

Дубка А. С.

*Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского***«ОБРАЗ-СТИЛЬ» ТРОМБОНА В СИСТЕМЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ**

УДК [78.071.1 : 785.7] : 788.2

**Дубка А. С. «Образ-стиль» тромбона в системе камерно-инструментального музицирования.** Статья посвящена изучению предпосылок формирования «образа-стиля» тромбона в системе камерно-инструментального музицирования. Методологической основой исследования выступает органология как отрасль современного музыкознания, изучающая комплексные свойства инструментов как артефактов культуры. Разработка понятия «образ-стиль тромбона», впервые предложенная в данной статье, позволяет осуществить его экстраполяцию на камерно-инструментальную сферу музицирования, рассмотреть предметно ее составляющие. Специально подчеркивается ведущая роль сонаты и сонатности в становлении и стабилизации тромбового «образа-стиля». Очерчиваются параметры «старой» и «новой» камерности (Б. Асафьев), а также специфика их реализации в тромбово-сонатном жанре.

**Ключевые слова:** органология, камерно-инструментальное музицирование, стиль инструмента, «образ-стиль» тромбона, соната в системе тромбового «образа-стиля».

**Дубка О. С. «Образ-стиль» тромбона у системі камерно-інструментального музикування.** Статтю присвячено вивченню передумов формування «образу-стилю» тромбона у камерно-інструментальному музикуванні. Методологічною основою дослідження виступає органологія як галузь сучасного музикознавства, що вивчає комплексні властивості інструментів як артефактів культури. Розробка поняття «образ-стиль тромбона», вперше запропонована у даній статті, дозволяє здійснити його екстраполяцію на камерно-інструментальну сферу музикування, розглянути предметно її складові. Спеціально підкреслюється провідна роль сонати і сонатності у становленні та стабілізації тромбового «образу-стилю». Окреслюються параметри «старої» та «нової» камерності (Б. Астаф'єв), а також специфіка їхньої реалізації у тромбово-сонатному жанрі.

**Ключові слова:** органологія, камерно-інструментальне музикування, стиль інструмента, «образ-стиль» тромбона, соната у системі тромбового «образу-стилю».

**Dubka A. The "image-style" of the trombone in the system of the chamber and instrumental music playing.** The article is devoted to studying prerequisites for forming the "image-style" of the trombone in the system of the chamber and instrumental music playing. The methodological basis for the research is the organology as a branch of the modern musicology which studies complex qualities of the instruments in the quality of culture artifacts. The development of the notion "the image-style of the trombone" is represented in the present article for the first time and it allows extrapolating this notion to the chamber instrumental sphere of music playing and considering its parts graphically. We have especially accentuated the leading role of the sonata and sonata qualities in establishing and stabilizing the trombone "image-style". The parameters of the "old" and "new" chamber form (B. Asafiev) and also the specificity of their realization in the trombone and sonata genre have been outlined.

The order of the material presentation in the present article is defined by the deduction method. First, we have considered the general methodology connected with the organology approach to the phenomenon under research. It is noted that the instruments, including the trombone, act as "tools" and "organs" of musical thinking as the culture artifacts associated with the so-called second nature – the world of objects and phenomena created by humans in the process of their historical practice.

The organology approach as the general basis for the undertaken study of the trombone "image-style" extends to such an important category as "style". In the system of the style hierarchy, the level of the "specific style" is distinguished (V. Kholopova), and it refers to the style of any instrument as well. The style aspect presents itself as the "special" component in considering the organology

qualities of the instrument, which further extends to the "concrete" sphere (the trombone style).

It is noted that, while bringing forward the complex concept of the "trombone image-style", the definition of which is proposed at the end of the present article, it is necessary to keep in mind the tight connection of this concept with the concept of the "genre style" (A. Sokhor) which is close to it in the terms of the generalization level and refers to the style of the instrument in its unity with the genres of music written for it as well. Within the frames of this category, we have also presented a chamber and instrumental genre, the characteristic of which in the aspect of the trombone "image-style" is also offered in the present article.

The consideration of the categories of "chamber form" and "instrumentality" (B. Asafiev, T. Adorno) makes it possible to single out one more aspect of the trombone "image-style" associated with the chamber sonata and sonata qualities as the attributes of chamber and instrumental thinking. The combination of the above-mentioned aspects of the trombone "image-style" phenomenon allows offering its original definition within the system of the chamber and instrumental music playing.

It is noted that the present style is the totality of the organology qualities of the instrument which acquired different ensemble and chamber roles in the process of the evolution. The process of this acquirement went in three interconnected directions – through the artistic and style composing practice stipulated by the historical necessities of a certain time period; through the performing practice which gradually formed into a separate type of music playing (the art of playing the trombone); through the work of instrument makers on making the instrument better according to the risen need of its composing and performing use.

The present definition embraces the theoretical prerequisites for forming the trombone "image-style" which should be considered in diachrony and synchronism, it means in the sequence of musical and artistic syntagmas (musical compositions) and in the simultaneity of genre and style paradigms (genres and styles of music in their historical and "geographical" reality).

The article underlines that the formula "the instrument is equal to the composition" (E. Nazaykinskiy) completely reflects the essence of the trombone "image-style". Indeed, the instruments developed along with the musical forms, and the fact that the instruments are "tangible" and the music forms are not, does not change the sense of the question (B. Asafiev).

The trombone, on the one hand, belongs to the instrumental group of slide aerophones which during their whole history have changed little in design. On the other hand, the use of the trombone in its complex genre and style aspect – an orchestral, ensemble, and solo one – was ambiguous during different style epochs. The complete coverage of the trombone "image-style" in the music of different genres was sufficiently slow and realized itself only in the art of the Newest Time – from the last decades of the 19th to the beginning of the 21st centuries. The composers started to realize the expressive and constructional abilities of the trombone due to the orchestra practice (symphony and opera), and the concert and solo abilities of the instrument were developing quite slowly because of a prolonged pinning of the "timbre label" upon it (A. Veprik), this label was historically associated with the trombone sound for a long time and was being overcome difficultly (G. Berlioz). In the conclusion we have noted that the further study of the trombone "image-style" assumes concretizing, in particular, in the area of the sonata for the trombone. This genre was initial in the practical use of this instrument, and the samples of the trombone sonata (or of sonatas with the trombone's participation) are even represented in the music of the late Renaissance. Later the sonata for the trombone gained a new birth in the music of the 20th – early 21st centuries where it is represented by a great number of stylistic varieties. In the present article this basis has given a possibility

to make a conclusion about the perspectives for the study of the trombone sonata in the quality of the main representative of its “image-style”. This does not exclude research of new qualities of the “orchestral” and “concert” trombone. However, as noted in this article, it is the historical “arch” between the music of the late Renaissance and the music of the Newest Time that allows assessing the trombone properly as an instrument of universal expressive abilities.

**Keywords:** organology, chamber instrumental music playing, style of the instrument, the “image-style” of the trombone, sonata in the system of the trombone “image-style”.

**Постановка проблемы.** Для рассмотрения стилевых качеств любого музыкально-художественного явления необходим подход к нему со стороны органологии — своеобразной исходной формы этого явления, через которую раскрываются его содержательные и формальные особенности. Поэтому, если считать инструменты носителями музыкальных «образов-стилей» (данный термин прямо вытекает из их «органоподобной» природы), необходимо разобраться в их бытийно-художественном статусе, включая широкий спектр характеристик — от «философии» инструмента до его конструкции и приемов игры на нем.

Данная статья призвана дополнить имеющиеся сведения об «образе-стиле» тромбона — инструмента с многовековой историей, который в современной музыкальной практике приобрел универсальные свойства, стал пригодным к отражению различных образно-эмоциональных состояний и претворению стилистических моделей разных эпох. Ключевой линией в эволюции тромбона является его использование в камерно-инструментальном музицировании, в частности, в жанре ансамблевой и сольной сонаты, что составляет важную сторону исследуемого феномена.

**Связь с научными и практическими задачами.** В теоретическом плане данная статья основывается на органологическом методе, цель которого — выявить комплекс характеристик инструмента в системе его стилистических детерминант: эпохальных, жанровых, национальных, «персональных». Отсюда вытекает и практическое значение статьи, связанное с созданием и исполнением музыки для тромбона или с его участием. Дифференцированный подход к этому феномену, предложенный в данной статье, где инструмент изучается в рамках камерности, поможет музыкантам-практикам в осуществлении художественных и учебных задач.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Органологический аспект исследований о тромбоне сочетается с жанровым и стилевым, что отражено в работах последних двух десятилетий. В них представлены характеристики тромбонного концерта (Ф. Крижановский [4]), ансамбля тромбонов (О. Федорков [14]), истории тромбона (W. Kimball [16]), тромбонного исполнительства (Г. Марценюк [8]), (Р. Лаптев [6]). Вместе с тем, сводная характеристика «образа-стиля» тромбона в имеющихся работах не представлена. Не исследуется специально и специфика использования этого инструмента в камерном музицировании, в частности, в сонатном жанре.

**Цель статьи** — выявить особенности претворения «образа-стиля» тромбона в камерно-инструментальном музицировании. В связи с этой целью ставятся и решаются исследовательские задачи: очертить параметры феномена «образ-стиль инструмента», дать его определение; соотнести теоретическую базу с практическими задачами современного тромбонного искусства (на примере сонатного жанра).

**Изложение основного материала исследования.** Органология — сравнительно новая отрасль музыкознания, появление которой обусловлено рядом художественно-эстетических детерминант. Термин «органология» происходит от гр. *organon* — «орудие, инструмент» [12, с. 427] и дает определение науки об инструментах как орудиях мышления музыкантов, прежде всего исполнителей.

Развитие исполнительского музыкознания, которое наблюдается примерно с 80–90-х годов прошлого века, обусловлено своеобразной переоценкой ценностей. Речь идет о том, что традиционная «композиторско-центристская» линия в музыкальной науке уже не охватывает всех проблем музыки как вида искусства. Исполнительство активно внедряется в общий музыкально-художественный процесс и становится часто его приоритетной областью.

Органология как наука об инструментах охватывает широкий круг вопросов, которые лишь частично затрагивались в инструментоведении и инструментовке — по существу, прикладных учебных дисциплинах. Подход к исполнительскому искусству как к творчеству имеет под собой мировоззренческо-философский базис, что отражено в тезисе известного философа и культуролога XX в. М. Мамардашвили.

Приведем полностью его суждение, поскольку оно имеет практически прямой «выход» на органологическую проблематику. По мнению М. Мамардашвили, «...человечество <...> избрало своего рода машины (условно назовем их экстагическими машинами) <...> Человек в них переведен в более интенсивный регистр жизни, и, находясь “вне себя”, чем-то в себе овладевает <...> Экстазируя, усиливая возможности и состояния человеческого психического аппарата, они переводят его в другое измерение, в другой способ бытия, лежащий вне отдельного человека и к тому же являющийся более осмысленным и упорядоченным, чем сам человек» [7, с. 46].

Музыкальные инструменты — это не только исторические артефакты культуры человечества, не только «музейные экспонаты». Инструменты живут своей жизнью, рождаются, функционируют, а иногда и отмирают в тех или иных исторических и социокоммуникативных условиях. Органологический комплексный подход к изучению того или иного инструмента означает целостный охват его совокупного «образа», отражение в этом образе прежде всего личности музыканта, причем в трех его возможных ипостасях: композитора, исполнителя-интерпретатора и квалифицированного слушателя. Инструменты формируются в этой асафьевской триаде музыкально-художественной

коммуникации и корреспондируют со всеми ее членами. Центральным элементом органо-логической коммуникации выступает исполнитель, личность которого изначально была ведущей в инструментальном искусстве. Ведь, по существу, инструмент — это человек, продолжение художественной личности, которая использует этот инструмент как орудие мышления и творчества, «одушевляет» его, доносит через него до слушателя собственный внутренний звуковой мир.

Определяя инструменты как орудия музыкального мышления, следует исходить из главного, опорного, естественного инструмента, данного человеку от природы, — голоса. Как отмечает в этой связи Е. Назайкинский, «...вся эволюция музыкальных инструментов <...> шла по пути поисков органоподобной, то есть органической, напоминающей организмы конструкции» [9, с. 81]. Классификации инструментов по группам и подгруппам в конечном итоге обусловлены степенью этого «органоподобия», близости или отдаленности, «отчужденности» того или иного инструмента от его прообраза — человеческого организма. Если речь идет об аэрофонах — духовых инструментах, то об «органичности» их звучания «...говорит уже само их название, связанное с дыханием. Важно то, что при извлечении звуков в акустический процесс вовлекается и сам музыкант — его губы, легкие, его тело. И звук кларнета, валторны, тромбона зависит не только от качества и особенностей самого инструмента, но и от свойств музыканта» [там же, с. 81–82].

Духовые инструменты во всех их разновидностях, как и инструментальное мышление вообще, отражают условия и специфику формирования этапов и принципов музыкального мышления. При этом, говоря об инструментах, следует иметь в виду, что они выступают в роли «...внеиндивидуальных факторов и условий опосредования личностных проявлений — факторов, развивавшихся в самой музыке и накапливаемых культурой» [10, с. 35]. Диалектика «индивидуального» и «внеиндивидуального» — главное в органо-логии любого инструмента, который «...изготавливается мастером по всем правилам ремесла и личного искусства и попадает в собственное владение к другому мастеру — исполнителю» [там же]. Инструменты становятся орудиями музыкального мышления только в этом единстве, куда подключается и произведение, созданное еще одним мастером — композитором. В триаде «мастер-изготовитель — исполнитель — композитор» постоянно действует фактор произведения, относящийся ко всем ее членам. В частности, «...инструмент как произведение не только предвосхищает феномен композиторского произведения (чисто исторически), но и дает возможность рассматривать последнее как особый идеальный инструмент, нацеленный на эффективное воздействие, на то, чтобы возвышать человека, вторично организуя (“организуя”) его» [9, с. 92].

В основе технологии как части органо-логической концепции того или иного инструмента

лежит феномен акустической структуры звукообразования — трехкомпонентная система «артикулятор, вибратор, резонатор». Через эту систему «слухового сознания», или «сознания слуха» (так Т. Чередниченко определяет суть музыкального мышления [15]), осуществляется бытие того или иного инструмента в практике общественного музицирования, в частности, освоении им, точнее — композитором и исполнителем, жанровых стилистических и композиционно-структурных закономерностей, специфицируемых и адаптируемых под эгидой данного инструментально-видового феномена.

Это относится и к «образу-стилю» тромбона, в систему которого входят органо-логические, жанровые, композиционно-драматургические, технологические (исполнительские) и коммуникативные характеристики. В процессе развития тромбовый «образ-стиль» менялся, воплощался в разных видах музицирования и соответствующих им жанровых системах, среди которых и интересующая нас камерно-инструментальная область. Ее концентрированным выражением и «высшей точкой» художественного воплощения является соната.

Инструментальная и, в частности, тромбовая соната, сложившаяся как жанр музыки для сольного инструмента в сопровождении клавира, может быть отнесена к особой разновидности камерно-ансамблевого музицирования в трех его составляющих: ансамблевости, камерности, инструментальности. Термин «ансамбль» (фр. *ensemble*, буквально — «вместе») относится не только к музыке. В самом широком смысле он содержит особое эстетическое качество любого рукотворного объекта, заключенное во взаимной согласованности, органичном единстве частей, образуящем некое целое.

Другое, уже чисто музыкальное (или актерское) значение понятия «ансамбль» относится к художественной согласованности исполнения произведения, рассчитанного на коллектив исполнителей. Далее, по «нисходящей», значение понятия «ансамбль» выступает уже как собственно музыкальный ансамбль, при котором произведение рассчитано на исполнение двумя и более голосами или инструментами (см. об этом в диссертации Э. Куприяненко [5]).

Жанр, а точнее, система жанров (выражение И. Польской [11]) обширного семейства камерных ансамблей отличается историко-стилевой нестабильностью, определяемой, прежде всего, характером изменяющихся форм общественного музицирования. В центре последнего находится фигура исполнителя (исполнителей), а также инструменты, востребованные в тот или иной исторический период, характер их сочетания, техника игры, а в конечном итоге — образный строй музыки, предназначенной для ансамблевого музицирования. Истоки европейского профессионального ансамбля в инструментальной сфере следует искать в XVII в. Концртирующий стиль барокко вызвал к жизни «чистую» инструментальную музыку, требовавшую новых форм

исполнительства — сольного, ансамблевого, оркестрового. В этой триаде камерные ансамбли занимают промежуточное положение. Однако их роль в развитии сольного и оркестрового, композиторского и исполнительского творчества исторически оказалась главенствующей.

«Чистая» инструментальная музыка (термин О. Соколова [13]), выступая изначально как переложения вокальных произведений для тех или иных инструментальных составов (т. н. интабуляции), начала вырабатывать необходимые ей самостоятельные формы, которые смогли бы обеспечить присущие ей диалектическую процессуальность и образный смысл вне контактов со словом, поясняющим этот смысл. Отсюда — повсеместное и интенсивное распространение сонаты как музыкального жанра. Следует учесть при этом, что барочное понимание сонаты еще далеко от фиксации в нем сонатного принципа как основы симфонического мышления классицистов, формулируемого как «сонатность». «Соната» (от ит. *sonore*) означала лишь инструментальное звучание в отличие от вокального *cantare*, означающего собственно пение.

Второй составляющей рассматриваемого рода музыки является камерность. Понятие «камерность» (от лат. *camere* — комната; итал. *musica de camere*; франц. *musique de chambre*; англ. *chamber music*; нем. *kammer musik*) означает некое небольшое замкнутое пространство, предназначенное для определенных типов произведений, по Б. Асафьеву, «замкнутое музицирование» [3]. В этом смысле музыкальные произведения различаются по своей предназначенности для исполнения в определенных помещениях, а понятие «камерность» может распространяться на все виды и роды музыки с точки зрения места и условий исполнения.

В более узком смысле понятие «камерность» означает особую жанровую группу музыкальных произведений, написанных для небольшого состава инструментов или голосов. Здесь на первом плане — уже содержательные отличия этой музыки от симфонической — рода музыки, предполагающего не только большое число участников, но и монументальный, обобщенный, в меньшей степени детализированный характер образности.

Социологический аспект камерности в ее истоках и современных проявлениях раскрывается в статье-лекции Т. Адорно [1]. Автор исходит из следующей предпосылки в понимании камерности, что существенно и для нашего исследования: «Чтобы выделить социологический аспект камерной музыки, я буду идти не от жанра, границы которого расплывчаты, не от слушателей, а от исполнителей» [1, с. 79]. Далее Т. Адорно предлагает свое понимание камерной музыки, трактуя ее следующим образом: «...под камерной музыкой я понимаю в основном те произведения эпохи сонатной формы от Гайдна до Шенберга и Веберна, для которых характерен принцип дробления тематического материала между различными партиями в процессе развития» [там же]. Рассматривая камерность в контексте ее

главного атрибута — сонатности — исследователь выделяет этот тип музыки как особый, отмечая, что он «...по своему внутреннему устройству, по своей фактуре конституируется распределением исполняемого между несколькими совместно музицирующими людьми» [там же].

Камерность как тип музыкального мышления противостоит симфоничности, хотя и связана с ней в области формообразования (сонатная форма). Будучи родственными в самой идее формы, они различаются по типу композиционной фактуры, что, в свою очередь, определяет и их исполнительскую специфику. Исполнительский фактор в камерной музыке гораздо более автономен и существенен, чем в концертном и симфоническом жанрах, где ведущая роль принадлежит солисту (концерт) и дирижеру (симфония).

В камерной музыке господствует межличностное общение. Исполнители камерной музыки, как отмечает Т. Адорно, «...только играют — играют в двух разных смыслах; <...> то, что кажется первичной функцией исполнителей, на деле уже совершено самим объектом и только как бы сужается этим объектом исполнителям» [1, с. 80]. Под «объектом» здесь понимается «готовое» произведение автора, где принцип игры уже запечатлен на двух смысловых уровнях: 1) бытийном (онтологическом) как деятельности без определенной цели; 2) в плане «музыкальной игры» в ансамбле, где ролевые функции распределены уже в самом объекте-произведении.

Глубинная сущность камерной музыки, ее «точка схода» к «тишине» — «фигуре умолчания» (Т. Адорно) [там же, с. 81], позволяет предложить следующую формулировку камерного исполнительства: *эффект камерной музыки — это то, что остается в слуховом сознании после ее прослушивания. В слуховой памяти слушателей здесь фиксируется главное — принцип слияния исполнительских партий в единое целое, их нерасторжимость в виде совокупного звучания, при котором они не могут существовать отдельно.*

Камерная музыка, если идти по пути социологических выкладок Т. Адорно, «...без всяких иллюзий тотальной гармонии, соответствовала антагонистическому состоянию общества, организованного в соответствии с *principium individuationis*, и в то же время оставляла далеко позади себя всякое уподобление обществу — благодаря тому, что она говорила» [1, с. 84]. Имея с симфонией общее основание — сонатную форму, камерная музыка, сохраняя свой *imago* (Т. Адорно), не могла не вобрать в себя ее принципы. Даже в выборе площадок для исполнения она по степени становилась музыкой общественно-филармонического толка, «перекочевав» из салонов «камер» в малые филармонические залы.

Т. Адорно не случайно говорит о том, что различие между «симфоничностью» и «камерностью» всегда было и остается «...чисто эстетическим» и «никогда не переходило в реальное социальное бытие»; «...микрокосм камерной музыки был нацелен на интеграцию, при этом отказывался, однако, от украшательской декора-

тивности фасада — экспансивности звучания» [1, с. 86]. Здесь обнаруживается основной содержательный момент, отличающий камерную музыку от симфонической и концертной в эстетико-художественном плане. Симфоничности и концертности присуща экспансивность звучания, следовательно, камерной музыке — его интенсивность. Это качество камерности особенно ярко проявилось в ее новых модификациях, представленных в музыке XX века, где камерные произведения организуются на основе принципа «стреттности», о котором говорит Б. Асафьев, определяя черты «новой камерности» [2, с. 106].

Вместе с тем, новое камерное мышление сохраняет и тенденцию к использованию развернутых, «раскиданных» (выражение Б. Асафьева [там же]) форм, что в сочетании со «стреттностью» образует два типа камерной музыки.

Важным направлением в выделяемой Б. Асафьевым новой трактовке камерности является и инструментальный фактор. Речь идет о новом отношении к тембру, при котором произведение пишется в расчете на конкретный инструмент (инструменты) и предназначается только для них. Это качество Б. Асафьев называет «наиболее выгодной организацией материала», при которой «...каждый инструмент и каждый голос дают характерное, только им присущее и ими только выполнимое в данных условиях, звучание» [2, с. 106]. Б. Асафьев выделяет и две основные стилевые предпосылки этого «нового инструментализма». С одной стороны, это было обусловлено влиянием малых ансамблей и оркестров (садовых, ресторанных, военных, а также джаз-банд, «...продемонстрировавшего удивительную дисциплину ритма и умение достигать немногим многого» [там же, с. 107]). С другой стороны, происходит своеобразное возвращение «...к старинной практике городских музыкантов XV–XVII веков, к богатой инструментальной культуре ренессансного города с ее общественной открытостью и доступностью» [там же, с. 107].

Новый камерный ансамбль отличается, по мысли Б. Асафьева, не только новой лексикой языка и линейностью фактуры, но и особым инструментальным качеством, при котором, в отличие от предыдущей «нейтрализации», инструменты трактуются как «индивидуумы с различными способностями», как «характеры с противоборствующими тенденциями», как механизмы «с их особенностями — интонационными и колористическими» [2, с. 107].

Поэтому, говоря о «образе-стиле» тромбона, следует учитывать не только видовые характеристики этого инструмента как представителю группы аэрофонов, где способ звукоизвлечения связан с кулисной системой, но и другие уровни стиля, входящие своими свойствами в общую систему данного видового стиля. Прежде всего, это — авторские стили в триаде «мастер-изготовитель — исполнитель — композитор». В сложном сочетании этих стилей рождается в конечном итоге «образ-стиль» такого инструмента, как тромбон. Другой фактор тромбонового стилизо-

образования — жанровый, касающийся использования тромбона в симфониях, операх, камерных ансамблях, а также в сфере прикладной и развлекательной музыки. Здесь следует подчеркнуть, что сольная жанровость тромбона в сонате или концерте была следствием его симфонического и оперного использования, а также тех различных ансамблей, в которых тромбон стал участвовать в музыке рубежа XIX–XX вв. (духовые «парковые» оркестры, диксиленд, джазовые комби-составы).

**Выводы.** Итак, тромбоновый «образ-стиль» в камерно-ансамблевом музицировании можно определить как *совокупность органо-логических качеств инструмента, освоившего в процессе эволюции разные ансамблево-камерные амплуа. Процесс этого освоения протекал по трем взаимосвязанным каналам: через художественно-стилевую композиторскую практику, обусловленную историческими потребностями определенной эпохи; исполнительскую практику, постепенно выделяющуюся в самостоятельный вид музицирования (искусство игры на тромбоне); работу мастеров-изготовителей по усовершенствованию инструмента с учетом назревших исторических потребностей его композиторского и исполнительского применения.*

Данное определение охватывает теоретические предпосылки формирования тромбонового «образа-стиля», рассматриваемого в диахронии и синхронии, то есть в последовательности музыкально-художественных синтагм (музыкальных произведений) и одновременности жанрово-стилевых парадигм (жанры и стили музыки в их историческом и «географическом» бытии).

**Перспективы дальнейших исследований** заявленной темы видятся в ее конкретизации, в частности, на материале тромбоновой сонаты — жанра, который ведет свое происхождение от искусства позднего Ренессанса и многогранно претворяется в музыке наших дней, в том числе и украинской.

#### Литература:

1. Адорно Т. В. Камерная музыка [Текст] / Теодор В. Адорно ; [пер. и ст. А. В. Михайлова] // *Избранное : Социология музыки*. — М. : СПб., 1998. — С. 79–94.
2. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском [Текст] / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. — 280 с.
3. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке [Текст] / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 216 с.
4. Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру [Текст] : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Крижанівський Федір Петрович. — Одеса, 2006. — 19 с.
5. Купріяненко Е. Б. Альт у політеμβровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє Бароко — Й. Брамс) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Купріяненко Емма Борисівна. — Х., 2010. — 21 с.
6. Лаптев Р. Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусств : 17.00.02 / Лаптев Роман Геннадьевич. — СПб, 2005. — 20 с.
7. Мамардашвили М. К. Наука и культура [Текст] / М. К. Мамардашвили // *Методологические проблемы историко-научных исследований : сб. статей / [отв. ред. И. С. Тимофеев]*. — М., 1982. — С. 45–58.

8. Марценюк Г. П. *Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбонного виконавства (кінець XIX—XX століття). Історичні та методичні аспекти* [Текст] : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Марценюк Герольд Петрович. — К., 2011. — 20 с.
  9. Назайкинский Е. В. *Звуковой мир музыки* [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
  10. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке* [Текст] : учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. / Е. В. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.
  11. Польская И. И. *Камерный ансамбль : история, теория, эстетика* [Текст] / И. И. Польская. — Х. : ХТАК, 2001. — 396 с.
  12. *Современный словарь иностранных слов* [Текст] : около 20 000 слов / [ред. : Е. Н. Захаренко, И. В. Нечаева, Т. Г. Музрукова]. — М. : Русский язык, 1993. — 740 с.
  13. Соколов О. В. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры* [Текст] : монография / О. В. Соколов. — Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. — 220 с.
  14. Федорков О. В. *Український ансамбль тромбонів у контексті світового музичного мистецтва* [Текст] : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Федорков Олег Вікторович. — Х., 2008. — 18 с.
  15. Череди́ченко Т. В. *Идеи Ю. Н. Холлопова к философии музыки* [Текст] / Т. В. Череди́ченко // *Laudamus. К 60-летию Ю. Н. Холлопова*. — М. : Композитор, 1992. — С. 40–97.
  16. Kimball W. *Trombone history timeline* [Электронный ресурс] / Will Kimball. — Режим доступа : <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/> (дата обращения : 12.05.2017). — Загл. с экрана.
- References:**
1. Adorno, T. V. (1998). *Kamernaya muzyka* [Chamber Music]. In *Izbrannoye : Sotsiologiya muzyki — Selected : Sociology of Music*. (A. V. Mihajlova, trans.). (pp. 79–94.). Moscow ; St. Petersburg. (In Russian).
  2. Asafyev, B. V. (1977). *Kniga o Stravinskom* [The Book about Stravinsky]. Leningrad : Muzyka, Leningr. otd-nie. (In Russian).
  3. Asafyev, B. V. (1981). *O simfonicheskoy i kamernoy muzyke* [About Symphonic and Chamber Music]. Leningrad : Muzyka, Leningr. otd-nie. (In Russian).
  4. Kryzhanivskyy, F. P. (2006). *Ukrayinskyy kontsert dlya trombona v aspekti stanovlennya ta rozvytku zhanru* [The Ukrainian Concerto for a Trombone in Aspect of Formation and Development of a Genre]. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa. (In Ukrainian).
  5. Kupriyanenko, E. B. (2010). *Alt u politembrovomu kamerno-instrumentalnomu ansambli avstro-nimetskoyi tradytsiyi (piznye Baroko — Y. Brams)* [Viola in Polytone Chamber-instrumental Ensemble Austrian-German Tradition (late baroque — J. Brahms)]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv. (In Ukrainian).
  6. Laptev, R. G. (2005). *Iskusstvo orkestrovo-ansamblevoj igry na trombone* [Art of an Orchestral and Ensemble Playing a Trombone]. Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg. (In Russian).
  7. Mamardashvili, M. K. (1982). *Nauka i kultura* [Science and Culture]. *Metodologicheskiye problemy istoriko-nauchnykh issledovaniy — Methodological Problems of Historical and Scientific Research Collection*. (I. S. Timofeev, ed.). (pp. 45–58). Moscow. (In Russian).
  8. Martsenyuk, H. P. (2011). *Etapy stanovlennya ta problemy rozvytku ukrayins'koho trombonovoho vykonavstva (kinets XIX — XX stolittya). Istorychni ta metodychni aspekty* [Stages of Formation and Problem of Development of the Ukrainian Trombone Performance (the End of XIX — XX Century). Historical and methodological aspects]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv. (In Ukrainian).
  9. Nazaykinskiy, Ye. V. (1988). *Zukovoy mir muzyki* [Sound World of Music]. Moscow : Muzyka. (In Russian).
  10. Nazaykinskiy, Ye. V. (2003). *Stil i zhanr v muzyke* [Style and Genre in Music]. Moscow : Vlados. (In Russian).
  11. Polskaya I. I. *Kamernyy ansambl : istoriya, teoriya, estetika* [Chamber Ensemble : History, Theory, Esthetics]. Kharkiv : HGAK, 2001. (In Russian).
  12. Zakharenko, Ye. N., Nechayeva, I. V., Muzrukova, T. G. (1993). *Sovremennyy slovar inostrannykh slov* [Modern Dictionary of Foreign Words]. Moscow : Russkiy yazyk. (In Russian).
  13. Sokolov, O. V. (1994). *Morfologicheskaya sistema muzyki i yeye khudozhestvennyye zhanry* [Morphological System of Music and Its Art Genres]. Nizhny Novgorod : Izd-vo Nizhnegorod. un-ta. (In Russian).
  14. Fedorkov, O. V. (2008). *Ukrayinskyy ansambl tromboniv u konteksti svitovoho muzychnoho mystetstva* [The Ukrainian Ensemble of Trombones in the Context of World Musical Art]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv. (In Ukrainian).
  15. Cherednichenko, T. V. (1992). *Idey Yu. N. Kholopova k filosofii muzyki* [Ideas of Yu. N. Kholopov to Philosophy of Music]. In *Laudamus. K 60-letiyu Yu. N. Kholopova — Laudamus. To the 60th Anniversary of Yu. N. Kholopov*. (pp. 40–97). Moscow : Kompozitor. (In Russian).
  16. Kimball, W. (n. d.). *Trombone History Timeline*. Retrieved from <http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/>. (In English).
- Рецензент статті: Ієнатченко Г. І., кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, заслужений діяч мистецтв України
- Стаття надійшла до редакції 19.05.2017