



Розділ 2.

Жанрове розмаїття духової музики – від доби Відродження до сьогодення

УДК 780.646.2.082.2 : 78. 03 «15/18»

DOI 10.34064/khnum1-5404

Дубка О. С.

ORCID 0000-0003-0165-5116

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Соната для тромбона другої половини XVI – початку XIX століть в контексті історичних та національних традицій розвитку жанру

АНОТАЦІЯ ■ Дубка О. С. Соната для тромбона другої половини XVI – початку XIX століть в контексті історичних та національних традицій розвитку жанру. Статтю присвячено загальній характеристиці історичного процесу становлення сонати для тромбона (або за участі тромбона) в європейській музиці перехідної доби – від Ренесансу до раннього Класицизму. Особливу увагу в дослідженні приділено національній стилістиці, яка була головною рушійною силою в еволюції тромбона на рівні камерно-інструментальних та концертних жанрів. Відзначено, що від часів А. Вілларта та братів А. та Дж. Габріелі тромбон і тромбонові консорти були постійними складовими концертів *da chiesa*, а пізніше – *da camera*. Завдяки своїй конструкції та мелодично-декламаційній природі звучання тромбон добре узгоджувався як з голосами хору, так і з іншими інструментами. Поступово, поряд з колективними (концертними) різновидами тромбонових



сонат, стали з'являтися сольні сонати з басом, які відтворювали практику концертного стилю доби Бароко. У статті розглянуто в оглядовому плані низку тромбових сонат італійської, чеської, австро-німецької шкіл, що в подальшому ставали взірцем для композиторів Новітнього часу, які повною мірою розкрили можливості семантики та техніки тромбона в сонатному жанрі. ■ **Ключові слова:** *тромбон, соната, соната для тромбона, історичні та національні типи тромбових сонат, сонати-концерти, сольні сонати.*

АННОТАЦІЯ ■ **Дубка А. С. Соната для тромбона второй половины XVI – начала XIX веков в контексте исторических и национальных традиций развития жанра.** Стаття посвящена общей характеристике исторического процесса становления сонаты для тромбона (или с участием тромбона) в европейской музыке переходной эпохи – от Ренессанса до раннего Классицизма. Особое внимание в исследовании уделено национальной стилистике, которая была главной движущей силой в эволюции тромбона на уровне камерно-инструментальных и концертных жанров. Отмечено, что со времен А. Вилларта и братьев А. и Дж. Габриели тромбон и тромбовые консорты были постоянными составляющими концертов *da chiesa*, а позже – *da camera*. Благодаря своей конструкции и мелодико-декламационной природе звучания тромбон хорошо согласовывался как с голосами хора, так и с другими инструментами. Постепенно, наряду с коллективными (концертными) разновидностями тромбовых сонат, стали появляться сольнные сонаты с басом, которые отражали практику концертного стиля эпохи Барокко. В статье рассмотрен в обзорном плане ряд тромбовых сонат итальянской, чешской, австро-немецкой школ, ставших в дальнейшем образцом для композиторов Новейшего времени, которые в полной мере раскрыли возможности семантики и техники тромбона в сонатном жанре. ■ **Ключевые слова:** *тромбон, соната, соната для тромбона, исторические и национальные типы тромбовых сонат, сонаты-концерты, сольнные сонаты.*

ABSTRACT ■ **Dubka O. S. Sonata for the trombone of the second half of the 16th – the beginning of the 19th centuries in the context of historical and national traditions of development of the genre.**

■ The present article is devoted to the general characteristics of the historical process of the formation of the sonata for the trombone (or with the participation



of the trombone) in the European music of the Renaissance – Early Classicism era. A particular attention in the research has been paid to the study of the national stylistic, which was the main driving force in the evolution of the trombone at the level of the chamber instrumental and concert genres. It has been noted that since the time of A. Willaert and A. and J. Gabrieli brothers, the trombone and trombone consorts have been the permanent components of the concerts *da chiesa*, and later – *da camera*. Due to its construction and melodic-declamatory nature of the sounding, the trombone was in good agreement with both the voices of the choir and other instruments. Gradually, along with collective (concert) varieties of trombone sonatas, solo sonatas with bass began to appear, and they reflected the practice of the Baroque-era concert style. The article reviews a number of trombone sonatas of the Italian, Czech, Austro-German schools, which later became the model for composers of the Newest Time, who fully revealed the possibilities of the trombone semantics and techniques in the sonata genre.

The article has noted that the formation of the instrumental sonata in Europe was associated with the practice of concerts in the church, which was for a long time practically the only place where academic music could be performed. The term “sonata” was understood then as the music intended for the instrumental performance, which, however, was closely connected with the vocal one. Therefore, the first samples of sonatas with the participation of the trombone were mixed vocal-instrumental compositions created by the representatives of the Venetian school of the second half of the 16th century – A. Willaert and A. and J. Gabrieli brothers.

It has been noted that the key and largely “landmark” composition opening the chronicle of a concert sonata with the participation of trombones was the sonata called “*Piano e forte*” (1597), where the functions of trombone voices are already beginning to the counterpoint independence, rather than to duplicating the vocal ones. G. Gabrieli is the creator of one of the most large-scale, this time exclusively trombone compositions – “*Canzon Quarti Toni*” for 12 trombones, cornet and violin – one of the first trombone ensembles based on the genre of canzone as the progenitor of all the baroque instrumental-concert forms.

It has been emphasized that among Italian masters of the subsequent period (the early Baroque), the trombone received a great attention from C. Monteverdi, who in his concert opuses used it as the substitute for *viola da braccio* (three pieces from the collection called “*Vespro della Beata Vergine*”).



It is noted that in the era of the instrumental versioning, when compositions were performed by virtually any instrumental compound, the trombone was already distinguished as an obligate instrument capable of competing with the cello. *Sonata in D minor Op. 5 No. 8* by A. Corelli is considered a model of such a “double” purpose.

It has been proved that the Italian schools of the 16th – 17th centuries, which played the leading role in the development of the sonata and concert instrumentalism, mainly the stringed and brass one and the brass one as well, were complemented by the German and Austrian ones. Among the masters of the latter one can distinguish the figure of G. Schütz, who created “*Fili mi, Absalon*” for the trombone quartet and *basso-continuo*, where trombones are interpreted as instruments of cantilena sounding, which for a long time determines their use in opera and symphonic music, not to mention the sonata genre (introductions and slow parts).

Along with the chamber sonata, which was written in the Italian style, German and Austrian masters of the 17th century turn to “tower music” (*Tower music*), creating their own opuses with almost obligatory participation of one or several trombones. Among such compositions there are the collection by G. Reich called “*Quatricinua*” of 24 tower sonatas (1696) for the cornet and three trombones, where, modelled on A. Corelli’s string-and-bow sonatas, the plays of a homophonic and polyphonic content are combined.

The article notes that the creation of a solo sonata with bass for the trombone was historically associated with the Czech composing school of the second half of the 17th century. The first sample of such composition is the Sonata for the trombone and the thorough-bass (1669), written by a certain monk from the monastery of St. Thomas in Bohemia, where the instrument is shown in a wide range of its expressive possibilities.

A significant contribution to the development of a trombone sonata was made by the Czech composer of the late 17th century P. Y. Veyvanovsky, who created a number of sonatas, which, despite the typical for that time performing versioning (trombone or *viola da braccio*), were a milestone in the development of the genre in question.

The traditions of the trombone sonata-quality genre in its three main expressions – *da chiesa, da camera*, “tower music” – have been preserved for a certain time in the era of Classicism. This is evidenced, for example, by F. Schneider’s 12 “*Tower sonatas*” for 2 pipes and 3 trombones (1803–1804).



In general, in the classic-romantic era in the evolution of the trombone sonata genre there is a “pause”, which refers to both its collective and solo varieties.

The true flourishing of the trombone sonata appeared only in the Newest time (from the end of the 19th century), when the instrumental music of a concert-chamber type declared itself not only as the one demanded by the public, but also as the leading, “title” field of creativity of a number of the leading composers. Among the instruments involved in the framework of the “new chamber-ness” (B. Asafiev) was also the trombone, one of the recognized “soloists” and “ensemblers” of the music from the past eras.

The conclusions of the article note that the path travelled by the sonata for the trombone (or with the participation of the trombone) shows, on the one hand, the movement of the instrument to the solo quality and autonomy within the framework of “little-ensemble” chamber-ness (the sonata duet or the solo sonata without any accompaniment), on the other hand, the sustainable preservation of the ensemble origins of this genre (the trombone ensemble, sometimes in combination with other representatives of the *brass* group). ■ **Key words:** *trombone, sonata, trombone sonata, historical and national types of trombone sonatas, concert sonatas, solo sonatas.*

Постановка проблеми. Соната для тромбона – «відповідальний» жанр, в якому мають концентруватися композиторська майстерність володіння формою та виконавська техніка, як першооснова «образу» даного інструмента. Тому розпочате в даній статті вивчення історії тромбонної сонати має, як видається, важливе методологічне значення для створення теорії стилю цього унікального інструмента, шлях якого є наочною ілюстрацією етапів становлення та розвитку інструментального мислення в цілому.

Зв’язок з науковими та практичними завданнями. В царині теорії дана стаття пов’язана з подальшою розробкою органології тромбона як цілісної системи знань про цей інструмент, включаючи його «філософію» і окремі «деталі» техніки гри. У практичному плані стаття орієнтована на тромбоністів, що підбирають репертуар для виконавської та педагогічної роботи, у зв’язку з чим згадані в ній твори вимагають сучасних «прочитань» – інтерпретацій або хоча б розгорнутого виконавського аналізу.



Аналіз останніх досліджень і публікацій. Соната для тромбона, як така, досі не була об'єктом спеціального дослідження. Однак, відомості про неї можна знайти в роботах, присвячених іншим жанрам музики для тромбона (або за його участі), зокрема, в дисертації Ф. Крижановського про тромбовий концерт [2] та в дослідженні О. Федоркова про тромбові ансамблі [5]. Окремі зразки тромбових сонат аналізуються в роботах зарубіжних авторів (*N. J. Sudduth* [17], *A. W. Ross* [15], *R Haines* [11], *L. R. Borges* [7], *J. M. Hausback* [12], *J. T. Cord* [9], *G. P. Joyce* [13]), що істотно доповнює відомості щодо означеного жанру, але не містить необхідних стилістичних узагальнень – історичних та національних.

Мета статті – виявити особливості формування та розвитку сонати для тромбона (або за його участі) в європейських композиторських школах другої половини XIV – початку XIX століть.

Виклад основного матеріалу дослідження. Тромбована соната зародилася в рамках Венеціанської школи першої чверті XVI століття. Її ранні 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»; такі новації в сфері «сонати» (інструментальна музика), що синтезувалася з «кантатою» (вокальна музика), спричиняли «... тонкі колористичні ефекти, своєрідну музичну світлотінь»; йшлося не тільки про дублювання інструментами, в тому числі й тромбонами, голосів хору, але і про подвоєння їх в октаву, що «... було для того часу сміливим нововведенням» [3, с. 92].

Традиції школи А. Вілларта продовжили А. та Дж. Габріелі (відповідно, 1510–1586 та 1557–1612), у творчості яких сформувався, за С. Левінім [там само], «велично-монументальний стиль венеціанської школи», в якому вокальна поліфонія «розцвічувалася» інструментальними барвами та створювався принципово новий тип фактури – оркестрово-камерний, вокально-інструментальний за виконавським «наповненням».

Поряд з перекладеннями (версіями) хорових творів, А. та Дж. Габріелі створюють цілу низку оригінальних ансамблевих п'єс («духовних симфоній») для духових інструментів, у тому числі і для однорідних,



серед яких були й тромбові ансамблі. Так, у Сонаті Дж. Габріелі під промовистою назвою «*Piano e forte*» (1597) представлено дві інструментальні групи за участі тромбонів – «... в одній – два альтових і теноровий тромбон з корнетом; в іншій – два тенорових і басовий тромбон з однією скрипкою» [3, с. 94]. Разом з основною метою автора сонати – показати контрасти динаміки, що було на той час головним нововведенням, тут присутній і ефект регістрово-тембрових «мікс» – високі тромбони поєднуються з корнетом, а низькі зіставляються із солюючою скрипкою (див. про це в нашій статті, присвяченій виникненню європейської тромбової сонати) [1].

Слід наголосити, що Дж. Габріелі був одним із перших композиторів того часу, коли «стара» традиція хорової поліфонії ще не відійшла в минуле, а нове гомофонне мислення ще не набрало сили. Тому інструментальна музика Дж. Габріелі тісно пов'язана з хоровим письмом, з його храмовою антифонною традицією, де був присутній розподіл на кілька «хорів» безпосередньо при богослужінні. Дж. Габріелі, до того ж, був одним із перших авторів, хто почав точно виписувати у своїх партитурах виконавські склади, чого майже не спостерігалося в інших тогочасних авторів (принцип версійності).

Зразками ансамблевої музики інструментально-сонатного типу, створеною Дж. Габріелі для тромбонів, можуть слугувати «*Sinfonie sacret*» (1592) та «*Canzoni e sonate*» (1615; посмертне видання). Особливий інтерес представляє вміщена у другій з цих збірок «*Canzon Quarti Toni*», написана для 12 тромбонів, двох корнетів і скрипки. Загальний «хор» розподіляється на три «малі хори», які послідовно виконують розділи цього твору – поліфонічний, змішаний, гомофонний. Перший з них – поліфонічний – виконується квінтетом тромбонів і корнетом; другий – квінтетом тромбонів і скрипкою; третій – квінтетом тромбонів і корнетом. Тромбони трактуються акордово й поліфонічно, а «солісти» – корнет та скрипка – засвідчують можливості гомофонної мелодії, що ніби народжується із загальної звукової маси.

Як відзначає У. Кімбол (*W. Kimball*) [14] з посиланням на Д. Шуленберга (*D. Schulenberg*) [16], «... найважливішими інструментами даної музики (венеціанські багатохорові твори) – після органа, який підкріплювався генерал-басом, були корнет і середньовіч-



ний різновид тромбона – сакбут». У переліку творів, написаних ще на ранньому етапі зародження цієї багатохоровості, в сонатному жанрі зустрічаються не тільки виключно інструментальні консорти за участі тромбонів, але й вокально-інструментальні (такого роду консорти тоді називалися «ламаними» і включали достатньо вільний, але вже виписаний підбір інструментів і голосів).

Прикладом цьому слугують збірки вокальної музики «*Il primo libro de' concerti ecclesiastici...*» А. Кротті (15??–1606), серед яких «*Sonata sopra Sancta Maria*», написана для сопрано, двох скрипок, тромбона та органа. Це вже був зразок сонати камерного типу, в якому тромбон постає як один із голосів досить прозорої гомофонної тканини та є, водночас, контрапунктом до вокальної та інших мелодичних партій.

Доказом широкого застосування тромбона в цю добу постає і творчість великого реформатора музичного стилю – К. Монтеверді (1567–1643), який у своїй «другій практиці» значну увагу приділяв розвитку жанрів камерного типу в душі загального, але розпливчатого у своїх контурах барокового «стилю симфоній» (*stilus simfonicus*). У свою «*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 передбачали участь тромбона, що замінював тоді в ансамблях *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» (за Н. Харнонкуртом [6]) жанру *concerto grosso* та «паралельної» йому тріо-сонати, але й розробником інструментальної сонати концертного типу для інших інструментів. Саме А. Кореллі, як вважають деякі дослідники, зокрема Ф. Крижановський [2], належить авторство одного з перших зразків сонати для солюючого тромбона в супроводі клавіру (*Sonata in D minor Op. 5 No. 8*), створеної подібно до скрипкових сонат з басом у стилістиці *da camera* з повільною *Preludio* та двома швидкими ігровими частинами.



Питання про цю Сонату, проте, є спірним щодо наявності авторського призначення саме для тромбона. В існуючій на сьогодні літературі лише в дисертації Ф. Крижановського дана Соната класифікується як тромбонова, до того ж, історично перша: «Наступний етап у вдосконаленні концертного стилю – поява самостійного твору для солюючого тромбона. Йдеться про Сонату А. Кореллі – оригінальний твір, що ввійшов в історію концертного репертуару для тромбона як перший зразок сольного твору для цього інструмента» [2, с. 24]. Як доказ дослідник наводить нотний приклад початку *Preludio*, де чітко зафіксовано дві партії – тенорового тромбона, занотовану в альтовому ключі, та *basso continuo*.

Вочевидь, виконавська практика свідчить про те, що даний зразок не є оригінальним, розрахованим А. Кореллі саме на тромбонно-клавірний дует. Це, скоріше за все, лише версія оригінальної Сонати з басом для віолончелі, яку тоді часто замінював тромбон, що підтверджується практикою сучасних віолончелістів, хоча, вже сам факт можливості виконання на тромбоні віртуозної струнно-смичкової партії свідчить про значні можливості та глибокі джерела сольної тромбонової сонати, в якій цей інструмент здатен конкурувати з віолончеллю.

Італійські інструментальні школи XVII століття, котрі відіграли провідну роль у становленні сонатного й концертного інструменталізму, більшою мірою струнно-смичкового, а також мідно-духового, доповнювалися німецькими та австрійськими. У дослідженнях музикознавців-духовиків, зокрема, в роботі Ю. Усова, у зв'язку з цим підкреслюється значення творчості Г. Шпєєра (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 та органа ля мінор трохи приглушеному звучанню тромбонів протиставляються дзвінкі голоси корнетів» [4, с. 26].

Австро-німецька інструментальна школа в трактуванні камерно-інструментальних жанрів на межі XVII–XVIII століть об'єднувала,



«примирювала», за Н. Харнонкуртом [6, с. 121], дві основні інструментальні школи того часу – італійську, із властивою їй відкритою емоційністю, та французьку, що вирізнялася стриманістю й раціоналізмом. Представниками на пряму, що синтезує ознаки цих шкіл, були Г. Муффат (1653–1704), Г. Шпеер (1636–1707), а ще раніше – Г. Шютц (1585–1672). У «Духовних симфоніях» Г. Шютца, учня Дж. Габріелі, доволі широко представлено ансамбль тромбонів, при чому, якщо Дж. Габріелі розвивав, здебільшого, колористичні можливості тромбонів, використовуючи їхні ансамблі від дискантів до басів, то «... Г. Шютц розкрив кантиленні властивості інструмента» (за О. Федорковим [5, 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 голосу. Таку звукову новацію С. Левін визначає як «виняткову знахідку тембрової характеристичності» [3, 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 в супроводі квартету тромбонів. Тут суттєво змінюється характер музики: у скорботну образність «*Fili mi, Absalon*» привноситься кантиленно-ігрове першоджерело, похідне від італійської школи Дж. Габріелі, в якого тромбон і тромбоновий ансамбль використовуються, переважно, в 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 типовим для німецької та австрійської барочної традиції. Як вважає С. Левін, «... інструментальна сюїта залишається одним з небагатьох жанрів німецької музики, що продовжують існувати й розвиватися, <...> у 1629 та 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»» [3, с. 128-129].

Одним із творців подібних сонат з майже неодмінною участю в них тромбона був Г. Рейхе (1667–1734). Будучи за виконавською спеціалізацією трубачем, Г. Рейхе 1696 року 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 із завершальними фугами, де основою для тем слугувала фанфарність, що походила від солюючого корнета. Завдяки творчості Г. Рейхе тромбоний ансамбль і жанр тромбонів сонати осягає якість «фанфарного стилю», збереженого на тривалий час у музиці для тромбона і тромбонів ансамблів (за О. Федорковим [5, с. 34]). Під впливом фанфарності складається й певний тип тромбонів тематизму, де інструмент використовується як носій образно-інтонаційної ідеї, втіленої через тему-мелодію у формі гомофонного (класичного) періоду зі зворотами, заснованими на русі по звуках акорду. Від цього моменту розпочинається історія музики для тромбона *solo*, що поступово вивільняється з ансамблевого оточення – однорідного (інструментальний склад), чи змішаного (інструменти та голоси). Провідним жанром тут була сольна *sonata da camera*, що походить від барокової танцювальної сюїти, апробованої в мідно-духовій практиці через жанр «баштової сонати».

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*)» [3, с. 128].



У XVI–XVII століттях головною тенденцією застосування тромбона в сонатному жанрі було колективне музикування, у якому він залишався носієм басової чи контрапунктуючої фактурних функцій. Зокрема, в матеріалах, зібраних У. Кімбалом [14], містяться згадки про цілу низку творів (біля тридцяти) камерно-ансамблевого типу з облігатним тромбоном. Згадуються імена таких композиторів, як: італійці Ф. Успер (*F. Usper*), А. Бончієрі (*A. Banchieri*), Дж. П. Чіма (*G. P. Cima*), Дж. Піччі (*G. Picchi*), С. Бернарді (*S. Bernardi*), Д. Каstellо (*D. Castello*), Б. Маріні (*B. Marini*), Ф. Каваллі (*F. Cavalli*), М. Учелліні (*M. Uccellini*), С. Пасіно (*S. Pasino*), П. А. Цяні (*P. A. Ziani*), М. Нері (*M. Neri*), Ф. Маджіні (*F. Magini*), Дж. Валентіні (*G. Valentini*), А. Берталі (*A. Bertali*); австрійці Й. Г. Шмельцер (*J. H. Schmelzer*), Г. Муффат (*G. Muffat*), Й. Й. Фукс (*J. J. Fux*); німці В. К. Брігель (*W. C. Briegel*), Й. Пецель (*J. Pezel*).

Автор згадує 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 [14]. Значний внесок до цього жанру зробив і чеський барочний композитор П. Й. Вейвановський (*P. J. Vejvanovsky*), який, за Ч. Е. Бревером (*C. E. Brewer*) [8], створив низку сонатних зразків, розрахованих на різні версії виконання, серед яких провідне місце належить тромбоновим.

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*) для двох труб і трьох тромбонів, створені в 1803–1804 роках (за Д. Гійоном – *D. Guion* – [10, с. 156]).

Висновки. Таким чином, шлях, пройдений сонатою для тромбона (або за його участі) в період від пізнього Ренесансу до Класицизму, засвідчує, з одного боку, рух інструмента до сольності й автономності в межах «малоансамблевої» камерності (сонатний дует або сольна соната без супроводу), з іншого боку – стійке збереження ансамблевих першоджерел цього жанру (ансамбль тромбонів, іноді в поєднанні з іншими представниками *brass-групи*). Така історична стилістика поєднувалася з жанровою: соната сюїтно-концертного (*da chiesa*,



da camera, «баштова») типу змінювалася на камерну, поступово стаючи різновидом сонатно-симфонічного циклу.

Зазначено, що батьківщиною тромбової сонати була Італія (Венеціанська школа А. Вілларта та братів А. та Дж. Габріелі), після чого найвизначніші досягнення в цьому жанрі продемонстрували німецькі (Г. Шюц, Г. Шпеер, Ф. Шнайдер), австрійські (Г. Муффат, Й. Фукс, Й. Шмельцер), а також чеські (Й. Вейвановський) автори. Саме у творчості цих музикантів закладалися основи подальшого розвитку жанру тромбової сонати, розквіт якого припадає на доволі віддалену перспективу – на другу половину ХХ – початок ХХІ століття.

Перспективи подальших досліджень заявленої у даній статті теми полягають у поглибленому вивченні ключових зразків тромбових сонат, створених майстрами Новітнього часу (ХХ – перше десятиліття ХХІ століття). Адже стильовий плюралізм, властивий музиці цього часу, визначає різноманітність сонатних моделей, які слугують для композиторів (часто – для композиторів-виконавців) базовими для відтворення власного розуміння щодо використання такого інструменту як тромбон у сонатному жанрі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дубка, О. (2014). Соната для тромбона: генезис и основные линии в эволюции жанра. Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка, 30, 47–55.
2. Крижанівський, Ф. (2006). Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: Державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 244.
3. Левин, С. (1973). Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград: Музыка, 263.
4. Усов, Ю. (1989). История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 207.
5. Федорков, О. (2008). Український ансамбль тромбонів у контексті світового музичного мистецтва. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 204.
6. Харнонкурт, Н. (2002). Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 184.



7. 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. Retrieved from https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699869/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf
8. Brewer, Ch. E. (2011). *The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and Their Contemporaries*. Farnham, Surrey, England: Ashgate Pub., 420.
9. Cord, J. T. Francis Poulenc's sonata for horn, trumpet and trombone: a structural analysis identifying historical significance, form and implications for performance. Retrieved from https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12104/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf
10. Guion, D. M. (2014). *The Trombone: Its History and Music, 1697–1811*. New York: Gordon and Breach, 1988 / New York: Routledge, 2014, 352.
11. Haines, R. Tenor Trombone Recital. Retrieved from http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3610&context=honors_theses
12. Hausback, J. M. Dario Castello's music for sackbut : the sonate concertate in stil moderno (1629). Retrieved from https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271830/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf
13. Joyce, G. P. A graduate trombone recital : selected solo trombone works of contemporary American composers. Retrieved from <https://knowledge.library.iup.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1982&context=etd>
14. Kimball, W. Trombone history timeline. Retrieved from <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/>
15. Ross, A. W. Paul Hindemith's "Sonata" for Trombone : A Performance Analysis. Retrieved from https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7286&context=gradschool_disstheses
16. Schulenberg, D. (2001). *Music of the Baroque*. London: Oxford University Press, 349.
17. Sudduth, N. J. *The Twentieth-Century Trombone Sonata*. Retrieved from http://cardinalscholar.bs.u.edu/bitstream/handle/handle/192783/S83_2006SudduthNathanaelJ.pdf?sequence=1&isAllowed=y

REFERENCES

1. Dubka, O. (2014). Sonata dlya trombona: genezis i osnovnye linii v evolyutsii zhanra [Sonata for trombone: genesis and main lines in the evolution of



- the genre]. *Problems of the present: art, culture, pedagogy*, 30, 47–55 [in Ukrainian].
2. Kryzhanivskiy, F. (2006). *Ukrainskyi kontsert dlia trombona v aspekti stanovlennia ta rozvytku zhanru* [The Ukrainian Concerto for a Trombone in Aspect of Formation and Development of a Genre]. (Candidate's thesis). Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 244 [in Ukrainian].
 3. Levin, S. (1973). *Dukhovye instrumenty v istorii muzykalnoy kultury* [The wind instruments in the history of musical art]. Leningrad: Music, 263 [in Russian].
 4. Usov, Yu. (1989). *Istoriya zarubezhnogo ispolnitelstva na dukhovyykh instrumentakh*. [The history of foreign performance on the wind instruments]. Moscow: Music, 207 [in Russian].
 5. Fedorkov, O. (2008). *Ukrainskyi ansambl tromboniv u konteksti svitovoho muzychnoho mystetstva* [The Ukrainian Ensemble of Trombones in the Context of World Musical Art]. (Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 204 [in Ukrainian].
 6. Kharmonkurt, N. (2002). *Muzyka yak mova zvukiv. Shliakh do novoho rozuminnia muzyky* [Music as the language of sounds. The way to a new understanding of music]. Sumy: Sobor, 184 [in Ukrainian].
 7. 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. Retrieved from https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699869/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf
 8. Brewer, Ch. E. (2011). *The Instrumental Music of Schmeltzer, Biber, Muffat and Their Contemporaries*. Farnham, Surrey, England: Ashgate Pub., 420.
 9. Cord, J. T. Francis Poulenc's sonata for horn, trumpet and trombone: a structural analysis identifying historical significance, form and implications for performance. Retrieved from https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12104/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf
 10. Guion, D. M. (2014). *The Trombone: Its History and Music, 1697–1811*. New York: Gordon and Breach, 1988 / New York: Routledge, 2014, 352.
 11. Haines, R. *Tenor Trombone Recital*. Retrieved from http://scholarworks.wmich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3610&context=honors_theses



12. Hausback, J. M. Dario Castello's music for sackbut : the sonate concertate in stil moderno (1629). Retrieved from https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271830/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf
13. Joyce, G. P. A. A graduate trombone recital : selected solo trombone works of contemporary American composers. Retrieved from <https://knowledge.library.iup.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1982&context=etd>
14. Kimball, W. Trombone History Timeline. Retrieved from <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/>
15. Ross, W. A. Paul Hindemith's "Sonata" for Trombone : A Performance Analysis. Retrieved from https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7286&context=gradschool_disstheses
16. Schulenberg, D. (2001). Music of the Baroque. London: Oxford University Press, 349 [In English].
17. Sudduth, N. J. The Twentieth-Century Trombone Sonata. Retrieved from http://cardinalsolar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/192783/S83_2006SudduthNathanaelJ.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Стаття надійшла до редакції 20.07.2019 р.