

ТРОМБОН ЯК СОЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ У СВІТЛІ ОРГАНОЛОГІЇ ТА ІСТОРИОГРАФІЇ

Д. А. Янжула

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
dimayanzhula@gmail.com

D. Yanzhula

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-7875-3094>

Д. А. Янжула. Тромбон як сольний інструмент у світлі органології та історіографії

Статтю присвячено виявленню органологічних особливостей інструмента в контексті дослідження солюючого тромбона. З погляду органології як комплексної науки про інструменти як «органи», «знаряддя» музичного мислення, тромбон є мелодичним інструментом групи мідних аерофонів, який, завдяки кулісі, може відтворювати відрізки хроматичної гами в межах трьох октав з можливістю природного глісандування. У стилі-образі тромбона поєднуються його акустичні та семантичні ресурси, що вможливають багатофункціональне використання цього інструмента в різних жанрах музики. У статті окреслено шлях формування сольних якостей тромбона, представлено класифікацію видів тромбонного солювання, серед яких виокремлюється одноосібне неакомпановане — твори для неакомпанованого тромбона. Здебільшого це були мініатюри програмного та непрограмного змісту, а також сонати для тромбона, представлені у творах як зарубіжних, так і багатьох українських авторів. Специфіка таких творів відрізняється поєднанням ознак концертності (принцип солювання) та камерності (відтворення в одноголосі функцій ансамблю з рівнопотенційними голосами-регістрами). Саме цей пласт тромбонної творчості є найменш дослідженим, а тому потребує окремого вивчення, початок якого закладено в цій статті.

Ключові слова: *тромбон, темброва семантика тромбона, тромбонне солювання, неакомпанований солюючий тромбон, сольна тромбонна мініатюра.*

D. Yanzhula. Trombone as a solo instrument in the light of organology and historiography

Problem statement. In contemporary instrumentology, the primary task is to identify not only technical but also semantic (artistic) qualities of instruments that belong to the general concept of “instrument style”. This regards trombone artistry,

the study of which extends beyond instrumentation and intersects with issues in philosophy, aesthetics, and culture studies. Such contextual understanding of trombone style is presented in this article, which is dedicated to studying the least researched aspects of trombone creativity and performance — solo trombone.

The purpose of this paper is to identify the organology characteristics of the instrument within the context of researching the solo trombone.

The relevance of the article lies in the demand for comprehensive developments of instrumental styles, including trombone, in contemporary theoretical musicology, as well as the absence of works dedicated to incorporating the corresponding musical material required for developing a similar theme.

The results. From the perspective of organology as a comprehensive science of instruments as “organs”, “tools” of musical thinking, trombone is a melodic instrument of the brass aerophones group, which, thanks to its slide, can reproduce segments of the chromatic scale within three octaves with the possibility of natural glissando. The trombone’s acoustic and semantic resources are combined in its stylistic image, allowing for multifunctional use of this instrument in various music genres. The article outlines the path of forming the solo qualities of the trombone, presents classification of the types of trombone soloing, among which solo unaccompanied works for the trombone are highlighted. These mostly include miniatures of both programmatic and non-programmatic content, as well as sonatas for the trombone presented in the works by both foreign and Ukrainian authors. The specificity of such works is concluded in the combination of concert characteristics (the principle of soloing) and chamber characteristics (reproduction in a single voice of ensemble functions with equally potent voices-registers). This layer of trombone creativity is the least researched and therefore requires separate study, the beginning of which is laid out in this article.

The scientific novelty of the research. Solo trombone music becomes an autonomous center containing everything characteristic of the trombone image and, within its competence, demonstrates all genres that exist or have existed in it. The proper qualities of the solo trombone are revealed in unaccompanied miniatures, the characteristics of which are illuminated for the first time in this article. Therefore, the issue of involving self-sufficient solo trombone works into musicological discourse pertains not only to the technical aspect but also contributes to a new perspective on the aesthetics and poetics of this instrument, its new philosophy, as demonstrated by the music of the Modern era.

Keywords: *trombone, organology, solo trombone, unaccompanied solo trombone, solo trombone miniature.*

Постановка проблеми. У сучасному інструментознавстві основним завданням є виявлення не лише технічних, а й семантичних (художніх) якостей інструментів, котрі належать до загального поняття «стиль інструмента». Це стосується і тромбонного мистецтва, дослідження якого виходить за межі інструментознавства і торкається проблем філософії, естетики, культурології. Таке контекстне розуміння стилю тромбона представлено і в цій статті, присвяченій вивченню найменш досліджених сторінок тромбонної творчості та виконавства — солюючому тромбону.

Актуальність теми полягає в затребуваності комплексних розробок інструментальних стилів, зокрема і тромбонного, у сучасній теоретичній музикології, а також у відсутності праць, присвячених залученню відповідного музичного матеріалу, необхідного для розкриття подібної теми. Особливо актуальна тема цього дослідження в часи змішаної форми навчання, коли немає можливості грати в «живому» спілкуванні з концертмейстером та викладачем.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З розвитком органології як науки про сукупні якості музичних інструментів, їхні ролі в житті людини і мистецтві, зростає кількість праць із цієї тематики. Левова частка таких розвідок припадає на виконавське музикознавство. Практики того чи іншого інструментального мистецтва поглиблено вивчають свої інструменти, відстежують їхню історію, характеризують сучасний стан і, особливо, новації у вигляді т. зв. нетра-

диційних прийомів гри. Такі дослідження виконуються і в Харкові (дисертація О. Дубки (2020) про сонату для тромбона, праця В. Мужчиля (2015) на тему нетрадиційних засобів гри на інструментах струнно-смичкової групи), інших культурних осередках України — Києві (стаття Г. Марценюка (2017) про новації в тромбонному виконавстві), Одесі (дисертація Д. Муєдінова (2017) про нетрадиційні прийоми гри на трубі тощо). Можна навіть відзначити окремі мікрогалузі виконавського музикознавства, у яких відбувається накопичення знань про окремі інструменти, наприклад про гітаристику, тромбонознавство і т.п. У руслі таких досліджень перебуває і ця стаття.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Тромбон належить до групи мідних аерофонів і являє собою найдавніший їх зразок. Ще в давні часи побутували кулісні інструменти, на яких можна було змінювати висоту звука за допомогою не передування чи системи клапанів, а скорочення чи подовження стовпа повітря, закладеного в трубках інструмента.

Тут відразу виявляється основна особливість тромбона, який за своєю природою є суто мелодичним інструментом, що здатний виконувати фактурні функції провідного голосу, контрапункту, різноманітних педалей. Це — фактурно-технологічний аспект виконавського «звукобразу» (термін Н. Рябухи) тромбона, поряд із яким існує темброво-художній. Перший із цих аспектів визначає спосіб досягнення тієї чи іншої якості звучання інструмента в межах певного твору чи стилю (поетика). Друга складова є суто образною за значенням і характеризує тромбон ситуативно, з позиції його тембрової семантики, використаної для досягнення художньо-естетичного результату (естетика).

Поєднання цих двох аспектів темброво-звуквої якості інструмента, у цьому випадку тромбона, у сучасному музикологічному дискурсі розглядає відносно молода його галузь — «органологія». Не складно помітити, що це поняття базується на слові «орган» та похідному від нього «органоподібність», яке відразу виявляє двоїсту природу інструмента, його «тіла», яким є тембр.

У контексті дослідження в цьому плані того чи іншого інструмента слід передусім охарактеризувати ступінь його зв'язку з людським організмом. Не випадково, що вивчаючи тандем «людина — інструмент» дослідники-органологи ототожнюють їх, і ця традиція тягнеться ще з античних часів. Загалом на сучасному етапі розвитку музикознавчої думки про інструменти, останні можна визначити як знаряддя, органи мислення людини, насамперед, особи, котра грає (за J. Huizinga (1938)).

Якщо голос людини — це вона сама, то інструмент — це теж людина, точніше її продовження в артефакті історії, який є продуктом людського генія. Саме тому в цьому сенсі доречні ототожнення людини з музичним інструментом, характерні для різних національних епосів. Можна навіть констатувати, що сам розвиток музичного інструментарію відбувався в напрямку пошуку такої конструкції та звучання інструмента, яка як вірець мала саме людину в її зовнішніх (тілесних) та душевних проявах.

Тому поняття «органологія» можна трактувати і як «органоподібність», «органічність», що належить до всіх трьох особистостей, які беруть участь у створенні музичного інструмента як артефакту культури, — майстра музичних інструментів, виконавця та композитора. На першому плані тут — виконавець-інтерпретатор, котрий повинен у найвигіднішому світлі показати переваги свого інструмента навіть тоді, коли вони водночас є і недоліками (наприклад, будова тромбона, яка, з одного боку, обмежує віртуозність виконання, а з іншого, дозволяє плавно змінювати висоту звука — *glissando*).

Ще одна з проблем у системі звукообразу інструмента — доцільність його використання в композиторському творі. Як свідчить практика, ефект від використання тих чи інших інструментів є важливою складовою слухацького сприйняття змісту музичного тексту. Тут діє ціла система знакового розпізнавання, у якій протягом певного часу за окремими інструментами закріплюються певні художньо-образні значення. Ще в часи Бароко виникло вчення про стилі інструментів, яке базувалося на теорії афектів. У теоретиків того періоду — Ф. де Бросара, А. Кірхера, Й. Маттезона — можна знайти

судження про стиль скрипок як про «веселий», труб — як про «войовничий», лютні — як про «вкрадливий» тощо (Дубка, 2020, с. 49–50).

Відповідно до цього, у класицистську епоху сформувалась ціла система «тембрових ярликів» (Дубка, 2020, с. 40–41), суть якої полягала в тому, що конкретні образні значення закріплювались за певним музичним інструментом. Проте, як свідчить музична історія, загалом правильні характеристики, означені в тембрових ярликах, у реальній творчості порушувались. Особливо характерно це для творчості композиторів Новітнього часу, які часто використовують інструменти, так би мовити, не за призначенням. Прикладів цьому багато у творчості класиків українського симфонізму — Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, що потребує, однак, окремого розгляду, як це зроблено в дисертації Юрія Іщенка (1975), присвяченій аналізу тембрової драматургії в симфоніях Б. Лятошинського.

Багатоманітні «метаморфози» в галузі використання інструментів у нових тембрових семантиках уже стали нормою, яка зумовлена слухацьким попитом. Як колись зазначав А. Шенберг, сучасний слухач — це «тембровий гурман»; він шукає в музичному творі оригінальності тембрових сполучень, що зумовлює велику кількість експериментів у цьому напрямі серед композиторів різних стилів і регіонів. Сучасний слухач вихований в основному на звукозаписі. У більшості випадків він орієнтується на стиль, а не на конкретний твір, шукаючи в ньому співзвуччя своїм знанням та досвіду в галузі розпізнавання музичних жанрів. У цьому контексті, як видається, і слід визначати актуальну для сучасного етапу суспільного музикування практику тромбонної творчості та виконавства.

У теоретичному аспекті тут існує ще одна важлива проблема, від якої залежить художня доцільність контекстного чи сольного звучання інструмента. Ідеться про співвідношення таких чинників, як універсалізм і специфіка. Серед великої кількості інструментів різного художньо-звукового спектра об'єктивно, тобто з позиції можливостей використання в різних елементах музичної мови, виокремлюються такі, які можна вважати різнобічними. Це, наприклад,

фортепіано, яке Ф. Ліст цілком слушно називав інструментом-оркестром. Якщо звернутися до інших закріплених у практиці музикування різних часів і стилів інструментів, то найуніверсальнішою тут буде скрипка. Що стосується специфіки, то цей критерій використовується там, де наявні оригінальність тембру, його спеціальна неповторна забарвленість. Таким є, наприклад, гобой, який специфічніший за кларнет та флейту. Серед мідних аерофонів універсальними якостями відрізняється валторна, а специфіка є перевагою таких інструментів, як тромбон.

Ці порівняння зрештою є умовними. Музична практика демонструє своєрідну амбівалентність універсальності та специфіки як сукупних сторін інструментального тембру. У своєму прагненні до універсалізації інструменти (точніше, музиканти, котрі ними володіють) намагаються поглибити специфіку, виявляючи у своїх улюблених інструментах ті якості, ті прийоми гри, які раніше не використовувалися або використовувалися епізодично. Тут можна навести багато прикладів, починаючи зі скрипкової універсалізації, у котрій після *pizzicato* та *con-legno* відбулося масштабне перетворення всієї акустичної системи звукоутворення («артикулятор — вібратор — резонатор»), що значно збільшують можливості відтворення на цьому інструменті образів різних жанрів.

Усе це набуває відображення в наукових розвідках під назвами «нетрадиційні прийоми гри на...», серед яких можна назвати праці В. Мужчиля (2015), Д. Муєдінова (2017), Г. Марценюка (2017). Проте, як видається, не лише накопичення новітніх прийомів звукодобування означає прогрес у бутті того чи іншого інструмента. Не менш важливою є така сторона його звукообразу, котра безпосередньо пов'язана з жанрами музики, де цей інструмент використовується, що стосується і тромбона.

Перш ніж розглянути аспекти цього питання, необхідно охарактеризувати тромбон як органіологічний об'єкт, що вперше було здійснено в трактаті ще в XIX ст. Г. Берліозом (Berlioz, 1882). Автор «Фантастичної симфонії» міркує не про тромбон як такий, а про тромбонне сімейство, підкреслюючи при цьому, що всі чотири види тромбонів — сопрановий, альтовий, теноровий,

басовий — мають назви тих людських голосів, до яких вони найбільше наближені за особливостями звука і об'єму (там само, р. 151). Далі автор праці розглядає практику використання тромбонів у європейських оркестрах, узагальнено характеризуючи сам вид цього інструмента. Дослідник зазначає, що «... тромбони, володіючи подібно іншим мідним інструментам всіма звуками натурального звукоряду „...“ на всіх позиціях, мають і повний хроматичний звукоряд з однією тільки перервою вниз» (там само, р. 152).

Послідовно розглядаючи всі чотири види тромбона, Г. Берліоз поряд з їх характеристиками в плані діапазону, динаміки, техніки гри, посилається на видатних композиторів — Глюка, Бетховена, Моцарта, Вебера, Спонтіні, котрі розуміли всю важливість ролі цих інструментів у різних жанрах музики. «Вони з бездоганною майстерністю застосовували різні властивості цього благородного інструмента для вираження людських пристрастей, для відтворення шумів природи, повністю зберігаючи його міць, його гідність, його поезію» (Berlioz, 1882, р. 173). Видатний французький майстер добре розумів усі позитивні можливості тромбона і наприкінці свого дослідження застерігає композиторів від недоречного чи просто вульгаризованого його використання, в основному для справляння враження. Автор закликає вчитися використовувати тромбон у визнаних майстрів, котрі вміли поєднати «гучноголосність» цього інструмента, його пафосність із ліричною кантиленою. Не випадково перші зразки останньої з'явилися в Глюка в італійській партитурі опери «Орфей», де сопрановий тромбон під назвою «*cornetto*» дублює сопрановий голос хору, а альтовий, теноровий і басовий тромбони в цей час подвоюють решту голосів.

Найяскравіше темброва семантика тромбонів проявляється в ансамблевій музиці для тромбонних концертів. Перші їх зразки знаходимо у творчості композиторів венеціанської школи першої чверті XVI ст. — А. Вілларта, Дж. та А. Габріелі. Це були типові для того часу церковні вокально-інструментальні жанри, котрі поєднували ознаки «сонати» (так тоді називали будь-яку інструментальну музику, яка гралася) та

«кантати» (так називали вокальну музику, котра співалася). Синтез цих начал породив змішаний вокально-інструментальний стиль, у якому до хорових груп доєднувались інструментальні — духові і струнні з органом. Левова частка дублювань хорових голосів (зокрема і подвоєнь в октаву) доручалася тромбонам, що додавало звучанню «тонких колористичних ефектів», породжувало «своєрідну музичну світотінь» (Дубка, 2020, с. 52). Творчість названих тут майстрів з повним правом можна віднести до витоків тромбонового мистецтва, оскільки саме завдяки долученню тромбонів створювався “new style” — монументальний різновид змішаного стилю, у якому вокальна поліфонія доповнювалася інструментальними барвами, створюючи в результаті новий тип фактури — «оркестрово-камерний, вокально-інструментальний за виконавським “наповненням”» (там само, с. 49).

Узагалі, розкриваючи особливості жанрової палітри музики для тромбона (тромбонів) у її історико-стилістичному становленні, слід мати на увазі два способи функціонування жанру в музиці. Згідно з крилатим висловом В. Шкловського, жанр — «це кристал, через який аналізується життя», можна скористатися одним з ключових положень сучасної жанрової теорії, суть якого полягає в тому, що вся наявна система музичних жанрів розподіляється на дві частини:

1. «Канонізована». До неї входять жанрові «зчеплення», представлені в циклічних формах — сонатах, сюїтах, симфоніях, варіаціях (Дубка, 2020, с. 42).
2. «Фабульна» — «програмні, а також непрограмні твори, оригінального задуму, у яких дія “канону” не є визначальною» (там само, с. 44).

Тромбонова жанрова стилістика формувалася як перехід фабульних жанрових форм до канонічних. Провідну роль тут відігравали твори для тромбона соло, прообразом яких слід уважати оперну та симфонічну практику використання цього інструмента, який поступово набував якостей універсального, аналогічного, наприклад віолончелі (не випадково існує багато перекладень музики для останньої, виконаних для тромбона). Наприклад, вважається, що поширена в репертуарі сучасних тромбоністів

Sonata in D minor, op. 5, № 8 А. Кореллі у супроводі клавіру є версією віолончельного зразка, виконаного відповідно до моделі скрипкової сонати з басом у стилістиці *da camera* з повільною *Preludio* і двома швидкими ігровими частинами (Крижанівський, 2006, с. 24). Це питання є спірним, оскільки існує вірогідність того, що спершу ця соната була віолончельною. Про це свідчить, зокрема, віртуозна партія мелодичного інструмента. Однак «сам факт можливості виконання на тромбоні віртуозної віолончельної партії свідчить про великі можливості і глибокі джерела сольної тромбонової сонати, у якій цей інструмент здатен конкурувати зі струнно-смичковими» (Дубка, 2020, с. 56).

У контексті аналізу солюючого тромбона слід мати на увазі різні тлумачення самого поняття «соло». Так, у дисертації В. Громченка (2020) розглядаються всі наявні дефініції цього поняття в музиці. Поняття “solo” в музиці визначається трьома словами-дефініціями. Соло в музиці — це: 1) музичний твір для одного виконавця (акомпанована чи неакомпанована); 2) у великих формах — окрема партія або епізод, призначені для виконання солістом; 3) концертний виступ одного виконавця (Громченко, 2020, с. 172). Коментуючи наведені тут визначення, В. Громченко узагальнює їх за допомогою власної робочої дефініції, згідно з якою «соло» (у цьому випадку духове) — «...самостійний художній твір, написаний для одного духового інструмента, та одноосібний (сольний) виступ виконавця-духовика» (там само, с. 6).

Кожен інструмент має свою історію солювання. Воно входило в практику гри поступово, відображуючи шлях універсалізації того чи іншого інструментального звукообразу, у результаті накопичення його специфічних ознак. Якщо йдеться про тромбон, то його шлях до солювання починався з дублювань вокальних чи інших голосів у творах церковного вжитку. Саме магадизація (цей термін застосовується для позначення октавного дублювання, яке було у свій час значним кроком уперед у формуванні багатоголосної фактури) зумовила самостійну солюючу функцію цього інструмента, в образі якого почали поєднуватися, формуючи єдине ціле, акустична та семантична складові.

Фігуруючи в міксах з іншими інструментами, а також з голосами, тромбон (спочатку це були тромбові консорти) поширював можливості свого використання в галузі фактурних функцій. Ще до того, як у практику увійшли розгорнуті тромбові солі, тромбон в оркестрі та в супроводі хору звучав як: 1) педаль; 2) підголосок типу втори; 3) підголосок контрапункту. Завдяки варіабельності, притаманній ренесансному та бароковому оркестрам, тромбон іноді (епізодично) виконував функцію солювання, але це ще не було системою.

Під час характеристики органології тромбона слід згадати його використання в музиці світського призначення. У музичній культурі міського побуту культивувалися інтради, а також баштова музика, де гучний тромбон відігравав провідну роль. До цього слід додати подальше використання тромбона (групи тромбонів) — альтовий, теноровий, басовий — у військових оркестрах та в капелах при маєтках магнатів (Садівський, 2014, с. 5).

Справжній тромбонний «бум» розпочався в європейській музиці Новітнього часу, і він пов'язувався з виникненням і поширенням жанру концерту для тромбона з оркестром. Саме в цьому жанрі найповніше розкривалися як сольні, так і ансамблеві функції тромбона, у результаті чого збагачувався новими фарбами та семантикою сам інструмент. Але жанр концерту, як і інші музичні жанри, досягаючи свого розквіту, підпадає під дію інтонаційної кризи, частково деактуалізується й потребує заміни іншими родами та видами музикування. Це стосується і тромбонного концерту як вершини віртуозно-сольної практики використання цього інструмента. На думку Ф. Крижанівського, «на рубежі XIX — XX ст. в розвитку жанру концерту для тромбона склалася кризова ситуація: віртуозний тип концерту фактично завершив свою історію, дійшовши логічного кінця в численних різновидах оперних фантазій» (Крижанівський, 2006, с. 7–8).

За законом «заперечення заперечення», на зміну явищу, яке досягло вершини у своєму розвитку, приходять його антипод. Такою протилежністю для тромбонної концертності як принципу музичного мислення є камерність у

широкому спектрі її проявів. Якщо головною семантичною ознакою концертності і концерту як її репрезентанта є діалогічність, то камерність відрізняється якістю, яку слід охарактеризувати як рівнопотенційність партій учасників музикування в процесі виконання музичного твору. В умовах камерної музики, яка не зводиться до якогось одного жанру, а є «системою жанрів» (за І. Польською (2003)), немає як такої відносно стабільної функції солювання. Воно відбувається почергово, переходячи з одного «поверху» фактури до іншого. Камерність як універсальний (поряд з концертністю) принцип музичного мислення охоплює доволі різноманітну палітру жанрів, починаючи від крупних форм, таких як соната, до мініатюр. Особливості образу-стилю тромбона впливають і на його відтворення в галузі камерності. Властиве їй «замкнене» музикування стосується не лише локацій, у яких вона звучить, а й спеціального відбору виражальних засобів, спрямованих на особистісне, що суттєво відрізняє ту ж тромбонну сонату від концерту для тромбона з оркестром. Водночас провідний жанр камерної музики — соната — ґрунтується на ідеї сонатності як категорії концептуального змісту. Спектр дії сонатності є вельми широким, що відображується через жанри, асимільовані в її межах.

В умовах жанрового плюралізму неакомпанований сольний тромбон перебирає на себе функції повноцінного репрезентанта свого видового стилю і охоплює як мініатюри та їхні цикли, так і відносно крупні форми, зокрема такі, які мають авторський заголовок «соната». Завдяки діалектиці самої сонатної форми, яка базується на ідеї контрасту-єдності, у межах сонатного розгортання такий інструмент, як тромбон, здобуває можливість показати всі свої внутрішні ресурси, зберігаючи накопичений за століття існування досвід. Тромбон у володінні виконавцями і композиторами стає в сонатному жанрі предтечою народження (точніше, повернення до практики) таких жанрів, як музична мініатюра.

Висновки. Сольна тромбована музика стає автономним осередком, котрий містить усе, що є характерним для образу тромбона, і в межах своєї компетенції демонструє всі жанри, які в

ньому існують чи існували. Якщо жанр мініатюри в його естетиці та поезиці є доволі повнодослідженим у галузях вивчення фортепіанної, скрипкової музики, то в силу об'єктивних обставин тромбон дійшов до мініатюри значно пізніше. Особливо це показово для мініатюр, розрахованих на одноосібне виконання на тромбоні, але подібна ситуація спостерігається і в п'єсах для тромбона і фортепіано. Сольні якості тромбона в цих двох різновидах мініатюри розкриваються по-різному. За наявності акомпанементу пріоритет належить концертному принципу, оскільки тут завжди буде наявним міжтебровий діалог. У варіанті одноосібного солювання, де подібний діалог як такий відсутній, солюю-

чий тромбон постає одразу в декількох іпоста-сях — як соліст, ансамбліст (приховане багатоголосся), концертант (як результат прихованого багатоголосся). Для розкриття змісту кожного із цих різновидів потрібні окремі дослідження, що і становить перспективи подальшого розвитку теми, сформульованої в назві цієї статті. Доцільно також виокремити в сценічно-одноосібному тромбоні (неакомпанованому) внутрішню діалогічну функцію, образно-драматургічну, формоутворюючу та інші аспекти, адже окреслений музичний матеріал є недостатньо дослідженим, водночас його актуальність в умовах змішаної форми, коли «живе» спілкування з концертмейстером не завжди можливе, лише зростає.

Список посилань

- Громченко, В. В. (2020). *Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ — початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): Монографія*. Ліра.
- Дубка, О. (2020). *Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття* [Автореферат дисертації кандидата наук, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. СПД ФО Степанов В. В.
- Іщенко, Ю. Я. (1975). Теброві експозиції в симфоніях Б. М. Лятошинського. *Українське музикознавство*, 10, 3–11.
- Крижанівський, Ф. П. (2006). *Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру* [Дисертація кандидата наук, Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової]. Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової.
- Марценюк, Г. П. (2017). Нетрадиційні та сучасні прийоми виконання у практиці гри на тромбоні. *Молодий вчений*, 12, 193–199.
- Мельник, А. О. (2014). Українська скрипкова мініатюра: до проблеми історії жанру. В Г. І. Ганзбург (Ред.-Упор.), *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття): збірник наукових статей* (Вип. 39, сс. 201–214).
- Муєдінов, Д. М. (2017). *Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку* [Автореферат дисертації кандидата наук, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Мужчиць, В. С. (2015). *Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукодобування (струнно-смичкова група): Навчальний посібник*. Print House.
- Польська, І. (2003). *Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти* [Автореферат дисертації доктора наук, Харківська державна академія культури]. Харківська державна академія культури.
- Рябуха, Н. О. (2004). *Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ–ХХ століть)* [Дисертація кандидата наук, Харківська державна академія культури]. Харківська державна академія культури.
- Рябуха, Н. О. (2015). Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. В П. Е. Герчанівська (Гол. ред.), *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство: збірник наукових праць* (Вип. 2(5), сс. 181–187). Міленіум.
- Садівський, Я. П. (2014). *Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару* [Автореферат дисертації кандидата наук, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського]. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
- Berlioz, H. (1882). *A Treatise On Modern Instrumentation And Orchestration*. M. C. Clerke (Trans. from French). Nevello, Ewer And Co.
- Huizinga, J. (1938). *Homo ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. H. D. Tjeenk Willink.

References

- Hromchenko, V. V. (2020). *Brass solo in European academic compositional and performing art of the XX — early XXI centuries (development trends, specificity, systematics): a Monograph*. Lira. [In Ukrainian].
- Dubka, O. (2020). *Sonata for trombone in the works of foreign and Ukrainian composers of the XX and early XXI centuries* [PhD thesis, I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts]. SPD FO Stepanov V. V. [In Ukrainian].
- Ishchenko, Yu. Ya. (1975) Timbre expositions in the symphonies of B. M. Liatoshynskiy. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 10, 3–11. [In Ukrainian].
- Kryzhanivskiy, F. P. (2006). *Ukrainian Trombone Concerto in the Aspect of Formation and Development of the Genre* [PhD thesis, A. V. Nezhdanova Odesa State Music Academy]. A. V. Nezhdanova Odesa State Music Academy. [In Ukrainian].
- Martseniuk, H. P. (2017). Non-traditional and modern performance techniques in the practice of playing the trombone. *Molodyi vchenyi*, 12, 193–199. [In Ukrainian].
- Melnyk, A. O. (2014). Ukrainian violin miniature: to the problem of genre history. In H. I. Hanzburh (Ed.-Comp.), *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Na chest Tarasa Kravtsova (do 90-littia): A collection of scientific articles* (Issue 39, pp. 201–214). [In Ukrainian].
- Muiedinov, D. M. (2017). *Non-traditional performing techniques on the trumpet in the context of historical and artistic development* [PhD thesis, I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts]. I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts. [In Ukrainian].
- Muzhchyl, V. S. (2015). *Non-traditional playing techniques in the acoustic structure of instrumental sound production (stringed group): a Textbook*. Print House. [In Ukrainian].
- Polska, I. (2003). *Chamber Ensemble: Theoretical and Cultural Aspects* [Doctoral thesis, Kharkiv State Academy of Culture]. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Riabukha, N. O. (2004). *Miniature as a Phenomenon of Musical Culture (on the Material of Piano Works by Ukrainian Composers of the Late XIX–XX Centuries)* [PhD thesis, Kharkiv State Academy of Culture]. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Riabukha, N. O. (2015). Sound image as a category of musical thinking: ontological and epistemological aspects. In P. E. Herchanivska (Editor-in-chief), *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo: a collection of scientific papers* (Vol. 2(5), pp. 181–187). Millennium. [In Ukrainian].
- Sadivskiy, Ya. P. (2014). *Solo and chamber works in the context of the formation of the Ukrainian trombone repertoire* [PhD thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Berlioz, H. (1882). *A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration*. M. C. Clerke (Trans. from French). Nevello, Ewer And Co. [In English].
- Huizinga, J. (1938). *Homo ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. H. D. Tjeenk Willink. [In Dutch].

Надійшла до редколегії 18.05.2024

Д. А. Янжула
аспірант, Харківська державна академія культури,
м. Харків, Україна

D. Yanzhula
postgraduate Student, Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine