

УДК 78.071.1(438) (092):780.646.2.082.3
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-1-8>

Олександр ДУБКА,
 orcid.org/0000-0003-0165-5116
 кандидат мистецтвознавства,
 старший викладач кафедри оркестрових духових та ударних інструментів
 Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
 (Харків, Україна) Progreso168@gmail.com

СОНАТИНА ДЛЯ ТРОМБОНА І ФОРТЕПІАНО К. СЕРОЦЬКОГО ЯК ЗРАЗОК КОНЦЕРТНО-КАМЕРНОГО ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ

В сфері сучасного українського музикознавства ХХІ століття визначилася тенденція системного вивчення камерно-інструментальної музики. Ключовим жанром у цій царині є Соната, оскільки вона містить основні елементи для успішної реалізації співпраці між композитором та виконавцем. Тромбон, в свою чергу, відтворює ці принципи, використовуючи свої унікальні темброві характеристики. На жаль, в Україні вивченню сонат для тромбона приділено недостатньо уваги, особливо рідкісними є дослідження творів, присвячених сонатам для тромбона в ХХ столітті. Проблеми, пов'язані з сучасними тенденціями у виконавському мистецтві тромбона в Україні (з другої половини ХХ до початку ХХІ століття), потребують більш детального дослідження від музикознавців, особливо у контексті виконавської діяльності. В умовах швидких змін у світі музики саме виконавці мають значний вплив в сучасній музичній науці. В даній статті розглядаються унікальні риси жанру тромбонної сонати, що втілено у сфері концертно-камерної музики на прикладі Сонатини для тромбона і фортепіано К. Сероцького.

*Зазначено, що принцип організації матеріалу у її тричастинному циклі є наближеним до сюїти, а концертність реалізується через принцип діалогу-«підхоплення» – передачі фактурно-тематичних елементів від одного інструмента до іншого. Пріоритет тут належить тромбону, що втілюється у численних мікро-каденціях у швидких крайніх частинах (домінантно-тромбонний тип викладу). II ч. – декламаційно-медитативна – будується на послідовності трьох фаз викладу: сольної фортепіанної, дуєтної, сольної тромбонної. Для фіналу характерним є використання національно-польської стилістики у вигляді імітації звучання скрипок у високого тромбона і «цимбальних» тремоло, виконуваних штрихом *marcato* на фортепіано.*

*В галузі виконавських засобів Сонатина для тромбона і фортепіано К. Сероцького не перевищує рівня середньої складності для обох виконавців (злісандування в партії тромбона в жанровому фіналі – радше виключення). Найскладнішою для інтерпретації тут є середня частина, в якій інструменти чергуються діалогічно, а в партії тромбона міститься розгорнутий розділ *alla cadenza*. В статті визначено низку особливостей проявів композиторсько-виконавської комунікації, які під час взаємодії створюють унікальну концепцію художнього твору. Вказано, що композиторський аспект проявляється в дихотомічному прояві «традиція-інновація», при цьому виконавський аспект проявляється в реалізації концепції твору разом із звуковиражальним потенціалом тромбону.*

Ключові слова: сонатина, концертно-камерний тип сонати, тромбонне виконавське мистецтво, виконавський та композиторський аспекти художнього твору.

Oleksandr DUBKA,
 orcid.org/0000-0003-0165-5116
 PhD of Art History,
 Senior Lecturer at the Department of Orchestra Wind and Percussion Instruments
 Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
 (Kharkiv, Ukraine) Progreso168@gmail.com

THE SONATINA FOR TROMBONE AND PIANO BY K. SEROCKI AS THE EXAMPLE OF THE CONCERT-CHAMBER INTERPRETATION OF THE GENRE

In the field of modern Ukrainian musicology of the 21st century, a trend towards the systematic study of chamber and instrumental music has been determined. The key genre in this area is the Sonata, as it contains the essential elements for a successful collaboration between the composer and the performer. The trombone, in turn, reproduces these principles using its unique timbre characteristics. Unfortunately, insufficient attention has been paid to the study of trombone sonatas in Ukraine, especially rare are studies of the compositions devoted to trombone sonatas in the 20th century. The problems related to modern trends in trombone performance art in Ukraine (from the second half of the 20th to the beginning of the 21st century) require a more detailed study by musicologists, especially in the context of performing activity. In the

conditions of rapid changes in the world of music, it is the performers who have a significant influence in modern music science. This article examines the unique features of the trombone sonata genre, embodied in the field of concert and chamber music, using the example of K. Serocki's Sonatina for trombone and piano.

It has been noted that the principle of organizing the material in its three-movement cycle is close to a suite, and the concert quality is realized through the principle of dialogue- "picking up" – the transfer of textural and thematic elements from one instrument to another. The priority here belongs to the trombone, which is embodied in numerous micro-cadences in the fast extreme parts (dominant-trombone type of presentation). Movement II – declamation-meditative – is built on a sequence of three phases of presentation: solo piano, duet, and solo trombone one. The finale is characterized by the use of national-Polish stylistics in the form of imitation of the sound of violins by a high trombone and "dulcimer" tremolos performed with a marcato stroke on the piano.

In the field of performing tools, K. Serocki's Sonatina for trombone and piano does not exceed the level of average complexity for both performers (glissando in the trombone part in the genre finale is rather an exception). The most difficult to interpret here is the middle movement, in which the instruments alternate dialogically, and the trombone part contains an extended alla cadenza section. The article defines a number of features of the manifestations of the composing-performing communication, which during interaction create a unique concept of an artistic composition. It is indicated that the composing aspect is manifested in the dichotomous manifestation of "tradition-innovation", while the performing aspect is manifested in the realization of the concept of the composition together with the sound-expressive potential of the trombone.

Key words: *sonatina, concert-chamber sonata type, trombone performing art, performing and composing aspects of the artistic composition.*

Постановка проблеми. В сучасному українському музикознавстві все більше звертає на себе увагу тенденція системного вивчення камерно-інструментальної музики. Ця жанрова сфера, завдяки своїй нестійкості, має великий потенціал для творчих пошуків та експериментів сучасних композиторів, а також широкий простір для інтерпретаційних виконавських рішень. Жанр сонати відіграє важливу роль в камерно-інструментальній музиці, оскільки він містить найважливіші компоненти для взаємодії між композитором та виконавцем. Тромбон втілює ці принципи з підкресленням її іманентних тембрових властивостей. Жанр сонати в тромбонному мистецтві в Україні вивчений недостатньо, рідкісними є роботи про сонати для тромбона у ХХ столітті. Стосовно системного огляду Сонатини для тромбона і фортепіано К. Сероцького слід вказати дослідження Ф. Крижанівського та І. Коханик «Сонатина для тромбона і фортепіано К. Сероцького: риси неокласичної стилістики та виконавська інтерпретація», але в ньому авторами розглядається вказаний твір з позицій переосмислення стилістичних особливостей класичного твору на новому ґрунті музикування ХХ століття. В даній статті ставиться наголос на камерному принципі мислення композитора та реалізації цієї концепції виконавцями. Питання, що пов'язані з новітніми тенденціями у виконавському тромбонному мистецтві в Україні в сучасному музикознавстві (з другої половини ХХ до початку ХХІ століття) потребує більшої уваги від науковців і дослідників, а також вивчення з точки зору саме виконавської діяльності. У сучасній музикознавчій сфері, яка передбачає швидкі наукові реакції на швидкозмінні процеси в музичному мистецтві,

великий вплив справді мають саме виконавці. Таким чином, **актуальність** статті полягає в: 1) наявності відносно невеликої кількості наукових досліджень щодо виконавства на тромбоні в українському музикознавчому доробку та робіт, присвячених виявленню специфіки жанру сонати для тромбона; 2) потребі провести виконавський аналіз Сонатини для тромбона і фортепіано К. Сероцького для кращого усвідомлення його специфіки на всіх рівнях музичного тексту: від інтонаційного до драматургічного та семантичного, а також для виявлення взаємодії між композиторським задумом та виконавською реалізацією.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для даної статті в світлі окресленої проблеми дотичними виявилися роботи як з питань виконавства на тромбоні – дослідження Ф. Крижанівського (Крижанівський, Коханик, 2002), Г. Марценюка (Марценюк, 2013), Я. Садівського (Садівський, 2014), так і з питань вивчення жанру сонати для тромбона – дослідження Дж. Л. Кокса (Cox, 1981), А. Г. МакГраннахана (McGrannahan, 1981), Дж. Корда (Cord, 2009), Г. Джойса (Joyce, 2012), Н. Дж. Саддута (Sudduth, 2006).

Мета статті: в результаті виконавського аналізу Сонатини для тромбону і фортепіано К. Сероцького продемонструвати нову авторську концепцію, переосмислення жанру сонати за участю тромбона в ХХ столітті, що вплив композитор та висвітлити особливості композиторського та виконавського аспектів реалізації твору.

Методологія. Для розкриття концепції заявленої теми в статті використовується сукупність загальнонаукових та спеціальних методів до її вивчення: *історико-генетичний* – необхідний для

виявлення витоків і характеру еволюції сонати для тромбона в системі камерно-інструментального музикування; *жанрово-стильовий* – застосовується при розгляді обраного прикладу сонати; *виконавський* – спрямований на розкриття особливостей артикуляційно-штрихового комплексу досліджуваного твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. К. Сероцький (1922–1981) – один із видатних польських композиторів другої половини ХХ століття, в творчості якого представлений ряд типових і специфічних для даного періоду в польській і світовій музиці стильових тенденцій. У дослідженнях зарубіжних і вітчизняних музикознавців, як-от Дж. Л. Кокс (Сох, 1981), Ф. Крижанівський (Крижанівський, Коханик, 2002), присвячених творчості К. Сероцького, особливо відзначається неокласична й авангардно-експериментальна сторона його стилю, які хронологічно датуються, відповідно, періодом до 1956 року (рік створення *Sinfonietta* для двох струнних оркестрів) і подальшим періодом, котрий охоплює 1960-ті – 1970-ті роки.

У праці Дж. Л. Кокса (Сох, 1981) твори К. Сероцького для тромбона (або за його участі) розглядаються в якості «ознайомлення-доповнення» до концертних програм самого автора як концертуючого тромбоніста. Наголошується, зокрема, що музика для тромбона, створена К. Сероцьким, має в своїй основі стилістику неокласицизму, орієнтованого на стилі композиторів ХVII–ХVIII століть, проте оснащено сучасними засобами композиторської техніки з рисами неокласицизму, що походять від трьох її видатних представників в ХХ столітті – І. Стравінського, П. Хіндеміта, А. Шенберга.

Основними («неокласицистськими», за Дж. Л. Коксом (Сох, 1981) творами К. Сероцького для тромбона є Сонатина для тромбона і фортепіано та Концерт для тромбона з оркестром (1953). Два інших його твори за участі тромбона і тромбонного ансамблю більше відповідають статусу експериментальних; меншою мірою це стосується Сюїти для чотирьох тромбонів (1953), а більшою – п'єси «*Swinging music*» для кларнета, тромбона, віолончелі і фортепіано (1970).

Сонатина для тромбона і фортепіано (Serocki, 1978), є достатньо лаконічною композицією (час звучання – близько 7 хвилин), що містить, однак, традиційну тричастинну диспозицію класичної інструментальної сонати. Темпові співвідношення частин тут також є традиційними: I ч. – *Allegro*; II ч. – *Andante molto sostenuto*; III ч. – *Allegro vivace*. Даний твір вгільює в мікро-масштабах всі

рисы сонатно-симфонічного циклу, представлені немов би в зменшенні, в типовій камерній реалізації.

Це визначає і характерні риси образного строю, реалізованого в Сонатині через принцип тематичного контрасту, похідного від камерно-сюїтного жанру. Цей принцип представлено як на рівні частин циклу (формула «швидко – повільно – швидко»), так і всередині частин, де діють контрастні теми і фактури. Виключенням тут постає друга частина, яка є фактично всього лише однією темою-періодом.

Темповий і образний контрасти доповнюються артикуляційними і динамічними відтінками. Саме на цьому рівні здійснюється діалог тромбона і фортепіано в крайніх частинах циклу, які є однотипними за композиційно-драматургічним рішенням і являють собою структури типу *ABA*, що поєднують ознаки контрастної тричастинної і сонатної (у фіналі – рондо-сонатної) форм, де розробка як така замінена епізодом, вибудованим на відносно новій темі.

У I ч. Сонатини діють дві теми, точніше, два фактурно-тематичні комплекси. Перший із них (1–20 тт., *Es-dur*, змінні розміри з опорою на чотиридольну маршовість; авторські ремарки – *secco e marcato* – для фортепіано, *poco mf laggiero* – для тромбона) репрезентує моторику і відповідну їй стакатну артикуляцію в обох інструментах. Характерна особливість розвитку цього комплексу – взаємодоповнюваність партій, яка забезпечує ефект безперервного руху: якщо він переривається в одній з партій, то одразу ж підхоплюється в іншій, що характерно не лише для I ч., але й для спорідненого з нею фіналу.

Другий фактурно-тематичний комплекс I ч. Сонатини (від 21 т) з'являється шляхом контрастного зіставлення з першим. Тут піддається зміні характер музики: суцільна стакатна моторика замінюється на короткі дискретні фрази у тромбона, котрі звучать на фоні акордових реплік фортепіано і ніби вторують йому. Показово, що зміна характеру музики супроводжується введенням півтонової політональності (*Es-dur* – у тромбона, *E-dur* – у фортепіано) в перших тактах теми, що періодично відтворюється і далі, аж до її завершення у 32 т.

З цього моменту вступає реприза першої теми (32–40 тт.), яка проводиться в скороченні і ніби замирає на витриманому звуці *g* малої октави у тромбона (39–40 тт.). Скріплюючим моментом у контрастному чергуванні тем I ч. є характерна ритмо-група з чотирьох восьмих, в якій Дж. Л. Кокс вбачає віддзеркалення польської

фольклорної лексики (Сох, 1981). Відзначимо, проте, що подібна формула є типовою і для барокової стилістики, зокрема, для музики Й. С. Баха, для якого група з чотирьох шістнадцятих, завдяки різному фразуванню, поставала лише як «висхідний матеріал» для створення різних музичних образів.

Після фортепіанного відіграшу, який, здавалося б, повинен був означити завершення експозиційного розділу форми, знову вступає тромбон з першою темою, яка починає відразу ж дробитися на мотиви, увиразнюючи тим самим функцію розробки. Проте, виходячи з камерного принципу побудови даної Сонатини, власне розробка як структурний розділ форми так і не настає. Замість неї введено тромбову мікро-каденцію (*alla cadenza*, 55–60 тт.), що свідчить про наявність у I ч. ознак концертності.

Далі слідує дзеркальна реприза двох тем експозиції: лірико-ігрова друга тема (*a tempo, dolce*, від 61 т.) передусе появи основної скерцозномоторної (від 80 т.; авторські ремарки – *poco mf leggiero* – для тромбона, *secco e marcato* – для фортепіано). Така структурна диспозиція має в I ч. Сонатини образно-художній зміст. По-перше, «арка», утворювана проведенням на початку і в кінці ігрової теми, забезпечує цілісність цієї частини. По-друге, ще раз підкреслюється жанрове ім'я твору – «сонатини» як «малої сонати», побудованої як зменшене віддзеркалення «великої».

II ч. Сонатини (*Andante molto sostenuto*, 3/4, авторська ремарка – *dolce, legatissimo*) – образ стриманої кантиленної лірики з рисами декламації-речитації. У даній частині представлено три доволі контрастних розділи, співставлені за способом виконання. У першому з них (1–11 тт.) солює фортепіано; в другому (з кінця 10 т.) до нього долучається тромбон; третій розділ (від 33 т.) – сольо-тромбовий, представлений як своєрідна каденція, що виникає в несподіваному місці – в кінці середньої частини циклічної форми. Для зв'язності у фактурному викладі всі розділи форми другої частини поєднуються за принципом «подвійного синтаксису» – інструменти наче підхоплюють один одного ще до завершення тем.

Таке співвідношення інструментів в сонатному дуеті походить від ідеї подвійної експозиції в класичному концерті. Водночас, їх послідовний показ поєднується, по-перше, з об'єднанням у центральному розділі, по-друге, з нівелюванням контрасту через все ту ж ритмоінтонацію з чотирьох восьмих, показану у попередній швидкій частині. Дана «ритмічна монотема» зближує Сонатину К. Сероцького з одночастинною роман-

тичною сонатою-поемою, вирішеною на рівні «форми сонатини».

Об'єднуючим моментом у II ч. постає і розширена тональність *g-minor*; виразно представлена (немов би тональний рефрен) у перших тактах усіх трьох розділів форми. Вона закріплюється в завершальному кадансі (останні два такти частини), де композитор спеціально підключає до солюючого тромбона два акорди фортепіано – модифіковані домінанту і тоніку цієї тональності з побічними тонами і альтераційними «роздвоєннями» та «розщеплюваннями».

III ч. Сонатини (*Allegro vivace*; перша тема – перемінні розміри; друга тема – 2/4; проста тричастинна форма з елементами рондо) – типовий для класичних сонат жанровий фінал з виразними ознаками «народних ідіом» (за Дж. Л. Коксом – Сох, 1981). У структурно-композиційному відношенні фінал повторює першу частину, що втілено у танцювальній моторності, а також у головній ритмоінтонаційній тезі всієї Сонатини – групи з чотирьох восьмих, покладеної в основу всіх без виключення тематичних утворень (Дж. Л. Кокс трактує цей моноінтонаційний елемент як *polychordal rhythmic* – там само).

Перша тема фіналу побудована на основі варіантної повторності у дусі фольклорних інструментальних супроводів до танців. У ній навіть присутні риси польського краков'яку (майже пряма цитата ритмоформули цього танцю наприкінці теми з характерною синкопою в 35 т.). Цей матеріал представлений у партії тромбона й утворює тему-період повторної будови із структурою 20 + 20 тт. Тромбон звучить в достатньо високому регістрі і моделює звучання струнних інструментів типу скрипки з «стрибаючим штрихом» (авторська ремарка – *leggiero*). У фортепіано в першій темі завдання є іншим – доповнити танцювально-ігрову мелодію тромбона гострохарактерними стакатними акордами в стилі народних цимбалів, що чергуються з мелодичними «пробіжками» і ритмічним фігуруванням в моменти тромбових «довгих нот» (авторська ремарка в партії фортепіано – *secco e marcato*).

Гомофонно-гармонічний контрапункт, представлений у фортепіанній партії першого речення теми, у другому реченні змінюється на власне мелодико-поліфонічний. Тромбон і фортепіано виконують дві відносно самостійні мелодичні лінії, побудовані на варіантно-гетерофонній основі. Тут узгоджується і артикуляція – з 21 т. автор упроваджує ремарки *marcato* для тромбона і *sempre secco e marcato* для фортепіано. Звучання в артикуляційний унісон надає цьому проведенню

теми яскравий тембровий колорит, що підкреслює народну за виитоками жанровість.

Друга тема, яка вступає після достатньо розгорненої фортепіанної каденції-зв'язки в 53 т., є контрастною щодо першої і репрезентує інший емоційно-ігровий модус-стан (авторські ремарки – *poco pesante* для тромбона і *sempre staccatissimo* для фортепіано). За характером музики ця тема скоріше відповідає епізоду у формі рондо, про елементи якої свідчать впровадження інтонацій першої теми (рефрену), котрі звучать у тромбона на фоні акордів фортепіано. Вони беруться на першу восьму двочетвертного такту (авторські ремарки в партії тромбона – *subito p leggiero*; у партії фортепіано – *subito mp* – у 65–91 тт.).

Ефекти *subito* будуть і далі супроводжувати виклад музики фіналу. Теми і фактурні комплекси, тільки-но розпочавши розвиватися, одразу ж досить різко уриваються. Для цього використовуються динамічні контрасти, чергування інструментів дуетного ансамблю, спеціальні звукові ефекти і прийоми гри, наприклад, *glissando* у тромбона, що завершує виклад другої теми в 91 т. Після цього звучить своєрідна мікро-розробка, заснована на переключках фортепіано і тромбона з поступовою кристалізацією інтонацій першої теми, підготовлюваної як черговий повтор рефрену рондо. Відбувається і певне розрідження фактури: *tutti* інструментів з самого початку зовсім не залучаються; вони звучать у зіставленнях невеликих фраз з підключенням ефекту динамічного згасання на звуці *as* малої октави у фортепіано з різкою зміною динаміки від *ff* до *pp* (100–105 тт.).

Із відновленням дуетного *tutti* (107–122 тт.) виникає фактурний предйом (термін Г. Ігнатченка – Ігнатченко, 1981) у виді встановлення ще до початку викладу теми рефрену його гомофонно-гармонічної фактури. Як і в декількох попередніх тактах, виклад уривається витриманим звуком у одного з інструментів – цього разу у тромбона (звук *f* першої октави в 120–122 тт.). Проведення рефрену, що звучить надалі, постає підсумковим. Воно виконує декілька функцій у формоутворенні – не тільки власне рефрену у формі рондо, але й репризну у сонатній формі, а також функцію коди-епілога всього сонатного циклу.

Немов у калейдоскопі тут з'являються і щезають елементи попередніх тем, фактур і прийомів артикуляції. Спочатку проводиться восьмитакт рефрену з завершенням на гостроритмізованій акордовій фігурації у фортепіано, що по фактурі що нагадує улюблені прийоми неофольклоризму у виді акцентування як сильних, так і слабких

восьмих в двочетвертному такті (як у «Величанні обраної» з «Весни священної» І. Стравінського).

Після цього (від 132 т.; авторська ремарка – *poco marcato*) відбувається переключка мелодичних мотивів на стакато у тромбона й акордових реплік фортепіано, в яких неважко впізнати ключові мотиви і фактуру лейттеми з І ч. (132–137 тт.). Керуючись логікою класичних сонатин як «малих сонат», К. Сероцький упроваджує далі повторення другої теми рондо в її новому, ще ефектнішому варіанті викладу з використанням висхідних тромбонівих *glissandi* від слабкої до сильної долі такту в діапазонах від великої секунди до малої терції (138–145 тт.).

Введення матеріалу другої теми *Rondo* після першої наприкінці форми свідчить про використання К. Сероцьким моделі рондо-сонати в її, так би мовити, усіченому мінімалізованому варіанті. Це відповідає самому принципу Сонатини як невеликої сонати і не протирічить наявності в даному творі яскраво вираженого концертного начала. Про нього востаннє нагадає завершальний фрагмент форми, побудований на стакатних звучаннях обох інструментів з інтенсивною ударною динамікою і підкреслено одноманітним токатним ритмом з ефектним завершенням – низхідним пасажем (авторська ремарка – *con vigore, glissando*) у фортепіано, що утверджує разом з тромбоном блискучий *B-dur* як головний тональний центр Сонатини.

Окремо слід вказати про використання К. Сероцьким виражальних ресурсів тромбона, тих труднощів, які виникають тут у виконавців. На перший погляд, у партії тромбона представлені достатньо традиційні технічні елементи, що не виходять за межі середньої складності. Це стосується, зокрема, діапазону, який не перевищує двох із половиною октав – від *g* великої – до *c* другої. Разом із тим, І ч. і фінал є досить складними технічно через швидкий темп, а у середній частині необхідність кантиленного звучання тромбона ускладнюється ще й великою внутрішньою експресією.

Висновки. В результаті виконавського аналізу було визначено, що різновид сонат для тромбона, означуваний у даній статті як камерний, найнаглядніше постає у такому різновиді, як сонатина. Дослідження Сонатини для тромбона і фортепіано (1953) К. Сероцького, де в основі тричастинного циклу покладено принцип контрасту у багатоманітності, споріднений сюїті. Продемонстровано, що водночас із жанрово-стильовими рисами камерного твору в Сонатині для тромбона і фортепіано К. Сероцького присутні також риси кон-

цертності. Це стосується, насамперед, моторних тем I частини і фіналу, де замість розвиваючих розділів форми автором упроваджені тромбоніві мікро-каденції. Семантика II частини Сонатини у даній статті визначається як лірико-медитативна, репрезентована через *solo* фортепіано, дуєт тромбона і фортепіано, сольну каденцію тромбона. В жанровому фіналі тромбон у високому регістрі імітує звучання скрипки, а фортепіано – цимбалів у польському народному ансамблі. Все це накладає експресивно-виразне виконання тромбоністом сольної *alla cadenza*.

дає відбиток і на комплекс засобів «лексичного словнику» твору, який знаходиться в межах середнього рівня складності в обох партіях. У тромбона це – достатньо обмежений звуковий діапазон, без використання надвисокого регістру (навіть при імітуванні скрипки у фінальній частині), застосування традиційних прийомів гри, включаючи короткі висхідні *glissandi* у фіналі. У швидких крайніх частинах важливою є чітка метроритмічна координація партій дуєту, а в середній частині –

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ігнатченко Г. І. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. Українське мистецтвознавство : республ. міжвід. наук.-метод. зб. М-во культури УРСР. Київ, вип. 15, 1981. С. 131–141.
2. Крижанівський Ф., Коханик І. Сонатина для тромбона і фортепіано К. Сероцького: риси неокласичної стилістики та виконавська інтерпретація. Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, вип. 21, 2002. С. 231–239.
3. Марценюк Г. П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва : монографія. Київ : ДП «Інформ.-аналіт. Агентство», 2013. 401 с.
4. Садівський Я. П. Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 2014. 16 с.
5. Cord J. T. Francis Poulenc's Sonata for Horn, Trumpet and Trombone: A Structural Analysis Identifying Historical Significance, Form and Implications for Performance. Dissertations for the Degree of doctor of musical arts. Texas, 2009. URL : <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12104> (дата звернення: 1.03.2024).
6. Cox J. L. The Solo Trombone Works of Kazimierz Serocki, A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works by W. Hartley, P. Dubois, H. Dutilleux, H. Tomasi, G. Jacobs, L. Grondahl, J. Aubain and Others. Dissertations for the Degree of doctor of musical arts. Texas, 1981. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc332118> (дата звернення: 15.03.2024).
7. Joyce G. P. A Graduate Trombone Recital: Selected Solo Trombone Works of Contemporary American Composers. Theses and Dissertations (All), 2012. URL : <https://knowledge.library.iup.edu/etd/1059> (дата звернення: 20.03.2024).
8. McGrannahan A. G. The Trombone in German and Austrian Ensemble Sonatas of the Late Seventeenth Century a Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works of Presser, Bozza, George, Beethoven, Stevens, Wilder, White, Spillman, Tuthill and Others. Dissertations for the Degree of doctor of musical arts. Texas, 1981. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc330913> (дата звернення 25.03.2024).
9. Serocki K. Sonatina na puzon i fortepiano = Sonatine pour trombone et piano = Sonatina for trombone and piano. Kraków: P.W.M., 1978. 12 s.
10. Sudduth N. J. The Twentieth-Century Trombone Sonata. Ball State University, Muncie, Indiana, 2006. URL: <https://studylib.net/doc/11240975/2005-2006-the-twentieth-century-trombone-sonata-nathanael> (дата звернення: 30.03.2024).

REFERENCES

1. Ihnatchenko H. I. (1981) Pro vzaiemozviazok fakturnoho rozvytku i formy. Ukrainiske mystetstvoznavstvo. [On the relationship between texture development and form. Ukrainian art history]. Respubl. mizhvid. nauk.-metod. zb. M-vo kultury URSR. Kyiv, vyp. 15. S. 131–141. [in Ukrainian].
2. Kryzhanivskiyi F. (2002) Kokhanyk I. Sonatyna dlia trombona i fortepiano K. Serotskoho: rysy neoklasychnoi stylystyky ta vykonavska interpretatsiia. [Sonatina for trombone and piano by K. Serocki: features of neoclassical style and performing interpretation.]. Nauk. visn. nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, vyp. 21. S. 231–239. [in Ukrainian].
3. Martseniuk H. P. (2013) Ukrainiske trombonove vykonavstvo v konteksti yevropeiskoho dukhovoho muzychnoho mystetstva. [Ukrainian trombone performance in the context of European wind music art]: monohrafiia. Kyiv : DP «Inform.-analit. Ahentstvo». 401 s. [in Ukrainian].
4. Sadyvskiy Ya. P. (2014) Solni ta kamerni tvory u konteksti stanovlennia ukrainskoho trombonnoho repertuaru. [Solo and chamber compositions in the context of the formation of the Ukrainian trombone repertoire]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva. Kyiv. 16 s. [in Ukrainian].
5. Cord J. T. (2009) Francis Poulenc's Sonata for Horn, Trumpet and Trombone: A Structural Analysis Identifying Historical Significance, Form and Implications for Performance. Dissertations for the Degree of doctor of musical arts. Texas. URL : <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12104> (дата звернення: 1.03.2024).
6. Cox J. L. (1981) The Solo Trombone Works of Kazimierz Serocki, A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works by W. Hartley, P. Dubois, H. Dutilleux, H. Tomasi, G. Jacobs, L. Grondahl, J. Aubain and Others. Dis-

.....
sertations for the Degree of doctor of musical arts. Texas. URL : <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc332118> (дата звернення: 15.03.2024).

7. Joyce G. P. (2012) A Graduate Trombone Recital: Selected Solo Trombone Works of Contemporary American Composers. Theses and Dissertations (All). URL : <https://knowledge.library.iup.edu/etd/1059> (дата звернення: 20.03.2024).

8. McGrannahan A. G. (1981) The Trombone in German and Austrian Ensemble Sonatas of the Late Seventeenth Century a Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works of Presser, Bozza, George, Beethoven, Stevens, Wilder, White, Spillman, Tuthill and Others. Dissertations for the Degree of doctor of musical arts. Texas. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc330913> (дата звернення 25.03.2024).

9. Serocki K. (1978) Sonatina na puzon i fortepian = Sonatine pour trombone et piano = Sonatina for trombone and piano. Kraków: P.W.M. 12 s.

10. Sudduth N. J. (2006) The Twentieth-Century Trombone Sonata. Ball State University, Muncie, Indiana. URL: <https://studylib.net/doc/11240975/2005-2006-the-twentieth-century-trombone-sonata-nathanael> (дата звернення: 30.03.2024).