

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ДУБКА ОЛЕКСАНДР СЕРГІЙОВИЧ

УДК 780.646.2.082.2.071.1(1-87+477)

ДИСЕРТАЦІЯ

**СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА У ТВОРЧОСТІ ЗАРУБІЖНИХ ТА
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. С. Дубка

Науковий керівник – Ігнатченко Георгій Ігорович,
кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2020

АНОТАЦІЯ

Дубка О. С. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2020.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню специфіки втілення жанру сонати для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть. У ній вперше в українському музикознавстві представлена комплексна розробка даного феномену в світлі органології інструменту і специфіки відтворюваного жанру у контексті поняття «камерно-інструментальній ансамбль».

В результаті розгляду трьох складових цього феномену в дослідженні здійснена екстраполяція його естетико-комунікативних властивостей на стиль тромбона, котрий визначається як сукупність органологічних якостей інструмента, який опановував в процесі еволюції різні темброво-семантичні амплуа у єдності трьох складових: 1) композиторської практики, зумовленої музично-естетичними запитами певної епохи; 2) виконавської практики, яка поступово виокремлювалась в самостійний вид музикування (мистецтво гри на тромбоні); 3) діяльності майстрів-виготовників по вдосконаленню інструмента.

В роботі досліджено генезу та основні лінії у становленні жанру тромбової сонати, на основі чого зроблено висновок про існування двох її структурно-семантичних родів: 1) твори класичного зразку, які відображають типові ознаки сонатності в жанрових формах циклу чи одночастинної композиції 2) сонати с фабульно-сюжетною основою, де представлені нетипові, індивідуально урізноманітнені трактування жанру.

Зазначено, що джерелом формування сонатного мислення в музиці за участі тромбона був змішаний вокально-інструментальний стиль Венеціанської школи другої половини XVI – початку XVII століть (А. і Дж. Габріелі). Соната моделі *da chiesa* увібрала в себе риси світської сонати-сюїти *da camera*, де тромбон міг використовуватися і як солуючий інструмент, і як генерал-бас (зразки – сонати К. Монтеверді і А. Кореллі).

Підкреслено, що формуванню тромбової сонати сприяла і «баштова музика» (*tower music*), що призвело в результаті спочатку до розквіту, а згодом і до тривалої історичної паузи у розвитку жанру. Лише в XX столітті склалися різноманітні види тромбових сонат, що класифікуються у даній дисертації за такими чинниками, як: 1) концептуальність (тема та ідея твору); 2) співвідношення камерності і концертності; 3) індивідуальні композиторські рішення; 4) способи виконання; 5) композиційні структури; 6) музично-мовна стилістика.

У роботі виділено та проаналізовано два найзагальніших за семантикою типи тромбових сонат зарубіжних авторів: 1) концептуально-концертний з внутрішнім розподілом на тромбово-фортепіанний дует (Соната для тромбона і фортепіано *op. 41* П. Хіндеміта) і ансамбль з більшою кількістю учасників (Соната для тромбона, 12-ти струнних і фортепіано Й. Матея); 2) камерний у двох варіантах – тромбово-фортепіанному (Сонатина для тромбона і фортепіано К. Сероцького) і сольо-тромбовому (Соната для тромбона *solo* Б. Чайлдса).

Зазначено, що Соната П. Хіндеміта об'єднує такі складові, як барокове *grawe*, класицистське сонатне *allegro*, джазова імпровізація в стилі *swing*, а у виконавському плані тромбон у ній підпорядковується фортепіанній фактурі (домінантно-фортепіанний тип дуету). Основна складність в інтерпретації Сонати полягає у дотриманні звукового балансу між партіями, для чого тромбоністу не слід обмежувати себе в силі звуку, співвідносячи її з фортепіанною фактурою, маса (волюмен) якої в даному

творі є доволі значною. Необхідно також дотримуватися авторських ремарок щодо темпових та динамічних змін, які урізноманітнюють виклад тематичного та фонового матеріалу, надають музичним образам даного твору додаткової експресії.

З приводу Сонати Й. Матея відзначено, що даний твір наближається до гібридної моделі сонати-концерту, що відображено через велику кількість тромбових мікро-каденцій віртуозного типу, подвійні експозиції тем з пріоритетом *soli* тромбона (домінантно-тромбовий тип концертної сонати). Виконавські труднощі в даній Сонаті безпосередньо пов'язані з її концертним характером. Тромбову партію тут насичено віртуозними елементами, серед яких: техніка «потрійного язика»; широкі інтервальні стрибки; великі масштаби фраз; часте використання високого регістра. Потребують ритмічного і динамічного збалансування партії солюючого тромбона і супроводжуваних інструментів, між якими виникають локальні мікро-ансамблі.

Камерна модель тромбової сонати найчіткіше унаочнюється у похідному від сонати жанрі сонатини, що відображено в Сонатині для тромбона і фортепіано К. Сероцького, де явно відчутні риси жанрової сюїти. Даний зразок містить і риси концертності у вигляді мікро-каденцій і розгорнутого сольного епізоду *alla cadenza* в середній частині, численних діалогів-«підхватів» між учасниками дуету. В галузі виконавських засобів Сонатина є достатньо традиційною і репрезентує середній рівень складності в партіях обох учасників дуету.

З приводу Сонати Б. Чайлдса у дисертації відзначено, що за композиційним рішенням вона відображує принцип авангардної «техніки груп», де поєднання текстових елементів залежить від вибору виконавця. За жанровою стилістикою дана Соната поєднує різні витоки – барокове концертування, класицистську сонату-концерт, джазову імпровізацію у стилі свінг. У технічному відношенні Соната Б. Чайлдса є досить складною, особливо в галузі чистоти інтонування, оскільки тромбон тут

позбавлено підтримки темперованим фортепіано. З нетрадиційних прийомів гри тут використовується ультрахроматика – чвертьтонові коливання висоти звуків, стилізовані під блюзові *dirty tons*.

Що стосується українських сонат для тромбона, то в дисертації відзначено, що їхня жанрова стилістика тісно пов'язана із створенням оригінального національного репертуару для ансамблів за участі тромбона, а також тромбових концертів. Виділено основні репертуарні лінії у творах такого роду, що класифікуються за виконавським складом і жанровою формою (усього понад 50-ти зразків).

Зазначено, що серед зразків українського тромбового репертуару віднайдено лише три, позначені авторами жанровим ім'ям «соната». Це: Соната для тромбона і фортепіано Ю. Іщенка, Соната для тромбона і фортепіано в трьох частинах О. Похило, Сонатина для тромбона і фортепіано О. Гнатовської. Вперше виконаний у даній дисертації композиційно-драматургічний і виконавський аналіз цих творів засвідчив наступне.

Соната Ю. Іщенка демонструє симфонізовану програмну модель жанру, в основі якої, за задумом автора, лежали образи роману А. Рибаківа «Діти Арбату». Композитор орієнтується на домінантно-драматургічний принцип організації форми, що відображено в семантиці частин, з яких першою була написана друга – *Sostenuto cantabile* – з її поєднанням лірики і драматизму; наступним був написаний гротескно-бравурний фінал – *Allegro con brio*, а створена останньою перша частина – *Allegro maestoso* – являє собою відносно самостійну «сонату в сонаті». У виконавському плані Соната відрізняється домінуванням «кантиленного» тромбона як носія ліричної образності. Йому доручаються теми-мелодії широкого дихання, які супроводжуються квазі-оркестровим звучанням фортепіано, що вимагає динамічної збалансованості партій і зайвий раз підтверджує на виконавському рівні концертно-симфонічний принцип організації тематичного та фактурного матеріалу в даному творі.

Соната О. Похило класифікується в дисертації як концертно-камерна, де у певній рівновазі знаходяться лірика і драматизм, породжені, за словами авторки, перехідними настроями межі тисячоліть. Перша частина Сонати – *Lento rubato* (вступ) і *Allegro* – будується за концертним принципом з подвійними експозиціями тем та їхньою похідністю від лейттеми вступу. Друга частина – *Moderato assai* – типовий *marcia funebre* (за словами авторки, «скорботна хода під дзвони») – утворює контраст крайнім частинам і відрізняється особливою просторово-звуковою континуальністю (ефект «наближення-віддалення»). У фіналі (*Allegro vivace*), заснованому на жанрі токати, рефрен рондо-сонати чергується з епізодами-ремінісценціями тем і фактур попередніх частин з підключенням теми-монограми *DEsCH*. У технічному відношенні дана Соната не містить перевищення середнього рівня складності в обох партіях, а в аспекті образності виконавцям тут необхідно дотримуватися драматургічного сюжету, відображеного в авторських ремарка.

Сонатину О. Гнатовської вирішено в змішаній стилістиці неофольклоризму і неокласицизму, а також романтичної поємності, що відображена через наявність наскрізної монотеми, стилізованої під українську веснянку. Розвиток матеріалу будується на принципах мотивно-тематичної розробки (швидкі крайні частини – *Allegro* і *Allegro energico*) і варіаційності (середня частина – *Andante cantabile*, де представлена «пісня на тромбоні», вирішена в дусі українського романсу). За особливостями співвідношення партій дана Сонатина є домінантно-фортепіанною, що відповідає виконавській спеціалізації авторки, завдяки чому в партії тромбона, поряд з інструментальною кантиленою та ритмічною моторикою, виникають фігураційно-акомпанементні формули, що йдуть від фортепіанного викладу.

Таким чином, в результаті проведеного в даній дисертації дослідження виявлено та систематизовано як загальні, так і специфічні особливості втілення композиторами ХХ – початку ХХІ століть жанру

тромбонової сонати. Виділено і проаналізовано на конкретних зразках дві її основні моделі – концептуально-концертну і камерну, а також їхні історичні, жанрові, національні та індивідуально-авторські репрезентації, що визначає в кінцевому підсумку актуальність та перспективність досліджуваного жанру у вітчизняній та світовій практиці.

Ключові слова: органологія, стиль тромбона в камерно-ансамблевому музикуванні, сонатний жанр, класифікація тромбонових сонат, сонати для тромбона зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Дубка А. С. Соната для тромбона: генезис и основные линии в эволюции жанра // Проблемы сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. академія культури і мистецтв. Луганськ, 2014. Вип. 30. С. 47–55.

2. Дубка А. С. «Образ-стиль» тромбона в системі камерно-інструментального музицирования // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 2. С. 99–104.

3. Дубка А. С. Современная соната для тромбона: критерии жанрово-стилевой классификации // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 4. С. 164–170.

4. Дубка А. С. Соната для тромбона и фортепиано *op.* 41 П. Хиндемита: монументально-концертная репрезентация жанра // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. XI. С. 14–32.

5. Дубка А. С. Соната для тромбона и фортепиано Ю. Ищенко как образец концертно-камерной (с чертами программности) трактовки жанра

// Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск, 2019. Вып. 26. С. 105–111.

ANNOTATION

Dubka O. S. Sonata for the trombone in the creative works of foreign and Ukrainian composers of the 20th – the beginning of the 21st centuries. – Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the scientific degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) on specialty 17.00.03 – Musical Arts. – Kharkiv National University of Arts named after I P. Kotlyarevsky, Kharkiv, 2020.

The present dissertation is devoted to the substantiation of the specificity of the embodiment of the sonata genre for the trombone in the creative works of foreign and Ukrainian composers of the 20th – the beginning of the 21st centuries. For the first time in the Ukrainian musicology the present dissertation has presented the complex development of this phenomenon in the light of the organology of the instrument and the specifics of the reproduced genre in the context of the concept of "the chamber and instrumental ensemble".

As a result of the consideration of the three components of this phenomenon, the study has provided the extrapolation of its aesthetical-communicative properties to the style of the trombone, which is defined as a set of the organology qualities of the instrument that mastered in the process of evolution different timbre-semantic roles in the unity of the three components: 1) the composing practice provided by the music-aesthetic requests of a certain era; 2) the performing practice, which gradually evolved into an independent form of music playing (the art of playing the trombone); 3) the activities of masters-manufacturers to improve the instrument.

The present work has studied the genesis and the main lines in the formation of the genre of the trombone sonata, on the basis of which it has been

concluded that there are two of its structural-semantic kinds: 1) compositions of the classical sample, which reflect the typical signs of sonatas in genre forms of the cycle or single-piece composition of the sonata nature in the genre forms of the cycle or a one-part composition 2) sonatas with the fable-plot basis, which present atypical, individually varied interpretations of the genre.

It has been noted that the source of the formation of the sonata thinking in music with the participation of the trombone was the mixed vocal and instrumental style of the School of Venice of the second half of the 16th – the beginning of the 17th centuries (A. and J. Gabrieli). The sonata of the *da chiesa* model incorporated the features of the secular *da camera* sonata-suite, where the trombone could be used both as a solo instrument and as a general bass (the samples are sonatas by K. Monteverdi and A. Corelli).

It has been emphasized that the formation of the trombone sonata was also facilitated by the *tower music*, which eventually led to the bloom, and subsequently to a long historical pause in the development of the genre. Only the 20th century brought different types of trombone sonatas, which are classified in the present dissertation by such factors as: 1) conceptualism (theme and idea of the composition); 2) the ratio of chamber and concert qualities; 3) individual composing decisions; 4) methods of performing; 5) compositional structures; 6) musical and linguistic stylistics.

The present dissertation has identified and analysed the most common by the semantics types of trombone sonatas created by foreign authors: 1) the conceptual-concert one with the internal distribution on the trombone and piano duet (Sonata for the trombone and piano op 41 by P. Hindemith) and the ensemble with a great quantity of the participants (Sonata for the trombone, 12 stringed instruments and piano by J. Matej); 2) the chamber one in two variants – trombone-piano (Sonatina for the trombone and piano by K. Serotsky) and solo-trombone (Sonata for the trombone *solo* by B. Childs).

It has been stated that P. Hindemith's Sonata combines such components as baroque *grawe*, classic sonata *allegro*, jazz improvisation in the *swing* style

and in the performing plan the trombone in it is subordinated to the piano texture (dominant-piano type of the duet). The main difficulty in interpreting this Sonata is to maintain the sound balance between the parties, for which the trombonists should not limit themselves in the volume of the sound, correlating it with the piano texture, the mass (volume) of which in this composition is quite significant. It is also necessary to adhere to the author's remarks on the tempo and dynamic changes that diversify the presentation of the thematic and background material, give the musical images of this composition some additional expression.

With regard to Sonata by J. Matej it has been noted that this composition is approaching a hybrid model of the sonata-concert, and this fact is reflected through the trombone micro-cadences of the virtuoso type, the double exposures of themes with the priority of the trombone *soli* (the dominant-trombone type of the concert sonata). The performing difficulties in this Sonata are directly related to its concert character. The trombone party here is saturated with virtuoso elements, including the following: the "triple tongue" technique; wide interval jumps; large scale of phrases; frequent use of high register. The parties of solo trombone and the accompanying instruments, between which local micro ensembles emerge, require a rhythmic and dynamic balancing.

The chamber model of the trombone sonata is most clearly presented in the genre of sonatina, which is coming out of the sonata genre, and this is reflected in Sonatina for the trombone and piano by K. Serotsky, where the features of the genre suite are clearly felt. This sample also contains the features of concert nature in the form of micro-cadences and a detailed solo episode of *alla cadenza* in the middle part, numerous dialogues-"pick-ups" between the members of the duet. In the field of performance means, Sonatina is quite traditional and represents the average level of difficulty in the parties of both the members of the duet.

With regard to Sonata by B. Childs in the dissertation it has been noted that by the compositional decision it reflects the principle of avant-garde

"technique of groups", where the combination of text elements depends on the choice of the performer. According to the genre stylistic, this Sonata combines different origins – baroque concert making, classicist sonata-concert, jazz improvisation in the swing style. Technically, B. Childs' Sonata is quite complicated, especially in the purity of intonation, since the trombone here is devoid of support from the tempered piano. Here the unconventional playing techniques include ultra-chromatics – quarter-tone vibrations of pitch, stylized with blues *dirty tons*.

As for the Ukrainian trombone sonatas, the dissertation states that their genre stylistic is closely connected with the creation of the original national repertoire for ensembles with the participation of the trombone, as well as trombone concerts. The main repertoire lines have been distinguished in the compositions of this kind, classified according to their performing content and genre form (more than 50 samples in total).

It is noted that among the samples of the Ukrainian trombone repertoire, only three pieces identified by the authors by the genre name of "sonata" were found. These are: Sonata for the trombone and piano by Y. Ishchenko, Sonata for the trombone and piano in three parts by O. Pokhylo, Sonatina for the trombone and piano by O. Hnatovska. The compositional-dramaturgical and performing analysis of these compositions performed in this dissertation for the first time testified as follows.

Sonata by Y. Ishchenko demonstrates a symphonized program model of the genre, based, as intended by the author, on the characters of A. Rybakov's novel called "The Children of Arbat". The composer focuses on the dominant-dramaturgic principle of the organization of the form, which is reflected in the semantics of the parts, the second of which was written first – *Sostenuto cantabile* – with its combination of lyrics and drama; the next to be written was the grotesque-bravura final – *Allegro con brio*, and the first part was created last of all – *Allegro maestoso* – and it is a relatively independent "sonata in a sonata". In the performing plan, Sonata is characterized by the dominance of the

"cantilena" trombone as a carrier of lyrical imagery. It is entrusted with themes-melodies of a broad breath, accompanied by a quasi-orchestral sound of the piano, which requires a dynamic balance of the parties and once again confirms at the performing level the concert-symphonic principle of organizing the thematic and textural material in this composition.

Sonata by O. Pokhylo is classified in the dissertation as a concert-chamber one, where there is a certain balance of lyrics and drama, generated, according to the author, by the transitional moods of the millennium turn. The first part of this Sonata – *Lento rubato (introduction) and Allegro* – is built on the concert principle with double expositions of themes and their derivation from the main theme of the introduction. The second part – *Moderato assai* – which is a typical *marcia funebre* (according to the author's words, "mournful walk with the bell sounds") – contrasts with the external parts and has a special spatial-sound continuity (the effect of "approaching-distancing"). In the final (*Allegro vivace*), which is based on the genre of toccata, the rondo-sonata refrain alternates with episodes-reminders of themes and textures of the previous parts with the connection of the theme-monogram *DEsCH*. Technically, this Sonata does not contain any excess of the average level of complexity in both parties, and in the aspect of imagery, the performers here need to adhere to the dramatic plot reflected in the author's remarks.

Sonatina by O. Hnatovska is resolved in the mixed stylistics of neo-folklorism and neoclassicism, as well as the romantic poem-ness, which is reflected by the presence of a through mono-theme, stylized as a Ukrainian vesnyanka (spring song). The development of the material is based on the principles of motive-thematic development (fast external parts – *Allegro and Allegro energico*) and variability (the middle part – *Andante cantabile*, which presents "the trombone song", is solved in the spirit of a Ukrainian romance). According to the peculiarities of the ratio of the parties, this Sonatina is a dominant-piano one, which corresponds to the author's specialization of the author, owing to which, in the trombone part along with the instrumental

cantilena and rhythmic motility, there are figurative-accompaniment formulas coming from the piano.

Thus, as a result of the research made in the present dissertation, we have identified and systemised both general and specific features of implementation of the trombone sonata genre by the composers of the 20th – the beginning of the 21st centuries. Two of its main models – the conceptual-concert one and the chamber one – have been identified and analysed on specific samples as well as their historical, genre, national and author's individual representations, which ultimately determines the relevance and perspective of the genre under study in the domestic and world practice.

Key words: organology, trombone style in chamber-ensemble music playing, sonata genre, classification of trombone sonatas, trombone sonatas of foreign and Ukrainian composers of the 20th – the beginning of the 21st centuries.

LIST OF PUBLICATIONS BY THE SUBJECT OF DISSERTATION

1. Dubka A. S. Sonata for the trombone: the genesis and basic lines in the evolution of the genre // Problems of modernity: art, culture, pedagogy: Coll. of scientific works / Lugansk State Academy of Culture and Arts. Lugansk, 2014. Vol. 30. P. 47–55.

2. Dubka A. S. The "image-style" of the trombone in the system of chamber-instrumental music playing // Traditions and innovations in higher architectural and artistic education: Coll. of scientific works / Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2017. Vol. 2. P. 99–104.

3. Dubka A. S. Modern sonata for the trombone: criteria of genre-style classification // Traditions and innovations in higher architectural and artistic education: Coll. of scientific works / Kharkiv State Academy of Design and Arts. Kharkiv, 2017. Vol. 4. P. 164–170.

4. Dubka A. S Sonata for the trombone and piano op. 41 by P. Hindemith: Monumental and Concert Representation of the Genre // Aspects of Historical Musicology: Coll. of scientific works / Kharkiv National University of Arts named after I P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 2018. Vol. 11. P. 14–32.

5. Dubka A. S. Sonata for the trombone and piano by Y. Ishchenko as the example of the concert-chamber (with program features) interpretation of the genre // Issues of Art Studies, Ethnology and Folklore. Centre for Studies of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus. Minsk, 2019. Vol. 26. P. 105–111.

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЖАНРУ	
СОНАТИ ДЛЯ ТРОМБОНА	24
1.1. Стиль інструмента в системі камерно-ансамблевого музикування: органологічні та жанрово-стилістичні аспекти	24
1.2. Соната для тромбона: генеза і основні лінії в еволюції жанру	44
Висновки до Розділу 1	62
РОЗДІЛ 2. СОНАТИ ДЛЯ ТРОМБОНА ЗАРУБІЖНИХ АВТОРІВ:	
ЖАНРОВА СТИЛІСТИКА	66
2.1. Класифікація та загальний огляд	66
2.2. Сонати концептуально-концертного типу	78
2.2.1. П. Хіндеміт. Соната для тромбона і фортепіано <i>op.</i> 41	79
2.2.2. Й. Матей. Соната для тромбона, 12-ти струнних і фортепіано	89
2.3. Камерні сонати	97
2.3.1. К. Сероцький. Сонатина для тромбона і фортепіано	99
2.3.2. Б. Чайлдс. Соната для тромбона <i>solo</i>	106
Висновки до Розділу 2	115
РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКА СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА: ТРАДИЦІЇ І	
НОВАЦІЇ В ТРАКТУВАННІ ЖАНРУ	119
3.1. Тромбонова соната в контексті становлення української камерно-інструментальної музики	119
3.2. Симфонізована програмна модель (Соната для тромбона і фортепіано Ю. Іщенко)	130
3.3. Концертно-камерна модель (Соната для тромбона і фортепіано в трьох частинах О. Похило)	144
3.4. Камерна модель (Сонатина для тромбона і фортепіано О. Гнатовської)	153

	16
Висновки до Розділу 3	160
ВИСНОВКИ	164
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	176
ДОДАТОК	200

ВСТУП

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

Слідом за акцентуванням виконавства, в сучасній музичній науці виникають і проблеми дослідження особливого феномену – стилів будь-яких видів музики (В. Холопова), в числі яких стилі інструментів, що виступають як детермінанти творчості особистостей.

У цьому контексті в дисертації розглядається стиль тромбона, який до цього часу не був об'єктом спеціального дослідження. Загальні відомості про цей інструмент і жанри музики для нього або за його участі містяться, в основному, в підручниках з інструментознавства та інструментування, де переважає композиторська проблематика. Окремі питання виконавства на тромбоні вирішуються в дослідженнях цілої когорти авторів (С. Горовий, В. Ульянов, Ф. Крижанівський, Р. Лаптев, О. Федорков, Г. Марценюк, Я. Садівський, Цзоу Вей). В останнє десятиліття активно розвивається і теорія інструментально-видових стилів, зокрема, альтового (Е. Купріяненко, Г. Косенко), гітарного (О. Жерздев, В. Ткаченко), скрипкового (І. Гребнева), що потребує подальшої специфікації стосовно інших інструментів, зокрема, тромбона.

На особливу увагу заслуговує соната – жанр, де втілюються органологічні властивості інструмента на рівні великої форми. На теперішній час відомості про тромбову сонату представлені переважно в працях зарубіжних авторів (J. Seidel, R. Highfill, E. L. Alley, W. E. Tucker, R. D. Babcock, J. L. Cox, A. G. McGrannahan, L. R. Borges, J. Hausback,

J. Cord, G. Joyce, N. J. Sudduth), у яких переважають аналітичні есе з приводу окремих творів. Поєднання в одному дослідженні тематики інструментально-видового стилю тромбона та сонатного жанру у системному вигляді не здійснювалось.

Отже, актуальність обраної в даній дисертації теми зумовлена такими причинами:

– відсутністю спеціальних досліджень щодо сонат для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів XX – початку XXI століть;

– недостатнім висвітленням специфіки тромбона в камерно-інструментальному музикуванні;

– необхідністю розкриття семантики тромбона як складової системи видів інструментальної творчості.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики відповідно до плану науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського згідно комплексної теми «Методологічні та методичні засади сучасного музикознавства: теоретичні, естетичні та соціологічні, психолого-педагогічні аспекти» на 2012–2017 роки (протокол № 4 від 29.11.2012 р.). Тему дисертації затверджено (протокол № 4 від 26.11.2015 р.) та уточнено (протокол № 2 від 26.09.2019 р.).

Мета дослідження – обґрунтувати специфіку втілення жанру сонати для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів XX – початку XXI століть.

Мета зумовила постановку і вирішення наступних дослідницьких завдань:

– систематизувати відомості про специфіку тромбона в системі камерно-інструментального музикування;

– виявити генезу та історичні етапи жанру сонати для тромбона;

- запропонувати класифікацію тромбових сонат у творчості зарубіжних та українських композиторів означеного періоду;
- розглянути зразки сонат концептуально-концертного типу у творчості зарубіжних авторів;
- виявити особливості сонат камерного типу у творчості зарубіжних майстрів;
- визначити місце тромбової сонати в контексті становлення української камерно-інструментальної музики;
- охарактеризувати риси втілення симфонізованої програмної моделі;
- виділити специфіку втілення концертно-камерної моделі;
- визначити особливості репрезентації камерної моделі.

Об'єкт дослідження – жанр сонати для тромбона; **предмет** – його втілення у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть.

Матеріал дослідження складають сонати для тромбона зарубіжних та українських авторів, які репрезентують основні моделі жанру: Соната для тромбона і фортепіано *op.* 41 П. Хіндеміта; Соната для тромбона, 12-ти струнних і фортепіано Й. Матея; Сонатина для тромбона і фортепіано К. Сероцького; Соната для тромбона *solo* Б. Чайлдса; Соната для тромбона і фортепіано Ю. Іщенко; Соната для тромбона і фортепіано в трьох частинах О. Похило; Сонатина для тромбона і фортепіано О. Гнатовської (нотні тексти і аудіозаписи).

Методи дослідження. Для розкриття змісту заявленої теми в роботі використовується сукупність загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до її вивчення. Серед них такі методи:

- *історико-генетичний* – необхідний для виявлення витоків і характеру еволюції сонати для тромбона в системі камерно-інструментального музикування;
- *дедуктивний* – визначає хід дослідження від загального (жанр інструментальної сонати) до особливого (соната для тромбона) і

конкретного (зразки сонат для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть);

– *компаративний* – використовується задля порівняння моделей тромбонових сонат, що класифікуються в роботі;

– *органологічний* – дозволяє виявити риси звукообразу тромбона та особливості його втілення в сонатному жанрі;

– *жанрово-стильовий* – застосовується при розгляді конкретних зразків;

– *виконавський* – спрямований на розкриття особливостей артикуляційно-штрихового комплексу досліджуваних творів.

Теоретичною базою дослідження слугували наукові джерела за такими групами проблем:

– *теорії жанру і стилю в музиці, музичної мови і форми, зокрема, сонатної* (Т. Адорно [2], А. Альшванг [3], М Арановський [7; 8], Б. Асаф'єв [12; 13], Л. Березовчук [15], Т. Бершадська [17], В. Бобровський [19], Н. Горюхіна [35], Е. Денисов [39; 40], О. Зінькевич [52], Г. Ігнатченко [55; 57], Б. Кац [68], Л. Кияновська [71; 72; 73], Ц. Когоутек [75], В. Конен [76; 77], Т. Кюрегян [87], М. Лобанова [92], Л. Мазель [93; 94; 95], В. Мартинов [97], В. Медушевський [105; 106], М. Михайлов [109], В. Москаленко [111; 112], Є. Назайкінський [115; 117], О. Самойленко [135], У. Сарджент [137], С. Скребков [139], С. Соколов [142], А. Сохор [143], С. Тишко [150], І. Тукова [148], А. Хасаншин [157], Ю. Холопов [159; 160], В. Холопова [161; 162; 163], А. Цукер [166], В. Цуккерман [167; 168; 169], Л. Шаповалова [174; 175], С. Шип [177], А. Шнітке [178], Н. Bessler [182], С. Brewer [184], F. A. D'Accone [196; 197], C. Dahlhaus [185], A. Liess [210], S. Newman [213; 214], E. Selfridge-Field [224], D Schulenberg [221], P. Tagg [228]);

– *органології, тембології, інструментознавства та інструментування, історії, теорії та методики виконавства, зокрема, на духових інструментах* (Г. Абаджян [1], В. Апатський [4; 5; 6], С. Артем'єв

[10], Г. Белінський [14], Г. Берліоз [16], В. Богданов [20], О. Борщевський [21], О. Вар'янюк [23; 24; 25], П. Васнін [26], О. Веприк [27], Д. Вечір [28], Л. Гаккель [31], І. Гребнева [36], Т. Докшицер [42], О. Жарков [48; 49], О. Жерздев [50], О. Зав'ялова [51], Ю. Іщенко [60; 61; 63; 64; 65; 66], В. Качмарчик [69], Г. Косенко [78], П. Круль [84], Е. Купріяненко [85; 86], С. Левін [89; 90], Т. Менцінський [107], Д. Муйєдінов [113], Є. Назайкінський [114], І. Палійчук [118], Л. Повзун [119], А. Понькіна [121; 122; 123], В. Посвалюк [124], М. Римський-Корсаков [127], Д. Рогаль-Левицький [129], Ю. Рудчук [130], Н. Рябуха [132], С. Свірідова [138], Т. Слюсар [140], В. Ткаченко [147], Ю. Усов [153; 154], Л. Шаповалова [172; 173], І. Akhmadullin [179], M. Collver [189], A. Downs [195], P. Holman [206], K. Polk [216; 217], M. Praetorius [219], S. Schumacher [222], D. Whitwell [231]);

– *мистецтва гри на тромбоні* (С. Горовий [34], Ф. Крижанівський [80; 82; 83], Р. Лаптев [88], Г. Марценюк [98; 99; 100; 101; 102; 103; 104], Я. Садівський [133; 134], В. Сумеркін [146], В. Улянов [152], О. Федорков [155], Цзоу Вей [164; 165], E. Alley [180], R. Babcock [181], L. Borges [183], S. Carter [186; 187], R. Conger [190], J. Cord [191], J. Cox [192], D. Guion [198], J. Hausback [200], T. Herbert [229], R. Highfill [201], K. Hinterbichler [203], G. Joyce [207], H. Kunitz [208], A. McGrannahan [212], M. McKenney Davidson [194], J. Seidel [223], N. J. Sudduth [227], W. Tucker [230], R. Wigness [232], K. Winkler [233]).

Наукова новизна отриманих результатів. Дисертація є першим досвідом спеціального вивчення жанру сонати для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть. У ній *вперше*:

– окреслено генезу та історичні етапи еволюції жанру сонати для тромбона;

– надано визначення поняття «стиль тромбона» в камерно-інструментальному музикуванні;

- запропоновано класифікацію тромбових сонат у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть;
- проаналізовано зразки сонат концептуально-концертного і камерного типів;
- визначено місце тромбової сонати в контексті становлення української камерно-інструментальної музики;
- охарактеризовані жанрові та стильові особливості втілення сонати для тромбона українськими композиторами.

Уточнено зміст понять «камерно-інструментальне музикування» «інструментально-видовий стиль», «образ інструменту».

Подальшого розвитку набули:

- органологічні характеристики тромбона;
- визначення ролі цього інструменту в становленні сонатного жанру.

Практичне значення отриманих результатів дослідження визначається можливістю використання його положень і висновків у подальших розробках в галузі історії і теорії жанру інструментальної сонати. Результати роботи можуть бути враховані у навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Наукові проблеми сучасного виконавства на духових інструментах», «Методика викладання гри в ансамблі духових інструментів» для бакалаврів і магістрів музичних навчальних закладів України. Матеріали дослідження можуть бути корисними і для виконавської практики в разі звернення до проаналізованих у ньому зразків тромбових сонат, а також для педагогічної діяльності в класі за спеціалізацією «Тромбон».

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження викладено в доповідях автора на міжнародних і всеукраїнських наукових та науково-практичних конференціях: «Актуальні проблеми музичної

педагогіки і виконавського мистецтва» (Ялта, 2013), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2017), «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2018), «Дні науки» (Одеса, 2018), «Традиції та сучасний стан культури і мистецтв» (Мінськ, 2018), «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, 2019).

Публікації. За темою дисертації опубліковані 5 одноосібних статей, з яких 4 – в спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України та 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі» (Мінськ, Білорусь).

Структура роботи. Дисертація складається із Вступу, трьох Розділів з висновками, загальних Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 201 сторінка, з них основного тексту – 160 сторінок. Список використаних джерел налічує 233 позиції, з них 55 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ЖАНРУ СОНАТИ ДЛЯ ТРОМБОНА

1.1. Стиль інструмента в системі камерно-ансамблевого музичування: органологічні та жанрово-стилістичні аспекти

Для розгляду стильових якостей будь-якого музично-художнього явища необхідним постає підхід до нього з боку органології – сукупної форми цього явища, через яку розкриваються його змістовні і формальні особливості. Тому, якщо вважати інструменти носіями музичних «образів-стилів» (даний термін витікає із запропонованого Л. Гаккелем поняття «образ інструмента» [31]), необхідно розібратися в їх буттєво-художньому статусі, що включає широкий спектр характеристик – від філософії інструмента до його конструкції і прийомів гри на ньому.

Органологія – порівняно нова галузь музикознавства, поява якої зумовлена цілим рядом художньо-естетичних детермінант. Сам цей термін походить від гр. *organon* – знаряддя, інструмент [141, с. 427] і означає науку про інструменти як «органи» мислення музикантів, перш за все, виконавців.

Розвиток виконавського музикознавства, який спостерігається приблизно з 80-х – 90-х років минулого століття, зумовлений своєрідною «переоцінкою цінностей». Йдеться про те, що традиційна «композиторсько-центристська» лінія в музичній науці вже не охоплює всіх проблем музики як виду мистецтва.

Виконавство активно впроваджується в загальний музично-художній процес і часто постає його пріоритетною цариною. Тому органологія як наука про інструменти охоплює широке коло питань, які лише частково порушувались в інструментознавстві й інструментуванні – фактично прикладних навчальних дисциплінах.

Підхід до виконавського мистецтва як до творчості має під собою світоглядно-філософський базис, що втілено в тезі відомого філософа і культуролога ХХ століття М. Мамардашвілі. Наведемо його міркування, оскільки вони мають безпосередній «вихід» на органологічну проблематику.

На думку вченого, «... людство <...> винайшло свого роду машини (умовно назвемо їх екстатичними машинами). <...> Людина в них переведена в інтенсивніший реєстр життя, і, перебуваючи "поза собою", щось у собі опановує. <...> Екстазуючи, підсилюючи можливості і стани людського психічного апарату, вони переводять її в інший вимір, в інший спосіб буття, що знаходиться поза окремою людиною і до того ж є більш осмисленим і впорядкованим, аніж сама людина» [96, с. 46].

Отже, музичні інструменти – це не лише артефакти культури людства, не тільки «музейні експонати». Інструменти живуть своїм життям, народжуються, функціонують, а іноді і відмирають у певних історичних і соціо-комунікативних умовах. Органологічний підхід до вивчення того або іншого інструмента означає охоплення його сукупного «образу», віддзеркалення у ньому перш за все особистості музиканта, причому, в трьох його можливих іпостасях – композитора, виконавця-інтерпретатора і кваліфікованого слухача (Б. Асаф'єв [12]).

Інструменти формуються і «живуть» у вказаній асаф'євській тріаді музично-художньої комунікації і кореспондують зі всіма її членами. Центральним елементом органологічної комунікації постає виконавець, особистість якого була генетично первинною в інструментальному мистецтві. Адже інструмент – «це теж людина» (Є. Назайкінський [114, с. 81]), продовження художньої особистості, яка залучає його як знаряддя мислення і творчості, «одушевляє» його, доносить через нього до слухача власний внутрішній звуковий світ.

Визначаючи інструменти знаряддями музичного мислення, слід початково виходити з головного, опорного, природного інструмента,

дарованого людині від природи – голосу. Як відзначає у зв'язку з цим Є. Назайкінський, «... вся еволюція музичних інструментів <...> йшла шляхом пошуків органоподібної, тобто органічної, такої, що нагадує організми, конструкції» [там само].

Класифікації інструментів по групах і підгрупах в остаточному підсумку зумовлені рівнем такої «органоподібності», наближеності або віддаленості, «відчуженості» того або іншого інструмента від його прообразу – людського організму.

Якщо йдеться про аерофони – духові інструменти, то про «органічність» їх звучання «... свідчить уже саме їхня назва, пов'язана з диханням. Важливо те, що при видобуванні звуків до акустичного процесу залучається і сам музикант – його губи, легені, його тіло. І звук кларнета, валторни, тромбона залежить не лише від якості та особливостей самого інструмента, але і від властивостей музиканта» [там само, с. 81–82].

Духові інструменти у всіх їхніх різновидах, як і інструментальне мислення загалом, втілює умови і специфіку формування етапів і принципів музичного мислення. При цьому, кажучи про інструменти, слід мати на увазі, що вони постають в ролі «... позаіндивідуальних чинників і умов опосередкування особистісних проявів – факторів, котрі розвивалися в самій музиці і накопичувалися культурою» [117, с. 35].

Діалектика «індивідуального» і «позаіндивідуального» є головною в органології будь-якого інструмента, який «... виготовляється майстром за всіма правилами ремесла і особистого мистецтва і потрапляє у власне володіння до іншого майстра – виконавця» [там само]. Інструменти стають «органами» музичного мислення тільки в цій триєдності, куди долучається і твір, написаний ще одним майстром – композитором.

У тріаді «майстер-виготовник – виконавець – композитор» постійно діючим є чинник твору, пов'язаний з усіма її членами. Зокрема, «... інструмент як витвір майстра не тільки передбачає феномен

композиторського твору (суто історичний), але і дає можливість розглядати останній як особливий ідеальний інструмент, націлений на ефективний вплив, на те, щоб підносити людину, повторно організовуючи ("організуючи") її» [114, с. 92].

В основі технології гри як складової органологічної концепції певного інструмента лежить акустична структура звукоутворення – трикомпонентна система «артикулятор – вібратор – резонатор». Через цю настройку «слухової свідомості» або «свідомості слуху» (так Т. Чередніченко визначає сутність музичного мислення [170, с. 40]) здійснюється буття певного інструмента в практиці суспільного музикування, зокрема, освоєння ним, а точніше – композитором і виконавцем, жанрово-стильових і композиційно-структурних закономірностей, котрі специфікуються й адаптуються під егідою даного інструментально-видового феномена.

Це відноситься і до «образу» тромбона, в систему якого входять органологічні, жанрові, композиційно-драматургічні, технологічні (виконавські) і комунікативні характеристики, що виформовують у сукупності цей темброво-акустичний і художньо-виразовий «орган-інструмент» музичного мислення.

У процесі еволюції тромбовий «образ» ніби перетворювався на стиль, стало втілюватися в різних видах музикування і відповідних до них жанрових системах, з-поміж яких і цікава нам камерно-інструментальна царина, репрезентована феноменом «соната».

Інструментальна соната, під якою здебільшого розуміється жанр музики для солюючого інструмента у супроводі клавіру, базується на трьох складових явища та поняття «камерно-ансамблевий інструменталізм». Найзагальніша з них – «ансамбль» (фр. *ensemble*, буквально – разом) – відноситься не тільки до музики.

У найширшому смислі він увиразнює особливу естетичну якість будь-якого рукотворного об'єкта, означену взаємною узгодженістю,

органічною єдністю частин, виформовуючи певну цілісність. Інше, вже суто мистецьке значення поняття «ансамбль» відноситься до художньої узгодженості виконання твору, розрахованого на колектив музикантів.

Далі, по «низхідній», значення поняття «ансамбль» постає вже як безпосередньо музичний ансамбль, при якому твір розрахований на виконання двома і більш голосами або інструментами (за Е. Купріяненко [86]).

Жанр, а точніше, система жанрів (за І. Польською [120]) розлогого сімейства камерних ансамблів відрізняється історико-стильовою нестабільністю, означуваною, перш за все, характером змінюваних форм суспільного музикування. У центрі останнього знаходиться постать виконавця (виконавців), а також інструменти, затребувані у певний історичний період, характер їх поєднання, техніка гри, і врешті – образний стрій музики, призначеної для ансамблевого музикування.

Витоки європейського професійного ансамблю в інструментальній сфері слід шукати у XVII столітті. Концертуючий стиль Бароко спричинив появу «чистої» інструментальної музики, що потребувала нових форм виконавства – сольного, ансамблевого, оркестрового. У цій тріаді камерні ансамблі наділені проміжним положенням. Проте їх роль у розвитку сольної та оркестрової, композиторської і виконавської творчості історично виявилася панівною.

«Чиста» інструментальна музика (О. Соколов [142]), постаючи початково як перекладення вокальних творів для певних інструментальних складів (так звані інтабуляції [33]), почала випрацьовувати самостійні форми, які змогли б забезпечити властиві їй діалектичну процесуальність і образний смисл поза контактами із словом. Звідси – повсюдне й інтенсивне поширення сонати як музичного жанру.

Слід врахувати при цьому, що барокове розуміння сонати є ще далеким від фіксації в ній сонатного принципу як засади симфонічного мислення класицистів, що формулюється як «сонатність» (за

Н. Горюхіною [35]) – логіко-сміслова ідея концептуального змісту, реалізована засобами інструментальної музики вказаних вище родів.

Другою складовою досліджуваного роду музики є камерність. Поняття «камерність» (від лати. *camere* – кімната; італ. *musica de camere*) означає деякий невеликий замкнений простір, призначений для певних типів творів, за Б. Асаф'євим, «замкнене музикування» [13, с. 213]. У цьому сенсі музичні твори розрізняються за своїм призначенням для виконання в певних приміщеннях, а поняття «камерність» може розповсюджуватися на всі види і роди музики стосовно місця й умов виконання.

У вужчому розумінні поняття «камерність» означає особливу жанрову групу музичних творів, створених для невеликого складу інструментів або голосів. Тут на першому плані постають уже змістовні відмінності цієї музики від симфонічної як роду музикування, що передбачає не лише велику кількість учасників, але і монументальний, узагальнений, меншою мірою деталізований характер образності.

Таким чином, у змістовній сфері, а не лише за способом виконання і складів учасників, «камерність» протиставляється «монументальності», а за образним втіленням вона наділена особливим «ухилом» у сферу «інтимності» й «особистої психіки» (Б. Асаф'єв [там само]). До того ж, історично поняття «камерність» піддавалось змінам, які визначалися складним характером її взаємодії з «некамерними» жанрами.

Кажучи про зміну поняття «камерність» в музиці ХХ століття, Б. Асаф'єв відзначав: «Камерний ансамбль – дотепний салонний діалог або витончено "прекраснодушна" співбесіда, і камерний ансамбль – замкнена сфера особистих переживань і роздумів: "монологи" душі (останні квартети Бетховена), що глибоко відчуває, – не складають вичерпного змісту сучасного камерного стилю» [11, с. 105–106].

Тут окреслено еволюцію камерності як принципу музичного мислення, який базується на константах логіко-сміслового рівня, але

містить і «змінні», зумовлені стильовими факторами. Саме у цьому плані слід розуміти асаф'євське поняття «сучасний камерний стиль», під яким маються на увазі ті зміни, які стали очевидними у камерній музиці Новітнього часу (так визначається період від межі ХІХ–ХХ століть до сьогодення).

Далі в містких формулюваннях Б. Асаф'єв надає характеристику сучасного йому камерного стилю (початок ХХ століття), порівнюючи його з традиційним. Спостереження дослідника однаковою мірою стосуються всіх жанрів камерно-інструментальної творчості, у тому числі й ансамблю за участю тромбона, що становить для нас першочерговий інтерес. Тому відзначимо основні моменти спостережень Б. Асаф'єва.

Перш за все, повинно йтися про зміст камерності як типу музичного мислення, пов'язаного з практикою суспільного життя і залежної від нього практики суспільного музикування. Так, на думку Б. Асаф'єва «... сучасне життя з його концентрацією переживань, з його примхливим ритмом і кінематографічністю, з його шалено швидким темпом відучило нас від повільно тривких споглядань» [11, с. 106].

У камерно-інструментальному письмі це знайшло втілення «... у прагненні до строгого конструктивізму, до чіткості фактури і до зосередження найсильнішого напруження у найкоротшому відліку часу, а також у досягненні найбільшої виразності при найменшій витраті виконавських засобів» [там само]. Подібна «концентрація» – просторова й часова, проте, виступає лише як нова тенденція і співіснує з апробованими попередньою практикою формами камерного письма та виконання.

У зв'язку з цим Б. Асаф'єв виділяє два «класи» камерно-інструментальних творів. Перший включає такі з них, які побудовані за принципом максимуму зосередженості, «стретності», («стислості») і відображує нові, щойно народжені на той час (1920-ті роки) стильові тенденції.

Другий «клас» (друга група) камерних творів включає зразки, засновані на ідеї «... широкого “розпластування” і розширення матеріалу і зосередження якомога більшої кількості виконавських сил» [11, с. 106]. У композиційно-змістовному плані перша група ансамблів відрізняється, на думку Б. Асаф'єва, емоційною зімкнутістю та інтенсивністю вислову. У ній, при відносно малій кількості відтворювальних засобів, відбувається «... збільшення прийомів і комбінацій усередині даного невеликого ансамблю і врахування сил кожної одиниці – кожного інструмента» [там само].

У другому випадку панують «емоційний розлив» і «розкиданість форм», розлогі «підйоми» і «сходження», що охоплюють достатньо великі розділи форми, тривалі «ліричні відступи»; не виключається також «схильності до звукопису (картинності)», навіть до «звуконаслідування» [11, с. 106].

Інший – музично соціологічний – аспект камерності в її першоджерелах і сучасних проявах розкривається в статті-лекції Т. Адорно [2]. Автор спирається на наступну передумову в розумінні камерності, що є значущим і для нашого дослідження: аби визначити соціологічний аспект камерної музики, слід відштовхуватися «... не від жанру, межі якого є розпливчатими, не від слухачів, а від виконавців» [2, с. 79].

Далі Т. Адорно пропонує власне визначення камерної музики, під якою він розуміє «... в основному ті твори доби сонатної форми від Гайдна до Шенберга і Веберна, для яких характерним є принцип дроблення тематичного матеріалу між різними партіями в процесі розвитку» [там само]. Розглядаючи камерність в контексті її головного формотворного атрибуту – сонатності, дослідник відзначає і аспект фактуротворення, що теж є суттєвим для нашого дослідження.

Цей тип музики (камерна музика у всіх її проявах) є, за Т. Адорно, особливим саме у фактурному сенсі, оскільки він «... за своїм внутрішнім

устроєм, за своєю фактурою конституюється розподілом виконуваного між декількома спільно музикуючими людьми» [там само]. Іншими словами, матеріал камерної музики тяжіє до рівномірного розподілу між виконавцями, кожен з яких є рівноправним учасником процесу музикування.

В цьому значенні поняття «камерна музика», за Т. Адорно, протистоїть поняттю «концертно-симфонічна музика». У свою чергу, щодо «конструкції» (форми як архітектоніки), поняття «камерна сонатна музика» не є протилежністю поняттю «не сонатна музика» [там само].

Будучи спорідненими у самій ідеї форми (сонатність), ці жанри розрізняються за типом композиційної фактури, що, у свою чергу, визначає і їхню виконавську специфіку. Зафіксована в нотному тексті камерного твору композиторська установка на принцип камерності є лише «схемою» для виконавської інтерпретації цього тексту. Виконавський чинник у камерній музиці набагато більш автономний і вагомий, аніж в концертному і симфонічному жанрах.

Причин для цього є достатньо багато. Разом із відмінностями в царині фактури у всіх її параметрах – вертикальному, горизонтальному і глибинному, тут слід враховувати і те, що в концертно-симфонічній музиці головною інтерпретаційною постаттю є диригент. У сольному концерті паритетними є фігури як виконавця-соліста, так і диригента. У камерному ж ансамблі рольові функції рівнопотенційно розподілені між усіма його учасниками.

Разом із тим, між концертно-симфонічною і камерною музикою є риси не тільки відмінності, але й схожості. На різних етапах еволюції музичного мислення ці риси проявляли себе в різному співвідношенні: в одних випадках виявлялась схожість, зближення даних жанрів, а в інших випадках підкреслювалась їхня відмінність.

Та все ж у камерному інструменталізмі панує комунікація міжособистісного рівня – гра виконавців, які відтворюють на своїх

інструментах задану композитором форму особливого виду гри-змагання. Виконавці камерної музики, за Т. Адорно, «... тільки грають – грають у двох різних смислах»; <...> «... те, що видається первинною функцією виконавців, насправді вже здійснено самим об'єктом і лише немов би позичається цим об'єктом виконавцям» [2, с. 80].

Під «об'єктом» тут розуміється «готовий» твір автора, в якому принцип гри вже втілено на двох смислових рівнях – 1) буттєвому (онтологічному) як діяльності без певної мети; 2) в плані «музичної гри» в ансамблі, де рольові функції розподілені вже в самому об'єкті-творі.

Це означає, що камерно-інструментальна музика відтворюється виконавцями немов за інструкцією композитора, що міститься в нотному тексті. У цьому значенні вона, якщо можна так сказати, є набагато менш інтерпретаційною, ніж велика концертно-симфонічна форма.

Як відзначає Т. Адорно, час камерної музики настав тоді, коли «... принцип цифрованого баса був усунений, а разом із тим були усунені і скромні залишки ірраціональної спонтанності виконавців, імпровізації. Мистецтво і гра знаходяться в гармонії» [там само]. До речі, про це ж йдеться і в дослідженні Й. Хейзінги [158], де автор вбачає схожість категорій «музика» і «гра» в сфері гармонії і ритму, розуміючи ці категорії у загально-естетичному змісті – як єдність у різноманітті (гармонія) та логічну послідовність у алгоритмі дій (ритм).

Якщо в концертній сфері «змагання-згода» (Б. Асаф'єв [11, с. 220]) соліста, диригента й оркестру має позитивну спрямованість, то в камерній музиці воно є негативним: «Ціле постає не як результат рішучого самоствердження окремих голосів будь-якою ціною – це було б у результаті варварським хаосом, – а як результат самообмеження і рефлексії» (Т. Адорно [2, с. 81]).

Виконавська практика в царині камерної музики завжди тяжіє, за твердженням Т. Адорно, до «жесту умовчання». Це означає, що «... видатні виконавці камерної музики, посвячені в таємниці жанру,

виявляють схильність до того, щоб намічати лише контури своєї партії, – настільки вони звикли слухати інших, і як наслідок їхньої практики на обрії вимальовувалося оніміння, музика переходить в беззвучне читання – точки сходу для всякої сублімації музики» [там само].

Це – свого роду «час, що спинився», представлений наочно у техніці пуантилізму, але спричинений шляхом «фігури умовчання» ще в рамках класичного камерно-інструментального виконавства. Глибинна суть камерної музики, її «точка сходження» дозволяє визначити основний принцип камерно-інструментального музикування – принципову паритетність партій у процесі виконання музичного твору (за Т. Адорно [2]).

Сам матеріал камерної музики організовано на основі зазначеного принципу багатоскладової цілісності. Такий принцип властивий і симфонічній музиці, зокрема, симфонії як її титульному жанру, хоча вона і є логічною протилежністю камерності.

Слід зазначити, що вказаний принцип у симфонії теж діє, але в укрупненому плані. Його прояви не є настільки явними. «Дробна робота» (термін, що означає оперування дрібними одинцями форми та фактури) тут теж присутній на рівнях: 1) оркестрових групах і їх співвідношень (вертикаль); 2) розгорнутих композиційних побудов, не менших за період (горизонталь). Показово, що останні (як і перші) теж звуться «партіями», але стосовно до драматургічних ланок форми – головна, зв'язуюча, побічна, заключна партії.

Масштабність симфонічної музики реалізується в переважанні у ній «фасадності», «фресковості» над «грою-конкуренцією» в камерному ансамблі (за Т. Адорно [2]). Індивідуальні характеристики інструментів в оркестрі виявляються підпорядкованими законам групи або партії, що в естетичному вимірі призводить до їхньої «знеособленості», точніше, «деперсоніфікації». Лише сольні епізоди, що проникають у симфонію з концертного жанру, покликані подолати цю звукову тотальність.

Камерна музика у соціологічному вимірі, який акцентується у статті Т. Адорно, «... без всяких ілюзій тотальної гармонії, відповідала антагоністичному стану суспільства, організованого відповідно до *principium individuationis*, і водночас залишала далеко позаду себе всяке уподібнення суспільству – завдяки тому, що вона говорила» [2, с. 84]. Наділена спільною з симфонією основою – сонатною формою – вона, зберігаючи свій *imago*, не могла не увібрати в себе її принципів; навіть у виборі майданчиків для виконання – вона поступово ставала філармонічною, «перекочувавши» з салонів у малі концертні зали [там само].

Саме тому відмінність камерної і симфонічної музики сама по собі «... не могла претендувати на повну субстанціальність, оскільки музична громадськість не була ні будь-яким народним зібранням, ні достеменною спільністю людей в сенсі безпосередньої демократії, але об'єднувала окремих індивідів, які з нагоди урочистого симфонічного зібрання могли суб'єктивно відкинути відчуття своєї роз'єднаності, що зовсім не порушувала самої основи, що спричиняє це відчуття» [2, с. 85].

В результаті такого роду соціальних передумов камерна і симфонічна музика XIX–XX століть, уже на новому витку історичної спіралі, виявляють спільні закономірності. Соната, що становить особливий інтерес в аспекті обраної в даній дисертації теми, також входить до переліку цих «спільностей».

Йдеться, зокрема, про структурно-семантичну схожість цих жанрових форм (сонати і симфонії), що, за Т. Адорно, «... було зобов'язано і тій обставині, що відшліфована протягом своєї тривалої передісторії будова сонатного *allegro* і пов'язаних із ним типів спричиняла упевненість в обходженні з ними як з давно звичним матеріалом, і водночас зумовлювала простір для спонтанних музичних імпульсів» [там само, с. 86]. Інакше кажучи, структурна модель стає основою безлічі можливих «семантизацій», причому, як камерних, так і симфонічних.

Тож відмінність між «симфонічністю» і «камерністю» завжди була і залишається «суто естетичною» і «ніколи не переходила в реальне соціальне буття» – «... мікрокосм камерної музики був націлений на інтеграцію, при цьому відмовлявся, однак, від прикрашальної декоративності фасаду – експансивності звучання» [2, с. 86]. Тут увиразнюється основний змістовний момент, що відрізняє камерну музику від симфонічної і концертної в естетико-художньому плані. Симфонічності і концертності властива експансивність звучання, відтак, камерній музиці – його інтенсивність.

Це підкреслює і Б. Асаф'єв у вже згадуваному його трактуванні «нової камерності», якій властиві стислість у часі й особлива концентрація матеріалу, означувана як «стретність» [11, с. 106]. Разом із тим, камерне мислення в музиці ХХ століття не відкидає і класичних зразків у вигляді розгорнутих, «розлогих» форм, де відбувається свідоме розширення матеріалу і часових масштабів композиції. В рамках цих двох тенденцій постають не тільки відмінність і роз'єднання «симфонічності» і «камерності», але і дві лінії в розвитку самої їхньої «наявної форми» (за Т. Адорно [2, с. 83]) – сонати і сонатного циклу.

Відзначене Б. Асаф'євим розмежування в камерних жанрах є властивим у цілому і симфонічній музиці. З того часу, як симфонія стала домінуючим жанром європейського інструменталізму, типовою є її тісна взаємодія з камерною музикою, причому як в ідейно-образному, так і в композиційному планах.

Специфіка камерних жанрів, їхня «перевага» над симфонічними закладена «в самій музичній мові», «у більш високому володінні матеріалом»: «Редукція об'єму звучання, відмова від широти впливу, внутрішньо властива самому тону камерної музики, дозволяють створювати структури, що підпорядковують собі найтонші диференціальні моменти» (за Т. Адорно [2, с. 88]).

Вже з моменту свого зародження симфонія з її «фресковістю» звучання починає зазнавати сильного впливу камерності. Властивий камерній музиці аскетизм у вигляді обмеження засобів з одночасною тенденцією до суцільної тематизації матеріалу стають на тривалий час показовим і для симфонії.

Зокрема, не без впливу камерності виникає романтична симфонічна поема, де ідея циклічності представлена у стислому вигляді в рамках одночастинної композиції. Паралельно до цього формуються і «гібридні» жанри типу камерної симфонії, яка створювалась для невеликих складів оркестру з частим виокремленням у ній солюючих груп або окремих інструментів.

На цьому ґрунті визрівав і історично новий тип сонати, що набула розмаїття стильових і жанрових форм. Перебуваючи в рамках камерності як принципу музичного мислення, така соната могла реально містити і симфонічне першоджерело, і концертну спрямованість комунікації, створюватись як в поемній одночастинній, так і в циклічній формі, призначатися для одного чи декількох інструментів.

Тому одним з центральних у сфері камерно-інструментальної музики є питання стосовно властивостей інструментів. Спільний процес руху композиторської і виконавської думки відбувався, як засвідчує практика, у напрямі індивідуалізації цих властивостей, включення тембрового компонента в змістовне поле твору: адже кожен інструмент наділений власним виражально-конструктивним ресурсом.

Саме камерні ансамблі, де цей ресурс на виконавському рівні кристалізувався, були вихідною точкою у формуванні симфонічного оркестру і його груп, диференційованих за загальними ознаками інструментальних сімейств і, водночас, вельми неоднорідних за виконавськими звукообразами (за Н. Рябухою [132]) у кожному з них. Якщо перше забезпечує повноцінне *tutti* і динамічні «хвилі» у фактурі і

формі, то друге свідчить про потенційну можливість виокремлення (солювання) того чи іншого інструмента.

У цьому і полягає діалектика «становлення й оформлення матеріалу», на яку вказує Б. Асаф'єв, характеризуючи «начало і принцип концертності» [11, с. 218]. Згадує засновник інтонаційної теорії і про ідею «концертування», зазначаючи, услід за А. Шерінгом [220], що це поняття – «стародавнє» і «... прослідкувати його можна далеко в глиб століть – до хорів у грецькій трагедії, що чергуються, та єврейських псалмів, що знайшли собі місце в католицькому культі як антифони» [11, с. 220].

На тлі такого роду узагальнень розкривається і значущість камерної інструментальної музики, до якої належить перш за все соната – ансамблева і сольна. Для того, щоби схарактеризувати цей різновид камерно-інструментальної музики, варто чітко уявляти собі ті умови, при яких сольне інструментальне першоджерело увиразнювалось як самостійне, зберігаючи «антифонний» (у нових умовах – «гомофонний») зв'язок з іншим інструментом або інструментами.

Як вже відзначалося, камерний ансамбль є «системою жанрів» (за І. Польською [120]), ключовою особливістю яких є перманентна індивідуалізація «образу» кожного учасника. Дві тенденції у камерному мисленні Новітнього часу, на які вказує Б. Асаф'єв у наведеній вище класифікації [11, с. 106], зводяться, по-суті, до еволюційних процесів специфікації і, водночас, універсалізації можливостей кожного інструмента.

Наприклад, історія тромбона засвідчує, що його вузька спеціалізація на «трубних», «ораторських», «пафосних» та інших подібних інтонаціях поступово долалася. Стабільнішими ці характеристики цього інструмента залишалися для оркестрової практики і менш стабільними, розширювально-варіативними вони ставали в камерній музиці за його участі.

Як і інші інструменти оркестрових груп і камерних ансамблів, тромбон розвивався на засадах загального принципу концертування, початково наділеного «змагальним» характером. Як відзначає Ф. Крижанівський, «... концертування кінця XVI і початку XVII століть було виключно груповим, побудованим на зіставленні багатоголосих звукових мас; <...> інструментальна музика лишень починала визначати завдання індивідуалізації інструментів, розробки специфічних прийомів гри на них; <...> диференційоване відчуття тембру перебувало у стадії зародження і розвивалося поволі» [80, с. 21].

Тут і постає, як видається, неминуче питання про стиль інструмента, що народжується в його контакті з музичними творами та їхніми виконавськими інтерпретаціями. Адже будь-який інструмент, як вже наголошувалося, у своїх першоджерелах має принцип продовження людського голосу.

Звучання інструмента, по-перше, неможливе без участі людини, по-друге, воно залежить не лише від самого цього інструмента, його технічних можливостей та якості виготовлення, але і від самого виконавця, його індивідуальних властивостей. До останніх у того ж виконавця на тромбоні відносяться не тільки навички гри, але й «... органічні властивості зв'язок, легенів, мускулатури всього тіла, взагалі всього організму, що вимагає особливої "постановки"» (за Є. Назайкінським [114, с. 82]).

В інструменті містяться, таким чином, дві складові. Одна з них втілена у ньому самому як артефакті культури, інша – у виконавцеві як особистості. Ця «двоскладовість» у духовій музиці відрізняється тим, що вона «... майже симетрично членується щодо мундштука інструмента. По одну його сторону розгортається лише половина коливального руху – вона пов'язана з інструментом, його каналами, розтрубом, клапанним механізмом. А інша – занурюється в легені, в гортань, в м'які тканини і

органи і немов за законом сполучених посудин впливає на характер звучання, а слух вгадує в нім людину» [там само].

Якщо звернутися до феномену «стиль інструмента» (зокрема, «стиль тромбона»), то головна тенденція у його становлення полягала в поступовій емансипації музики інструментальної від музики вокальної. Сутність питання тут полягає не тільки в розширенні можливостей тембру, гучності, регістру, якими наділений інструмент. Питання емансипації його звукообразу пов'язане з психологічними та естетичними передумовами. У цьому значенні шлях, пройдений будь-яким інструментом – це рух у напрямі від «фізичного» до «психологічного».

Це означає, що музика для того ж тромбона (або за його участі) відображує сукупне поняття «інструментальний стиль», у якому тромбон має свій специфічний «образ». Незважаючи на жанрові і стильові збіги з музикою для інших інструментів, останній залежить від стану технічної розробки інструмента – постаті майстра, котрий його створив або удосконалив, знання композитором особливостей тромбонового виконавства, тих «виграшних» звукових конструкцій, котрі семантично властиві тромбоновій виразності та які закріплені у слуховій свідомості тієї чи іншої епохи через виконавську практику.

Якщо говорити про трактування певного інструмента в камерному ансамблі, то через сукупну дію трьох зазначених чинників виформовується характерна для певного стильового періоду концепція його застосування. Це відбувається у цілісний спосіб, коли вся палітра інструментальних барв і технічних можливостей інструмента видається остаточно сформованою. Саме тоді виникають стереотипи – так звані «темброві ярлики» (за О. Веприком [131, с. 110]).

Впроваджуючи це поняття в тембрологію, один з найавторитетніших знавців оркестру мав на увазі означення характеру зв'язку між тембром і музичною образністю, властивою певному інструменту в конкретних жанрово-стильових умовах. В естетичному

вимірі це поняття має негативний сенс, оскільки призводить до стандартизації й обмеженості у використанні інструментів, які ніби застигають в рамках одноманітної образності.

Проте, як відзначає О. Веприк, «темброві ярлики» є історично необхідними: «Справа є значно складнішою, ніж це може здаватися на перший погляд. У "тембрових ярликах" (хай незграбно і викривлено, але все ж таки) втілились типові властивості інструмента на певному стильовому етапі» [там само].

Автор на прикладі гобоя і деяких інших інструментів (флейти, фагота) характеризує поняття звукового комплексу, в який «вплетено» звучання того або іншого інструмента. Цей комплекс на кожному стильовому етапі сприймається сукупно, сумарно, поки не наступить «момент відчленування». Для гобоя, приклад якого наводить О. Веприк [131, с. 110]), окреслюючи шлях еволюції цього інструмента від берліозівської «пасторальності» до «маршовості» в третій частині Шостої симфонії П. Чайковського, характерними є поетапні стильові «відчленування», що означає використання інструмента ніби «не за призначенням» (майже теж саме пише Г. Берліоз і про тромбон [16, с. 386]).

Тому, розглядаючи еволюцію стилю інструмента, в даному випадку – тромбона, слід враховувати його типові властивості в сумарній, цілісній невіддільності від звукового матеріалу твору. Про які ж типові якості тромбона йдеться? Якими є їхні першоджерела та основні етапи еволюції?

Частково відповіді на задані питання знаходимо у вже згаданому вище трактаті Г. Берліоза [16], де надано характеристику можливостей тромбона як оркестрового інструмента, які склалися на той час (середина XIX століття), але в цілому зберігалися і надалі. Автор «Фантастичної симфонії» виділяє тромбон як «справжню голову» того роду духових інструментів, котрі відносяться до епічних – «... йому є надзвичайно

властивими шляхетність і велич; він володіє всіма серйозними і сильними інтонаціями високої музичної поезії – від звучань релігійних, урочистих, сповнених спокою до несамовитих оргічних воплів» [16, с. 386].

Г. Берліоз відзначає дві крайнощі в історії використання тромбонового звучання – епічну оповідальність («хор» тромбонів у сакральних інструментальних «піснеспівах») і експресивну, фактично, декламаційну функцію тромбона (скоріш за все, солюючого), здатного відтворити «пафос і експресію схвильованого і напруженого людського мовлення» [там само]. Якщо перше відображує кантиленну сторону звучання інструмента, притаманну середнім ігровим позиціям (мала та перша октави), то друге є характерним для низьких і високих.

Характеризуючи стиль тромбона, слід мати на увазі його індивідуально-авторське образне розуміння: «Від композитора залежить – чи будуть тромбони співати, подібно до хору жерців, загрожувати, приглушено стогнати, чи прозвучать тихим похоронним дзвоном або заспівають гімн слави, чи вибухнуть жахаючим криком чи протрублять свою грізну фанфару про пробудження мертвих або загибель живих» [16, с. 386].

Г. Берліоз, а услід за ним і інші автори підручників і посібників з інструментознавства й інструментування [27; 54; 74; 127; 129], мав на увазі передусім використання тромбона в симфонічній і оперній музиці. У камерно-інструментальній сфері палітра образних характеристик інструмента хоча і зберігається, але постає в іншій якості. Тут тромбон є включеним у царину іншого типу музичного мислення, де на першому плані – поглиблені психологічні характеристики, жанрові контрасти як основа драматургії, мотивна і тематична робота, паритетність партій в ансамблі як первинна засада камерної фактури.

Типові і нетипові випадки втілення стилю тромбона функціонують в єдиній естетико-комунікативній системі, у якій важливими всі особистісні складові творчого процесу – майстер-виготовник, композитор,

виконавець, функції і ролі яких історично піддавалися змінам, але групувалися навколо інструмента. Кожен виконавець-тромбоніст знає, наскільки важливими є акустичні і конструктивні якості інструмента, на якому він грає. Адже інструмент цей створюється майстром з урахуванням того величезного інтонаційно-слухового досвіду, який він матеріально закріплює.

Тому, кажучи про стиль тромбона, слід враховувати не тільки видові характеристики цього інструмента як представника групи аерофонів, але й інші рівні стилю, що входять своїми властивостями у тромбоновий стиль. Це – означені вище стилі творчих особистостей, а також жанровий стиль, що стосується використання тромбона у трьох сферах музикування – симфоніях, операх, камерних ансамблях.

При цьому камерність у тромбоновому стилі, як вже відзначалося, є наслідком оркестрової та оперної практик, а її «відчленування» (за О. Веприком [131]) відбувалося поетапно, у тому числі і під впливом «третьопластових» (за В. Конен [77]) різновидів («паркові» оркестри, вуличні діксіленди, джазові комбі-склади у музиці Новітнього часу).

Отже, тромбоновий стиль у камерному ансамблі визначається як сукупність органологічних якостей інструмента, який опановував в процесі еволюції різні темброво-семантичні амплуа у єдності трьох складових: 1) композиторської практики, зумовленої музично-естетичними запитами певної епохи; 2) виконавської практики, яка поступово виокремлювалась в самостійний вид музикування (мистецтво гри на тромбоні); 3) діяльності майстрів-виготовників по вдосконаленню інструмента.

Це визначення характеризує основні напрями вивчення сонати для тромбона як головного об'єкту даного дослідження, включаючи такі стилістичні нахили, як історичний, національний, «персональний».

1.2. Соната для тромбона: генеза і основні лінії в еволюції жанру

У сонаті для тромбона завжди присутні зазначені вище стилістичні нахили, що зумовлює комплексний характер вивчення даного феномена. Як відзначає у зв'язку з цим Є. Назайкінський, «... у кожній музичній формі, як і в жанрі, закладені свої стилістичні можливості» [117, с. 226]. Соната для тромбона тут не є виключенням. У стилістичному плані вона постає і як жанр, і як форма.

Тому, перш аніж перейти до характеристики сонат для тромбона в музиці ХХ – початку ХХІ століть, необхідно висвітлити аспекти стилістичної типології, що втілюються в цьому феномені. За класифікацією, запропонованою Є. Назайкінським, найкрупнішим у цій типології є співвідношення «канонізованого» і «фабульного».

До першого типу («канонізоване») «... відносяться жанрові зчеплення в циклічних формах сюїти, сонати, симфонії, варіацій ...» [117, с. 228]. До другого типу («фабульне») відносяться як програмні, так і непрограмні твори, в яких дія «канону» не є визначальною.

Фабульна, за В. Медушевським – інтонаційно-фабульна [105], стилістика постає як орієнтація на позамузичні чинники, упроваджені в музичний твір і асимільовані в ньому. В царині оркестрової музики, згідно з міркуванням Є. Назайкінського, це – «... інструментально-темброва персоніфікація музичних тем», яка у сольній музиці для одного інструмента постає «... як свого роду розповідь в особах, як театр одного актора» [117, с. 228].

Як відзначає далі цей автор, прийоми фабульної стилістики можуть запозичуватися з: 1) поезики епосу (оповідь, авторська пряма мова, цитата, відступ, довільні переключення з одного на інше); 2) арсеналу драматургії (вторгнення, стильовий діалог тем-персонажів тощо); 3) ліропоеїї (стильові модуляції, напливи, ремінісценції) [там само].

Це означає, що органологічні характеристики тромбона, що охоплюють потенційні можливості інструмента в широкому спектрі їхніх

значень – від «філософії» до «технології», поєднуються в його стилі з жанровою стилістикою. Якщо взяти таку жанрову форму, як соната для тромбона, то константами в ній будуть типові ознаки сонатного мислення (музична діалектика) і тембровий компонент. В сфері стилістики ці інтонаційні константи можуть немовби розчинятися чи обростати змінними фабульно-сюжетними значеннями, пов'язаними з екстрамузичними чинниками.

В екстраполяції на жанр сонати для тромбона це означає наявність двох її родів: 1) творів класичного зразку, де зберігаються типові ознаки жанрових і тематичних зв'язків в циклі або одночастинній композиції; 2) сонат з фабульно-сюжетною основою, де представлені нетипові, індивідуально урізноманітнені трактування жанру.

Інша диференціація всередині жанру тромбонової сонати є власне стилістичною і визначається чинниками культурно-стильового порядку (різного роду «стилізації під ...» – класичну модель, романтичну модель, тромбон в джазі, «сонорний» тромбон, фольклоризований тромбон тощо), що у сукупності характеризуються поняттям «стильове тиражування» (за В. Холоповою [161, с. 229]).

Для того, щоб охарактеризувати генезу і еволюцію сонати для тромбона, слід бодай стисло описати зміст самого поняття «соната» в його вихідному значенні, яке у подальшому піддавалося змінам. Соната – один з найуживаніших жанр інструментальної творчості, що має свою історію, яка охоплює понад п'ять століть.

Початково слово «соната» відносилось взагалі до інструментальної музики, у зв'язку з чим даний термін був фактично її синонімом. У межах інструментального мистецтва, яке розвивалося не лише на базі вокального, але і на основі власних традицій, пов'язаних із фольклорною і «третьопластовою» витоками, соната поступово набуває значення жанру.

Якщо до XVII століття цим значенням соната ще не була наділена, то вже в бароковому «стилі симфоній» (так іменувалась у той час

інструментальна музика для різних складів) кристалізується особливе розуміння сонати як твору «... для одного чи двох інструментів, що складається зазвичай з декількох контрастних частин (3–4), об'єднаних спільним художнім задумом» [141, с. 569]

Таке розуміння сонати представлено практично в усіх енциклопедичних джерелах, у тому числі і в спеціальних музичних. Так, у статті з «Музичної енциклопедії» її автор – В. Валькова – пропонує наступне визначення: «Соната <...> – один з основних жанрів сольної або камерно-ансамблевої інструментальної музики. Класична соната, як правило, багаточастинний твір з швидкими крайніми частинами (I частина у так званій сонатній формі) і повільною середньою; іноді в цикл включається також менует або скерцо» [22, стб. 193].

Таке уявлення про сонату є типовим для Класицизму, але виформовувалось воно ще у межах попередніх періодів розвитку європейського інструменталізму. Як відзначає в зв'язку з цим В. Валькова «... поява терміна "соната" бере початок від часу формування самостійних інструментальних жанрів» [там само]. Ці жанри були тісно пов'язані з практикою прикладного музикування (побутового, церковного) і відомі ще в XIII столітті.

Назви «соната» або «сонадо» широко застосовувалися в практиці пізнього Ренесансу. Їхнє першоджерело – канцона, а також річеркар, що втілено в таких творах, як «*El Maestro*» Л. Мілана (1535), и «*Sila de Sirenas*» Е. Вальдерабано (1547). Для позначення таких п'єс у той час застосовувалися і подвійні назви – «*canzona de sonar*» або «*canzona per sonare*», що втілено в практиці таких тогочасних італійських майстрів, як Н. Віцентіно та А. Банк'єрі [22, стб. 193].

На підставі вивчення наявних джерел, зокрема, фундаментальної роботи Н. Горюхіної [35], можна констатувати, що соната набувала значення окремого жанру інструментального музикування з двох основних причин: 1) виформування автономної сольної-ансамблевої

практики з досить розмитого в своїх обрисах барокового «стилю симфоній» (*stylus symphonicus*), під яким теоретики того часу (А. Кірхер, С. де Броссар, Й. Маттезон) мали на увазі інструментальні твори, «... в яких використовується спільне звучання різних інструментів» [91, с. 172]; 2) формування віртуозного інструментального стилю, в якому вирізнялися постаті вже не «анонімних», як у Ренесансі, а «персоніфікованих» музикантів, які, до того ж, часто поєднували в своїй особі композитора і виконавця, а також імпровізатора, про що йде мова в статті Р. Носова (*R. Nosow*), де згадуються тромбові імпровізації на *cantus firmus*, які практикувалися поряд з вокальними у пізньому Ренесансі [215].

Поєднання цих трьох творчих імпульсів (ще без чіткого розподілу професій) спричинило появу явища, означуваного М. Сапоновим [136] як імпровізаторсько-письмовий дуалізм. Це означало, що так звана опусна (композиторська) музика була лише графічною канвою, «схемою» для виконавців, які на її основі створювали остаточний звуковий текст твору.

Так, табулатурна практика, поширена в музиці XVI–XVII століть, визначила засади інструментального стилю, який відображував у сольних та ансамблевих варіантах вокальне багатоголосся, яке пристосовувалось до інструментального. Останнє з часів запровадження нотного письма стає переважно композиторською прерогативою, що значною мірою вплинуло на подальшу еволюцію сонатного інструменталізму.

Цей історико-стильовий чинник, разом із жанровим, вплинув і на сонату. Її першими інструментальними варіантами були інтабуляції, під якими розумілися за, Д. Голдобіним [33, с. 7] «... перекладення (обробки) для багатоголосного інструмента музичного твору, початково розрахованого на ансамблеве виконання (вокальне, інструментальне або змішане). Перекладення могло цілковито наслідувати оригінал або містити різного роду зміни – спрощення або, навпаки, збагачуючі деталі (передусім, орнаментацию)».

Інтабуляція була, однак, лише одним із першоджерел сонатного (у широкому сенсі – інструментального) музикування. Адже сам по собі сонатний жанр завжди передбачав сольність: невипадково до назви «соната» завжди додається розшифровка – «соната для ...». Разом із тим, у ранній період становлення інструментальних форм переважала версійність ансамблевих складів, що суттєво вплинуло і на формування сонати як твору для конкретного інструмента, зокрема, тромбона (або тромбонів).

У той період саме ансамблева практика (вокальна, інструментальна, змішана) була основою сонатного стилю, де на перший план поступово проступав «образ» провідного інструмента (інструментів), для якого спеціально створювалася п'єса (цим словом позначався будь який музичний твір, переважно, інструментальний, без чіткої вказівки на той чи інший жанр).

З вищесказаного доходимо висновку про те, що соната як жанрово-стильовий феномен у своїх першоджерелах була: 1) виконавсько-композиторським жанром (перше слово тут – «виконавсько»); 2) цариною розвитку віртуозності виконавців, для яких (або якими) створювалися подібні п'єси, розраховані вже не на «середньостатистичного» аноніма чи аматора, а на професіонала-віртуоза.

Категорія «віртуозність» (лат. *virtus* – звитяга, талант) стає одним з центральних в «поетичній музиці» (*musica poetica*) доби Бароко. Саме у цей період формується виконавська творчість *musicus poeticus* – фахового музиканта-соліста, який наділений цілим рядом необхідних для цього якостей.

За словами Й. Кунау – одного з перших творців інструментальних сонат, «... слово "віртуоз" має смисл моральний і навіть державний; воно означає, що людина, котра заслужила це звання, шляхетна і володіє великим розумом і знаннями в своїй області» (цит. за: [91, с. 148]).

Віртуоз – це, за Й. Кунау, виконавець-інтелектуал, який «... повинен не тільки добре грати; він повинен знати теорію, тобто основи і всі закони музики, вміти розумно і переконливо вести суперечку і водночас знайомити слухачів із різними правилами мистецтва, бо якщо він нетямущий у цих питаннях, як би добре він не грав і не співав, він опиниться на тому ж рівні, як птах, який добре здатен співати лише свою пісеньку»; музика – «... це перш за все виконання, а як може отримати слухач насолоду, якщо музикант не здатен виказати своє мистецтво у дії, примушуючи інструмент звучати і співати? Музикант, що не є виконавцем, – це теж саме, що німий оратор» [там само].

Характерно, що аналогічне ставлення до віртуозності, найменуваючи її «новим стилем» (*new style*), висловлює з приводу виконавства на тромбоні й дослідник барокової музики Р. Вігнесс (*R. Wigness*) [20, с. 10]. Це свідчить про наявність вже в ту епоху «класу» тромбоністів-віртуозів: адже тромбон з його кулісною системою, на відміну від натуральних труб, був найуніверсальнішим з мідних аерофонів, здатних виконувати хроматику у широкому звуковому діапазоні.

У руслі інтенсивного розвитку віртуозного виконавства формувалися й самі інструментальні стилі, що визначалися в добу Бароко відповідно до теорії афектів. Саме поняття стилю – одне з досягнень даної епохи, проте воно мислилось по-іншому, ніж зараз. Йшлося скоріше про манеру, в якій створювалися музичні твори, а саме поняття «стиль» змішувалося з такими термінами, як «музика», «манера», «жанр» [91, с. 165].

Якщо звернутися до історії сонати, то в рамках «концертуального стилю» Бароко сонатний стиль розглядався як різновид «фантазійного». Автор цього терміну – А. Кірхер – пояснює його таким чином: «"Фантазійний стиль" ("*phantasticus*") призначений для композицій, іменованих простою мовою фантазіями, річеркарами, токатами,

сонатами»; він означає «... найвищу свободу в методах створення. Цей стиль є вільним від хоральних мелодій. Він передбачає високу професійну майстерність» [там само].

Одним із чинників, що визначали сутність фантазійного стилю як першоджерела сонати, були інструменти. Тому соната в добу Бароко вже починає диференціюватися за інструментальними характеристиками. У теоретиків барокової епохи представлена розгалужена класифікація «стилів інструментів», означуваних за характером впливу їхніх звукообразів на слухацьке сприйняття.

У теоретиків Бароко можна знайти афектні характеристики інструментів тодішнього ужитку, позначувані словом «стиль»: «Стиль скрипок – "веселий", поперечних флейт – "сумний, млосний" <...>, стиль труб – "войовничий" ...»; згадуються також «вкрадлива лютня», «вересклива арфа», «закохана віола д'амур», «рикаючий віолоне» тощо [91, с. 177].

Становлення тембрової складової сонати як сукупного відображення інструментальних жанрів відбувалося паралельно до процесів кристалізації сонатної форми. В межах нового гомофонного тематизму формувався принцип сонатної композиції, що упродовжувався спочатку «... по каналах фактурного і тонального контрастів» (за Н. Горюхиною [35, с. 11]).

Новий тип фактури, що виник початково в опері, був заснований на монодії, яка мислилася вже в гомофонно-гармонічній якості, тобто як тема-мелодія з акомпанементом. В умовах камерно-ансамблевого музикування, здебільшого, вже суто інструментального, формується трикомпонентна фактура типу «провідна мелодія – контрапункт – бас» – вже типова гомофонна диспозиція, яка *a priori* передбачає сольність.

На цій основі виникають два типи сонатних композицій – тріо-соната і сольна соната з басом, в яких основою були струнні інструменти. У цих жанрах допускалася за тогочасною традицією й інструментальна

версійність, тобто варіабельність виконавських складів, які часто підбиралися спонтанно, з тих інструментів, які були «під рукою»

Проте головне полягало не в цьому, а в поступовій кристалізації нового принципу мислення, за Н. Горюхіною – «... проникнення сонатності в сонату» [35, с. 11], при якій темброві характеристики інструментів залишалися поки що на другому плані. Провідною тенденцією довгий час залишалася інструментальна версійність.

І все ж процеси стабілізації відбувалися і в цій царині. З достатньо «строкатої» (за Н. Харнонкуртом [156]) маси інструментів барокового оркестру стали вирізнятися «солісти» та «ансамблісти», які створювали достатньо стійкі склади в сонатному жанрі. Серед них, разом із провідними на той час струнно-смичковими інструментами, були і духові, які вже почали диференціюватися за фактурними функціями в оркестрі чи ансамблі.

До переліку духових інструментів, що тоді доволі широко застосовувалися, відноситься і тромбон (його старовинний варіант – сакбут). Перевага цього інструмента серед інших мідних аерофонів була очевидною; адже «... тромбон виявився єдиним мідним духовим інструментом, улаштування якого не піддавалося жодним технічним удосконаленням ...» [129, с. 167], а наявність куліси уможлилювала, на відміну від натуральних труб і валторн, можливість виконання розгорнутих мелодій будь-якої складності.

Багатофункціональні властивості тромбона зумовили майже постійну його присутність у інструментальних та змішаних ансамблях, де безумовний пріоритет тоді належав італійським майстрам. Завдяки своїм мелодичним якостям, які не обмежувалися фанфарами, як у труб, тромбони могли легко перетворювати «кантату» в «сонату», тобто демонструвати інструментальну версію вокальної композиції.

На тромбонові «консрти» (так тоді йменувались інструментальні ансамблі, що складаються з однорідних, – «повний консорт» – або

неоднорідних – «ламаний консорт» – інструментів) легко перекладалися і струнно-смичкові твори, і вокальні зразки, що забезпечувало доволі широке (але поки що оркестрове чи ансамблеве) застосування цього інструменту у музичній практиці перехідної доби «Ренесанс – Бароко».

Відомо, що тромбонова соната (точніше, соната за участі тромбону чи групи тромбонів) зародилася в рамках Венеціанської школи першої чверті XVI століття. Її перші зразки знаходимо у творчості А. Вілларта (1480–1562). Це були церковні вокально-інструментальні композиції, в яких «... до хорових груп підключаються інструментальні – духові і струнні з органом» [89, с. 92].

Такі новації в сфері «сонати» (інструментальна музика), що синтезувалася з «кантатою» (вокальна музика), спричиняли «... тонкі колористичні ефекти, своєрідну музичну світотінь»; йшлося не тільки про дублювання інструментами, у тому числі і тромбонами, голосів хору, але і про подвоєння їх в октаву, що «... було для того часу сміливим нововведенням» [там само].

Традиції школи А. Вілларта продовжили А. і Дж. Габріелі (відповідно, 1510–1586 і 1557–1612), у творчості яких сформувався, за С. Левіним [89, с. 92], «велично-монументальний стиль венеціанської школи», в якому вокальна поліфонія «розцвічувалася» інструментальними барвами і створювався принципово новий тип фактури – оркестрово-камерний, вокально-інструментальний за виконавським «наповненням» (*new style*, за Р. Вігнессом [232, с. 12]).

Поряд з перекладеннями (версіями) хорових творів, А. і Дж. Габріелі створюють цілий ряд оригінальних ансамблевих п'єс («духовних симфоній») для духових інструментів, у тому числі і для однорідних, серед яких були і тромбові консорти. Так, у Сонаті Дж. Габріелі під показовою назвою «*Piano e forte*» (1597) представлено дві інструментальні групи за участі тромбонів – «... в одній – два

альтових і теноровий тромбони з корнетом; в іншій – два тенорових і басовий тромбон з однією скрипкою» [89, с. 94].

Разом з основною метою автора сонати – показати контрасти динаміки, що було на той час головним нововведенням, тут присутній і ефект регістрово-тембрових «мікст» – високі тромбони поєднуються з корнетом, а низькі зіставляються з солюючою скрипкою.

Слід підкреслити, що Дж. Габріелі був одним із перших композиторів того часу, коли «стара» традиція хорової поліфонії ще не відійшла в минуле, а нове гомофонне мислення, пов'язане переважно з інструментальною сферою, ще не набрало сили. Тому інструментальна музика Дж. Габріелі тісно пов'язана з хоровим письмом, із його храмовою антифонною традицією, де був присутній розподіл на декілька «хорів» безпосередньо при богослужінні.

Додамо, що Дж. Габріелі, до того ж, був одним з перших авторів, хто почав точно виписувати в своїх партитурах виконавські склади, чого майже не спостерігалось у інших авторів, які керувалися переважно принципом інструментальної версійності. Тому цього майстра можна вважати справжнім засновником тромбонової сонати, що у подальшому було підхоплено його послідовниками у різних країнах Європи, зокрема Німеччині.

Зразками ансамблевої музики інструментально-сонатного типу, створеною Дж. Габріелі для групи тромбонів, можуть слугувати «*Sinfonie sacret*» (1592) і «*Canzoni e sonate*» (1615; посмертне видання). Особливий інтерес представляє вміщена в другій з цих збірок «*Canzon Quarti Toni*», написана для 12 тромбонів, двох корнетів і скрипки.

Характерно, що загальний інструментальний «хор» (за тодішньою назвою – «ламаний консорт») при цьому розподіляється на три «малі хори», які послідовно виконують три розділи (частини) цієї композиції – поліфонічний, змішаний (гармоніко-поліфонічний), гомофонний.

Перший з них – поліфонічний – виконується квітетом тромбонів і корнетом; другий – змішаний – квітетом тромбонів і скрипкою; третій – власне гомофонний – квітетом тромбонів і солюючим корнетом.

Група тромбонів при цьому трактується як акордово (хорал), так і поліфонічно (підголоскова поліфонія з елементами простої імітації), а «солісти» – корнет і скрипка – засвідчують можливості гомофонної мелодії, що ніби народжується із загальної звукової маси в процесі розвитку фактури.

Як відзначає У. Кімбол (*W. Kimball*) [209] з посиланням на Д. Шуленберга (*D. Schulenberg*) [221], «... найважливішими інструментами даної музики (венеціанські багатохорні твори) – після органа, який підкріплювався генерал-басом, були корнет і старовинний вид тромбона – сакбут».

Дані автори зазначають, що у переліку творів, написаних ще на ранньому етапі зародження цієї багатохорності в сонатному жанрі, зустрічаються не тільки виключно інструментальні консорти за участі тромбонів, але і вокально-інструментальні, змішані, у яких сполучаються традиції хорової поліфонії Ренесансу і нової практики гармонічного письма періоду раннього Бароко.

Прикладом цьому слугують збірки вокально-інструментальної музики «*Il primo libro de' concerti ecclesiastici ...*» А. Кротті (1550–1606), у складі однієї з яких міститься «*Sonata sopra Sancta Maria*», написана для сопрано, двох скрипок, тромбона і органа. Подібні виконавські склади для тієї доби були типовими і відображували провідні тенденції у становленні камерної музики, перехідної від моделі *da chiesa* до стилістики ще нової тоді моделі *da camera*.

Зазначимо, що це вже був зразок сонати камерного типу, в якому тромбон постає як один із голосів досить прозорої гомофонної тканини і є, водночас, контрапунктом до вокальної та інших мелодичних партій.

Сольна функція тромбона тут ще не виділяється, що дозволяє вказати на переважання традицій «церковної моделі».

Доказом доволі широкого застосування тромбона в дану перехідну епоху постає творчість великого реформатора музичного стилю – К. Монтеверді (1567–1643), який у своїй «другій практиці» значну увагу приділяв розвитку жанрів камерного типу у дусі загального, але розпливчатого в своїх контурах барокового «стилю симфоній» (*stilus simfonicus*).

У свою відому композицію «*Vespro della Beata Vergine*», скорочено – «*Vespers*» (1610), К. Монтеверді включив лише три твори з чітко означеним інструментальним складом – «*Domine ad Adjuvandum*», «*Sonata Sopra Sancta Maria Ora Pro Nobis*», «*Magnificat, a Sette Voci*». Всі вони були заплановані за участі тромбона, яким композитор замінив розповсюджену у тодішній практиці *viola da braccio*.

Найважливішим етапом у формуванні сонатного жанру, що мислився як сольо-ансамблевий, була практика Болонської школи в особі її засновників – Дж. Б. Бассані (1657–1716) та А. Кореллі (1653–1713). Зокрема, А. Кореллі як композитор-скрипаль був не тільки «винахідником» (Н. Харнонкуртом [156]) жанру *concerto grosso* і «паралельної» йому тріо-сонати, але і розробником інструментальної сонати концертного типу для інших інструментів.

Саме А. Кореллі, як вважають деякі дослідники, зокрема Ф. Крижанівський [80], належить авторство одного з перших зразків сонати для солюючого тромбона у супроводі клавіру (*Sonata in D minor, op. 5, № 8*), створеної по моделі скрипкових сонат з басом у стилістиці *da camera* з повільною *Preludio* і двома швидкими ігровими частинами.

Зазначимо, проте, що питання про цю Сонату є спірним щодо наявності її авторського призначення саме для тромбона. В існуючій на сьогодні літературі лише в дисертації Ф. Крижанівського даний твір класифікується як тромбонова соната, до того ж, історично перша. Автор

зазначає з цього приводу таке: «Наступний етап у вдосконаленні концертного стилю – поява самостійного твору для солюючого тромбона. Йдеться про Сонату А. Кореллі – оригінальний твір, що увійшов в історію концертного репертуару для тромбона як перший зразок сольного твору для цього інструмента» [80, с. 24].

Як доказ дослідник наводить нотний приклад початку *Preludio*, де чітко зафіксовано дві партії – тенорового тромбона, занотовану в альтовому ключі, і *basso continuo*. Вочевидь, виконавська практика свідчить про те, що даний текст, скоріше за все, не є оригінальним, розрахованим А. Кореллі саме на тромбон і клавір (чембало).

Це, якщо виходити із засад стилю А. Кореллі як композитора-скрипаля, – лише версія оригінальної Сонати з басом для віолончелі, яку тоді іноді замінював тромбон, що підтверджується практикою сучасних віолончелістів, хоча вже сам факт можливості виконання на тромбоні віртуозної віолончельної партії свідчить про великі можливості і глибокі джерела сольної тромбонової сонати, у якій цей інструмент здатен конкурувати зі струнно-смичковими.

Італійські школи XVII століття, котрі відіграли провідну роль у становленні сонатного і концертного інструменталізму, більшою мірою струнно-смичкового, а також мідно-духового, доповнювалися німецькими і австрійськими. У дослідженнях музикознавців-духовиків, зокрема, в роботі Ю. Усова, в зв'язку з цим підкреслюється значення творчості Г. Шпеєра (1636–1709).

Відзначаючи той факт, що XVII століття було «періодом подальшого розвитку камерного ансамблю духових інструментів», дослідник пропонує характеристики звукообразів деяких сонат цього автора: «М'яке, оксамитове звучання тромбонів характеризує хоральну сонату для чотирьох тромбонів і генерал-баса ре мінор; у сонаті для двох корнетів (цинків), трьох тромбонів і органа ля мінор трохи приглушеному

звучанню тромбонів протиставляються дзвінки голоси корнетів» [153, с. 26].

Австрійська та німецька школи в трактуванні камерно-інструментальних жанрів на межі XVII–XVIII століть об'єднували, «примирювали», за Н. Харнонкуртом [156, с. 121], дві основні композиторсько-виконавські школи того часу – італійську з властивою їй відкритою емоційністю і французьку, що вирізнялася стриманістю і раціоналізмом.

Представниками напряму, що синтезує ознаки цих шкіл, були Г. Муффат (1653–1704), Г. Шпеєр (1636–1707), а ще раніше – Г. Шютц (1585–1672). У «Духовних симфоніях» Г. Шютца, учня Дж. Габріелі, досить широко представлено ансамбль тромбонів, причому, якщо Дж. Габріелі розвивав здебільшого колористичні можливості цих інструментів, використовуючи їхні однорідні консорти від дискантів до басів, то «... Г. Шютц розкрив кантиленні властивості інструмента», який здатен виступати як «концертуєчий «соліст (за О. Федорковим [155, с. 33]).

Так, в «Інтерлюдії» для солюючого басу, квартету тромбонів і *basso continuo* «*Fili mi, Absalon*» Г. Шютц демонструє «вокальне» трактування тромбонового тембру, поєднуючи і навіть уподібнюючи його звучанню низького чоловічого голосу. Таку звукову новацію С. Левін визначає як «виняткову знахідку тембрової характеристичності» [89, с. 121], констатує також той факт, що Г. Шютц у даній п'єсі розширює функції тромбонового квартету, який стає джерелом розвитку тематизму.

Початково тромбони тут виконують восьмитактову тему, яка потім передається солюючому басу в супроводі *continuo*. Після цього своєрідного аріозо звучить епізод, де соліст співає вже у супроводі квартету тромбонів. Тут суттєво змінюється характер музики: у скорботну образність «*Fili mi, Absalon*» привноситься кантиленно-ігрове першоджерело, похідне від італійської школи Дж. Габріелі, у якого

тромбон і тромбовий ансамбль використовуються переважно у якості «мовленнєвої гри» (нім. – *Sprechendie Spiel*).

У розвитку камерного ансамблю за участі тромбона важливу роль зіграло становлення танцювальної сюїти як жанру, заснованого на побутових прототипах, який поступово асимілювався сонатою (*sonata da camera*), що було особливо показовим для німецької та австрійської барокової традиції. Камерна соната поступово відокремлюється від сюїти і починає відображувати процес «проникнення сонатності в сонату», якщо скористатися вже наведеним вище висловом Н. Горюхіної [35, с. 11].

Як вважає С. Левін, «... інструментальна сюїта залишається одним з небагатьох жанрів німецької музики, що продовжують існувати і розвиватися; <...> у 1629 і 1650–1657 роках виходять "Священні (духовні) симфонії" Шютца, в 1655–1658 роках розвиток німецької оркестрової (інструментальної) сюїти спричиняє виникнення своєрідної форми духової музики, так званих "баштових сонат"» [89, с. 128–129].

Одним з творців подібних сонат з майже обов'язковою участю в них тромбона був Г. Рейхе (1667–1734). Будучи за виконавською спеціалізацією трубачем, Г. Рейхе в 1696 році опублікував збірку "*Quatricinua*" з 24-х «баштових сонат» (*tower sonatas*) для корнета і трьох тромбонів. Особливість даних сонат полягала в поєднанні гомофонних і поліфонічних частин-розділів (як у *concerti grossi da camera* А. Кореллі), однак із залученням не струнно-смичкової групи, а мідно-духового ансамблю.

У більшості випадків «баштові сонати» Г. Рейхе включали дві-три гомофонних частини з завершальними фугами, де основою для тем слугувала фанфарність, що походила від солюючого корнета. Завдяки творчості Г. Рейхе тромбовий ансамбль і жанр тромбової сонати набуває якості «фанфарного стилю», збереженого на досить тривалий час в музиці для тромбона та за його участі (за О. Федорковим [155, с. 34]).

Під впливом фанфарності складається і певний тип тромбонового тематизму, де інструмент використовується як носій образно-інтонаційної ідеї, втіленої через тему-мелодію у формі гомофонного (класичного) періоду із зворотами, заснованими на русі по звуках акорду (атрибуція «баштової музики»). Подібні інтонаційні лексеми є більш зручними та природними для сольного виконання, що слугувало однією з передумов більш широкого використання солюючого тромбона (поки що в рамках ансамблевих композицій).

З цього моменту фактично і розпочинається історія музики для тромбона *solo*, який поступово вивільняється з ансамблевого оточення – однорідного (інструментальний склад), чи змішаного (інструменти та голоси). Провідним жанром тут і стає сольна *sonata da camera*, що походить із барокової танцювальної сюїти, синтезованої в мідно-духовій практиці з *tower sonatas*, що позначалося у назвах подібних творів терміном *simfonia* (як у згаданих вище «Духовних симфоніях» Г. Шютца).

Світські жанрові різновиди ансамблевої сонати доби Бароко історично співіснували з церковними. Як відзначає С. Левін, «... до народження нових форм інструментальної музики, в яких яскраво виразились суспільно-ідеологічні устремління епохи, аж ніяк не могла залишитися байдужою церква. Водночас із формуванням сюїти в церковній музиці відбувається один із найвизначніших в історії музичної культури процесів, який приводить до виникнення так званої церковної сонати (*sonata da chiesa*)» [89, с. 128].

Обидва типи сонат – *da chiesa* і *da camera* – створювали двополярну систему сонатного музикування, де виокремлювався і поступово автономізувався принцип концертності, початковим комунікативним проявом якого був «концерт в церкві». Адже культові приміщення тоді були не лише місцем для богослужіння та моління, але й своєрідними концертними майданчиками, де можна було послухати музику

(католицька церква) або навіть прийняти участь у її виконанні (протестантизм).

Повертаючись до головної нашої теми – становлення тромбової сонати, зазначимо, що у XVI–XVII століттях провідною тенденцією використання тромбона у сонатному жанрі було колективне музикування, у якому він залишався носієм басової чи контрапунктуючої фактурних функцій. «Виходи» на сольвання окремо взятого інструмента у подібних ансамблевих зразках зустрічалися доволі рідко (частіше за все це були інструментальні та змішані – вокально-інструментальні – мікроансамблі у вигляді дуети та трію).

Пріоритет у сонатних ансамблях тієї доби майже завжди віддавався облігатному тромбону з функцією *basso continuo*. Зокрема, у працях ряду американських і західноєвропейських дослідників, на яких посилається У. Кімбол [209], М. Колвера (*M. Collver*) [189], К. Вінклера (*K. Winkler*) [233], Ч. Е. Брюера (*C. E. Brewer*) [184], К. Селфрідж-Філда (*K. Selfridge-Field*) [224], Д. Вітвелла (*D. Whitwell*) [231], А. Даунс (*A. Downs*) [195], П. Холмана (*P. Holman*) [206], Р. Вігнеса (*R. Wigness*) [232] – містяться згадки про цілу низку творів (біля тридцяти) з подібним використанням тромбона, що свідчить про його типовість.

Серед їхніх авторів називаються такі імена, як:

– італійці Ф. Успер (*F. Usper*) – (1561–1641), А. Бонч'єрі (*A. Banchieri*) – (1568–1634), Дж. П. Чіма (*G. P. Cima*) – (1570–1622), Дж. Піччі (*G. Picchi*) – (1571–1643), С. Бернарді (*S. Bernardi*) – (1577–1637), Д. Кастелло (*D. Castello*) – (1590–1658), Б. Маріні (*B. Marini*) – (1594–1663), Ф. Каваллі (*F. Cavalli*) – (1602–1676), М. Учелліні (*M. Uccellini*) – (1603–1680), С. Пасіно (*S. Pasino*) – (1610–1679), П. А. Ц'яні (*P. A. Ziani*) – (1616–1684), М. Нері (*M. Neri*) – (1618–1670), Ф. Маджіні (*F. Magini*) – (1668–70–1714), Дж. Валентіні (*G. Valentini*) – (1582–1649), А. Берталі (*A. Bertali*) – (1605–1669);

– австрійці Й. Г. Шмельцер (*J. H. Schmelzer*) – (1620-23–1712), Г. Муффат (*G. Muffat*) – (1653–1704), Й. Й. Фукс (*J. J. Fux*) – (1660–1741);
 – німці В. К. Брігель (*W. C. Briegel*) – (1626–1712), Й. Пецель (*J. Pezel*) – (1639–1694).

Серед творів за участі тромбона представників інших національних шкіл барокової доби У. Кімбол окремо виділяє датовану 1669-м роком Сонату для тромбона з генерал-басом, написану анонімним автором з монастиря Святого Фоми в Богемії – перший твір такого складу з відомих на сьогодні [209]. Значний внесок до цього жанру зробив і чеський бароковий композитор П. Й. Вейвановський (*P. J. Vejvanovsky*) – (1633–1693), який, за Ч. Е. Бревером (*C. E. Brewer*) [184], створив ряд сонатних зразків, розрахованих на різні версії виконання, серед яких провідне місце належить тромбоновим.

Розмаїта практика використання тромбона і тромбонового ансамблю характерна не тільки для європейської традиції XVII–XVIII століть, але й для музики Нового Світу, що саме тоді зароджувалась (точніше – «експортувалася» з Європи). Як відзначає О. Федорков, в Америці кінця XVIII століття був повсюдно поширеним хор тромбонів як неодмінний учасник богослужбового чину в музиці так званої «Моравської церкви». Автор відзначає, що «... в доповнення до виконання хоралів, антифонів і гімнів, тромбони виконували оригінальні сонати, написані для квартету тромбонів» [155, с. 39].

Дослідник підкреслює у зв'язку з цим особливе значення «Салемської музичної колекції» (інша назва – «*American Moravian Collections*»), серед зразків якої були сонати для ансамблю тромбонів: «Збірки з партіями Салемської музичної колекції, які прибули в Салем у 1787 році з Німеччини, містять шість Сонат Й. Крузе. Проте лише перші три Сонати збереглися повністю» [там само]. За стилістикою ці сонати відносяться до розряду світської (дивертисментної) музики доби раннього Класицизму. Саме розважальні світські жанри (аж до появи сонат

віденських класиків) у той час складала «кістяк» інструментальної музики, об'єднуваною терміном *sonata*.

Традиції написання тромбонової сонати в її трьох різновидах – *da chiesa*, *da camera*, «баштова музика» – певний час зберігалися і в добу Класицизму. Про це свідчать, зокрема, 12 «*Tower sonatas*» Ф. Шнайдера (*F. Schneider*) – (1786–1853) для двох труб і трьох тромбонів, створені в 1803–1804 роках (за Д. Гійоном – *D. Guion* – [198, с. 156]).

Шлях, пройдений сонатою для тромбона (або за участі тромбона) до періоду Новітнього часу (кінець XIX – початок XXI століть) засвідчує, з одного боку, рух від колективності (концертності) до сольності й автономності в межах малоансамблевої камерності (сольна соната з басом), з іншого боку, стійке збереження оркестрово-ансамблевих витоків жанру (хор тромбонів, часто у поєднанні з іншими інструментами та голосами).

Використання тромбонів у стилі *da chiesa* можна спостерігати і зараз, зокрема, у США – Бейтлехемі (Пенсильванія), Дауні (Каліфорнія), Вінстоні (Північна Кароліна) [155, с. 39]. У музиці Нового Світу тромбон взагалі здобув немовби друге дихання, що значною мірою було пов'язано із стилістикою джазових *comby*-складів і нью-орлеанського діксіленду (звідси – тромбонові сонати Новітнього часу з елементами джазу).

На ґрунті перетворення джазу, що привніс у нову музику імпровізацію і ритм (за Е. Денисовим [39]), а також у відповідності до європейських академічних традицій, у музиці XX – початку XXI століть формується декілька різновидів тромбонової сонати, зразки якої розглядаються далі у аналітичних Розділах даної дисертації.

Висновки до Розділу 1

У вивченні музично-художніх явищ визначальну роль відіграють категорії «стиль», «жанр» і «стилістика», поширювані на всю їхню сукупність. Найзагальнішою тут виступає категорія «стиль», що

розповсюджується і на музичні інструменти як «знаряддя», «органи» музичного мислення, яким у наявних системах стильової ієрархії відповідає рівень видового стилю (В. Холопова).

Відзначено, що всередині кожного інструментально-видового стилю діє родовий розподіл на оркестровий, камерно-ансамблевий і сольоно-концертний. Поєднуючи стильові чинники з жанровими, у даному випадку – тромбоновий стиль і сонату як жанр, необхідно було розглянути створюваний в результаті жанрово-стилістичний різновид – камерно-інструментальний ансамбль за участі тромбона.

Здійснений у дисертації розгляд складових цього поняття показав, що найбільш загальним і естетично визначальним тут є «камерність» – рід музичного мислення, що передбачає ліричний нахил висловлювання, провідну роль емоційно-ігрового начала, рівнопотенційність виконавських партій.

Відзначено, що камерно-інструментальний ансамбль виступає як домінантно-виконавський жанр, точніше – система жанрів (І. Польська), котра у витоках формувалася в усній практиці колективної гри, що йде від фольклору і музики «третього» пласта (В. Конен).

Третя складова зазначеного поняття – «інструментальний» – відсилає до звукообразів інструментів, представлених у тому чи іншому різновиді камерного ансамблю. Підкреслено, що в історичному аспекті інструменталізм був рухом від версійності до виділення і закріплення стабільної тембрової семантики інструментів, що брали участь в тому чи іншому ансамблі. Все це втілено в різних історично детермінованих значеннях самого терміна «соната», яким позначався спочатку будь-який вид інструментального музикування, а згодом – конкретний жанр камерно-інструментальної практики («соната для ...»).

Доведено, що на цій основі формувалися і стилі інструментів, серед яких своє належне місце займає і стиль тромбон, який у даній дисертації визначено як сукупність органологічних якостей і ампула,

освоєних інструментом в процесі художньої практики за трьома напрямками – композиторському, виконавському, конструкторсько-технологічному.

Відзначено, що втілення стилю тромбона через сонатність як художній принцип, загальний для камерно-інструментального музикування, відображується у двох різновидах творів – «канонізованих», заснованих на типових моделях сонатно-симфонічного циклу і його поемної одночастинної модифікації, і «фабульних», домінантно-драматургічних за жанровою стилістикою, здебільшого програмних.

Доведено, що у витоках жанру тромбової сонати лежав змішаний вокально-інструментальний стиль, що склався у концертах *da chiesa* Венеціанської школи другої половини XVI – першої чверті XVII століть, представленої А. і Дж. Габріелі, а також їхніми послідовниками в Італії та інших країнах. Згодом виникають і перші зразки тромбових сонат з басом (зразки – нещодавно винайдений рукопис анонімного автора – ченця з монастиря Святого Фоми в Богемії, датований 1669 роком, а також *Sonata in D minor, op. 5, № 8* А. Кореллі, яка є, проте, поліверсійною, призначеною для тромбона або віолончелі).

Зазначено, що подальший розвиток ансамблевої сонати за участі тромбона було пов'язано переважно з творчістю представників австро-німецької школи XVII – початку XVIII століть (зразки – ряд «Священних (духовних) симфоній» Г. Шютца – учня Дж Габріелі, де тромбон виявляє якості інструментальної кантилени, а також збірка «*Quatricinua*» з 24-х *tower sonatas* Г. Рейхе, у якій репрезентовано «фанфарний» *brass*-стиль).

Відзначено, що з другої половини XVIII століття тромбовою сонатою ансамблевого типу культивується і в музиці Нового Світу (зразок – «*American Moravian collections*», відома як «Салемська», де, поряд з іншими зразками, представлено 6 сонат для квартета тромбонів німецького композитора Й. Крузе). У період розквіту віденсько-

класичного стилю тромбонова соната зберігається у своєму колишньому вигляді, тобто, як ансамблева (зразок – збірка з 12-ти «*Tower sonatas*» для двох труб і трьох тромбонів Ф. Шнайдера, датована 1804-м роком).

Відзначено, що ближче до середини ХІХ століття в еволюції жанру сонати для тромбона (або за його участі) настає «пауза», а його відродження спостерігається лише в музиці Новітнього часу, чому сприяв, зокрема, джаз, у якому відкрилося як би нове дихання у бутті цього інструмента. Поряд із збереженням класичних традицій, тромбонова соната зазначеного періоду набуває цілого ряду нових рис, про що йде мова у наступних розділах даного дослідження.

РОЗДІЛ 2

СОНАТИ ДЛЯ ТРОМБОНА ЗАРУБІЖНИХ АВТОРІВ: ЖАНРОВА СТИЛІСТИКА

2.1. Класифікація та загальний огляд

Якщо розуміти сонату як автономний музичний жанр, структурно усталений в різних формах, то соната для тромбона цілком укладається в його рамки і вирізняється: а) достатньо серйозною концептуальною основою в царині змісту, б) атрибутикою камерності як особливого типу музичного мислення, пов'язаного з сферою суб'єктивного, особистісного, а також ігрового, характеристичного. У структурному плані жанр сонати, у даному випадку – тромбонової, чітко піддається розподілу на два різновиди – сонату-цикл і одночастинну сонату-поему.

Однак це – лише найзагальніший із можливих критеріїв розгляду сонати для тромбона, до того ж, доволі зовнішній і поверхневий, про що свідчить його типологічність: адже всі існуючі сонати для тромбона є зразками камерно-інструментального жанру і структуруються або як цикли, або як одночастинні композиції поем. Тому, поряд з жанровим та структурним критеріями класифікації, затребуваним є і стильовий, що визначається в першу чергу типом фактурної організації, властивій тій чи іншій тромбоновій сонаті.

Саме через фактуру як «просторову конфігурацію музичної тканини» (за Є. Назайкінським [115, с. 85]), «рухому вертикаль музики» (за Г. Ігнатченком [55, с. 8]), «будову звучання музичного твору» (за В. Москаленком [112, с. 58]) реалізується жанрово-стильовий комплекс, втілений композитором у конкретному творі. Він включає такі параметри, як: а) виконавський склад (соната з фортепіано, соната для тромбона соло, соната з ансамблевим або камерно-оркестровим супроводом), б) тип фактурної організації, пов'язаний з цим складом (монофонія, гомофонія, поліфонія, приховане і змішані види багатоголосся). Принципом, що

об'єднує жанровий і стилевий, а також структурний і фактурний класифікаційні підходи до тромбових сонат, постає такий, у даній дисертації обрано жанрово-стилістичний.

Аби виявити особливості цього принципу слід звернутися до визначення, запропонованого Є. Чорною: «Жанрово-стилістичний комплекс музичного твору – явище, проміжне між жанром і стилем, що демонструє на рівні конкретного музичного тексту характер взаємодії цих фундаментальних начал музики, при якому жанр створює стабільну, типологізовану, а стиль – мобільну, індивідуалізовану функції музичного образу, що через слухове сприйняття відсилає до більш високих рівнів узагальнення – жанрового стилю, стилю національної школи, а у підсумку – до їхнього "концентрату" – стилів автора і виконавця» [171, с. 7].

У наведеному визначенні ключовим словосполученням є «жанрово-стилістичний комплекс», що дозволяє упорядкувати критерії підходу до вивчення такого музично-художніх явищ, як соната, у музиці ХХ – початку ХХІ століть. Водночас слід зазначити, що, залежно від специфіки певного інструментального стилю, класифікаційні ознаки сонат для різних інструментів (у тому числі, духових) можуть як збігатися, так і суттєво різнитися.

Так, класифікуючи типи сонат для саксофона в музичній культурі ХХ століття, А. Понькіна пропонує розглядати їх за типами семантики, виокремлюючи шість позицій – необарокову, неокласицистську, неоромантичну, фольклорну, джазову, авангардну [123, с. 6]. Префікс «нео» вживається автором для того, щоб відзначити відносну «молодість» жанру саксофонові сонати, в якій композитори ХХ століття моделюють ознаки інших видів цього жанру, що виникали у минулому.

У доповненні до наведеної вище класифікації авторка пропонує розмежування сонатних творів за критерієм виконавського складу. Йдеться про: а) сонату-соло, б) ансамблеву сонату, в) сонату у супроводі оркестру чи різноманітних складів камерного ансамблю [там само]. У цій

класифікації враховується і специфіка інструмента, його «образу», асимільованого сонатним жанром, де константні ознаки корелюють зі змінними, типовими саме для даного інструментально-видового стилю.

Залежність критеріїв аналізу жанрово-стилістичних різновидів інструментальної сонати від стилю самого інструмента, для якого вона призначена, простежується і в класифікації типів сонат для труби в музиці ХХ століття, яку представлено в дисертації О. Вар'янка [24]. Зупинимось докладніше на запропонованій вказаним автором класифікації, оскільки труба і тромбон – інструменти, споріднені за *brass*-сімейством. Більше того, в ансамблевих сонатах минулого вони звучали в різних консортних поєднаннях (ця практика нині відроджується, особливо, на Заході, де культивується так звана аутентика або «історична музика», виконувана на інструментах, що існували за часів її створення).

У дослідженні О. Вар'янка обґрунтовуються, в першу чергу, об'єктивні підстави тривалої «паузи» в еволюції камерно-ансамблевої сонати для труби, що охоплює столітній період кінця XVIII – початку ХХ століття [24, с. 13]. Автором наголошується, що основною причиною тут були радикальні зміни в царині камерно-інструментальної музики для духових інструментів, що відбулися в даний період [там само].

Слід підкреслити одразу ж, що вони стосувалися не тільки труби, про яку говорить автор, але й тромбона. Обидва ці інструменти, яким було відведено до кінця XVIII століття одну з провідних ролей в ансамблево-сонатному жанрі, в добу Класицизму і Романтизму перебували у «тіні» задля того, щоби в ХХ столітті, за висловом О. Вар'янка, буквально «увірватися» в камерно-інструментальну культуру ХХ століття [24, с. 14]. Серед причин, що зумовили ренесанс жанру трубної (додамо – і тромбонної) сонати, автор вбачає «гостру необхідність» збагачення сольної і камерної літератури для мідних духових інструментів, розширення її «репертуарних обріїв», «інтенсивний розвиток міжнародної конкурсної політики» [там само].

Враховуючи як спорідненість, так і відмінність «образів» труби і тромбона стосовно їх втілення в сонатному жанрі, сформулюємо, все ж таки, критерії класифікації сонат для труби, обрані О. Вар'янком. Автор спирається на родові естетико-комунікативні категорії, що досягаються поняттями «концертність» і «камерність». За ними перша група сонат визначається як «монументальні сонати концертної спрямованості» [24, с. 14].

Серед зразків даного типу сонат автор наводить в якості прикладів твори, які він вважає видатними зразками даного жанру в європейській камерно-інструментальній музиці за участю мідних духових інструментів. Це – Соната для труби і фортепіано Б. Асаф'єва, котра є «одним з перших європейських взірців великої циклічної сонати, яка демонструє неокласицистські уподобання автора»; Соната для труби і фортепіано П. Хіндеміта з її трагедійною концепцією, «нав'язаною соціально-політичними подіями Другої світової війни»; згадуються також і сонати для труби і фортепіано Є. Голубєва, Ю. Александрова, М. Платонова, М. Мільмана, Л. Любовського, В. Агафоннікова, Т. Смірної, М. Бердієва [там само]. Прикметно, що деякі з цих композиторів, зокрема, П. Хіндеміт, є авторами і сонат для тромбона, орієнтованих на відтворення сонатно-симфонічної концепції.

Друга група творів визначається автором як «камерно-ансамблеві сонати-мініатюри», котрі репрезентують «простоту образного змісту, лаконічність та стрункність форми, відносну обмеженість кола виконавських проблем» [24, с. 15]. У цю групу сонат для труби (аналогічно – і сонат для тромбона) входять різні за жанровою стилістикою і за композиційними рішеннями твори. Характеризуючи зразки подібних сонат в музиці ХХ століття, О. Вар'яно вказує на Сонатину П. Перковського (Польща), де представлено поєднання традицій і новацій у вигляді «калейдоскопу», «чергування контрастних звукових картинок»; Сонатину Б. Мартіну (Чехія), засновану на ідеї неофольклоризму, представленій у вільній формі

фантазії; тричастинну Сонатину Д. Руффа (Франція), що репрезентує «оригінальні стильові знахідки» і «ефектність звучання труби на тлі прозорої фактури фортепіано»; Сонатину А. Баришева (Росія), три частини якої мають програмні назви («Награші», «Протяжна», «Скомороша») і ґрунтуються на національно-характерній стилістиці [там само].

Якщо ж обрати, на відміну від О. Вар'янка, як базовий критерій класифікації сонат для духових інструментів ознаку жанрової стилістики, то в ній виокремлюються дві складові – жанрова і стилістична. Перша з них, у свою чергу, містить два рівні аналітичного розгляду – функціональний і семантико-композиційний. До першого з них відносяться, за І. Туковою [149, с. 6], спосіб виконання і склад учасників, а до другого – жанровий зміст, жанровий стиль і композиційно-структурні особливості твору.

Функціональний рівень жанру (у тому числі і тромбової сонати) є більш стабільним, визначеним і стійким, оскільки він характеризує «зовнішню форму» твору, навіть безвідносно до якостей її «внутрішньої форми», сконцентрованої у драматургії (за Л. Шаповаловою [175]). Саме цей рівень втілюється у феноменах «концертність» і «камерність» у різних видах їхнього функціонування, поєднання та взаємодії.

Концертність, як відомо, означає різні форми прояву діалогу, що відображено у «зведеному», як каже автор, визначенні концерту, запропонованому Л. Мінкіним: «Концерт – віртуозний імпровізаційний твір для хору чи оркестру чи соліста (чи хору) з оркестром, заснований на послідовному перетворенні діалогічного принципу, що визначає внутрішню структуру твору, форми викладу і розвитку музичного матеріалу, прийоми солювання одного або групи виконавців» [110, с. 83].

Сонати концертного типу з їх масштабністю і «фресковістю» для такого інструмента, як тромбон є характернішими, ніж камерні з їх ознаками мініатюрності та жанрової характеристичності. Разом із тим,

семантична палітра можливостей тромбона як солюючого мелодичного інструмента є достатньо широкою і включає до себе і аспект камерності.

Камерність, що постає як атрибутивна якість сонати (на відміну від діалогу в жанрі концерту), реалізується в особливому характері музичних образів, зокрема, в опорі на принцип мініатюри – «велике у малому» (за Є. Назайкінським [116, с. 371]). При цьому камерність не означає «відсутності симфонічності» (за Б. Асаф'євим [13]), оскільки соната з часів віденського класицизму (як і концерт) є різновидом сонатно-симфонічного циклу.

Сама симфонія, а також її концертний і камерний «супутники», набувала безліч композиційно-структурних варіантів, але зберігала свою основну якість, означувану Б. Асаф'євим як «жанр високих узагальнень» [12]. Навіть якщо йдеться про камерну сонату (ту ж тромбонову), побудовану за принципом мініатюри, то симфонічна якість у ній завжди зберігається, але по-різному реалізується.

Це стосується і загальної структури сонати як цілісного твору, спрямованого на: а) реалізацію наскрізної художньої ідеї, б) її різносторонній показ розмаїтими способами жанрових трансформацій, різними прийомами викладу і розвитку матеріалу. На цій базі формуються, як вже зазначалося раніше, два основні типи сонат (як «концертних» так і «камерних») – а) сонати-цикли, б) одночастинні сонати-поєми.

Усередині кожної з цих жанрових груп сонат існують різні інтерпретаційно-стильові різновиди, що виникають, з одного боку, на основі різних історико-стильових моделей (барокової, класицистської, романтичної, авангардної тощо), з іншого боку, народжених на їхній базі індивідуально-особистісних творчих інтенцій, прагнення бути оригінальним і неповторним.

У роботі американського дослідника Н. Дж. Саддута (*N. J. Sudduth*) [227], що містить аналіз декількох сонат для тромбона, створених в ХХ столітті, надано не тільки загальну характеристику еволюції сонатного

жанру та уявлень про нього в період від Бароко до Романтизму, але й запропоновано класифікаційні орієнтири щодо історичних моделей цих сонат. Услід за С. С. Ньюменом (*S. S. Newman*) [213, 214], автор пропонує розглядати дві історичні моделі сонати – «пізньобарокову» та «класицистську» [227].

Перша з них відрізняється (разом із збереженням вільної фантазійності) вже досить чітким розумінням значення терміну «соната», під яким мається на увазі «сольний або камерний інструментальний цикл», що складається з декількох контрастних частин, заснованих, за С. С. Ньюменом, на «відносно розширених моделях абсолютної музики» [214, с. 19]. Йдеться про сонату як про «чистий» інструментальний жанр, що став надалі еквівалентом камерно-інструментального мислення взагалі (нагадаємо, що, камерна музика, за Т. Адорно [2, с. 79], – «епоха сонатної форми від Гайдна до Шенберга і Веберна»).

Усталене у бароковій практиці ставлення до сонати як до будь-якого камерно-інструментального твору протягом «перехідного» (Н. Дж. Саддут [227]) або «дифузного» (О. Власов [30]) періоду поступово набувало чітких структурованих форм. Як вже наголошувалося, в добу Класицизму соната стала мислитись як камерний різновид сонатно-симфонічного циклу з обов'язковою наявністю двох, трьох або чотирьох частин, контрастних одна одній.

Натомість соната (у тому числі і тромбонова) в умовах стильового плюралізму, властивого музиці ХХ – початку ХХІ століть, стала втілювати різні за історичною генезою і структурним вирішенням моделі камерної сонати, з яких жодна не була «узаконеною», типовою, загальноприйнятою.

Тут доцільно, услід за Н. Дж. Саддутом [227], послугуватися одним із перших теоретичних описів сонати, наданому ще в 1775 році німецьким композитором і теоретиком І. А. П. Шульцем (*J. A. P. Schultz*), де під цим феноменом мається на увазі зведена характеристика інструментальних творів, що складаються з двох, трьох або чотирьох частин різного

характеру, у яких є одна чи більше мелодичних партій з одним музикантом на кожну з них.

Фактурне «улаштування» подібних сонатних композицій, що розуміються як «класичні», тобто як цикли з обов'язковою наявністю в них сонатної форми, як правило, в першій частині (сонатне *allegro*), відповідало одночасно законам камерності, де «мелодичні партії» (І. А. П. Шульц) доручаються окремим музикантам, що виступають на паритетних правах, без виокремлення «солістів», (як у концертному жанрі).

Тут набуває чинності принцип інструментальної приналежності сонати, тобто того видового стилю (стилів), у межах якого створюється і виконується сонатний твір. Інструменти, покликані втілювати сонату, були початково різноманітними, але пріоритет був наданий спочатку скрипці (епоха Бароко), згодом фортепіано (винайдено в 1709 році флорентійцем Б. Крістофорі; перший публічний концерт було дано Г. Уолшом в травні 1768 року, після чого цей інструмент став лідером сонатного та концертного музикування); духові ж інструменти порівняно рідко тоді ставали «сонатними» – у віденських класиків фігурують лише сонати для горна, поперечної флейти або німецької флейти і кларнета (за Н. Дж. Саддутом [227]).

Романтизм, що сприймається, з одного боку, як абсолютно нова художня течія в музиці, з іншого боку, як «розширенням Класицизму» [там само] в плані індивідуалізації (суб'єктивізації) творчості у всіх її параметрах, вніс істотні корективи до явища і поняття «соната». В романтичну добу «структурована соната» віденського класицизму вже не є еталоном жанру; розпочинається процес повернення до барокового узагальненого уявлення про сонату як про будь-який камерно-інструментальний твір.

Композитори ХХ століття, розпочавши із заперечення романтизму, неминуче втілювали в своїй творчості винайдені у ньому стилістичні новації, у тому числі і в плані зазначеної вище «сонатної ретроспекції». Це

стосувалось, на думку Н. Дж. Саддута [227], таких стилістичних моментів, як жанрова диференціація всередині самої камерно-інструментальної сфери («симфонії» і «фантазії» Р. Шумана, «імпровізації» Ф. Мендельсона). Це відносилось і до концертної сюїти, і до будь-якої іншої програмної камерної музики, а також до особливого різновиду – сонатини, яким стали позначатися невеликі сонатні твори, частіше за все, навчального плану [там само].

У ХХ столітті соната не втратила своїх пріоритетних позицій в системі камерно-інструментальних жанрів. Більш того, значно розширилося коло інструментів, залучених до сонатної диспозиції. Раніше, згідно з таблицями параметрів сонатного жанру, запропонованими Н. Дж. Саддутом [227] на основі спостережень Хофмайстера і Ньюмена, аж до романтичної доби більша частина (51 %) сонат було створено для фортепіано або двох фортепіано. Достатня кількість сонат (27 %), не рахуючи змішаних тріо (5 %) і дуетів без фортепіано (5 %), створювалися для скрипки і віолончелі, а на решту інструментів припадало лише 12 % від загальної кількості сонатних творів; у ХХ столітті з'явилися також сонати для всіх мідних духових інструментів, серед яких і значна кількість тромбових [там само].

Автор пропонує стислі аналітичні характеристики чотирьох творів – Сонати для тромбона і фортепіано П. Хіндеміта, Сонати Б. Чайлдса (*B. Childs*) для солюючого тромбона, Сонати Р. Л. Сандерса (*R. L. Sanders*) для тромбона і фортепіано, Сонати для тромбона і фортепіано «*Vox Gabrieli*» С. Шулека (*S. Sulek*). Кожна з цих сонат є, на думку дослідника, по-своєму унікальною.

Не претендуючи на типологічні узагальнення, автор визначає перший з цих зразків (П. Хіндеміт) як поєднання неокласицизму і романтичної програмності в рамках складно-складеної форми, де «чотири традиційні частини-розділи тривають без перерви», другий (Б. Чайлдс) – як «полістилістичний твір», що поєднує алеаторичну техніку (І ч.), джазовий

свінг та імпровізацію (II ч.), де виконавцеві надається право вільного поєднання чотирьох музичних матеріалів у межах форми рондо з структурою *ABACA* з кодою-резюме [227].

Щодо третього з творів (Р. Л. Сандерс) відзначається, що він поєднує типові риси стилю цього автора, означувані як «неокласичність» і «дисонантність», і є зразком синтезу «тональності» та «атональності» в рамках тричастинного циклу, де головує «помпезно-урочиста» перша частина, написана в повній сонатній формі з дзеркальним співвідношенням кантиленної головної і танцювально-моторної побічної тем; друга частина (скерцо з формою *ABA*), демонструє моторно-ігрове обрамлення «гімну» у середньому розділі, а фінал у формі рондо-сонати містить в якості рефрену активну ігрову тему у розмірі 5/8, яка чергується з епізодами кантиленно-ліричного змісту [там само].

Соната «*Vox Gabrieli*» С. Шулека засновується на бароковій стилістиці і містить лише одну частину, що, за Н. Дж. Саддутом, відсилає нас до тієї доби, коли під сонатою мався на увазі «багатосекторний», проте саме одночастинний музичний твір [227], у даному випадку – сакральної тематики, про що свідчить посилання на Дж. Габріелі, який мислив тромбон як Трубний глас, що сповіщає про настання Судного дня. У даній одночастинній Сонаті представлено сім секцій: 1) «ритмічну гру» обох інструментів; 2) інтермедію, де створюється «легкий», «грайливий» настрій; 3) ліричний епізод з «кантиленним» солюючим тромбоном (авторська ремарка – *dolce espressivo*); 4) токату на штриху *marcato* збудженого характеру; 5) нову тромбонову «кантилену», яка контрастує зі своїм оточенням; 6) змагання інструментів дуету у виконанні віртуозних пасажів з переходом до динамізованої репризи (зміна теситури) третьої секції форми; 7) завершальну, кульмінаційну, де вимальовується образ Судного дня – відкриття Небесних брам, де використано матеріал «ритмічної гри» з першої секції форми у максимально «потужному»

звучанні інструментів дуету (авторська ремарка – *disperatamente*, іт. – у розпачі) [227].

Якщо спробувати узагальнити вищезазначене, то можна дійти висновку про те, що критеріями класифікації сонат для тромбона, зокрема, у музиці Новітнього часу, можуть виступати як функціональні, так і формально-структурні чинники. До перших, як уже наголошувалося, відносяться особливості виконавського складу, передусім, наявність або відсутність інших інструментів, окрім самого тромбона. З урахуванням того факту, що тромбон у всіх його багатоманітних тембрових ампуа залишається інструментом мелодичним (на ньому можливе лише приховане багатоголосся, а також доспівування окремих звуків голосом), провідним різновидом тромбонової сонати слід вважати тромбоново-фортепіанний дует.

Можливі й інші ансамблеві варіанти, приміром, ансамблі типу: 1) «тромбон – труба – валторна» (Соната Ф. Пуленка); 2) «тромбон – орган», як у згаданій раніше Сонаті для альтового тромбона і генерал-баса анонімого автора XVII століття, реконструйованій Ф. Бродерсеном (*F. Brodersen*); 3) ансамбль «гобой – два кларнети – фагот – солуючий тромбон», як у «*Sonata for trombone and four winds*» В. С. Хартлі (*W. S. Hartley*); 4) «тромбон – камерний оркестр», як у «*Sonata per trombone, 12 strumenti d'archi e pianoforte*» Й. Матея (*J. Matej*); 5) «тромбон – скрипка», як у «*Duo Sonata No.1 'Hyphenated', op.22*» М. Альбургера (*M. Alburger*); 6) ансамбль з декількох тромбонів, як у «*Sonatina for Three Trombones*» Е. Гіртайна (*E. Girtain*), Соната для квартету тромбонів і ударних Р. Гольцова.

У ряді випадків тромбонова соната зближується з сюїтою, але не за типом «драматургії гри» (за М. Арановським [7]), а за акцентуванням контрасту між частинами власне сонатного циклу, яких може бути довільна кількість. Такі жанрові «гібриди» характерні для «*Suite for four trombone*» і «*Sonatina for trombone and piano*» К. Сероцького (*K. Serocki*), «*Suite fu zwei*

Trompeten in B und zwei Posaunen» І. Селенї (*I. Selen'yi*), «*Suite for unaccompanied trombone*» Л. Бассета (*L. Basseta*).

На іншому «полюсі» цього класифікаційного критерію (склад виконавців) знаходяться сонати для тромбона соло, такі, як вже згадувана Соната Б. Чайлдса, а також три сольні Сонати Дж. Кенні (*J. Kenny*) для кожного з трьох видів тромбона – альтового, тенорового і басового. Загалом, сольна тромбонова соната зустрічається досить рідко. Окрім перелічених вище творів тут слід назвати «*Sonata breve for bass trombone solo*» В. С. Хартлея, «*Sonata for solo trombone*» Дж. Ч. Біліка (*J. Ch. Bilik*), «*Sonata for Unaccompanied Euphonium or Trombone*» Ф. Л. Клінарда (*F. L. Clinard*), «*Sonata for solo trombone*» А. Рідута (*A. Ridout*).

При всій об'єктивності функціонального критерія класифікації тромбонових сонат, він не є єдино можливими. Зокрема, як вже наголошувалося вище, необхідно пов'язувати сольні і ансамблеві різновиди з категоріями вищого порядку – концертністю та камерністю (концертні сонати з фортепіано, ансамблем або камерним оркестром; камерні сонати у виді дуету «тромбон – фортепіано», а також для тромбона соло тощо).

Іншим основним критерієм класифікації жанрових підвидів тромбонових сонат постає, як вже відзначалося, структурно-фактурний, що визначає особливість драматургії та форми творів. Тут виокремлюються: 1) сонати-цикли, що містять від двох до чотирьох частин, з яких одну, як правило, першу, написано в сонатній формі, 2) одночастинні сонати-поєми (програмні та непрограмні).

Суттєвим тут постає і критерій стилю – історичного, національного, композиторської та виконавської шкіл, індивідуально-авторського. Історичний стиль реалізується в моделях, означуваних як барокова, класицистська, романтична, авангардна, поставангардна тромбонова соната. Національна стилістика увиразнюється у тематизмі та формі тромбонових сонат, а також через виконавські школи, які склалися та функціонують у тій чи іншій країні. Нарешті, головним критерієм

змістовного рівня у класифікації сонат для тромбона (або за його участі) постає стиль творчих особистостей – композитора і виконавця, а також, що у тромбовій практиці досить часто зустрічається – змішаний композиторсько-виконавський стиль.

Окремий аспект класифікаційних характеристик тромбової сонати складає врахування її фольклорних та «третьопластових» витоків (неофольклоризм, джазова і рок-стилістика, різноманітні стилістичні «суміші»). Це особливо показово для Новітнього часу, де вказані стильові напрями набувають особливої актуальності, зумовленої, з одного боку, зі стильовим плюралізмом, з іншого – з глобалізацією світових мистецьких процесів, новою системою їхньої комунікації.

2.2. Сонати концептуально-концертного типу

Даний тип сонат характеризується, як вже відзначалося, синтезом двох родів музичного мислення – концертності, притаманної жанру концерту з його «фресковістю» і діалогічністю, і камерності, котра постає як константа жанру сонати. Такий тип сонат виник на основі сонатно-симфонічного циклу віденських класиків, де жанри концерту і сонати були супутниками симфонії.

Звідси – типова форма концертних сонат, що мають, як правило, декілька частин, одна з яких, найчастіше перша, створюється в сонатній формі. Даний різновид сонат достатньо широко представлено у світовій літературі для тромбона, що дозволяє розглядати його як константне «ядро» досліджуваного жанру.

Сонати цього типу розрізняються за критерієм виконавського складу і існують у вигляді двох груп. Перша з них є наближеною до жанру камерної сонати, а концертність у ній постає як додатковий чинник, що акцентує віртуозність партії, насамперед, мелодичного інструмента, яким є тромбон. Подібні сонати пишуться зазвичай у традиційній формі дуету

«тромбон – фортепіано» і відрізняються паритетністю партій обох інструментів, яка є головною ознакою камерності.

Водночас сонати даного типу наділені і рисами, властивими концертності. Зовнішньо це втілюється в самому виконавському складі творів, що складають (поряд з тромбово-фортепіанними дуетами) їхню другу групу. Подібні сонати, як було показано вище, можуть репрезентуватися найрізноманітнішими інструментальними складами, в яких тромбон буде виокремлюватися і як «соліст», тобто виявляти свою концертну функцію, і як «ансамбліст», постаючи на рівних правах з іншими інструментами.

Специфіка «образу» тромбона, унаочнена через його видовий стиль, накладає свій відбиток на обидві ці групи. При цьому, якщо в дуетах для тромбона і фортепіано темброво-динамічні якості обох учасників ансамблю виявляються заздалегідь збалансованими, урівноваженими, то в інших ансамблевих зразках важливим є спеціальний підбір інструментів, які співставляються з «пишнозвучним» тромбоном, а також прорахована до деталей артикуляційно-динамічна логіка у викладі і розвитку матеріалу, тобто, у фактурі, яка є субстанцією та головним «розпізнавальним знаком» обох типів тромбової сонати – концертної та камерної.

2.2.1. П. Хіндеміт. Соната для тромбона і фортепіано *op.* 41

Як уже наголошувалося, такий тип сонатного ансамблю є класичним за статусом і з цієї причини найбільш поширеним не тільки в літературі для тромбона, але й у музиці для інших духових інструментів. Наявність фортепіано в «союзі» з мелодичним духовим інструментом дозволяє композиторам створювати особливий тип звучання, при якому духовий інструмент, завдяки своїй одноголосній природі, вирізняється як концертуючий, ведучий, а універсальне за своїми можливостями фортепіано відіграє роль, аналогічну оркестру у власне концертному

жанрі. Проте всередині цього поєднання є безліч нюансів, зумовлених, передусім, стилем композитора, який береться за створення тромбово-фортепіанного сонатного ансамблю.

Як вже зазначалося, із загального числа сонат для тромбона, створених у ХХ – початку ХХІ століть, зразки дуетів «тромбон – фортепіано» чисельно переважають. Наразі відомі понад п'ятдесяті подібних сонат, створених композиторами різних країн і в різні десятиліття вказаного періоду. Більшість з них належить композиторам США та Канади (більш, ніж половина), а решта – представникам інших країн (Австрія, Англія, Бельгія, Німеччина, Словаччина, Польща, Франція, Хорватія, Чехія, Україна, Росія).

Такий значний інтерес з боку авторів, серед яких – не лише композитори-тромбоністи, а й академічні митці універсального стилю, зумовлений цілим рядом детермінант історико-стильового порядку. Серед них провідна – загальна тенденція до камернізації інструментальної музики, що виникла ще на початку ХХ століття і спричинила появу цілої низки камерних творів для різних інструментів, в яких авторами максимально враховувалися особливості тих або інших видових інструментальних стилів. При збереженні класичної моделі сонатного циклу, такі твори, у тому числі і тромбово-фортепіанні дуети, стали знаменними віхами у становленні «нової камерності», що відображувала «нові ритми життя», не пориваючи з традиціями минулого (за Б. Асаф'євим [11]).

Одним з еталонних зразків великої форми концептуально-концертного типу є Соната для тромбона і фортепіано *op. 41* П. Хіндеміта (1941). Цей твір є достатньо відомим, у зв'язку з чим його характеристики (більш-менш докладні) надано у роботах зарубіжних дослідників (*N. J. Sudduth* [227], *A. W. Ross* [218], *R. Haines* [199]). Запропонований у даній дисертації аналіз стосується особливих рис даного твору, який є

репрезентативним для Новітнього часу зразком тромбонавої сонати концептуально-концертного типу.

Свою Сонату для тромбона П. Хіндеміт створив як одну з серії подібних сонат, написаних в 1930-ті – 1950-ті роки і призначених для різних інструментів оркестру. За стилістикою ці твори були орієнтовані переважно ретроспективно і відображували неокласичну (у широкому сенсі) спрямованість творчості автора. Соната містить елементи стилізації під концертуєчий стиль Бароко, який для П. Хіндеміта був одним з найважливіших творчих імпульсів, а також ознаки романтичної програмної сонати, що здобула нове життя в творчості композиторів ХХ століття.

На композиційно-драматургічному рівні дана Соната [202] характеризується відтворенням чотиричастинної структурної моделі [202]. Разом із тим, за Н. Дж. Саддутом [227], П. Хіндеміт «усуває перерви між частинами», які стають розділами наскрізної монолітної композиції програмно-поемного типу. І ч. Сонати (*Allegro moderato maestoso*) за своєю драматургічною функцією парадоксально, типово по-хіндемітівськи, суміщає ознаки сонатного *allegro* віденських класиків і *grave* барокового інструментального концерту.

Музика цієї частини вирізняється підкресленою помпезністю, представленою, однак, в дуеті двох інструментів – тромбона і фортепіано – по-різному. У партії тромбона звучать розмашисті декламаційні ходи, що нагадують ораторську мову, організовані структурно-ритмічно у вигляді трьох великих фраз, відокремлюваних паузами.

Такий розподіл матеріалу дає змогу, по-перше, показати основні лексеми, з яких виростає тематичний комплекс Сонати (інтервальні «розгойдування», спрямовані до розширення діапазону, де важливою є не сама інтерваліка, а «відцентровий» принцип її накопичення – від кварта, квінти, септими – до нони в кульмінації).

По-друге, таке фразування відповідає можливостям дихання тромбоніста, якому необхідно проінтонувати достатньо розгорнені мелодичні побудови, заздалегідь набравши достатню кількість повітря в легені. Слід відзначити також наявність внутрішнього тематичного, типово сонатного контрасту, закладеного в тромбонових фразах у вигляді чергування декламаційності (1–2 тт.) і кантиленності (3–5 тт.), що зберігається і надалі (7–11 тт.; 13–17 тт.).

У фортепіанній партії представлено токатність (пунктири у розмірі $3/2$) – ще один контрастний жанровий знак теми головної партії. Досягнувши кульмінації (17 т.), обидва матеріали – партій тромбона і фортепіано – тимчасово немов розчиняються – фактура зводиться до низхідних паралельних октав у фортепіано (18–19 тт.). Головна партія наче поступається місцем темі побічної в тональності *in C* (перша тема – *in F*), що зайвий раз підтверджує наявність тут «класичної» моделі форми.

Застосована П. Хіндемітом розширена тональність, яку він вважав продовженням, сучасним варіантом класичної гармонічної тональності, поєднується з реалізацією і відповідної до неї інтервального ряду, вибудованого за рівнем накопичення дисонантності [204]. Третій – акордовий – ряд П. Хіндемита унаочнено у фортепіанній партії I ч. Сонати, де вертикалі вибудовуються на основі наближеності або віддаленості від перших (консонантних) обертонів гармонічного спектра, за термінологією самого П. Хіндемита – від «батьків» до «синів» [205].

Розвиток у межах побічної партії I ч. Сонати здійснюється на основі її активної теми, що містить типові риси жанрової характеристичності. У темі прослуховуються елементи, які нагадують старовинні тридольні танці-марші, втілені через остинатно повторювану ритмо-формулу «чотири восьмих – чотири чверті» в імітаційних «перегуках» тромбона і фортепіано (19–27 тт. і далі). Виклад матеріалу набуває дробного

характеру, що свідчить про включення фази розвитку-розробки. У силу вступає і концертна діалогічність, властива сонатам даного типу.

У даній Сонаті це відноситься до розкриття композитором темброво-регістрових і фактурно-функціональних особливостей звучання обох інструментів. Наприклад, у розділі побічної партії І ч. у фортепіано з'являється двоголосна мелодична конструкція у високому регістрі, котра імітує звучання челюсти на тлі тривалої тромбонової педалі і репрезентує оркестровість, притаманну фактурі даного твору (30–34 тт.).

Після повернення початкового варіанту теми у тромбона (з 37 т.) виникає нова, вже власне мотивно-розробкова фаза розвитку, пов'язана з принципом обміну короткими мікро-поспівками між інструментами. Виклад матеріалу у цьому розділі продовжує лінію поліфактурності, властивої концертно-симфонічному письму. Варіантний розвиток у формі і фактурні зближення тем визначають відсутність в І ч. Сонати розробкового розділу як такого, а також відмову від проведення побічної партії в репризі, яка з'являється у вигляді повернення початкової теми І ч., перетвореної в діалог-імітацію на матеріалі двох фактурних пластів, що експонувалися раніше по вертикалі. Цей розділ форми (72–83 тт.) за функцією можна визначити як коду-перехід, котра немовби переривається після фермати вступом *attacca* контрастного за всіма параметрами *Allegretto grazioso*.

Починається II ч. Сонати, яка за формою є своєрідним гібридом теми з варіаціями і рондо. При цьому функції інструментів – тромбона і фортепіано – по-особливому розподілені між цими двома композиційними структурами: тромбон виконує виключно тему рефрену, повторювану чотириразово з невеликими варіантними змінами, а у фортепіано представлена фігураційно-варіаційна фактура, похідна від теми рефрену, яка передує всім його появам (принцип «варіації і тема», як у Третньому фортепіанному концерті Р. Щедріна).

Привертає особливу увагу поліфункціональність фактурного викладу в цій скерцозно-ігровій за характером частині Сонати. Сама тема, що піддається варіюванню і представлена експозиційно у фортепіано (1–18 тт.), фактично є двоголосною інвенцією, де поліфонічно об'єднані скерцозна (партія правої руки піаніста) і більш співуча, кантиленна за інтонаціями мелодичні лінії (партія лівої руки).

З вступом рефрену у тромбона (з 19 т.) варіювання у фортепіанній партії наче завмирає, припиняється з тим, аби поновитися далі на наступному етапі. У другій варіації (26–39 тт.) «фігураційний» і «кантиленний» пласти фактури обмінюються місцями, а з новим проведенням тромбонового рефрену (з 40 т.) немов розчиняються в стакатних мотивах на динаміці *pp*.

Третя варіація своїм початком накладається на завершальну педаль тромбонового рефрену і продовжує лінію фактурно-динамічного зростання, окреслену ще в експозиційній першій варіації. Це відображено у вільних імітаціях мотивів і фраз між партіями рук піаніста (55–58 тт.), а також в поверненні до «інвенційного» двоголосся, яке на початку третього проведення рефрену перетворюється на низхідну одноголосну гаму (65–70 тт.).

Принцип організації матеріалу по горизонталі і вертикалі (діагоналі) у II ч. Сонати нагадує техніку монтажу і напливів, запозичену з кіномистецтва. Це увиразнено в завершальній фазі варіювання (72–86 тт.), де фортепіанна «інвенція» поступово немов спливає вгору, в далину, досягаючи четвертої октави (ремінісценція імітації звучання челюсти з розділу побічної партії II ч.). Далі представлено цілу низку фактурних напливів, які відсилають до певних семантичних значень. Так, «фактурний осередок» (за Є. Назайкінським [115, с. 73]) тромбонового рефрену, що звучить на фоні акордової «стрічки» у фортепіано, раптово змінюється стильовою алюзією на музику пізнього Ренесансу: на тлі

тромбонової педалі у фортепіано проводиться фрігійський тетрахорд – ладовий символ цієї епохи.

III ч. Сонати (*Allegro pesante*, сонатна форма без розробки, марш на 6/4). відзначається наявністю програмного підзаголовка – нім. «*Lied des Roufbolds*», англ. «*Swashbuckler's Song*» (зазвичай перекладається як «Пісня хулігана»). За функцією у формі цілого дана частина є, з одного боку, жанровою інтермедією-вставкою, з іншого боку – композиційно-драматургічною «аркою» з I ч. Виклад матеріалу в експозиції починається активною, «наступальною» темою тромбона, яка звучить на тлі масивних акордів фортепіано (1–7 тт.). За характером образу ця тема наближена до «маршу» на 3/2 з розділу головної партії I ч., але відрізняється більшою емоційною відкритістю, нарочитою «відвертістю» інтонацій В межах викладу цієї теми П. Хіндеміт демонструє декілька етапів її варіантного перетворення, спрямованих до досягнення першої «місцевої» кульмінації, представленої у розмірі 2/2 у високих регістрах обох інструментів на динаміці *f* (27–28 тт.).

Після невеликої сольної мікро-каденції у тромбона (28–31 тт.), якій немовби гаситься поступальна енергія помпезного маршу, звучить друга тема – хвацька «Пісня хулігана» (*Swashbuckler's Song*), викладена у вигляді дванадцятитактового (блюзового) квадрата у дусі джазових тем-стандартів з типовою для них фактурою «тема-мелодія – акорди-”стовпчики” в акомпанементі» (34–45 тт.).

Далі слідує фаза варіантного розвитку цієї теми, що в стилістиці творів П. Хіндеміта часто замінює мотивну розробку. Це – середина тричастинної структури побічної партії, побудована на перекличках коротких фраз тромбона і лапідарно викладених (здвоєні октавні унісони, котрі переходять далі у гетерофонну «стрічку») мотивів у фортепіано (50–66 тт.). Наразі виникає певна подоба чергування приспіву і заспіву в куплетній формі, що підтверджується поверненням початкової теми

(власне «пісня хулігана») з характерним висхідним квартовим затактом (від 66 т. і далі – до тромбонової педалі в низькому регістрі у 81–82 тт.).

Замість репризи першої теми («марш» на 3/2) П. Хіндеміт використовує ще один варіант другої, видозмінюючи його структурно в плані скорочення (на зразок повторення останньої фрази приспіву в куплетній формі). У цілому ж побудову III ч. даної Сонати можна визначити, за А. В. Россом (*A. W. Ross*), як бінарну («*binary form*»), де взаємодіють три тематичні імпульси, причому, третій виконує функцію переходу-зв'язки між двома першими [218].

Як убачається, цю конструкцію можна трактувати і по-іншому. Зокрема, якщо орієнтуватися на пісенний куплет як первинну модель формоутворення в даній частині Сонати, а також на концертний тип викладу, характерний для «гібридного» жанру сонати-концерту, то «третю тему», котра виникає в зв'язках між двома основними, можна трактувати як каденційну за змістом інтермедію, ніби відступ від «пісні» як жанрового прототипу. Зрозуміло, що «пісня» слугувала для П. Хіндеміта лише основою тематизму і структури, які виявляються немов зумисне спрощеними, що унаочнюється і в поєднанні тональних центрів. Це – *in C* (перша тема) і *in F* (друга тема), проміжну роль між якими виконує колорит тональності *in Es* – схема «трихорду в кварті» – однієї з інтонацій-парадигм фольклорного та «третього пластів» (за К. Рікманом [128]).

IV ч. Сонати (авторська ремарка – *Allegro moderato maestoso*) – вільна ремінісценція сонатної форми I ч., де теми продемонстровані в зворотньому порядку. Ця частина пов'язана із попередньою III ч. витриманим педальним звуком в партії фортепіано (*F* контроктави), з якого, як з обертонового джерела, немов би виростають, проявляються звуки мелодичної теми, заснованої на матеріалі побічної партії I ч., що викладається початково у фортепіано на динаміці *pp*. Тема поступово «набирає обертів», ущільнюється фактурно, причому, як по вертикалі, так

і по горизонталі; зростає маса голосів, розвивається шляхом дроблення мотиву початкова мелодична фраза, імітаційно переміщувана з голосу в голос, що супроводжується *crescendo* аж до *mf* у момент вступу тромбона у 8 т.).

Тема, викладена тромбоном на тлі мотивів-реплік у фортепіано, поступово набуває характеру, означеного авторською ремаркою *maestoso*. На перший план тут виступає фортепіанне багатозвуччя в діапазоні чотирьох октав і типова для письма П. Хіндеміта гетерофонна «стрічка», що слугує фоном для викладеної октавами мелодичної теми. Це створює «жорстку», дисонантну в своїй основі лінійну конструкцію, яка призводить до другого проведення теми в партії тромбона – цього разу в тональності *in B* (домінанта попереднього *in Es*).

З 21 т. розпочинається нова фаза розвитку теми головної партії сонатної форми фінальної частини Сонати (нагадаємо, що це – ремінісценція теми побічної партії з I ч.), де представлено фактично дві теми-мелодії – фортепіанну і тромбову. Далі фактура розшаровується на відносно самостійні пласти, кількість яких змінюється від трьох (основний варіант) до п'яти і більше. Такий виклад є притаманним зв'язуючим побудовам, що підтверджується і виникненням в партії тромбона (з 35 т.) характерного пунктирного ритму, запозиченого з основної теми I ч. (фактурний передікт, за Г. Ігнатченком [55]).

Підсумком становлення і розвитку форми Сонати у цілому стає розгорнене, каденційно-апофеозне за характером викладу проведення теми головної партії з I ч. (одночасно це – дзеркальна реприза форми фіналу. Тему викладено у початковому варіанті – тональності *in F* і розмірі $3/2$ у фактурі з «розмашистим» за інтервалікою солюючим тромбоном і пунктирно-маршовим монументально-тріумфальним могутнім звучанням фортепіано з далекими, *quasi*-оркестровими зіставленнями регістрів. Наразі форма Сонати дістає обрамлення, в якому

її перша частина як у дзеркалі відбивається у фіналі, що є типовим для мислення П. Хіндеміта як неокласика.

Завершуючи аналіз даної концептуально-концертної Сонати, слід виокремити особливості партії тромбона, ті технічні труднощі, які виникають перед її виконавцями. П. Хіндеміт, який добре знав можливості тромбона як оркестрового інструмента, в Сонаті не прагнув до їх перевищення. Це, проте, не означає залучення лише типового ресурсу інструмента, представленого в традиційних для нього інструментальній кантилені та декламації. Соната є достатньо складною для виконання як тромбоністами, так і піаністами, перш за все, в композиційно-драматургічному вимірі. Це стосується і загальної атмосфери концертної «маестозності», «крупного штриха» в експонуванні і розвитку матеріалу.

Тромбові теми-мелодії всіх частин як в експозиційних показах, так і в їхньому варіантному розвитку, засновуються, по-перше, на розмашистих інтервальних ходах, що вимагають еластичного амбушюра і точної фіксації куліси на певних позиціях. По-друге, у багатьох випадках спостерігається велика витрата дихання тромбоніста, що пов'язано із монументальним характером музичних образів Сонати, значними масштабами фаз розвитку, частими тривалими наростаннями і спадами звучності.

Вимагає уваги і дотримання метроритмічного і динамічного балансу між тромбовою і фортепіанною партіями, що є в даній Сонаті досить складним, оскільки, при всій єдності тематичної основи, ці партії майже завжди тяжіють до автономного – поліфонічного (у вузькому і широкому сенсах) – звучання. При цьому спостерігається домінантно-фортепіанний тип співвідношення партій, що в даній Сонаті є суттєвим моментом. Адже тромбон, при всій «потужності» його звучання, за своєю мелодичною природою є менш універсальним, аніж гармонічне фортепіано, і повинен бути рівноправним партнером цього багатозвучного і багатооктавного

інструмента-оркестра. Тому в даній концертній Сонаті тромбоніст не повинен обмежувати себе в силі звука, коригуючи її відповідно до щільності і динаміки фортепіанного викладу.

2.2.2. Й. Матей. Соната для тромбона, 12-ти струнних і фортепіано

Даний твір репрезентує зразок сонатного ансамблю з солюючим тромбоном, запропонований чеським композитором Й. Матеєм (1922–1992). Цей автор відноситься до категорії композиторів-виконавців. Його основною виконавською спеціалізацією був саме тромбон, на якому він грав все своє життя, спочатку навчаючись музиці в місті Острава, а згодом – у Празькій академії виконавських мистецтв.

Як наголошується в інтернет-джерелі [193], стиль Й. Матея як композитора відрізняється поєднанням традиційної тонально-гармонічної системи з характерними новаціями, властивими загалом чеській музиці періоду 1960–1970 років (її репрезентантом був тоді фестиваль «Празька весна» 1974 року). Підкреслюється також вплив на творчість Й. Матея тенденцій неофольклоризму, виражений через переосмислення інтонаційної лексики не лише чеської, але й вірменської, балканської, польської народної музики, що було втілено в концентрованому вигляді в опері «Сорок днів гори Муса Даг» («*Forty Days of Mount Musa Dag*»), над якою композитор працював останні 20 років свого життя [там само].

Проте основою композиторської творчості Й. Матея були камерно-інструментальні та концертні жанри. Він є автором ряду творів для тромбона, серед яких: Концерт для тромбона з оркестром (1947–1951), Концерт для бас-тромбона з оркестром (1952), Соната для тромбона, 12-ти струнних і фортепіано (1965), потрійний Концерт для труби, валторни і тромбона з камерним оркестром (1974).

Соната [211], що вперше розглядається у даній дисертації, була створена в 1965 році, і є зразком змішаного концертно-камерного стилю. За

жанром – це фактично соната-концерт, що відповідає основній стильовій спрямованості творчості Й. Матея, який тяжів до концертно-віртуозної «броскості» створюваної ним камерно-інструментальної музики. Звідси – основні риси драматургії і композиції цієї Сонати, яка складається з трьох частин: I ч. – *Introduzione e Allegro*; II ч. – *Musica funebre*; III ч. – *Finale*. Соната містить також дві розгорнуті каденції солюючого тромбона, які можуть виконуватися на вибір (*ad libitum*) – або основна, дана в межах *Finale*, або додаткова (*cadenza alternativa*).

Слід відзначити, що Соната має подвійну призначеність стосовно солюючого інструмента і може виконуватися як тромбоном, так і фаготом. Традиції такої версійності, похідні від концертуючого стилю Бароко, були відроджені в XIX столітті західноєвропейськими романтиками, зокрема, Й. Брамсом (зразок – дві його пізні Сонати для альту або кларнета, проаналізовані у дисертації Е. Купріяненко [86]).

Щодо складу ансамблю тромбоново-фаготова Соната Й. Матея, як засвідчує практика, теж може бути версійною. Якщо у фаготовій версії струнні інструменти обмежуються 12-ма музикантами (два пульти перших, пульт других скрипок, по одному пульту альтів, віолончелей і контрабасів), а також виконавцем-піаністом, то в тромбоновому варіанті зазвичай склад кількісно розширюється і складає: три пульти перших, два пульти других скрипок, по два пульти альтів і віолончелей, один пульт контрабасів (це порівняння здійснено на підставі відеозаписів, які використовувалися при аналізі даного твору).

Кількісне збільшення складу ансамблю у тромбовій версії цієї Сонати знадобилося для того, щоб урівноважити звучання «гучного» тромбона та інших інструментів у плані динамічного балансу, який в даній

Сонаті є чи не основним виконавським завданням саме через переважання в партії тромбона динаміки *f* і *ff* в більшості активних тем частин (виключення складають лірико-кантиленні теми, зокрема, тема побічної партії з першої частини, початкова тема другої частини, деякі

швидкі теми, побудовані за принципом крещендування, як, наприклад, тема рефрену з *Finale*).

Сонату присвячено автором пам'яті одного з його вчителів – тромбоніста Я. Юзака (*J. Usak*), у якого він навчався в Празькій академії виконавських мистецтв. Тематику *memory* втілено в оригінальній узагальнено-програмній концепції та архітектоніці сонатно-циклічної форми, трактованої Й. Матеєм в класико-романтичному дусі, але збагаченою в царині стилістики рядом новацій.

Це стосується, зокрема, першої частини, що складається з *Introduzione* (*Maestoso*, 4/4, розширена тональність з центром *in F*) і повного сонатного *allegro*. Інтродукція будується як тричастинна структура, що містить дві досить контрастні теми. Перша з них звучить у солюючого тромбона (авторська ремарка – *energico sempre tenuto, quasi fanfare*) на фоні гостро-ритмізованого акомпанементу ансамблю струнних і фортепіано, в якому впродовж дев'яти тактів жодного разу не повторюється однаковий ритм.

Друга тема (авторська ремарка – *crescendo poco a poco e accelerando*) репрезентує вже не фанфарну, а пісенно-декламаційну лексику, що охоплює в подальшому і репрізний розділ (*Tempo I, Largamente*, 16–19 тт.). Далі звучить перша мікро-каденція солюючого тромбона (авторська ремарка – *drammaticamente, molto rubato*), що будується на тріольних репетиціях і маркатних підкресленнях витриманих звуків тромбона на динаміці *fff* (*pesante*) у супроводі тремоло інструментів ансамблю, що імітують тремоло литавр в симфонії (21–23 тт.).

Подальший розвиток матеріалу відбувається вже в рамках експозиції сонатного *allegro*, що будується на двох темах. Перша з них (тема головної партії) ґрунтується на активних маршових пунктирах в рамках двокомпонентної фактури з чітким розподілом на партії солюючого тромбона та акомпануючого ансамблю (1–11 тт. від початку розділу *Allegro*). У темі тромбона неважко помітити схожість з першою темою

Introduction, що дозволяє говорити про наявність у тематизмі цієї частини (як і Сонати загалом) монотематичної основи, представлені на рівні мікро-інтерваліки (кварто-квінтові мелодичні обороти) і ритміки (тріолі з теми *Introduzione* в першій темі *Allegro* перетворюються в початкову синкопу «шістнадцята – восьма – шістнадцята» і пунктир «восьма з крапкою – шістнадцята»).

На остинатному фоні з цих ритмо-інтонацій будується весь розділ головної партії I ч.. Модифікації в сфері ритму і фактури відбуваються лише в зв'язці, коли в обох партіях – тромбона та інструментального ансамблю – з'являються провісники нової теми, побудованої на іншій жанровій основі; «марш» з його пунктирами немов би модулює у «пісню-декламацію» для тромбона із струнно-смичковим контрапунктом і фортепіанним акомпанементом (з 36 т., *L'istesso tempo*, авторська ремарка – *rigore del tempo, piuttosto avanzando*).

Розпочинається діалог тромбона і інструментів супроводу, в процесі якого друга тема набуває рис кантиленної лірики (авторські ремарки – *leggierissimo, molto legato*, динаміка *p* у всіх партіях, причому тромбон першим переходить на тиху звучність, немов поступаючись місцем інструментам ансамблю). Проте ліричний «ухил» змісту, означений другою темою *Allegro*, не є головним драматургічним знаком у даній частині Сонати і швидко змінюється активними кварто-квінтовими зворотами і тутійною звучністю, які повертають семантику першої теми *Introduzione* (від 63 т.), де цікавим є прийом швидких змін динаміки всередині мелодичних фраз від *fff* до *ppp* у тромбона, як *subito*, так і «вилочками».

З інтонацій теми *Introduzione* поступово кристалізується реприза теми головної партії, яку, згідно з нормативами класичної сонатної форми, слід було б назвати «ложною» (матеріал надано в тональності субдомінанти – *in Es* – замість *in B*), що ще раз підтверджує спорідненість цих тем. Тема-мелодія у викладі тромбона звучить на тлі тремоло струнних з періодичними вкрапленнями реплік фортепіано і наче вливається в репризу

другої кантиленної теми, в якості контрапункту до якої використано матеріал першої «теми-маршу» (91–98 тт.).

Відсутність розробки як такої в даній сонатній формі компенсується за рахунок внутрішньої розробковості в межах хвиль наростання, остання з яких, побудована на мотивних вичленуваннях з тем *Introduzione* і *Allegro*, що сполучаються по вертикалі (99–112 тт.), припадає на зону золотого перетину і співпадає з репризою-кодою в основній тональності *in B* на матеріалі теми головної партії, що звучить у тромбона в контрапункті з видозміненою темою *Introduzione* (з 113 т., авторська ремарка – *espressivo*). З досягненням максимальної напруги (*fff*, авторська ремарка *molto pesante, marcato* у тромбона на фоні акордового тремоло в інструментів ансамблю) розвиток музики немов уривається. Звучить *Andante quasi recitativo* – усього один такт солюючого тромбона, що завершує першу частину і слугує зв'язкою з наступною, позначеною як *Musica funebre*.

Назва II ч. (*Largo*, 4/4, розширений лад з тональним центром *in d*, вільна тричастинна композиція, заснована на двох споріднених темах) цілком відповідає семантиці *memory*, що постає як «жанр другого плану» (за О. Зінькевич [52]) у цій Сонаті, присвяченій пам'яті Я. Юзака. Дана частина, на думку Я. Стракоса (*J. Strakoš*) [226], є одним з кращих зразків траурної музики концертно-камерного типу, створеної для тромбона і камерного оркестру в XX столітті. За драматургічним рішенням *Musika funebre* – це камерно-концертне *Largo* зі всією атрибутикою цієї частини сонатно-симфонічного циклу.

За формою *Musika funebre* – вільна тричастинна (трироздільна) композиція імпровізаційно-медитативного типу, в якій відсутні як такі контрасти, а розгортання матеріалу будується на спільній інтонаційній базі, з якої по черзі вичленовуються і розвиваються окремі елементи у вигляді мелодичних мотивів і ритмо-формул.

Перший розділ форми є експонуванням основної теми, котра, завдяки своїй багатоскладовості, постає джерелом подальшого розвитку. Спочатку

звучить оркестровий супровід, що включає два фактурно-тематичні елементи – мірні «маршові кроки» (1–5 тт.) та скорботну речитатію-декламацію, засновану на поступовому низходженні від завойованої вершини до початкового стану (6–7 тт.). В межах цього матеріалу неодноразово піддається змінам характер музики, що позначено численними авторськими ремарками – *accenti postosi, poco rubato, molto rubato, decrescendo*.

Тему-мелодію тромбона, що вступає далі, викладено у формі періоду повторної будови з розширеним другим реченням (8 + 11 тт.). Вона ґрунтується на кантиленній основі і має стриманий, проте внутрішньо напружений характер (авторська ремарка – *molto quieto e serio, sempre tenuto*). Виокремлення солюючого тромбона, за законами камерного жанру, супроводжується відходом камерного оркестру на акомпануючі функції з встановленням «фунебрального» (повільного) маршового пунктиру «четвертна з крапкою – восьма». В кінці викладу теми відбувається «прорив» трагічних речитативних інтонацій (імітація «плачу-голосіння») з підкресленням ритмо-формули «восьма з крапкою – тріоль шістнадцятими» (24–26 тт.)

Далі відбувається повернення матеріалу оркестрового вступу (другий сегмент), що передує викладу теми середнього розділу форми (партія тромбона – від кінця 32 т.). Характерна особливість співвідношення тем цієї частини Сонати – їхній «ланцюговий» зв'язок у вигляді «подвійного синтаксису» (накладення «початку» на «кінець»), що можна визначити як «вторжний фактурний каданс» (за аналогією с подібним гармонічним кадансуванням). Такий прийом створює ефект безперервності, плинності музики, яка долає цезури, а у змістовній сфері відповідає меморіальній ідеї «вічної пам'яті».

Так, друга тема (тема середнього розділу форми) виявляється похідною від першої, зокрема, від формули тріольної речитатії з її кадансової зони. У цьому розділі досягається максимальне інтонаційне

напруження, втілене у досягненні найвищої реєстрової точки і максимальної динаміки у тромбона (*cis* другої октави, *fff*, 47–48 тт.). Автор навіть вдається до варіантів (*ossia*), який дає можливість уникнення складновиконуваних моментів (у першому випадку це стосується фігури з тридцятьдругими тривалостями; у другому – перенесення найвищого звуку на октаву вниз).

Досягнута в кульмінації інерція руху доволі швидко гаситься і переростає в каденцію-зв'язку (тромбон і перші скрипки в 57–59 тт., до яких далі приєднується весь камерний оркестр), яка знову ніби накладається на початок наступного розділу форми – репризи (від 66 т., авторські ремарки – *a tempo, molto quieto e serio*). Тут звучить лише друге речення тромбової теми-періоду (11 тактів), представлене на *crescendo* і *allargando* з завершенням на «фанфарній» тріолі, яка є модифікацією попередньої «плачевної». Завершується *Musika funebre* тональним «проясненням» у вигляді показу тоніки тональності *d-moll*, даної в класичному тризвучному варіанті (76–78 тт., *p – ppp*, авторська ремарка – *perdendosi* – іт. гублячись, зникаючи): музика цієї частини Сонати досягає своєї «тихої» кульмінації і немов замовкає, розчиняючи в часі-просторі.

III ч. Сонати – *Finale* (*Vivace*, 4/4, розширена тональність з центром *in B*, складна тричастинна форма з епізодом, близька із-за повторів головної теми рондальній композиції) є жанровим «гібридом» токати і скерцо, що свідчить про її «об'єктивну» природу, типову для фіналів концертних форм. Водночас, дана частина не передбачає однозначного смислового рішення, оскільки жанрова характеристичність представлена у ній немов крізь призму жанру *memory*, який домінує у змісті даного твору (особливо показовою є тут попередня частина – *Musika funebre*).

Розпочинається III ч. подвійною експозицією основної теми, що підкреслює концертну спрямованість музики всієї Сонати. Спочатку ця тема, в якій неважко виявити зв'язок з *Introduzione* до I ч. (тріольні репетиції), викладається в оркестрі у вигляді октавних унісонів (1–4 тт.), а

потім – шляхом переміщення її мотивів за «поверхами» фактури (5–7 тт.). Далі ці мотиви немов «стягуються» до геміоли (поєднання дуолей і тріолей у вертикалі) на унісоні звука *f* – домінанти основної тональності даної частини і Сонати в цілому *B-dur* (6–8 тт.), що готує вступ тромбона (з 11 т., авторська ремарка – *leggiarissimo*, прийом виконання – «потрійний язик», штрих – *stacato*).

Тема у тромбона швидко «набирає обертів», наче розростається в звуковому обсязі і динаміці, аби потім поступитися місцем оркестровому переходу-зв'язці, котра фактурно відтіняє вступ середнього розділу простої тричастинної форми (від 20 т., авторська ремарка – *marcato*, зміни динаміки від *p* до *f*). У викладі матеріалу знову репрезентується концертний принцип подвійної експозиції, але у своєрідній камерній формі – на рівні елементів теми: мелодичний мотив з чотирьох восьмих, що прозвучав у басах оркестру в 21–22 тт., далі з'явиться у тромбона в 35–36 тт. і стане визначальним у середньому розділі форми *Finale*, заснованому на кантиленній темі пісенної генези (від 57 т., авторська ремарка – *rogore del tempo*).

Похідний контраст тем по горизонталі поєднується з їх суміщенням по вертикалі фактури: пісенна кантилена тромбона звучить на фоні тріольного акомпанементу оркестра, що репрезентує жанровість токати. У фіналі даної Сонати найяскравіше простежується вплив концертної форми, з тією лиш різницею, що, згідно з законами камерності, солююча функція тромбона виявляється паритетною до акомпануючої за тематичним і фактурним «наповненням».

Домінантно-концертна стилістика *Finale* визначає і його доволі драматизовану образну інтонаційність: жанрові ознаки токати і скерцо постають у напруженому процесі безупинного фактурно-тематичного розгортання, у якому інструменти оркестру та тромбон наче виборюють право на першість (концертність у сонатному жанрі як стильовий принцип, що відтворюється у даному творі Й. Матеєм).

Композитор не випадково пропонує дві версії завершення своєї Сонати. Перша з них ґрунтується на ретроспекції матеріалу II частини (*Lento*, 132–162 тт., 2/4, імітації-відлуння коротких мотивів у тромбона та інструментів оркестра, які створюють просторову ілюзію зупинки, «застиглості» руху, що в цілому відповідає статусу камерності).

Другий варіант завершення Сонати передбачає (з 130 т.) проведення основної токатної теми *Finale*, після чого звучить ремінісценція початкової фрази з основної теми *Allegro* I ч., даної в темпі *lento* з завершальним кадансом в тональності *B-dur*, проголошеною формулою фанфари з *Maestoso* (вступ до I ч.) в *tutti* тромбона та інструментів оркестру (цей варіант репрезентує збірну, «резюмуючу» функцію завершення твору, що тяжіє до концертного принципу).

Щодо виконавських аспектів, то в даній Сонаті «концертуючий» тромбон постійно виступає в діалозі з камерним оркестром та його групами, а також з фортепіано. При відсутності як такого диригента дана концертна Соната повинна бути узгодженою за темпами та динамікою між усіма виконавцям, що потребує певної репетиційної роботи. Серед віртуозно-технічних моментів у партії тромбона в даній Сонаті виокремлюються такі, як особливий вид атаки «потрійний язик», широкі інтервальні стрибки, що вимагають від виконавця постійного слухового контролю та узгодженості між «слухом і рухом», тривале перебування у високому регістрі, розгорнуті фрази декламаційного характеру, що передбачають добре розвинену техніку дихання.

2.3. Камерні сонати

Як уже було зазначено, інструментальна соната – сукупне і складне художнє явище, що містить як константні, так і варіативні ознаки. До перших належить категорія «інструментальна», що означає спосіб виконання на певному інструменті або інструментах. З початкового (ще з часів пізнього Ренесансу) розуміння «сонати» як антипода «кантати»

поступово виокремився тип жанрової форми, що характеризується як камерно-інструментальна композиція, похідна від мініатюри, переважно циклічної структури, яка не виключає й одночастинність.

Мініатюрність (мала форма) як один з атрибутів інструментальної камерності була узята на озброєння композиторами Новітнього часу, котрі тяжіли в своїй творчості до неокласицизму. Загальна лінія до камернізації («нова камерність») інструментального мистецтва, означувана Б. Асаф'євим стосовно музики перших десятиліть ХХ століття [11, с. 105–106], торкнулася не тільки побудови музичних творів, їхньої фактури і форми, а й інструментарію. По-перше, він став виключно розмаїтим за підбором інструментів, по-друге, кожен інструмент зайняв у загальному ансамблі свою власну «нішу», «персоніфікувався», демонструючи «лише одному йому властиве» і «лише ним здійснюване звучання» (Б. Асаф'єв [там само, с. 106]).

Не випадково в інструментальній камерності Новітнього часу актуалізується жанр сонатини – «невеликої і технічно нескладної сонати» [18, стп. 199], що раніше побутувала переважно в навчально-педагогічній практиці. Сонатина стає однією з ознак неокласицизму, орієнтованого на початку ХХ століття не на попередню класико-романтичну стилістику («навчальні» сонатини М. Клементі і Л. ван Бетховена), а на сонату-мініатюру барокового типу (показовий зразок її неокласичного відтворення – Сонатина для фортепіано М. Равеля, проаналізована у роботі І. Денисенко [38]).

Ознаками «форми сонатини» (це поняття, що нині не фігурує в музикознавчому ужитку, згадує В. Бобровський [18]) є: лаконічна сонатна форма з стисло викладеними темами, що зазвичай суттєво не розвиваються; відсутність розробки, що замінюється переходом-зв'язкою від експозиції до репризи [там само, стп. 200]. Інші частини «сонатинного» циклу (якщо він є) не регламентується за кількістю і

структурними (а також жанровими) ознакам, хоча в більшості випадків переважає тричастинна модель, властива «великій» сонаті.

Всі ці ознаки жанрової форми сонатини з поправкою на специфіку тромбово-фортепіанного дуету, представлені в проаналізованому далі творі К. Сероцького.

2.3.1. К. Сероцький. Сонатина для тромбона і фортепіано

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 (*J. L. Cox* [192], Ф. Крижанівський [83]), присвячених творчості К. Сероцького, особливо відзначається неокласична й авангардно-експериментальна сторони 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 [192] 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 XVII–XVIII століть, проте оснащеного сучасними засобами композиторської техніки з рисами неокласики, що походять від трьох її видатних представників в ХХ столітті – І. Стравінського, П. Хіндемита, А. Шенберга.

Основними («неокласицистськими», за Дж. Л. Коксом [192]) 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 тромбового 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 [225], 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 втілює в мікро-масштабах всі риси 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 інструментів. 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 [192]. Відзначимо, проте, що подібна формула є типовою і для барокової стилістики, зокрема, для музики Й. С. Баха, для якого, за А. Швейцером [176], група з чотирьох шістнадцятих, завдяки різному фразуванню, поставала лише як «сирий 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 тромбонову мікрокаденцію (*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.) передуює появі основної скерцозно-

моторної (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.) – сольно-тромбоновий, 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 дуєті 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 романтичною сонатою-поемою, вирішеною на рівні «форми сонатини» (за В. Бобровським [18]).

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» (терміни Ю. Тюліна [151]).

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 [192]). 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 тромбонових «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 витоками 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 перекличках фортепіано і тромбона з поступовою кристалізацією інтонацій першої теми, підготовленої 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 [56]) 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 репризу 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 перекличка 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 тромбонових *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 нагадує 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.

2.3.2. Б. Чайлдс. Соната для тромбона *solo*

Як вже наголошувалося, явище камерності в сонатному жанрі є сумарним, родовим за значенням, але виявляється воно по-різному. Перш за все, це стосується сфери змісту музики, в царині якого камерність має свій особливий ухил (за Б. Асаф'євим [13]) в сферу особистісного, суб'єктивного, ліричного, емоційно-ігрового. Водночас, камерність у сонатному жанрі виявляється і на рівні фактури, де діє принцип рівнопотенційності голосів (за Т. Адорно [2]), а також форми-структури (прагнення до мініатюризації, мінімізації засобів, відмова від масштабної циклізації тощо.).

Такий різновид сонати, як соната для тромбона соло, є особливим варіантом жанру, оскільки за своєю специфікою він є двоїстим. З одного боку, мінімізація (один інструмент, до того ж, мелодичний) унаочнює ідею сонати-мініатюри; з іншого боку, такий «пишнозвучний» і розмаїтий по динаміці і артикуляції інструмент, як тромбон, і в сольному варіанті здатний відтворювати концертність.

Соната для тромбона *solo* американського композитора Б. Чайлдса (1926–2000) органічно поєднує обидві ці стильові риси – мініатюрність і

лаконічність камерного різновиду жанру і «фрескову» яскравість і ефектність концертного твору. Це зумовлено тим, що творча постать композитора є багато у чому унікальною навіть для американської музики. Як свідчать факти з біографії Б. Чайлдса, він був фактично (як і багато американських музикантів його покоління, зокрема, джазменів) самоучкою. Вказуючи на даний факт, Н. Дж. Саддут [227] згадує про дві професії митця – літературну і музичну: він був викладачем літератури і музики на відділенні мистецтв (*Department of Arts*) університету Редлендса (штат Каліфорнія), викладав композицію на консерваторському відділенні літературного коледжу в місті Мілуокі (штат Вісконсин). Навичок композиції Б. Чайлдс набув на заняттях під керівництвом А. Копленда і К. Чавеса в навчальному центрі «Танглвуд» (*Tanglewood*) – літній базі Бостонського симфонічного оркестру, а також під керівництвом Е. Картера в Нью-Йорку.

За мовною стилістикою композиторська спадщина Б. Чайлдса характеризуються певною «всеядністю» у вигляді орієнтації на такі різні джерела, як класичний концертний репертуар, джаз, а також авангард ХХ століття. Опуси Б. Чайлдса призначені майже виключно для інструментального виконання – від симфоній до різних інструментальних ансамблів. Поряд з усталеними жанровими формами та їхніми гібридами, композитор використовує вільні «нерегламентовані» композиції у дусі Авангарду-II, в числі яких різні за інструментальними складами «музики для ...» – «ліброжанри» (за Г. Дауноравічене [37, с. 100]). Типовою рисою останніх є «відсутність жанрового знаку» [там само, с. 102], проте в окремих випадках він може бути присутнім, але сам твір, означений ним, часто не вкладається в чітку й апробовану історично жанрову форму. Саме такими формами оперує Б. Чайлдс, що відноситься не лише до експериментальних зразків, а й до традиційних на перший погляд жанрів, зокрема, сонати.

Що стосується тромбона, то він є один з улюблених інструментів Б. Чайлдса. Для нього (або за його участі) композитором створено наступні твори: чотири брас-квінтети (1954–1975); «*Music for winds*» для тринадцяти духових (1963); духовна п'єса-молитва «*Heal me, o Lord*» для голосу, тромбона і фортепіано (1964); «*Music for trombone and piano*» (1966).

Соната для тромбона *solo* [188], створена у 1961 році, присвячена автором відомому американському тромбоністу Л. Велді (*L. Weldy*), який тоді її і виконував. З того часу даний твір увійшов до репертуару тромбоністів як зразок авангардної стилістики і часто виконується в концертах. Популярність Сонати Б. Чайлдса визначає наявність її аналітичних характеристик, що стосуються, в основному, особливостей композиції. Це, зокрема, праця С. Е. Шумахера (*S. E. Schumacher*), присвячена розгляду сольної музики для мідних духових інструментів, створеної в період з 1950–1970 рр. [222].

Згадка про досліджувану Сонату міститься також у Н. Дж. Саддута [227], де вона розглядається як один із значущих творів для тромбона, написаних у ХХ столітті. За стилістикою даний твір відповідає принципам алеаторичної техніки у плані активної ролі виконавця в організації музичної форми. Разом з тим, Б. Чайлдс дотримується і ряду константних ознак класичної сонати, використовуючи модель тричастинної циклічної композиції, модифікованої за рахунок впровадження «техніки груп» у тематичній сфері.

І ч. (*Recitative*, змінні розміри, часті зміни динаміки і артикуляції, чверть = 88) є вільно трактованою *quasi*-сонатною конструкцією з двотемною експозицією, розробковим розділом і динамізованою репризою. Проте вже у цій частині, яка є за формою «найкласичнішою» у циклі, використовуються прийоми алеаторичної техніки на мікромотивному рівні: виконавцеві пропонується грати той же самий звук тричі, виходячи за межі метру (авторська ремарка – *play note 3 times at*

random), що вносить у тему умовної головної партії риси імпровізаційної свободи.

Вся I ч. побудована на вільному розвитку однієї теми, котра містить розмаїті елементи-мотиви, з яких виокремлюються риторична фігура *exclamation* (1–2 тт.) і мотив *cantabile* (2–5 тт.). Чергування контрастних елементів, як це і притаманно темі головної партії сонатної форми, супроводжується змінами динаміки, а у зв'язках – паузуванням (*short pause* і *long pause*). Вперше вони виникають у зв'язці між секціями головної і побічної партій (18–24 тт.), яка завершується своєрідним сигналом-попередженням про вступ нової кантиленної теми (25–39 тт.).

У цілому конструкція I ч. характеризується: 1) лаконічністю; 2) фрагментарністю; 3) свободою структури. С. Шумахер вбачає тут три секції, функціонально подібні до експозиції (1–17 тт.), розробки (18–28 тт.) і репризи (29–42 тт.). Крайні секції при цьому відрізняються більшою стабільністю щодо метроритмічної організації, а в середині панує «нетактований» виклад.

З урахуванням того, що дана Соната є сольною, всі ознаки камерності як принципу музичного викладу і розвитку у ній віднесені до параметру горизонталі. Це означає, що рівномірність розподілу матеріалу камерного твору в ансамблі двох або кількох інструментів тут втілюються в рамках фактури одного мелодичного інструмента, що породжує цілу низку варіантів мелодичних побудов – звуковисотних, ритмічних, фактурних.

За першою ознакою (звуковисотність) тут представлена розширена дванадцятитонова тональність з центром *in E* у різних ладових забарвленнях: 1) мінорному (перша секція); 2) мажорному (третя секція); 3) змішаному (друга секція). За другим показником (метроритм) *Recitative* відрізняється: 1) імпровізаційністю викладу; 2) відсутністю метрики у другій секції; 3) тенденцією до постійного оновлення ритмічних фігур у першій та третій секціях.

За третім показником (фактура) I ч. структурується на основі діагоналі, коли всередині одноголосся (внаслідок реєстрових перебігів), утворюються приховані голоси. Фактурна побудова цієї частини Сонати по вертикалі (точніше – по діагоналі) складається з трьох реєстрових пластів: спочатку експонуються середній і верхній (мала і перша октави), а потім (розділ умовної побічної партії) – всі три (велика, мала і перша октави).

Слід відзначити і вагому роль як у даній частині Сонати, так і в усьому циклі, виконавської фактурної атрибутики – динамічних (*subito* і «вилочками») градацій, агогічних уповільнень, штрихів, загалом традиційних (*tenuto, marcato, staccato, staccatissimo, legato, non legato*), але доволі часто змінюваних. Щодо спеціальних звукових ефектів, то в *Recitative* вони зустрічаються епізодично (наприклад – *glissando* в 33 т.). Тут переважають дискретні штрихи з перманентними кантиленними «вставками», що відповідає стилістиці речитативу як «проникнення мовлення в музику», на відміну від декламації, яка є «внесенням музики в мовлення» (за Є. Назайкінським [117, с. 160]).

II ч. Сонати містить підзаголовок *Double*, що має узагальнений і конкретний смисл. Перше стосується двох стилістик, представлених тут у музичній мові: 1) джазової (*swing sections*); 2) оркестрово-тромбонової (*a more orchestral sound*, за Н. Дж. Саддутом [227]). Друге значення відноситься до метрики, яка у *swing section* позначається Б. Чайлдсом як *in 4*, а в *orchestral sound sections* – як *in 2*.

За формою *Double* є трисекційною композицією, наближеною за конструкцією до структури *Recitative*. Проте, якщо в I ч. була присутня ідея сонатної форми, то II ч. – імпровізаційно-ігрова за функцією – відповідає скоріше скерцо у класичній сонаті. Її перша секція (1–32 тт.) містить всередині п'ять підсекцій (*subsections*), що чергуються у такій послідовності: 1 «свінгова» (1–3 тт.) і 4 посліпль «оркестрово-тромбових» (4–13, 14–20, 21–26, 27–32 тт.). Характерно, що перша

підсекція виконується *legato*, що відповідає свінговій манері гри, а всі інші – *non-legato*.

Друга (середня) секція форми *Double* є доволі розгорненою структурою, що охоплює вже не п'ять, як у першій секції, а вісім підсекцій. Послідовність метрів *in 2* та *in 4* у ній є перманентно контрастною: «оркестровий тромбон» (33–42 тт.); «свінговий тромбон» (43–44 тт.); «оркестровий тромбон» (45–53 тт.); «свінговий тромбон» (54–57 тт.); «оркестровий тромбон» (58–62 тт.), «свінговий тромбон» (63–69 тт.) «оркестровий тромбон» (70–73 тт.), «свінговий тромбон» (74–94 тт.). Таке чергування нагадує горизонтальну проекцію тромбонового соло та акомпанементу, представленого, приміром, відсутньою тут фортепіанною партією.

До особливостей форми *Double* відноситься і тип репризи (третя секція), яка є інверсією експозиції (за С. Шумахером [222]). П'ять її підсекцій побудовано у протилежному експозиції порядку із заміною стилістичних нахилів: перші 4 репрезентують «свінговий тромбон» (відповідно, це 95–96, 97–100, 101–106, 107–125 тт.), а 5 – «оркестровий» (126–130 тт.). Дзеркальна симетрія крайніх секцій *Double* з увиразненням пріоритету джазового тромбона, який у *Double* явно домінує.

Певну роль у створенні такої логіки відіграє і тональний чинник (друга частина, як і перша, написана в строї *in E*). Коливання висоти строю, включаючи всю систему звукоутворення (в англійських виданнях – *pitch* – «висота»), як у першій, так і в другій частинах Сонати є незначними і стосуються лише коротких відхилень, використуваних композитором при варіантних повторах підсекцій.

Звуковисотні коливання, похідні від особливостей джазового тромбона, а у генезі – від блюзу з його «заниженим інтонуванням» [144] і ефектами *dirty tons* [70], увиразнюються в II ч. Сонати Б. Чайлдса через використання чвертьтонів на витриманих звуках, що досягається за допомогою гри на півпозиціях і позначається особливими значками та

примітками (\downarrow *before a note = that note $\frac{1}{4}$ tone flat – half positions*) у 6, 8, 20, 35, 37, 51 тт.

Фінал Сонати (*Rondo*, авторська ремарка до першої теми – *exuberant* – «бурхливо»; 9/8, 12/8; основна тональність, як і в попередніх частинах – *in E*), відтворює у модифікованому вигляді модель заключної частини класичної сонати та її типову форму. Проте рондальна структура, визначена Ю. Холоповим як розширення меж пісенної форми (різні «пісні», поєднані розробками-переходами [160, с. 78]), представлена у Сонаті Б. Чайлдса в поєднанні з сучасною «технікою груп».

До тексту *Rondo* композитор додає цілу інструкцію щодо виконання секцій форми, які можуть бути переставленими за бажанням виконавця, хоча і з дотриманням певних обмежень. Автор відзначає, що дана частина Сонати загалом складається з довільної кількості підрозділів (*sections*), виконуваних без перерв і пауз. Секції, у свою чергу, є складовими структурних груп (4 в першій із них – *A*; по 3 – в усіх інших – *B, C, D, E*).

Тривалість звучання фіналу може також варіюватися за рахунок кількості використовуваних секцій. У мінімальному виді з наявного набору варіантів, згрупованих автором у послідовності *A, B, D, C, E* (*A* – рефрен, інше – епізоди), це може бути представлено наступним чином: $A \times A \times A$ (x означає будь-яку секцію з *B, D, C, E*).

У наступному пункті своїх пояснень композитор вказує на те, що вся частина повинна починатися і завершуватися матеріалом *A* (у будь-якому поєднанні його чотирьох секцій). У пункті 4 йдеться про можливість створення декількох структурних варіантів, що відрізняються від наведеного вище мінімального. Це, зокрема, два варіанти на вибір виконавця – $A \times A \dots$ або $A \times x \times A \dots$. У 5 пункті авторських коментарів міститься вказівка на небажаність виконання поспіль секцій з однієї і тієї ж групи (*A* після *A*, *B* після *B* тощо). Дозволяється, проте, використовувати один і той самий варіант як рефрену *A*, так і епізодів (будь-яку з секцій груп *B, D, C, E*).

У завершенні своїх коментарів до виконання *Rondo* Б. Чайлдс наводить декілька варіантів структури цієї частини, вважаючи їх, вочевидь, оптимальними щодо масштабу і розмаїття музики (це, зокрема, *ABCACDADEA* або *ADAECABAEDA*); форма частини може бути і стислішою, однак у всіх випадках вимагається виконання в кінці двотактової коди (*Coda*), виписаної окремо.

Найбільша кількість варіантів виконання представлена в групі *A* – рефренній. Їхня особливість – однаковий ритмічний малюнок при різному інтонаційно-мелодичному наповненні: у першій секції переважають речитації, котрі переходять наприкінці в декламацію (тональний центр – *in c*); друга секція побудована на гамоподібному русі, хоча й містить елементи репетицій з попередньої (тональний центр – *in d*); третя секція поєднує декламаційність і речитативність (тональний центр – *in g*); остання четверта секція наближена до першої, але відрізняється від неї деякою кантиленністю звучання (тональний центр – *in f*).

Ритмічна схожість чотирьох секцій групи *A* дозволяє впізнавати рефрен у будь-яких його інтонаційно-мелодичних проявах. Щодо епізодів, то секції в їхніх групах побудовані по-різному. У групі *B* (загалом тут три секції) збережено принцип однакового ритму, аналогічний секціям групи *A*. Це уможлиблює відтворення виконавцем за бажанням не лише форми простого багаточастинного рондо, але і форми рондо-сонати, яка утворюється у разі повторення в новій тональності у завершальному розділі форми (репризі) першого епізоду, що постає у функції побічної партії.

Музичний матеріал усіх секцій групи *B* фактично продовжує лінію секцій рефрену *A*, однак трактує їх у плані більшої імпровізаційної свободи, про що свідчать елементи каденційності та артикуляційного розмаїття (основний штрих тут – *staccato* і *staccatissimo* при звучності *f*). Звертає на себе увагу й варіабельність тональних центрів, представлених у трьох секціях групи *B*: перша секція – *in h*; друга – *in h – in d*; третя –

in h – in f (тональний план зменшеного тризвуку – одного з ключових мелодичних мотивів у даній Сонаті).

У трьох секціях групи *D*, де вперше з'являється інший «образ» тромбона – емоційно-ігровий (динаміка *p* з виразними переходами-«вилочками» на *f*; переважання танцювальної ритмічної основи, яка, враховуючи стислість секцій, не розвивається, а лише формульно експонується). На відміну від перших двох секційних груп (*A* і *B*), тут вперше з'являється розмаїття ритмічних малюнків з метою більшого пожвавлення викладу тематичного матеріалу.

У групі секцій *D* також наявні елементи структурної комбінаторики, які полягають в переміщеннях ритмоформул на різні позиції в горизонтальному вимірі. Так, фігура затакту з подальшою групою «дві шістнадцятих – восьма» в першій секції постає як початкова, а в другій – як завершальна. Другий сегмент першої секції – формула з пунктирним ритмом і подальшим низхідним стрибком, що заповнюється висхідною секстою, в другій секції постає як передостання, а в третій – як завершальна.

Аналогічно цьому, всі три варіанти, представлені в секціях групи *C* (вони розташовані автором не за абеткою – не до, а після секцій групи *D*), виводяться композитором з підсекції *C1* (*selection to a source line*, за С. Шумахером [222]). Тут панує початковий мелодичний хід, побудований по звуках тонічного тризвуку тонального центру *in D*, що надалі немовби перетікає до *in h*. У підсекції *C 2* представлено у скороченому варіанті цей самий зворот, але в новому тональному вирішенні – в русі від *in h* до *in g*. Цей самий хід, від якого залишається лише початковий інтервал зменшеної октави, а гармонічну фігурацію взагалі вилучено, у третій підсекції має з початковою першою ще і спільну ритмічну фігуру в кадансі.

Група підсекцій *E*, запрограмована Б. Чайлдсом як заключна, остання, містить доволі лаконічний мелодичний матеріал, похідний від

речитативної фігури, даної на початку секції *A*, що далі змінюється розмашистими декламаційними ходами, в яких неважко виявити зв'язок з аналогічними зворотами з групи підсекції *C*.

У підсекціях групи *E* панує ефект «тиші», яка періодично порушується короткими мотивами, відокремленими паузами. Всі варіанти викладу передбачають виконання на *piano*, а загальний характер музики, означений автором як *lyric* і *quiet*, дозволяє трактувати обрані виконавцем варіанти підсекції групи *E* як ліричний центр у драматургії *Rondo*.

У виконавському плані Соната Б. Чайлдса є доволі складною, що підкреслюється ще й тим, що вона звучить без підтримки фортепіано. Тут все залежить від волі та натхнення виконавця-соліста, який повинен на своєму мелодичному інструменті збудувати багатовимірну звукову партитуру, збагачену прихованими голосами. Загалом це визначає використання достатньо широкого діапазону, що часто сягає високого регістру і вимагає від тромбоніста добре розвиненого амбушюру і техніки дихання.

Основні ж виконавські складнощі тут стосуються сфери ритму, який у даному творі виконує важливу формотворну роль і вимагає особливої уваги як провідний засіб тематичного розвитку. Щодо штрихів і прийомів звуковидобування дана Соната є достатньо традиційною: композитор не вдається до нетрадиційних прийомів гри, обмежуючись лише *glissando* та чвертьтоновими пониженнями висоти звуків у другій «джазовій» частині.

Висновки до Розділу 2

Пріоритет камерно-інструментальних жанрів у музиці Новітнього часу, зумовлений цілим рядом соціокультурних і художніх детермінант, наклав відбиток і на тромбонову сонату, яка вже до середини ХХ сторіччя набула достатнє розмаїття форм і увійшла в коло затребуваних жанрів.

У дисертації запропоновано класифікацію тромбонових сонат за такими чинниками, як: 1) концептуальність (тема та ідея твору);

2) співвідношення камерності і концертності; 3) індивідуальні композиторські рішення; 4) способи виконання; 5) композиційні структури; 6) музично-мовна стилістика. Провідними тут є показники жанровості: 1) спосіб виконання і склад учасників – а) дуети тромбона і фортепіано, б) інші ансамблі за участі тромбона (більш, ніж два інструменти), в) сонати для тромбона *solo*; 2) семантико-композиційної структури – а) сонати-цикли; б) одночастинні сонати-поєми.

Відзначено, що до критеріїв класифікації різновидів тромбових сонат відноситься також історико-стильовий у вигляді наступних моделей: 1) необарокової; 2) неокласицистської; 3) неофольклористської; 4) авангардної; 5) джазової.

Підкреслено, що в аналітико-виконавському вимірі сонати для тромбона доцільно класифікувати за ознаками концертності та камерності, що унаочнюють такі типи: 1) концептуально-концертний, який вирізняється діалогічністю, віртуозністю, масштабністю структури (здебільшого, циклічної), наявністю симфонічної ідеї; всередині даного типу сонат виокремлюються два варіанти – а) домінантно-камерний, б) домінантно-концертний; 2) власне камерний, що найбільш виразно втілюється у «легкій» сонаті – сонатині. Особливим типом тромбових сонат є сольна, яка ближче за все співвідноситься з камерною, проте може містити і риси концертності.

Як приклад сонат першого типу в дисертації проаналізовано два зразки – Сонату для тромбона і фортепіано *op. 41* П. Хіндемита і Сонату для тромбона, 12 струнних і фортепіано Й. Матея.

Виявлено, що перший із цих творів демонструє розмаїту стилістику – поєднання барокового *grave* (партія тромбона) і класицистського сонатного *allegro* (партія фортепіано) у I ч.; «гібрид» рондо і варіацій в II ч., в якій рефрен доручено тромбону, а епізоди-варіації – фортепіано; жанрову сценку «*Lied des Roufbolds*» у джазовій манері в III ч.; дзеркальну послідовність тем I ч. у фіналі.

Зазначено, що у виконавському відношенні даний твір не містить особливих труднощів для тромбоніста, якщо не враховувати показу контрастів у чергуванні тем-образів, а також постійного дотримання звукового балансу між партіями, в якому тромбон не повинен «підкорюватися» масивній фактурі багатозвучного фортепіано, яке домінує (домінантно-фортепіанний тип сонатного дуету).

Стосовно Сонати Й. Матея відзначено, що в ній переважає концертний принцип, який засвідчують: 1) тричастинна структура; 2) наявність двох заключних каденцій (на вибір виконавців), перша з яких резюмує зміст Сонати в цілому, а друга (*Cadenza alternativa*) ґрунтується на токатній темі III ч. (*Finale*).

Відзначено, що концертність, властива даному твору, втілюється у віртуозному характері тромбової партії, насиченої доволі складними елементами, серед яких: 1) артикуляційні (техніка «потрійного язика»); 2) інтонаційні (широкі інтервальні ходи і великі масштаби фраз); 3) регістрові (значний діапазон із залученням високого регістра).

Камерний різновид тромбової сонати розглянуто в дисертації 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-тромбовий тип викладу). II ч. – декламаційно-медитативна – будується на послідовності трьох фаз викладу: сольної фортепіанної, дуєтної, сольної тромбової. Для фіналу характерним є використання національно-польської стилістики у вигляді імітації звучання скрипок у високого тромбона і «цимбальних» тремоло, виконуваних штрихом *marcato* на фортепіано.

Зазначено, що в галузі виконавських засобів Сонатина К. Сероцького не перевищує рівня середньої складності для обох виконавців (глісандування 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*.

Як зразок сольної тромбової сонати в дисертації проаналізовано твір Б. Чайлдса – «гібрид» класичної сонатної моделі та новітньої «техніки груп». Її I ч. (*Recitative*) у стильовому відношенні є найкласичнішою і відрізняється епізодичним використанням алеаторики в секціях форми, наближеної до сонатної. II ч. (*Double*) містить стилістичні і метроритмічні диференціації на секції, позначувані як *in 4* (виконуються у дусі свінгу на *legato*) та *in 2* (виконуються у стилі оркестрового тромбона на *non legato*). У фіналі (*Rondo*) виконавська комбінаторика, детально розписана автором, є найбільш характерною для «техніки груп» як авангардної складової цього оригінального твору.

Зазначено, що у виконавському плані Соната Б. Чайлдса є складною насамперед у звуковисотному інтонуванні, що пояснюється відсутністю підтримки тромбона темперованим фортепіано. Водночас композитор не вдається до використання нетрадиційних прийомів гри, обмежуючись лише типовими для тромбона *glissandi*, а також мікро-хроматикою, похідною від блюзових *dirty tones* у II ч. з її стилістикою свінгу.

РОЗДІЛ 3

УКРАЇНСЬКА СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ В ТРАКТУВАННІ ЖАНРУ

3.1. Тромбонова соната в контексті становлення української камерно-інструментальної музики

Інструментальна соната, (разом із сольним концертом) відноситься до найбільш відповідальних для виконавців жанрів, де повною мірою виявляються особливості їхньої техніки і стилю гри у сукупності з «образом» інструмента, для якого призначено виконуваний твір. Тому сонати для тромбона слід розглядати в широкому контексті особливостей камерно-інструментального мислення, його проявів на рівні історичних, національних та індивідуальних (композиторських і виконавських) стилів.

Стосовно стилістики і національних аспектів її відтворення слід зазначити, що українська інструментальна соната була віддзеркаленням і складовою західноєвропейських моделей цього жанру. Відзначаючи той факт, що «історія розвитку жанру камерно-інструментальної сонати в Україні була далеко не послідовною», С. Свірдова [138] згадує ряд творів даного жанру, що відносяться до другої половини XVIII століття – Сонату для скрипки і чембало М. Березовського (1772), яку прийнято вважати першим українським камерно-інструментальним ансамблем, а також три Сонати для скрипки і чембало Д. Бортнянського, створені в ті ж 1770-і роки.

Подальший розвиток інструментальної сонати в Україні був пов'язаний вже з XIX століттям, конкретніше – з його першою половиною, коли європейська музика розвивалася під знаком визріваючих романтичних тенденцій, однак ще не втратила міцного зв'язку з Класицизмом. Тут виокремлюється як найпоказовіший зразок Соната для фортепіано з акомпанементом віолончелі І. Лизогуба – «перший зразок раннього

романтизму в українській камерно-інструментальній музиці, побудований на класичних традиціях» (за В. Сумароковою [145, с. 171]).

Прийнято вважати, що камерна і концертна музика для такого інструмента, як тромбон, у першоджерелах засвідчує оркестрові засади. Це справді так, але, як відзначає Ю. Усов, «... поява цікавого художнього репертуару, в якому духові інструменти широко розкривали свої виражальні та віртуозні можливості в сольному і камерному жанрах, дає підстави вважати рушійною силою не лише оркестрову практику, а значною мірою сольний і ансамблевий репертуар» [154, с. 182].

Низькі мідні духові інструменти, у тому числі і тромбон, не відносяться, як відомо, до визнаних концертантів-солістів, для яких пишуться численні концерти або сонати. Тут слід враховувати темброву семантику тромбона – «громогласного» інструмента, для якого властивими є образи яскравого експресивного характеру, що є мало типовими для камерності з її ухилом в сферу лірики і особистісної психіки (за Б. Асаф'євим [13, с. 213]).

Тому соната для тромбона не є жанром, поширеним в українській камерно-інструментальній практиці. У цьому вона схожа з сонатою для труби – інструмента, спорідненого з тромбоном по брас-ансамблю. Тромбону, як і трубі, за О. Вар'янку [25], властива «темброва експресія, віртуозність, широка градація динамічних відтінків, яскравість та блиск звучання».

Продовжуючи розгляд камерно-інструментальних жанрів в українській музиці, необхідно зазначити, що активне включення до цієї системи мідних духових інструментів відбулося в історичному масштабі достатньо пізно – лише у ХХ столітті у зв'язку з новими віяннями у загальносвітовій практиці. Тромбон в цих умовах поступово набував статусу універсального за функціями і образністю інструмента, що уможливлювало втілення на ньому найрізноманітніших модусів-станів –

від піднесеного споглядання і медитації – до скерцозних і гротескних образів, а також розмаїтої звуконаслідувальної сонорики.

«Нова» і «стара» камерність (за Б. Асаф'євим [11, с. 105–106]), що поєднали традиції і новації в камерно-інструментальному письмі і виконавстві початку і першої половини ХХ століття, відобразились і в українській музиці, проте в особливих умовах її становлення, пов'язаних із соціально-політичними обставинами. У наявних досвідах періодизації української музичної культури Новітнього часу (від межі ХІХ–ХХ століть до сьогодення) найбільш адекватною видається точка зору О. Борщевського [21].

Автор виокремлює в історії сучасної української музики три періоди. Перший з них охоплює першу третину ХХ століття і характеризується «засвоєнням і синтезом духовної спадщини Європи українською культурою, зокрема, музичною», що втілювалося в «модерністському світосприйнятті, протиставленому класичному мистецтву» – «Українському відродженні» 1920-х років [там само].

Другий період (кінець 1930-х – початок 1960-х років) дослідник характеризує як пов'язаний «із хвилею ідеологічного терору, репресіями, – так зване "розстріляне Відродження"»; наслідком цього було «повернення до традиціоналізму», «умисне використання традиційних форм», врешті – «неокласичні» тенденції [21].

Третій період (від 1960-х років до початку нового тисячоліття) О. Борщевський характеризує як «постмодернізм як спосіб мислення», обумовлений відкриттям «залізної завіси» між Радянським Союзом і західними країнами, що зумовило «потужний творчий імпульс у розвитку культури», відкрило шлях до новаторства, поступового визрівання інтелектуального «вибуху» в суспільстві, який визначається зазвичай як «феномен шістдесятництва» – творчості тих композиторів, «хто знайшов свій стиль письма, неузгоджений з принципами методу соціалістичного реалізму» [там само].

До цього переліку слід надати і четвертий період про який О. Борщевський ще не мав змоги говорити і який у даній дисертації визначається як період стильового плюралізму з виділенням на перший план індивідуально-авторського начала. У цьому періоді зростає також виконавська ініціатива, формуються змішані стилі – композиторсько-виконавський або виконавсько-композиторський (за В. Ткаченко [147, с. 6]).

Це відноситься і до композиторів, що звертаються до камерно-інструментальних жанрів, в яких, як і у всій жанровій палітрі української музики останньої третини ХХ – початку ХХІ століть, втілились дві стильові лінії: 1) авангардна, пов'язана з залученням новітніх досягнень композиторської техніки; 2) неофольклористична, заснована на перетворенні архаїчних пластів фольклору та їх «осучасненні» (за О. Борщевським [21]). У більшості випадків у такій експериментальній і пошуковій царині, як камерно-інструментальні жанри, обидві зазначені лінії мали тенденцію до поєднання, що відобразилось і на сонатному жанрі, у тому числі і за участі тромбона.

Українська інструментальна соната формувалася під значним впливом сюїтного жанру, що є особливо характерним для тих творів, де залучаються інструменти, котрі не є провідними для класичної або романтичної епох. Характеризуючи українські ансамблі за участі тромбону, О. Федорков спеціально відзначає, що жанр сюїти був своєрідним «містком» між малими формами тромбових ансамблів, властивими українській музиці 1950-х – 1960-х років, і великими формами концертного типу (поема, концерт), що актуалізувалися в 1980-і роки [155].

Тромбову сонату необхідно розглядати в контексті двох взаємопов'язаних проблем, про що йдеться в дисертації Ф. Крижанівського, в розділі, присвяченому українському тромбовому концерту [81]. Автор відзначає, що український концерт для тромбона, якщо його розглядати в контексті розвитку жанру інструментального концерту, з'явився достатньо

пізно, лише на початку 60-х років минулого століття, що було обумовлено: 1) відсутністю на той час у вітчизняному виконавстві на тромбоні високопрофесійних концертантів-віртуозів; 2) появою саме в цей період композиторської генерації, вихованої корифеями української музики Л. Ревуцьким і Б. Лятошинським [там само].

Це стосується і української тромбової сонати – жанру, спорідненого з концертом за цілим рядом ознак, зокрема, за вимогою від виконавців-тромбоністів високої професійної майстерності – технічної і художньої. Наявність подібних виконавців стимулювало композиторів нової генерації (зокрема, «шістдесятників» та їхніх послідовників) на створення музики концертного плану для тромбона, в якій технічна складність поєднувалася б з концепційністю зміту.

Як наголошується в статті Я. Садівського, присвяченій становленню тромбового репертуару в українській музиці, сольна складова цього репертуару тривалий час обмежувалася перекладеннями творів, створених для вокалістів або інших інструментів [133]. В оригінальних творах вітчизняних авторів тромбон уперше зазвучав в 1930-і роки, причому, початково в ансамблевих жанрах, як це спостерігається і в світовій тромбовій практиці.

У переліку перших творів для ансамблю тромбонів, створених українськими авторами, зазвичай називають «Скерцо» для тріо тромбонів (1937) О. Зноско-Боровського, «Баладу» для трьох тромбонів і туби (1958), а також композиції «На першотравневому параді» і «Романс» для квінтету мідних духових (1959) Д. Клебанова, Концерт для труби і тромбона (1964) Є. Зубцова, «Маленьку сюїту» для квартету тромбонів (1970) І. Мартона. Рух від мініатюри до крупних форм завершився створенням першого українського тромбового концерту – Концерту для тромбона з оркестром (1975) О. Зноско-Боровського.

Недостатність сольного тромбово-концертного репертуару в ті ж 1970-і роки, ще до появи масштабних тромбових концертів В. Гомоляки,

Л. Колодуба, В. Пацери, частково компенсували концертні твори, написані самими тромбоністами – відомими віртуозами української тромбової школи В. Здоровим та Є. Нестеренком. Як наголошується в дослідженні Ф. Крижанівського, попри те, що концерти цих авторів «поступаються за своїми художньо-естетичними критеріями музиці професійних композиторів», в царині використання техніко-виражальних виконавських засобів вони є показовими, оскільки в них «використано весь арсенал виконавської техніки, музично-виражальних засобів та прийомів, накопичених у виконавській практиці гри на тромбоні» [81].

Поряд з ансамблевими і концертними творами для тромбона або за його участі, в 1960-ті – 1980-ті роки минулого століття в Україні починають створюватися п'єси для тромбона і фортепіано, авторами яких є представники переважно харківської і київської композиторських шкіл. Концертні п'єси для тромбона і фортепіано були прямими передвісниками української тромбової сонати, відтак – їх варто тут перерахувати з метою характеристики жанрового змісту, відображеного в назвах. Це: «П'єси» для тромбона і фортепіано І. Польського, «Фантазія» для тромбона і фортепіано О. Каменського, «Дума» Л. Колодуба, «Довбуш» В. Клима, «Канон» і «Експромт» І. Хуторянського.

Взагалі, 1980-ті – 1990-ті роки були найпоказовішими щодо активізації української камерно-інструментальної музики, у тому числі і за провідної участі тромбона. Камерно-інструментальні твори, які виникали тоді, часто були експериментальними, що втілювалось, зокрема, у використанні оригінальних виконавських складів. Це було пов'язано з необароковими тенденціями, характерними для української музики означеного періоду, коли на новому «витку» історико-стильової спіралі формувалася національний «концертуючий стиль».

Характеризуючи репертуарні лінії в музиці для тромбона, створеній українськими авторами в період від початку 1980-х років до середини 2010-х років, виокремимо, услід за Я. Садівським [133], наступні групи

творів: 1) для тромбона у супроводі фортепіано чи органу; 2) для тромбона соло; 3) для солюючого тромбона у супроводі інструментальних ансамблів; 4) для однорідних тромбових ансамблів; 5) брас-ансамблі за участі тромбона; 6) змішані камерні ансамблі за участі тромбона; 7) великі форми (сюїти, варіаційні, сюїтні та сонатні цикли) для тромбона та інших інструментів; 8) концерти для тромбона з різними варіантами оркестру (симфонічного, камерного, духового, естрадно-джазового; 9) вокально-інструментальні (у тому числі і театралізовані) композиції у супроводі камерних ансамблів за участі тромбона.

Наведемо приклади творів, що входять до вищеперерахованих груп (для чіткішої систематизації в наведеному далі переліку тут обрано критерій виконавського складу). До першої групи творів (тромбово-фортепіанний або тромбово-органний дуети) відносяться: «Клейноди (Стародавня балада)» для тромбона та органа В. Губи, «Інтегральні речитативи» (моносимфонія) і «Маски ідолів» для тромбона і фортепіано В. Пацери, «Концертний дует» для тромбона і фортепіано Б. Яровинського, мініатюри «Вальс», «Кавалерійська» і «Арія» для тромбона і фортепіано В. Дробязгіної. Для тромбона соло в даний період були створені: «Арія» О. Щетинського, «*Disintegration*» («Розпади») Л. Юріної, «*Homo Ludens VI*» («Пара анекдотів на всім відому тему») В. Рунчака.

До групи однорідних тромбових ансамблів відносяться: «Ідилія» для чотирьох тромбонів Л. Колодуба, «Дві концертні п'єси» для квартету тромбонів П. Яровинського, поема «Біля монумента скорботної матері» для квартету тромбонів і ударних В. Іванова, Концерт для квартету тромбонів і ударних В. Чепеленка; Квартет для чотирьох тромбонів М. Ластовецького, «Легенда» для чотирьох тромбонів В. Мартинюка, «Токата» для чотирьох тромбонів і фортепіано В. Ніколаєва, дві п'єси для того ж складу В. Павенського, маленьке тріо «Іграшка» для двох тромбонів і фортепіано, триптих для п'яти тромбонів («Арія», «Фуга», «Хорал») і Сюїта «Торсійні поля» для квінтету тромбонів Т. Хмельницької, «Два блюзи» для квінтету

тромбонів і блюзова Сюїта «Граємо для вас» для квінтету тромбонів В. Пацери, Сюїта для квартету тромбонів Є. Мілки, Сюїта «*Quasi-organo*» для квартету тромбонів В. Гончаренка, «Маленька сюїта» для квартету тромбонів О. Літвінова, Сюїта для квартету тромбонів О. Протопопової, Соната для квартету тромбонів і ударних Р. Гольцова.

Для брас-ансамблів за участі тромбона українськими авторами були створені: «Вальс» і обробка української народної пісні для двох труб і двох тромбонів В. Іванова, «*Partita quasi burlesca*» для квінтету духових В. Птушкіна, «Мала партита в стилі свінг» для двох труб і двох тромбонів Л. Колодуба, сюїта «Строкаті картинки» для двох труб і тромбона Ж. Колодуб, «Ранковий крик птаха» для брас-квінтету В. Годзяцького, «Ліричний ескіз» і «*Capriccio*» для брас-квінтету О. Канерштейна, «Напередодні» для брас-квінтету О. Щетинського, «Фрески» для труби і тромбона В. Ларчікова, Симфонія-концерт для брас-квінтету та органа Є. Ленка, «Музика» для брас-квінтету і фортепіано Б. Фроляк, «Музика для небесних музикантів» (мікросимфонії) для брас-квінтету Є. Станковича, «П'еса» для десяти тромбонів Ю. Потеєнка, «Інтермеццо» для труби і тромбона О. Костіна, «Привітання новому тисячоліттю» для брас-квінтету В. Ніколаєва, «Козацькі діалоги» для труби, тромбона і ударних Т. Оскоменко-Парулави, Тріо для труби, тромбона і фортепіано В. Пацери.

Більшість ансамблевих творів за участі тромбона, написаних українськими авторами в кінці ХХ – на початку ХХІ століть, тяжіють до змішаних політембрових складів. У їх числі: «*The Playboll*» («Гра в м'яч») для тромбона, контрабаса і фортепіано С. Зажитька, «Романс» для кларнета, тромбона, віолончелі і фортепіано О. Козаренка, Тріо для кларнета, тромбона і вібрафона (дві п'еси) В. Польового, «*Chemnis de sombres*» («Шляхи тіней») для тромбона, контрабаса і ударних О. Загайкевич, «*XIN*» для тромбона, контрабаса, фортепіано та ударних Л. Юріної, «Містерія» для фортепіано, тромбона, контрабаса і вібрафона В. Польової, «Па-де-карт» для саксофона, тромбона, ударних, гітари і «Без

ілюзій» для кларнета, тромбона, віолончелі і фортепіано О. Щетинського, «Символи, що розмовляють» для фортепіано, труби і тромбона, «*Ave Maria*» для віолончелі, тромбона і фортепіано, Симфонія «Аллофони» для квартету тромбонів, струнних і ударних інструментів В. Пацери, «Космічні діалоги» для ударних, мідних духових, синтезатора і фортепіано Т. Оскоменко-Парулави, «Концертне інтермеццо» для труби і тромбона О. Костіна, «Тріумф адреналіну» для тромбона і перкусії Ю. Гомельської.

Окрему групу творів українського тромбового репертуару складають концерти і великі концертні п'єси для тромбона з оркестром, серед яких: три концерти В. Пацери – Перший для тромбона з симфонічним оркестром, Другий – для тромбона з камерним оркестром (струнна і ударні групи), Третій – для тромбона, групи дерев'яних духових і групи ударних; Концертіно для тромбона з камерним оркестром В. Чепеленка; Концерт для тромбона з симфонічним оркестром В. Гомоляки; Концерт № 1 для тромбона з оркестром (існує й авторський варіант для духового оркестру) і Концерт № 2 «Юнацький» Л. Колодуба; Концерт для тромбона з оркестром «*SOS*» О. Костіна; Концертіно для тромбона і камерного оркестру О. Рощенка; «Романс» для тромбона і симфонічного оркестру М. Стецюна; «Роздуми» для тромбона і камерного оркестру О. Гнатівської.

Особливу групу вітчизняного тромбового репертуару складають, як відзначалося, театралізовані композиції за участі тромбона, до яких відносяться: «Хрещення Господа нашого Ісуса Христа» для баса, кларнета, тромбона, альту, віолончелі і контрабаса О. Щетинського, «Ще!» для баритона, кларнета *in Es*, альт-саксофона, валторни, джазової труби, тромбона і перкусії С. Зажитька, композиція «Суламіфь» для 16 голосів, двох труб і трьох тромбонів О. Грінберга, п'єса «Мысленно странствуя» для квінтету тромбонів органу і тенора В. Гончаренка, відеохепенінг з тромбоном, ударними, саксофоном і пантомімою «*Water dreams*» Л. Юріної, монолог з пританцюванням «Нестор Батюк» для читця,

бубна, скрипки, баяна, мандоліни, тромбона, епізодичного баритона та інших звуків С. Зажитька.

Стосовно тромбонової сонати необхідно вказати, що українські композитори доволі рідко звертаються до цього жанру у його дуетному чи сольному варіантах. Це пов'язано, передусім, із специфікою того стильового періоду, до якого відноситься охарактеризований вище тромбоновий «бум» – активне використання тромбона в концертних і камерних жанрах. Це був кінець 1960-х – початок 2000-х років, коли провідними стильовими тенденціями у вітчизняній музиці стають спочатку неофольклоризм («нова фольклорна хвиля»), а згодом – постмодернізм з його стильовими ретроспекціями і мовною комбінаторикою.

У такій «інтонаційній ситуації» (вираз А. Мілки [68, с. 44]) закономірно виникав своєрідний ренесанс барокового уявлення про сонату як про зведене означення будь-якого камерно-інструментального твору. Звідси закономірним постає і плюралізм інструментальних складів у творах за участі тромбона, що увиразнено в наведеному вище класифікаційному переліку.

Тому для дослідженні тромбонової сонати як твору, спеціально позначеного цим жанровим ім'ям, вдалося знайти всього декілька зразків. Такого розмаїття (за кількісним і якісним показниками) тромбонових сонат, яке представлене в західноєвропейській та американській музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століть, в українській музиці цього ж періоду не спостерігається. Це зумовлено цілим рядом обставин, серед яких головною є доволі пізні виокремлення тромбона як учасника камерних ансамблів, які, завдяки своїй гнучкості і мобільності, стали своєрідною альтернативою симфонічній і концертній музиці попередніх років.

Прикметно, що аналогічна картина вимальовується і в українських сонатах для інших мідних духових інструментів, зокрема, для труби. Як відзначає з цього приводу О. Вар'янюк «... з-поміж камерно-

інструментальної літератури за участю духових авторства українських композиторів сонаті для труби і фортепіано належить вельми скромне місце» [25]. Свідченням цьому слугує навіть той факт, що сонатні опуси для мідних духових інструментів існують у більшості випадків лише в рукописах, а відтак «... є маловідомими широкому загалу виконавців та слухачів» [там само]. Подібну ж ситуацію А. Понькіна вбачає і в галузі саксофонові сонати, що було обумовлено «... більш пізнім становленням саксофона як концертного інструмента в Україні» [121].

Порівнюючи згадані тут різновиди українських інструментальних сонат з тромбовою, наведемо декілька фактів. Як зазначається в вказаних вище працях, для труби до 2012 року в Україні було створено лише дві сонати – М. Бердієва та Ю. Іщенка [25]; для саксофона на 2016 рік – сім сонат – «Бомж-соната» для саксофона і інструментального ансамблю М. Тур'яба, Соната для саксофона соло С. Пілютікова, Соната для саксофона й інструментального ансамблю М. Тур'яба, Соната в джазовому стилі А. Золкіна, Соната для саксофона альта і фортепіано Ю. Іщенка, Сонати для саксофона і фортепіано Г. Ляшенка та Ю. Бабенка [121].

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

Слід відзначити, що, незважаючи на різні трактування жанру, автори цих сонат орієнтуються на ряд загальних чинників – художньо-образних та формально-технологічних: 1) тромбово-фортепіанний дует; 2) циклічну (тричастинну) модель форми; 3) багатогранне відтворення «образу» тромбона, хоча і з акцентуванням його «пишнозвучності»; 4) поєднання концертності і камерності у різному співвідношенні цих факторів: першого

– у концептуально-концертній сонаті, другого – у різновидах камерної моделі.

3.2. Симфонізована програмна модель (Соната для тромбона і фортепіано Ю. Іщенка)

Характеризуючи стилістичні параметри камерно-інструментальної творчості Ю. Іщенка, Т. Арсенічева виокремлює три наступні: 1) звернення до фольклорних першоджерел як основу музично-художнього мовлення; 2) естетико-стильові ознаки музичного романтизму і звернення до жанрових моделей цього напрямку; 3) протилежний романтизму «полюс» сонатно-класицистського мислення, відображений у класичних жанрах сонати, квартету, тріо, партити, рондо, сюїти, варіацій [9].

Інший дослідник – Т. Менцінський – як дві основні тенденції творчості Ю. Іщенка визначає «тяжіння до камерно-інструментальних композицій і пошук нових, індивідуальних структур під знаком сонатності», зазначаючи, що остання визначається як «потяг до ліричного самовираження та філософських роздумів, до самобутньої концепційності сонатності й вивіреності форми-структури» [107]

Виявляючи особливу зацікавленість інструментальними тембрами (Ю. Іщенко є автором дисертації, присвяченої тембровій драматургії в симфоніях Б. Лятошинського [60], а також ряду статей з даного питання [63, 66, 65, 61, 64]), композитор створив понад 30-ти сонатних творів, де задіяні скрипка, віолончель, альт, контрабас, флейта, гобой, англійський ріжок, кларнет, фагот, саксофон-альт, валторна, труба, тромбон, фортепіано, арфа (для більшості з цих інструментів створено по декілька сонат, а для тромбона – лише одну).

В еволюційному вимірі камерно-інструментальна творчість Ю. Іщенка самим композитором мислиться в рамках двох «стилів». В автобіографічній статті «Моя гармонія» [62] він вказує на два стильові періоди своєї творчості. Перший з них визначається як «роздвоєння»: «В

середині 70-х я працював в двох фактично протилежних стильових манерах: наближеній до українського фольклору та умовно експресіоністській. У мій творчий портфель продовжували поступати твори, які немов належали перу двох різних композиторів» [62, с. 123].

Другий період, початком якого Ю. Іщенко вважає написання Другої віолончельної сонати (1978), автор визначає як подолання «проклятого роздвоєння»: «Відтепер українська народнопісенна інтонація перестала бути відчуженою від мого "я", а ліричне, суб'єктивне першоджерело стало кореневим» [там само, с. 123–124]. Така переорієнтація стильових першоджерел, на думку самого автора, виникла як синтез впливів, похідних від української класики ХХ століття, конкретно – від А. Штогаренка та Б. Лятошинського. Від першого з вказаних композиторів Ю. Іщенко переймає емоційний тонус, акцент на емоційно-психологічній сфері; від другого йде лінія «інтелектуальної змістовності музичного мовлення» [9].

Слід вказати і на ще одну якість стилю Ю. Іщенка, що найвиразніше виявляється саме в камерно-інструментальній сфері. Це – неокласицизм, який автор трактує по-особливому, кажучи про це наступне: «Мій неокласицизм загалом має маскарадний характер, і всі твори, написані в цьому ключі, як правило, підкоряються категорії комічного» [58, с. 264]. Йдеться про ті стильові «маски», які немов приміряє на себе композитор, орієнтуючись на полістилістичні тенденції в українській музиці 1970-х – 1980-х років.

Як наголошується в статті О. Диміняци, камерно-інструментальному мисленню Ю. Іщенко не є чужими різного роду стилізації, що набувають подекуди форми гротеску з властивими йому «поєднанням непоєднуваного», «логічним алогізмом», «деформацією знайомого, сталого, звичного», «творінням нового автономного світу» [41].

У першому періоді його творчості Ю. Іщенка (до початку 1980-х років) стилізації, що стосується зокрема, вибору інструментів в сонатному

жанрі. Початково це були визнані «солісти» камерно-інструментальної «сцени» – віолончель, скрипка з фортепіано, а згодом – інструментальні тембри, які тривалий час перебували немов за кулісами – альт, контрабас, фагот, тромбон [там само].

Як вже наголошувалося, тромбон у камерно-інструментальному ансамблі, у тому числі і в сонатному дуеті з фортепіано, постає багато в чому як експериментальний, характеристичний по образності інструмент, що відображено в проаналізованих раніше творах зарубіжних авторів. Цю лінію, котру умовно можна назвати синтетичною, в основі своїй – емоційно-ігрову, а в результаті – гротесково-театральну, розвиває в своїй тромбоновій Сонаті і Ю. Іщенко [59].

Як свідчить перший виконавець тромбонової партії цього твору – О. Федорков, Ю. Іщенко розповідав йому про те, що задум цього твору виник у нього після прочитання роману-трилогії А. Рибаківа «Діти Арбату». Це підтверджує, зокрема, збіг року завершення роману і року написання Сонати – 1987-ий, а також ідейний зміст обох творів. Масштабний і епохальний в багатьох вимірах твір А. Рибаківа був на той період одним з перших і найбільш правдивих у зображенні епохи сталінського тоталітаризму, що позначився на долях молодих людей – жителів одного з будинків на Арбаті в період 1930-х – 1940-х років.

Композитор не порахував за необхідне оприлюднювати свій програмний задум. У наявному в нашому розпорядженні рукописному варіанті нотного тексту вказано лише жанр твору – Соната для тромбона і фортепіано. Відомості про період створення Сонати (без яких-небудь згадок про неї) містяться в інших джерелах, зокрема, у вже згадуваному автобіографічному нарисі «Моя гармонія» [58], звідки відомо, що Соната створювалася на ідеологічній платформі «перебудови», одним з девізів якої був принцип «соціалізму з людським обличчям».

Цю ідею як протипагу репресіям сталінського режиму представлено у романі А. Рибаківа і музично-психологічно втілено в концепції Сонати

Ю. Іщенко – творі, в якому увиразнено камерно-симфонічний ухил мислення композитора. Симфонізм позначається на загальній драматургічній і композиційній організації тричастинного циклу Сонати, побудованої по класичній моделі у наступному вигляді: I ч. – *Allegro maestoso*, повна сонатна форма з контрастними темами-образами – *Andante doloroso* в розділі побічної партії, *Allegro marciale* в розробці, каденційними вставками (*sinistro*) перед розробкою і кодою; II ч. – *Sostenuto cantabile*, складна тричастинна форма, що вирізняється контрастним тематизмом (*pastorale* у другій темі, *con minaccia* – в середньому епізоді форми, *drammatico* перед дзеркальною репрізою); III ч. – *Allegro con brio*, рондо-соната з активним синкоповано-танцювальним тридольним рефреном, (*cantando* в темі першого епізоду, він же – і тема побічної партії, *scherzoso* в середньому епізоді, який компенсує у даному циклі скерцо).

У даній Сонаті відсутній як такий монотематичний принцип, характерний для романтичного симфонізму. Ю. Іщенко, орієнтується скоріше на сюжетно-подієвий ряд, похідний від прихованої програми, запозиченої з роману А. Рибаківа. Про цей – домінантно-драматургічний (а не про домінантно-композиційний) – задум композитора свідчать позначені в рукописі дати створення частин Сонати. Судячи з них, I частина була створена останньою – її завершення автор датує 2 листопада 1987 року. Першою за часом завершення (8 вересня того ж року) є II частина, а фінальну частину було завершено 5 жовтня 1987 року.

Виходячи з даної хронології, а також із музично-образної сюжетики частин і розділів Сонати, можна скласти її умовну програму, «блоки» якої, як видається, відповідають певним частинам трилогії А. Рибаківа. У даному питанні, щоправда, досі не існує єдиної думки – вважати роман «Діти Арбату» трилогією або тетралогією. Річ у тім, що сам А. Рибаків, описуючи історію створення свого роману, не дав однозначної відповіді на це запитання. Судити про це ми можемо лише з наслідків – по наявним на

сьогодні виданням книг, яких всього чотири: «Діти Арбату» (1987), «Тридцять п'ятий та інші роки» (1988), «Страх» (1990), «Прах і попіл» (1994).

Першою з прочитаних Ю. Іщенком частин роману були, вочевидь, «Діти Арбату», на основі якої виникла II частина – *Sostenuto cantabile*. Тут представлено ліричний, пісенний за генезою мелос, який немов переривається вторгненнями «злих сил» (фрагменти, позначені автором як *senza musica* і ремаркою *con minaccio* – із загрозою) – передвісників трагічної, проте духовно-просвітленої розв'язки-катарсису.

Швидкий фінал Сонати (*Allegro con brio*) є більш нейтральним у програмному відношенні. У ньому втілені образи жанрово-характеристичного типу, що створюють контрастний, так би мовити, об'єктивний фон, котрий відтінює (і навіть на певний час відсторонює) лірико-психологічну сферу II та активну поступальність I частин. З цієї причини фінал Сонати практично позбавлений образних контрастів: це – «саме життя» з його безперервним «вічним» рухом, що апелює до барокової стилістики, властивої творчому методу Ю. Іщенка.

Така «трифазна» образна концепція Сонати організована за концертним темповим співвідношенням частин «швидко – повільно – швидко». При цьому I ч., позначена як *Allegro maestoso* (нагадаємо, що вона створювалась композитором останньою), є доволі автономною, ніби узагальнюючою і може існувати як одночастинна поемна форма (свого роду «соната в сонаті»).

Про це свідчить наскрізний розвиток головної теми, котра перебуває в процесі жанрових трансформацій. З неї виростає напружено-скорботна (авторська ремарка – *doloroso*) тема побічної партії – образ, який в гіпотетичній програмній концепції Сонати міг би виконувати функцію підсумку (відповідно до останньої з книг «Дітей Арбату» – «Прах і попіл»).

Однак розподіл на частини та розділи у даній Сонаті (якщо шукати їхню повну відповідність частинам роману А. Рибаківа) є достатньо

умовним. Виникає припущення, що всі події роману втілено в стислому вигляді вже в I частині. Це, зокрема, відгомони сюжетів книг «Тридцять п'ятий та інші роки» і «Страх» в *Allegro marciale* з розробки – типовому *marciale militare*, пов'язаному з образами війни, яка вторглася в життя «дітей Арбату» і відібрала врешті їхні життя.

Композиція I частини зовні відповідає нормативам повної сонатної форми, побудованої на контрасті двох тем – активно-вольової з рисами гротеску і скорботної ліричної, що втілює психологічну реакцію на першу. Тема головної партії, викладена в діалозі фортепіано і тромбона, містить декілька контрастних елементів (внутрішньотематичний контраст). Це – імперативні акорди у фортепіано (1–2 тт.), яким відповідає гармонічна фігурація тріолями (3 т.) та розмашисті «ораторські» виголоси тромбона, що ніби підхоплюють фортепіанний виклад (4–7 тт.).

Цей мотивний комплекс далі реалізується в своєрідному п'ятидольному марші (ц. 1), де на фоні важкої ходи басових октав у фортепіано звучить пісенно-речитативна мелодія тромбона, кантиленний характер якої дуже швидко долається (*glissando* і подальше *marcato* в підході до ц. 2). Розпочинається фаза розвитку матеріалу теми головної партії, в основі якої – речитативно-ораторські елементи, представлені у тромбона на фоні остинатного тремоло в партії лівої руки піаніста (в партії правої руки імітуються мотиви з тромбонової партії), а підсумкова фактура відтворює всі складові теми у вертикальному викладі (від 27 т. до ц. 3).

Розділ головної партії не завершується, а ніби швидко уривається, «гаситься» в своєму напористому русі; врешті від нього залишається лише двотактова сольна репліка тромбона, заснована на відлуннях маршового пунктиру (36–37 тт.). Після фермати звучить новий (на перший погляд), контрастний матеріал, позначений ремаркою *Andante doloroso* (ц. 3). У цій темі, що має яскраво виражену пісенно-кантиленну природу (синтез інтонацій плачу і ліричної протяжної пісні), неважко віднайти риси

похідності: з темою головної партії її об'єднує не лише розмір 5/4, але й тріольні фігури, що передаються від тромбона до фортепіано.

Умиротворено-скорботне і тихе звучання теми далі раптово драматизується: спочатку вступають «крокуючі» октави фортепіанних басів, а потім на тлі загального *crescendo* (від *p* до *ff*) виникає несподіваний спалах напруження – типове для письма Ю. Іщенка фактурне *accelerando* (термін Г. Ігнатченка [55]) – ущільнення фактурної горизонталі шляхом введення все більш дрібних тривалостей (2 т. до ц. 4). Далі продовжується розвиток кантиленної теми, яка виконується тромбоном *con sordino* й увиразнює риси української протяжної пісенності, включаючи «суміжнощабельне» (термін В. Золочевського [53]) співвідношення ладотональних устоїв – *E* (дана тема) і *d* (тема головної партії).

Наступний сегмент форми (ц. 5), позначений автором ремаркою *sinistro* – іт. – лівою рукою, що пов'язано з басовою треллю на звуці *Es* контроктави, виконуваною лівою рукою піаніста. Загалом тут утворюється щось на кшталт сонорної каденції-передикту перед розробкою, в якій представлено три фактурні компоненти: 1) тромбовий з початковою «маршовою» квартою, яка поєднує обидві тем експозиції; 2) фігураційно-фонний, тріольний (партія правої руки піаніста), взятий з другого елемента теми головної партії; 3) власне фонний (басова трель у фортепіано з передикту до розробки).

Розробка (*Allegro*, ц. 6) починається черговим різким «зсувом» стосовно характеру музики: змінюється темп (*allegro* після *andante*), а також динаміка – гучнісна й фактурна (*molto crescendo* і ритмічне *accelerando*) – в обох інструментальних партіях, з яких фортепіано репрезентує функцію *ritmico*, а тромбон – *rubato*, як в ранньобарокових інструментальних композиціях (за Л. Вітошинським [29]).

Закономірним підсумком усієї попередньої підготовки є відносно автономний епізод в розробці I частини, позначений ремаркою *Marciale* (від 85 т. до ц. 7). Закладена в експозиційному викладі теми головної партії

прихована маршовість тут реалізується в гротеско-зображальному плані, втілюючи, як вже відзначалося, відлуння війни (алюзія на епізод «нашестья» із Сьомої симфонії Д. Шостаковича). Проте і цей сегмент форми I частини виявляється нетривалим (лише 6 т.). У ц. 7. з'являється нова жанрова модифікація матеріалу попередніх тем – розділ *Allegro molto*, де з тріольного сегмента теми головної партії виникає щось на зразок токати, побудованої на антифонних перекличках тромбона і фортепіано.

Починається підготовка генеральної кульмінації музики I частини, у якій увиразнені риси симфонізованої концертності. Це, перш за все, «змагання», «боротьба» (іт. *concertare*), втілена через рефлексію на образи війни. На підтвердження концертності свідчать й елементи лістівського стилю *al fresco* (за Я. Мільштейном [108]), репрезентованого через ефектні фортепіанні октави і трелювання.

Стосовно партії тромбона, то в розділі *Allegro molto* вона побудована початково на суцільних тріолях (токата), запозичених із теми головної партії, а далі, ближче до початку репризи – на модифікованих інтонаціях з розділу побічної партії (*Andante doloroso*), котрі розчиняються в трелях фортепіано і репетиціях тромбона з тим, аби на гребені хвилі наростання ніби вторгнутися у репризу (*Tempo I*, ц. 9).

Увесь розділ головної партії в репризі представлено практично без змін, якщо не рахувати розширення кадансового «відіграшу» тромбона соло перед початком репризи теми побічної партії – у першому випадку це були 2, а у другому – 6 тт. (158–163 тт.). Тема *Andante doloroso* (ц. 11) проводиться тут з необхідними тональними змінами: початкова це – однотерцевий *Des-dur* – і лише потім (ц. 13) – *d-moll* який можна вважати головною тональністю цієї частини.

II частина (*Sostenuto cantabile*, 5/4, складна тричастинна форма з епізодом і дзеркальною репризою, основна тональність – розширений *F-dur*) відрізняється, як вже вказувалося, підкреслено ліричним характером, покликаним відтінити драматизм I частини і жанрову характеристичність

фіналу. Разом із тим, ця частина сприймається як продовження першої і витікає з інтонаційного змісту її другої теми, означеної ремаркою *Andante doloroso*. Її перша тема – типова інструментальна кантилена, що репрезентує стихію народнопісенного мелосу, який, за наведеними раніше словами самого Ю. Іщенка, в 1980-і роки перестав бути відчуженим від авторського «я» і набув статусу кореневого [62].

Вся II частина Сонати, попри вторгнення елементів драматизації, наскрізь пронизана семантикою інструментального «співу» – не лише духового тромбона, а й «ударного» фортепіано, що унайзагальнішому плані є відображенням мелосу. Як відзначає Є. Назайкінський, «мелос як ідеальна і водночас феноменально пластична, пружна, жива плинність буття <...> відчутно присутня вже в одноголосному наспіві»; він безпосередньо переживається виконавцем, «переходить у звукове тіло мелодії і постає перед нашим слухом то у формі, цілковито обмеженій одноголосною лінією наспіву, то як мелос багатоголосся, сфокусований у мелодії» [117, с. 182].

Sostenuto cantabile із Сонати Ю. Іщенка – багатоголосна «пісня» для тромбона і фортепіано, побудована за всіма законами розвитку імпровізаційної в своїх засадах пісенної форми з пануванням метричного чинника (за Ю. Холоповим [160]). Водночас, «пісенність» тут підкорюється особливостям сонатно-циклічної драматургії, що передбачає розмаїті інтонаційні «вторгнення» в сферу кантиленності і кантабільності.

Між цими термінами і явищами існує тісний зв'язок, проте об'єм їх значень є відмінним – кантиленність постає як жанрове першоджерело, що визначає стилістику відповідного твору загалом, а кантабільність має більш нейтральний характер і застосовується як текстова ремарка в тих випадках, коли «виконавець повинен підкреслити плавність, протяжність, вокальну розспівність мелодичного руху» [117, с. 180]. Ці характеристики цілком відносяться до музики II частини Сонати Ю. Іщенка. Характерною особливістю їх відтворення (при збереженні опори на принцип вокального

інтонування) є градації в межах звукообразу, створюваного тут виконавцями.

Перша тема *Sostenuto cantabile* (202–220 тт.), доручена спочатку фортепіано, а потім підхоплювана тромбоном, відрізняється епічним характером, стриманістю і поступовістю в розкритті прихованої у ній лірико-емоційної експресії. Немов вичерпавши свої експозиційні можливості, дана тема віднаходить новий інтонаційний вираз, означений ремаркою *pastorale* (221–226 тт.). Це – своєрідне продовження теми, що виникає після перерваного кадансу в розширеній тональності *in F* (220–221 тт.), після якого епіка початкового викладу модулює в жанрову царину лірики (романс).

Далі (ц. 15) розпочинаються типові для драматургії даної Сонати інтонаційні вторгнення, пов'язані з зовнішніми чинниками – прихованою сюжетною канвою. Спочатку різко переривається кантилена тромбона, що супроводжується хоралом фортепіанних акордів (авторські ремарки – *con minaccia*»; *senza misura*, що означає, згідно з авторським коментарем, «повторення фігури з пришвидшенням»). З остинатної ритмоформули народжується тромбонова мікро-каденція (232–337 тт.), у якій ніби розчинюються риси експресії, що підтверджується надалі поверненням початкової епічної теми (ц. 16, авторські ремарки – *ppp, rallentando e morendo*).

Подальший розвиток музики в першому розділі цієї частини Сонати побудовано на основі фактурного поєднання двох жанрових варіантів інструментальної пісенності, представлених раніше – епічної тромбонової та романсової фортепіанної. При цьому фортепіанний акомпанемент стає фігураційним, а тромбонова партія поступово набуває рис емоційного напруження, що реалізовується в кульмінації (259–260 тт.), де на фоні витриманого звуку тромбона (*h* першої октави) проводиться в щільній акордовій фактурі основна тема цієї частини, що знову переривається епізодом, позначеним ремарками *drammatico* і *senza misura* (ц. 18). Тут

цілковито панує тромбонова епічна декламація, представлена через ще одну мікро-каденцію (267–272 тт.; авторська ремарка – *diminuendo poco a poco*).

Із ц. 19 починається дзеркальна реприза форми даної частини, де варіанти двопланового основного образу – *cantabile* (тромбо) і *pastorale* (фортепіано) – представлені в зворотному порядку. Відмінною ознакою *Sostenuto cantabile* слід вважати і виразно представлену в ньому концертну діалогічність, означувану в теоретичних працях самого Ю. Іщенка терміном «бінарні опозиції тембрів» [60]. У даному випадку йдеться про діалог тромбона і фортепіано, в якому кожний з інструментів репрезентує складову єдиного музичного образу.

Завдяки фактурному й структурному зіставленні цих складових народжується відчуття цілісності в показі мелосної природи тромбона, що поширюється і на ударне в своїй основі фортепіано. Адже кантиленність, за Є. Назайкінським, є цілком доступною будь-якій інструментальній інтонації; завдяки системі музично-сенсорних еталонів вона розпізнається і відчувається не тільки «в співі або скрипковій мелодії», а й асоціативно мислиться (відтворюється як алюзія) «і в звучанні фортепіано» [117, с. 183].

У Сонаті Ю. Іщенка концертна модель жанру представлена через бінарність інструментів, які беруть участь в діалозі, при якій вони немов переймають функції один одного – фортепіано стає «мелосним», «кантабільним», а тромбон, зберігаючи свою мелодичну природу, періодично переходить на функції квазі-ударної моторики, що втілено в епізодах *dramatico*.

ІІІ ч. Сонати (*Allegro con brio*, 3/4, рондо-соната, основна тональність – *d-moll*) на перший погляд, є типовим жанровим фіналом, що замикає сонатно-циклічну композицію. Проте, якщо враховувати наявність прихованої програми, то фінал цілком адекватно вписується в загальну

концепцію Сонати і відповідає тій частині роману, яку А. Рибakov назвав «Тридцять п'ятих і інші роки».

Експозиція фіналу містить два контрастні образи (відповідно, рефрен рондо-сонати і перший епізод, який постає у функції побічної партії). Перша тема (від початку до ц. 21) вирізняється ударно-токатним звучанням фортепіано, на фоні якого викладається ритмічно примхлива тромбонова мелодія, котра створює тематичний контраст із фортепіанною партією (внутрішньотематичний контраст, представлений по вертикалі). В процесі розвитку матеріалу рефрену спостерігаються деякі зміни в його жанровості, спрямовані на підкреслення ігрової моторики (трелі в партії фортепіано, котра, починаючи з 307 т., розподіляється на два пласти – фонівий у вигляді остинатної ритмічної фігури «дві шістнадцятих – восьма» і фігураційної, збагаченої трелями).

У партії тромбона в рамках рефрену здійснюється підготовка першого епізоду форми (побічної партії), матеріал якого вводиться способом похідного контрасту. Після невеликого фортепіанного вступу (314–320 тт.) звучить речитативна тема тромбона, в якій виразно відчутні риси гальмуючого ритму, який немов не дозволяє виявити властиві даній музиці ознаки вальсу. Із ц. 22 (авторська ремарка – *cantando*) вони, проте, вже виразно відтворюються, хоча й у модифікованому вигляді (замість акомпанементу типу «бас – акорд» у партії фортепіано представлено ритмічну фігурацію акордами з синкопованими «крокуючими» басами).

Нова фаза жанрових перетворень основної теми (у фіналі все походить із теми рефрену) починається з ц. 23 (авторська ремарка – *scherzoso*). Це – другий епізод форми, в якому представлено примхливий щодо ритму діалог фортепіанних і тромбових фраз, ніби їхня суперечка. Від ц. 24 розпочинається нова фаза у розвитку форми, смисл якої найточніше визначається як «епізод в розробці». В основу тут покладено речитативну тему тромбона з першого епізоду, що супроводжується багатоктавними регістровими переносами у фортепіано, значення яких

можна звести до музичної ілюстрації потягу, що відправляється (363–367 тт.).

Далі знову відновлюється остинатність моторно-токатного руху, що передається від фортепіано до тромбона (сольна мікро-каденція в 371–373 тт.). У ній готується основний ритмоелемент рефрену – фігура з двох шістнадцятих і восьмої, після чого (ц. 25) рефрен вступає в своєму повному виді вже в межах репризи форми рондо-сонати. Із ц. 26 розпочинаються тонально-гармонічні перетворення, спрямовані на проведення теми побічної партії в основній тональності. Цей процес поширюється і на фактуру, в якій активізується сольно-мелодична функція тромбона (ще одна мікро-каденція в 398–340 тт.).

Наступний розділ форми – після зв'язки в ц. 27, де звучання обох інструментів немов розчиняється в трелях та фігураціях (фортепіано) та одиничних мотивах тромбон – відзначається проведенням теми побічної партії у тромбона на фоні зумисно спрощеного акомпанементу в партії фортепіано (від ц. 28). Тут з'являється навіть такий знак образного просвітлення, як тональність *C-dur*, яка, проте, швидко змінюється розширеним *D-dur* (пісенно-вальсова тема в основній тональності).

Лірична тема, викладена в темпі *allegro con brio*, набуває ознак гротеску і немов поглинається остинатним токатним рухом (від ц. 30). У даному розділі форми, як і в початковому проведенні цього матеріалу, сплітаються обидві інструментальні партії, причому тромбон превалює, відтісняючи фортепіано на фонову роль.

Картина змінюється від ц. 30, коли починається завершальна фаза розвитку матеріалу як самого фіналу, так і Сонати в цілому: «потяг», що набував ходу, немовби стабілізує свій рух із встановленням основної ритмоформули «дві шістнадцятих – восьма», на фоні якої звучить, підсумкове проведення теми рефрену, фактурно зближеного з пісенною темою побічної партії (ц. 32).

Соната завершується ефектними перекличками трьох партій – тромбової і двох фортепіанних (партії правої і лівої рук піаніста), де востаннє звучать основні інтонаційні формули фіналу, яким дана Соната не завершується, а лише ніби зупиняється. У цьому, як убачається, полягає головна особливість драматургії цього твору, в якому автор прагне відійти від штампів, представити своє індивідуальне трактування як сонатно-циклічної форми, так і «образів» інструментів, що її репрезентують – тромбона і фортепіано.

Соната Ю. Іщенка у виконавському відношенні є достатньо складною як для тромбоніста, так і для піаніста. Її характерна ознака – паритет цих партій, у якому, проте, існують (співіснують) як константні, так і змінні моменти у вигляді концертно-камерного діалогу, дозволяє визначити жанр цього твору як «гібридний» – соната-концерт. У цьому «концерті» функціонують і взаємодіють два солісти. При цьому, якщо в партії фортепіано спостерігається, досить складна для втілення поліфонія різнофункціональних голосів і пластів (фортепіано як інструмент-оркестр), то в партії тромбона, принаймні, на перший погляд, віртуозність як така відсутня.

Однак, якщо під віртуозністю мислити не лише дрібну техніку і ефектні прийоми звуковидобування, але й весь комплекс артикуляційних засобів, вибудовуваних за законами виконавської майстерності, то в партії тромбона тут спостерігається ряд труднощів. Однією з них є значна доля «легатної» музики з утворенням тривалих фраз, де виконавцеві необхідно економно витратити дихання, а також постійно слідкувати за чистотою інтонування. Не випадково у тромбоністів навіть побутує вислів, що на цьому інструменті «немає легато», оскільки перехід до наступного звуку через кулісний механізм завжди здатен викликати глісандування (так звані «під'їзди»).

Щодо інших видів тромбової артикуляції і прийомів гри, то у даній Сонаті вони є доволі традиційними. Це – маркатний штрих, характерний

для речитативно-декламаційних тем, епізодично використовувані *glissandi*, репетиційна техніка, що вимагає залучення «потрійного язика» (епізоди *senza misura*, де використовуються елементи алеаторики, а тромбон імітує фортепіанну ударність).

3.3. Концертно-камерна модель (Соната для тромбона і фортепіано в трьох частинах О. Похило)

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 інструментальною 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 цимбал, фортепіано і симфонічного оркестру, вокальний цикл «Сокровенне» на слова А. Дерев'янку.

У стилістичному плані ці, твори зорієнтовані переважно на перетворення неокласицистських моделей, але з відчутними елементами лірико-романтичного суб'єктивізму, увиразненого через домінантно-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 слухацькій аудиторії.

Соната, про яку далі йдеться [125], була створена О. Похило в 2003 році і тоді ж виконана харківським тромбоністом (партія фортепіано – М. Лінник) – О. Федорковим (перший виконавець тромбонової 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 дисертації на гала-концерті, присвяченому творчості молодих композиторів Харкова (малий зал оперного театру, 2007 рік; партія фортепіано – М. Лінник).

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 репризі повертається матеріал вступу, представлений у вигляді тромбонової 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 дисертації), 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, токатною 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 тромбонної 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 монотеми, 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 тромбовій партії, по-друге, включені у фон фортепіанного супроводу ритмоелементи з розвиваючого розділу головної партії – «гальмуючі» ритмічні фігури «дві шістнадцятих – восьма», перетворені 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 реєстрів 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 дзвоновість (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 дзвоновості 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 декламаційний тромбон і *quasi*-оркестрова, (багатопланова 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* (за Г. Ігнатченком [55]): 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 [67]), 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 фортепіанна – експозиція рефрену (ц. 2 – ц. 3), де досягається максимум сили звучності (*fff* в 32–34 т.). 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 «острівцець» 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 [79]). 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 багатореєстровими 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 трансформації 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 «поверхах» 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 «дзвоновість» 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, в якому відчувається вплив Д. Шостаковича, музика якого (зокрема, камерно-інструментальна) була, як видається, для О. Похило головним стилістичним орієнтиром в даному творі.

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 (за В. Ражніковим [126]), заснованої на віднайденій і узгодженій обома виконавцями – тромбоністом і піаністом – умовній сюжетно-драматургічній семантиці даного твору.

3.4. Камерна модель (Сонатина для тромбона і фортепіано О. Гнатовської)

Творчість О. Гнатовської (1949–2007) охоплює чималий діапазон музичних жанрів, починаючи від симфоній, камерно-інструментальних циклів і закінчуючи дитячими фортепіанними п'єсами. Як представник харківської композиторської школи (вона є випускницею Харківського інституту мистецтв за двома спеціалізаціями – фортепіано по класу в. о. доцента Г. Гельфгата і композиції по класу професора Д. Клебанова), О. Гнатовська продовжила свою композиторську освіту в асистентурі-стажуванні при Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського в. о. професора Ю. Іщенка.

Спілкування з цими видатними музикантами визначило основні тенденції в стилістиці творів О. Гнатовської, орієнтованої переважно на концертні і камерні інструментальні жанри. Нею створено, зокрема, цілий ряд сонат для різних інструментів: Соната для кларнета *in B* і фортепіано № 1 в трьох частинах (1986), Соната для кларнета і фортепіано № 2 (1990), Соната для віолончелі і фортепіано в трьох

частинах № 1 (1985), Соната для віолончелі і фортепіано (одночастинна) № 2 (1995), Соната для скрипки і фортепіано № 1 в трьох частинах (1988), Соната для гобоя і фортепіано (1988), Соната для альту і фортепіано № 1 в трьох частинах (1994), Соната для флейти і фортепіано в трьох частинах (2001), Сонатина для тромбона і фортепіано (1989). До цього переліку слід додати чотири масштабні фортепіанні сонати, які посідають особливе місце в творчості О. Гнатовської як композитора-піаністки – дві тричастинні (Перша і Четверта) і дві чотиричастинні (Друга і Третя), а також Сонатину для дітей.

Окрім Сонатини, що далі аналізується [32], для тромбона О. Гнатовською створено ще два твори – програмні концертні п'єси «Легенда» для тромбона і фортепіано (1986) і «Роздум» для тромбона і камерного оркестру (2000). Сонатина для тромбона і фортепіано увиразнює в стилістичному вигляді інтонаційні першоджерела стилю О. Гнатовської, що поєднує ознаки неокласицизму і неофольклоризму. Це, перш за все, пісенно-поспівковий фонд української народної музики, зокрема, обрядових жанрів – щедрівок і веснянок. Опора на ці пісенно-ігрові форми народного музикування визначає концепцію даного твору, її ключові жанрові ознаки, що увиразнюють класицистський емоційно-ігровий модус як другу складову авторського стилю О. Гнатовської.

Сонатина є тричастинною і відповідає типовій моделі камерного сонатного циклу з темповим співвідношенням частин «швидко – повільно – швидко». І ч. (*Allegro*, сонатна форма з скороченою репризою, основний розмір – 4/4, тема головної партії – 3/4, кода *Presto* – 2/4) побудована на матеріалі стилізованої веснянки (тема головної партії). В основу тут покладено типові «веснянкові» мелодико-ритмічні звороти, представлені, зокрема, у відомій народній мелодії «Благослови, мати, весну загувати ...». Ця тема визначає зміст не лише першої, але й наступних частин Сонатини, що вказує на її лейтінтонаційне значення в циклі.

II ч. (*Andante cantabile*, проста тричастинна форма з динамізованою репризою, 4/4, жанрова основа – пісня-романс) пов'язана з розкриттям кантиленного потенціалу тромбона як інструмента багатих мелодичних можливостей, який відтіняється «арфовими» фігураціями фортепіано.

III ч. (*Allegro energico*, 6/8, три-п'ятичастинна форма з структурою *ABAB1B1*, наближена до рондо, ремінісценції окремих зворотів лейттеми і «романсу» II частини, реприза-кода – *Presto*) – фінал узагальнено-жанрового характеру, в якому переплітаються активна моторика (марш) і пісенно-танцювальна лірика (вальс), що йдуть від міського фольклору.

Тема головної партії I ч. виростає з інтонацій вступу (1–16 тт.), де тромбон і фортепіано викладають матеріал «веснянки» (лейттеми циклу). Її мелодія доручена тромбону, а фоновий акомпанемент (органний пункт на тонічній квінті тональності *E-dur* з імітацією за допомогою мордентів співу птахів) – фортепіано.

Виклад теми головної партії починається з 31 т. і немов виокремлюється з невеликої зв'язки у вигляді діалогічних реплік інструментів дуету. Розвиток матеріалу здійснюється достатньо інтенсивно і швидко набуває рис мотивної розробки (63–81 тт.), що стає особливо відчутним у кінці розділу головної партії, в якому експозиційну частину замінювала лейттема у вступі.

Тема побічної партії (від 82 т.) знаменує перехід до іншої жанровості. Активне мотивне змагання інструментів призупиняється: у тромбона експонується на *pp* епічна за характером розспівна тема-мелодія на фоні витриманих акордів фортепіано (імітація співу кобзаря, який акомпанує собі на бандурі). У темі побічної партії спостерігаються і риси похідності від вступної «веснянки» (репліки солюючого тромбона в 88–89 і 92–93 тт.), що дозволяє композиторові (після «завмирання» звучності на *ppp* в партіях обох інструментів) перейти до нової фази розвитку форми – власне розробки (від 107 т.).

Спочатку проводяться в нових ритмічних і реєстрових варіантах елементи з лейттеми, поєднані по вертикалі. Ті ж процеси здійснюються надалі і по горизонталі, де мотиви-поспівки з теми «веснянки» переміщуються по тональностях, що оточують по секундах основний тональний центр *E-dur* (*f-moll* і *D-dur* довкола нього з подальшим переходом у *H-dur* в домінантовому передикті до репризи).

Виклад матеріалу у розробці характеризується мінімалізмом – переважає двоголосний контрапункт, представлений мелодичними лініями тромбона і низького фортепіано, всередині яких розміщено «морденти-остинато» на примі тоніки *E-dur*, що проходить через всю першу фазу розробкового розділу (до 140 т.). Далі вступає відносно новий матеріал, який можна трактувати як епізод у розробці. З інтонацій лейттеми (від 141 т.) формується своєрідна п'єса для тромбона і фортепіано в характерному тридольному розмірі, що передвіщає вальсову тему з фінальної частини Сонатини. Весь епізод будується на крещендо і відрізняється чітким розмежуванням функцій солюючого тромбона й акомпануючого фортепіано, де з'являються фігураційні фони, що далі переростають у віртуозні «арфові» пасажі (190–194 т.).

Реприза (*Tempo I*, від 195 т.) скорочена і містить стислий виклад основних мотивів і фактурних формул трьох тем експозиції – лейттеми, тем головної і побічної партій. Оскільки всі вони походили з одного джерела, в репризі, а також в коді (*Presto*, від 221 т. до кінця частини) представлено фактично однорідний матеріал, що викладається варіантно. Це дозволяє говорити про поєднання у даній сонатній формі мотивної розробковості і варіантно-варіаційного принципу розвитку, що походить від народних українських витоків тематизму.

II ч. Сонатини позначена авторкою ремаркою *Andante cantabile*, що визначає її загальний образний зміст. В основу тут покладені пісенно-романсові інтонації, запозичені з міського фольклору, перетворені у дусі ліричної (навіть з елементами сентиментальності) тромбонОВОЇ «пісні»,

котра звучить на фоні доволі активного і тематично насиченого фортепіанного акомпанементу. Тема сольючого тромбона, який вступає з 9 т., повторює і розвиває мелодію з фортепіанного вступу, що прозвучала раніше (1–8 тт.). Обидві інструментальні партії зливаються в двоголосному контрапункті в кінці першого періоду, витриманого у формі шістнадцятитактового «квадрата», що додатково підкреслює пісенно-романсове походження теми.

Далі, після однотокової зв'язки (17 т.), слідує середній розділ форми, позначений ремарками *con moto* і *dolce* (18–33 тт.). Кантиленність змінюється тут на інструментальну декламаційність, представлену в партіях обох інструментів. Тон задає тромбон, а фортепіано або імітує його звороти, або поєднує імітації з акомпанементними фігураціями.

Утворювана в середині форми цієї частини побудова являє собою монолітний період, за жанровістю наближений до оперного аріозо, в якому інтонаційне напруження, характерне для широких інтервальних ходів декламаційного походження, немов гаситься, не полишаючи межі тихої динаміки і затребуваного композитором від «пишнозвучного» тромбона характеру, позначеного ремаркою *dolce* (в даному випадку це – скоріш «солодко», «сентиментально», аніж власне «ніжно»).

Реприза (*Tempo I*, від 34 т. до кінця форми) містить ознаки фактурної динамізації. Це стосується, зокрема, партії фортепіано, в якій до майже незмінної (у порівнянні з експозицією) тромбонової теми приєднується по вертикалі матеріал з середнього розділу (34–37 тт., авторська ремарка *legato*). У зворотах нижнього пласта фактури фортепіанної партії (а також у сольючого тромбона) тут неважко помітити й елементи лейттеми (друге речення репризного періоду – від 42 т., авторська ремарка *dolcissimo*).

Тут розпочинається виклад каденційного за характером матеріалу, де до тромбонової «пісні» приєднуються тріольна фігурація і «неквапливі» низхідні секунди нижнього пласта фактури фортепіанної партії, що моделюють типовий романсовий акомпанемент. Розвиток матеріалу

поступово немов пригальмовується: в обох партіях виникають спочатку ритмічні зупинки, а потім – проведення мелодичних зворотів у збільшенні (6/4 і «кроки» четвертними тривалостями в партії тромбона в 53 т. – своєрідний речитатив, що передує завершальному кадансу). В самому кінці форми звучить, обрамляючи її за «арковим» принципом, початкова фраза з фортепіанного вступу, що супроводжується витриманим звуком *Fis* великої октави в партії тромбона (57–61 тт.).

Завершальна частина Сонатини поєднує в собі ознаки жанрового фіналу і підсумку всієї циклічної композиції, в якому увиразнено два першоджерела – моторно-ігрове та емоційно-ліричне (з елементами драматизму). Перша тема, позначена ремаркою *allegro energico*, відрізняється стрімкістю й активною поступальністю руху. В партії тромбона експонуються короткі мелодичні мотиви, що контрастують із безперервним остинатним фортепіанним фоном (1–10 тт.). Після невеликої зв'язки (фактурний передикт в 11–12 тт.) вступає відносно новий матеріал – середина простої тричастинної форми розділу *A*, що завершується мікро-каденцією солюючого тромбона (17–19 тт.).

Реприза даного розділу скорочена і немов уривається на півслові (звук *dis* в 31–34 тт. фортепіанної партії, витриманий на педалі і дубльований у широкому міжоктавному просторі). З нього виростає власне зв'язуючий матеріал, представлений у поєднанні обох партій інструментального дуету, що знову, як і в попередньому розділі форми, завершується сольною тромбоною мікро-каденцією – цього разу на *staccato* і в характерному «гальмуючому» ритмі «дві шістнадцяті – дві восьмі» (55–59 тт.).

Наступна побудова (*A tempo*, від 60 т.) є динамізованою репризою розділу *A*, де розвивається ритмоформула, представлена в попередній тромбоновій зв'язці-каденції. Прикметною особливістю тут є активізація фортепіанної партії, яка стає панівною і немов би витісняє на певний

час тромбон (фортепіанна мікро-каденція в 73–75 тт.; авторські ремарки – *p, legato*).

Наступна фаза розвитку – чергове *A tempo* (від 83 т., авторська ремарка *crescendo poco a poco*), де на основі початкового матеріалу (активна тема рефрену *A*) починається рух до генеральної кульмінації не лише в межах даної частини, але й форми циклу в цілому. Наче на гребені хвилі наростання, після мікро-каденції солюючого фортепіано (від 100 т.) виникає напружений діалог інструментів дуету, в якому внутрішня енергія, накопичувана раніше, здобуває відкритого виразу.

На фоні акордів *ff* в партії фортепіано звучать активні фрази-репліки тромбона – свого роду відгуки-реакції на «удари» в партії гармонічного інструмента. Досягнувши найвищої точки напруження (121–124 тт.), музика фіналу переходить в коду (*Presto*, від 125 т., авторська ремарка *diminuendo poco a poco*). Тут спочатку солює фортепіано з акомпанементними формулами, взятими з розділу *A* III частини (125–130 тт.) і ремінісценціями акомпануючого пласта фактури з II частини (129–130 тт.), а згодом підключається тромбон з представленою у ритмічному збільшенні ритмоформулою з теми побічної партії I частини, яка немов сходить нанівець, «птопає» в акордах фортепіано, переміщуваних у швидкому темпі з третьої октави в контроктаву з остаточним утвердженням тоніки домінантового ладу всієї Сонатини – *H-dur*.

У виконавському відношенні Сонатина О. Гнатовської є технічно доволі складним твором, в якому авторка прагнула до паритетного поєднання інструментальних партій. Проте, вочевидь, із врахуванням фортепіанної виконавської спеціалізації О. Гнатовської, даний твір є скоріше домінантно-фортепіанним. Це увиразнено навіть у тональній сфері, де переважають зручні для піаністів дієзні тональності (*E-dur, H-dur, Fis-dur*), які у тромбоністів вважаються менш зручними в порівнянні з бемольними.

Ще однією складністю для тромбоністів в даній Сонатині є композиторська установка на тиху гру у високому регістрі, що особливо характерно для повільної II частини (йдеться, зокрема, про її коду, де від виконавця вимагається гра *dolcissimo* на динаміці *p* у високому регістрі – найвища точка – *h* першої октави). Досягти такої якості гри на даному інструменті вельми важко. Разом із тим, наявність концертно-віртуозного компонента у фортепіанній партії позначається і на тромбоновій, де представлена, зокрема, дрібна стакатна техніка (фінальна частина), а також різноманітні види акомпанементних фігурацій, похідних від фортепіанної фактури (I та II частини).

Висновки до Розділу 3

Українська тромбонова соната в даній дисертації розглядається за двома параметрами: 1) відтворення типових особливостей світових зразків жанру; 2) відображення в ньому національно-особливого. Відзначено, що тут важливим є врахування контексту еволюції українського камерно-інструментального стилю, що виник на основі оркестрово-симфонічної практики і розвивався надалі паралельно з нею.

Зазначено, що провідними жанрами, в рамках яких формувалася українська соната для тромбона, були ансамблеві і концертні, згруповані за трьома стильовими періодами (О. Борщевський): 1) відтворення модерністських тенденцій європейської музики початку ХХ століття (1920-ті роки); 2) повернення до традиціоналізму (1930-ті – 1950-ті роки); 3) звернення до неофольклоризма та постмодерна (1960-ті – 1980-ті роки). До цієї класифікації в даному дослідженні додано четвертий період, означуваний як плюралістичний у стильовому вимірі, такий, що вирізняється пріоритетом авторських індивідуальностей (1990-ті – 2010-ті роки).

Відзначено (у доповнення до класифікації Я. Садівського), що репертуар української музики за участі тромбона формувався за ознаками:

1) виконавського складу (тромбон і фортепіано, тромбон і оркестр, ансамбль тромбонів тощо; 2) жанрових форм (концерт, сюїта, соната, концертна п'єса тощо). У дисертації запропоновані стислі анотації до ряду подібних творів (всього понад 50 зразків).

Стосовно тромбових сонат як таких в дисертації підкреслено, що їх в українській музиці Новітнього часу порівняно небагато. Це: Соната для тромбона і фортепіано Ю. Іщенка (1987), що репрезентую симфонізовану програмну модель жанру; Соната для тромбона і фортепіано в трьох частинах О. Похило (2003) – зразок концертно-камерної моделі; Сонатина для тромбона і фортепіано О. Гнатовської (1989) – камерна модель. У дисертації вперше запропоновані аналітичні етюди вказаних творів з акцентом на виконавській проблематиці.

Відзначено, що масштабна Соната Ю. Іщенка, створена за мотивами роману А. Рибаківа «Діти Арбату», репрезентує домінантно-драматургічний принцип організації форми. Соната є тричастинною, причому її частини, згідно з датами, виставленим автором в рукописі, створювалися в наступному порядку: початково була написана друга – *Sostenuto cantabile*, відповідна першій книзі роману; потім з'явився фінал – *Allegro con brio*, що не має прямого зв'язку з літературним першоджерелом; останньою була створена перша частина – *Allegro maestoso*, в якій зосереджені основні драматургічні колізії, що апелюють одночасно до всієї сюжетики роману з виокремленням епізоду *Allegro marciale* в розробці як символу жахів війни.

Підкреслено, що акцент на драматургічній складовій форми не означає ілюстративності: всі програмні моменти в Сонаті узагальнені в образах високого етичного смислу. Це створює цілий ряд труднощів для виконавців, яким слід розшифрувати і донести до слухачів концепцію даного твору. Співвідношення партій в Сонаті будується на основі концертного діалогу, в якому тромбон тяжіє до інструментальної кантилени на *legato* (образ головного героя – автора), а партія фортепіано

відрізняється фактурним розмаїттям (немовби життєвий фон) у душі оркестрової звучності, що зрештою увиразнює в даному творі ознаки симфонізму.

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* та *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 темброкolorиту тут все є достатньо традиційним, що стосується навіть ефектних тромбових *glissandi*. Фортепіанна фактура тяжіє до відтворення усталених формул гри і відповідних їм артикуляційно-штрихових засобів, включаючи звукозображальні («дзвони» у II частині).

Зазначено, що камерна модель жанру, представлена Сонатиною для тромбона і фортепіано О. Гнатовської, вирішена у стилістиці неофольклоризму, поєднуваної з нормативами типової сонатно-циклічної моделі. В основу тематичного комплексу Сонатини покладено лейттему, стилізовану під українську веснянку. З цієї ж стилістики походять і принципи розвитку матеріалу – мотивно-розробковий (у швидких крайніх частинах) і варіантно-варіаційний (у пісенно-ліричній за витоками II частині).

Підкреслено, що у виконавському відношенні Сонатина відрізняється достатньою різноманітністю засобів і прийомів гри в партії фортепіано (домінантно-фортепіанний різновид сонатного дуету), увиразнюючи виконавську спеціалізацію О. Гнатовської як композитора-піаністки. У партії тромбона певні складнощі виникають у зв'язку з вибором «незручних» дієзних тональностей, а також частого використання високого регістра з авторськими ремарками *p* і *dolce*. Певні труднощі виникають і в результаті перенесення в партію тромбона гармонічних фігурацій, запозичених із фортепіанної фактури.

ВИСНОВКИ

Дані Висновки узагальнюють основні результати дослідження та відповідають його меті та завданням, сформульованим у Вступі.

1. У вивченні музичних інструментів в даний час провідним напрямом є органологічний, що охоплює як акустику, так і художню складову «образу» інструмента. Відзначено, що інструменти розрізняються, в першу чергу, за ступенем наближеності або віддаленості від їхнього тілесного прообразу – організму людини, до якого найближче стоять аерофони, в тому числі і тромбон.

Підкреслено, що музика для тромбона, як і будь-яка інша інструментально-видова система, має різноманітні втілення, але зводиться до трьох основних різновидів – оркестрового, камерно-ансамблевого і сольоно-концертного. У кожній з цих сфер музикування інструмент, зберігаючи свої естетико-комунікативні якості, набуває певної специфіки.

Що стосується камерно-інструментального ансамблю, до якого належить жанр тромбонової сонати, то найбільш загальним тут є поняття «ансамбль», що означає збалансованість елементів в цілісну систему. У поширенні на «камерність» – другу складову цього феномена – останній набуває таких рис, як інтимність висловлювання, пріоритет емоційно-ігрового начала (Б. Асаф'єв), паритетність виконавських партій (Т. Адорно).

Категорія «інструментальний» – третя складова системи – знаходиться в її центрі. Від інструментів через виконавців проходить лінія образно-семантичних характеристик музики камерно-інструментального твору, в якому тембровий компонент виділяється як акустично провідний, чільний.

У дисертації простежено процес кристалізації фактора тембру в камерно-інструментальному музикуванні. Відзначено, що історично першою тут була барокова версійність – принцип заміни одного інструменту іншим, більш-менш спорідненим. Паралельно йшов процес

виокремлення деяких інструментів, що ставали ядром камерно-інструментальних складів і займали в них стійкі позиції (струнно-смичкові, а також духові – дерев'яні та мідні, зокрема, гобой, флейта, труба, тромбон).

Підкреслено, що найвживаніші інструменти барокового оркестру наділялися тоді афектними характеристиками, іменувалися як «стилі». Стабілізації тембрових складів сприяло і формування стійких жанрових форм музикування – концертно-оркестрового (*concerto grosso*) і власне камерного (тріо-соната, сольна соната з басом).

Доведено, що стиль тромбона на початковому етапі формування не виділявся як автономний, сольний. В цьому плані лінія розвитку ансамблевої сонати (інструментальні консорти – однорідні та «ламані») за участі тромбона була основою формування і закріплення його видового стилю, що в даній дисертації зафіксовано в наступному визначенні: *стиль тромбона в камерно-інструментальному ансамблі – це сукупність органологічних якостей інструмента, який опановував в процесі еволюції різні темброво-семантичні ампуа у єдності трьох складових: 1) композиторської практики, зумовленої музично-естетичними запитами певної епохи; 2) виконавської практики, яка поступово виокремлювалась в самостійний вид музикування (мистецтво гри на тромбоні); 3) діяльності майстрів-виготовників по вдосконаленню інструмента.*

2. Відзначено, що даний жанр є головним репрезентантом цілісного «образу» інструмента, де константами виступають закони сонатного мислення в адаптації до його тембрової семантики, а змінними – жанрові інтерпретації (композиторські та виконавські). На цій підставі в дисертації виділено два роди тромбонових сонат: 1) твори класичного зразку, де зберігаються типові ознаки жанрових і тематичних зв'язків в циклі або одночастній структурі; 2) сонати з фабульно-сюжетною основою, де представлені нетипові, індивідуально урізноманітнені трактування жанру.

Відзначено, що у витоків сонати для тромбона стояв змішаний вокально-інструментальний стиль Венеціанської школи другої половини XVI – першої чверті XVII століть (А. і Дж. Габріелі), де до вокальних голосів і органу підключався *сакбут* – старовинний вид тромбона. У творчості майстрів, які орієнтувалися на цей стиль (Ф. Успер, А. Бонч'єрі, Дж. П. Чіма, Дж. Піччі, С. Бернарді, Д. Кастелло, Б. Маріні, Ф. Каваллі, М. Учелліні, С. Пасіно, П. А. Ц'яні, М. Нері, Ф. Маджіні, Дж. Валентіні, А. Берталі – Італія; Й. Г. Шмельцер, Г. Муффат, Й. Й. Фукс – Австрія; В. К. Брігель, Й. Пецель – Німеччина), формуються жанри ансамблевої сонати за участі або провідною роллю тромбона чи групи тромбонів (на зразок *Sonata da chiesa «Piano e forte»* Дж. Габріелі, де представлено два інструментальні «хори»: перший – два альтових і теноровий тромбони з корнетом; другий – два тенорових і басовий тромбони зі скрипкою).

Паралельно із різними за складами ансамблевими сонатами починає формуватися сольна тромбонова соната з басом, першим зразком якої вважається віднайдений зовсім нещодавно твір анонімного автора – ченця з монастиря Святого Фоми в Богемії, який створив ще у 1669 році Сонату для тромбона *solo* з генерал-басом.

Значним внеском у розвиток жанру тромбонової сонати були камерно-інструментальні твори К. Монтеверді, який залучав тромбон як генерал-бас, наприклад, у композиції *«Vespro della Beata Vergine»* (1610). Існує також думка про те, що одним із перших зразків тромбонової сонати з клавіром була *Sonata in D minor, op. 5, № 8* А. Кореллі, znana у наш час переважно як віолончельна (данина принципу барокової інструментальної версійності).

Відзначено, що знаменною віхою в еволюції тромбонової сонати була творчість представників австро-німецької школи межі XVII–XVIII століть – Г. Шютца Г. Муффата, Г. Д. Шпеєра. Зразки оригінального використання тромбонів з виокремленням якості інструментальної кантилени знаходимо у ряді «Духовних симфоній» Г. Шютца, який брав уроки у Дж. Габріелі. На

розвиток тромбової сонати значний вплив мала барокова танцювальна сюїта, що склала, поряд із «баштовими сонатами» (*tower sonatas*), жанрову основу збірки з 24-х сонат Г. Рейхе «*Quatricinua*» (1696). У другій половині XVIII століття тромбовою соната в її трьох основних видах – *da chiesa*, *da amera*, *tower sonata* – проникає і в Новий Світ, про що свідчить збірка «*American Moravian collections*», відома ще як Салемська, що містить, разом з іншими зразками, шість сонат для ансамблю тромбонів Й. Крузе.

Доведено, що у період розквіту віденсько-класичного стилю соната для тромбона продовжувала культивуватися, в основному, як ансамблева, про що свідчить збірка з 12-ти «*Tower sonatas*» (1803–1804) для двох труб і трьох тромбонів Ф. Шнайдера. У другій половині XIX століття (Романтизм з його новим поглядом на інструментальне концертування) інтерес композиторів до сонати для тромбона або ансамблю тромбонів значно слабшає, а її відродження спостерігається лише в музиці Новітнього часу, що значною мірою було інспіровано стилістикою джазу що тоді народжувався (ню-орлеанський діксіленд).

3. Зазначено, що в музиці XX – початку XXI століть тромбовою соната здобула не тільки «друге дихання», але й набула розмаїття видів, що узагальнено класифікуються за такими ознаками, як: 1) концептуальність (тема та ідея твору); 2) співвідношення камерності і концертності; 3) індивідуальні композиторські рішення; 4) способи виконання; 5) композиційні структури; 6) музично-мовна стилістика. Домінують тут показники жанровості: 1) функціональний (спосіб виконання, склад учасників); 2) семантико-композиційний (стилістика, особливості формотворення). За першим із них тромбові сонати розподіляються на: 1) сонати-дуети (найчастіше – тромбон і фортепіано); 2) сонати-ансамблі з більшим числом учасників – аж до камерного оркестру з солюючим тромбоном; 3) сонати для тромбона *solo*; за другим – на: 1) сонати-цикли, 2) одночастинні сонати-поєми.

Підкреслено, що ці семантичні і структурні ознаки узагальнюються в історико-стильових моделях сучасних тромбових сонат, що класифікуються у даній роботі як: 1) необарокова; 2) неокласицистська; 3) неофольклористська; 4) авангардна; 5) джазова.

4. Наголошено, що в аналітичному плані сонати для тромбона найдоцільніше диференціювати за критеріями концертності і камерності. Тут виділяються сонати концептуально-концертного типу, засновані на увиразненні атрибутів концертності – діалогічності та віртуозності. Їх відрізняє масштабність структури, здебільшого, циклічної, що витікає з уявлення про сонату як супутника симфонії та сольного концерту. Усередині даного типу сонат виокремлюються два різновиди: 1) сонати з фортепіано; 2) сонати у супроводі ансамблю чи навіть камерного оркестру.

Як приклад першого різновиду сонат у даному дослідженні проаналізовано Сонату для тромбона і фортепіано *op. 41* П. Хіндеміта (1941). Виявлено, що її I частина демонструє синтез барокового *grave* і класицистського сонатного *allegro*: у тромбона представлені декламаційні звороти, які переходять наприкінці фраз у кантилену; у фортепіано панує токатна моторика. II частина Сонати – «гібрид» рондо і варіаційної форми, де рефрен проводиться виключно у тромбона, а епізоди-варіації – у фортепіано. III частина – жанрова сценка-інтермедія («*Lied des Roufbolds*» – «Пісня хулігана»), вирішена у дусі джазової стилістики. IV частина Сонати є дзеркальним варіантом I частини, теми якої представлені у зворотньому порядку.

Відзначено, що у виконавському відношенні дана Соната містить складнощі скоріше художнього, аніж технічного рівня. Це стосується, зокрема, партії тромбона, де композитор використовує сталі (оркестрові) ресурси інструмента, дещо ускладнюючи їх більш масштабним фразуванням. Основна складність в інтерпретації Сонати полягає у дотриманні звукового балансу між партіями, для чого тромбоністу не слід

обмежувати себе в силі звуку, співвідносячи її з фортепіанною фактурою, маса (волюмен) якої в даному творі є доволі значною.

Інший (ансамблевий) варіант концертної моделі представлено у Сонаті для тромбона, 12 струнних і фортепіано (1974) Й. Матея. Виявлено, що це – соната-концерт, про що свідчить її тричастинна структура, а також наявність двох варіантів каденції (III ч.) – ансамблевого та сольо-віртуозного (*Cadenza alternativa*). Соната містить риси жанру *memory* (вона присвячена пам'яті одного з вчителів Й. Матея – Я. Юзака), що втілено в траурній музиці II частини. У творі наявні й ознаки монотематизму, увиразненого через наскрізне проведення елементів теми *Introduzione*, що зближує дану композицію з сонатно-поемною, де III частина (*Finale*) не є традиційним рондо, а тричастинною побудовою, заснованою на двох контрастних темах – токатній і кантиленній, розподілених між тромбоном і супроводжуваними його інструментами за принципом концертної подвійної експозиції.

Відзначено, що виконавські труднощі в даній Сонаті безпосередньо пов'язані з її концертним характером. Тромбонову партію насичено віртуозними елементами, серед яких: техніка «потрійного язика»; широкі інтервальні стрибки; великі масштаби фраз; часте використання високого регістра.

5. Доведено, що другий різновид сонат для тромбона, означуваний у даній дисертації як камерний, найнаглядніше постає у такому різновиді, як сонатина. Як приклад цьому у дослідженні обрано Сонатину для тромбона і фортепіано (1953) К. Сероцького, де в основі тричастинного циклу покладено принцип контрасту у багатоманітності, споріднений сюїті. Концертність у даному творі реалізується через діалоги-«підхвати». Це стосується, насамперед, моторних тем I частини і фіналу, де замість розвиваючих розділів форми автором упроваджені тромбонові мікро-каденції. Семантика II частини Сонатини у даній дисертації визначається як лірико-медитативна, репрезентована через *solo* фортепіано, дует

тромбона і фортепіано, сольну каденцію тромбона. У жанровому фіналі тромбон у високому регістрі імітує звучання скрипки, а фортепіано – цимбалів у польському народному ансамблі.

Все це накладає відбиток і на комплекс засобів «виконавського центру» (термін В. Холопової), які не перевищують 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 дуту, а в середній частині – експресивно-виразне виконання тромбоністом сольної *alla cadenza*.

Особливим різновидом камерних сонат для тромбона є сольна, репрезентована Сонатою (1961) Б. Чайлдса, вирішеною композиційно за використанням «техніки груп», коли вибір і комбінаторика текстових елементів залежить від волі виконавця. І частина твору (*Recitative*) вирізняється лаконічністю, фрагментарністю, свободою структури, але з помірним використанням алеаторики. II частина (*Double*) засновується на подвійному значенні цього терміну – стилістичному і артикуляційно-метроритмічному (всі фрази, позначені автором як *in 4* – «свінгові» – виконуються *legato*, а фрази *in 2* – «оркестрово-тромбонові» – *non legato*). Фінал (*Rondo*) компонується тромбоністом на основі довільної кількості і послідовності запропонованих композитором секцій (*sections*), виконуваних без перерв і пауз.

Відзначено, дана Соната є доволі складною для виконання, передусім, через відсутність підтримки тромбона темперованим фортепіано, що примушує виконавців особливо уважно ставитися до чистоти інтонування. Б. Чайлдс не вдається спеціально до нетрадиційних прийомів гри, обмежуючись характерними для тромбона *glissandi* різних

видів, а також чвертьтоновими градаціями висоти на витриманих звуках (II частина), похідних від блюзових *dirty tones*.

6. Українську тромбову сонату слід розглядати в контексті національної камерно-інструментальної стилістики. Запропонований у дисертації історіографічний огляд засвідчує певну дискретність її еволюції, коли після сонат для скрипки і чембало М. Березовського і Д. Бортнянського, створених у 1770-ті роки, настає перерва, що охоплює майже 100 років – до другої половини XIX століття.

Зазначено, що українська соната, по-перше, формувалася на основі оркестрово-симфонічної практики, по-друге, базувалася початково на пріоритеті струнно-смічкових інструментів і фортепіано, у зв'язку з чим сонати для духових інструментів, у тому числі і тромбові, виникали значно пізніше, а також у набагато меншій кількості. Їхнім першоджерелом (разом із симфонією, а також інструментальною сюїтою) були різного роду ансамблі, які формувалися в Україні XX – початку XXI століть на підставі естетико-культурних настанов, що групуються за чотирма періодами (класифікація О. Борщевського, до якої додано ще один пункт): 1) відтворення модерністських тенденцій в європейській музиці початку століття (1920-ті роки); 2) повернення до традиціоналізму (1930-ті – 1950-ті роки); 3) неофольклоризму (1960-ті – 1980-ті роки); 4) стильового плюралізму з пріоритетом авторських індивідуальностей (1990-ті – 2010-ті роки).

Підкреслено, що українська камерно-інструментальна музика, у тому числі і за участі тромбона, створювалася під впливом виконавства, для якого був потрібний відповідний репертуар – початково перекладення, а згодом – оригінальні твори (концерти і концертні п'єси для тромбона з оркестром або фортепіано О. Зноско-Боровського, В. Гомоляки, Л. Колодуба, В. Пацери, В. Здорового, Є. Нестеренка, І. Польського, О. Каменського, В. Клима, І. Хуторянського).

У дисертації виокремлено основні репертуарні лінії в музиці, створеній українськими авторами для тромбона або з його участі, що розрізняються за: 1) виконавським складом (тромбон і фортепіано або орган, тромбон *solo*, тромбон у супроводі інструментального ансамблю, ансамбль тромбонів, брас-ансамбль, змішаний ансамбль); 2) жанровою формою (сюїта, варіації, соната, п'єса-мініатюра, концертна п'єса, вокально-інструментальна театралізована композиція-перфоманс). У дисертації наведені найбільш показові приклади творів, що відносяться до вказаних груп (загалом понад 50 зразків).

Відзначено, що в українській музиці, незважаючи на значний інтерес до тромбона у ансамблі чи оркестрі, зовсім небагато творів для тромбона, означених самими авторами жанровим ім'ям «соната» (якщо не враховувати ознак сонатності в інших жанрах). Це: Соната для тромбона і фортепіано Ю. Іщенка (1987), Сонатина для тромбона і фортепіано О. Гнатовської (1989), Соната для тромбона і фортепіано в трьох частинах О. Похило (2003).

7. Перший з цих творів – Соната Ю. Іщенка – репрезентує симфонізовану програмну модель жанру. За словами композитора, вона створювалася за мотивами роману А. Рибаківа «Діти Арбату». Вперше здійснений у даній дисертації аналіз засвідчив, що даний твір зорієнтований на домінантно-драматургічний принцип побудови форми, що обумовлено прихованою програмою.

Виявлено, що першою за часом написання була II ч. – *Sostenuto cantabile*, котра відповідає першій книзі роману. У музиці даної частини переважає пісенно-ліричний мелос, розвиток якого переривається вторгненнями «злих сил» (авторські ремарки *senza musica* і *con minaccio*). Наступним був написаний фінал – *Allegro con brio*, де представлені жанрово-характеристичні образи. Останньою була створена I ч. – *Allegro maestoso*, яка постає у циклі як відносно автономна і моделює одночастинну поемну форму з епізодом *Allegro marciale* в розробці.

У виконавському плані Соната відзначається діалогічною концертністю. Партія тромбона тяжіє до інструментальної кантилени на *legato*, що вже саме по собі створює певні труднощі для виконавця (включаючи і значний розхід дихання при масштабному фразуванні). Партія фортепіано вирізняється фактурним різнобарв'ям і тяжіє до відтворення оркестрової звучності, що підтверджує наявність у даному творі елементів концертного симфонізму.

8. Соната для тромбона і фортепіано в трьох частинах О. Похило відзначається синтезом двох стилістик – неокласичної і неоромантичної, увиразненому через концертно-камерну модель жанру. Змагальний нахил до концертності поєднується тут з камерно-ліричними відступами, що, за словами авторки, втілює перехідні настрої періоду межі тисячоліть.

Вперше здійснений у даній дисертації аналіз цього твору засвідчив, що його I ч. – *Lento rubato* (вступ) і *Allegro* (повна сонатна форма) – характеризується поєднанням медитативності та активної дієвості, а в царині тематизму – похідним контрастом. Концертний характер формі I частини підтверджує подвійна експозиція теми *Lento*, що проводиться спочатку у тромбона, а потім у фортепіано. У розділі *Allegro* контрасти ґрунтуються на зіставленні різних фактур і артикуляційно-штрихових комплексів в обох партіях, що створюють наскрізну лінію нагнітання напруги від експозиції до скороченої репризи та коди.

II частина – *Moderato assai* – ґрунтується на жанровій основі *marcia funebre*. Це, за словами авторки, «скорбна хода під дзвони», що втілено через динамічні і фактурні засоби створення ефекту просторово-звукової глибини. Фінал Сонати є класичним за стилістикою (рондо-соната, опора на жанр токати, ремінісценції тем попередніх частин, використання теми-монограми *DEsCH*) і будується на основі діалогу тромбона і фортепіано, що постають на паритетних правах.

У виконавському плані Соната є досить складною через поєднання в ній концертного і камерного начал, переключення яких зумовлює труднощі

для обох виконавців. Щодо прийомів артикуляції і штрихів, то партія тромбона тут є досить зручною для виконавців, що стосується навіть *glissandi* у звуконаслідуванні церковних дзвонів. Те ж саме можна сказати і про фортепіанну фактуру, яка ніде не виходить за межі типових формул класико-романтичної стилістики.

9. Як зразок відтворення власне камерної моделі жанру у дисертації вперше проаналізовано Сонатину для тромбона і фортепіано О. Гнатовської, вирішену у стилістиці неофольклоризму у поєднанні з неокласицизмом. Тричастинний цикл Сонатини засновується на лейттемі, стилізованій під українську веснянку. Розвиток матеріалу побудовано на суміщенні мотивно-тематичної розробки (I частина – *Allegro*, фінал – *Allegro energico*) і варіантно-варіаційного принципів (II частина – *Andante cantabile*).

Ігрові крайні частини циклу обрамляють «пісню на тромбоні» в середній частині, вирішену у дусі українського солоспіву. Фінал Сонатини – типова рондо-соната, де маршовий рефрен контрастує з вальсовим першим епізодом (водночас він є побічною партією форми), а в коді *Presto* немов у калейдоскопі миготять мотиви з тем попередніх частин із замиканням-обрамленням на «веснянковій» лейттемі.

Відзначено, що у виконавському відношенні Сонатина є достатньо складною і відрізняється домінантно-фортепіанною спрямованістю, що увиразнює виконавську спеціалізацію авторки (про це свідчить навіть вибір дієзних тональностей, що є більш зручними для піаністів, аніж для тромбоністів). Привертає до себе увагу і використання тромбона на *piano* у високому регістрі, супроводжуване авторською ремаркою *dolce* у чергуванні з дрібною стакатною технікою і гармонічним фігуруванням, похідним від фортепіанної фактури.

Таким чином, здійснений у даній роботі аналіз сонат для тромбона, представлених у творчості українських і зарубіжних композиторів ХХ – початку ХХІ століть, засвідчує як спільні, так і специфічні особливості

відтворення історично усталених моделей жанру, з яких у даній дисертації виокремлені концептуально-концертна і камерна, а також їхні синтези (концертно-камерна модель) і модифікації (симфонізована програмна модель). У дослідженні виявлено і прослідковано історико-стильові лінії в еволюції тромбонної сонати, починаючи від пізнього Ренесансу і завершуючи Новітнім часом, на підставі чого зроблено висновок про розмаїття форм досліджуваного жанру, в якому композитори різних періодів і національних шкіл, зокрема, української, втілюють власні індивідуально-творчі інтенції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаджян Г. Новая методика обучения игре на духовых инструментах. Харьков : , 1981. 24 с.
2. Адорно Т. В. Камерная музыка. *Избранное : социология музыки* / сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хорумов. Санкт-Петербург, 1998. С. 79–94
3. Альшванг А. Проблемы жанрового реализма (к 70-летию со дня смерти А. С. Даргомыжского). *Избранные статьи* / А. Альшванг. Москва, 1959. С. 87–91.
4. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособие. Кн. 2 / Нац. музык. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев : Задруга, 2012. 407 с.
5. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособие / Нац. музык. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев : Задруга, 2006. 432 с.
6. Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1993. 45 с.
7. Арановский М. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Ленинград : Сов. композитор, 1979. 287 с.
8. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
9. Арсенічева Т. Стилiстичні параметри камерно-інструментальної творчості Ю. Іщенка [Електронні дані з pdf]. *Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти*. Київ. : НМАУ, 2010. Вип. 91. С. 168–177. URL: http://naukvisnyknmau.com.ua/naukoviy_visnik/091/pdf/19.pdf (дата звернення: 27.09.2019).

10. Артемьев С. Е. Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века : от Мольтера к Моцарту : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2007. 20 с.
11. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. 279 с.
12. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
13. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 216 с.
14. Белинский Г. О. Известные исполнители и педагоги, мастера духового искусства, выпускники Житомирского музыкального училище им. В. С. Косенко : справочник. Житомир : Вид. Євенок О. О., 2015. 166 с.
15. Березовчук Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы). *Эволюционные процессы музыкального мышления* : сб. науч. тр. / отв. ред. А. Л. Порфирьева. Ленинград, 1986. С. 3–20.
16. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Т. 2. Москва : Музыка, 1972. 532 с.
17. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Изд. 2-е, доп. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1985. 238 с.
18. Бобровский В. П. Сонатина. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1990. Т. 5. Стб. 99–200.
19. Бобровский В. П. Сонатная форма. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1990. Т. 5. Стб. 200–204.
20. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України (від витоків до початку ХХ ст.) : монографія. Харків : ФОП Сілічев, 2007. 350 с.
21. Борщевський О. Українська камерно-інструментальна музика другої половини ХХ ст.: Мирослав Скорик. Друга соната для скрипки та фортепіано. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2009. Вип. 5.

С. 20–26. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spkho_2009_5_6 (дата звернення: 27.09.2019).

22. Валькова В. Соната. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1990. Т. 5. Стб. 193–199.

23. Вар'янюк О. І. Європейська соната для труби: історія, виконавство. *Наукові записки Тернопільск. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2012. № 3. С. 74–79. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_3_14 (дата звернення: 27.09.2019).

24. Вар'янюк О. І. Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2009. 17 с.

25. Вар'янюк О. І. Українська соната для труби і фортепіано: тенденції розвитку жанру. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 90–98. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_25_14 (дата звернення: 27.09.2019).

26. Васнин П. Брасс-квінтет в контексте ансамблевого исполнительства на медных духовых инструментах : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2017. 28 с.

27. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. Москва : Совет. композитор, 1978. 427 с.

28. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 23 с.

29. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі; пер. з нім. Л. Мельник. Львів : БаК, 2006. 284 с.

30. Власов А. Позднебарочная и раннеклассическая гармония : о стилевых критериях. *Laudamus* : к 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. Москва, 1992. С. 244–252.

31. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. Ленинград : Музыка, 1990. 287 с.

32. Гнатовська Е. Сонатина : для тромбона и фп. Ксерокоп. Харьков, 1989 24 с.
33. Голдобин Д. Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2008. 30 с.
34. Горовой С. Г. Загальні закономірності управління звучанням тромбона : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 1997. 22 с.
35. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. изд. 2, доп. Киев : Муз. Украина, 1973. 311 с.
36. Гребнева І. В. Формування скрипкового стилю в Concerti grossi А. Кореллі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 16 с.
37. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. *Laudamus*: к 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. Москва, 1992. С. 99–106.
38. Денисенко І. Є. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 18 с.
39. Денисов Э. В. Джаз и новая музыка. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* / Э. Денисов : сб. ст. Москва, 1986. С. 328–335.
40. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* / Э. Денисов. Москва, 1986. С. 112–136.
41. Дімініяца О. Камерно-інструментальна творчість Ю. Іщенко крізь призму тенденцій гротесковості. *Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 182–188. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2015_34_33 (дата звернення: 27.09.2019).
42. Докшицер Т. А. Путь к творчеству. Москва : Муравей, 1999. 212 с.
43. Дубка А. С. «Образ-стиль» тромбона в системе камерно-инструментального музицирования. *Традиції та новації у вищій*

архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 2. С. 99–104.

44. Дубка А. С. Современная соната для тромбона: критерии жанрово-стилевой классификации. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 4. С. 164–170.

45. Дубка А. С. Соната для тромбона и фортепиано *op* 41 П. Хиндемита: монументально-концертная репрезентация жанра. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 11. С. 14–32.

46. Дубка А. С. Соната для тромбона и фортепиано Ю. Ищенко как образец концертно-камерной (с чертами программности) трактовки жанра. *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск, 2019. Вып. 26. С. 105–111.

47. Дубка А. С. Соната для тромбона: генезис и основные линии в эволюции жанра. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. / Луганськ. держ. академія культури і мистецтв. Луганськ, 2014. Вип. 30. С. 47–55.

48. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 270–277.

49. Жарков О. Темброві бінарні опозиції Ю. Я. Іщенка в сучасній теорії тембру. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2012. Вип. 94. С. 51–60.

50. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 18 с.

51. Зав'ялова О. Деякі аспекти розвитку віолончельної сонати в Україні. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 25. С. 58–61.

52. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства. Київ : Муз. Україна, 1986. 183 с.

53. Золочевський В. Н. Ладно-гармонічні основи української радянської музики : (деякі питання народності). Київ : Наук. думка, 1964. 164 с.

54. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. изд. 2-е, испр. Москва : Музыка, 1975. 479 с.

55. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 25 с.

56. Ігнатченко Г. І. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське мистецтвознавство* : республ. міжвід. наук.-метод. зб. / М-во культури УРСР. Київ, 1981. Вип. 15. С. 131–141.

57. Ігнатченко Г. І. Творчий процес художника. *Українське музикознавство* : республ. міжвід. наук.-метод. зб. / М-во культури УРСР. Київ, 1990. Вип. 25. С. 108–115.

58. Ищенко Ю. Моя гармония. *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2012. Вип. 94. С. 245–267.

59. Ищенко Ю. Соната : для тромбона и фп. Б.м., б. г. 40 с. Рукопись.

60. Ищенко Ю. Я. Тембровая драматургия в симфониях Б. Н. Лятошинского : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1977. 23 с.

61. Ищенко Ю. Деякі особливості формотворної ролі тембру в "Партизанських картинах" для симфонічного оркестру і фортепіано А. Штогаренко. *Творчість А. Штогаренка* : зб. ст. / упоряд. Т. Кравцова. Київ, 1979. С. 182–197.

62. Іщенко Ю. Моя гармонія. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 37. С. 114–126.

63. Іщенко Ю. Принципи мелодійного дублювання в оркестрових творах. *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвід. щорічник / М-во культури УРСР. Київ, 1969. Вип. 5. С. 40–49.

64. Іщенко Ю. Темброва модуляція в симфоніях Б. Лятошинського. *Українське музикознавство* : республ. міжвід. наук.-метод. зб. / М-во культури УРСР. Київ, 1989. Вип. 24. С. 67–74.

65. Іщенко Ю. Темброві експозиції в симфоніях Б. М. Лятошинського. *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвід. щорічник / М-во культури УРСР. Київ, 1975. Вип. 10. С. 3–11.

66. Іщенко Ю. Тракткування дисонансу в оркестрових творах Б. М. Лятошинського. *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвід. щорічник / М-во культури УРСР. Київ, 1972. Вип. 7. С. 144–165.

67. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой : пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения. Киев : НМАУ, 2003. 168 с.

68. Кац Б. Уникальный цикл. *Советская музыка*. 1981. № 8. С. 42–45.

69. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.: монография. Донецк : НМАУ, 2008. 311 с.

70. Кинус Ю. Г. Фортепиано в джазе : учеб. пособие. Ростов на Дону : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. 60 с.

71. Кияновська Л. До питання сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 1987. Вип. 22. С. 15–22.

72. Кияновська Л. Роль літературно-сюжетної програми в становленні музичного образу. *Українське літературознавство* : республ. міжвід. наук. зб. Львів, 1984. Вип. 43. С. 114–122.

73. Кияновская Л. Функции программности в восприятии программного произведения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1985. 23 с.

74. Клебанов Д. Искусство инструментовки. Киев : Муз. Украина, 1972. 76 с.

75. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка 1976. 176 с.

76. Конен В. Дж. Музыкально-творческие виды XX века (к постановке проблемы). *Этюды о зарубежной музыке* / В. Конен. 2-е изд., доп. Москва, 1975. С. 427–468.

77. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.

78. Косенко Г. Темброва семантика альтя у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 18 с.

79. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зав'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.

80. Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 244 с.

81. Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. URL : https://revolution.allbest.ru/music/00451373_0.html (дата звернення: 27.09.2019).

82. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона: народження жанру. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2004. Вип. 15. С. 91–102.

83. 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, 2002. Вип. 21. С. 231–239.

84. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2001. 30 с.

85. Куприяненко Э. Б. «Камерность» и «ансамблевость» как доминирующие принципы музыкального мышления. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв.* 2012. № 9. С. 152–154. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_9_30 (дата звернення: 27.09.2019).

86. Куприяненко Е. Б. Альт у політебровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізніє Бароко – Й. Брамс) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 18 с.

87. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. 2-е изд. Москва : Сфера, 2003. 343 с.

88. Лаптев Р. Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2005. 20 с.

89. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 1. Ленинград : Музыка, 1973. 263 с.

90. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыки. Ч. 2. Москва : Музыка, 1983. 264 с.

91. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.

92. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 224 с.

93. Мазель Л. А. О двух типах творческого замысла. *Советская музыка*. 1976. № 4. С. 132–135.

94. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1986. 528 с.

95. Мазель Л. А. Эстетика и анализ. *Советская музыка*. 1966. № 12. С. 20–30.

96. Мамардашвили М. К. Наука и культура. *Методологические проблемы историко-научных исследований*. Москва, 1982. С. 38–57.

97. Мартинов В. Конец времени композиторов. Москва : Рус. путь, 2002. 296 с.

98. Марценюк Г. П. Використання тромбонів у творчості українських композиторів. *Вісн. Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв*. Київ, 2005. Вип. 13. С. 50–53.

99. Марценюк Г. П. Етапи становлення і розвитку Харківської виконавської школи тромбона. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2011. № 4. С. 215–218. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_4_55 (дата звернення: 27.09.2019).

100. Марценюк Г. П. Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбонового виконавства (кінець XIX–XX сторіччя). Історичні та методичні аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 18 с.

101. Марценюк Г. П. Тромбон: історія і сьогодення : навч. посіб. Київ, 2006. 104 с.

102. Марценюк Г. П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва : монографія. Київ : ДП "Інформ.-аналіт. Агентство", 2013. 401 с.

103. Марценюк Г. П. Формування зарубіжних духових шкіл та їх вплив на становлення українського тромбонового виконавства. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. 2011. № 3. С. 184–188. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_3_47 (дата звернення: 27.09.2019).

104. Марценюк Г. П. Нетрадиційні та сучасні прийоми виконання у практиці гри на тромбоні. In: «Young Scientist». *Київський національний університет культури і мистецтв*, 2017. Вип. 12(52). С. 193–199. URL : <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/12/46.pdf> (дата звернення: 27.09.2019).

105. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1983. 46 с.
106. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.
107. Менцінський Т. Віолончельна соната Юрія Іщенка в аспекті еволюції стилю. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 162–171. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2010_24_22 (дата звернення: 27.09.2019).
108. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. Т. 1. 2-е изд., расш. и доп. Москва : Музыка, 1970. 599 с. (Классики мировой музыкальной культуры).
109. Михайлов М. К. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 264 с.
110. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедрина). *Українське музикознавство* Київ, 1987. Вип. 22. С. 77–83.
111. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев: Госконсерватория, 1994. 157 с.
112. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
113. Муйєдінов Д. М. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 20 с.
114. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
115. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

116. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. *История в музыке : избр. исследования* / Е. В. Назайкинский ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2009. С. 371–391.
117. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с.
118. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.
119. Повзун Л. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2018. 35 с.
120. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.
121. Понькина А. Жанр сонаты для саксофона в творчестве украинских композиторов. *Молоді музикознавці України* : тези VII Всеукр. науково-теоретичної конф. Київ, 2006. С. 71–72.
122. Понькина А. Соната для саксофона Ю. Ищенко в контексте проблемы традиций и новаторства. *Вісн. міжнар. слов'янського ун-ту*. Харків, 2006. Том 9, № 1. С. 56–60. (Серія : Мистецтвознавство).
123. Понькіна А. М. Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 19 с.
124. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні : монографія. Київ : КНУТКиМ, 2006. 400 с.
125. Похило О. Соната : для тромбона и фп. Ксерокоп. Харьков, 2003 15 с.
126. Ражников В. Исполнительство как творчество. *Советская музыка*. 1972. № 2. С. 70–74.
127. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. Т. 1. Берлин ; Москва ; Санкт-Петербург : Рос. музык. изд-во, 1913. 180 с.

128. Рікман К. Г. Ладоінтонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 17 с.
129. Рогаль-Левицкий Д. Р. Беседы об оркестре. Москва : Гос. музык. изд-во, 1961. 288 с.
130. Рудчук Ю. А. Духова музика в Україні (XVIII–XIX ст.) : історико-музикознавче дослідження. Київ, 2006. 228 с.
131. Рыжкин И. Научный приоритет: об Александре Веприке. *Советская музыка*. 1981. № 11. С. 104–110.
132. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71–84.
133. Садивский Я. Тромбонный репертуар в украинской музыке. *Наука вчера, сегодня, завтра* : сб. ст. по материалам VIII междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск, 2014. № 1(8). С. 58-65. URL : https://sibac.info/sites/default/files/archive/2014/nauka_vchera_segodnya_zavtra_13.01.2014_-_pravka.pdf (дата звернення: 27.09.2019).
134. Садівський Я. П. Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2014. 16 с.
135. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.
136. Сапонов М. А. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москва : Музыка, 1982. 78 с. (Вопросы истории, теории, методики).
137. Сарджент У. Джаз : генезис, музыкальный язык, эстетика. Москва : Музыка, 1987. 296 с.

138. Свірідова С. Камерно-інструментальна соната у творчості О. Зноско-Боровського: особливості музичної мови та стильова еволюція. *Київське музикознавство*. 2013. Вип. 47. С. 140–151. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2013_47_17.

139. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.

140. Слюсар Т. Камерно-ансамблева соната середини ХХ століття у творчості представників польської гілки галицької музичної культури А. Солтиса і Т. Маєрського. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 181–190. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2010_24_24.

141. Современный словарь иностранных слов: ок. 20 000 сл. Москва : Рус. яз., 1993. 740 с.

142. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. 220 с.

143. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки* : ст. и исслед. / А. Н. Сохор. Ленинград, 1981. Т. 2. С. 231–293.

144. Степурко О. М. Скет-импровизация. Москва : Камертон, 2006. 78 с.

145. Сумарокова В. Українська віолончельна соната: полюси стильового тяжіння. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 58. С. 164–175.

146. Сумеркин В. Методика обучения игры на тромбоне. Санкт-Петербург : Изд-во политехн. ун-та, 2005. 310 с.

147. Ткаченко В. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880–1990 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.

148. Тукова И. «Жанротворчество» и творчество в «жанре». *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 31–38.

149. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західно-європейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 19 с.

150. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере: Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков : исследование. Киев : Музінформ, 1993. 117 с.

151. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Мелодическая фигурация : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1977. 382 с.

152. Ульянов В. С. Тембр тромбона в оркестре М. И. Глинки: полифункциональность и колористика : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 1999. 22 с.

153. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пособие. 2-е изд., доп. Москва : Музыка, 1989. 207 с.

154. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1986. 191 с.

155. Федорков О. В. Украинский ансамбль тромбонів в контексте мирового музыкального искусства : дис. ... канд. Искусствоведения. Харьков, 2008. 204 с.

156. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики : наук.-поп. вид. [пер. Г. Курков]. Суми : Собор, 2002. 184 с.

157. Хасаншин А. Вопросы стиля в музыке: суждение, феномен, ноумен. *Музыкальная академия*. 2000. № 4. С. 135–143.

158. Хейзинга Й. Homo ludens : Человек играющий : опыт определения игрового элемента культуры / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
159. Холопов Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность* : сб. ст. / ред.-сост. Д. В. Фишман. Москва, 1974. Вып. 8. С. 229–277.
160. Холопов Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. Москва, 1971, С. 65–94.
161. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
162. Холопова В. Н. Фактура: Очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
163. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
164. Цзоу Вей. Композиційні та драматургічні функції тембру тромбона в оркестровій творчості композиторів ХІХ століття: до проблеми тембрової семіології музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2015. 19 с.
165. Цзоу Вей. Новые предпосылки интерпретации тембра тромбона в музыке второй половины XX – начала XXI века. *Наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. 2014. Вип. 20. С. 584-592. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2014_20_60 (дата звернення:27.09.2019).
166. Цукер А. М. Особенности музыкального гротеска. *Советская музыка*. 1969. № 10. С. 42–45.
167. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма : учебник. 2-е изд. Москва : Музыка, 1987. 239 с.
168. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
169. Цуккерман В. А. Тембр и фактура. *Советская музыка*. 1969. № 3. С. 45–52 ; № 5. С. 97–103.

170. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки. *Landamus: К 60-летию Ю. Н. Холопова* : сб. ст. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; сост. : В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. Москва, 1992. С. 40–47.

171. Чорная Е. Б. Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Караманова : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 16 с.

172. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–228.

173. Шаповалова Л. В. Как возможно когнитивное музыковедение? *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2010. Вип. 29. С. 565–578.

174. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.

175. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1987. 23 с.

176. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1965. 728 с.

177. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

178. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки. *Музыкальные культуры народов : традиции и современность*: материалы VII междунар. музык. конгресса / отв. ред. Б. М. Ярустовский. Москва, 1973. С. 289–291.

179. Akhmadullin I. The Russian trumpet sonata: a study of selected representative sonatas for trumpet and piano with an historical overview of the Russian trumpet school : Dissertations for the Degree of doctor of musical arts.

Texas, 2003. URL : <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4244/m1/1/> (дата звернення: 27.09.2019).

180. Alley E. L. A Comparative Study of Three Sonatas for Solo Brass Instruments and Piano by Paul Hindemith : Dissertations for the Degree of master of musik, Denton. Texas, 1957. URL : <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699576/> (дата звернення: 27.09.2019).

181. Babcock R. D. A Study of Sonata a Quattro and Alma Redemptoris Mater by Johann Joseph Fux: the Historical Significance as Works for Alto Trombone and Performance Considerations, a Lecture Recital together with Three Recitals of Selected Works by J. Albrechtsberger, R. Gregson, W. Hartley, E. Bozza, Lars-Erik Larsson, A. Pryor and Others : Dissertations for the Degree of doctor of musical arts. Texas, 1994. URL : <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc278148/> (дата звернення: 27.09.2019).

182. Bessler H. Grundfragen des musikalischen Horens und Grundfragen der Musikästhetik. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig, 1978. S. 15–29.

183. Borges L. R. Carlos Guastavino's Sonata Para Trombón O Trompa Y Piano: Analysis of Argentine Song and Formal Western Music Tradition Applied to Trombone Repertoire : Dissertations for the Degree of doctor of musical arts. Texas, 2014. URL : <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699869/> (дата звернення: 27.09.2019).

184. Brewer C. E. The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and Their Contemporaries. Farnham, Surrey, England : Ashgate Pub., 2011. 401 p.

185. Dahlhaus C. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Bern ; München, 1973. S. 840–895.

186. Carter S. "Trombone Ensembles of the Moravian Brethren in America" in *Brass Scholarship in Review*. Hillsdale, New York : Pendragon Press, 1999.

187. Carter S. *The Trombone in the Renaissance: A History in Pictures and Documents*. New York : Pendragon Press, 2012. 492 p.

188. Childs B. *Sonata for solo trombone*. Bryn Mawr, Pa : Theodore Presser Co, 1973 4 l.

189. Collver M, Bruce D. *A Catalog of Music for the Cornett*. Bloomington. Indiana : University Press, 1996. 212 p.

190. Conger R. B. *J. S. Bach's Six Suites for Solo Violoncello, BWV 1007-1012; Their History and Problems of Transcription and Performance for the Trombone, a Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works by Paul Hindemith, Georg Christoph Wagenseil, Richard Monaco, Darius Milhaud, Nino Rota, Giovanni B. Pergolesi, and Others*. Dissertations for the Degree of doctor of musical arts. Texas, 1983. URL : <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc331225/> (дата звернення: 27.09.2019).

191. 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: 27.09.2019).

192. 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: 27.09.2019).

193. Czech music information centre; Josef Matej; Biography. URL : <http://www.musica.cz/en/composers/show?itemId=101> (дата звернення: 27.09.2019).

194. Davidson M. M. An Annotated Database of 102 Selected Published Works for Trombone Requiring Multiphonics. Dissertations for the Degree of doctor of musical arts. Toronto, 2005. URL : https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:ucin1123258603 (дата звернення: 27.09.2019).

195. Downs A. “The Tower Music of a Seventeenth-Century Stadtpfeifer: Johann Pezel's Hora decima and Fünf-stimmigte blasende Music”. *Brass Quarterly*. 1963. Vol. VII, № 1. P. 3–33.

196. Frank A. D'Accone Music in Renaissance Florence: Studies and Documents. Ashgate Publishing, Ltd., 2006. 330 p.

197. Frank A. D'Accone The Civic Muse: Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance. Chicago : University of Chicago Press, 2007. 886 p.

198. Guion D. The Trombone: Its History and Music, 1697–1811 / D. M. Guion. – New York : Gordon and Breach, 1988. New York : Routledge, 2014. 352 p.

199. Haines R. Tenor Trombone Recital. Honors Theses. Paper 2608, 2014. URL : https://scholarworks.wmich.edu/honors_theses/2608/ (дата звернення: 27.09.2019).

200. Hausback J. Dario Castello's Music for Sackbut: the Sonate Concertate in Stil Moderno (1629). Dissertations for the Degree of doctor of musical arts, Texas, 2013. URL : <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271830/> (дата звернення: 27.09.2019).

201. Highfill R. The History of the Trombone from the Renaissance to the Early Romantic Period. Dissertations for the Degree master of music. Texas,

1952. URL : <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc663518/> (дата звернення: 27.09.2019).

202. Hindemith P. Sonata for trombone and piano. Pphotocop. London, 1970. 27, [6] p.

203. Hinterbichler K. G. Evolution of the Role of the Solo Trombone in the Nineteenth and Twentieth Centuries. Dissertations for the Degree of doctor of musical arts. Texas, 1974. URL : https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500529/m2/1/high_res_d/1002777534-Hinterbichler.pdf (дата звернення: 27.09.2019).

204. Hindemith P. The Craft of Musical Composition. Vol. 1. Theoretical Part / Translated by A. Mendel. New York : Associated Music, 1945. 160 p.

205. Hindemith P. The Craft of Musical Composition. Vol. 2. Exercises in Two Part Writing / Translated by Otto Ortmann. New York : Associated Music, 1941. 160 p.

206. Holman P. “From Violin Band to Orchestra” in From Renaissance to Baroque: Change in Instruments and Instrumental Music in the Seventeenth Century. Ed. Jonathan Wainwright and Peter Holman. Burlington, VT: Ashgate Publishing, 2005. 340 p.

207. Joyce G. P. A Graduate Trombone Recital: Selected Solo Trombone Works of Contemporary American Composers. Theses and Dissertations (All). 1059, 2012. URL : <https://knowledge.library.iup.edu/etd/1059> (дата звернення: 27.09.2019).

208. Kunitz H. Die Instrumentation. Teil VIII : Posaun. Leipzig, 1959. 815 S.

209. Kimball W. Trombone. URL : <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/> (дата звернення: 27.09.2019).

210. Liess A. L'harmonie dans les œuvres de C. Debussy. *La Revue Musicale*. 1931. Janvier. pp. 37–54.

211. Matěj J. Sonáta : pro trombon (fagot ad lib.), 12 smyčcových nástrojů a klavír : uprava pro trombon a klavír. Praha : Panton, 1974. 44 s.

212. 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: 27.09.2019).

213. Newman S. S. The Sonata in the Baroque Era. 4th ed. New York : W.W. Norton and Company, Inc., 1983. 476 p.

214. Newman S. S. The Sonata in the Classical Era. 3rd ed. New York : W.W. Norton and Company, Inc., 1983. 933 p.

215. Nosow R. "The Debate on Song in the Accademia Fiorentina. *Early Music History*. 2002. Vol. 21. P. 175–221.

216. Polk K. (ed.), Tielman Susato and the Music of His Time. Print Culture, Compositional Technique and Instrumental Music in the Renaissance. Hillsdale/N.Y., Pendragon Press 2005. 208 p.

217. Polk K. German Instrumental Music of the Late Middle Ages: Players, Patrons and Performance Practice. Cambridge University Press, 2004. 272 p.

218. Ross W. A. Paul Hindemith's "Sonata" for Trombone: A Performance Analysis. LSU Historical Dissertations and Theses. 6287, 1996. URL : https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/6287 (дата звернення: 27.09.2019).

219. Praetorius M. *Suntagma Musicum*. English translation by Harold Blumenfeld. New Haven, C. Jale University, 1949 Appendix, Plate VIII. p. 36

220. Schering A. *Geschichte des Instrumentalkonzert bis auf die Gegenwart*. Leipzig : Breitkopf & Hartel, 1927. 235 p.

221. Schulenberg D. Music of the Baroque. London : Oxford University Press, 2001. 349 с.

222. Schumacher S. E. An analytical study of published unaccompanied solo literature for brass instruments: 1950 - 1970. The Ohio State University, 1976. 276 p. URL : https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ETD_SUBID:132704 (дата звернення: 27.09.2019).

223. Seidel J. A. The Trombone Sonatas of Richard A. Monaco. UNT Theses and Dissertations, 1988. 54 p. URL : <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc330825/m1/1/> (дата звернення: 27.09.2019).

224. Selfridge-Field E. “Instrumentation and Genre in Italian Music, 1600-1670.” *Early Music* Vol. 19, No. 1 (Feb, 1991), 61-67.

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

226. Strakoš J. Osobnost a dílo hudebního skladatele Jožky Matěje. [Электронные данные с pdf]. *Práce A Studie Muzea Beskyd – Společenské Vědy*. Č. 21, 2009. S. 100–127. URL : http://www.zusbrusperk.cz/wp-content/uploads/006_Strako%C5%A1-Mat%C4%9Bj-def..pdf (дата звернення: 27.09.2019).

227. Sudduth N. J. The Twentieth-Century Trombone Sonata. Ball State University, Muncie, Indiana, 2005–2006. URL : <https://studylib.net/doc/11240975/2005-2006-the-twentieth-century-trombone-sonata-nathanael> (дата звернення: 27.09.2019).

228. Tagg P. Open letter: “Black music”, “Afro-American” and “European music”. *Popular Musik*. 1989. Vol. 8, is. 3. P. 285–298.

229. Trevor H. The Trombone. Yale University Press, 2006. 399 p.

230. Tucker W. E. The Solo Tenor Trombone Works of Gordon Jacob: A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works by L. Bassett, W. Hartley, B. Blacher, E. Bloch, D. White, F. David, G. Wagenseil, J. Casterede,

L. Larson, and Others. Dissertations for the Degree of doctor of musical arts. Texas, 1987. URL : <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc330731/m1/1/> (дата звернення: 27.09.2019).

231. Whitwell D. The Baroque Wind Band and Wind Ensemble. The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble. Vol. 3. Austin ; Texas ; USA : Whitwell Books, 1983. 286 p.

232. Wigness R. C. The Soloistic Use of the Trombone in Eighteenth-Century Vienna. Nashville, TN : Brass Press, 1978. 50 p.

233. Winkler K. Selbständige Instrumentalwerke mit Posaune in Oberitalien von 1590 bis 1650. Tutzing : Hans Schneider, 1985. 319 p.

Додаток А

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Дубка А. С. Соната для тромбона: генезис и основные линии в эволюции жанра // Проблемы сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. академія культури і мистецтв. Луганськ, 2014. Вип. 30. С. 47–55.
2. Дубка А. С. «Образ-стиль» тромбона в системе камерно-инструментального музицирования // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 2. С. 99–104.
3. Дубка А. С. Современная соната для тромбона: критерии жанрово-стилевой классификации // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 4. С. 164–170.
4. Дубка А. С. Соната для тромбона и фортепиано *op.* 41 П. Хиндемита: монументально-концертная репрезентация жанра // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. XI. С. 14–32.
5. Дубка А. С. Соната для тромбона и фортепиано Ю. Ищенко как образец концертно-камерной (с чертами программности) трактовки жанра // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск, 2019. Вип. 26. С. 105–111.

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Науково-практичний семінар «Актуальні проблеми музичної педагогіки і виконавського мистецтва» (Ялта, Республіканський вищий навчальний заклад «Кримський гуманітарний університет», 15 квітня 2013 р.).

2. XVIII Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 23–24 березня 2017 р.).

3. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 16 лютого 2018 р.).

4. XVII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 23–25 квітня 2018 р.).

5. IX Международная научная конференция «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Минск, Институт искусствоведения, тнологии и фольклора имени К. Крапивы, 13–14 сентября 2018 г.).

6. Відкрита звітна науково-практична конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 22 лютого 2019 р.).