

**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

УДК 78.071.1(437.1)(092):780.642.2.082.2  
 DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-2-6

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

**СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА, 12 СТРУННИХ І ФОРТЕПІАНО Й. МАТЕЯ:  
 МОНУМЕНТАЛЬНО-КОНЦЕРТНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖАНРУ**

Статтю присвячено розкриттю особливостей жанру тромбонної сонати в її монументально-концертному варіанті на прикладі Сонати для тромбона, 12 струнних та фортепіано Й. Матея. Виокремлено та систематизовано домінуючі ознаки сонати концертного типу, що відрізняються діалогічністю у побудованні фактури, наявністю циклічної форми, яка відтворює основні особливості сонатно-симфонічної логіки. В статті запропоновано виконавський аналіз зазначеної Сонати для тромбона та визначено належність даного твору до типу сонат-концертів. На це вказують такі ознаки, як тричастинна структура, принцип «змагання» партій та каденційність.

**Мета:** в результаті виконавського аналізу Сонати для тромбону Й. Матея продемонструвати нову авторську концепцію, переосмислення жанру сонати за участю тромбона в ХХ столітті, що вплив композитор та висвітлити особливості композиторського та виконавського аспектів реалізації твору.

**Об'єкт:** жанр сонати в сучасному репертуарі для тромбона. **Предмет** – Соната для тромбона, 12 струнних і фортепіано Й. Матея. У **висновках** зазначено, що Соната Й. Матея відтворює жанрову взаємодію з концертом. Визначено низку особливостей композиторського та виконавського «вимірів», які у кореляції створюють унікальну концепцію художнього твору. Вказано, що композиторський аспект проявляється в поєднанні традиційного та інноваційного підходів, в той час як виконавський аспект полягає в реалізації концепції твору разом із звуковиражальним потенціалом тромбона.

Таким чином, поєднання витонченості форми з глибиною змісту, емоційно-художньою складовою, різноманітними виразними засобами, розкриттям темброво-акустичних та віртуозно-технічних можливостей тромбона робить цей твір затребуваним як у педагогічному, так і у концертному репертуарі сучасних виконавців.

**Ключові слова:** соната, монументально-концертний тип сонати, тромбонне виконавське мистецтво, виконавський та композиторський аспекти художнього твору.

**Olexandr DUBKA,**  
 orcid.org/0000-0003-0165-5116  
 Candidate of Art,  
 Senior Lecturer at the Department Orchestral Wind and Percussion Instruments  
 Kharkov National University of Arts named after I.P. Kotliarevsky  
 (Kharkiv, Ukraine) Progreso168@gmail.com

**SONATA FOR TROMBONE, 12 STRINGS AND PIANO BY J. MATEJ:  
 A MONUMENTAL CONCERT REPRESENTATION OF THE GENRE**

The article is devoted to revealing the features of the trombone sonata genre in its monumental-concert version using the example of the Sonata for trombone, 12 strings and piano by J. Matej. The dominant features of the concert-type sonata, which are distinguished by the dialogic structure of the texture, the presence of a cyclical form that reproduces the main features of the sonata-symphonic logic, are singled out and systematized. The article offers a performance analysis of the mentioned Sonata for trombone and determines whether this piece belongs to the sonata-concerto type. This is indicated by such features as the three-part structure, the competitive principle of instrument's voices and cadency.

**The Aim** of the article is to demonstrate a new author's concept, rethinking of the sonata genre with the participation of the trombone in the 20th century with the performance analysis of the Sonata for trombone by J. Matej, embodied by the composer, and to highlight the features of the compositional and performance aspects of the work's implementation.

**Object:** the sonata genre in the modern trombone repertoire. **Subject** – Sonata for trombone, 12 strings and piano by J. Matej. **Conclusions** state that a number of features of compositional and performing “dimensions” have been

*identified, which in correlation create a unique concept of an artistic work. It is indicated that the compositional aspect is manifested in the combination of traditional and innovative approaches, while the performing aspect consists in the realization of the concept of the work together with the sound-expressive potential of the trombone.*

*Thus, the combination of the elegance of the form with the depth of the content, the emotional and artistic component, various expressive means, the disclosure of timbre-acoustic and virtuosic-technical capabilities of the trombone makes this piece in demand both in the pedagogical and concert repertoire of modern performers.*

**Key words:** *sonata, monumental-concert sonata type, trombone performing art, performing and compositional aspects of the artistic work.*

**Постановка проблеми.** Для сучасного українського музикознавства є характерним тренд системного вивчення камерно-інструментальної музики. В силу своєї лабільності саме ця жанрова сфера має невичерпний потенціал для творчих пошуків та експериментів сучасних композиторів та широкий простір інтерпретаційних виконавських рішень. Жанр сонати відіграє провідну роль в камерно-інструментальній музиці, оскільки в ньому зосереджено найважливіші компоненти для здійснення композиторсько-виконавської комунікації.

За висловом І. Палійчук, «цей жанр містить у собі систему музичних образів, які презентуються під час послідовного співставлення швидких і повільних частин сонатно-симфонічного циклу» (І. Палійчук, 2019). Досліджуючи жанр сонати для труби в ХХ столітті, О. Вар'янюк надає схоже спостереження: «у жанрі сонати ідея співставлення діаметрально протилежних семантичних начал ідеально відповідала соціальним запитам часу, поєднуючи раціоналізм з яскравістю емоційного самовиразу, багатогранністю і гнучкістю функційного навантаження тем і розділів, свідомою полістилістичністю авторської лексики, опосередкованою опорою на національно-фольклорні джерела – тобто тому комплексу принципів мислення, які у контексті камерно-ансамблевого музикування довгий час були прерогативою скрипки та флейти» (О. Вар'янюк, 2014).

Тромбон втілює ці принципи з підкресленням її іманентних тембрових властивостей. Жанр сонати в тромбонівому мистецтві в Україні вивчений недостатньо, рідкісними є роботи про сонати для тромбона у ХХ столітті, а щодо системного огляду сонати для тромбона та струнних Й. Матея досить немає жодної наукової праці. Проблема новітніх тенденцій у виконавському тромбонівому мистецтві сучасності (друга половина ХХ – початок ХХІ століття) в українському музикознавстві також потребує не лише більшої концентрації уваги науковців-дослідників, але й вивчення саме з позиції виконавського «виміру». Адже в сучасній музикознавчій сфері, яка передбачає миттєву дослідницьку реакцію на швидкоплинні процеси в музичному мистецтві, вагомий вплив мають

роботи саме виконавців. Таким чином, **актуальність** статті полягає в:

– недостатній кількості джерельної бази в українському музикознавчому доробку стосовно виконавства на тромбоні, а також специфіки жанру сонати в репертуарі для тромбона;

– в необхідності здійснити виконавський аналіз Сонати для тромбона Й. Матея для досягнення та розуміння специфіки даного твору на всіх рівнях музичного тексту: від інтонаційного до драматургічного та семантичного, а також виявити певні характеристики взаємодії композиторського задуму та виконавської реалізації.

**Мета:** в результаті виконавського аналізу Сонати для тромбону Й. Матея продемонструвати нову авторську концепцію, переосмислення жанру сонати за участю тромбона в ХХ столітті, що втілює композитор та висвітлити характерні риси композиторського та виконавського аспектів реалізації твору.

**Об'єкт:** жанр сонати в сучасному репертуарі для тромбона. **Предмет** – Соната для тромбона, 12 струнних і фортепіано Й. Матея.

**Аналіз джерельної бази.** Для даного дослідження 8в світлі окресленої проблеми дотичними виявилися роботи О. Зинькевич, Л. Кияновської, Е. Купріяненко, І. Палійчук, О. Вар'янюк, К. Болдуїна, Я. Стракоса.

**Викладення основного матеріалу.** Предмет даної статті репрезентує зразок сонатного ансамблю з солюючим тромбонем, 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.

І. Палійчук (І. Палійчук, 2017) надає наступну класифікацію сонат для мідних духових інструментів в ХХ столітті: монументальні сонати концертного спрямування та камерно-ансамблеві сонати-мініатюри. Згідно цієї класифікації обраний нами твір можна охарактеризувати як монументально-концертний. Це буде продемонстровано завдяки виконавському аналізу, що викладено нижче.

Як наголошується в інтернет-джерелі (*Czech music information centre*), 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 Dagh”*), 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-струнних і фортепіано (1965), потрійний Концерт для труби, валторни і тромбона з камерним оркестром (1974).

Соната, що вперше розглядається в українському музикознавстві, 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 (Купріяненко, 2010).

Щодо складу ансамблю тромбово-фаготева Соната Й. Матея, як засвідчує практика, теж може бути версійною. Якщо у фагатовій 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 тромбовому 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, представленої 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 провідники 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 «хибною» (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 роз-

робковості 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» (Зінькевич, 1986) у цій Сонаті, присвяченій пам'яті Я. Юзака. Дана частина, на думку Я. Стракоса (J. Strakoš, 2009), є одним з кращих зразків траурної музики концертно-камерного типу, створеної для тромбона і камерного оркестру в XX столітті. За драматургічним рішенням *Musica funebre* – це камерно-концертне *Largo* зі всією атрибутикою цієї частини сонатно-симфонічного циклу.

За формою *Musica 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 речитацію-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 serioso*,

*semre 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 «вторгний 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 речитації з її кадансової зони. У цьому розділі досягається максимальне інтонаційне напруження, втілене у досягненні найвищої регістрової точки і максимальної динаміки у тромбона (*cis* другої октави, *fff*, 47–48 тт.). Автор навіть вдається до варіантів (*ossia*), який дає можливість уникнення складно-виконуваних 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 «плачової». 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* – доміанти 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 «концертуєчий» 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», тривалі перебування у високому регістрі, розгорнуті фрази декламаційного характеру, що передбачають добре розвинену техніку дихання.

**Висновки.** Проведений виконавський аналіз Сонати для тромбона Й. Матея дозволив виявити наступні характерні риси:

– перевага концертного принципу, 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*).

– концертність, властива даному твору, втілюється у віртуозному характері тромбона 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).

К. Болдуїн відмічає величезні зміни в звучанні та образі тромбона ХХ століття. Цікаво те, що замість того, щоб рухатися далі та відкидати попередні техніки та музичні надбання, нові техніки використовуються на додаток до попередніх. Традиційні виразні засоби ніколи не зникали зі сцени, яка б нова техніка не використовувалася, створюючи різноманітну колекцію технік в репертуарі для сучасного тромбоніста (К. Baldwin, 2013).

Отже, стосовно прояву композиторського та виконавського аспектів в проаналізованому творі слід зазначити, що композиторський аспект проявляється в дихотомії «традиція-інновація». На рівні форми композитор намагається частково втілити традиційний підхід до сонатного жанру, водночас із цим, на рівні інтонації, тембру метроритмічної організації музичного тексту прослідковується інноваційний підхід.

Виконавський аспект проявляється у реалізації концепції твору разом із звуковиразальним потенціалом тромбону. Соната для тромбона Й. Матея є квінтесенцією виконавських труднощів (залучення широкого спектру виразних засобів, сценічної витримки, майстерного володіння виконавським диханням та віртуозно-технічним рівнем) та фундаментального «багажу», основи знань досвіду попередніх епох та поколінь, історії сонатного жанру, розуміння функцій інструментів в камерній музиці, розуміння ансамблевої виконавської комунікації. Необхідно також звернути увагу на загальну тенденцію реалізації музичних творів в ХХІ столітті, що її підкреслює Л. Кияновська, яка полягає у прямуванні до точки перетину простору і часу, відмові від векторної лінійності драматургічного розгортання твору (К. Кияновська, 2017). Тому сучасні виконавські завдання включають в себе репрезентацію твору у системі часопросторових координат.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вар'янюк О. Українська соната для труби і фортепіано: тенденції розвитку жанру. Мистецтвознавчі записки, ЛНМА ім. М. В. Лисенка, Львів: 2014., Вип. 25, С. 90–98.
2. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства. Київ : Муз. Україна, 1986. 183 с.

3. Кияновська Л. О. Який сьогодні стиль надворі? Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 119. С. 65–90.
4. Купріяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє Бароко – Й. Брамс) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010, 18 с.
5. Палійчук І. Жанр сонати для мідних духових інструментів у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ, 2019. Випуск 30. С. 89–95.
6. Baldwin, K. J. (2013) *The Twentieth Century Trombone: Expansion of Technique*. A thesis submitted in fulfilment of the requirements of the Manchester Metropolitan University for the degree of Masters by Research Department of Contemporary Arts.
7. Czech music information centre; Josef Matej; Biography. URL : <http://www.musica.cz/en/composers/show?itemId=101> (дата звернення: 27.09.2019).
8. Matěj J. *Sonáta : pro trombon (fagot ad lib.), 12 smyčcových nástrojů a klavír : uprava pro trombon a klavír*. Praha : Panton, 1974. 44 s.
9. Strakoš J. (2009) *Osobnost a dílo hudebního skladatele Jožky Matěje*. *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](http://www.zusbrusperk.cz/wp-content/uploads/006_Strako%C5%A1-Mat%C4%9Bj-def..pdf) (дата звернення: 27.09.2019).

#### REFERENCES

1. Varyanko O. *Ukrayinska sonata dlya truby i fortepiano: tendentsiyi rozvytku zhanru [Ukrainian sonata for trumpet and piano: trends in the development of the genre]*. *Mystetstvoznavchi zapysky, LNMA im. M.V.Lysenka, L'viv: 2014.*, Vyp. 25., P. 90–98. [in Ukrainian].
2. Zinkevich E. (1986) *Dinamika obnovleniya. Ukrainskaya simfoniya na sovremennom etape v svete dialektiki traditsii i novatorstva [Dynamics of renewal. Ukrainian symphony at the present stage in the light of the dialectics of tradition and innovation]*. Kiev: Muz. Ukrayina, 1986. 183 p.
3. Kiyanovska L. O. *Yakyy s'ohodni styl' nadvori? [What is the style outside today?]* *Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho*. Kyiv, 2017., Vyp 119. pp. 65–90. [in Ukrainian].
4. Kupriyanenko E. *Al't u politembrovomu kamerno-instrumental'nomu ansambli avstro-nimets'koyi tradytsiyi (piznye Baroko – Y. Brahms)*: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva. Kharkiv, 2010. 18 p. [in Ukrainian].
5. Paliychuk I. *Zhanr sonaty dlya midnykh dukhovyykh instrumentiv u tvorchosti ukrayins'kykh kompozytoriv druhoiy polovyny 20 – pochatku 21 stolit [Genre of sonata for brass instruments in the works of Ukrainian composers of the second half of the 20th and early 21st centuries]*. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*. Rivne: RDHU, 2019. Vyp. 30. P. 89–95. [in Ukrainian].
6. Baldwin, K. J. (2013) *The Twentieth Century Trombone: Expansion of Technique*. A thesis submitted in fulfilment of the requirements of the Manchester Metropolitan University for the degree of Masters by Research Department of Contemporary Arts.
7. Czech music information centre; Josef Matej; Biography. URL : <http://www.musica.cz/en/composers/show?itemId=101> (date of application: 27.09.2019).
8. Matěj J. *Sonáta : pro trombon (fagot ad lib.), 12 smyčcových nástrojů a klavír : uprava pro trombon a klavír [Sonata : for trombone (bassoon ad lib.), 12 string instruments and piano : arrangement for trombone and piano]*. Praha : Panton, 1974. 44 s. [in Czech]
9. Strakoš J. (2009) *Osobnost a dílo hudebního skladatele Jožky Matěje [The personality and work of music composer Jožka Matěj]*. *Práce A Studie Muzea Beskyd – Společenské Vědy*. Č. 21, 2009. S. 100–127. The access mode: URL: [http://www.zusbrusperk.cz/wp-content/uploads/006\\_Strako%C5%A1-Mat%C4%9Bj-def.pdf](http://www.zusbrusperk.cz/wp-content/uploads/006_Strako%C5%A1-Mat%C4%9Bj-def.pdf) (date of application: 27.09.2019). [in Czech]