною гнучкістю, що відкриває нові можливості для інтерпретації. Окрім технічного рівня, твори Ж.-М. Дефая вимагають від виконавців глибокого розуміння стилістики кожного композитора, що сприяє професійному зростанню музикантів. Використання таких інструментів, як тромбон, дозволяє по-новому відкрити звучання класичних форм, демонструючи їхню гнучкість і актуальність.

Загалом, творчість Ж.-М. Дефая є значущим внеском у сучасну музику. Його роботи не лише вшановують класичну спадщину, а й надають їй нового

життя, створюючи міст між минулим і сучасністю. Це дозволяє розширювати межі академічної музики та залучати нові покоління виконавців до глибшого осмислення класичних традицій.

Перспективи подальших досліджень мають охоплювати глибший аналіз інших творів цієї серії, що дозволить визначити загальні закономірності стилізації у творчості Ж.-М. Дефая. Також актуальним напрямом є дослідження впливу цих творів на педагогічну практику у підготовці тромбоністів, зокрема, як вони сприяють розвитку інтерпретаційних навичок, розширенню технічного потенціалу виконавців та формуванню їхнього розуміння музичних стилів. Окремо варто звернути увагу на питання адаптації цих композицій до ансамблевого виконання, що може відкрити нові перспективи у камерному музикуванні.

3.2. Тромбон у цифровій медіа: від традиційних виконавських практик до мультимедійних проєктів

Інтеграція музики у цифрове середовище є визначальною рисою сучасної культури, що формує нові виклики та перспективи для академічних і неакадемічних інструментів, серед яких тромбон посідає особливе місце. Завдяки технічним та акустичним характеристикам цей інструмент зберігає універсальність: він функціонує у сольному, ансамблевому й оркестровому форматах, має усталену традицію в академічному мистецтві та водночас активно залучається до джазових і популярних жанрів. Водночас у XXI столітті розвиток цифрових технологій зумовив новий етап його еволюції, вивівши тромбон за межі традиційного побутування. Інструмент став важливою складовою електронних композицій, мультимедійних інсталяцій та *VR/AR*-проєктів, що вимагає від виконавця опанування не лише розширених технік гри, але й цифрових інструментів для обробки та трансформації звучання.

Аналіз вітчизняного музикознавчого дискурсу свідчить про недостатню кількість праць, які б системно розглядали інноваційні підходи до тромбонового виконавства в умовах цифрової доби, тоді як у зарубіжній науці ця проблематика отримала значний розвиток. За останні три роки з'явилася низка досліджень, у

яких представлено нові технології, що інтегруються у виконавську практику (Ford, 2021; Sharpe, 2019). Серед українських авторів цінними є напрацювання Р. Вовка (2000) щодо нетрадиційних засобів виразності, І. Громченка (2020) у сфері виконавської герменевтики, а також Г. Марценюка, який акцентує на методиках гри та ролі інструмента в мультимедійних форматах. Значний внесок у вивчення сучасних виконавських засобів зробив В. Слупський, який досліджує ансамблеві практики, тоді як Цзоу Вей аналізує специфіку тембру тромбона у музиці другої половини XX-початку XXI століття. Із зарубіжних науковців увагу привертають дослідження Е. Купровської, Чжоу Вей та Д. Курляндського, які висвітлюють питання цифровізації та мультимедійної інтеграції духових інструментів. Однак комплексний аналіз трансформації тромбона у контексті *VR/AR*-технологій ще перебуває на стадії становлення.

Для вивчення сучасних мультимедійних практик використано такі критерії:

- технічна інтеграція (цифрові ефекти, обробка звуку, використання програм *Ableton Live, Max/MSP*);
- аудіовізуальна взаємодія (синтез тромбонового звучання з відеоінсталяціями, інтерактивними перформансами, театральними постановками);
- інтерактивність виконання (застосування *VR/AR* у процесі імпровізації та зворотний зв'язок між виконавцем і слухачем);
- розширення виконавських можливостей (поєднання мультитоніки, глісандо та інших прийомів із цифровими ефектами).

Технічні інновації XXI століття суттєво змінюють традиційний репертуар та розширюють виражальні можливості тромбона. Легкі матеріали та ергономічні модифікації конструкції підвищують точність виконання, а цифрова обробка (реверберація, дисторшн, семплування) створює нові темброві палітри. Це стимулює експерименти композиторів із жанрами та сприяє розширенню виконавського арсеналу. Тромбон активно використовується у джазі, поп- та електронній музиці, де набуває нових функцій від акомпануючого інструмента до формотворчого елемента звукової структури. Його інтеграція в електронні

жанри (дабстеп, техно, ембієнт) підтверджує трансформацію традиційної ролі, що поєднує акустичне походження з цифровими експериментами.

Окремий напрям розвитку – взаємодія тромбона з *VR/AR*-технологіями. Відомі проєкти «*Trombone VR Experience*» (2022) та «*Mixed Reality Brass Lab*» (2021) демонструють нові формати інтерактивного навчання та сценічної практики. Власна концепція «*Trombone Immersion Lab*» передбачає застосування датчиків руху та систем трекінгу для синхронізації звукових параметрів із 3D-візуалізацією, створюючи інтерактивний простір, у якому слухач може сприймати музику як комплексний аудіовізуальний досвід. Інтеграція тромбона у мультимедіа має також кінематографічний та театральний виміри. Використання інструмента у саундтреках («*Soul*» студії *Pixar*) або у мультимедійному театрі («*Metropolis Ark 5*») засвідчує його роль як засобу формування аудіовізуальної драматургії. У сучасних інсталяціях («*Tube Space II*» Д. Курляндського) тромбон виступає центральним інструментом, що взаємодіє зі звуковим простором та цифровими обробками.

Сучасна практика також вимагає оволодіння розширеними техніками – мультифоніками, фрулато, глісандо – які у поєднанні з цифровими ефектами формують багатошарові композиційні структури. Залучення *MIDI*-технологій, датчиків та штучного інтелекту забезпечує перехід від традиційного виконавства до інтерактивних цифрових форматів.

Таким чином, тромбон у XXI столітті зазнає якісної трансформації: від класичного академічного інструмента він перетворюється на мультимедійний елемент цифрової культури. Його інтеграція у *VR/AR*-середовище, участь у перформансах, електронних жанрах і концептуальних інсталяціях свідчить про здатність інструмента адаптуватися до нових художніх парадигм. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення взаємодії тромбона з технологіями штучного інтелекту, що відкриває нові горизонти у сфері композиторсько-виконавської комунікації та цифрового музичного мистецтва.

У сфері популярної музики тромбон виконує не лише акомпануючі функції, а й виступає як сольний інструмент, що свідчить про поступове

розширення його виконавського потенціалу в межах поп-жанру. Його використання зумовлюється прагненням композиторів та аранжувальників збагатити звукову палітру завдяки своєму характерному тембру, здатному підкреслювати емоційну виразність композицій. Вибір тромбона у ролі сольного чи гармонійного інструмента часто пов'язаний із необхідністю створення впізнаваного звукового колориту, який вирізняє виконавця на тлі стандартних інструментальних аранжувань. Таким чином, у поп-музиці тромбон виходить за межі традиційного акомпанементу, набуваючи статусу елемента, що визначає стильову ідентичність окремих творчих проєктів (Цюлюпа, 2016).

У сфері електронної музики тромбон інтегрується у звукове середовище завдяки поєднанню його природних акустичних властивостей із цифровою обробкою. Використання інструмента у жанрах дабстеп, техно та ембієнт демонструє трансформацію його традиційної функціональності. Застосування ефектів – дисторшну, реверберації, хорусу – створює можливість варіювати звукові текстури, генеруючи гібридні тембри, які виходять за межі класичної виконавської практики. Така інтерпретаційна стратегія відкриває нові горизонти для тромбона, надаючи йому не лише роль супровідного, а й центрального композиційного елемента цифрового музичного простору.

Залучення тромбона до мультимедійних практик ілюструє зміщення акцентів у його функціонуванні. Участь інструмента у відеоінсталяціях, інтерактивних перформансах і *VR/AR*-проєктах засвідчує його адаптивність до концепцій синтетичного мистецтва. Завдяки здатності формувати багат шарові темброві структури тромбон взаємодіє з візуальними ефектами, створюючи інтегрований аудіовізуальний простір. Його роль у драматичних сценах і концептуальних інсталяціях підтверджує зміну статусу інструмента – від традиційного акустичного засобу до інтерактивного медіа-елемента, що визначає художнє сприйняття твору (Цзоу, 2014).

Технології віртуальної та доповненої реальності відкривають нові вектори інтерактивного залучення тромбона, змінюючи класичні виконавські парадигми. Так, у проєкті «*Trombone VR Experience*» (2022) звук інструмента

синхронізується з візуальними параметрами віртуального простору, а слухачі можуть впливати на аудіоряди завдяки рухам голови та жестам. У рамках іншої ініціативи – «*Mixed Reality Brass Lab*» (2021) – *AR*-технології застосовуються у навчанні: система аналізує якість гри й у реальному часі накладає корекційні ефекти, оптимізуючи інтонацію та артикуляцію виконавця.

Власна модель інтеграції інструмента у *VR/AR* середовище може бути втілена у форматі проєкту «*Trombone Immersion Lab*», де тромбон слугує генератором аудіовізуального контенту. Завдяки сенсорам руху й трекінгу кожна зміна тембру чи динаміки відображається у трансформаціях віртуального простору: зміні кольорової гами, швидкості анімацій або деформації віртуальних об'єктів. Це створює нову форму інтерактивного музичного простору, у якому слухач одночасно переживає музику як акустичний і візуальний феномен.

Поза *VR/AR*-форматами тромбон активно інтегрується у кінематографічні та театральні практики. Зокрема, у саундтреках до анімаційних фільмів («*Soul*» студії *Pixar*) він стає основним тембровим маркером характеру персонажа, а у мультимедійному театрі («*Metropolis Ark 5*») поєднується із відеопроєкціями, впливаючи на візуальний ряд у реальному часі. У сучасному мультимедійному мистецтві прикладом використання тромбона як центрального інструмента є твір Д. Курляндського «*Tube Space II*», де він взаємодіє з простором, цифровими ефектами та експериментальними технологіями (Марценюк, 2013).

Сучасна виконавська практика демонструє посилене використання розширених технік: мультифоніки, глісандо, інструментального фрулато. У поєднанні з цифровими ефектами (затримка, реверберація, еквалізація) ці прийоми формують багат шарові композиційні структури, характерні для мультимедійних проєктів (Марценюк, 2011). Виконавці активно експериментують із *MIDI*-технологіями, сенсорами та мікрофонними системами, що трансформують акустичний звук у цифровий сигнал для подальшої обробки. У такий спосіб виникають інтерактивні виступи, у яких музикант може контролювати параметри звучання або синхронізувати його з іншими цифровими

процесами, створюючи поліфонічний простір взаємодії музики, технології та візуального контенту.

Подальший розвиток інноваційної інтеграції тромбона безпосередньо пов'язаний із технологіями штучного інтелекту. Алгоритми машинного навчання здатні аналізувати специфіку виконавської манери та синтезувати нові музичні форми на її основі, надаючи творчому процесу додаткової інтерактивності та експериментального виміру. Такі системи відкривають перспективи створення нових форматів, що поєднують традиційне виконавство із технологічними інноваціями.

Отже, тромбон у сучасному цифровому середовищі зазнає суттєвої трансформації: від класичного інструмента він перетворюється на універсальний засіб мультимедійної комунікації. Інтеграція у поп- та електронні жанри, залучення до *VR/AR*-проектів, кінематографічних і театральних практик підтверджує його адаптивність до вимог сучасної культури. Використання цифрових ефектів, розширених технік та інноваційних форматів із залученням штучного інтелекту визначає новий етап функціонування тромбона у музичному мистецтві XXI століття.

3.3. Сучасні твори для тромбона соло: жанровий аспект

В даному підрозділі увагу сконцентровано на творах для тромбона соло, що представлені в різних жанрах: це Імпровізація №1 Енріке Креспо, Соната для тромбона соло Джона Кенні, Соната для тромбона соло Б. Чайлдса, Фантазія для тромбона соло та «*Meditation*» для бас-тромбона соло Фрідьоша Гідаша, «*Tamtam*» для бас-тромбона соло Даніеля Шнайдера.

Наш вибір творів обумовлено бажанням продемонструвати втілення різних жанрів в такому специфічному типі музикування, як твори для тромбона соло, їх специфіку, особливості реалізації у контексті сучасного музичного мистецтва, а також висвітлити багатогранний виразно-технічний потенціал тромбона.

Перший твір, який ми хочемо представити – це Імпровізація №1 Е. Креспо. Енріке Креспо народився в 1941 році в Монтевідео в Уругваї і є тромбоністом, композитором і аранжувальником. Під час підготовки до прослуховування, для

якого потрібен був сучасний твір, Креспо замість того, щоб обрати твір із вже існуючого репертуару, вирішив створити власний твір, імпровізацію, яку він записав і компілював.

Е. Креспо використав різні виконавські техніки гри на тромбоні, які демонструють його блискучу техніку та знання інструменту. «Імпровізація №1» включає такі технічні складнощі, як глісандо, вібрато, різноманітні штрихи, бісбігландо тощо. Якщо *glissando* – це прийом, який не викликає особливих труднощів під час виконання на тромбоні, то бісбігландо є досить незвичним виразним засобом на тромбоні.

Другий твір, обраний нами – це Соната для тромбона соло Д. Кенні. Написаний у 1984 році, а потім перероблений у 1995 році, цей твір долає розрив між репертуаром раннього авангарду та репертуаром двадцять першого століття. Соната для тромбона соло спочатку планувалася автором як навчальний посібник для тромбоністів, які працюють над авангардними та новітніми техніками, але згодом сформувалася в окремий камерний твір. Д. Кенні є важливою фігурою у тромбоновому виконавському мистецтві, як тромбоніст він має досвід у багатьох жанрах, включаючи класичну, джазову, комерційну, старовинну та «експериментальну» музику.

Соната для тромбона поєднує багато сучасних авангардних технік, розроблених у 1960-х і 1970-х роках. Для успішного виконання цього твору тромбоніст має вільно володіти академічною технікою гри, джазовими техніками і більш екстремальними авангардними техніками. Можливо, єдиним «традиційним» аспектом твору є його тричастинна форма.

Звернемося безпосередньо до аналізу зазначеного твору.

Перша частина – *Andante* з варіаціями – представлена в манері барокової фантазії, заснована на мелодії з ірландського фольклору. Музичний матеріал демонструє екстремальний виразний діапазон інструмента, як в плані динамічних нюансів, так і в плані регістру. Вступна частина характеризується ліричністю та експресивністю. Темп *Andante* дозволяє вдумливо та інтроспективно дослідити тембральне забарвлення тромбона.

Твір починається з простої мелодійної лінії, яка поступово розвивається через низку варіацій. Кожна варіація вносить тонкі ритмічні та гармонічні зміни, зберігаючи основну тему та досліджуючи нові фактури. Виконавець повинен продемонструвати володіння грою на легато та широким динамічним спектром. Музичний текст першої частини вимагає точного інтонування та плавних переходів для підтримки ліричного фразування.

Друга частина – *Allegro molto* – містить вплив джазової ідіоми. Частина, яка є найдовшою з трьох, викладена в блискучому темпі, із використанням техніки подвійного стакато та плунжерного глушіння. Ми також бачимо використання уявних діапазонів із застосуванням подвійної педалі *Bb*, ноти, яка технічно не існує на тенор-тромбоні. Друга частина характеризується швидкими пасажами і складними ритмами, ця частина демонструє спритність і технічну досконалість тромбона. За допомогою синкопованих ритмів та непередбачуваних акцентів створюється ефект спонтанності та неврівноваженості.

Ця частина вимагає відмінної техніки *glissando*, швидких рефлексів і здатності до чіткої артикуляції у швидкому темпі. Виконавці мають ефективно керувати диханням, щоб витримати швидкі пасажі. Енергійний характер цього руху вимагає сміливого і впевненого підходу. Виконавці повинні підкреслювати динамічні контрасти і ритмічну точність, щоб передати живий характер твору. З новітніх виконавських технік слід відзначити мультифонічні звуки, трелі та вільні імпровізаційні трелі, що здійснюються за допомогою дихання та роблять музичний матеріал другої частини досить складним для виконання.

Третя і остання частина відсилає до соло Джона Кейджа для слайд-тромбона. Музичний матеріал дозволяє виконавцю відтворити багато можливих тональних кольорів і зміну тембрового забарвлення у звучанні тромбона. Після алеаторичного музичного розділу ми знайомимося з розділом, що нагадує гру на діджеріду, де від тромбоніста вимагається використовувати перманентне дихання, маніпулювання штрихами, мультифоніки тощо.

Особливістю третьої частини є включення імпровізації. Цей елемент надає виконавцю унікальну можливість персоналізувати виконання і наповнити його

власним музичним голосом. На відміну від більш структурованих пасажів у перших двох частинах, імпровізаційні розділи в *Adagio* дозволяють спонтанну творчість, роблячи кожне виконання твору особливим.

Повільний, споглядальний характер *Adagio* створює ідеальну сцену для глибокого емоційного вираження. Свобода імпровізації надає можливість тромбоністу залучати широкий спектр виражальних засобів, що наділяє виконання шарами емоційної глибини. Окрім цього, імпровізаційний аспект вимагає високого рівня технічної майстерності та універсальності. Виконавець повинен бездоганно інтегрувати імпровізаційні лінії з композиційним матеріалом, демонструючи як технічну точність, так і творчу плавність.

Таким чином, імпровізаційна свобода третьої частини Сонати Д. Кенні є її найхарактернішою особливістю, пропонуючи поєднання технічного виклику та мистецьких можливостей. Все це робить твір затребуваним у сучасній виконавській практиці.

Третій твір в рамках даного підрозділу – це Фантазія для тромбона соло Фрідьоша Гідаша (1977 р).

Ф. Гідаш (1928–2007) – угорський композитор, диригент та виконавець. Він навчався в Академії Ф. Ліста, де вивчав духовну музику та диригування у Ласло Сомоджі, а також композицію у Яноша Віскі. Ф. Гідаш був диригентом оркестру Національного театру (1952–1966) і виконував на фортепіано та віолончелі в симфонічному оркестрі Угорського радіо і телебачення (1970–1990). Його внесок у музику був відзначений премією Еркеля (1959, 1980) та премією Бели Бартока-Дітті Пасторі (1993).

Фантазія для тромбона соло з'явилася в результаті співпраці композитора з майстром гри на тромбоні Густавом Хьоною (Gusztáv Hőna). Хьоно та Ф. Гідаш познайомилися в оркестрі Угорського радіо та телебачення, і Хьоно доручив Ф. Гідашу написати твори для тромбона. І першим твором, який Хьоно замовив Ф. Гідашу, була Фантазія для тромбона соло. «Фантазія для тромбона» Ф. Гідаша – це віртуозний і технічно складний твір, який демонструє універсальність і багатогранний виразний потенціал тромбона. За структурою

твір складається з кількох розділів, включаючи вступ, за яким слідує тематичний розвиток і різні контрастні уривки. Композитор часто включає в свої композиції елементи угорської народної музики, і Фантазія для тромбона соло не є виключенням.

Що стосується технічних вимог, в цьому творі представлено різні технічні завдання для виконавця, включаючи швидкі артикульовані пасажі, динамічні контрасти та вимоги до розширеного діапазону. Твір репрезентує можливості тромбона з позиції моторики, тембру, динамічного та звуковисотного діапазону. «Фантазія» містить безліч виразних засобів, які вимагають від виконавця відтворення різноманітних емоцій – від лірики до пристрастей та драматизму. Композиційний стиль Ф. Гідаша у «Фантазії для тромбона» може відображати суміш традиційних і сучасних підходів до музики. В творі можна зустріти елементи хроматизму, модальних звукорядів і вибагливих ритмічних малюнків. Виконавська інтерпретація твору є ключовою для ефективної його реалізації. Тромбоніст під час опанування твору повинен звернути увагу на артикуляційні позначки, динамічні вказівки та фразування, щоб відтворити суть музичної мови Ф. Гідаша.

Ще один твір – це Соната Б. Чайлдса для тромбона соло.

Соната для тромбона solo американського композитора Баррі Чайлдса (1926–2000) є яскравим прикладом поєднання камерної лаконічності та концертної ефектності, характерних для творчого стилю композитора. Чайлдс, як самоучка, опанував композицію під впливом таких майстрів, як Аарон Копленд і Карлос Чавес, і навчався в літньому центрі Бостонського симфонічного оркестру «Танглвуд». Його музична мова характеризується «всеядністю», що поєднує елементи класичного концертного репертуару, джазу і авангарду.

Соната складається з трьох частин, кожна з яких втілює різні виконавські й стилістичні особливості.

Перша частина (*Recitative*) – відкриває твір та задає його загальний настрій. Конструкція базується на тричастинній сонатній формі, але вільно інтерпретується з використанням техніки алеаторики, що дозволяє виконавцеві

вносити елементи імпровізації. Партія тромбона містить численні паузи й різноманітні динамічні контрасти. Тема складається з риторичних фігур (*exclamation*) та співучих мотивів (*cantabile*), які чергуються, створюючи діалогічний ефект.

Друга частина (*Double*) – несе в собі джазові риси (зокрема, у «свінгових» секціях) і традиційний оркестровий стиль. За формою ця частина подібна до скерцо в класичній сонаті, з трьома секціями, що чергуються та контрастують за стилем і метром. Тут яскраво представлений «свінговий» тромбон з *non-legato* артикуляцією та «оркестровий» тромбон, що нагадує оркестровий акцент. Це чергування створює ефект акомпанементу і соло в одному інструменті.

Третя частина (*Rondo*) – заключна частина, що поєднує риси рондо та сучасної техніки «груп». Композитор надає виконавцеві свободу переставляти секції, виконуючи їх у довільному порядку, що надає частині імпровізаційного характеру. Вона складається з п'яти основних груп (*A, B, C, D, E*), і кожна секція має свої особливості. Наприклад, у першій секції (група *A*) акцентуються рецитаційні та декламаційні елементи, що змінюються гамоподібним рухом у другій секції, а третя секція поєднує декламацію і рецитацію. Музичний матеріал кожної секції може варіюватися, що створює ефект варіативності.

В плані стилістики Соната відрізняється активним використанням алеаторичної техніки, що вимагає від виконавця творчого підходу до інтерпретації. Поруч із класичною сонатною формою, Чайлдс вводить нетипові для цього жанру інноваційні прийоми: мікромотивну організацію, застосування спеціальних звукових ефектів (наприклад, *glissando* та *quarter-tone flat*), а також джазові інтонації та свінгові ритми.

Завдяки інструкціям композитора, які містяться в нотах, виконавець отримує свободу для творчого самовираження, а часті динамічні зміни, артикуляційна різноманітність (*tenuto, marcato, staccato, legato*) та ритмічні нюанси вимагають високої виконавської майстерності.

Отже, ми продемонстрували, якою різноманітною жанровою сферою можуть бути представлені твори для тромбона соло. Два з представлених нами

творів – Імпровізація та Фантазія за своєю жанровою природою є відкритими до вільної інтерпретації. Соната для тромбона соло, незважаючи на певні ознаки жанру, так само передбачає певну свободу виконавської інтерпретації. Як зазначається в дисертації О. Дубки (Дубка, 2019), явище камерності в сонатному жанрі є сумарним, родовим за значенням, але виявляється воно по-різному. За концепцією О. Дубки, соната для тромбона соло, як специфічний вид сонати, є унікальним відгалуженням цього жанру, оскільки він має дуалістичну природу. З одного боку, мінімалізм (використання лише одного інструменту, причому, моноголосного) підкреслює ідею сонати-мініатюри; з іншого боку, такий інструмент, як тромбон, що вирізняється насиченістю і різноманітністю в динаміці та артикуляції, у сольному виконанні здатний передати концертні якості.

Стосовно жанру Фантазії важливими жанровими ознаками є процесуальність, нерегламентований тип поєднання композиційної структури та засобів музичної мови. Таким чином, завдяки своїм жанровим рисам, фантазія природно відкрита до новацій, зокрема полістилістики.

Стосовно жанру імпровізації – є одним з найцікавіших та найстимулюючіших видів виконавської практики в музиці. Даний жанр включає такі параметри, як творчий розвиток, технічні навички, емоційна відкритість, взаємодія з аудиторією. Імпровізація може стимулювати взаємодію між виконавцем та слухачами, створюючи вищий рівень енергії та співвідчуття. Вивчення імпровізації дозволяє виконавцям досліджувати різні стилі музики, експериментувати зі звуком та розвивати свій власний авторський підхід до музичного виконання. Слід зауважити, що в двох з трьох випадків автори творів були самі тромбоністами, лише Фантазія писалася для конкретного виконавця. Тож, можна спостерігати певну закономірність: музика для тромбона соло може бути представлена у різних жанрах, і частіше за все, вона створена власне тромбоністами. Цей факт апелює до традиції музикування бароко, коли мав місце універсалізм митця (музиканти водночас були виконавцями на інструментах, композиторами та педагогами-методистами). І зараз, в сучасному музичному

мистецтві можна говорити про повернення такого «універсалізму», із переосмисленням попереднього музичного досвіду та вирішенням сучасних творчих завдань.

3.4. Солюючий бас-тромбон в XX — XXI столітті

В XX столітті виникли найбільш сприятливі умови для створення сольного репертуару для бас-тромбона, оскільки назріла необхідність демонстрації технічно-акустичних виконавських досягнень тромбоністів-віртуозів, при цьому, композитори XIX століття лише наближалися до цього творчого рішення, але жодного твору для солюючого бас-тромбона створено не було.

Більшість бас-тромбонного репертуару в XX столітті затвердили усталені традиції атонального та неоромантичного стилів. Показовим в цьому сенсі є програмний твір Д. Шнайдера – сюїта для бас-тромбона, сопрано-саксофона та фортепіано, що надає можливість для вираження сольного потенціалу інструменту, який багато років знаходився в обмеженій позиції (передусім, в оркестровій та ансамблевій практиці) та був представлений невибагливими басовими партіями. Звернемося до короткої характеристики твору з дослідження К. Нортон (Norton, 2020). Сюїта Д. Шнайдера для бас-тромбона, сопрано-саксофона і фортепіано *Worlds Beyond* відображає унікальний стиль композиторського письма і створює музичний простір для бас-тромбона. Завдяки цьому твору у виконавському мистецтві бас-тромбона розвіявся «міф» про технічні та акустичні обмеження інструмента, всі попередні ствердження про функціональне обмеження інструменту стали вважатися застарілими (там само). Музика Сюїти *Worlds Beyond* визначається дослідниками як *Third Stream* – особливий напрям, який містить взаємопроникнення елементів музичної мови різних сфер музикування: джазу, «класики», популярної музики та академічних композиторських технік XX століття.¹ Не підкоряючись один одному, різні стилі

¹ Винайдення назви даного музичного напрямку належить американському композитору, диригенту та виконавцю на валторні Г. Шулеру (Schuller, 1999). Сам Г. Шулер створив чисельну кількість композицій в даному напрямі, значна роль в яких відводиться саме мідній групі духових інструментів, зокрема, тромбону та бас-тромбону.

конкурують, вступають в діалог або співіснують як суміш елементів, що створюють колаж звуку.

Ця взаємодія мовних елементів різних музичних сфер ставить перед виконавцем складне творче завдання. Адже виконавець має володіти різноманітними техніками гри на бас-тромбоні, вийти за межі мислення в традиційному руслі, орієнтуючись на виконання лише басової лінії. Також виконавець мусить знати правила організації музичного тексту та особливості виконання кожного стилю, що задіяно в творі. Наприклад, вміти грати «свінг», гнучко реагувати на переходи від тонального мислення до модального, орієнтуватися як за «вертикаллю» музичного тексту, так і за «горизонталлю». Лише такий підхід сприяє втіленню багатогранного характеру композиційного стилю Д. Шнайдера і робить можливим розкриття та висвітлення впливу кожного із присутніх стилів. Високий рівень обізнаності має важливе значення для Сюїти *Worlds Beyond*, оскільки вона містить інструменти з дуже різними тембрами. Слід зазначити, що ці інструменти історично «страждали» від обмежувальних упереджень і помилкових припущень стосовно їх виразних можливостей. Однак у *Worlds Beyond* ці інструменти «звільнені» від стереотипних бар'єрів, їх тембри у поєднанні створюють особливий музичний колаж Д. Шнайдера.

Все це ілюструє унікальність композиторського стилістичного письма Даніеля Шнайдера. Композитор зробив величезний внесок для поповнення репертуару для бас-тромбона та представлення його як сольного інструменту. Творчість Д. Шнайдера включає близько 50 творів для тромбона та бас-тромбона: дуети, тріо, квартети, квінтети, сонати, концерти, а також численні змішані ансамблеві конфігурації та аранжування на додаток до репертуару без супроводу. Він записав свою музику на 30 альбомах з такими артистами, як Девід Тейлор (позаштатний бас-тромбоніст з Нью-Йорка), Джозеф Алессі (нинішній головний тромбон Нью-Йоркської філармонії), Джеймс Маркі (нинішній бас-тромбон Бостонського симфонічного оркестру), Рей Андерсон (позаштатний джазовий тромбоніст) і багато інших помітних, дуже впливових тромбоністів (Norton, 2020).

Ще одною важливою подією в репертуарі бас-тромбона в XX столітті став Концерт для бас-тромбона з оркестром Тома Ріттера Джорджа (1964). Надамо стислий аналіз даного твору, що його здійснив К. Роуз (Rose, 2010). Концерт для басового тромбона з оркестром написаний в одній частині та складається з чотирьох основних розділів. Музика починається тихим вступом групи струнних інструментів. Гамоподібна тема займає домінуючу позицію в партитурі, її виконують низькі струни. Потім вона повторюється у соло бас-тромбона, а далі головна тема набуває розвитку. Ця тема, в тональності фа мінор, буде зустрічатися протягом твору в багатьох різних варіаціях. Другий розділ – це жваве *Allegro*, який показує віртуозні якості бас-тромбона, особливої уваги заслуговують великі стрибки в низький регістр інструмента. Кульмінація *Allegro* наступає в каденції, яку грає соло інструмент. Останні такти каденції ведуть безпосередньо до останнього розділу, а потім слідує масштабна fuga, яку розпочинає бас-тромбон, а потім до музикування долучаються духові інструменти оркестру, і зрештою тема fugи проводиться у всього оркестру. Аналізуючи Концерт Тома Ріттера Джорджа для бас-тромбона з оркестром, К. Роуз (Rose, 2010) відмічає в даному творі кілька композиційних прийомів, які притаманні музиці XX століття. Концерт для бас-тромбона з оркестром – це в певному сенсі модифікована тема та варіаційна форма, в якій варіації є невід’ємною частиною включення елементів техніки композиції XX століття.

Одним із композиційних засобів XX століття, використаних у концерті Ріттера Джорджа, є різка зигзагоподібна мелодія, яка в даному випадку містить багато стрибків на октаву і більше. Композитор створив цей твір із відображенням технічних віртуозних здібностей виконавця. Адже відомо, що твір був написаний для певного соліста – Джорджа Робертса, який і став першим виконавцем твору, а також створив нові стандарти виконавської майстерності на бас-тромбоні.

Великі стрибки в мелодії присутні протягом усього твору, їх кількість збільшується по мірі розвитку музичного тексту. Іншим композиційним інструментом XX століття, який Ріттер Джордж висвітлив у своєму Концерті, є

використання глісандо, що є вписаним в ідіоматичну систему виконавства на тромбоні. Цей засіб використовується для підкреслення універсальності інструменту, а також індивідуальної манери виконавця. Слід вказати також Концерт для бас-тромбона з оркестром (1952) чеського композитора Й. Матея, що, за спостереженням О. Дубки, втілює поєднання традиційної тонально-гармонічної системи з характерними новаціями, а також тенденції неофольклоризму (Дубка, 2019).

В ХХІ столітті кількість творів для бас-тромбона продовжує зростати. Лише за останні роки з'явилися такі твори із сольною партією для бас-тромбона, як Концерт для туби чи бас-тромбона з оркестром (1997) та Концерт для бас-тромбона чи туби та ансамблю духових інструментів (2000) Еріка Евайзена (2020), Середньовічна Грегоріанська Сюїта (2017) та Святкова Сюїта (2019) для бас-тромбона Майкла Рондо, Концерт для бас-тромбона з оркестром Кріса Брубєка (2000), 10 п'єс для двох бас-тромбонів Томмі Педерсона, Чотири модуляції Педро Хенріка де Фарія для бас-тромбона (2016), низка творів Нормана Болтера (Oleksiak, 2014): Стрілець 2 (2002), Про гори (2009) з циклу «Гори, озера та дерева» (1996-97) та «Блакит Нептуна» (2002), та багато інших.

В рамках концепції нашого дослідження представимо аналіз творів для бас-тромбона – «*Meditation*» для бас-тромбона Фрідьоша Гідаша та «*Tamtam*» для бас-тромбона соло Данієля Шнайдера.

Розглянемо твір «*Meditation*» для бас-тромбона Ф. Гідаша. Стилiстичні особливості цього твору полягає в тому, що Гідаш вирізнявся особливим стилем, який поєднував романтичні елементи з ліричними мелодіями, тоді як його сучасники досліджували нові техніки, такі як серіалізм та алеаторика. Гідаш залишався вірним традиційній тональності та гармонічній ясності (Dowden, 2017).

«*Meditation*» для бас-тромбона – це твір, що демонструє здатність Гідаша об'єднати ліричну мелодійність із багатими гармоніями. Композиція побудована у тричастинній формі (АВА), що є типовою для ліричних творів.

Розділ А. Твір розпочинається повільною, ліричною темою, що відзначається довгими плавними мелодійними лініями. Мелодія переважно діатонічна, з поодинокими хроматизмами, що додають глибини. Цей розділ створює атмосферу спокою та роздумів, що підкреслюється теплим і глибоким тембром бас-тромбона.

Розділ В. Середня частина композиції контрастує з початковою темою. Вона є більш ритмічною та динамічною, підвищуючи інтенсивність твору. Гармонія ускладнюється, наявність хроматизмів та модуляцій додає музичному тексту драматичності. Цей розділ розвиває початкову тему, досліджуючи різні емоційні стани, такі як страх, тривожність, занепокоєння. Складність полягає в тому що виконавець повинен ніби змінити окрас звуку. Він має тримати концентрацію слухача, для того, щоб втілити весь задум автора.

Реприза (повторення Розділу А). Останній розділ повертає початкову тему з варіаціями у динаміці та артикуляції, створюючи відчуття завершеності. Збільшується фактурність, діапазон розширяється. Також в цьому розділі переобладає динаміка *mf f* що дає зрозуміти слухачу що не забаром буде кульмінація. Але неочікувано для всіх ми знову повертаємось до ліричної теми підкреслюючи цим медитативний характер твору, закінчуючись на потужній ноті, яка демонструє багатий тембр бас-тромбона.

«*Meditation*» здебільшого є тональним твором, збагаченими окремими дисонансами для посилення емоційного впливу. Твір вимагає широкого динамічного діапазону, від ніжних, інтроспективних моментів до більш потужних і резонансних.

Стосовно артикуляції важливо зазначити, що Гідаш використовує різноманітні артикуляційні прийоми, такі як легато, тенуто та акценти(мартеле маркато), для формування фраз і додавання емоційних відтінків.

Виконання «*Meditation*» ставить перед виконавцем високі художні та технічні вимоги. Від виконавця очікується глибоке розуміння музичної структури та емоційної наповненості твору. Необхідно поєднувати технічну майстерність з виразністю для передачі медитативного характеру композиції.

Наступний, п'ятий обраний нами твір – «*Tammuz*» для бас-тромбона соло Д. Шнайдера. Являє собою інноваційну музичну концепцію, яка поєднує в собі елементи джазу, класичної музики та популярних стилів, що характерно для багатьох творів цього композитора. Центральна ідея твору полягає у дослідженні давньої міфології, зокрема образу божества Таммуза, що символізує циклічність життя, смерті та відродження. Ця тематика знаходить своє відображення у формі та розвитку композиції.

«*Tammuz*» – наскрізний твір, його тематизм що органічно розвивається, відображаючи циклічність та еволюцію міфологічної теми. Композиція характеризується драматичними контрастами, складними ритмами та вимогливими технічними пасажами. Основна тема, що відкриває твір, повторюється та трансформується протягом композиції, що підкреслює різні аспекти міфу про Таммуза. Твір має складну ритмічну структуру, яка включає часті зміни метру та темпу. Ці елементи, разом із модальними шкалами, надають твору архаїчного та позачасового характеру, що резонує з міфологічним сюжетом.

«*Tammuz*» розпочинається з головної теми, яка неодноразово повторюється та піддається трансформаціям упродовж твору. Кожна варіація теми розкриває нові аспекти, водночас демонструючи еволюцію циклічності, що перегукується з міфологічною темою сезонів та відродження. Ритміка твору є одним з найсильніших його елементів, що дозволяє відчути складні зміни метру, акцентуацію на нестандартних ритмічних малюнках та використання нетрадиційних для класичної музики ритмічних підходів, зокрема впливів джазової музики.

У творі відмічається використання складної палітри технічних прийомів. Зокрема, гліссандо, характерне для джазової музики, стає важливим елементом музичного тексту «*Tammuz*». В плані технічної підготовки виконавцю необхідно майстерно володіти різними регістрами бас-тромбона для того, щоб зберігати ясність звуку та точність інтонації навіть у складних ритмічних і мелодичних малюнках.

Серед інших важливих технічних аспектів можна виділити тремоло, яке створює ефект напруги і очікування, а також великі інтервали, що додають глибини звуковій текстурі. Використання широкого динамічного діапазону надає твору велику експресивність, підкреслюючи драматичні кульмінації та моменти ліричного заспокоєння.

Варто наголосити, що особливе місце у творі займають динамічні контрасти, які варіюються від ледве чутних, делікатних моментів до потужних, майже оркестрових кульмінацій. Така варіативність вимагає від виконавця не лише технічної досконалості, але й художнього чуття для точного відображення емоційної напруги, що закладена у музику.

Виконання твору «*Tamtuz*» ставить перед тромбоністом значні технічні та художні вимоги. По-перше, необхідна чудова техніка дихання для виконання довгих фраз, що нерідко зустрічаються у повільних і ліричних частинах твору. По-друге, складність ритміки та часті зміни метру вимагають від виконавця чіткого відчуття ритму та спритності для збереження цілісності музичної форми. Так звичайно, що у кожного різне емоційне відчуття цього твору, але всеодно метр-ритм повинен бути завжди, тому що ритм це як серце в даному творі.

Загалом, «*Tamtuz*» є не тільки технічно вимогливим твором, але й інтелектуально складним. Виконавець має зануритись у міфологічний контекст твору для того, щоб передати всі його емоційні та наративні аспекти. Це підкреслює роль виконавця як інтерпретатора, який через свій інструмент не лише втілює музику, але й розповідає історію, сповнену символізму та філософської глибини. Міфологічна тема твору підсилюється не лише його музичною структурою, але й самим вибором інструменту. Бас-тромбон, зі своїм тембровим багатством, надає можливість передати як трагічні, так і тріумфальні моменти. Інструмент дозволяє створити глибокий, насичений звук, який асоціюється з архаїчним звучанням, що відсилає до древніх часів і ритуалів, пов'язаних з міфами про Таммуза.

3.5. Ансамблева взаємодія як вектор комунікації: тромбон у камерних форматах сучасного музикування

Фінальний концерт дослідницького проєкту автора репрезентує завершальний етап осмислення виконавських можливостей тромбона як універсального засобу музичної комунікації. Якщо попередні етапи фокусувалися на сольному виразі інструмента та його історико-стильовій ретроспективі (від бароко до XX століття), то третій концерт акцентує увагу на ансамблевих формах як на майданчику для поглибленої взаємодії, гнучкості виконавської ролі та розширення комунікативного простору.

Структурна логіка концертної програми вибудована від сольних номерів до ансамблів із двох, трьох і чотирьох інструментів. У кожному з них тромбон посідає різні функціональні позиції – від домінантного солюючого голосу до рівноправного партнера та навіть акомпануючого тла. Таким чином, інструмент розкривається не лише у традиційно-солістичному аспекті, а й у ролі інтегративного елемента, що формує єдність камерного звучання.

Важливо наголосити, що камерність у цьому контексті не є обмеженням – навпаки, вона виявляє потенціал взаємодії, що ґрунтується на відкритості, слуховій чутливості та колективному формуванні музичного образу. Тромбон у цій взаємодії функціонує як "мовний" інструмент, через який здійснюється діалог — між виконавцями, між стилями, між традицією та новаторством.

У концертній програмі представлені твори різного стильового спрямування. Так, *Polonaise Militaire* та *Valse* Річарда Шубрука відтворюють академічний підхід до ансамблевої гри, водночас надаючи тромбону виразне мелодичне навантаження. У творах Грегорі Фрітце – *Radius* та *Vertebra* – підкреслюється ритмічна та фактурна взаємодія, що актуалізує сучасні техніки та вимагає високого рівня ансамблевої координації.

Твір *Lock Horns* Стівена Вергелста стає своєрідним апофеозом конфліктно-енергетичної взаємодії, у якій два тромбони функціонують як поляризовані персонажі, що вступають у синкопований діалог-конфронтацію. Інший полюс камерної естетики репрезентовано у *Jazz Suite* Клода Боллінга, де тромбон виконує роль акомпануючого партнера, делікатно обрамлюючи флейтову партію та створюючи стилістично багатопланове джазово-класичне звучання.

Знаковим у контексті композиторсько-виконавської комунікації є *Duet for a Ceremony (Love One Another)* Еріка Евейзена – у виконанні для тромбона, валторни та фортепіано. Це приклад тонального і формального балансу, де кожен голос є рівноправним учасником церемоніальної структури, що апелює до інтимного і водночас урочистого звучання.

Завершальний номер – *Oblivion* Астора П'яццолли в аранжуванні для тромбона зі струнним ансамблем – синтезує ідею пластичного, «співаючого» інструмента, здатного до ліричного розгортання у колективному контексті.

Таким чином, обрана концертна програма виступає не лише як підсумок творчого циклу, але й як експериментально-практична реалізація основної гіпотези дослідження: тромбон – це універсальний комунікативний інструмент, здатний адаптуватися до різних виконавських ситуацій, стилістичних парадигм і жанрових моделей. Ансамблеві формати розкривають нову мову музичної взаємодії, в якій тромбон відіграє роль посередника, співавтора та учасника креативного діалогу.

Розглянемо репрезентовані твори більш детально.

Річард Шубрук (Richard Shuebruk) народився в Брістолі, Англія, 23 серпня 1854 року. Приїхав до США в 1876 році. Річард Шубрук приєднався до секції труб Бостонського симфонічного оркестру в сезоні 1885-1886 років і став головним трубачем наступного сезону на один рік. У 1920-х і 1930-х роках Шубрук був учителем музики в Нью-Йорку. Шубрук також грав в оркестрі Фредеріка Ніла Іннеса (1854-1926).

Polonaise Militaire Р. Шубрука є стилізованим зразком жанру полонезу, що тяжіє до героїко-церемоніального характеру, типового для військових композицій доби романтизму. Використання метроритмічної формули 3/4 із сильними акцентами на першу долю надає твору урочистої ходи. Для виконавця важливо продемонструвати чітку атаку, витримане легато у тривалих фразах і контрольовану динаміку. З огляду на його освітній характер, твір застосовується для вдосконалення артикуляції, роботи над диханням і фразуванням.

Твір є частиною педагогічного циклу початку XX століття, призначеного

для розвитку техніки гри на духових інструментах (труба, тромбон, баритон). Стильова модель полонезу наслідує традиції Шопена та Венявського, проте адаптована до вимог навчального репертуару.

Провідні виконавці рекомендують використовувати легкий стакато з акцентом на перші долі такту. Важливо зберігати маршову гідність, водночас уникаючи надмірної грубості. У записах студентських конкурсів спостерігається тенденція до надмірного пришвидшення темпу, що суперечить характеру «*militaire*».

Інший твір цього ж самого автора, *Valse*, виступає протиставленням до *Polonaise Militaire*, репрезентуючи лірико-танцювальний характер вальсу. В інтерпретації важливо зберігати елегантну пластичність фраз, легке звучання та витончену ритмічну пульсацію. Композиція розрахована на формування навичок співучого кантиленного викладу, точного інтонування та музичної чутливості.

Наступні твори з концертної програми пропонованого проєкту – *Vertebra* та *Radius* Грегорі Фрітце.

Грегорі Фрітце (Gregory Fritze) – композитор, лауреат премій та стипендіат програми Фулбрайта. Його твори виконувалися понад тисячу разів у двадцяти шести країнах. Він написав понад сто композицій для оркестру, гурту, камерних ансамблів та солістів. Він здобув понад сімдесят нагород у галузі композиції, включаючи Першу премію Американської премії з композиції – відділ поп-музики 2022 року, Першу премію на конкурсі композицій *WASBE* 2017 року, щорічні нагороди *ASCAP* та інші. Кілька професійних ансамблів замовляли та виконували його музику, включаючи Род-Айлендську філармонію, Армійський оркестр «*Pershing's Own*», Муніципальну банду Мадрида та інші. Його музику публікують кілька видавництв у США, Південній Америці та Європі, а також записують на *Albany Records*, *Mark Records* та інших. Він був запрошеним лектором у багатьох університетах та на музичних фестивалях у Сполучених Штатах, Канаді, Японії, Південній Америці та Європі. Він викладав у Музичному коледжі Берклі як професор і завідувач кафедри композиції, викладач гри на тубі та диригент духового ансамблю, навчаючи понад 12 000 студентів протягом 36

років. З 1983 по 2016 рік він був головним тубістом у Філармонії Род-Айленда. Інша його виконавська діяльність включає понад тисячу концертів на духових інструментах як виконавець і диригент з Бостонським брасс-ансамблем, Кембриджським симфонічним брасс-ансамблем, Колоніальним тубним квартетом, Тубним консортом Харві Філліпса та іншими. Він має ступінь бакалавра з композиції Бостонської консерваторії та ступінь магістра музики з композиції Індіанського університету (Fritze, 2025).

Vertebra Г. Фрітце є зразком сучасного сольного репертуару для низьких мідних духових, зокрема туби чи бас-тромбона. Назва твору (лат. «хребет») натякає на структуровану, модульну побудову музичного матеріалу, де кожна частина функціонує як окремий «елемент» загальної конструкції. Композиція передбачає використання складної метроритміки, зміни темпів, нетипових артикуляцій і, можливо, розширених технік (мультифоніки, тремоло язика тощо), що вимагає від виконавця високого рівня технічної підготовки й сучасного інтерпретаційного мислення. Зокрема, на увагу заслуговує секція з нерегулярною ритмікою (зміни 5/8, 7/8), що формує враження «механічного» або «скелетного» руху – алюзія на «хребет».

Твір написано у 2003 році. Прем'єра відбулася на Міжнародній конференції ІТЕС (*International Tuba and Euphonium Conference*). Присвячений виконавцю Джозефу Скрепі. Виконання потребує абсолютного контролю над ритмом та артикуляцією. У записах Бена Пірсона (YouTube, 2012) акцент робиться на геометричній чіткості та сухій атаці. Часто виконується на конкурсах сучасного репертуару як демонстрація технічної компетентності.

У творі *Radius* (лат. «променева кістка» або «радіус») Грегорі Фрітце розробляється ідея обертального руху, що втілюється у фігуративних секвенціях, раптових метричних зміщеннях і фразах, які «розгортаються» у просторі. Твір підвищеної складності, він передбачає широкий динамічний і регістровий діапазон, вимагаючи як фізичної витривалості, так і точного ритмічного мислення. Назва може також бути метафорою до «віддалення» – як композиційної, так і технічної експансії виконавського матеріалу.

Твір написано у 2004 році, як продовження циклу до *Vertebra*. Прем'єра – виконавець Джошуа Беккер, Університет Берклі. Твір насичено технічно. Виконання потребує точного планування дихання. Особливу увагу звертають на фрази з «радіусною» побудовою – відцентрові розгортання. Техніка динамічної дуги та округлих ліній є обов'язковою.

Ще один твір, який було представлено автором в концертній програмі зазначеного проєкту – *Lock Horns* Стівена Вергельста. Стівен Вергельст (Steven Verhelst) композитор та аранжувальник. Навчався в Роттердамській консерваторії у Бена ван Дейка, Йоргена ван Рієна та П'єра Волдерса. Він виступав з більшістю бельгійських та голландських оркестрів, таких як Роттердамський філармонічний оркестр, оркестр «Метрополь», Радіофілармонічний оркестр тощо. У 2005 році С. Вергельст був учасником літнього туру Всесвітнього молодіжного оркестру з Жозепом Вісентом. Він також виступає з такими ансамблями, як *World Brass*, *NBE*, *het Belgisch Koper Offensief* та багатьма іншими. Поряд з навчанням гри на бас-тромбоні в Роттердамі, С. Вергельст також відвідував уроки та майстер-класи у тромбоністів з оркестрів Берліна, Відня та Чикаго, у шведського соліста-тромбона Крістіана Ліндберга та французького соліста Мішеля Беке. Як композитор/аранжувальник, С. Вергельст написав кілька творів для Бена ван Дейка, Хенріка-Яна Ренеса, Фріца Дамроу, *New Trombone Collective* та Роттердамської філармонії (Verhelst, 2025).

Твір *Lock Horns* є зразком дуетного протистояння, в якому реалізується драматургія зіткнення двох рівнозначних партій. Назва («зіткнення рогами») метафорично відтворює агресивну, енергійну взаємодію, типову для джаз-рокового звучання. У композиції широко використовуються синкоповані ритми, повторювані гровові структури, ефекти *glissando* й ударної артикуляції, що створюють ефект змагання між виконавцями. Виконання цього твору вимагає ансамблевої злагодженості, контролю темпу та яскравого сценічного образу.

Наступний твір – *Jazz Suite* Клода Боллінга.

Клод Боллінг (Claude Bolling) – видатний французький композитор, піаніст і аранжувальник, творчість якого вирізняється оригінальним поєднанням

джазової стилістики з елементами класичної форми. Народився у місті Канн (Франція), здобув музичну освіту у консерваторіях Ніцци та Парижа. Ще в дитинстві виявив надзвичайні здібності: вже у 14-річному віці виступав як професійний джазовий піаніст, граючи поряд із такими легендами, як Лайонел Гемптон, Рой Елдрідж та Кенні Кларк (Bolling, 2025).

Попри активну концертну діяльність і високу технічну підготовку, К. Боллінг не тяжів до експериментального або авангардного джазу, залишаючись у межах бібопу та свінгу. Його праці з джазової техніки підтверджують тяжіння до традиційних форм і стилів, що сприяло його активній участі у русі «традиційного джазу» наприкінці 1960-х років. У цей період він зблизився з такими постатями, як Оскар Пітерсон, з яким його пов'язувала щира творча симпатія.

Композиторська спадщина Боллінга надзвичайно об'ємна: він написав музику до понад сотні фільмів, серед яких *The Hands of Orlac* (1960), *Atlantic Wall* (1970), *Borsalino* (1970), *Le Magnifique* (1973), *Silver Bears* (1978), *The Awakening* (1980), *The Bay Boy* (1984), *He Died with His Eyes Open* (1985), *Chance or Coincidence* (1998) та інші. Його фільмова музика вирізняється вмінням адаптувати джазові інтонації до різних кінематографічних наративів.

Особливої уваги заслуговують так звані «кросоверні» проєкти композитора, в яких він поєднував джазову мову з академічною традицією. Найвідомішим є *Suite for Flute and Jazz Piano Trio* (1973), створена у співпраці з флейтистом Жан-П'єром Рампалем (Bolling, 2025). Твір поєднує барокову формальність із сучасним свінговим ритмом, що зробило його винятково популярним у США: композиція очолювала чарти протягом двох років і перебувала у *Billboard Top 40* протягом понад 500 тижнів. Успіх цієї сюїти зумовив створення подібних проєктів із іншими представниками академічної сцени.

К. Боллінг продовжив серію кросжанрових колаборацій у співпраці з такими музикантами, як гітарист Александр Лагойя, скрипаль Пінхас Цукерман, трубоч Моріс Андре та віолончеліст Йо-Йо Ма. Композитор також присвячував

триб'юти та спільні виступи видатним фігурам джазу – Лайонелу Гемптону, Дюку Еллінгтону, Стефану Грапеллі, Джанго Рейнхардту та Оскару Пітерсону.

Окремо слід згадати внесок К. Боллінга у музику до анімації: зокрема, він є автором саундтреків до відомих фільмів про Луї Люка – *Daisy Town* (1971) і *La Ballade des Dalton* (1978), які засвідчують його вміння створювати впізнавану мелодику й оркестрування в легкому, іронічному жанровому ключі. Таким чином, творчість Клода Боллінга репрезентує унікальне поєднання джазового мислення з академічною виразністю. Його музика – це діалог епох, стилів і жанрових систем, що має значний вплив на розвиток кросовер-естетики у другій половині XX століття.

В плані виконавських труднощів, важливо не лише дотримуватися ритміки свінгу, а й мати відчуття стилю. У версіях для тромбона (наприклад, у записі Йонаса Бахмана) особливо підкреслюється пластичність фразування, яка поєднує легкість бароко з блюзовим тембром.

Jazz Suite Клода Боллінга, першопочатково написана для флейти й джазового фортепіанного тріо, є прикладом крос-жанрової композиції, в якій класичні форми поєднуються з джазовою стилістикою. Оригінальна версія написана у 1973 році, прем'єра відбулася у виконанні Жан-П'єра Рампаля (флейта) та автора (фортепіано). Адаптації для духових – від 1990-х років. У виконанні на духових інструментах твір набуває нового тембрового виміру, акцентуючи увагу на фразуванні, ритмічній гнучкості та імпровізаційній свободі. Стилістичні елементи свінгу, блюзу та барокової музики вимагають від виконавця багатогранної музичної свідомості та адаптивності до різних жанрових кодів. Наприклад, тема з першої частини (*Baroque and Blue*) – є типовою для стилю Боллінга: тональна, з джазовими акцентами та свінговою пульсацією.

Нарешті, останній твір зазначеної концертної програми – це *Duet for a Ceremony (Love One Another)* Еріка Евайзена. Ерік Евайзен (Eric Ewazen) (*1954, Клівленд, Огайо) – американський композитор, педагог і активний популяризатор сучасної академічної музики, особливо в галузі творів для

духових інструментів. Його творчість вирізняється синтезом романтичної експресії, доступної гармонічної мови та камерної прозорості фактури.

Композиторська освіта Евайзена сформувалась під впливом провідних постатей другої половини ХХ століття – Семюела Адлера, Мілтона Беббіта, Гюнтера Шуллера, Джозефа Швантнера та інших. Після навчання в Істменівській школі музики та Джульярдській школі він з 1980 року став викладачем композиції у Juilliard, а також читав лекції у Нью-Йоркській філармонії, Hebrew Arts School та Lincoln Center Institute (Ewazen, 2025).

Творчість Е. Евайзена отримала міжнародне визнання завдяки активному виконанню його творів на престижних фестивалях (*Tanglewood, Aspen, Woodstock* тощо) та співпраці з провідними американськими оркестрами й ансамблями: Cleveland Orchestra, St. Luke's Chamber Ensemble, American Brass Quintet, Detroit Chamber Winds, Borealis Wind Quintet, Bellevue Philharmonic тощо. Його твори регулярно замовляли солісти Нью-Йоркської філармонії, Метрополітен-опера, а також такі видатні виконавці, як Джуліус Бейкер, Джозеф Алессі, Філіп Сміт, Леон Рашенов, Лінда Строммен, Йо-Йо Ма (Ewazen, 2025).

Особливе місце в його доробку посідає репертуар для мідних духових, у якому Евейзен поєднує неоромантичну мелодику з сучасною оркестровкою. Його *Symphony in Brass* стала настільки популярною, що третя частина була обрана темою для політичних програм Національного громадського радіо США (NPR). Багато з творів композитора стали базовим репертуаром для виконавців на міжнародних конкурсах та академічних прослуховуваннях. Вони відзначаються прозорою формою, тональною орієнтацією та великою увагою до кантиленної виразності інструментальних ліній (там само).

Записи музики Е. Евайзена виходили на таких лейблах, як *Summit Records, Albany Records, Hyperion, Cala Records*. До них входять: *Colchester Fantasy, Ballade for Clarinet, Harp and Strings, Frost Fire, The Palace of Nine Perfections, Sejong Plays Ewazen* тощо.

Таким чином, Е. Евайзен є одним із найвпливовіших американських композиторів у царині сучасної музики для мідних духових. Його стиль поєднує

академізм, публічну доступність та глибоке володіння виконавською специфікою інструментів, що робить його творчість незамінною як у концертному, так і в педагогічному репертуарі.

Duet for a Ceremony (Love One Another) – камерний дует, написаний у характері урочистої церемонії, відображає основні риси стилю Е. Евейзена – мелодизм, прозору гармонію та емоційну відкритість. Твір тяжіє до неоромантичної мови, де обидві партії ведуть діалогічну кантилену з м'якою динамікою й витриманою фактурою. Музика сповнена символізму, тому нерідко використовується у весільних або меморіальних подіях. Для виконавця першочерговим завданням є досягнення інтонаційної чистоти, дихальної синхронності та глибокої емоційної виразності.

Твір написано у 2006 році на замовлення для весільної церемонії, пізніше адаптовано для різних складів – тромбон і туба, два тромбони, валторна і тромбон. У виконанні дуету *Boston Brass* підкреслюється «медитативний» характер твору. Важливо не втратити контакт між партіями – інтонаційний баланс і динамічна взаємодія є критичними. Часто виконується у літургійних і пам'ятних подіях.

Висновки до Розділу 3

Дослідження серії «*À la manière de...*» Ж.-М. Дефая дозволило виявити глибокі зв'язки між традиційною музичною стилістикою різних епох і сучасною композиторською мовою. Проаналізовані твори демонструють унікальну здатність композитора занурюватися в естетичну систему конкретного історичного стилю (бароко, романтизм, імпресіонізм), зберігаючи її характерні інтонаційно-фактурні та гармонічні ознаки, і водночас трансформуючи їх відповідно до сучасного виконавського контексту. Таким чином, Ж.-М. Дефай не лише стилізує, а й інтерпретує традицію, утверджуючи себе як автор нового музичного дискурсу, в якому минуле оживає через призму актуального художнього мислення.

Однією з провідних особливостей серії є те, що композитор не обмежується формальним наслідуванням зовнішніх ознак стилю, а активно

реконструює внутрішню поетику відповідних композиторів. У творах «*À la manière de Bach*», «*...Schumann*», «*...Vivaldi*», «*...Brahms*», «*...Debussy*» виявляється глибоке розуміння композиторських стратегій відповідних епох і стильових домінант – від поліфонічної логіки та риторичної побудови музичного жесту до специфіки гармонічної мови й динамічної пластики.

У процесі аналізу засвідчено, що особливе місце в цій стилізаційній практиці займає тромбон – інструмент, котрий традиційно не асоціюється з бароковою або романтичною музикою. Саме завдяки його тембровій гнучкості, широкому динамічному діапазону та здатності до емоційної виразності Ж.-М. Дефай досягає нових виконавських ефектів, адаптуючи класику до вимог сучасної інтерпретації. Також було доведено, що значна частина художньої цінності цих творів полягає у створенні нових виконавських викликів: твори Ж.-М. Дефая стимулюють поглиблену роботу над стилем, фразуванням, артикуляцією та тембровим мисленням. Виконавський підхід до цих стилізацій передбачає баланс між історичною інформованістю та сучасною експресивністю, що особливо важливо в умовах навчального процесу. Таким чином, серія «*À la manière de...*» є не лише прикладом вдалого поєднання стилістичної реконструкції з композиторською індивідуальністю, а й становить цінний репертуарний пласт для сучасних виконавців, зокрема тромбоністів. Вона має великий потенціал у педагогічному процесі, як засіб формування стилістичної обізнаності, розвитку технічної майстерності та інтерпретаційної уяви.

У підсумку, дослідження серії Жана-Мішеля Дефая дозволяє розглядати її як важливий внесок у практику сучасної музичної стилізації, що демонструє складні механізми діалогу між минулим і сьогоденням, між авторською рефлексією та історичною спадщиною. Подальші дослідження в цьому напрямі можуть сприяти глибшому розумінню стилізаційних стратегій у композиторській творчості XX-XXI століть і їхньому практичному застосуванню у виконавській та освітній сферах.

В Розділі 3 також зазначено, що у XXI столітті тромбон зазнає глибокої трансформації під впливом цифрових технологій, виходячи за межі традиційного

використання. Інтеграція цього інструмента у *VR/AR*-проекти, мультимедіа, електронну музику та аудіовізуальні інсталяції засвідчує його нову роль як гнучкого медіа-елемента. Застосування цифрових ефектів, розширених технік гри та інтерфейсів взаємодії (*MIDI*, датчики, трекери) змінює як виконавські підходи, так і уявлення про функціональність тромбона.

У центрі інновацій – здатність інструмента генерувати нові темброві якості, адаптуватися до візуального контексту та інтерактивно взаємодіяти з простором і публікою. Участь тромбона в цифрових проектах не лише збагачує його звуковий потенціал, але й утворює його як інструмент майбутнього, здатний бути активним учасником кросмедійних форматів. Подальші дослідження можуть сприяти осмисленню його ролі в умовах технологічно орієнтованого мистецтва, розширити педагогічну та композиторську практику в умовах цифрової культури.

Аналіз сучасних творів для тромбона соло дозволяє засвідчити жанрову багатоманітність і художню складність цього специфічного репертуару. Імпровізація, фантазія та соната постають не як усталені формальні типи, а як відкриті, гнучкі жанрові моделі, що вбирають у себе риси камерності, концертності, імпровізаційності й полістилістики. Зміщення акцентів з традиційної жанрової канонічності на індивідуалізовану структуру дає змогу композиторам і виконавцям реалізувати унікальні концепції звукового простору.

Розглянуті твори (Е. Креспо, Дж. Кенні, Ф. Гідаш, Б. Чайлдс, Д. Шнайдер) демонструють високий ступінь виразного та технічного потенціалу тромбона як сольного інструмента. Вони вимагають від виконавця не лише віртуозної техніки, а й глибокого музичного мислення, здатності до імпровізації, експерименту та інтерпретаційної свободи.

Значущою є також тенденція до авторства творів самими тромбоністами або їхнього створення у співпраці з виконавцями. Це актуалізує ідею сучасного «музиканта-універсала», в якому відроджуються барокові традиції багатофункціональності митця, але вже в умовах сучасної експериментальної естетики.

Отже, сучасна сольна тромбонова література є самостійною художньою сферою, що має власну жанрову логіку та еволюціонує в напрямі синтезу технічного новаторства, індивідуального стилю й виконавської свободи.

В даному розділі висвітлено, що у XX-XXI століттях відбулося принципове переосмислення ролі бас-тромбона, що вийшов за межі традиційної оркестрово-ансамблевої функції й набув статусу повноцінного сольного інструмента. Цьому сприяли як технічні вдосконалення самого інструмента, так і зростання рівня виконавської майстерності тромбоністів, а також зусилля композиторів, що почали створювати репертуар, здатний розкрити глибину його тембрового потенціалу. Аналіз творів Д. Шнайдера та Ф. Гідаша засвідчив багатожанровість сучасної бас-тромбонної літератури, яка охоплює не лише концертну та камерну музику, а й твори з елементами *Third Stream*, джазу, імпресіонізму, міфологічної програмності та полістилістики. Суттєвою рисою новітнього репертуару є вимога до виконавця володіти широким спектром технік: від класичного легато до авангардної мультифоніки, глісандо, перманентного дихання, динамічних контрастів та артикуляційної гнучкості.

Унікальність сольного репертуару для бас-тромбона полягає також у тому, що він часто створюється в тісній співпраці з конкретними виконавцями, що сприяє збагаченню техніко-виразових засобів інструмента. Завдяки таким творам, як *Worlds Beyond*, *Tammuz*, *Meditation*, сольний бас-тромбон долає стереотипи про свою обмеженість, демонструючи універсальність – від ліричного співу до драматичного монологу й звукового експерименту.

Таким чином, солюючий бас-тромбон у сучасному мистецтві функціонує як інструмент не лише віртуозного, але й художньо-інтелектуального самовираження. Подальші дослідження мають бути спрямовані на систематизацію репертуару, вивчення інтерпретаційних підходів та розробку методик, що враховують як технічні, так і семантичні особливості новітніх творів.

Проведений аналіз концертної програми фінального етапу дослідницького проєкту підтвердив основну гіпотезу розділу: *тромбон як універсальний*

комунікативний інструмент демонструє виняткову адаптивність до різних форматів камерного музикування, виконуючи роль як солюючого, так і інтегративного елемента у процесі ансамблевої взаємодії.

Концертна структура, що еволюціонує від сольних номерів до ансамблів із двох, трьох і чотирьох інструментів, стала дієвою моделлю поступового розширення виконавської комунікації. У цьому контексті тромбон виступає не лише як носій індивідуального звучання, а й як *посередник* у міжінструментальному діалозі, здатний до тембрового злиття, підтримки і конфліктного протиставлення.

Репертуарні зразки, включені до програми, репрезентують стилістичну палітру від академізму до джазово-кросоверної естетики та охоплюють широкий спектр жанрових моделей: церемоніальний полонез, елегійний вальс, сучасна концертна поема, джазовий дует, сюїтна форма з елементами імпровізації. Це доводить, що камерність – не обмеження, а платформа для розкриття колективної виконавської чутливості, слухового партнерства та стилістичної гнучкості.

Твори таких композиторів, як Р. Шубрука, Г. Фрітца, С. Вергельста, К. Боллінга та Е. Евайзена, висвітлюють розмаїття виконавських моделей, у яких тромбон виявляється спроможним до багатьох функцій – від ритмічного остінато до кантиленного соло, від драматургічного лідера до акомпануючого тла. Особливо цінними є твори, побудовані на принципах діалогу та рівноправної взаємодії, як-от *Duet for a Ceremony*, *Lock Horns* та *Jazz Suite*, що актуалізують цінності горизонтальної комунікації у виконавському акті.

У контексті композиторсько-виконавської взаємодії камерні формати виявилися ідеальним середовищем для апробації нових інтерпретаційних стратегій, роботи над нюансованою динамікою, артикуляцією та балансом. Концертний досвід показав, що ансамблеве музикування стимулює розвиток таких якостей, як слухова адаптивність, миттєва реакція, здатність до колективного формування музичної форми.

Таким чином, камерна форма у сучасному музичному просторі постає не лише як жанровий формат, а як *комунікативний вектор*, у якому тромбон

розкриває нові горизонти виконавської самореалізації. Ансамблева взаємодія надає інструменту контекстуального багатозначчя, утверджуючи його як повноцінного учасника процесу креативного обміну, діалогу традиції й інновації.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження виконавського мистецтва гри на тромбоні у XX-XXI століттях у контексті композиторсько-виконавської комунікації дозволило здійснити комплексний аналіз еволюційних змін цього інструмента в академічному, неакадемічному та міждисциплінарному середовищах. Реалізація поставленої мети – представлення системного огляду позиції тромбона в сучасному музикуванні – відбулася через поетапне вирішення ключових завдань дослідження. Зокрема, було проаналізовано наукові дослідження з обраної теми; розглянуто історію становлення виконавської майстерності на тромбоні; виокремлено та систематизовано окремі розрізнені дані стосовно мистецтва гри на тромбоні в академічній та неакадемічній сферах музикування; визначено роль тромбона в оркестровому та ансамблевому музикуванні; охарактеризовано концертний репертуар тромбона у XXI столітті, зокрема сучасні твори для тромбона соло; проаналізовано трансформації тромбона як традиційного інструмента у сучасному цифровому середовищі, вивчено зміни його виконавських практик, репертуару та перспектив інтеграції у мультимедійні проекти. Надамо наступні засадничі позиції результатів дослідження:

1. Актуальність теми підтверджено не лише обмеженістю системних досліджень у галузі українського музикознавства, але й активним процесом трансформації тромбона як художньо-комунікативного інструмента у світовому музичному просторі. Сучасна музична практика вимагає від тромбоніста не тільки технічної досконалості, а й мультижанрової гнучкості, креативного мислення та здатності до міжстильової інтерпретації.

2. Вивчення історичного контексту засвідчило унікальну тяглість органологічної традиції тромбона від епохи Ренесансу до сьогодення. Символічно й функціонально значущий у сакральному середньовічному

середовищі, інструмент поступово трансформувався у самодостатню виконавську одиницю симфонічного та камерного складу, збагачуючи мову академічної музики впродовж століть.

3. Проаналізовано становлення бас-тромбона як окремої виконавської категорії з власною технікою та репертуаром. Було доведено, що в XX-XXI століттях інструмент отримав повноцінну артистичну автономію, ставши носієм широкого спектра виразних можливостей – від ліричного кантиленного звучання до екстремального експериментального висловлення. Новітній репертуар бас-тромбона демонструє синтез жанрових і стилістичних форм, що вимагає від виконавця не тільки технічної, а й інтерпретаційної мобільності.

4. Під час звернення до матеріалу, присвяченому неакадемічному музикуванню на тромбоні, виявлено, що тромбонове виконавство в джазовій сфері музикування та в рок-музиці стало осередком нових технічних рішень (застосовуються такі виконавські техніки, як growl, glissando, flutter tongue) і сценічних моделей. Творчість таких музикантів, як Дж. Дж. Джонсон, Ф. Заппа, Н. Ландгрєн, стала прикладом розширення функцій тромбона як носія експресії, ритму, стилю й ідеології.

5. Системно проаналізовано серію «*À la manière de...*» Жана-Мішеля Дефая як репрезентативний зразок стильової реконструкції у сучасній композиції. Дослідження засвідчило, що тромбон у цих творах функціонує як універсальний інструмент, здатний передавати стилістичні риси різних епох – від бароко до імпресіонізму – з позицій сучасної виконавської поетики.

6. Аналіз сучасної сольної тромбонної літератури (твори Е. Креспо, Дж. Кенні, Ф. Гідаша, Б. Чайлдса, Д. Шнайдера) засвідчив високий рівень художньої автономії цього сегмента репертуару. Виявлено характерну для XXI століття жанрову відкритість, авторську співтворчість виконавця і композитора, акцент на виразність, гнучкість і технічну мобільність тромбона.

7. Дослідження камерних творів за участі тромбона (твори Р. Шубрука, Г. Фрітца, С. Вергельста, К. Боллінга та Е. Евайзена) виявило потенціал ансамблевої взаємодії як моделі новітньої музичної комунікації. Тромбон постає не лише як сольний, а як інтегративний інструмент, здатний до співтворчості, діалогу, рівноправного музичного партнерства.

8. Обґрунтовано цифрову перспективу розвитку інструмента. У XXI столітті тромбон зазнає сутнісного оновлення внаслідок інтеграції в мультимедійні середовища (*VR/AR*, електроакустика, аудіовізуальні інсталяції). Цифрові технології розширюють межі звучання й функціонування інструмента, закладаючи основи для трансмедійної виконавської ідентичності.

Дослідження охоплює історичну, жанрову, техніко-виразову, аналітичну та інноваційно-технологічну площини, що у своїй сукупності відображають складну, багатовекторну еволюцію тромбона як в академічній, так і в неакадемічній музиці. З огляду на обраний об'єкт дослідження – тромбон у глобалізаційному музичному просторі – акцент було зроблено на різні виконавські контексти: симфонічний, сольний, камерний, джазовий, електроакустичний, мультимедійний. Аналіз літератури засвідчив, що попри зростаючий інтерес до теми, українське музикознавство досі не мало цілісного дослідження, в якому тромбон розглядався би як універсальний інструмент міжжанрової комунікації. Саме тому дана праця набула важливості у формуванні системного уявлення про інструмент у сучасній музичній практиці.

Історичний аспект роботи дозволив простежити органологічну сталість тромбона від його походження як сакрального інструмента доби Ренесансу – до потужного художнього агента у XXI столітті. Особливої уваги було приділено символіці тромбона в протестантській традиції, зокрема в практиці *Turmmusik* і в Біблії Лютера, де інструмент уособлює сакральне покликання. Подальша еволюція – від хорового дублювання до носія монументального симфонізму – ілюструє гнучкість тромбона до адаптації в різні стильові парадигми.

Розгляд технічного розвитку бас-тромбона, як окремої категорії, дозволив виявити тенденцію до його вирізнення не тільки за функціями, а й за інтонаційно-виразовим потенціалом. У сучасному репертуарі цей інструмент набуває статусу повноцінного сольного голосу, здатного до широкого емоційного спектру – від містичного шепоту до героїчного монологу. Твори таких композиторів, як Д. Шнайдер, Ф. Гідаш, Б. Чайлдс, засвідчують художню автономію бас-тромбона і потребу в поглиблених виконавських інтерпретаціях.

У розділі 2, присвяченому неакадемічним жанрам, простежено нову парадигму використання тромбона у джазі та рок-музиці. Джазовий тромбон, починаючи з новоорлеанських ансамблів і до авангарду, ф'южн та фрі-джазу, демонструє здатність інструмента до синтаксичної свободи, експресивного експерименту, імпровізаційної мобільності. Особлива увага приділена ролі інструмента в творчості Н. Лангрена, Ф. Заппи, гуртів *King Crimson* та *Soft Machine*, де тромбон виступає вже не як оркестрова складова, а як актор нової звукової реальності.

Аналіз серії «*À la manière de...*» Жана-Мішеля Дефая підтвердив потенціал тромбона в сучасних стилізаційних практиках. Виявлено складні механізми інтеграції інтонаційних структур епохи бароко, романтизму, імпресіонізму у контексті модерної виконавської мови. Дефай не просто наслідує стилістику, а й занурюється у поетику доби, вибудовуючи своєрідний інтерпретаційний дискурс, у якому тромбон стає рупором між минулим і теперішнім.

Детальний розгляд сучасної сольної літератури для тромбона в академічній сфері музикування засвідчив, що імпровізація, фантазія та соната втрачають жорстку канонічну структуру, стаючи відкритими формами, сповненими індивідуального стилю. Висвітлено тенденцію до авторського виконання (композитор = виконавець), що посилює ідею тромбоніста як музиканта-інтерпретатора, композитора й дослідника водночас. Таке поєднання функцій, властиве бароковим традиціям, сьогодні актуалізується у новітніх творах для інструмента.

Не менш важливим стало вивчення ролі тромбона у камерному ансамблевому музикуванні. У контексті композиторсько-виконавської комунікації камерні твори стали платформою для апробації нових засобів артикуляції, динаміки, взаємодії. Ансамблева взаємодія розкриває потенціал тромбона як гнучкого комунікатора, здатного до тембрового злиття або конфліктного протиставлення. Ця роль інструмента як медіатора в камерному музичному діалозі набуває особливого значення в межах сучасних концертних форматів.

Окрему увагу було сфокусовано на інтеграції тромбона у цифрове середовище, що є одним із ключових векторів його сучасної трансформації. Від *VR*-проектів до електроакустичних інсталяцій – інструмент виявляє себе як гнучкий агент новітніх виконавських реальностей. Застосування *MIDI*, сенсорів, цифрових ефектів змінює як фізичну модель гри, так і уявлення про сценічну присутність тромбоніста.

Завдяки залученню широкого аналітичного матеріалу – від історичних праць до новітніх творів для соло й ансамблю – дослідження окреслило цілісну картину сучасного стану тромбонного мистецтва. Поставлену мету досягнуто через багатопрофільне осмислення інструмента як феномена, що постійно трансформується і розширює межі свого художнього впливу.

Таким чином, дане дослідження відкриває перспективу подальших досліджень у таких напрямках, як інтерпретаційні підходи у цифровій музиці, методики навчання гри на тромбоні у *VR/AR*-середовищі, композиторські стратегії кросжанрової інтеграції тощо. Тромбон у XXI столітті постає не лише як музичний інструмент, а як повноцінний учасник міждисциплінарної креативної взаємодії, відкритої до нових сенсів, форматів та комунікаційних моделей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Апатський, В. (1999). Віхи історії духового виконавства в Україні. *Музичне виконавство*, (1), 9–24.
- Вовк, Р. (2000). Деякі нетрадиційні засоби виразності сучасного кларнетового виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*, (8), 172–183.
- Герасимова-Персидська, Н. (2010). Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : збірник наукових праць, 3 (8), 39–46.
- Гонтова, Л. В., Стебаков, М. О. (2021). Вплив нових композиційних технік на оновлення тромбового репертуару в XX – XXI ст.
- Громченко, В. В. (2018). Духове соло в контексті музично-виконавської герменевтики (педагогічний аспект). *Культура України*, (61), 8–15.
- Громченко, В. В. (2020). *Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX - початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика)*. Дніпро: Ліра.
- Давидов, С. (2001). До питання інтерпретації тексту в джазовій музиці. *Київське музикознавство*, (7), 180-191.
- Дубка, О. С. (2020). *Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів XX початку XXI століть* [автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського], URL: <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/186>
- Жарков, О. (2017). Тембр в музиці: проблема визначення поняття. *Київське музикознавство*, 55, 94–100.

Жарков, О. (2011). Тембровий синтаксис в аспекті взаємодії культурних традицій. *Київське музикознавство*, Київ; Дюссельдорф, 49–63.

Зінькевич, О. (2009). Логіка художнього процесу як історико-методологічна проблема. *Ставропігійські філософські студії*. Львів, 45–55.

Зотов, Д. І. (2018). *Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття* [Автореф. дис. ... канд. пед. наук, Сумський державний педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка. URI: <https://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/6033>

Іванченко, В. (2006). Узагальненість і конкретність змісту музичного твору (естетико-теоретичний аспект). *Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*, (7), 1, 38–45.

Кашперський, В. (2021). Сучасні проблеми поняття культури звуку виконавців на духових інструментах. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*, 13, 129–131.

Кияновська, Л. (2017). Який сьогодні стиль надворі? *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, (19), 65–91.

Коменда, О. (2009). Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії*, (9), 113–118.

Коменда, О. (2009). Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір*, (3), 120–140.

Котляревський, І. (2004). Константи теоретичного музикознавства: історія і еволюція. *Українське музикознавство*, (33), 129–131.

Коханик, І. (2006). Динаміка смислоутворення в музичному стилі. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 60, 22–36.

Коханик, І. (2002). До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*, (IX), 70–82.

Крижанівський, Ф. П. (2006). *Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства,

Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової]. URL :
https://revolution.allbest.ru/music/00451373_0.html

Крижанівський, Ф. (2009). Синтез вокального та інструментального виконавства в епоху раннього бароко. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*, (83), 60–66.

Круль, П. (2013). *Духовий інструментарій в історії музичної культури України*. Івано-Франківськ.

Латко, В. Б. (2018). Історичні виміри виконавства на мідних духових інструментах: педагогічний аспект. *Науковий часопис Нац. пед. ун-ту імені М. П. Драгоманова*, (63), 99-102. URL :
[http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/23896?show=full,](http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/23896?show=full)

Марценюк, Г. (2007). *Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні*. Київ: Інформаційно-аналітичне агентство.

Марценюк, Г. П. (2011). *Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбонового виконавства (кінець XIX – XX сторіччя): історичні та методичні аспекти* [Автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського]. URI:
<http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2982>

Марценюк, Г. П. (2013). *Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва*. Київ: Інформаційно-аналітичне агентство.

Марценюк, Г. П. (2017). Проблеми функціонального камерного ансамблю тромбонів. *Молодий вчений*, 12 (52), 181 — 186.

Марценюк, Г.П. (2016). Витоки і розвиток українського тромбонового мистецтва в контексті міжнаціональних творчих зв'язків. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*, (8), 60 — 65.

Москаленко, В. (2008). Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*, (1), 106–112.

Москаленко, В. Г. (1999). Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*, (2), 4–14.

Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (46), 94–110.

Олендарьов, В. (1988). Про логіку інтонаційного процесу в джазі. *Українське музикознавство*, (23), 79–86.

Опарик, Л. (2007). *Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання* [Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Львів. держ. муз. акад. ім. М.В.Лисенка].

Палій, І. (2023). Духові інструменти в Unionique music: особливості функціонування. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, (64), 2. 64–70. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-10>

Палійчук, І. (2007). *Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського]. URL: <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124052179>

Палкіна, І. (2017). *Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв].

Польська, І. І. (2010). Парадоксальність ансамблевої культури: Соціально-семантичні амплуа. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії*. 3 (12-13), 165-172.

Потоцька, О. (2014). Музичний твір як предмет виконавської інтерпретації. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (9), 139-152.

Садівський, Я. П. (2014). *Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського]. URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/publ/REF-0000500507>

Сіончук, О. (2016). Музичне мислення як основа художньо-виконавської майстерності музиканта-духовика. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*, (8), 126–129.

Скрипник, Г. (2012). Імпровізація та алеаторика (досвід порівняльної характеристики). *Музичне мистецтво*, (12), 126–137.

Скрипник, Л. (2005). До питання про прояви діалогічності як одного з аспектів музичного мислення. *Київське музикознавство*, (17), 64–76.

Слупський, В. (2008). Сучасні засоби виразності у творах для ансамблів духових інструментів В. Рунчака. *Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*, (70), 197–200.

Степанова, А. О. (2019). Духова музика та духовна освіта: історіографія та реальність. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*, (69), 241–247.

Сюта Б. (2010). Дискурс у музиці й теорія дискурс-аналізу в сучасній науці. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 1 (29), 35–42.

Сюта, Б. (2012). Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*, (38), 138–159.

Тормахова, В. М. (2017). *Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез*: монографія. Київ.

Тукова, І. (2009) Про смислоутворюючу роль жанру. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, (2), 213–218.

Федорова, І. Ф. (2020). *World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища*: [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. URL: <https://uacademic.info/ua/document/0420U101571>

Цзоу, В. (2014). Нові передумови інтерпретації тембру тромбона в музиці другої половини XX – на початку XXI ст. *Музичне мистецтво і культура*, (20), 42–51.

Цзоу, В. (2015). *Композиційні та драматургічні функції тембру тромбона в оркестровій творчості композиторів XIX століття: до проблеми тембрової семіології музики* [Автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства, Одес. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової]. URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/publ/REF-0000538363>

Цюлюпа, С. Д. (2016). Науковий доробок – кандидатські та докторські дисертації духовиків України XX – початку XXI століть. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*, (8), 37–55.

Шаповалова, Л. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Мистецтво: «від існуючого до виникаючого»*, (20), 218–228.

Шевченко, О. Г. (2022). Концепт «ф'южн» у сучасній рок-музиці України. *Мистецтвознавчі записки*, (41), 102–107.

Шип, С. (2004). Музична мова у просторі музичної культури. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, (33), 25–37.

Яркіна І. (2014). Класика и джаз в стиле "funk": межпластовый синтез. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (41), 94-103.

Adler, S. (2002). *The Study of Orchestration (Third Edition)*. New York: W. W. Norton.

Baines, A. C. (2017). «Trombone», *Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press*, accessed November 8, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40576>

Brackett, D. (2016) *Categorizing Sound. Genre and Twentieth-Century Popular Music*. University of California Press.

Burkholder, J. P. (2024). The symphonic works of Charles Ives. *The Symphonic Repertoire, Volume V: The Symphony in the Americas*, 5, 175.

Claude Bolling (2025). URL: <https://www.imdb.com/name/nm0005969/bio/>

Covach J. (2020). Rock Historiography: Music, Artists, Perspectives, and Values. *Bloomsbury Handbook in Rock Music Research*, 25-36.

Dowden, J. (2017). *A Survey And Performance Guide Of Selected Chamber Works For Trombone By Frigyes Hidas*. Degree of Doctor of Musical Arts, University of Kansas. URL: <https://kuscholarworks.ku.edu/server/api/core/bitstreams/b078b6fa-ed2a-42df-9632-a73f4715a804/content>.

Dueppen, T. (2012). *The Trombone as Sacred Signifier in the Operas of Wolfgang Amadeus Mozart*. Degree: DMA, Music, University of Houston.

Ellenberger, K. (2020) Cold Fusion: The Search for the Jazz/Rock Unicorn. URL: <https://frakathustra.wordpress.com/2019/03/12/cold-fusion-the-search-for-the-jazz-rock-unicorn/>, last asserted: 9. 11. 2024.

Eric Ewazen (2025). URL: <https://www.hebu-music.com/de/musiker/eric-ewazen.8210/>

Everett, W. (2009). *The Foundations of Rock: From “Blue Suede Shoes” to “Suite: Judy Blue Eyes.”* New York: Oxford University Press.

Ford, W. (2021). *An Introduction to Jazz Performance Skills and Techniques for Trombone: The Bordogni Jazz Project*. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. URL: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/5575, last asserted: 14. 10. 2023.

Gill, J. (2013). *A Survey Of The Solo And Chamber Works For Trumpet, Horn, Trombone, Euphonium And Tuba By The Hungarian Composer Frigyes Hidas*. Degree of Doctor Of Musical Arts, University Of North Texas. URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc283827/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf

Gridley, M. (2003). *Concise Guide to Jazz* / M. Gridley. 4th ed. New York : Prentice Hall.

Guion, D. (2010). *A History of the Trombone* (Lanham, MD: Scarecrow Press, Inc), 5-6.

Hepokoski, J. (2021). *A sonata theory handbook*. Oxford University Press.

Hinman, D. J. (2020). *Pedagogical use of plainchant for trombone: its application, in legato studies and ensemble playing*. Degree of Doctor of musical arts,

University of North Texas. URL:
[https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1811177/m1/?q="Doctoral](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1811177/m1/?q=)

Herbert, T. (2006). *The Trombone*. New Haven and London: Yale University Press.

Hodson, R. (2007). *Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz*. New York: Routledge.

Holm-Hudson, K. (2013). *Progressive Rock Reconsidered*. New York and London: Routledge.

Horner, S. A. N. (2024). *Cross-genre pedagogy in 21st-century American opera: Evolving educational practices for vocal performance*. (Doctoral dissertation). University of California, Santa Barbara.

Howard, D, Angus, J. (2016) *Acoustics and psychoacoustics*. New York; London : Routledge.

Ivany, G. (2017). *The Avant-Garde Trombone: The History And Development With An Examination Of Luciano Berio's Sequenza V And Jacob Tv's I Was Like Wow And An Analysis Of John Kenny's Sonata For Tenor Trombone*. Degree of Doctor of Music, Florida State University. URL:
http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_2017SP_Ivany_fsu_0071E_13732

Kiel, L. B. (2019). *Selected Orchestral Excerpts to Aid the Aspiring Doubler of Orchestral Tenor and Bass Trombones*. Degree: DMA, Brass/Percussion, University of Colorado URL: https://scholar.colorado.edu/brap_gradetds/3

Kim, G. H. (2023). *Coram Deo: The Trombone and the Sublime in the Works by Beethoven*. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts. URL: <https://escholarship.org/uc/item/567500ft>

Lee, G. S., Miller, C. J. (2023). Introduction to the special issue on global musical modernisms. *Twentieth-Century Music*, 20(3), 274–291.

Mendelssohn, E. (2025). Brian Kane, *Hearing double: Jazz, ontology, auditory culture* (New York: Oxford University Press, 2024), ISBN 978-0-190-60050-1 (hb). *Twentieth-Century Music*, 22(1), 135–139. URL:
<https://doi.org/10.1017/S1478572224000239>

Moore, J. (1984). *Edward Elgar: A Creative Life*. Oxford: Oxford University Press.

Nadal, M., Vartanian, O. (2022). *The Oxford handbook of empirical aesthetics*. Oxford University Press.

Nevins, P. L. (2018). *Trumpet in transition: a history of the trumpet and its players in the United Kingdom through the music and relationships of Sir Edward Elgar*. Degree: PhD, Birmingham City University. URL: <http://www.open-access.bcu.ac.uk/7212/> ; <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.753299>.

Norton, C. (2020). *Worlds Beyond: a stylistic analysis of collage in the music of Daniel Schnyder as a universal model for the bass trombone repertoire*. Degree of Doctor of musical arts, University of North Texas, URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1707313/>

Oleksiak, Eric E. (2014). *A Contextual Analysis and Performance Guide of Selected Works for Solo Bass Trombone by Norman Bolter*. Degree of Doctor of Musical Arts, University of Kansas.

Paliy, I. (2022). Jazz in the context of «Global village» principles. *Aspects of Historical Musicology* 2022-12-27 | Journal article DOI: [10.34064/khnum2-27.05](https://doi.org/10.34064/khnum2-27.05).

Paliy, I. (2023) The Phenomenon of Unionique music As The Result Of Globalization Processes Of The 20-th – 21-st Centuries. *Ad Alta Journal Of Interdisciplinary Research*. Vol 13, №1, p. 183-186.

Rader, A. C. (2011). *Jean-Michel Defaye's À la manière de Debussy pour trombone et piano: A compositional comparison to Claude Debussy's harmonic, melodic, and rhythmic practices* (Doctoral dissertation). University of North Texas.

Ramage, M. (2021). *Transcendental oscillations in popular and classical music since the 1800s* (Doctoral dissertation). Duke University.

Roig-Francolí, M. A. (2021). *Understanding post-tonal music*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429340123>

Rose, K. R. (2010). *A Performance Preparation Guide to Concerto for Bass Trombone and Orchestra* (1964, Revised 2001) Composed by Thom Ritter George (born 1942). University of Texas at El Paso.

Rossing, R. F. Moore, P. A., Wheeler (2014). *The Science Of Sound*. Pearson New International Education. 764.

Sagall, S., Sagall, S. (2021). The classical style. In *Music and capitalism: Melody, harmony and rhythm in the modern world* (pp. 71–144). URL: https://doi.org/10.1057/978-1-137-52095-1_3

Schuller, G. (1999) *Musings: The Musical Worlds Of Gunther Schuller*. Da Capo Press; First Edition.

Shanks, J. G. (2014). *The Romance Attributed to Carl Maria Weber and the Concertino of Ferdinand David: insight and interpretation*. Partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in the School of Music in the Graduate School of The University of Alabama.

Sharpe, Chris M. (2019). *A Modern Pedagogical Method for Developing Valve Technique on Independent Double Valve Bass Trombone*. Degree: University of North Texas. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1609158/>

Shinn, Erik Thomas. (2015). *An Annotated Bibliography of Works for Solo Bass Trombone and Wind Band*. Degree: Doctor of Music, College of Music, 2015, Florida State University. URL: http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-9453

Stainsby, T, Cross, I. (2016) The perception of pitch. *Music Psychology*, ed. By Susan Hallan, Ian Cross and Michael Thaut. Oxford University Press, 63–76.

Steven Verhelst (2025). URL: <https://www.hebu-music.com/en/musician/steven-verhelst.25367/>

Taruskin, R. (2008). *Oxford History of Western Music*: vol. 2.: Oxford University Press.

Temperley, D. (2018). *The Musical Language of Rock*. Oxford University Press.

Walser, R. (2003). Popular music analysis: ten apothegms and four instances. *Analyzing popular music*. Edited by Allan F. Moore, Cambridge University Press, 16–38.