

Олександр ДУБКА,*orcid.org/0000-0003-0165-5116*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри оркестрових духових та ударних інструментів

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

(Харків, Україна) *Progreso168@gmail.com*

СОНАТА ДЛЯ ТРОМБОНА Б. ЧАЙЛДСА: СПЕЦИФІКА СОЛЬНОЇ ТРОМБОНОВОЇ СОНАТИ З РИСАМИ ДЖАЗОВОЇ СТИЛІСТИКИ

У сучасному українському музикознавстві ХХІ століття спостерігається тенденція системного дослідження камерно-інструментальної музики, зокрема жанру сонати, що відіграє ключову роль у співпраці композитора та виконавця. Тромбон, завдяки своїм унікальним тембровим характеристикам, активно впроваджує ці принципи, проте в Україні сонати для цього інструмента досліджено недостатньо, особливо в контексті музики ХХ століття. У статті розглядаються проблеми та сучасні тенденції виконавського мистецтва тромбона в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ століття), з акцентом на роль виконавця в музикознавстві в контексті творів для тромбона solo. Аналізується жанрова специфіка тромбонОВОЇ сонати на прикладі Сонати для тромбона solo Б. Чайлдса. Цей твір, створений американським композитором і тромбоністом, демонструє як технічні, так і виразові можливості інструмента, інтегруючи синкоповані ритми, блюзову гармонію та імпровізаційні риси в класичну форму сонати.

ІІ ч. (Recitative) у стилістичному відношенні є найкласичнішою і відрізняється епізодичним використанням алеаторики в секціях форми, наближеної до сонатної. ІІ 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 для тромбона solo 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 ІІ ч. з її стилістикою свінгу.

Джазові впливи в Сонаті проявляються через використання блюзової гармонії та часті метричні зсуви. Важливу роль відіграє й ритмічна гнучкість, що додає твору імпровізаційного характеру, хоча він залишається повністю графічно зафіксованим в нотному тексті. Таким чином, Соната для тромбона Б. Чайлдса є унікальним синтезом класичної та джазової традиції, який розширює звичні уявлення про сольний репертуар тромбона, роблячи його ближчим до світу сучасної імпровізаційної музики.

Ключові слова: соната, тип сонати для інструмента solo, тромбонове виконавське мистецтво, виконавський та композиторський аспекти художнього твору.

Oleksandr DUBKA,*orcid.org/0000-0003-0165-5116*

PhD of Art History,

Senior Lecturer at the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) *Progreso168@gmail.com*

B. CHILD'S SONATA FOR TROMBONE: SPECIFICITY OF A SOLO TROMBONE SONATA WITH THE FEATURES OF JAZZ STYLE

In modern Ukrainian musicology of the 21st century, there is a tendency to systematically study chamber and instrumental music, in particular the sonata genre, which plays a key role in the cooperation of the composer and the performer. The trombone, due to its unique timbre characteristics, actively implements these principles, however, in Ukraine, sonatas for this instrument have not been studied enough, especially in the context of music of the 20th century. The article examines the problems and modern trends of the performing art of the trombone in Ukraine (the second half of the 20th – the beginning of the 21st century), with an emphasis on the role of the performer in musicology in the context of compositions for a solo trombone. The genre specificity of the trombone sonata is analysed using the example of B. Childs' Sonata for solo trombone. This composition, created by an American composer and trombonist, demonstrates both the technical and expressive capabilities of the instrument, integrating syncopated rhythms, blues harmony, and improvisational features into the classical sonata form.

Its movement I (Recitative) is the most classical in terms of style and is distinguished by the episodic use of aleatorics in sections of a form close to the sonata one. Movement II (Double) contains stylistic and metrorhythmic differentiations into sections designated as in 4 (performed in the spirit of swing on legato) and in 2 (performed in the style of an orchestral trombone on non legato). In the finale (Rondo), the performing combinatorics, described in detail by the author, is most characteristic of the «group technique» as an avant-garde component of this original composition. It is noted that in terms of performance, B. Childs's Sonata for solo trombone is difficult primarily in pitch intoning, which is explained by the lack of support for the trombone by a tempered piano. At the same time, the composer does not resort to using unconventional playing techniques, limiting himself only to glissandi typical of the trombone, as well as micro-chromatics derived from blues dirty tones in the second movement with its swing style.

Jazz influences in the Sonata manifest themselves through the use of blues harmony and frequent metrical shifts. Rhythmic flexibility also plays an important role, giving the composition an improvisational character, although it remains completely graphically recorded in the musical text. Thus, B. Childs's Sonata for trombone is a unique synthesis of classical and jazz traditions, which expands the usual ideas about the solo trombone repertoire, making it closer to the world of modern improvisational music.

Key words: sonata, type of sonata for a solo instrument, trombone performing art, performing and compositional aspects of the work of art.

Постановка проблеми. Для сучасного українського музикознавства характерною є тенденція до системного дослідження камерно-інструментальної музики. Ця жанрова сфера, завдяки своїй гнучкості та відкритості до експериментів, створює широкі можливості як для композиторських пошуків, так і для виконавських інтерпретацій. Одним із ключових жанрів камерно-інструментальної музики є соната, що слугує основою для творчої взаємодії композитора та виконавця. У цьому контексті тромбон, завдяки своїм унікальним акустичним характеристикам, виступає як інструмент, що дозволяє розширити спектр мовно-стильових комплексів (за термінологією О. Козаренка – Козаренко, 2001), зокрема в жанрі сонати.

Попри зростаючу зацікавленість камерною музикою, в українському музикознавстві недостатньо досліджено сонати для тромбона, особливо твори ХХ століття для тромбона *solo*. Отже, **актуальність** цієї статті зумовлена двома ключовими аспектами:

– недостатньою кількістю наукових праць, присвячених виконавству на тромбоні *solo* в українському музикознавстві, а також аналізу особливого різновиду жанру сонати – сонати для тромбона *solo*;

– потребі детального виконавського аналізу Сонати для тромбона *solo* Б. Чайлдса з метою розкриття її музичної драматургії, стилістичних особливостей та специфіки реалізації виконавцем.

Стаття ґрунтується на **аналізі останніх досліджень** у сфері виконавства на тромбоні – дослідження С. Горового (Горовий, 1997), Г. Марценюка (Марценюк, 2016), Я. Садівського (Садівський, 2014), творів для духових *solo* В. Громченка (Громченко, 2020), Е. Олексяка (Олексяк, 2014) та жанрових особливостей сонати, в тому числі для тромбона Е. Олексяка (Олексяк, 2014), Б. Руді

(Rudy, 2024), Е. Шіна (Shinn, 2015), Н. Дж. Саддута (Sudduth, 2006).

Мета статті – розкрити особливості жанрового переосмислення сонати у ХХ столітті через виконавський аналіз Сонати для тромбона *solo* Б. Чайлдса, а також виявити специфіку композиторської та виконавської реалізації твору. **Об'єкт** статті – жанр сонати для тромбона ХХ століття, **предмет** – Соната для тромбона *solo* Б. Чайлдса. Методологія дослідження включає *історико-генетичний* метод (для виявлення витоків і еволюції сонати для тромбона в камерно-інструментальній музиці), *жанрово-стильовий* метод (для розгляду стилістичних особливостей Сонати для тромбона *solo* Б. Чайлдса), а також метод *виконавського аналізу* (для дослідження мовно-стильових комплексів обраного твору).

Виклад основного матеріалу дослідження. 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 в сферу особистісного, суб'єктивного, ліричного, емоційно-ігрового. Водночас, камерність у сонатному жанрі виявляється і на рівні фактури, де діє принцип паритету голосів, а також форми-структури (прагнення до мініатюризації, мінімізації засобів, відмова від масштабної циклізації тощо).

Такий різновид сонати, як соната для тромбона *solo*, 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 поєд-

нує 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. Саддута (Sudduth, 2006) 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 (A. Copland) і К. Чавеса (C. Chávez) в навчальному центрі «Танглвуд» (*Tanglewood*) – літній базі Бостонського симфонічного оркестру, а також під керівництвом Е. Картера (E. Carter) в Нью-Йорку.

За мовною стилістикою композиторська спадщина Б. Чайлдса характеризуються певною «всезаданістю» 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-ІІ. Типовою рисою останніх є відсутність усталених жанрових ознак, проте в окремих випадках вони можуть бути присутніми, але сам твір часто некладається 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-квінети (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* (Childs, 1973), 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. (Schumacher, 1976).

Згадка про досліджувану Сонату міститься також у Н. Дж. Саддута (Sudduth, 2006), 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 І 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 І 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 дванадцятитоновна 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 регістрових перебігів), утворюються приховані голоси. Фактурна побудова цієї частини Сонати по вертикалі (точніше – по діагоналі) складається з трьох регістрових 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 кантіленами репліками, що відповідає стилістиці речитативу як важливого мовно-стильового комплексу (Козаренко, 2001).

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-тромбової (*a more orchestral sound*, за Н. Дж. Саддудом – *Sudduth*, 2006). 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 поспіль «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 тромбового 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 – *Schumacher*, 1976). 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 повторях підсекцій.

Звуковисотні коливання, похідні від особливостей джазового тромбона, а у генезі – від блюзу з його заниженими тонами (*Shinn*, 2015), 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 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 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 x A x 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 x A ...* або *A x x A ...*. 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 уможливило 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 i 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 – *Schumacher*, 1976). Тут панує початковий мелодичний хід, побудований по звуках тонічного тризвуку тонального центру *in D*, що надалі немовби перетікає до *in h*. У підсекції *C2* 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 підсекцій *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 підсекцій 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 розвинутого 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. У статті було проведено аналіз Сонати Б. Чайлдса як зразка сольної тромбової сонати, що поєднує класичну сонатну модель із сучасною «технікою груп». Дослідження показало, що перша частина (*Recitative*) має найбільш класичний стильовий характер, з епізодичним використанням алеаторики у структурі, близькій до сонатної форми. Друга частина (*Double*) демонструє стилістичну та метроритмічну диференціацію, чергуючи секції *in 4* (зі свінговою манерою виконання на *legato*) та *in 2* (з оркестровим звучанням тромбона на *non legato*). Заключна частина (*Rondo*) містить розширену виконавську комбінацію, що є характерною ознакою «техніки груп» та вказує на авангардний компонент твору.

З точки зору виконавської складності, Соната для тромбона *solo* Б. Чайлдса вимагає високої точності звуковисотного інтонування, що ускладнюється відсутністю підтримки темперованого акомпанементу. Водночас композитор свідомо уникає використання нетрадиційних прийомів гри, зосереджуючись на характерних для тромбона технічних засобах, таких як *glissandi* та мікрохроматика, яка є похідною від блюзових *dirty tones* у другій частині твору.

Аналіз сонати Б. Чайлдса дозволяє простежити поєднання традиційних та інноваційних засобів у сольній тромбовій музиці, що розширює виконавські можливості інструмента та відкриває нові перспективи для подальших досліджень у цій галузі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горовий С. Г. Загальні закономірності управління звучанням тромбона : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків. 1997. 22 с.
2. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Дніпро: Ліра. 2020. 302 с.
3. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ. 2001. 36 с.
4. Марценюк Г. П. Витоки і розвиток українського тромбового мистецтва в контексті міжнародних творчих зв'язків / Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: Збірник наукових праць Випуск 8. Рівне, 2016. С. 60–65.
5. Садівський Я. П. Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 2014. 16 с.
6. Тукова І. Про смислоутворюючу роль жанру. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Вип. 2., 2009. С. 213–218.
7. Childs B. Sonata for solo trombone. Bryn Mawr, Pa: Theodore Presser Co. 1973 4 l.
8. Oleksiak E. A Contextual Analysis and Performance Guide of Selected Works for Solo Bass Trombone by Norman Bolter. Submitted to the graduate degree program in Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. 2014. 37 p.
9. Rudy B. C. 21st Century American Trumpet Sonatas: The Performance Practice And Pedagogical Influences Of Four Sonatas. Dissertation Submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. 2024. 79 p.
10. Shinn E. T. An Annotated Bibliography of Works for Solo Bass Trombone and Wind Band. Degree: Doctor of Music, College of Music, 2015, Florida State University. URL: http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-9453 (дата звернення: 1.03.2025).

11. Sudduth N. J. The Twentieth-Century Trombone Sonata. Ball State University, Muncie, Indiana, 2006. URL: <https://studylib.net/doc/11240975/2005-2006-the-twentieth-century-trombone-sonata-nathanael> (дата звернення: 5.03.2025).
12. 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: 10.03.2025).

REFERENCES

1. Horovoi S. H. (1997) Zahalni zakonomirnosti upravlinnia zvuchanniam trombona : avtoref. [General patterns of trombone sound control]. Dys... kand. mystetstvoznavstvstva. Kharkiv. 22 s. [in Ukrainian].
2. Hromchenko V. V. (2020) Dukhove solo v yevropeiskii akademichnii kompozytorskiita vykonavskii tvorchosti XX – pochatku XXI st. (tendentsii rozvytku, spetsyfika, systematyka). [The Wind Solo in European Academic Composing and Performing Arts of the XX – Early XXI Centuries (Development Trends, Specificity, Systematics)]: monohrafiia. Dnipro: Lira. 302 s. [in Ukrainian].
3. Kozarenko O. V. (2001) Ukrainska natsionalna muzychna mova: geneza ta suchasni tendentsii rozvytku. [Ukrainian national musical language: genesis and current trends]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 «Muzychne mystetstvo». Kyiv. 36 s. [in Ukrainian].
4. Martseniuk H. P. (2016) Vytoky i rozvytok ukrainskoho trombonovoho mystetstva v konteksti mizhnatsionalnykh tvorchykh zviazkiv / Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia [Origins and Development of Ukrainian Trombone Art in the Context of International Creative Relations / History of Formation and Prospects for the Development of Brass Music in the Context of National Culture of Ukraine and Abroad]: Zbirnyk naukovykh prats Vypusk 8. Rivne. С. 60–65. [in Ukrainian].
5. Sadiivskyi Ya. P. (2014) Solni ta kamerni tvory u konteksti stanovlennia ukrainskoho trombonnoho repertuaru. [Solo and chamber works in the context of the formation of the Ukrainian trombone repertoire]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva. Kyiv. 16 s. [in Ukrainian].
6. Tukova I. (2009) Pro smysloutvoriuiuchu rol zhanru. Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky. [On the meaning-forming role of the genre. Topical issues of artistic practice and art history]. Vyp. 2. S. 213–218. [in Ukrainian].
7. Childs B. (1973) Sonata for solo trombone. Bryn Mawr, Pa: Theodore Presser Co. 4 l.
8. Oleksiak E. (2014) A Contextual Analysis and Performance Guide of Selected Works for Solo Bass Trombone by Norman Bolter. Submitted to the graduate degree program in Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. 37 p.
9. Rudy B. C. (2024) 21st Century American Trumpet Sonatas: The Performance Practice And Pedagogical Influences Of Four Sonatas. Dissertation Submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. 79 p.
10. Shinn E. T. (2015) An Annotated Bibliography of Works for Solo Bass Trombone and Wind Band. Degree: Doctor of Music, College of Music, Florida State University. URL: http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-945 3 (дата звернення: 1.03.2025).
11. Sudduth N. J. (2006) The Twentieth-Century Trombone Sonata. Ball State University, Muncie, Indiana. URL: <https://studylib.net/doc/11240975/2005-2006-the-twentieth-century-trombone-sonata-nathanael> (дата звернення: 5.03.2025).
12. Schumacher S. E. (1976) An analytical study of published unaccompanied solo literature for brass instruments: 1950–1970. The Ohio State University. 276 p. URL : https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ETD_SUBID:132704 (дата звернення: 10.03.2025).