

УДК 780.646.2.087.1.071.1(477)"196/20"(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-3-29>

Дмитро ЯНЖУЛА,
orcid.org/0000-0001-7875-3094
аспірант кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) *dimayanzhula@gmail.com*

ЖАНРОВІ МЕТАМОРФОЗИ ЯК ЧИННИК ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТРОМБОНА СОЛО В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ МЕЖІ XX–XXI СТОЛІТЬ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ О. ЩЕТИНСЬКОГО ТА Л. ЮРИНОЇ)

Дослідження присвячене вивченню жанрових метаморфоз як чинника формування інструментальної ідентичності тромбона соло в українській музиці межі XX–XXI століть. Проаналізовано трансформацію традиційних жанрових моделей у сучасному сольному репертуарі для тромбона та її вплив на зміну художньої ролі інструмента в музичній культурі. Актуальність теми зумовлена активним розвитком новітніх композиторських практик, що супроводжуються розширенням тембрової палітри, залученням інноваційних виконавських прийомів і переосмисленням ролі виконавця у музичному творі. У статті запропоновано трактування поняття інструментальної ідентичності тромбона як динамічного комплексу тембрових, артикуляційних та перформативних характеристик інструмента, що формуються у взаємодії історичної традиції та сучасних композиторських пошуків. Такий підхід дозволяє розглядати тромбон не лише як звуковидобування, а як повноцінного носія художнього змісту.

Об'єктом аналізу стали твори для тромбона соло Олександра Щетинського «Арія» та Людмили Юріної «Trombon(o)per(a)Dirk». Їх компаративний розгляд засвідчує два різні вектори жанрової трансформації. У «Арії» О. Щетинського відбувається переосмислення вокальної природи жанру арії та формування інструментальної монодрами, де тромбон набуває ознак «вокалізованого» медіума. Натомість у творі Л. Юріної реалізується модель інструментального театру, що поєднує музику, слово та сценічну дію.

Доведено, що використання інноваційних прийомів звуковидобування, алеаторних елементів і тілесно-жестових дій сприяє переосмисленню традиційного амплуа інструмента. У сучасному українському репертуарі тромбон постає як універсальний виконавський медіум, здатний втілювати складні психологічні та театральні образи. Таким чином, жанрові метаморфози в сольній тромбонівій музиці формують нову інструментальну ідентичність, де музичний твір постає як перформативна подія, а виконання перетворюється на активний процес творення художніх смислів.

Ключові слова: *тромбон соло, інструментальна ідентичність, жанрові метаморфози, інструментальний театр, інноваційні прийоми гри, сучасна українська музика, творчість О. Щетинського, творчість Л. Юріної.*

Dmytro YANZHULA,
orcid.org/0000-0001-7875-3094
Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Music
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) *dimayanzhula@gmail.com*

GENRE METAMORPHOSES AS A FACTOR OF SOLO TROMBONE INSTRUMENTAL IDENTITY IN UKRAINIAN MUSIC AT THE TURN OF THE 21ST CENTURY (BASED ON O. SHCHETYNISKY AND L. YURINA WORK)

This study explores genre metamorphoses as a pivotal factor in shaping the instrumental identity of the solo trombone within Ukrainian music at the turn of the 21st century. The article analyzes the transformation of traditional genre models in the contemporary solo trombone repertoire and its impact on the evolving artistic role of the instrument within musical culture. The relevance of the topic stems from the intensive development of innovative compositional practices, characterized by an expanded timbral palette, the integration of extended performance techniques, and a conceptual re-evaluation of the performer's role in a musical work.

The author proposes an interpretation of "instrumental identity" as a dynamic complex of timbral, articulatory, and performative characteristics of the instrument, formed through the interaction of historical tradition and contemporary compositional inquiry. This approach allows for the consideration of the trombone not merely as a tool for sound production, but as a fully realized medium of artistic meaning.

The objects of the analysis are Oleksandr Shchetynsky's Aria and Lyudmyla Yurina's Trombon(o)per(a)Dirk for solo trombone. A comparative examination reveals two distinct trajectories of genre transformation. In Shchetynsky's Aria,

the vocal nature of the genre is recontextualized to form an instrumental monodrama, where the trombone assumes the qualities of a "vocalized" medium. In contrast, Yurina's work implements a model of instrumental theater that synthesizes music, spoken word, and stage action.

The study concludes that the use of extended techniques, aleatory elements, and physical-gestural actions facilitates a redefinition of the instrument's traditional role. In the contemporary Ukrainian repertoire, the trombone emerges as a versatile performative medium capable of embodying complex psychological and theatrical archetypes. Thus, genre metamorphoses in solo trombone music forge a new instrumental identity, wherein the musical work functions as a performative event, and the performance becomes an active process of generating artistic meaning.

Key words: solo trombone, instrumental identity, genre metamorphoses, instrumental theater, extended techniques, contemporary Ukrainian music, works of O. Shchetynsky, works of L. Yurina.

Постановка проблеми. Оновлення музичної мови на межі ХХ–ХХІ століть зумовило глибоку трансформацію жанрової системи інструментального виконавства, в межах якої тромбон утвердився як самостійний сольний інструмент із глибоким філософським потенціалом. Ця еволюція зумовлена не лише технічним розширенням виконавських можливостей, а передусім жанровими метаморфозами, що формують нову інструментальну ідентичність, виводячи інструмент за межі його традиційного оркестрового амплуа.

В українській музиці цей процес найяскравіше проявився у творчості композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття, в якій тромбон соло постає як носій авангардного мислення, зокрема у поодиноких опусах В. Рунчака, О. Щетинського, Л. Юріної. Попри нечисленність¹, ці твори репрезентують еволюцію жанрово-стильових моделей – від переосмислення класичних жанрових архетипів до створення сонорних перформансів.

Відтак актуалізується проблема інструментальної ідентичності тромбона, що постає як динамічний феномен взаємодії традиції та новаторства. Спираючись на концепції В. Москаленка (Москаленко, 2013), Т. Герберта (Herbert, 2010) та Ю. Николаєвської (Николаєвська, 2020), інструментальна ідентичність у цьому дослідженні трактується як сукупність тембрових, артикуляційних і просторово-тілесних характеристик інструмента. Вона формується як синтез історично зумовлених властивостей і нових виконавських практик, у яких тромбон набуває рис суб'єкта, а його звучання – індивідуалізованого «голосу» в умовах перформативної єдності інструмента і виконавця. Ця нерозривна взаємодія фізичного та інтелектуального начал стає методологічним підґрунтям для аналізу сучасної тромбонової музики.

¹ Варто зауважити, що наразі корпус виявлених творів українських композиторів для тромбона соло залишається обмеженим; у дослідженні враховано ті з них, нотні матеріали яких вдалося віднайти: «Homo ludens VI» В. Рунчака, «Арія» О. Щетинського та «Trombon(o) per(a)Dirk» Л. Юріної.

Аналіз досліджень. Попри активне вивчення української музики для духових інструментів, репертуар для тромбона соло залишається на периферії музикознавчої уваги. Цілісний аналіз творів Л. Юріної та О. Щетинського у науковій літературі відсутній. Історико-виконавські аспекти тромбонового мистецтва частково систематизовано у дисертаційному дослідженні А. Міненка (Міненко, 2025), однак без зосередження детальної уваги на новітньому сольному репертуарі. Ідеї інструментального театру та перформативності розкриваються у працях О. Берегової (Berehova, 2023) та Н. Кука (Cook, 2013), які обґрунтовують розширення виконавських функцій і, відповідно, трансформацію уявлень про інструмент як носія художньої ідентичності. У цьому контексті теоретично вагомою є позиція Б. Хайле (Schwartz-Kates, 2007), який трактує стиль як прояв ідентичності, що виходить за межі суто технічних параметрів музичного письма. Підходи до аналізу музики з розширеними техніками запропоновано Н. Хансеном (Hansen, 2010), тоді як виражальні й технічні можливості тромбона досліджено у праці Т. Герберта (Herbert, 2010). Стильові параметри музики О. Щетинського крізь призму композиторського мислення висвітлено у дисертації П. Рудь (Рудь, 2021), проте без детального аналізу інструментальної специфіки тромбона.

Мета статті – простежити специфіку трансформації жанрових моделей у сольних творах для тромбона О. Щетинського та Л. Юріної й окреслити їхній вплив на формування інструментальної ідентичності в українській тромбоновій музиці межі ХХ–ХХІ століть.

Наукова новизна статті обумовлена тим, що твори для тромбона соло Л. Юріної та О. Щетинського вперше стали об'єктом наукового аналізу та компаративного зіставлення у контексті жанрових метаморфоз сучасної інструментальної музики. У дослідженні обґрунтовано концепцію інструментальної ідентичності тромбона, формування якої пов'язується з трансформацією жанрових моделей – від традиційної сольної композиції до форм інструментального перформансу та

театралізованої дії, де розширені техніки та перформативні елементи визначають нову естетичну парадигму як цілісний спосіб художнього самовиявлення.

Дослідження генезису та трансформації вітчизняного тромбового репертуару підтверджує думку Б. Хайле про те, що «поняття стилю означає більше, ніж характерний спосіб поєднання нот: воно сигналізує про ідентичність» (цит. за: Schwartz-Kates, 2007: 271). У творах О. Щетинського та Л. Юріної спостерігаємо саме такий пошук нової ідентичності тромбона. Окреслені тенденції розглянемо детальніше на прикладі вказаних творів.

Виклад основного матеріалу. «Арія» для тромбона соло (1994) Олександра Щетинського належить до найбільш інтроспективних сторінок сучасного українського репертуару й відкриває нові виміри переосмислення інструментальної ідентичності. Композиція присвячена відомому харківському тромбоністу Олегу Федоркову. Прем'єра твору відбулася за участі шведського тромбоніста Іво Нільсона.

В основі композиторського мислення О. Щетинського лежить відмова від цілеспрямованої подієвої драматургії на користь самодостатності звуку. На думку П. Рудь, форма в такому контексті не задається апіорі, а народжується як безперервний процес-становлення (Рудь, 2021: 60). Музична тканина «Арії» базується на взаємодії вільної дванадцятитоновості, мікрохроматики та сонорно-фактурних шарів, що забезпечує «саморозвиток музичного матеріалу» (Рудь, 2021: 5). За цих умов серія функціонує як інтонаційна матриця, що впорядковує горизонталь, а відсутність гармонічної опори актуалізує важливе для О. Щетинського «мислення параметрами» (Рудь, 2021: 77). З огляду на це драматургія твору конструюється через керування розрізненими елементами: динамікою, штрихами, регістрами та паузами, що генерують психологічні стани й визначають архітектоніку твору.

Жанрова інерція та плавність переходів поступаються монтажному принципу: різкі зміни фактури й регістру створюють ефект зіткнення полярних станів. Як підкреслює П. Рудь, цей «монтажно-наскрізний принцип» обумовлює зв'язок розділів через величезний ступінь напруги, спресовуючи в одному часовому шарі суперечливі емоційні відчуття: від піднесення та блаженства до розпачу й самотності (Рудь, 2021: 90).

О. Щетинський відходить від усталеної жанрової моделі арії². Замість «пісні» він створює звуковий простір емоційного стану, переносючи вокальну розспівність і екзистенційну глибину в інструментальну сферу, де «словом» стає специфічний тембр тромбона. Традиційний «спів» інструмента розкладається на мікротони та складну артикуляцію. Відтак «Арія» репрезентує тип новітньої «форми-стану», де музична логіка вибудовується не як лінійна розповідь, а як динамічна фіксація внутрішньої процесуальності. Цей процес безпосередньо корелює з технічною організацією матеріалу. Як зазначає А. Міненко, «Арія» «характеризується імпровізаційними мотивами та розкриттям *glissando*, як головної конструктивної виконавської риси тромбона» (Міненко, 2025: 110–111). Відповідно до авангардних традицій, автор відмовляється від строгого метру та ритму. На макрорівні О. Щетинський створює звуковий простір емоційного стану, де солюючий тромбон постає метафорою людського дихання.

Тож архітектура твору О. Щетинського організована за принципом «форми-стану», де провідним чинником є зміна психологічних модусів. Композитор застосовує принцип монтажного зіставлення двох жанрово-інтонаційних типів: *аріозного* ($\downarrow \approx 50$: статичний, медитативний стан, фактурна основа для розгортання широких *glissando*) та *речитативного* ($\downarrow \approx 220$: швидкий темп, семантика тривоги та нестабільності).

Технічні прийоми в «Арії» функціонують як експресивні семантичні знаки й формують систему інтонаційно осмислених дій, через які розгортається внутрішня драматургія твору. *Glissando*, артикуляційні контрасти й темброві трансформації відображають психологічні стани напруження, тривоги чи медитативного зосередження. Завдяки цьому афективна напруга у творі призводить до фактичного розчинення виконавця в інструментальному тембрі. Виникає ефект «амальгамації»,

² «Арія – жанр сольної вокальної музики з інструментальним супроводом... Арією називається також окремих концертний вокальний твір, інструментальний п'єса наспівного характеру. У мелодиці найрізноманітніших за змістом арій переважають кантиленні риси, домінує принцип контрасту солюючого голосу (вокального або інструментального) і супроводу». В інструментальній музиці арія постає як п'єса наспівного характеру, що зберігає кантиленну природу вокального прототипу, нерідко набуваючи узагальнено-ліричного або трагічного змісту та функціонуючи як своєрідна «пісня душі» без словесного тексту. (Литвинова, 2006: 88).

який Н. Хансен описує як процес, через який «здається, ніби сам музикант втягується у морфологічний вимір, і, як наслідок, наше сприйняття... залежить не лише від спотворення нашого традиційного образу інструмента, але й від спотворення нашого традиційного образу музиканта» (Hansen, 2010: 16). Виконавець перестає бути відстороненим інтерпретатором тексту, постаючи безпосереднім джерелом інтонаційно втіленої екзистенційної напруги та вокалізованої емоційності.

Комплекс семантичних жестів в «Арії» О. Щетинського реалізується через низку характерних виконавських прийомів, серед яких можна виокремити такі:

1. *Glissando* – провідний семантико-виконавський елемент у розглядуваному творі³. На думку британського дослідника Т. Герберта, базова конструктивна особливість кулісного тромбона найяскравіше проявляється саме через його «фундаментальну ідіоматичну рису – глісандо» (Herbert, 2010: 10). В «Арії» О. Щетинського ця природна ідентичність доводиться до абсолюту: унікальний механізм куліси дозволяє досягти «безступеневого» ковзання, що нівелює дискретність висот. Такий тип звуковидобування виходить за межі виключно технічного прийому, набуваючи ознак глибинного семантичного жесту «зітхання», де звук втрачає свою суто інструментальну природу.

2. *Хронометровані аметричні паузи* (2", 4", 5") у творі О. Щетинського ніби зупиняють музичний час, перетворюючи тишу на символ екзистенційної самотності.

3. *Драматургія сурдин* відіграє особливу роль у параметральній організації твору. Сурдини функціонують як маркери психологічних станів, надаючи тромбону рис багатовимірного театрального персонажа: картонна (*cartone*) сурдина «заглушує» суб'єктивність і втілює відстороненість, тоді як металева (*metallo*) підсилює напруження та імпульсивність. Така темброва антитеза стає ключовим елементом інструментальної вокальності, де зміна матеріалу сприймається як фізична зміна стану, поглиблюючи концепцію інтроспективної монодрами.

4. *Мікроінтерваліка* в «Арії» слугує ключовим інструментом дестабілізації висотної основи та наближення інструментального тембру до природи людського голосу. Чвертьтони дозволяють відтворити ефект «плаваючої» інтонації, характерної для психологічного стану глибокого суму чи плачу.

³ Авторська ремарка вказує на те, що глісандо охоплює всю тривалість ноти, з якої воно починається.

5. *Графічна алеаторика* (ритмічна асиметрія, дроблення фактури на мікрогрупи, динамічна фрагментарність, орієнтовний темп) у найвищому регістрі тромбона стає кульмінаційним моментом розпаду традиційної мови та переходу до чистої експресії.

6. *Динамічна драматургія «Арії»* побудована на різких, часто невмотивованих з точки зору класичної логіки, перепадах рівнів гучності, що стає ще одним інструментом персоніфікації інструмента. Контрастні переходи від граничного напруження (*ff*) до затихання (*p/pp*), у поєднанні із широкими стрибками і сонорними плямами, створюють ілюзію «зірваного» голосу, що підкреслює психологічну нестабільність персонажа.

Тож завдяки тотальній семантизації технічних засобів «Арія» Олександра Щетинського є одним із оригінальних прикладів реалізації концепції «інструментальної вокальності» у сучасній музиці, де тромбон виступає суб'єктом складного інтроспективного стану.

Композиція «*Trombon(o)per(a)Dirk*» для тромбона соло (2008) Людмили Юріної, написана на замовлення німецького тромбоніста Дірка Амрейна⁴, постає одним із найрадикальніших прикладів сучасного українського інструментального театру. У цьому опусі Л. Юріна виходить за межі суто музичного тексту, вибудовуючи складну синтетичну модель, у якій виконавець одночасно постає музикантом, драматичним актором та перформером, внаслідок чого трансформується усталена функція тромбона. Як зазначає Н. Хансен, подібні твори слід трактувати як дослідження «морфологічного виміру, що передбачає трансформацію традиційного іміджу тромбона як інструмента, а також самого контексту виконання» (Hansen, 2010: 1).

Літературним першоджерелом та концептуальною основою твору Л. Юріної є один із віршів американського модерніста Едварда Естліна Каммінґса⁵ «*Pity this busy monster, manunkind*»⁶. Поетика Е. Е. Каммінґса характеризується радикаліза-

⁴ Чис ім'я іронічно деконструйоване в назві «*Trombon(o)per(a)Dirk*».

⁵ Едвард Естлін Каммінґс (1894–1962) – видатний американський поет, письменник, драматург ХХ століття.

⁶ «Пошкодуй цього метушливого монстра, нелюдино» (1944) – поезія, у якій змальовано відчуття втрати і скорботи, спричинені перемогою науково-технічного прогресу над природним началом. Образ «метушливого монстра» у Каммінґса постає символом соціуму, що намагається підпорядкувати й витіснити природне, нівелюючи неповторність людської особистості.

цією візуальної організації тексту: розривами слів, відмовою від традиційної пунктуації та порушенням граматики; насиченість неологізмами, ускладненим словотвором і мовною грою зумовлюють смислову поліфонічність його поезії. Для Л. Юріної деконструктивний стиль Е. Е. Каммінгса стає структурним регулятором музичної форми. Композиторка семантизує інструментальне звучання через його взаємодію з вербальним текстом: тромбон постає своєрідним «голосом» персонажа, а виконавець виконує функцію актора-декламатора. При цьому розбиття слів на склади (наприклад, «*pi-ty this bu-sy mon-ster*») підкреслює кореляцію музичного матеріалу з деконструктивною поетикою літературного першоджерела. Контрастна драматургія твору Л. Юріної, що відображає антитетичну концепцію вірша Е. Е. Каммінгса (опозицію штучного й природного), реалізується в атональній композиції з прозорою формою та виявляється через систему специфічних артикуляційних прийомів – *glissando*, *frullato*, інтонаційно невизначені звуки й репетиційна техніка.

Спіраючись на концепцію О. Берегової, розглянемо опус Л. Юріної як втілення трьох провідних тенденцій сучасного інструментального театру, які надають їй рис «малої тромбонної опери» (Berehova, 2023: 39):

– *Вокалізація*: композиторка «розбирає» вірш на ключові фонічні одиниці, використовуючи голос тромбоніста (вигуки «*Rrah!*», «*yaa..*»), шепіт, декламація).

– *Вербалізація*: перенесення особливостей поетики Е. Каммінгса у музичну площину, зокрема експерименти з простором трансформуються у ритмічну нерегулярність і зміну метрів, а численні фермати і паузи виконують функцію семантично значущої тиші.

– *Театралізація*: інтеграція у виконавський процес візуальних та позамузичних дій, що надають концертному виступу ознак театрального жанру, трансформуючи музичну композицію в інструментальну монооперу.

Зауважимо, що діалогічність фактури є одним із головних механізмів театралізації твору, адже декламація (зокрема, на словах «*pi-ty this bu-sy...*») взаємодіє з інструментальною партією, яка не дублює мовлення, а коментує, перебиває або утворює з ним контрапункт. Тромбонова партія функціонує як окремий «персонаж», що полемізує з текстом через акцентні, регістрові, динамічні контрасти та ритмічні злами, створюючи ефект внутрішнього діалогу й розщеплення виконавського суб'єкта на мовний і звуково-жестовий рівні, унаслідок чого тромбоніст постає не лише

інтерпретатором, а учасником драматургічного конфлікту слова і звуку.

Композиційна структура «*Trombon(o)per(a) Dirk*» Л. Юріної підпорядкована логіці поетичного тексту. У *вступному розділі* (тт. 1–42) експонуються сонорні можливості інструмента та здійснюється своєрідна «підготовка» мовного апарату через вигуки й окремі фонемні, що поступово наближають слухача до вербального виміру твору. Із т. 43 розпочинається *центральна частина* – пряма декламація тексту (на словах «*Pity this bu-sy mon-ster...*»), де ритмічна організація стає максимально вільною й гнучкою, підпорядковуючись іронічній інтонації поета (зокрема, через використання квінтелей і тріолей у тт. 79–82). У *заключному розділі* (з т. 86) драматургічна напруга посилюється завдяки різким динамічним контрастам (від *subito piano* до *fff*), що досягає кульмінаційного вираження у фінальній фразі «*a good universe next door*» – символічному виході в інший паралельний, «гарний» всесвіт.

Для реалізації масштабної оперної концепції в межах одного інструмента, Л. Юріна використовує розширений арсенал інноваційних прийомів гри, що формують нову інструментальну ідентичність тромбона, зокрема:

1. *Frullato* – постає у творі провідним елементом фактурної організації і засобом тембральної напруги, репрезентуючи механістичну сутність і «монструозність» технократичного світу, окресленого Е. Е. Каммінгсом.

2. *Glissando* – позбавлене традиційно-ефектного чи комічного забарвлення. Воно постає інтонаційним жестом, що моделює емоційні «сповзання» та репрезентує стан екзистенційної нестійкості, водночас виконуючи роль структурно-семантичного маркера, який забезпечує континуальність між драматургічними й образними площинами композиції.

3. *Перкусивність і мікрохроматика* є визначальними засобами звукової трансформації інструмента. Тромбон виходить за межі традиційної кантиленно-героїчної функції, імітуючи інтонації мовлення та прийоми гри на ударних інструментах. Використання звуків із невизначеною звуковисотністю в поєднанні з твердою язиковою артикуляцією пунктирної ритмічної формули на склад «т» формує перкусивний звуковий тип і фактично десемантизує усталене «героїчне» амплуа інструмента. Крім цього, до арсеналу виразних тілесно-звукових жестів належать клацання пальцями («*snap with fingers*» – тт. 76, 86); удари по мундштуку («*smack in mouthpiece*» – т. 91) та тупіт ногами («*stamp with feet*» – т. 109), які підси-

люють фінальний імператив «*let's go!*» та надають виконанню драматургічної виразності.

4. *Семантизація сурдинового звучання*. Сурдина у творі Л. Юріної є семантичним маркером драматургічної поляризації та звукового втілення філософської антитези твору. Контраст *senza sord.* і *con sord.* корелює з антитезою штучного й природного начал, закладеною у поетичному першоджерелі. Відкритий звук тромбона репрезентує «природну» темброву повноту, просторову розгорнутість, експресію і декларативність висловлювання, тоді як сурдинне звучання моделює ефект акустичної деформації, внутрішньої стисненості, інтроверсії та тривожної напруги.

5. *Динамічна поляризація*. Музичний процес у «Trombon(o)per(a)Dirk» розгортається через постійні раптові зміни гучності й темпу, що формує відчуття нервової, збудженої мовної інтонації. Композиторка уникає поступових *crescendo* чи *diminuendo*, надаючи перевагу миттєвим динамічним «вибухам», які розчленовують звуковий простір і підсилюють ефект фрагментарності. Така динамічна нестабільність функціонує як засіб інтонаційної деконструкції, корелюючи з розірваним синтаксисом поезії.

Тож у творі «Trombon(o)per(a)Dirk» Л. Юріна здійснює радикальну деконструкцію інструментального жанру, трансформуючи тромбон із джерела звуку на суб'єкт філософського висловлювання. Твір постає як складний жанровий сплав, що поєднує ознаки моноопери, монодрами та інструментального театру. Останній, згідно з концепцією М. Кагеля, має на меті «відновити втрачені візуальні та кінетичні виміри музикування, щоб аудиторія могла відчувати музику всіма своїми органами чуття» (цит. за Schwartz-Kates, 2007: 272). Така трансформація перетворює тромбоніста на «універсального виконавця», де ідентичність музиканта нерозривно пов'язана з його тілесною присутністю на сцені. Синтез авангардної техніки та поезії Е. Е. Каммінгса вимагає від музиканта повного акторського перевтілення, де віртуозна гра входить у нерозривний ансамбль із театральною дією.

Трансформація засобів виразності, що простежується у розглянутих опусах, зумовлює необхідність системного зіставлення виконавських інновацій. Аналіз творів О. Щетинського та Л. Юріної дозволяє стверджувати, що українські композитори докорінно переосмислюють природу тромбона, у якій кожна інтонація та жест стають маркерами нової інструментальної ідентичності.

Розглядаючи явище інструментальної ідентичності, варто відзначити, що виконавці та ком-

позитори здатні «в буквальному сенсі змінювати музичні сенси, які транслують їхні інструменти» (Herbert, 2010: 15). Сучасні ідіоми мідних духових, за словами Т. Герберта, «є результатом маси соціальних та культурних взаємодій, а не просто музичної спадкоємності» (Herbert, 2010: 15). У розглядуваних композиціях спостерігаємо саме таку зміну сенсу: тромбон розриває зв'язок зі своєю традиційною оркестровою історією і стає самостійним суб'єктом театральної (твір Л. Юріної) чи глибоко психологічної драми (твір О. Щетинського).

Унікальність композиторського методу обох авторів полягає у тотальній семантизації технічних засобів. Як зазначає Б. Хайле щодо розвитку інструментального театру, сучасний композитор фокусується «більше на референційному характері композиції – на тому, як вона співвідноситься зі світом, – аніж на тому, як вона влаштована сама по собі» (цит. за: Schwartz-Kates, 2007: 272). У досліджуваних творах кожен прийом перестає бути суто колористичним і перетворюється на чітко окреслений психологічний або театральний жест.

Ця тенденція виявляє спільний вектор до переосмислення природи музичного твору. Якщо в «Арії» О. Щетинського спостерігаємо занурення вглиб психологічного стану, то в «Trombon(o)per(a)Dirk» Л. Юріної інструментальна дія остаточно виходить за межі суто звукового виміру, набуваючи ознак інструментального театру. Таке трактування ролі соліста вимагає кардинального перегляду традиційних аналітичних підходів. Спираючись на тезу Нільса Хансена, можна стверджувати, що розуміння аудиторією театральних елементів та розширених технік стає «абсолютно вирішальним для розшифровки музичного сенсу... Це змінює ідентичність музичного твору таким чином, що фокус зміщується від заданої партитури до фактичного виконання» (Hansen, 2010: 18).

Як зазначає британський музикознавець Ніколас Кук у своїй концепції «музики як виконання» (*music as performance*), академічна традиція часто грішить підходом «від сторінки до сцени» (*page-to-stage approach*), «який розглядає виконання як копію оригінального твору» (Cook, 2013: 10). Натомість, в аналізованих композиціях виконання перестає бути простою «репродукцією партитури», а стає самостійним актом творення сенсів.

Підсумовуючи жанрові метаморфози в «Арії» та «Trombon(o)per(a)Dirk», можна стверджувати, що розширення меж інтерпретації та сприйняття слугує тому, щоб досягти, за влучним висловом засновника інструментального театру М. Кагеля,

справжньої «регуляції музикування». Музикант в досліджуваних творах перетворюється на безпосереднє джерело драми, а партитура – на імпульс для унікальної художньої події, що неможлива без амальгамації особистості виконавця з інструментом.

Висновки.

1. Дослідження сольного репертуару для тромбона ХХ–ХХІ століть свідчить про радикальний відхід від традиційного «героїчного» чи «сигнального» амплуа тромбона. В українському музичному мистецтві інструмент еволюціонує, набуваючи ознак філософської заглибленості та сонорного експерименту.

2. Інструментальна ідентичність тромбона переосмислюється як динамічна категорія, яка формується не лише через специфіку звуковидобування, а й через залучення перформативних практик (тілесності, жести та театралізації). Тромбон постає як «інструмент-медіум» та «інструмент-актор», що здатний транслювати екзистенційні смисли поза традиційними мелодичними структурами.

3. Виявлено два ключові вектори жанрової трансформації:

– деконструкція в «Арії» О. Щетинського (переосмислення вокальної природи жанру арії

через «інструментальну вокальність»; перетворення класичної моделі на новітню «формустан» – психологічну монодраму);

– синтетичний гібрид у творі «Trombon(o) per(a)Dirk» Л. Юріної (перетворення моноопери у складний сплав, що поєднує ознаки інструментального театру та звукового перформансу; злиття голосу, слова та жести в єдиному виконавському акті).

4. Використання інноваційних прийомів гри та алеаторичних елементів у розглянутих творах має на меті «регуляцію музикування» (за М. Кагелем). Це перетворює тромбоніста на «універсального виконавця», чия ідентичність визначається не лише технічною вправністю, а й здатністю до акторського перевтілення та інтелектуального співавторства.

5. Жанрові пошуки українських композиторів підтверджують концепцію Н. Кука про пріоритет «музики як виконання». Фокус аналізу зміщується з незмінної партитури на «живу виконавську подію».

Таким чином, сучасний український репертуар для тромбона соло не лише збагачує світовий контекст авангардної музики, а й спонукає до фундаментального переосмислення аналітичних підходів у сучасному музикознавстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Литвинова, О. Арія. Українська музична енциклопедія. Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. Том 1. С. 88.
2. Міненко, А. Музично-виконавські особливості тромбонного мистецтва ХІХ–ХХІ століть: дис. на здобуття ступеня доктора філософії. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка. 2025. 218 с.
3. Москаленко, В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2013. 272 с.
4. Ніколаєвська, Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
5. Рудь, П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського: дис. канд. мистецтвознавства. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 2021. 285 с.
6. Berehova, O. Instrumental Theater in Ukrainian Women Composers' Creativity: The Communication Aspect. *Lietuvos muzikologija*, t. 24, 2023, pp. 32-57. DOI: 10.37627/2311-9489-14-2018-2.102-108
7. Cook, N. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013, 458 pp. DOI: 10.1111/musa.12077
8. Hansen, N. Chr. Luciano Berio's *Sequenza V* Analyzed along the Lines of Four Analytical Dimensions Proposed by the Composer. *JMM: The Journal of Music and Meaning*. 2010. Vol. 9. P. 1–21.
9. Herbert, T. Trombone Glissando: A Case Study in Continuity and Change in Brass Instrument Performance Idioms. *Historic Brass Society Journal*, 2010, 22, 1–18. DOI: 10.2153/0120100011001
10. Schwartz-Kates, D. Review: The Music of Mauricio Kagel by Björn Heile. *Notes*. 2007. Vol. 64, No. 1. P. 271–275. DOI: 10.1353/LAT.0.0014

REFERENCES

1. Lytvynova, O. (2006). Ariia. [Aria]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia / hol. redkol. H. Skrypnyk*. Kyiv: Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii NAN Ukrainy, vol. 1, p. 88. [in Ukrainian].
2. Minenko, A. (2025). *Muzychno-vykonavski osoblyvosti trombonovoho mystetstva XIX–XXI stolit. [Musical and performance features of trombone art of the 19th–21st centuries]*. PhD dissertation. Lviv: Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka, 218 p. [in Ukrainian].
3. Moskalenko, V. (2013). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii. [Lectures on musical interpretation]*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 272 p. [in Ukrainian].

4. Nikolaievskaya, Yu. (2020). Homo interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolit. [Homo interpretatus in musical art of the 20th – early 21st centuries]. Kharkiv: Fakt, 576 p. [in Ukrainian].
5. Rud, P. (2021). Evoliutsiia kompozytorskoho stylu Oleksandra Shchetynskoho. [Evolution of the compositional style of Oleksandr Shchetynskiy]. PhD dissertation. Kharkiv: Kharkivskiyi natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho, 285 p. [in Ukrainian].
6. Berehova, O. (2023). Instrumental Theater in Ukrainian Women Composers' Creativity: The Communication Aspect. Lietuvos muzikologija, vol. 24, pp. 32–57. DOI: 10.37627/2311-9489-14-2018-2.102-108.
7. Cook, N. (2013). Beyond the Score: Music as Performance. Oxford: Oxford University Press, 458 p. DOI: 10.1111/musa.12077
8. Hansen, N. Chr. (2010). Luciano Berio's Sequenza V Analyzed along the Lines of Four Analytical Dimensions Proposed by the Composer. JMM: The Journal of Music and Meaning, vol. 9, pp. 1–21.
9. Herbert, T. (2010). Trombone Glissando: A Case Study in Continuity and Change in Brass Instrument Performance Idioms. Historic Brass Society Journal, vol. 22, pp. 1–18. DOI: 10.2153/0120100011001
10. Schwartz-Kates, D. (2007). Review: The Music of Mauricio Kagel by Björn Heile. Notes, vol. 64, no. 1, pp. 271–275. DOI: 10.1353/LAT.0.0014

Дата першого надходження статті до видання: 06.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

