

УДК 780.646.2.082.2:78.071.1(477.54)  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-21>

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

## СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА І ФОРТЕПІАНО В ТРЬОХ ЧАСТИНАХ О. ПОХИЛО ЯК КОНЦЕРТНО-КАМЕРНИЙ ЦИКЛ У ТРАДИЦІЯХ ХАРКІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

У статті здійснено комплексний жанрово-стильовий і виконавський аналіз Сонати для тромбона і фортепіано в трьох частинах О. Похило як зразка концертно-камерного циклу в традиціях харківської композиторської школи. Актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу до сучасного українського репертуару для мідних духових інструментів, а також недостатньою розробленістю спеціальних аналітичних розвідок, присвячених саме цьому твору. Соната розглядається в контексті еволюції камерно-інструментального жанру та трансформації неокласицистської моделі у творчості композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Метою статті є виявлення особливостей концертно-камерного трактування сонатного циклу в зазначеному творі, аналіз його драматургії, тематизму, фактурної та тембрової організації, а також окреслення основних виконавських викликів тромбонної партії. Методологія дослідження поєднує історико-стильовий, жанрово-стильовий, структурно-функціональний та інтонаційний підходи з фактурно-тембровим і виконавсько-інтерпретаційним аналізом, орієнтованим на концепцію «емоційної програми» музичного твору.

У ході аналізу встановлено, що Соната О. Похило репрезентує синтез барокових, класико-романтичних і неокласицистських моделей формотворення, поєднуючи концертно-симфонічну масштабність із камерною інтимністю висловлювання. Тричастинна структура циклу виявляє ознаки сонатної логіки з індивідуально трансформованими формами (неповна сонатна форма, вільна «трифазна» організація, рондо-соната), систему лейттематичних зв'язків та наскрізну інтонаційну драматургію. Особливу роль відіграє монологічно-декламаційна лейттема, що формує смисловий каркас усього циклу та забезпечує внутрішню цілісність композиції. Підкреслено значення темброво-фактурної взаємодії тромбона і фортепіано, де реалізується принцип паритетного діалогу та постійного функціонального «перемикання» партій. Концертність виявляється у змагальній драматургії й масштабності кульмінацій, тоді як камерність – у ліричній зосередженості, тонкій артикуляційній диференціації та психологічній глибині образів. Тромбонна партія поєднує декламаційно-речитативний і кантиленний модули, вимагаючи від виконавця гнучкої артикуляційної системи, продуманого дихання, тембрової пластики й створення цілісної інтерпретаційної концепції.

Доведено, що Соната О. Похило органічно вбудована в традиції харківської композиторської школи, яка поспричинює розробляє репертуар для мідних духових інструментів та утверджує тромбон як повноправного носія складної образно-драматургічної програми. Твір постає важливим етапом еволюції українського тромбонного мистецтва початку ХХІ століття, поєднуючи спадкоємність традиції з актуальними художніми пошуками сучасності.

**Ключові слова:** тромбон, соната, концертно-камерний жанр, харківська композиторська школа, неокласицизм, тембровий колорит, виконавська інтерпретація.

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

## SONATA FOR TROMBONE AND PIANO IN THREE MOVEMENTS BY O. POKHYLO AS A CONCERT-CHAMBER CYCLE IN THE TRADITIONS OF KHARKIV COMPOSING SCHOOL

The present article presents a comprehensive genre-stylistic and performance analysis of the Sonata for trombone and piano in three movements by O. Pokhylo as an example of a concert-chamber cycle in the traditions of Kharkiv composing school. The relevance of the study is stipulated by the growing interest in the modern Ukrainian repertoire for brass

instruments, as well as the insufficient development of special analytical studies dedicated to this particular composition. The sonata is considered in the context of the evolution of the chamber-instrumental genre and the transformation of the neoclassical model in the creative work of composers of the late 20th – early 21st centuries.

The aim of the article is to identify the features of the concert-chamber interpretation of the sonata cycle in the specified composition, analyse its dramaturgy, thematism, textural and timbre organization, and outline the main performance challenges of the trombone part. The research methodology combines historical-stylistic, genre-stylistic, structural-functional and intonation approaches with texture-timbre and performing-interpretative analysis, focused on the concept of the "emotional program" of the musical composition.

In the course of the analysis it has been established that the Sonata by O. Pokhylo represents a synthesis of baroque, classical-romantic and neoclassical models of form creation, combining concert-symphonic scale with chamber intimacy of expression. The three-movement structure of the cycle reveals signs of sonata logic with individually transformed forms (incomplete sonata form, free "three-phase" organization, rondo-sonata), a system of leit-thematic connections and a cross-cutting intonation dramaturgy. A special role is played by the monological-declamatory leit-theme, which forms the semantic framework of the entire cycle and ensures the internal integrity of the composition. The importance of the timbre-textural interaction of the trombone and piano is emphasized, where the principle of parity dialogue and constant functional "switching" of the parts is implemented. Concerto quality is manifested in the competitive dramaturgy and the scale of the climaxes, while chamber quality is manifested in lyrical concentration, subtle articulatory differentiation and psychological depth of images. The trombone part combines the declamatory-recitative and cantilena modes, requiring the performer to have a flexible articulation system, thoughtful breathing, timbre plasticity and the creation of a holistic interpretative concept.

It has been proven that the Sonata by O. Pokhylo is organically built into the traditions of Kharkiv composing school, which consistently develops the repertoire for brass instruments and establishes the trombone as a full-fledged carrier of a complex figurative-dramaturgic program. The composition represents an important stage in the evolution of Ukrainian trombone art at the beginning of the 21st century, combining the continuity of tradition with the current artistic searches of the present.

**Key words:** trombone, sonata, concert-chamber genre, Kharkiv composing school, neoclassicism, timbre colour, performing interpretation.

**Постановка проблеми.** Сучасний розвиток камерно-інструментальної музики для мідних духових, зокрема для тромбона, засвідчує зростання інтересу композиторів до синтезу концертного й камерного начал, до пошуку нових драматургічних моделей у межах усталених жанрових форм (Палійчук, 2007). У цьому контексті Соната для тромбона і фортепіано в трьох частинах О. Похило постає показовим зразком, у якому поєднуються риси концертно-симфонічного мислення та інтимізована камерність висловлювання. Значущим є також її зв'язок із традиціями харківської композиторської школи, що послідовно формувала власну лінію роботи з мідними духовими інструментами, у тому числі з тромбоном як солістом і ансамблевим партнером (Громченко, 2020).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питання жанрової еволюції камерно-інструментальної сонати та її неокласицистських трансформацій у репертуарі мідних духових інструментів висвітлюються у працях вітчизняних музикознавців, зокрема І. Палійчук (Палійчук, 2007), В. Ражнікова (Ражніков, 2007), Л. Касьяненко (Касьяненко, 2019), Т. Кравцова (Кравцов, 1984), які акцентують закономірності взаємодії традиційного формотворення з оновленим типом тематизму, фактури й тембрової драматургії (Палійчук, 2007; Кравцов, 1984; Касьяненко, 2019). Виконавські аспекти гри на тромбоні та формування інтерпретаційних стратегій у камерно-інструменталь-

них жанрах розглядаються в роботах В. Ражнікова та низки практиків-інструменталістів, які осмислюють «емоційну програму» твору як важливу складову сучасної виконавської моделі (Ражніков, 2007).

Проблематика мідних духових у контексті загальноєвропейської традиції представлена в дослідженнях зарубіжних авторів – Т. Герберта (Herbert, 2006), Д. Гуйона (Guion, 2010) та ін., де простежуються історичні й стилістичні етапи становлення тромбона як сольного та ансамблевого інструмента. Загальні тенденції розвитку духового соло та ансамблевих форм у європейській академічній традиції ХХ – початку ХХІ століть, включно з переосмисленням тембрових і комунікативних функцій інструментів, простежуються у фундаментальних дослідженнях В. Громченка (Громченко, 2020).

Водночас спеціальні аналітичні розвідки, що фокусуються саме на Сонаті для тромбона і фортепіано О. Похило, залишаються поодинокими, що зумовлює актуальність комплексного жанровостильового та виконавського аналізу цього твору.

**Мета статті** – розкрити особливості концертно-камерного трактування Сонати для тромбона і фортепіано О. Похило в трьох частинах у контексті традицій харківської композиторської школи, окреслити специфіку її драматургії, тематизму, фактури й тембрової організації, а також виявити ключові виконавські виклики тромбо-

нової партії. **Об'єктом** дослідження є сучасний український камерно-інструментальний репертуар для тромбона в контексті еволюції концертно-камерних жанрів; **предметом** – Соната для тромбона і фортепіано О. Похило як цілісний тричастинний цикл, що поєднує концертні й камерні засади та репрезентує індивідуальний варіант неокласицистської моделі (Палійчук, 2007). **Методологія** дослідження ґрунтується на поєднанні історико-стильового, жанрово-стильового та структурно-функціонального підходів із методами інтонаційного аналізу (Кравцов, 1984), фактурно-тембрового аналізу (Касьяненко, 2019), а також виконавсько-інтерпретаційного підходу, зорієнтованого на концепцію «емоційної програми» музичного твору (Ражніков, 2007).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У творчості представника нової композиторської генерації, що сформувалася вже в рамках незалежної України – випускниці Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського по класу народного артиста України, професора В. Птушкіна – О. Похило – основні стильові уподобання авторки представлено через синтез концертності і камерності. Її перу належать декілька масштабних творів, що втілюють цей синтез в усталених жанрах вокально-інструментальної і власне інструментальної музики. Це, зокрема, кантата «Псалми Давидові» для мішаного хору, сопрано, квартету тромбонів, струнних і ударних, струнний Квартет, Сюїта в п'яти частинах для кларнета і фортепіано, Концерт-фантазія для цимбала, фортепіано і симфонічного оркестру, вокальний цикл «Сокровенне» на слова А. Дерев'янка.

У стилістичному плані ці твори зорієнтовані переважно на перетворення неокласицистських моделей, але з відчутними елементами лірико-романтичного суб'єктивізму, увиразненого через домінують драматургічний принцип організації форми. Це засвідчує провідну роль образно-емоційних витоків, які для О. Похило є завжди вихідними і первинними і визначають особливості її творів в галузях тематизму, ладогармонії, фактури і форми.

Подібний нахил у стилеутворенні відображує О. Похило до харківської композиторської школи, перш за все, в особі її безпосереднього вчителя – В. Птушкіна, неокласицизм якого завжди постає як авторизований, суб'єктивно забарвлений, яскраво емоційний, такий, що поєднує інтелектуалізм і доступність широкій слухачській аудиторії.

Соната, про яку далі йдеться (Похило, 2003), була створена в 2003 році і тоді ж виконана харківським тромбоністом (партія фортепіано – М. Лин-

ник) – О. Федорковим (перший виконавець тромбонної партії в Сонаті), а також американським тромбоністом М. Хоулом (*M. Houll*), який, почувши цей твір в Харкові, зацікавився ним і виконав його в концерті в США. Партію тромбона в Сонаті довелося виконувати й авторові даної статті на гала-концерті, присвяченому творчості молодих композиторів Харкова (малий зал оперного театру, 2007 рік; партія фортепіано – М. Линник).

З цього місця можна перенести текст в статтю замість Іриноного варіанту.

Перше враження від музики Сонати О. Похило відображується у відчутті драматизму і загальної напруженості розвитку. Водночас, все це втілено в досить лаконічній і, так би мовити, ескізній формі, в якій драматургічні події чергуються, утворюючи прихований оповідальний план з виокремленням декількох етапів-щаблів.

У найзагальнішому масштабі це втілюється на рівні частин циклу, що відповідає типовій сонатно-класичній моделі: I ч. – *Lento rubato* (вступ), 4/4, розширений лад з умовною тонікою *G* та *Allegro* – неповна сонатна форма, в якій відсутня як така розробка, а в репрізі повертається матеріал вступу, представлений у вигляді тромбонної сольної каденції, яка виконує і роль зв'язки; II ч. – *Moderato assai*, 4/4, розширений лад з тонікою *d*; загальний характер музики сама композитор визначає як «траурну ходу під дзвони» (з особистої бесіди з автором даної статті), що відображено в ремарці *Maestoso quasi campane*; вільна «трифазна» композиція з обрамленням у вигляді *Molto adagio* в коді, що «арочно» сполучається з початковим *Moderato assai*; III ч. – *Allegro vivace*, 4/4, рондо-соната з епізодом *Adagio* замість розробки, токатою основою і кодою-катарсисом з алюзією на тему-монограму *DEsCH*; основна тональність – розширений лад із тонікою *G*.

Як відзначають виконавці Сонати, зокрема, О. Федорков, посилаючись при цьому на точку зору автора музики, в даному творі втілені настрої межі доби тисячоліть, коли підводяться, з одного боку, підсумки всієї попередньої історії, з іншого боку, виникають надії на нове життя. Вся музика даної Сонати буквально пронизана цими передчуттями і ретроспекціями, що розкривається через діалог «дійових осіб» даного твору – тромбона і фортепіано.

Починається I ч. декламаційною за характером темою солюючого тромбона, що супроводжується ударними («дзвоновими») репліками низького фортепіано (1–17 тт.) Дана тема-монолог виконує в Сонаті функцію лейттеми і містить основні інтонаційно-ритмічні звороти, що зустрічаються

надалі в тематичних комплексах не лише першої, але й двох наступних частин.

Привертає увагу принцип будови тромбонової теми: вона містить «ядро» з подальшим розгортанням (на кшталт барокових поліфонічних тем), що структурно втілена у чергуванні лаконічного «зачину» (1–4 тт.) і варіантного розгортання, яке складається з декількох фраз, в межах яких здійснюється ритмічне стиснення матеріалу (авторська ремарка *stretto* в 10 т.) з подальшою «передачею ініціативи» в розвитку тематичного матеріалу в партію фортепіано (з 15 т.; авторські ремарки – *accelerando* і *Meno mosso*).

Фортепіанний програш перед *Allegro* демонструє, з одного боку, концертний принцип подвійної експозиції у викладі початкової теми, з іншого боку, виявляє внутрішній контраст, характерний для тем головних партій сонатних форм. У даному випадку він втілений на фактурному (контраст регістрів) і динамічному (чергування *f* і *p*) рівнях, що надалі стає нормативним для основного розділу форми I частини – двотемної сонатної експозиції (*Allegro*, від 25 т., ц. 2 – ц. 5).

Тема головної партії являє собою стретний варіант монотемати, викладеної у вступі. Аналогічним вступу є і внутрішня будова розділу головної партії: спочатку викладено тезис (25–31 тт.), а далі слідує розгортання, побудоване цього разу за принципом гомофонної тематичної розробки (ц. 3). Наявність цієї «внутрішньої» розробки, утриваленої у фортепіанному програші (*ff*, ц. 4) безпосередньо перед викладом теми побічної партії, частково компенсує відсутність у даній частині Сонати спеціального розробкового розділу.

З ц. 5 вступає друга тема, в якій, попри її наспівно-ліричну природу, неважко побачити похідність від попередньої. По-перше, це – висхідні декламаційні ходи в тромбоновій партії, по-друге, включені у фон фортепіанного супроводу ритмоелементи з розвиваючого розділу головної партії – «гальмуючі» ритмічні фігури «дві шістнадцятих – восьма», перетворювані надалі в секвентні фігурації з чотирьох шістнадцятих (партія фортепіано – від 52 т. і далі).

Ліричний тонус теми побічної партії поступово перетворюється, драматизується за рахунок мотивної розробки, представленої у фортепіанній партії, що інтенсивно розвивається. На гребені хвилі наростання (ц. 7, від 67 т.) з'являється щось на зразок «гібридизації» розробки і репризи. Тромбон тут проводить початкову першу тему *Allegro*, що супроводжується «передзвонами» фортепіанних регістрів з досягненням генеральної кульмінації в коді (від 73 т. до кінця форми).

Завершується I ч. тихою «післямовою», в якій почергово «висловлюються» учасники сонатного дуету – спочатку фортепіано (ц. 9, 85–101 тт.), а потім тромбон (ц. 10, від 102 т. до кінця частини). У основу тут покладено декламаційні звороти, що визначають оповідально-драматичну лінію образного розгортання в даній частині Сонати, що надалі відобразиться у повільній частині та фіналі, тобто є головною інтонаційною ідеєю у циклі.

Лаконічна II ч. містить продовження цієї оповідальності, збагаченої рисами картинності (епізод *Maestoso quasi campane*). Починається II ч. восьмитактовим вступом фортепіано, що вводить в загальну атмосферу фунебральної маршовості (авторська ремарка *Moderato assai*). Музика виникає немов би з глибин, здалеку і поступово наближується, що втілено через динамічні і фактурні засоби (*poco crescendo*, діалог двох елементів теми у тромбона і фортепіано в ц. 1).

З розділу *Meno mosso* (ц. 2) починається друга фаза «наближення» траурної ходи. У партії фортепіано встановлюється дзвонівість (тріолі в низькому регістрі з «передзвонами» нагорі); у тромбона звучить маршова тема, репрезентована в доволі напруженому для цього інструмента високому регістрі (перша октава) з досягненням кульмінації у дусі старовинної інтради-речитативу (25 т., авторські ремарки – *f* і *ritardando*).

Після цього «сигналу до уваги» слідує розгорнутий і фактурно багатозвучний середній розділ форми, позначений як *Maestoso quasi campane* (*f*, ритмічне остинато в басах фортепіано, що чергується з тріольними фігурами у високому регістрі; маршово-декламаційна тема тромбона, котра звучить на цьому фоні урочисто і загрозливо). Фактура, що відзначається тут високим ступенем вертикальної щільності, поступово набуває аналогічної якості і по горизонталі (авторська ремарка *poco accelerando* – від 34 т. і далі, до ц. 4).

Кульмінація фортепіанної дзвонівості припадає на 36 т., де сполучаються два барвисті фактурні пласти – акцентовані октавні дублювання тріолями в партії правої руки піаніста та акордові «стрічки» в партії лівої руки. Високі дзвони змінюються низькими з одночасним поверненням маршово-декламаційної теми першого розділу форми цієї частини, що звучить на цей раз спочатку у фортепіано, а потім у підсумковій фразі тромбона (ц. 5, розділ *Molto adagio*).

Як і в I ч., у цій частині Сонати образно-драматургічні контрасти лише намічені, представлені в експозиційному плані, без відкритих конфліктних зіткнень. Це відображує загальний камерно-ліричний характер музики даної Сонати,

де обидві партії – тромбон і фортепіано – перебувають у співвідношенні паритетності. Проте концертна «змагальність» тут також заявляє про себе, що особливо характерно для фактурного розвитку, в якому явно виокремлюється солюючий декламативний тромбон і *quasi*-оркестрова, (багатоплано-полірегістрова) фактура фортепіанної партії, в якій і зосереджена маестозна дзвонівість як семантична основа II ч. Сонати.

III ч. – активний моторний фінал, типовий для класичного сонатного циклу. Тут виразно простежуються риси токати, ознаки якої, проте, не зводяться до відтворення рівномірного руху, у якому поступово визріває та накопичується драматичне напруження. За формою фінал в цілому є традиційним: це – рондо-соната, яка дає можливість, з одного боку, увиразнити внутрішні драматургічні суперечності в тематичному матеріалі, зближуючи їх діалектично, з іншого боку, відкриває можливості залучення контрастних епізодів, у тому числі і ретроспективного значення, оскільки йдеться про підсумковість.

Рефрен (головна партія) форми фіналу (*Allegro vivace*, 4/4, розширений лад з тонікою *d*) – динамічна побудова, організована за принципом наскрізного наростання в сфері фактури і динаміки. Спочатку (1–10 тт.) здійснюється показ теми, побудованої на основі фактурного *crescendo* (Ігнатченком, 1981): токатна тема починається з репетицій на звуці *c* першої октави в партії фортепіано, який далі немов обростає кластерними ударними співзвуччями, досягаючи у підсумку шестиголосся. Характерна ознака ритму тут – *sf* на затактових восьмих, що урізноманітнює монотонність викладу і додає йому прихованої експресії.

Вступаючий з кінця 3 т. тромбон виконує на *staccato* «польотну», стрімку, широкоохватну за діапазоном мелодію, кожен звук якої початково відокремлюється восьмою паузою і лише наприкінці укладається до монолітного мотива (9–10 тт.). Далі тромбонова тема набуває доволі інтенсивного розвитку в середньому розділі тричастинної форми рефрену (ц. 1 – ц. 2), де до неї підключаються мелодичні фрази в партії правої руки піаніста в достатньо високих регістрах. У поєднанні з низькими басами, що продовжують токатні репетиції, створюється значний просторовий обсяг викладу («фактурний абрис», за Л. Касьяненко) – (Касьяненко, 2019), що є характерною ознакою даної Сонати в цілому.

Після досягнення першої кульмінації в партії тромбона рух до якої починався від ремарки *poco a poco crescendo*, відповідно до законів камерно-концертного жанру, звучить друга – сольна форте-

піанна – експозиція рефрену (ц. 2 – ц. 3), де досягається максимум сили звучності (*fff* в 32–34 тт.). У структурному плані цей розділ є динамізованою репризою тричастинної форми самого рефрену, після чого починається зв'язка, функція якої виявляється подвійною. З одного боку, тут звучать відголоски основної теми, виконуваної у вільному дублюванні тромбоном і фортепіано (ц. 3), з іншого боку, у заключному сегменті зв'язки, позначеному ремаркою *Sostenuto marcato*, з'являються елементи теми епізоду *Adagio* (вона ж – тема побічної партії форми рондо-сонати), що має риси похідності від теми рефрену, попри принципово інший, контрастний жанровий зміст (ц. 4).

*Adagio* (ц. 5, авторська ремарка – *dolce*) – своєрідний лірико-поетичний «острівець» в напружено-драматичній музиці фіналу. Відразу ж привертають увагу стильові алюзії, що виникають тут: це – прихована присутність монограми *DEsCH* (партія тромбона, 74 т.), яка вельми несподівано кореспондує з темою головної партії I частини Третього фортепіанного концерту С. Рахманінова.

Весь виклад тромбонової теми, яка звучить на фоні педалей низького фортепіано, що відтіняються форшлагами у високих регістрах, створюючи ефект звукової перспективи, будується на типовому для подібних пісенно-імпровізаційних тем принципі «інтонаційної ретроспективи» (за Т. Кравцовим) – (Кравцов, 1984). Йдеться про те, що розвиток мелодії здійснюється шляхом варіантних повторів з постійним поверненням тих же самих зворотів, даних в оберненні чи ракоході.

Тема-монодія *Adagio*, що викладається у тромбона, розгортається у виді своєрідних уступів-секвенцій, досягаючи кожного разу більш високого рівня напруження – звуковисотного і динамічного, а потім немов би повертаючись до вихідних позицій. Точкою відліку тут постає звук *c* великої октави (75 т.), яким завершується тромбонова тема і який (щоправда, вже в другій октаві) слугує початком проведення варіанту цієї ж теми в стислому фортепіанному програші-доповненні (ц. 6).

Від ц. 7 починається своєрідна реприза тромбонової теми *Adagio*, яка звучить на октаву вище, супроводжувана багаторегістровими фортепіанними мотивами-фонами. Розпочата, здавалося б, динамізація матеріалу (ремарка *poco crescendo* в 86 т.) не досягає підсумкового кульмінаційного завершення і ніби гаситься на *pp*, супроводжувана (для партії тромбона) авторською ремаркою *dolce* (90–91 тт.).

Далі настає завершальна фаза розвитку форми фіналу, заснована на жанровій трансфор-

мації теми епізоду *Adagio*, з якої починається дзеркальна реприза рондо-сонатної композиції (*Allegro vivace*, ц. 8). Тема спочатку звучить на *pp* у тромбона (фортепіано лише акомпанує остинатними октавами на звуці *B*) і поступово поширюється, зростає, набуваючи врешті тутійної форми викладу у вигляді багатозвучної фактури, в якій виокремлюються три пласти (ц. 9, 103–111 тт.): 1) тромбонова мелодія, де обігруються в швидкому темпі мотиви з теми *Adagio*, 2) фігурація восьмими тривалостями в партії правої руки піаніста, 3) басові «дзвони» в партії лівої руки.

Далі (ц. 11 – ц. 12) досягається генеральна кульмінація форми – як самого фіналу, так і сонатного циклу загалом. Про це свідчать не лише масивна фактура і динаміка *ff* з підключенням ефектних висхідних тромбонових *glissandi* (108, 126, 128–130 тт.), але й «дробна» робота з мотивами, спрямована на пошук тимчасово втраченого зв'язку між епізодом *Adagio* (він же – побічна партія рондо-сонати) і рефреном (він же – головна партія цієї форми).

Зі вступом рефрену (ц. 13) повертається початкова токатність, що визначає жанровий нахил цієї частини Сонати. За смисловим значенням це – не тільки динамізована реприза рефрену, а й кода-резюме, що стає очевидним у процесі розвитку тематичного і фактурного матеріалу (ц. 14). Подібно до калейдоскопу, в переміщеннях по «поверхнях» музичної тканини, тут звучать фрагменти тем, що експонувалися раніше – спочатку обох тем фіналу, а потому – тем попередніх частин.

Йдеться про власне коду (*Maestoso, fff*, ц. 16, перший звук у тромбона – найвища точка його діапазону в даній Сонаті – *cis* другої октави), де виникає ремінісценція розділу *Maestoso quasi campane* з II частини, у якій, проте, фортепіанна «дзвонівість» поєднана з тематичним матеріалом *Lento rubato* з початку I частини (лейттема всієї Сонати). Ця тема зближується з мотивами, представленими в епізоді *Adagio* з фіналу, що і втілено в завершальному чотиритакті, дорученому фортепіано (*Adagio*, 187–190 тт., авторська ремарка *dolcissimo*). Це – варіант «тихого» фіналу, асоціативно пов'язаного з камерно-інструментальними творами Д. Шостаковича.

Тромбонова партія в Сонаті О. Похило не лише несе на собі основний «заряд» образного смислу, а й демонструє доволі різноманітну артикуляційну оснащеність. Авторка прагне до максимального врахування виражально-конструктивних можливостей тромбона, трактуючи його в двох жанрово-стилістичних значеннях: 1) декламаційно-речитативному; 2) мелодико-кантиленному.

Звідси витікають й особливості артикуляційного комплексу, що включає: 1) фразування (воно відрізняється достатньою економією щодо витрати дихання виконавця, хоча іноді тут і виникають певні труднощі, особливо в повільних кантиленних темах); 2) штрихи (в Сонаті залучено увесь спектр типових тромбонових штрихів, кожний з яких відповідає певній темі-образу – *legato* в кантиленних темах усіх трьох частин, *detache* і *marcato* в декламаційних і речитативних епізодах перших двох частин, а також у токати фіналу; 3) спеціальні прийоми гри (тут залучаються переважно *glissandi*, представлені найчастіше всередині тем у доволі вузькій інтерваліці; іноді глісандування охоплює і більш осяжні діапазони, як, наприклад, в середині розділу *Allegro vivace* III частини, де поступово охоплюється відстань від *G* великої до *cis* першої октави).

Головні ж виконавські труднощі в даній Сонаті стосуються, як видається, не самої техніки гри (хоча вона і передбачає ґрунтовну підготовку обох музикантів), а створення адекватної авторському задуму та зрозумілої слухачам емоційної програми (Ражніков, 2007), заснованої на віднайденій і узгодженій обома виконавцями – тромбоністом і піаністом – умовній сюжетно-драматургічній семантиці даного твору.

**Висновки.** Зразком перетворення концертно-камерної моделі є Соната для тромбона і фортепіано в трьох частинах О. Похило. У змістовному плані даний твір, за словами самої авторки, втілює настрої перехідності на межі тисячоліть. За стилістикою Соната характеризується синтезом барокової та класико-романтичної моделей: I частина (*Lento rubato ma Allegro*) відрізняється поєднанням медитативності та активної діалогічності (подвійна експозиція матеріалу вступу); II частина заснована на жанровості *marcia funebre* (за словами авторки, це – «скорбна хода під дзвони»); III частина орієнтована на жанр токати з ремінісценціями тем попередніх частин і включенням теми монограми *DEsCH*.

Відзначено, що у виконавському аспекті дана Соната є достатньо складною через наявність у ній концертно-симфонічного діалогу, що потребує переключень партій на різні функції: в одних випадках – рельєфу, в інших – фону. У сфері темброкологориту тут все є достатньо традиційним, що стосується навіть ефектних тромбонових *glissandi*. Фортепіанна фактура тяжіє до відтворення ustalених формул гри і відповідних їм артикуляційно-штрихових засобів, включаючи звукообразальні («дзвони» у II частині).

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2020. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua> (дата звернення: 10.01.2026).
2. Ігнатченко Г. І. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. Українське мистецтвознавство : республ. між-від. наук.-метод. зб. Київ, 1981. Вип. 15. С. 131–141.
3. Касьяненко Л. О. Робота піаніста над фактурою : навч. посіб. 2-ге вид. Одеса : Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського, 2019. 192 с.
4. Кравцов Т. О. Гармонія в системі інтонаційних зав'язків. Київ : Музична Україна, 1984. 160 с.
5. Латко В. Мідні духові інструменти в українському музичному мистецтві: виконавські та методичні аспекти. Молодий вчений. 2018. № 5 (57). С. 201–205. URL: <http://molodyivchenyi.ua> (дата звернення: 15.02.2026).
6. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.
7. Похило О. Соната для тромбона і фортепіано в трьох частинах : рукопис. Харків, Б-ка ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2003.
8. Ражніков В. Г. Словник художніх настроїв : короткий арт-емоційний навчальний словник. [Б. м.] : Вид-во авт., 2007. URL: <http://dough.dan.v.ua> (дата звернення: 20.02.2026).
9. Рум'янцева А. Ю. Виконавське музикознавство в системі підготовки музиканта-педагога. Культура України. 2018. Вип. 60. С. 104–113. URL: <http://ku-khsac.in.ua> (дата звернення: 25.02.2026).
10. Guion D. M. A history of the trombone. Lanham ; Toronto ; Plymouth : Scarecrow Press, 2010. 354 p.
11. Herbert T. The trombone. New Haven ; London : Yale University Press, 2006. 408 p.

### REFERENCES

1. Hromchenko V. V. (2020) *Dukhove solo v yevropeiskii akademichnii kompozytorskii ta vykonavskii tvorchosti XX – pochatku XXI stolittia* [Wind solo in European academic compositional and performing art of the 20th – early 21st century]: Doctor's thesis. Kyiv. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua> (accessed: 10.01.2026). [in Ukrainian].
2. Ihnatchenko H. I. (1981) *Pro vzaïmozvïazok fakturnoho rozvytku i formy* [On the relationship between textural development and form]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: republ. mizhvid. nauk.-metod. zb. – Ukrainian Art Studies: republican interdepartmental scientific-methodical collection*. Kyiv, 15. 131–141. [in Ukrainian].
3. Kasianenko L. O. (2019) *Robota pianista nad fakturoiu* [The pianist's work on musical texture]: tutorial. 2nd ed. Odesa: South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky. 192 p. [in Ukrainian].
4. Kravtsov T. O. (1984) *Harmoniiia v systemi intonatsiinykh zaviyazkiv* [Harmony in the system of intonational relations]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 160 p. [in Ukrainian].
5. Latko V. (2018) *Midni dukhovi instrumenty v ukrainskomu muzychnomu mystetstvi: vykonavski ta metodychni aspekty* [Brass wind instruments in Ukrainian musical art: performance and methodological aspects]. *Molodyi vchenyi – Young Scientist*, 5 (57). 201–205. URL: <http://molodyivchenyi.ua> (accessed: 15.02.2026). [in Ukrainian].
6. Paliichuk I. S. (2007) *Ukrainskyi kontsert dlia midnykh dukhovykh instrumentiv (1950–2000): formuvannia, ustalennia, modyfikatsii zhanru* [Ukrainian concerto for brass instruments (1950–2000): formation, establishment and genre modifications]: Abstract of PhD thesis. Kyiv. 20 p. [in Ukrainian].
7. Pokhylo O. (2003) *Sonata dlia trombona i fortepiano v trokh chastynakh* [Sonata for trombone and piano in three movements]: manuscript. Kharkiv: I. P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts Library. [in Ukrainian].
8. Razhnikov V. G. (2007) *Slovar khudozhestvennykh nastroenii* [Dictionary of artistic moods]: short art-emotional educational dictionary. URL: <http://dough.dan.v.ua> (accessed: 20.02.2026). [in Russian].
9. Rumiantseva A. Yu. (2018) *Vykonavske muzykoznavstvo v systemi pidhotovky muzykanta-pedahoha* [Performing musicology in the system of training a musician-teacher]. *Kultura Ukrainy – Culture of Ukraine*, 60. 104–113. URL: <http://ku-khsac.in.ua> (accessed: 25.02.2026). [in Ukrainian].
10. Guion D. M. (2010) *A History of the Trombone*. Lanham; Toronto; Plymouth: Scarecrow Press. 354 p.
11. Herbert T. (2006) *The Trombone*. New Haven; London: Yale University Press. 408 p.

Дата першого надходження статті до видання: 04.03.2026

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)

