

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ**

**імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра оркестрових духових інструментів**

**та оперно-симфонічного диригування**

**Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**СПЕЦИФІКА ДЖАЗОВОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ НА ТРОМБОНІ**

**(на прикладі «BLUEBELLS OF SCOTLAND» А. ПРАЙОРА)**

Магістерська робота

**РЕММЕРА ЄГОРА СЕРГІЙОВИЧА**

**Науковий керівник -**

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри

інтерпретології та аналізу музики

**ЗІНЧЕНКО В. О.**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Реммер Є.С.

**Харків – 2021**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 АРТИКУЛЯЦІЯ ЯК КОНЦЕПТ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА</b> .....	6
1.1 Походження терміну «артикуляція»: термінологічний дискурс.....	6
1.2 Артикуляція та виконавський апарат тромбоніста.....	10
1.3 Особливості артикуляційного мислення інструменталіста.....	20
<b>Висновки до Розділу 1</b> .....	23
<b>РОЗДІЛ 2 СПЕЦИФІКА ДЖАЗОВОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ НА ТРОМБОНІ У СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ</b> .....	25
2.1 Специфіка технічного втілення артикуляційних прийомів у джазовій музиці для тромбону.....	25
2.2 Розгляд артикуляційних джазових прийомів на прикладах сучасного джазового репертуару для тромбону .....	34
<b>Висновки до Розділу 2</b> .....	39
<b>РОЗДІЛ 3 «BLUEBELLS OF SCOTLAND» А. ПРАЙОРА: СПЕЦИФІКА ДЖАЗОВОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ НА ТРОМБОНІ</b> .....	41
3.1 Композиційний аналіз « <i>Bluebells of Scotland</i> » А. Прайора .....	41
3.2 Виконавські аспекти « <i>Bluebells of Scotland</i> » А. Прайора.....	45
<b>Висновки до Розділу 3</b> .....	50
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	52
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	57

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** В сучасному мистецтві гри на духових інструментах протягом останніх років склалася тенденція стрімкого зростання вимог щодо професійної майстерності музиканта. При цьому в особливо складних умовах знаходиться виконавство на мідних духових інструментах, зокрема на тромбоні, з його музично-акустичними особливостями звукотворчого процесу.

Одним з основних маркерів майстерності гри на тромбоні, рівно як і на будь-якому іншому інструменті, було та залишається питання якісної та виваженої артикуляції. Питання аналізу внутрішньо виконавських проблем з цього приводу має давню історію. Про що свідчать методичні напрацювання педагогів-практиків, починаючи з XIX ст. (Ж. Арбан, В. Вурм, Ф. Тюрнер, П. Волков), так і педагогів XX ст. (Є. Рейхе, В. Блажевич, М. Табаков, Г. Орвід, Ю. Усов, Т. Докшицер, В. Венгловський, В. Сумеркін) а також вітчизняних (І. Кобець, М. Едельман, С. Горовой, та інші).

Ці роботи склали міцний фундамент школи гри на тромбоні як мистецького явища та послугували рушійною силою у потужному розвитку виконавської майстерності, але високі вимоги сьогодення, що висуваються перед сучасними виконавцями, вимагають вирішення нових, більш складних завдань, практичного переосмислення раніше набутих знань.

Проте, поза межами уваги науковців залишаються ще багато невирішених питань (враховуючи специфіку виконавства на тромбоні), які й до сьогодні є актуальними. Але це стосується артикуляції щодо академічного виконавства, а її джазові аспекти взагалі майже не потрапляють в поле зору вчених.

Робота над джазовим твором та процес його концертного виконання вимагає від музиканта-духовика наявності особливих теоретичних знань та виконавських навичок, музичного смаку та володіння специфікованими прийомами гри на інструменті. Використання артикуляційних прийомів в рамках виконавського процесу займає особливе місце під час вивчення та практичного втілення сучасного тромбонного джазового репертуару. Розкриття деяких

важливих артикуляційних аспектів виконавства на духових інструментах стосовно інтерпретації джазових творів є однією з найактуальніших проблем сучасності, оскільки саме артикуляція стає тим вищим щаблем виконавського мистецтва, на який переходять тоді, коли завершуються розмови про такі базові поняття, як динаміка, ритміка, інтонація. Саме артикуляція стає своєрідним «провідником» до вищого професійного рівня музиканта, який запускає унікальні забарвлені, животворчі процеси збагачення безмежного спектру виконавських засобів.

Відтак, вважаємо необхідним висвітлити й окреслити проблеми саме джазової артикуляції на тромбоні.

**Мета дослідження** – визначити специфіку джазової артикуляції на тромбоні. Сформульована мета зумовила постановку і вирішення наступних завдань:

- 1) здійснити стислий огляд науково-дослідницької літератури з питань трактування та сучасного розуміння терміну «артикуляція»;
- 2) розглянути взаємозалежності виконавського апарату та артикуляції на тромбоні;
- 3) окреслити особливості інструментального артикуляційного мислення;
- 4) розглянути специфіку технічного втілення артикуляційних прийомів у джазовій музиці для тромбону;
- 5) проаналізувати технологічні та художні аспекти артикуляційних джазових прийомів на прикладі «*Bluebells of Scotland*» А. Прайора.

**Об'єкт дослідження** – артикуляція як важливий засіб художньої виразності виконавства на мідних духових інструментах.

**Предмет дослідження** – специфіка джазової артикуляції на тромбоні на прикладах сучасного джазового репертуару.

**Матеріал дослідження.** Для визначення специфіки джазової артикуляції на тромбоні було обрано ряд сучасних джазових творів, зокрема «*BODY AND SOUL*», «*SOME BONES*», «*SWEET LOUISIANA*» та «*BLUEBELLS OF SCOTLAND*» А. Прайора та інші – ноти, партитури, аудіо- та відеозаписи.

**Методологія** дослідження заснована на теоретичному, історичному, функціональному, інтерпретаційному та типологічному методах аналізу.

**Теоретичну основу** дослідження складає сукупність робіт провідних науковців з питань теоретичного осмислення терміну «артикуляція» (Л. Баренбойм, І. Браудо, Н. Кісліцин, О. Сокол, Є. Тітов, Е. Черниш та ін.) та практичного її застосування у грі на тромбоні (Б. Діков, В. Івко, Г. Марценюк, А. Сухих, В. Шулін та ін.).

**Наукову новизну** отриманих результатів доводить актуалізація та аналіз сучасного джазового репертуару для тромбону як солюючого та ансамблевого інструменту з широкою амплітудою виразових можливостей.

**Практична значущість отриманих результатів** полягає у можливості використання результатів дослідження у навчальних курсах з «Історії та методики виконавства на духових інструментах», «Інструментознавства», «Музичної інтерпретації», а також у процесі індивідуальної роботи тромбоністів над сучасними джазовими творами.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 60 сторінок, з них основного тексту – 55 сторінки. Список використаних джерел налічує 42 найменувань.

# РОЗДІЛ 1

## АРТИКУЛЯЦІЯ ЯК КОНЦЕПТ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

### 1.1. До походження терміну «артикуляція»: термінологічний дискурс

Поняття артикуляції давно та міцно увійшло до словникового запасу музикантів. Однак значна кількість різноманітних тлумачень в музикознавчих працях стосовно артикуляції свідчить про складність та невизначеність цієї проблеми.

Високо оцінюючи працю І. Браудо «Артикуляції» виконавці зазвичай недооцінюють роль вимови, якій автор приділяє певну значущість у своєму дослідженні.

Разом з тим, це поняття надає практичного спрямування роботи, на що вказує автор, називаючи її *надвимовою мелодією*, звертаючи увагу на те, що «міра здійснення артикуляційного прийому... пов'язана зі сукупністю засобів» [6, с. 10]. Ця ідея І. Браудо становить основу для всебічного вивчення історично усталених особливостей мистецтва виконавської артикуляції.

Термін «артикуляція» запозичений музикантами з лінгвістики. Там йдеться про вимову складів, про той чи інший ступінь ясності, розчленування складів при вимові слова. Трактовка артикуляції в даному випадку досить вузька і характеризує виключно фізіологічний процес вимови.

Але таке це визначення не зовсім підходить до музичного поняття «артикуляції». Будучи більш ніж широким музичним поняттям, артикуляція знаходить своє вираження, насамперед, в музичних штрихах.

Штрихи в музиці – це особливий спосіб видобування звуку на різних музичних інструментах.

Саме штрихи надають музиці особливого характеру та яскравого забарвлення, що обумовлюється художнім змістом твору та виконавчим задумом.

Від способу звуковидобування залежить характер мелодії та розуміння образів, що вона створює.

Штрихова техніка є одним з основних елементів артикуляції. Види музичних штрихів спочатку сформувалися в скрипковому виконавському мистецтві, оскільки виразні властивості звуку, що витягується на струнних смичкових інструментах, безпосередньо пов'язані з характером руху смичка – плавним, поштовхоподібним, відскакуючим. Пізніше штрихи були освоєні і на інших музичних інструментах.

Артикуляція – система художніх засобів у музиці, яка володіє різноманітною палітрою яскравих прийомів. Вона дає композитору і виконавцю великі можливості для створення і передачі музичного образу. [6, с. 10].

В сучасному музикознавстві можна виділити як мінімум два напрямки в розвитку цього терміну. Одна частина музикознавців намагається звузити трактовку артикуляції для того, щоб надати цьому терміну однозначності і універсальності.

Другі ж намагаються розширити грані цього поняття, щоб трактувати артикуляцію як процес «вимови» музичної тканини. При цьому обидві точки зору абсолютно рівноправні і можуть бути досить впевнено аргументовані.

У великому енциклопедичному словнику пропонується розуміти артикуляцію як «засіб виконання на музичному інструменті або голосом послідовність звуків», і далі продовжується – «визначається зв'язністю або відокремленістю звуків». Ця трактовка і в теперішній час являється досить розповсюдженою [4, с. 141].

Загальноприйняте визначення поняття *артикуляції* (від лат. *articulatio*, *articulo* – розділяю, членороздільно вимовляю) як засобу музичної виразності дає І. Браудо: «В музичній теорії, під артикуляцією розуміється мистецтво виконувати музику, і перш за все мелодію, з тою чи іншою ступеню розчленованості та зв'язаності її тонів, мистецтво використовувати у відповідності все різноманіття прийомів легато і стакато» [6, с. 75].

Деякі автори зводять на перше місце не зв'язність – роздільність, а саме звучання і говорять про артикуляції як про втілення різних властивостей і сторін звуку. Таким чином, артикуляція може бути в двох різновидах: фонетична – сукупність психофізіологічних дій музиканта і їх акустичний результат і мотивна – визначальна співвідношення розчленованості і зв'язності звуків в мотиві (фразі).

В джазі більш істотне значення приділяється мотивної артикуляції. Е. Барбан висуває на передній план мотивної артикуляцію, особливо виділяючи аспект інтонування: «Виконавець в джазі виступає не тільки як інтерпретатор, але в значній мірі і як творець того, що він грає. Внаслідок цього джазова інтонація включає в себе і звучання як таке, і манеру інтонування, розвитку інтонації, притаманну того чи іншого виконавця або стилю, і спосіб звуковидобування, особливості фразування і т. д.» [3, с. 51].

Е. Барбан виділяє «елементарні частинки» джазової музики, близькі по суті філологічної фонемі, які за аналогією можна називати «тонемо». Такі «тонемі» в джазовій музиці складають інтонаційний і мотивний «словник» виконавця, вироблений ним самим в процесі виконавської практики, а певна їх сукупність утворює його індивідуальний стиль.

Є. Тітов у своїй дисертації наводить наступне визначення цього поняття: «Під артикуляцією ми розуміємо характер промовляння, який є необхідним для уточнення сенсу найдрібніших елементів музичного тексту» [34, с. 8].

В свою чергу, у докторській дисертації «Теорія музичної артикуляції» О. Сокол так формулює це поняття: «Музичні артикуляції – це історично сформовані типологічні способи виконавського вимовляння моментів інтонаційно-художнього потоку, що породжують певні звукові типи, які визначаються характером предметних і модальних ознак образів і функціями цих моментів в інтонаційно-художній цілісності» [30, с. 69].

Одним із фундаментальних досліджень проблем артикуляції, які направлені на створення універсальної теоретичної системи є робота Є. Тітова. Він розглядає артикуляцію як «явище, яке реалізує звукову сторону музичної мови» [34, с. 10].

Він вибудовує складну, багаторівневу систему і пропонує наступне визначення артикуляції: артикуляція – «сукупність паралельних або почергових артикуляційних форм, які створюють цілісну якість музичної тканини, і які служать для втілення художнього задуму» [34, с. 10].

В системі музичної артикуляції автор виділяє два різновиди: артикуляцію мотивну, яка представляє собою «зв'язність і відокремленість», а також артикуляцію фонетичну, яка «поєднує в собі психофізіологічні дії виконавця і фонетичний звуковий результат». З точки зору характеристик, він зазначає, що артикуляція характеризується типом атаки (жорсткою, плавною, різкою і округлою), витримки (яка відображає процеси в середині тона, який звучить) [34, с. 10].

В сучасному розумінні, на нашу думку, артикуляцію більш за все необхідно сприймати як комплексне явище, яке об'єднує часові і просторово-об'ємні характеристики звучання. До цієї думки схиляється й Є. Тітов, коли пише: «артикуляція – категорія комплексна, вона передає художній зміст тона через штрихи, динаміку, тембри, простір і час» [34, с. 10].

Одною з причин неоднозначності трактовки терміну являється те, що артикуляція відноситься до виконавських засобів музичної виразності. Питання артикуляції знаходяться повністю під владою виконавців, і саме із виконавської і педагогічної практики він був запозичений музикознавством. Особливо це актуально для інструментального мистецтва.

Таким чином, «артикуляція» в сучасному музикознавстві являє собою особливий термін, який пропонує досліднику змістовну зону, в рамках якої можливі ті чи інші варіанти трактовки.

На нашу думку, стосовно артикуляції найвлучніше висловився О. Сокол. В його розумінні цього терміну ми бачимо як технічні особливості артикуляції, так й інтонаційно-художню сферу [30, с. 69]. Все це в кінцевому результаті створює художню цілісність.

Автори наведених робіт, аналізуючи поняття артикуляції, пропонують різні види класифікацій, показують взаємодію з іншими засобами художньої

виразності. Вони поглиблено розглядають штрихи і прийоми, часом віддаляючись від власне проблем артикуляції.

Ці роботи допускають значну різноманітність і «варіантність» виконання, що призводить до артикуляційних прорахунків у виконавській практиці.

Звичайно, музика – явище не «категоричне», але її створення завжди зумовлене цілою низкою певних закономірностей, якій підпорядковуються композитори під час написання твору, і дію яких повинен враховувати виконавець у своїй діяльності.

Ця думка у значній мірі відноситься й до виконавства на духових інструментах, у процесі гри на яких беруть участь легені і артикуляційний апарат музиканта – ротова порожнина, язик, губи, гортань тощо. Тому абсолютно правомірно застосування у духовій виконавській практиці терміну «артикуляція», запозиченого з мовної фонетики.

## **1.2 Артикуляція та виконавський апарат тромбоніста**

При висвітленні питання щодо формування виконавського апарату тромбоніста слід розглянути загальне тлумачення цього поняття. Так, виконавський апарат музиканта-інструменталіста трактується як «структура, що охоплює слухову, рухову, емоційну та інтелектуальну сфери. Він є динамічним утворенням, компоненти якого знаходяться у складній залежності один від одного і поперемінно виступають у ролі провідного фактору» [34, с. 10].

Автори численних методичних робіт з питань духового виконавства: Б. Диков, Ю. Усов, Б. Манжора, С. Горовой та інші, визначаючи термін «виконавський апарат», відносять до нього, в основному, амбушур, артикуляційний апарат, систему дихання тощо.

Дослідник Е. Титов тлумачить виконавський апарат як «сукупність фізіологічних органів, що беруть участь в ігровому процесі і пов'язаних між

собою складною нервово-м'язовою діяльністю. Виконавський апарат, на його думку, включає такі складові, як слухова сфера, дихальна система, артикуляційні органи (губи, язик, дихальна система, щелепа, гортань), пальці виконавця» [34, с. 10].

Розглядаючи теорію постановки виконавського апарату трубача І. Гишка поділяє постановку на загальну та спеціальну. «До загальної постановки відносять: найзручніше положення корпусу, голови, шиї, рук і ніг, способи тримання інструмента та розміщення мундштука на губах. Спеціальна постановка включає: виконавське дихання; раціонально сформований амбушур; точні та скоординовані рухи язика; робота акустичних резонаторів дихальної системи; синхронні дії пальців» [10, с. 14].

В. Апатський, розглядаючи теорію виконавського апарату, пише: «...духове виконавство несе у собі два начала – інструментальне і, певною мірою, вокальне. У відповідності з таким уявленням весь виконавський апарат духовика може бути розподілений на два компоненти:

- інструментальний (пальці рук, що утримують інструмент і за допомогою спеціального пристосування змінюють розміри його резонуючого стовпа;
- вокальний (амбушур, дихання, артикуляційно-резонуючий апарат).

Другий компонент автор пропонує назвати «звукоутворювальним апаратом». На наш погляд, таке поняття сьогодні необхідне, адже амбушур, дихання й резонатори мають розглядатися у тісній взаємодії – як єдиний, цілісний інструмент» [2, с. 13-14].

Погоджуючись з концепцією В. Апатського стосовно визначення двох основних компонентів виконавського апарату, слід зазначити однак, що природа дерев'яних і мідних духових інструментів, незважаючи на наявність спільних рис, мають все ж таки суттєві відмінності.

Як зазначає В. Посвалюк, «...не можна ототожнювати роботу виконавського апарату музиканта, який грає на мідному інструменті, з роботою виконавського апарату музиканта, який грає на дерев'яному інструменті», і далі «...джерелом коливань на дерев'яних інструментах є тростини, роль яких на мідних

інструментах виконують губи, які через мундштук передають ці коливання в інструмент» [25, с. 368].

Дійсно, мідні духові інструменти об'єднує подібний за конфігурацією воронкоподібний мундштук, що дає підставу до єдиного трактування багатьох компонентів, які включаються до поняття «виконавський апарат тромбоніста».

Відтак, на наш погляд, до виконавського апарату тромбоніста слід віднести такі найважливіші компоненти:

1. Амбушур (та його вірне формування).
2. Язик (та його функції в процесі звуковидобування і звукоутворення).
3. Постановка мундштука (його найбільш раціональне розміщення на губах).
4. Виконавське дихання (техніка виконавського вдиху та видиху).
5. Постановка акустичних резонаторів дихальної системи.
6. М'язово-руховий апарат тромбоніста (його моторико-технічний компонент).

Протягом останніх років з'явилося багато праць та статей з питань виконавства на духових інструментах та методики гри (відповідно до специфіки кожного з духових інструментів).

Проаналізувавши традиційні науково-теоретичні та методичні концепції щодо питань формування виконавського апарату музиканта на мідних інструментах, можна зробити висновки про існування в середовищі науковців та педагогів суттєвих розбіжностей з цих питань як на концептуальному, так і на практично-інструктивному рівнях. В межах даної роботи складно викласти сутність найважливіших компонентів виконавського апарату тромбоніста, тому в контексті розгляду цих проблем висвітлимо одне з найважливіших питань – м'язово-руховий апарат тромбоніста (його моторико-технічний компонент).

Під цим поняттям ми маємо на увазі базові виконавські рухові навички, що складають основу тромбонової техніки – зручна постановка та функціонування правої руки тромбоніста; синхронна робота язика, пов'язана як з рухом правої руки, так і з рухами великого пальця лівої руки виконавця під час користування

кварт-квінт-секст-вентилем. Всі вище перераховані компоненти, що складають м'язово-руховий апарат тромбоніста, взаємопов'язані і, в той же час, кожний окремий елемент виконує свою ігрову функцію.

Таким чином, для вірного попадання тромбоністом у визначену позицію, і точну фіксацію тону, виконавець має координувати дії всіх виконавських компонентів. Порушення злагодженої роботи одного з них (техніки язика, рухів правої руки, неточних дій великого пальця лівої руки) негативно впливає на результат виконання.

Більшість авторів методичних напрацювань з питань тромбонового виконавства велику увагу надають питанню вірної постановки правої руки виконавця (В. Сумеркін, Б. Григор'єв, Г. Седрадян, Б. Манжора та ін.), що посідає важливе місце у комплексі проблем м'язово-рухового апарату тромбоніста.

Головний найпоширеніший недолік серед тромбоністів – це скутість зап'ястя і кисті правої руки, що стає причиною різкого пересування куліси. Щоб запобігти цього недоліку досвідчені педагоги рекомендують виконавцям дотримуватися найбільш зручного положення кисті на кулісі, тобто «постановки Рейхе».

Є. Рейхе – професор Ленінградської консерваторії у «Школі гри на тромбоні» (1937 р.) запропонував свій спосіб утримання куліси.

«Куліса тримається подушечками великого і середнього пальців правої руки, а вказівний палець знаходиться зверху, підмізинний – збоку, а мізинець займає місце, яке дає можливість підтримувати кулісу, коли потрібно розслабити ліву руку. При цьому кисть руки повертають від себе, щоб створити променево-зап'ястковому суглобові найзручніші умови для руху у напрямку ходу куліси» [27, с. 3].

У засвоєнні техніки куліси заслуговує на увагу «метод прискорення та гальмування» автором якого є Д. Уїк, який зазначає: «...при русі куліси вниз великий палець виконує енергійний поштовх, і при досягненні потрібної позиції другий і третій пальці беруть на себе функції гальмування. І, навпаки, при русі

угору вказівний «робить поштовх», а великий палець гальмує рух» [цит. за 29, с. 26].

В свою чергу, Б. Манжора вказує: «Щоб вірніше досягти одним рухом шостої і сьомої позиції треба перед переходом на них висунути якнайбільше праве плече, передпліччя і зап'ясток, після чого далекі позиції неважко досягти одним рухом кисті – відповідним випрямленням руки» [21, с. 149].

Відповідно до цього в далеких позиціях лікоть практично не працює. Немаловажним елементом кулісної техніки є також такий принцип: під час звучання ноти, якою б короткою вона не була, куліса має залишатися у точній позиції, а рух куліси з однієї позиції на іншу (незважаючи на темп і характер музики) має дорівнювати такому ж часу, як і натиснення помпи на трубі.

Не заперечуючи важливості цього питання, слід відзначити недостатню увагу щодо постановки лівої руки, і, особливо, синхронізації дій всіх елементів м'язово-рухового апарату виконавця – язика, правої руки, і великого пальця кисті лівої руки.

В. Сумеркін зазначає, що ліва рука не тільки утримує інструмент у зручному положенні, але й «...регулює тиск і положення мундштука на губах виконавця» [32, с. 194].

Б. Григор'єв, взагалі, не торкається у своїй роботі проблеми лівої руки; професор Б. Манжора, стисло розглядаючи питання постановки лівої руки, зазначає: «...великий палець вільно відкинуто назад... якщо на тромбоні є кварт-вентиль, то за допомогою цього пальця керують ним» [21, с. 149].

С. Горовий відзначає: «Тромбон утримується, як правило, лівою рукою. Права рука ніяких навантажень по утриманню тромбона не має відчувати. її функція – взаємодія з кулісою» [9, с. 42].

У цьому контексті слід акцентувати увагу на важливу роль лівої руки у складному комплексному процесі тромбонового виконавства. Дійсно, ліва рука має бути опорою, де зосереджується вся вага інструмента. Підтримка тромбона правою рукою недопустима, бо це приводить до серйозних технічних проблем.

Одним з найпоширеніших недоліків серед виконавців є «затисненість» лівої руки, що виникає внаслідок надмірного притискання мундштука до губ, що призводить до швидкої втомлюваності руки і порушення нормального кровотоку в ній. Розв'язання цієї проблеми значною мірою пов'язане з вірною постановкою амбушуру, зміцненням його м'язів, розвитком системи дихальних м'язів.

Для вирішення питання, пов'язаного з зайвим напруженням ігрового апарату, виконавцеві потрібно за допомогою викладача або самостійно вносити корективи щодо тієї чи іншої ігрової навички (наприклад, усунути зайве напруження кисті правої руки, пристосуватися до кварт-, квінт-вентиля, регулювати рух куліси тощо). Оскільки в процесі занять неможливо одночасно контролювати всі суглоби і м'язи моторно-технічних компонентів, краще зосередити увагу на тих окремих ділянках, де виникають затиснення.

Активна участь слуху в удосконаленні ігрових рухів є запорукою вірного виконання. Музичне виконавство на тромбоні являє собою комплексний процес, основою якого є свідомо координація музичного слуху, виконавського дихання, м'язів язика, губного апарату, рухів правої руки і синхронна взаємодія великого пальця лівої руки виконавця під час натиснення кварт- квінт- вентиля. Комплексний розвиток і удосконалення всіх його елементів є однією з найважливіших вимог професіоналізму тромбоніста.

Правильне положення корпусу виконавця має важливе значення при грі, сприяючи узгодженій діяльності всіх компонентів виконавського процесу. Для досягнення стійкого і збалансованого положення корпусу при грі стоячи, необхідно трохи розставити ноги, висунувши уперед праву.

У цьому положенні ігровий апарат знаходиться у найбільш природному стані, що забезпечує його нормальну роботу, а відтак, і формування вірних навичок і відчуттів при грі.

Крім того, таке положення ніг сприяє стійкості тулуба при грі і значно подовжує важіль правої руки, що має особливе значення для людей невисокого зросту і з короткими руками.

При розгляді питання постановочних компонентів під час гри заслуговує на увагу рекомендації дослідника Н. Волкова щодо так званої «базової опори». «Базова, чи основна опора видиху під час гри, передбачає усталене розташування ніг виконавця «на ширині плечей», постановка тулуба «стегно уперед», природне невимушене упирання великих пальців нижніх кінцівок об підлогу, що сприяє підвищенню тонузу тазових м'язів – все це разом створює базову опору для дихальних м'язів виконавця» [8, с. 195].

Як правило, вокалісти, співаючи оперні арії чи виступаючи в концертах намагаються співати міцно стоячи на ногах. Музикант-духовик має враховувати рефлекторний зв'язок тонузу нижніх кінцівок з м'язами дихальної системи і не дозволяти собі зайвих рухів.

Формування м'язово-рухового апарату тромбоніста, на наш погляд, має здійснюватися за принципом «від загального до часткового». Тобто, змодельовавши цілісну ігрову картину, відчутти, перш за все, м'язово-рухове положення всіх ігрових компонентів, без відриву один від одного. Основним і найбільш раціональним засобом розвитку м'язово-рухового апарату тромбоніста слід вважати щоденні вправи виконання гам, арпеджіо, різноманітних інтервалів в повільному темпі у порядку поступових ускладнень, технічних труднощів, враховуючи складність розташування позицій, розширення діапазону з використанням кварт-квінт-секст-вентиля та апплікатурної техніки (допоміжних позицій).

Для вирішення проблеми утримання тромбона лівою рукою, яка відчуває значні навантаження під час гри, можна рекомендувати виконання низки фізичних вправ, спрямованих на розвиток м'язової системи рук виконавця. Особливу увагу слід приділити розвитку великого пальця лівої руки, функції якого визначаються у злагодженій роботі і точній координації на важільному механізмі інструмента з урахуванням часу й простору.

Враховуючи викладене, слід підкреслити:

- в процесі гри всі компоненти м'язово-рухового апарату тромбоніста взаємопов'язані між собою і, в той же час, кожен елемент виконує свою певну ігрову функцію;
- основною вимогою професіоналізму тромбоніста є комплексний підхід до розвитку і удосконалення усіх елементів м'язово-рухового апарату;
- вірна робота язика, рух куліси, робота великого пальця лівої руки (під час користування кварт вентилем) та синхронізація цих елементів потребують від виконавця точної координації всіх складових, їх управління і контролю;
- одним з найкращих способів досягнення їх злагодженої роботи є виконання різних технічних вправ (у повільному темпі). Це дозволяє тромбоністові домогтися точного відчуття будь-якого виконавського руху та корегувати цей процес. В той же час, безперервний і свідомий слуховий самоконтроль допомагає музикантові координувати й направляти роботу всього виконавського апарату в цілому, без чого неможливе досягнення високого рівня майстерності;
- в основу розвитку виконавської техніки покладено принцип свідомих раціональних рухів, координація всіх компонентів м'язово-рухового апарату тромбоніста, спрямованих на досягнення доцільного рухового акту;
- легкість, невимушеність і стереотипність при виконанні різних рухів є показником найвищої майстерності виконавця;
- досягнення високого рівня виконавської майстерності музиканта можливо лише тоді, коли виконавець оволодіє всім арсеналом прийомів і способів гри на своєму інструменті в тісному взаємозв'язку з уявленням якості звучання і музично-художнім завданням.

Підготовка компонентів виконавського апарату музиканта до управління звучанням інструмента має бути заснована на психофізіологічних

закономірностях побудови і координації виконавських рухів з урахуванням механізмів звукоутворення на тромбоні. Це і є та база, на основі якої поступово і послідовно будується вся виконавська техніка, формуються основи музично-художнього мислення виконавця.

Отже, під поняттям «м'язово-руховий апарат тромбоніста», що складає основу тромбонової техніки, слід визначити:

- базові навички взаємодії всіх виконавських компонентів, що забезпечують раціональне і природне звукозбудження, звукоутворення і звуковедення;
- синхронну роботу м'язів амбушура, язика, дихання, акустичних резонаторів; взаємообумовленість рухів правої руки виконавця з скоординованими діями великого пальці лівої руки (при користуванні кварт-квінт-секст-вентилем, створення базової «опори» для дихальних м'язів.

Порушення чи неузгодженість функціонування будь-якого з цих елементів під час виконавського процесу створює низку проблем, які негативно впливають на результат виконання.

Виконавський апарат тромбоніста тлумачиться як складний комплекс, що охоплює такі важливі компоненти як амбушур, техніка язика, виконавське дихання, акустичні резонатори дихальної системи у тісному взаємозв'язку з м'язово-руховим апаратом тромбоніста. Виконавський апарат тромбоніста є динамічним утворенням, компоненти якого знаходяться у складній залежності один від одного, і порушення або неузгодженість цих складових веде до різних виконавських проблем.

Визначено, що техніка (моторика) виконавця-тромбоніста являє собою дуже складний процес, що передбачає координованість всіх музично-ігрових компонентів: амбушура; язика; виконавського дихання; акустичних резонаторів; взаємообумовленість рухів правої руки виконавця з синхронною роботою великого пальця лівої руки (моторно-рухові дії при користуванні кварт-квінт-секст-вентилем) в єдиний музично-виконавський організм.

Вироблення координації потребує тривалої, копіткої, дидактично-розподіленої праці, осмислення та закріплення всіх навичок м'язово-рухових процесів під час виконання.

Таким чином, виконавський апарат тромбоніста являє собою поєднання певних функціональних систем, які, взаємодіючи з іншими підсистемами, створюють єдину організовану функціональну систему виконавського процесу, де вирішальним фактором є, перш за все, звуковий результат.

### **1.3 Особливості артикуляційного мислення інструменталіста**

Проведений аналіз наукових визначень базового концепту виконавського мистецтва «*артикуляція*» показав, що впроваджену ними у педагогічну й виконавську практику поняттєво-термінологічну систему можна умовно розділити на дві основні групи.

Перша група – процесуально-дійова, реалізуюча – включає 5 позицій, в яких втілено всі основні складові музично-виконавської мислення:

1. ***Мікроструктурне інтонування***: техніка відтворення логічності й діалогічності лінійної структури, прихованого голосоведіння, фонічності вертикальної звучності, що включає такі прийоми: м'якість і твердість атакування; глибинність метричної опірності, відсікання тактової опори; створення звучної проміжно-мотивної тиші, цезурність, нерівномірна процесуальність модифікуючої звучності ямбічних структур (запізнення, вирівнювання, попередження гучності), «динамічна ввіднотонність» (на не темперованих інструментах (до яких відноситься й тромбон), поєднана з тенутністю передіктового тону і прийомом стрибка).

2. ***Ритмодинаміка*** контурного визначеного вимовляння елементів структури-форми музичного твору, яка включає 12 прийомів:

- адекватність динамічної співнапруги вертикальних опор і горизонтально-процесуальної сполученої динаміки; неадекватність темпоритму й динаміки розгортання ямбічних структур (запізнення вирівнювання, передкульмінаційне попередження);

- умовний пульс як спосіб врівноваження співнапруги різномасштабної ритміки, результатом якого стає ефект фонічності й густоти тембру;
- стабільність лінійної ритмодинаміки штриха як характеризуючий фактор мелодичного руху;
- ритмодинаміка фонічної глибини як засіб акустичного відтворення багатокомпонентної фактури;
- ритмодинаміка акцентуації, що застосовується у двох різновидах: «агогічному» – переважно як опорність метричних долей і динамічному – характеризуючому (на будь-яких долях, у синкопах, у джазовій музиці тощо);
- ритмодинаміка штрихового контрасту як спосіб підкреслення різниці в зіставленнях характеру мелодичних паралелей;
- ритмодинаміка кантиленного підтексту в стакатності як спосіб дотримання лінійності – ліричного підтексту в розвитку музичної драматургії;
- ритмодинаміка часового масштабу в інтонуванні елементів мелодичної структури як один з провідних факторів виконавського одухотворення написаного нотного тексту в його логічному нюансуванні;
- ритмодинаміка емоційно-сислової діалогічності як перший крок від мікро- до макроінтонування цілісної музичної структури;
- послідовний розвиток драматургії музичного твору аж до діалогу великих розділів (експозиція – розробка – реприза в сонатній формі);
- зіставлення епізодів у варіаційній формі, частин у циклічній) становить виконавську ритмодинаміку в макромасштабі;
- артикуляційно-штрихова ритмодинаміка як найбільш наближена до композиторського мислення щодо лінійної характеристики компонентів фактури.

3. **Виконавський тонус** – фактор формування психотехніки виконавця шляхом введення власних емоцій у русло перебігу музично-образного змісту в процесі розучування музичного твору та його публічного виконання, що ґрунтується на емоційному проникненні в засоби музичної виразності – темпо-метро-ритміці, мелодизуванні, тембровій експресії, сприйманні фонічної

перспективи у відтворенні фактури і процесу розгортання драматургії музичного твору, на асоціативних уявленнях картин природи, живопису, театральної образності тощо.

**4. Варіантність опанування музичного твору** як фактор самовиховання музиканта-виконавця, що будується за принципом почергової зміни спрямованості уваги на окремі елементи виконавської складності музичного твору з метою напрацювання відповідних музично-ігрових навичок, зокрема:

- метод цезури, спрямований на опанування попереджувального уявлення;
- уявна гра з інструментом та без нього;
- координація ігрового апарату;
- зменшення швидкості гри з метою активізації уявлення логіки гри;
- нарощування темпу при збереженні нюансування й артикулювання;
- акцентування метричних опор;
- опрацювання технічно найскладніших фрагментів;
- цілісне виконання музичного твору.

**5. Єдність емоційного й раціонального факторів** з метою компенсації почуттєвості раціонально обдарованого виконавця, раціоналізації мислення емоційно обдарованого музиканта.

Друга група, покликана виховувати усвідомлення музикантом напрямів (складових) виконавської майстерності, включає:

1. *Інтонаційність музичного інструмента*, критерій якої визначається мірою адекватної виразності людського голосу, удосконалюється, по-перше, вичерпним опануванням виражальних (артикуляційно-штрихових, динамічних, тембрових, фонічних, шумових, інших можливостей певного музичного інструмента), по-друге, шляхом запозичення засобів і прийомів виразного звукомовлення (співучості й одухотвореності – від вокалу; ударності атакування, фонічності, педальності – від фортепіано; силабічності – від органа; прозорості, вишуканості звучності – від струнно-щипкових інструментів; чіткої визначеності артикуляційних прийомів, одухотвореності й відкритості звука – від духових; активності, могутності – від ударних інструментів тощо).

2. *Класифікація специфіки музичного інструментарію* за специфікою ознак виражальних засобів – ударності (ударні), повноти й одухотвореності звучності (духові), природності (струнно-смичкові та щипково-ударні й плекторні), скомбінованості (язичководухові органи та гармонієві, електричні); аперцепція в музичному інструментарії – з метою розширення виражальних можливостей свого інструмента шляхом художнього запозичення засобів і прийомів із суміжних сфер виконавства.

3. *Закон утворення штрихової системи*, що полягає в оригінальному, характеризуючому прояві виражальних виконавських інструментальних засобів (динаміки, артикуляції, внутрішньої ритміки та тембру) у звуковимовлянні, зокрема: динамічна напруга в атакувальних штрихах виявляється мірою концентрації напруги у появі звука; внутрішня ритміка – в незмінності періодичної повторюваності обраного характеру атакувальної лінії, що характеризує її як ліричну, танцювальну, гротескную тощо; артикулювання в штрихах виражається розмаїттям атакування, продовження, завершування та сполучення тонів, акордів, відображаючись разом у певних тембрових забарвленнях.

4. *Технічна домінанта* як показник доцільно організованої м'язової та рухально-пристосовної лабільності музично-ігрових рухів виконавця – одна з кардинальних проблем становлення й розвитку віртуозності гри.

5. *Двоїстість акцентуації* – агогічної, переважно метричної (що характеризується мірою витримуваності звуків, тобто їх масою) та гучнісної, суто характеристичної (в синкопах, переважно на слабких долях тактів, у джазовій музиці тощо).

6. *Динамічна ввіднотоновість* як спосіб посилення тяжіння передікта до ікта; прийом особливо необхідний для гри на нетемперованих інструментах, зокрема на тромбоні; потребує тенутності передіктового тону в сполученні з раптовістю стрибка.

7. *Двоїстість специфічного виконавського мислення* концептуально-інтерпретаційно-художньо-образного, артистичного, тобто як психологічного та технологічного – як слухомоторного.

Такий підхід до формування артикуляційного мислення інструменталіста безпосередньо сприяє поглибленому усвідомленому засвоєнню методології виконавської майстерності музиканта та ефективності становлення його самоусвідомленості. Це робить сам творчий процес артикуляційного музикування як більш продуктивно-ефективним, так і глибоко проникливим відносно творчодієвих спрямувань.

### **Висновки до Розділу 1.**

1. Таким чином, в сучасному розумінні, артикуляцію більш за все необхідно сприймати як комплексне явище, яке об'єднує часові і просторово-об'ємні характеристики звучання. На нашу думку, «артикуляція» в сучасному музикознавстві являє собою особливий термін, який пропонує досліднику змістовну зону, в рамках якої можливі ті чи інші варіанти трактовки.
2. Виконавський апарат тромбоніста тлумачиться як складний комплекс, що охоплює такі важливі компоненти як амбушур, техніка язика, виконавське дихання, акустичні резонатори дихальної системи у тісному взаємозв'язку з м'язово-руховим апаратом тромбоніста – взаємообумовленість рухів правої руки виконавця з скоординованими діями великого пальці лівої руки (при користуванні кварт-квінт-секст-вентилем), створення базової «опори» для дихальних м'язів.
3. На теперішній час артикуляція є найбільш гострим моментом в джазовій музиці, адже вона належить до «виконавських» засобів музичної виразності, і кожен виконавець буде наводити індивідуальне бачення нотного тексту, головним тут стає, щоб він не «бачив» те, що він хоче там бачити, а намагався глибоко проникнути в авторський

здум. Для наближення, до так званої ідеальної інтерпретації будь-якого джазового твору, виконавець повинен пізнати усі закони, в тому числі й артикуляційні, що керують музично-виконавським мистецтвом.

4. Проведений аналіз наукових визначень базового концепту виконавського мистецтва «*артикуляція*» показав, що впроваджену ними у педагогічну й виконавську практику поняттєво-термінологічну систему можна умовно розділити на дві основні групи. *Перша група* – процесуально-дійова, реалізуюча – включає 5 позицій, в яких втілено всі основні складові музично-виконавської мислення: мікроструктурне інтонування, ритмодинаміка, виконавський тонус, варіантність опанування музичного твору, єдність емоційного й раціонального факторів. *Друга група*, покликана виховувати усвідомлення музикантом напрямів виконавської майстерності, включає: інтонаційність музичного інструмента, класифікація специфіки музичного інструментарію, закон утворення штрихової системи, технічна домінанта, двоїстість акцентуації, динамічна ввіднотоновість, двоїстість специфічного виконавського мислення.

## РОЗДІЛ 2

### СПЕЦИФІКА ДЖАЗОВОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ НА ТРОМБОНІ У СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

#### 2.1. Специфіка технічного втілення артикуляційних прийомів у джазовій музиці для тромбону

Основу виразних засобів тромбонного виконавства складає перш за все такі технічні складові артикуляційного спектру – якість звуковидобування та штрихова техніка.

Питання проблем духової штрихової культури знайшли відображення у працях видатних вчених-методистів ще у другій половині ХХ століття (С. Розанов, В. Блажевич, В. Диков, А. Седрадян, В. Сумеркін та інші.). Ці роботи стали важливим етапом в розвитку методики викладання гри на мідних духових інструментах та значно розширили уявлення щодо сутності штрихових явищ і, загалом, поняття «штрих».

Проте, автори теоретичних праць, як правило, мали різні погляди щодо проблем класифікації і систематизації штрихів і технічних прийомів виконання. Не було ясності щодо самої сутності розуміння штрихів, і це породжувало плутанину, яку допускали навіть деякі видатні музиканти і науковці.

В тромбонному виконавстві тільки у другій половині ХХ ст. деякі методисти-педагоги робили спробу узагальнити та класифікувати штрихи та технічні прийоми виконання.

Так, Б. Манжора – один з перших вітчизняних педагогів-тромбоністів у своїй роботі «Методика гри на тромбоні» розглядав штрих та його складову частину – «атака звука» (як початковий момент звуковидобування) – з точки зору артикуляції, від якої залежить як характер атаки, так і ведення й закінчення звука [21, с. 149].

Найсуттєвіші характеристики штрихів і технічних прийомів виконання знайшли своє місце у праці видатного українського вченого В. Апатського

«Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва» [2, с. 141].

У роботі Г. Марценюка «Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні» також висвітлюються означені питання [23, с. 351].

В Енциклопедичному музичному словнику поняття штриха визначене в такий спосіб: «Штрих – це прийом вилучення звуку на струнних смичкових музичних інструментах, заснований на характері руху смичка (плавному, толчкообразном, відскакує і т.п.)» [цит. за 4, с. 229]. Від застосування того чи іншого штриха залежать характер виконуваного твору, розкриття його художнього задуму, темброве забарвлення інструменту.

Різні штрихи можуть змінювати одну і ту ж композицію до невпізнання, їх вибір визначається образним змістом твору і творчими намірами виконавців. Найголовнішими штрихами у загальному музичній практиці прийнято вважати *detache* (штрих, при якому кожен звук відтворюється окремо) і *legato* (виконання декількох нот разом). Всі інші штрихи в тій чи іншій мірі є похідними від *detache* і *legato*.

У виконавстві на духових інструментах, зокрема, на тромбоні, техніка виконання штрихів забезпечується за рахунок зміни швидкості руху язика при різних типах атаки звуку, тривалості й інтенсивності видиху, роботи губного апарату і техніки правої руки виконавця.

Крім такого чисто технологічного поділу можна класифікувати штрихи та артикуляційні прийоми за їх образними характеристикам. Як і багато інших елементів виконавського мистецтва, штрихи були породжені живою музичною практикою, постійними пошуками нових шляхів збагачення музичного виконавства. При досить умовному членуванні складаються чотири групи.

**Артикуляційні прийоми ліричної образності** базуються на різних видах *legato* у його комбінаціях зі штрихами інших груп, в залежності від конкретної драматургічної ситуації.

«NON-LEGATO» (італ. – не зв'язано) – не акцентоване пом'якшене і наспівне виконання, що застосовується при невеликій силі звуку

(від «*pp*» до «*mf*») для надання звучанню м'якості і виразності. У нотних записах позначається лігою з точками, що стоять над або під нотами.

«PORTATO» – (італ. – нести) – спосіб виконання звуків за допомогою гранично м'якої атаки для забезпечення плавного переходу від одної ноти до іншої при максимальному витримуванні їх тривалості, без жодних пауз між ними. У нотних записах штрих «*portato*» позначається рисками над або під нотами, перекритими загальною лігою.

«LEGATO» – (італ. – зв'язано) – один з основних і найскладніших способів зв'язаного з'єднання і ведення звуків у виконавській практиці на тромбоні, що виконується на основі координованої взаємодії амбушюра, виконавського дихання, артикуляційного апарату, техніки правої руки і ретельного слухового контролю виконавця. У нотному тексті позначається словом «*legato*», або, частіше, лігою – дугоподібною лінією, що охоплює відповідну кількість нот.

«LEGATISSIMO» – штрих, що передбачає ще більш зв'язане виконання, ніж «легато». У нотному тексті позначається «*legatissimo*», або «*ben legato*». У цьому випадку виконання потребує від тромбоніста дуже рівномірного подання дихання в інструмент при ретельній координації роботи артикуляційного апарату і рухів правої руки.

МАРКІРОВАНЕ «LEGATO» – штрих, який характеризується підкресленим з'єднанням звуків поштовхами струменю повітря, що нагадує атаку звука. За звучанням маркіроване «*legato*» наближається до штриха «*portato*» але на відміну від нього, виконується без атаки язика. Вірне застосування цього штриха сприяє досягненню співучості звучання при будь-якій динаміці. В нотних записах позначається маленькою вилкою над нотою під загальною лігою.

### **Артикуляційні прийоми драматичної образності.**

«DETACHE» (франц. «відділяти») – один з найпоширеніших прийомів утворення відокремлених звуків. Кожен звук виконується окремо за допомогою твердої атаки звука (але не акцентовано), незалежно від динаміки і регістру. «*Detache*» не має у запису особливих позначень, але іноді позначається рискою над або під нотою.

MARCATO (італ. – підкреслювати, виділяти) – прийом виконання окремих звуків акцентованою твердою атакою, але з наступним його згасанням (за типом дзвону). У нотних записах «*marcato*» позначається акцентом над нотою.

«MARCATISSIMO» – є різновидом штриха «*marcato*» перебільшений штрих з чіткою і уривчастою атакою звука, в нюансі «*ff*».

### **Артикуляційні прийоми скерцозної образності.**

МАРКІРОВАНЕ «DETACHE» – комбінований штрих, що передбачає виконання нот на витриманій динаміці звука з акцентованим початком. Виконання цього різновиду штриха характеризується акцентованою атакою звука, як правило, на нюансі «*ff*», в той же час, тривалість і сила звука витримується, як і при виконанні штриха «*Detache*».

«MARTELE» (франц. – молотити) – прийом найбільш чіткого, чеканного виконання акцентованих (відокремлених один від одного) звуків. Початок звука акцентований, чеканний, причому вся його тривалість витримується на одній динаміці. У нотних записах «*martele*» позначається маленькою вилкою, звернутою вістрям уверх.

«STACCATO» – (італ. – відривати). Цей штрих характеризується виконанням коротких уривчастих звуків за допомогою твердої атаки, причому ступінь уривчастості цих звуків визначається тривалістю пауз між ними: чим триваліше пауза, тим коротше (гостріше) «*staccato*», і навпаки.

**Артикуляційні прийоми специфікованої образності.** До цієї групи відносяться нетрадиційні прийоми гри на тромбоні та колористичні прийоми.

«GLISSANDO» – (італ. – «ковзаючи»). Один з найбільш характерних і ефектних прийомів ковзання по регістру, що притаманний природі тромбона. «*Glissando*» на тромбоні може бути виконано як уверх, та і униз, а техніка його виконання засвоюється досить легко. Певна складність його виконання полягає у точному і якісному відтворенні звуків, що утворюються на допоміжних позиціях, оскільки їх темброва і інтонаційна стійкість має відповідати їх тембральному звучанню на основних позиціях.

«*Glissando*» застосовується як темброве забарвлення, та колористичний або натуралістичний прийом імітації, як у джазовій, так і у класичній музиці; зустрічається досить часто в оркестрових і сольних творах сучасних композиторів. У нотному тексті позначається лише початковий і кінцевий звуки пасажу, а проміжні – замінюються хвилястою лінією, що проходить через нотний стан; якщо гліссандуючі звуки слід підкреслити атакою звука, над нотою проставляється акцент і точка.

«FRULLATO» – (італ. – обертатися). Специфічний прийом виконання одного і того швидко повторюваного звука, схожий на «тремоло» смичкових інструментів. Природа утворення «*frullato*» на тромбоні наближається до «тремоло» струнних.

Ефект виконання його на тромбоні досягається за допомогою артикуляційного вимовляння повторюваних звуків «Т-Р-Р-Р» або «Ф-Р-Р-Р» (так звана, «трещітка»); початок звука виконується за допомогою твердої атаки звука, закінчення – за участю і без участі язика. Іноді тромбоністи застосовують й інший спосіб виконання цього прийому – горлового, в основі якого лежать коливання малого язичка, подібно до тих, що виникають під час полоскання горла. У нотному тексті позначається нотою з тричі перекресленим штилем, або словами «*frullato*», «*flutterzunge*». Дуже влучно цей прийом використаний Р. Штраусом у «Дон Кіхоті», де засурдинені мідні духові інструменти зображують стадо овець.

«PORTAMENTO» – (італ. – «перенесення голосу»). Цей технічний прийом запозичений з вокальної практики, він передбачає ковзне з'єднання звуків при переході з одного до іншого; співуче, легке, уповільнене ковзання, подібне до маленького «*glissando*». У нотних записах позначається прямою лінією, що проведена від одної ноти до іншої, над якою позначено «*glissando*» або скорочено – «*gliss*».

До найбільш використовуваних технічних прийомів при грі на мідних духових інструментах слід віднести «ПОДВІЙНУ ТА ПОТРІЙНУ АТАКУ» звука. В практиці гри на духових інструментах цей технічний прийом досить довго був

віднесений до штрихів і мав назву: «фальшиве стаккато» або «подвійне, потрійне стаккато». Успішне оволодіння технікою подвійно-потрійної атаки звука сприяє виконанню складних оркестрових і сольних партій, що досить часто зустрічаються у творах сучасних композиторів.

Аналізуючи специфіку інтерпретації джазу слід відмітити, що нотний запис не може передати відчуття свінгу, специфіку метроритмічної організації, специфіку артикуляції, характерних для цього стилю.

Основою джазового мистецтва є стандарти – музичний твір, що є частиною загальновідомого джазового репертуару. В основному, джазові стандарти у нотному записі представлені у вигляді мелодії з «цифровою» – позначенням акордів у буквено-цифровому вигляді. В даному випадку саме це виступає основою тексту, який буде піддаватись інтерпретації. Можлива також наявність певних «еталонних» виконань кожної композиції, аудіо - чи відеозапис якої буде текстом.

Американський дослідник Дж. Бре наголошує на тому, в наслідок недостатньої розробленості системи запису джазового тексту неможливо точно позначити авторський задум. «Існує проблема прочитання, інтерпретації та вірного відтворення стилю джазової музики. Позначки для інтерпретації і артикуляції, які можна знайти в нотах джаз-бендів абсолютно відрізняються за змістом від тих, що є в оркестровій музиці. Це ускладнюється тим фактом, що видавці джазової музичної літератури ще не прийшли до певних універсальних систем щодо створення стандартизованої системи позначень і артикуляції» [41, с. 2].

Так, у своїй роботі «*Interpretation of Jazz Band Literature*» він наводить практичні рекомендації щодо вірної нотації джазових композицій, порівнюючи вірну та хибну артикуляцію, специфічну ритмічну організацію.

Коли виконавець створює інтерпретаційну версію джазового стандарту, він володіє широким колом можливостей. Серед компонентів, які найпершими піддаються змінам, можна згадати інструментовку, аранжування, що можуть бути будь-якими та регулюватися наявним виконавським складом.

Попри те, що гармонічна послідовність задана текстом, досить часто навіть вона піддається змінам в ході виконання. Більше того, насичення гармонічної лінії яскравою акордиком, з використанням тритонових замінів, еліпсів, непередбачуваних зворотів є ознакою професійного рівня виконавця, який не лише відтворює, але й додає власне творче начало.

Аналізуючи специфіку вокальної інтерпретації в джазі (яка також застосовується при грі на мідних духових інструментах, про що уже згадувалося у першому розділі), американський мистецтвознавець Дж. Левінсон вказує на те, що свобода музиканта стосовно зміни обраного стандарту є набагато більшою ніж у виконавця класичного репертуару. «Ця свобода включає в себе, але не обмежується змінами метру; замінами звуків мелодії; замінами слів; переаранжуванням; зміною ритму; змінами акцентів; зміною стилю, наприклад, з балади на свінг чи босу; змінами стилю середини пісні; варіаціями з темпом; чи співати чи ні у вступі» [42, с. 23].

Як зазначає В. Тормахова, «творча інтерпретація джазового виконавця використовуються у відповідності з різними напрямками, в яких працює музикант. Свінгова музика передбачає більш осмислений підхід до форми твору, його аранжування; імпровізація у свінгу передбачає демонстрацію не технічних можливостей музиканта, а оригінальність джазового мислення, логічність, пропорційність, естетичну привабливість імпровізованих фраз.

Важливе значення для інтерпретації також має вибір стильового напрямку, в якому буде виконаний той чи інший джазовий стандарт. Від стилю залежить ритміка, гармонічна мова, трактування мелодики, фразування, тембр, штрихи та інші засоби музичної виразності. У більшості випадків джазові стандарти в наш час виконуються не в тих стилях, в яких були створені і це не може на них не вплинути» [35, с. 242].

О. Лукіна вказує на те, що можна виокремити тріаду, яка б характеризувала сходження від поступового осягнення матеріалу до повноцінної творчості: імітація – інтерпретація – імпровізація [19, с. 18]. Адже в ході створення власної

інтерпретаційної версії в джазі, важливим і необхідним компонентом є імпровізація – сольна чи групова – виконавців.

Розглянемо явище імпровізації більш детально. Д. Лівшиц вказує, що механізм сприйняття композиції та імпровізації є різним. В першому випадку, коли слухач прослуховує композицію, він намагається віднайти щось нове у інтерпретації виконавця, адже почути твір можна неодноразово. Проте, при сприйнятті імпровізації, яка створюється в той самий момент, як грається, потрібне розуміння як з боку публіки, так і інших учасників ансамблю. Така вимога сприяє тому, що виразні засоби повинні обиратися з тих, які включені в певну стійку систему художньої комунікації [18, с. 15].

Отже, виконавство в джазі тісно пов'язане з імпровізацією. Остання ж завжди має комунікативний характер, причому направлена як на «діалог» не лише зі слухачем, але й з іншими виконавцями.

Е. Барбан зазначає, що джазова імпровізація – це різновид комунікативної ситуації (як акт виконання і сприйняття). «Джазова комунікація будується за класичною в теорії інформації шеннонівській схемі: є носій інформації (передавач, імпровізатор), одержувач її (приймач, слухач) і канал зв'язку, що передає інформацію, ступінь «шуму» в якому (перешкоди, що перешкоджають сприйняттю) впливають на адекватність передачі інформації (музичного змісту).

При ідеальному випадку джазової комунікації (практично нездійсненної) створена імпровізатором музика повинна без «втрат» у всіх ланках комунікативного ланцюга досягатися слухачем; при цьому комунікативні навички («репертуари») імпровізатора і слухача повинні ідеальним чином співпасти» [3, с. 51].

Варто відмітити, що хибним буде твердження щодо абсолютної свободи імпровізатора. Насправді, існує ряд закономірностей, які так чи інакше мають враховуватися музикантом при створенні власної імпровізації. Е. Барбан зазначає, що «у будь-якому джазовому напрямку існує великий набір інтонем – це мінімальні стійкі інтонаційні обороти. На початку імпровізації музикант здійснює

відбір тонем (мінімальна одиниця інтонаційної значимості), інтоном та мотивів» [3, с. 51].

Для кожного джазового напрямку характерний свій «інтонаційний словник, який є вирішальним для його жанрового впізнання. Власне категорії джазової композиції, насамперед такі, як тема, квадрат, риф, патерн, брейк по-різному трансформуються в ході імпровізації. Адже в музичному творі завжди присутня опозиція стабільного і мобільного начал. Д. Лівшиц зазначає, що «імпровізація реалізується в єдності старого (напрацьовані обороти) і нового (манера їх подачі, характер з'єднання)» [18, с. 15].

З другої половини ХХ ст. джаз видозмінюється, а разом з ним і характер імпровізації, вона стає більш різноманітною, породжуючи велику кількість інтерпретацій одного твору. Цю тенденцію детально змальовує Д. Лівшиц: «Відтепер джазовий стиль втілює нові імпровізаційні принципи: імпровізація на квадрат (бі-боп), на лад (модальний джаз), вільна імпровізація (фрі-джаз), імпровізація на стиль (джаз-рок і фьюжн). У джазі останньої третини ХХ століття (джаз-рок, фьюжн, пост-ф'южн) в ролі імпровізаційної моделі виступають характерні елементи стилю, часом не джазового – рок-н-рольна метроритмічна пульсація на 8/8 в джаз-році, орієнтальні ладові і ритмічні утворення у фьюжн, звучання акустичних інструментів в пост-ф'южн» [18, с. 15].

«Сучасні джазові виконавці воліють йти шляхом спеціалізації глибинних принципів інструментальної техніки, прагнуть до досягнення гармонійних і ритмічних особливостей стилів сучасного джазу, «інструментальних» способів мислення. Актуальною тенденцією також є індивідуалізація музикантом власної манери виконання, яка так чи інакше присутня в будь-якій композиції, виконуваної ним, до якого б напрямку джазу вона не відносилась», відмічає [35, с. 242].

Поява різних виконавських версій твору є сутнісною рисою музичного мистецтва. Однак є ряд стильових напрямків, для яких створення власного бачення композиції є неминучим, серед яких провідна роль відводиться джазу.

При відтворенні джазового стандарту ступінь виконавської свободи найбільш яскраво проявляється у музичній імпровізації.

Незважаючи на, що існує ряд своєрідних «обмежень» при побудові самої імпровізації, в музиці ХХІ ст. відбувається розширення принципів її реалізації. Імпровізація на квадрат, лад, стиль (окрім більш традиційної імпровізації) сприяють появі чисельних інтерпретаційних версій джазових творів, які в повній мірі втілюють ідею єднання традиції та новації, стабільного та мобільного чинників, що є основою розвитку мистецтва.

## **2.2. Розгляд артикуляційних джазових прийомів на прикладах з сучасного джазового репертуару для тромбону**

Сучасна музична практика виконавців джазу знаходиться у постійному пошуку вирішення новітніх художніх завдань, що диктуються вимогами часу. Суттєвий внесок у розширення переліку специфічних виразово-виконавських засобів гри на духових інструментах належить сучасному джазовому репертуару для тромбону як в сольному викладенні, так і в ансамблевому.

Це проявляється не тільки у розвитку та удосконаленні традиційних способів гри, а й у винайденні нових нетрадиційних прийомів і засобів, у суттєвому розширенні самої сфери виразальних можливостей тромбону.

Існує дуже велика різниця між артикуляцією традиційних способів гри в класичній музиці і естрадно-джазової. Особливо сильно ці відмінності помітні на *стаккато*. За класичними правилами, нота зазначена знаком стаккато (точка над або під нотою) виконується в два рази коротше, тобто восьма нота стає шістнадцятою, чверть триває як восьма і так далі, а решту місця написаної тривалості займає пауза.

В естрадно-джазової музики тривалість ноти виконуваної штрихом *стаккато* залежить від музично-художнього образу твору і музичного почерку виконавця, причому незалежно від того над нотою якої тривалості вказано знак

стаккато. Тобто восьмі і четвертні ноти відмічені знаком *стаккато* практично є звуками однакової тривалості. Вживання штриха *легато* в естраді і джазі так само має кардинальні відмінності від використання в класиці.

У класичній музиці з'єднання послідовності з багатьох звуків за допомогою штриха *легато* використовується дуже часто, тобто практично завжди при необхідності пов'язаного виконання послідовності з декількох нот. Зрозуміло, що в класиці штрих *легато* виповнюється без участі язика.

В естрадно-джазовій музиці при виконання фрази, в якій всі ноти повинні звучати разом, використовується м'яка атака за допомогою язика, тобто язик – розслаблений і круглий, як при проголошенні складу «*Doo*» [Ду] і зовсім злегка торкається мундштуку тромбона.

Таким чином, виходить, що для злитого з'єднання великої кількості нот в естрадно-джазовій музиці фактично застосовують штрих, який представляє собою щось середнє між *легато* і *деташе*. Як правило, в естрадно-джазовій музиці, *легато* без участі язика використовується для з'єднання не більше трьох нот восьмих тривалостей, а в переважній більшості випадків стандартної джазової артикуляції *легато* з'єднуються ноти восьмих тривалостей попарно, тобто одна ліга на дві ноти і не більше.

Особливості використання штриха *легато* в естрадно-джазовій та класичній музиці відбувається за цілком з'ясованими причин через корінних відмінностей в ієрархії виражальних засобів в цих видах музики. Справа в тому, що в джазі і в похідних від нього естрадних стилях і напрямках чільну роль виконує ритм, що в першу чергу відбивається на специфічній музичній фразуванні, насиченою великою кількістю фраз з використанням в своєму роді «відбивання» ритму на ноті однієї звуковисотності.

Розглянемо також найбільш поширені нетрадиційні прийоми гри на тромбоні у виконавській практиці.

## 1. ВІБРАТО КУЛІСОЙ

The image shows a musical score for the piece «BODY AND SOUL». It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 107 and includes chords Eb7, Bb7(b9), Eb7, D7, Dbmaj7, Gb7, Fm7, and Eb. It is marked with «NORMAL SWING» and «STRAIGHT». The second staff starts at measure 111 and includes chords Eb7, Cm7(b9), F7, and Bbm7. It is marked with «f CADENZA». The third staff starts at measure 114 and includes chords Ab7 and Dbmaj9. It is marked with «mp» and «f». Red circles are drawn around specific notes in each staff to illustrate vibrato techniques.

Рис. 1. «BODY AND SOUL».

*Нотний приклад застосування вібрато кулісою*

Цей колористичний прийом можна зіграти тільки на тромбоні, шляхом ковзання куліси (slide). Вібрато утворюється при переміщенні куліси вище і нижче потрібної позиції шляхом ковзання під час гри.

Джазові музиканти, особливо 1930-40-х років широко використовували кулісу для отримання вібрато, але цей метод використовується і в класичній музиці. Тромбонне вібрато кулісою відрізняється від вібрато всіх інших духових своєю плавністю та виразністю, найчастіше використовується в повільних композиціях (ліричних баладах, блюзі і т. д.).

Цей досить поширений прийом має декілька різновидів:

LONG SLIDE – виконується лише половина тривалості ноти, інша половина – як би «скидується».

SLIDE BEFORE NOTE – виконується від невизначеної ноти до тієї, що написана в тексті.

SLIDE UP – грається уверх від вказаної в тексті до невизначеної ноти.

2. BEND TONE – зміна висоти звучання тонів на тромбоні відбувається на основі інтуїтивного відчуття приблизною установки основного тону. Прийом відноситься до сфери використання мікрохроматики на тромбоні. У сучасних джазових творах використовується досить часто, крім того може

застосовуватися безпосередньо виконавцем без окремих позначень у нотах на власний розсуд, за умову художньої доцільності.

3. FLIP – являє собою невеликий мордент. Найчастіше він є вводитономим. З художньої точки зору виконує функцію предикта до основного тону.
4. THE SHAKE – швидкий перехід між нотами за допомогою губ та видиху. У сучасному джазовому виконавстві часто використовується цей прийом, що являє собою «вібрато» на кшталт трелі. Деякі музиканти виконують «шейк» за рахунок сильних коливань інструмента рукою.
5. PLUNGER – яскраві колористичні ефекти можна отримувати спеціальними сурдинами, які суттєво збагачують тембр тромбону. Сурдини мідної групи – це пристрої, що змінюють звукову якість інструмента, приглушують звук та змінюють його забарвлення. На тромбоні у джазовому виконавстві застосовуються типи сурдин, що відтворюють специфічні звуки, як, наприклад, сурдина «ква-ква», яка імітує своєрідний звук квакання жабки, або створює «нявкаючий» ефект тощо (наприклад, у творі «SWEET LOUISIANA» використовується ефект «квакушка»).
6. GHOST NOTE – «мертві ноти» – використовується переважно у швидкій музиці, для полегшення гри в швидкому темпі дрібної техніки, де деякі ноти в групі шістнадцятими або восьмими, нерідко виконавці «проковтують».

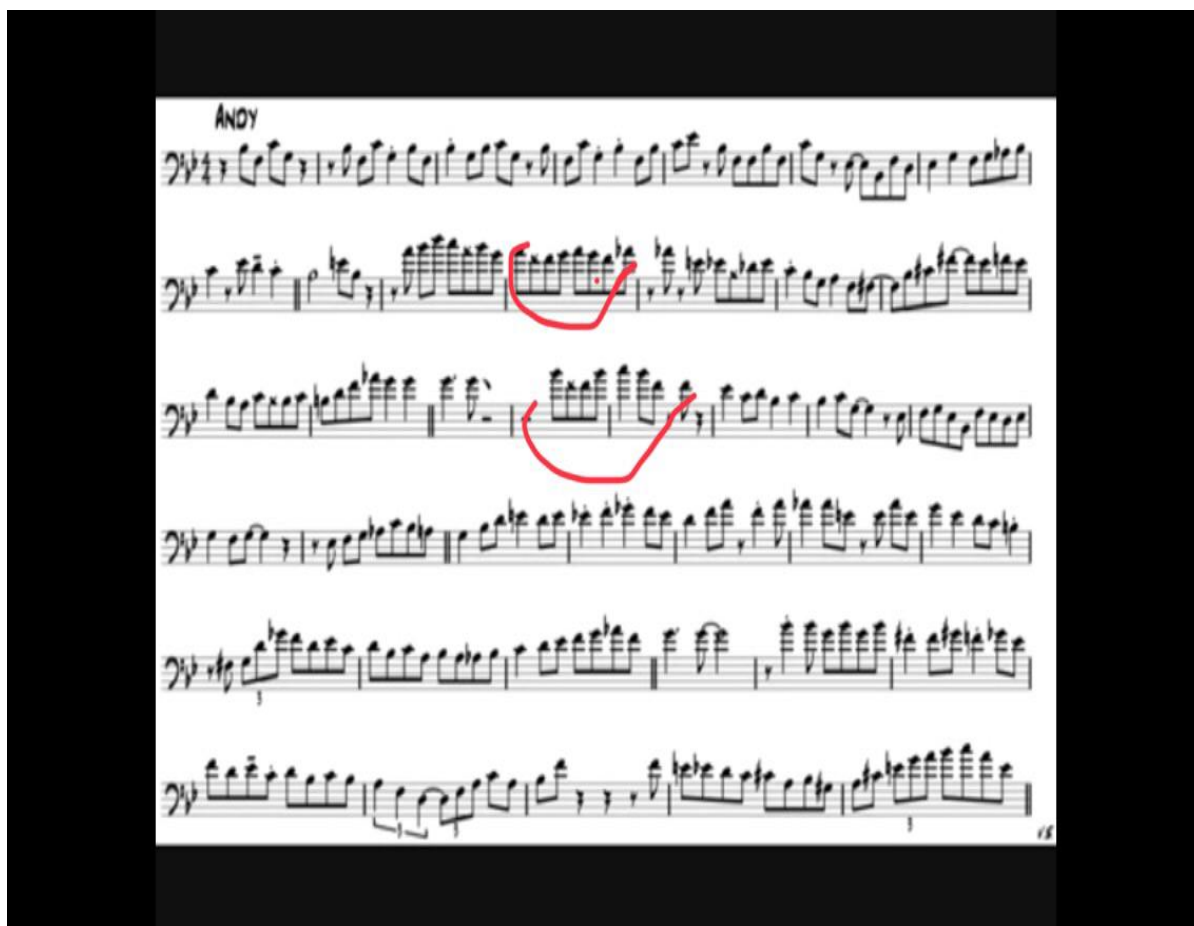


Рис. 2. «SOME BONES».

*Нотний приклад застосування «мертвих» нот*

7. TONE STOP – різке припинення звучання ноти, що виконується шляхом «затикання» її язиком.

Таким чином, як бачимо, що сучасна тромбонна артикуляція характеризується величезною кількістю складних прийомів гри, тому музикант має оволодіти особливою виконавською технікою. Зазначимо, що практика використання різноманітних типів колористичних прийомів на тромбоні ще недостатньо вивчена і потребує окремого дослідження.

## Висновки до Розділу 2.

1. Таким чином, техніка виконання штрихів на тромбоні забезпечується за рахунок зміни швидкості руху язика при різних типах атаки звука, тривалості й інтенсивності видиху, роботи губного апарату і техніки правої руки виконавця. Крім такого чисто технологічного поділу можна класифікувати штрихи та артикуляційні прийоми за їх образними характеристикам.
2. При досить умовному членуванні складаються чотири групи: *артикуляційні прийоми ліричної образності* (non-legato, portato, legato, legatissimo), *артикуляційні прийоми драматичної образності* (detache, marcato, marcato), *артикуляційні прийоми скерцозної образності* (martele, staccato), *артикуляційні прийоми специфікованої образності* (glissando, frullato, glissando)
3. Важливе значення для інтерпретації має вибір стильового напрямку, в якому буде виконаний той чи інший джазовий стандарт. Від стилю залежить ритміка, гармонічна мова, трактування мелодики, фразування, тембр, штрихи та інші засоби музичної виразності.
4. Поява інтерпретаційних версій твору є сутнісною рисою музичного мистецтва. Проте є ряд стильових напрямків, для яких створення власного бачення композиції є неминучим, серед яких провідна роль відводиться джазу. Ступінь виконавської свободи при відтворенні джазового стандарту найбільш яскраво проявляється у музичній імпровізації. Попри те, що існує ряд своєрідних «обмежень» при побудові самої імпровізації, в музиці ХХІ ст. відбувається розширення принципів її реалізації. Імпровізація на квадрат, лад, стиль (окрім більш традиційної імпровізації) сприяють появи чисельних інтерпретаційних версій джазових творів, які в повній мірі втілюють ідею єднання традиції та новації, стабільного та мобільного чинників, що є основою розвитку мистецтва.

5. Суттєвий внесок у розширення переліку специфічних виразово-виконавських засобів гри на духових інструментах належить сучасному джазовому репертуару для тромбону як в сольному викладенні, так і в ансамблевому. Найбільш поширені з них: LONG SLIDE, SLIDE BEFORE NOTE, BEND TONE, FLIP, THE SHAKE, PLUNGER, GHOST NOTE, TONE STOP

### РОЗДІЛ 3

## «BLUEBELLS OF SCOTLAND» А. ПРАЙОРА: СПЕЦИФІКА ДЖАЗОВОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ НА ТРОМБОНІ

### 3.1 Композиційний аналіз «*Bluebells of Scotland*» А. Прайора

Для визначення виконавської специфіки джазової артикуляції на тромбоні ми обрали ще один яскравий зразок джазової музики – «*Bluebells of Scotland*» А. Прайора. Автор твору – Артур Прайор (1870 – 1942) є однією з найважливіших музичних постатей Америки. Він був найвидатнішим тромбоністом у світі свого часу, диригентом та композитором деяких найпопулярніших мелодій початку 1900-х.

Артур Прайор народився у місті Сент-Джозефі штат Міссурі у вересні 1870 року. Його батько, Самуель, був керівником міського оркестру, тому майбутній композитор ріс в оточенні музики. У дитинстві він опанував корнет, альт-ріг, клапанний тромбон, барабани, скрипку, бас-скрипку та фортепіано. У віці 11 років він почав грати на вентиляльному тромбоні, а в 15 – на звичайному кулісному.

У 1880-х роках Америка клапанний тромбон або теноровий ріг був звичним явищем для духових оркестрів, але кулісний тромбон був екзотичною рідкістю: ніхто в місті Сент-Джо не мав уявлення, як на ньому грати. Справді, з часів Моцарта та Бетховена його використання було обмежене великими сферами симфонічного оркестру. «У Західному Міссурі не було симфонічних оркестрів (насправді, майже не було таких у всіх Сполучених Штатах), але з цікавості Сем наказав синові придумати, як на ньому грати. Заінтригований п'ятнадцятирічний Артур зрештою зумів зіграти на новому інструменті. В результаті відсутності «правильної» початкової інструкції А. Прайор ненавмисно розробив абсолютно нову техніку гри на кулісному тромбоні із використанням «альтернативних положень». І саме це нововведення – у поєднанні з десятьма годинами практики на день – дозволило йому досягти немислимого ступеня швидкості та плавності на цьому інструменті. Незабаром А. Прайор потрапив на хіт-парад ярмарків, і

його широко розголосили як «Хлопчика – чудо Міссурі», – відмічає Дж. Колієр (Колієр, 1984: 135).

У 1888 р. Майстерність А. Прайора потрапила в поле зору виконавця та капельмейстера А. Лібераті (1847 – 1927), який залучив його до середньозахідного туру. Потім він отримав швидко пропозицію від легендарного П. Гілмора (1829 – 1892), відомого як «батька концертної групи». Однак, А. Прайор відмовився від пропозиції, так як отримав посаду піаніста та музичного керівника оркестру в оперному театрі «*Стенлі*» в місті Денвері штат Колорадо.

Провівши кілька років у різних духових оркестрах та оркестрі оперного театру в Денвері, А. Прайор долучається до знаменитого оркестру Дж. Сузи. «Велика майстерність А. Прайора на кулісному тромбоні не буде забута. Бували музиканти, які чули, як він грав з Лібераті, говорили про дива, свідками яких вони були. Репутація А. Прайора зростала. У серпні 1892 року він отримав телеграму від Дж. Сузи із запрошенням приєднатися до новоствореного концертного гурту «*March March*», – пише Дж. Колієр (Колієр, 1984: 135).

Вперше він виступив як соліст з оркестром Дж. Сузи під час Всесвітньої виставки 1893 року в Чикаго. За твердженням газети «*The New York Times*», за роки, проведені в оркестрі, А. Прайор близько десяти тисяч разів виконував сольні тромбонові партії. Як відмічає Дж. Колієр, «виступи А. Прайора були настільки захоплюючими, що надихнули покоління молодих гравців, які прагнули наслідувати його. Безумовно, його вплив можна помітити в рухливих партіях тромбону в американській музиці після 1900 року, а його висока, співуча балада була стилістичною основою для пізніших гравців, таких як Г. Міллер та Т. Дорсі (Колієр, 1984: 135).

А. Прайор став другим диригентом оркестру. Він диригував гуртом *Sousa* у виконанні деяких найдавніших інструментальних композицій регтайму: підбірки Керрі Міллз (*At Camp Georgia, Whistling Rufus* та ін.), Ейб Хольцманн (*Smoky Mokes, Bunch o' Blackberry* та ін.).

Протягом року, А. Прайор почав складати власні твори, пронизані синкопованими ритмами його рідної країни. Результатом композиторських

пошуків стали твори, відзначені нагородами – «*Razzazza Mazzazza*» та конкурсу «*Coon Band*». Європейський тур Дж. Сузи 1900 року поширив шалену популярність на Великобританію та континент. Ніколи раніше американський культурний експорт не привертав такої уваги у всьому світі. Музика А. Прайора знайшла прихильність у Коронованих глав Європи» (Колієр, 1984: 135).

У 1903 році А. Прайор, покинувши оркестр Дж. Сузи, організував свій власний духовий оркестр, яким керував близько 30 років. З кінця 1918 до початку 1920-х років він був музичним керівником відомого театру «*Канітолій*» на Манхеттені. Там, у 1919 році Концертний оркестр та оркестр А. Прайора активно брали участь у записах сесій для швидко зростаючої компанії *Victor*. «А. Прайор мав рацію – фонограф був на шляху до того, щоб стати побутовою необхідністю, і незабаром більшу частину свого часу він провів у студіях в *Victor* Камдені, штат Нью-Джерсі», відмічає Дж. Колієр [16, с. 15].

Каталоги студії *Victor* з 1900-х до кінця 1920-х років підтверджують, що було видано понад дві тисячі п'ятсот (2500) окремих платівок *Pryor*, включаючи сольні тромбонні виступи та добірки у виконанні його оркестру та оркестру. Репертуар платівок включав багато маршів, новинки, добірки з класики та надзвичайну кількість синкопованої танцювальної музики. З його трьохсот оригінальних робіт у цей час були створені найвідоміші: «*Серце Америки в березні*» (1916), «*Тріумф старої слави*» (1907), «*На березі Джерсі*» (1904) та «*Вістлер і його собака*» (1905) ).

«За допомогою фонографа А. Прайор з часом став настільки відомим (і фінансово забезпеченим), що йому більше не потрібно було давати живі концерти. Це було справді революційним досягненням в історії музики: з комерційної точки зору запис фонографа став важливішим за живий виступ», відмічає Дж. Колієр [16, с. 15].

У 1930-х роках він зайнявся політичною діяльністю та займав невелику посаду в окрузі Монмут штату Нью-Джерсі. А. Прайор продовжував цю напружену кар'єру аж до виходу на пенсію в 1933 році.

Після вступу Сполучених Штатів до Другої світової війни, коли німецькі підводні човни топили судноплавство сусідів у межах видимості пляжу, А. Прайору було запропоновано зробити щось для зміцнення морального духу на узбережжі Нью-Джерсі. Перекоаний патріот, він швидко реорганізував свою концертну групу і керував будівництвом нової трибуни на пляжі в Есбері-Парку. Величезні натовпи відвідали його перший концерт у День пам'яті 1942 року. «Він завжди був перфекціоністом на подіумі – та був схильний до нападів гніву, що кричав на менш натхненну гру. Але його тіло вже не могло дозволити собі такого напруження. 17 червня, безпосередньо після репетиції, А. Прайор переніс важкий інсульт», пише Дж. Коліер [16, с. 135].

Серед композиторської спадщини Артура Прайора найбільш відомі його віртуозні варіації для тромбона на тему шотландської народної пісні «*Bluebells of Scotland*». Вони увійшли до репертуару багатьох відомих сучасних солістів-тромбоністів, в числі яких К. Ліндберг, Дж. Алесси, Й. Боусфілд і інші.

Ця невелика п'єса для тромбону з оркестром (*F-dur*) являє собою віртуозні варіації на тему шотландської народної пісні «*Bluebells of Scotland*» розпочинається оркестровим вступом в унісон. Піднесено та урочисто в динаміці *ff* звучить перша тема твору *Allegro* (заспів). В її основі широкі стрибки, віртуозні пасажі шістнадцятих та тріольних тривалостей викладені різноманітними штрихами – *detache*, *staccato*, *marcato* та *slide vibrato*.

Друга тема – *Andante* – (приспів) має більш стриманий, розмірений характер. Співуча, лірична, широкого дихання мелодія, хоча написана у мінорі, світла за характером. Вона відкривається м'яким експресивним, трохи «погойдуючим» наспівом на *legato* четвертними нотами у партії тромбону та рівномірним рухом восьмих оркестру.

Далі йдуть дві варіації, перша – танцювального характеру викладена стрімким тріольним рухом в партії соліста та легким «підтримуючим» акомпанементом оркестру, друга – ще більш жвава та віртуозна, насичена дисонансами та присмачена примхливими синкопами та пунктирним ритмом, ще більш ускладнюються пасажі соліста: часта зміна позицій та штрихів. Виразність,

вишуклість мелодії підкреслюється штрихом *marcato*. Вона росте, розвивається, стає більш динамічною та, врешті, на кульмінації звучать *tutti* оркестру в динаміці *ff*. Тут особливо яскраво виявляється «джазовість» фактури. Тему викладено досить характерними для джазу блок-акордами, причому верхній голос доручено тромбону, решта акордової вертикалі – оркестру.

Інтонаційний зміст звуку, музичної фрази, музичної думки, що звучить в «*Bluebells of Scotland*» є для тромбоніста-виконавця зразком «нового створення», що передбачає застосування технічних прийомів інструментального звуковидобування до відтворення звуку, ритму, форми у композиторському задумі. Внутрішня спорідненість музичної інтонації інструментального діалогу учасників ансамблю створює у «*Bluebells of Scotland*» драматургічну напругу, яка знаходить втілення в мисленневому інтонуванні виконавця-інтерпретатора художньої думки твору.

### **3.2 Виконавські аспекти «*Bluebells of Scotland*» А. Прайора**

Не випадково ми обрали для дослідження саме «*Bluebells of Scotland*» А. Прайора, оскільки саме цей твір є одним з перших зразків джазової музики, написаних для тромбону.

Необхідність спеціального розгляду виконавського аналізу як складової частини діяльності виконавця у процесі художньої інтерпретації зумовлюється задачами самої музично-виконавської практики – як власне в озвученні твору, так і у передуючій цьому підготовці.

У даному дослідженні виконавський аналіз ми розуміємо як необхідний творчий навик, що дозволяє миттєво «озвучити» внутрішнім слухом незнайомий твір не тільки з високим ступенем акустичної точності, але й із відтворенням його художніх якостей.

Такий аналіз являє собою засіб професійного саморозвитку виконавця, оскільки результатом аналізу стає свідомий вибір конкретного індивідуального плану майбутньої інтерпретації твору.

Якості і властивості музичної фактури, які матеріалізовано у звуках музичної ідеї, що реалізується, зокрема в умовних вертикалі та горизонталі як специфічних репрезентантах художнього простору і часу. Ці первинні координати відбивають головні загально-психологічні закономірності сприйняття, і тому вони не тільки безпосередньо сприймаються слухом, корегуючи самий процес, але й наочно проглядаються при аналітичному розгляді нотного тексту.

Разом із тим вивчення музичного твору, зокрема його виконавський аналіз, можливий також і з позицій вже зафіксованого його виконання різними музикантами. Так, ми будемо розглядати «*Bluebells of Scotland*» А. Прайора у виконанні одного з найвидатніших американських тромбоністів, соліста Нью-Йоркського філармонічного оркестру – Джозефа Алессі.

Джозеф Алессі народився в Детройті, але виріс і почав вчитися музиці в Каліфорнії. Його першим педагогом став його батько – професійний трубач. Його молодший брат Ральф Алессі – джазовий трубач. У віці 16 років він почав грати в оркестрі балету Сан-Франциско.

З 1976 по 1980 рік Дж. Алессі навчався в Кертівському інституті музики в Філадельфії. Під час навчання він чотири роки пропрацював другим тромбоністом Філадельфійського оркестру. Після цього, провівши рік на посаді першого тромбоніста Монреальського симфонічного оркестру.

В 1985 році Дж. Алессі став солістом-концертмейстером групи тромбонів Нью-Йоркського філармонічного оркестру. Роком пізніше він почав викладати в Нью-Йоркській «Джувльєрдській школі». Крім роботи в оркестрі і педагогічної діяльності Дж. Алессі регулярно виступає як соліст.

З 1990 року він дає концерти в супроводі Нью-Йоркського філармонічного оркестру. Він записав більше десяти компакт-дисків як соліст і в складі камерних ансамблів. Гра Дж. Алессі часто відрізняється витонченою музикальністю, особливо багатим якістю звуку і «технічним» виконанням.

Музика, яку він вибирає для виконання, – це в основному романтична і сучасна (але в основному тональна) музика, а також джаз.

В цілому «*Bluebells of Scotland*» в виконанні Дж. Алессі вражає невимушеною віртуозністю та легкістю, а також надзвичайною артикуляційною точністю та довершеністю форми, балансом осмисленого та одухотвореного інтонування. Їх виконання вирізняється твердим, барвистим тембром, надзвичайними технічними навичками та драматичним чуттям. Виконавець спирається на ретельно продуманий виконавський аналіз, втілений «повним набором» інтерпретаційних засобів у всіх розділах твору.

Найбільш показовими в плані виконавського стиля та інтерпретаційних принципів є каденції де соліст залишається майже без будь-якої підтримки. За гранями нотного тексту залишається головне – надзвичайно насичене емоційне переживання, що вимагає від виконавця глибокого поринання в музику, повного внутрішнього злиття з нею і «зараження» слухачів співпереживанням (емпатією) невербалізованих значень. Найтонші, ледь вловимі звукові нюанси складаються тут в насичену і множинну картину руху емоцій.

Особливого значення в каденціях набуває опанування навиків джазової імпровізації. В цьому плані тромбоніст виступає не тільки як інтерпретатор, але і як імпровізатор – справжній автор музичного тексту, що створюється по «канві» використаного композитором тематизму.

Відчуття джазової імпровізації полягає також в тому, що вона є специфічним способом духовного спілкування музичними засобами, які можуть «сказати» більше ніж слова. До особливостей джазової імпровізації музичної естради відноситься формування почуття «свінгу». Існує ряд передумов, що викликають відчуття «свінгу». Це використання тріольних пульсацій метричної долі пунктирного ритму, акцентування окремих нот, так званий «блукаючий акцент» і синкопування.

Однак, самого по собі використання цих засобів недостатньо. Надзвичайно важливим є правильне їх використання, яке полягає в практично невловимих свідомістю певних мікровідхиленнях від метра. Одним з найважливіших прийомів

є затримка або «відтяжка» на дуже малий, але точний проміжок часу певної долі такту. Так, майже завжди відтягуються друга і четверта доля в чотиридольному такті, синкопи і акцентовані ноти. Виконавська манера Дж. Алессі відрізняє використання відхилень, зміщень, сповільнень і відновлень темпу в межах долі, такту, фрази, періоду, композиції й створює ту ритмічну динаміку, напругу, яка притаманна цьому твору.

Окремо, відмітимо, різнобарв'я штрихової палітри, яка з боку виконавця потребує ретельного опрацювання. При виконавському аналізі інтерпретації «*Bluebells of Scotland*» А. Прайора Дж. Алессі особливу увагу привертає його підхід до виконання синкоп, крім троїчності тут застосовано ще система «біт» (он-біт, фор-біт, афте-біт), обернена довготна артикуляція, блукаючі акценти тощо.

*Glissando* – у виконанні Дж. Алессі застосовується як темброве забарвлення та колористичний або натуралістичний прийом імітації. А також швидке кулісне *Glissando* у межах зміни позицій. *Frullato* – специфічний прийом виконання одного швидко повторюваного звука, схожий на «тремоло» смичкових інструментів виконавець використовує в другому варіаційному проведенні.

*Trellere* (від італ. – деренчати, коливати) – являє собою ритмічне чергування двох суміжних звуків діатонічного або хроматичного звукоряду. *Шейк* (від англ. Shake – трясти) – у сучасному джазовому виконавстві часто використовується «шейк», що являє собою «вібрато» на кшталт трелі. Дж. Алессі виконує «шейк» за рахунок сильних коливань інструмента рукою. В творі також зустрічається *slap* – різке, гостре звукове тремоландо та *Smorzato*, коли виконавець заглушає звучання за допомогою квартвентиля. Швидке кулісне *Glissando* у межах зміни позицій.

Виконавець майстерно використовує звукові й технічні можливості інструмента, довівши що йому підвладна будь-яка образна сфера: і лірична, і драматична, і гротескно-сатирична.

Важливу роль у контексті відтворення образності відіграє штрихова техніка. Так, артикуляційні прийоми ліричної образності базуються на різних видах *legato* у його комбінаціях зі штрихами інших груп, в залежності від конкретної

драматургічної ситуації. Так, м'яка, кантиленна мелодія на *legato* проводиться в другій темі варіацій.

Артикуляційні прийоми драматичної образності втілюються прийомами *detache* та *marcato* першої теми та її варіаційних проведень.

В драматургії твору важливими є артикуляційні прийоми скерцозної образності, які композитор застосовує другій варіації твору.

Темп «*Bluebells of Scotland*», зазначений як *Allegro* в виконанні Дж. Алессі набуває ще більшої динамічності та руху. Головна тема має піднесений та урочистий характер. Окремо, слід відзначити філігранну нюансировку та фразування мелодії твору. В її основі широкі стрибки, віртуозні пасажі шістнадцятих та тріольних тривалостей викладені різноманітними штрихами – *detache*, *staccato*, *marcato* та *slide vibrato*. В невеликій каденції соліст демонструє з віртуозною легкістю та нестримною енергією чіткий тріольний рух.

Друга тема в інтерпретації Дж. Алессі має м'який, проникливий характер. Виразна, широкого дихання мелодія у партії труб та тромбона нагадує кращі зразки романсової музики. Саме в цьому розділі соліст демонструє свої кантиленні навички, добиваючись в звучанні інструменту тембру, подібного до звучання людського голосу.

Завершуючи виконавський аналіз «*Bluebells of Scotland*», слід виокремити особливості партії тромбона, ті технічні труднощі, які виникають перед її виконавцями. А. Прайор, оскільки був видатним виконавцем-тромбоністом, добре знав можливості тромбона як джазового інструмента. Варіації є достатньо складними для виконання тромбоністами, перш за все, в композиційно-драматургічному вимірі. Тромбоніві теми-мелодії та їх варіативний розвиток засновується, по-перше, на розмашистих інтервальних ходах, що вимагають еластичного амбушюра і точної фіксації куліси на певних позиціях. По-друге, у багатьох випадках спостерігається велика витрата дихання тромбоніста, що пов'язано із віртуозним характером музичних образах, значними масштабами фаз розвитку, частими тривалими наростаннями і спадами звучності. 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 розвиненого 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.

### **Висновки до Розділу 3.**

1. Інтонаційний зміст звуку, музичної фрази, музичної думки, що звучить в «*Bluebells of Scotland*» є для тромбоніста-виконавця зразком «нового створення», що передбачає застосування технічних прийомів інструментального звуковидобування до відтворення звуку, ритму, форми у композиторському задумі. Внутрішня спорідненість музичної інтонації інструментального діалогу учасників ансамблю створює у «*Bluebells of Scotland*» драматургічну напругу, яка знаходить втілення в мисленнєвому інтонуванні виконавця-інтерпретатора художньої думки твору.
2. В цілому «*Bluebells of Scotland*» в виконанні Дж. Алессі вражає невимушеною віртуозністю та легкістю, а також надзвичайною артикуляційною точністю та довершеністю форми, балансом осмисленого та одухотвореного інтонування. Їх виконання вирізняється твердим, барвистим тембром, надзвичайними технічними навичками та драматичним чуттям. Виконавець спирається на ретельно продуманий виконавський аналіз, втілений «повним набором» інтерпретаційних засобів у всіх розділах твору.
3. Виконавська манера Дж. Алессі відрізняє використання відхилень, зміщень, сповільнень і відновлень темпу в межах долі, такту, фрази, періоду, композиції й створює ту ритмічну динаміку, напругу, яка

притаманна цьому твору. Дж. Алессі особливу увагу привертає його підхід до виконання синкоп, крім троїчності тут застосовано ще система «біт» (он-біт, фор-біт, афте-біт), обернена довготна артикуляція, блукаючі акценти тощо.

4. Джазова артикуляція «*Bluebells of Scotland*» А. Прайора в суто виконавському аспекті інтерпретації Дж. Алессі полягає в застосуванні специфікованих джазових прийомів гри на тромбоні: *Glissando*, швидке кулісне *Glissando* у межах зміни позицій, *Frullato*, *Trellere*, Шейк, *Slap*, *Smorzato*. Загалом, інтерпретація «*Bluebells of Scotland*» А. Прайора Дж. Алессі базується на взаємодії багатьох стилістичних чинників у поєднанні з майстерним володінням усім спектром сучасного тромбонного виконавського мистецтва.

## ВИСНОВКИ

Артикуляція є одним із найбільш важливих засобів досягнення художньої виразності музичного тексту, серед багатьох доступних музиканту-виконавцю. Адже відомо, що особливості артикуляції самого тексту впливають на донесення виконавцем до слухача самої семантики образної системи музичного твору. Крім того, у джазовій музиці з її імпровізаційним рівнем виконавцям надається більша свобода у трактуванні нотного тексту, тим самим досягаючи унікальності кожного виконавського рішення.

В даній роботі ми розглянули таке важливе та багатокomпонентне поняття, як артикуляція та виконали наступні завдання:

- 1) здійснено стислий огляд науково-дослідницької літератури з питань трактування та сучасного розуміння терміну «артикуляція»;
- 2) прослідковано взаємозв'язки виконавського апарату та артикуляції тромбоніста;
- 3) окреслені особливості інструментального артикуляційного мислення;
- 4) розглянуто специфіку технічного втілення артикуляційних прийомів у джазовій музиці для тромбону;
- 5) проаналізовані технологічні та художні аспекти артикуляційних джазових прийомів на прикладах сучасного джазового репертуару для тромбону.

На теперішній час артикуляція є найбільш гострим моментом в джазовій музиці, адже вона належить до «виконавських» засобів музичної виразності, і кожен виконавець буде наводити індивідуальне бачення нотного тексту, головним тут стає, щоб він не «бачив» те, що він хоче там бачити, а намагався глибоко проникнути в авторський задум. Для наближення, до так званої ідеальної інтерпретації будь-якого джазового твору, виконавець повинен пізнати усі закони, в тому числі й артикуляційні, що керують музично-виконавським мистецтвом.

Детальний та всебічний розгляд визначень терміну «артикуляція» дає чітке розуміння, що в сучасному розумінні – це не тільки штрихи, а цілий комплекс

виразових засобів, що об'єднують часові і просторово-об'ємні характеристики звучання інструменту. І, за Є. Тітовим, артикуляція вимагає від виконавця специфікованого мислення, що включає мікроструктурне інтонування, розуміння ритмодинаміки, психотехнічного фактору виконавського тону, варіантності опанування музичного твору та єдності емоційного й раціонального факторів.

Таким чином, в сучасному розумінні, артикуляцію більш за все необхідно сприймати як комплексне явище, яке об'єднує часові і просторово-об'ємні характеристики звучання. На нашу думку, «артикуляція» в сучасному музикознавстві являє собою особливий термін, який пропонує досліднику змістовну зону, в рамках якої можливі ті чи інші варіанти трактовки.

Виконавський апарат тромбоніста тлумачиться як складний комплекс, що охоплює такі важливі компоненти як амбушур, техніка язика, виконавське дихання, акустичні резонатори дихальної системи у тісному взаємозв'язку з м'язово-руховим апаратом тромбоніста – взаємообумовленість рухів правої руки виконавця з скоординованими діями великого пальці лівої руки (при користуванні кварт-квінт-секст-вентилем), створення базової «опори» для дихальних м'язів.

На теперішній час артикуляція є найбільш гострим моментом в джазовій музиці, адже вона належить до «виконавських» засобів музичної виразності, і кожен виконавець буде наводити індивідуальне бачення нотного тексту, головним тут стає, щоб він не «бачив» те, що він хоче там бачити, а намагався глибоко проникнути в авторський задум. Для наближення, до так званої ідеальної інтерпретації будь-якого джазового твору, виконавець повинен пізнати усі закони, в тому числі й артикуляційні, що керують музично-виконавським мистецтвом.

Проведений аналіз наукових визначень базового концепту виконавського мистецтва «артикуляція» показав, що впроваджену ними у педагогічну й виконавську практику поняттєво-термінологічну систему можна умовно розділити на дві основні групи.

*Перша група* – процесуально-дійова, реалізуюча – включає 5 позицій, в яких втілено всі основні складові музично-виконавської мислення: мікроструктурне

інтонування, ритмодинаміка, виконавський тонус, варіантність опанування музичного твору, єдність емоційного й раціонального факторів.

*Друга група*, покликана виховувати усвідомлення музикантом напрямів виконавської майстерності, включає: інтонаційність музичного інструмента, класифікація специфіки музичного інструментарію, закон утворення штрихової системи, технічна домінанта, двоїстість акцентуації, динамічна ввіднотоновість, двоїстість специфічного виконавського мислення.

Техніка виконання штрихів на тромбоні забезпечується за рахунок зміни швидкості руху язика при різних типах атаки звука, тривалості й інтенсивності видиху, роботи губного апарату і техніки правої руки виконавця. Крім такого чисто технологічного поділу можна класифікувати штрихи та артикуляційні прийоми за їх образними характеристикам.

При досить умовному членуванні складаються чотири групи: *артикуляційні прийоми ліричної образності* (non-legato, portato, legato, legatissimo), *артикуляційні прийоми драматичної образності* (detache, marcato, marcatisimo), *артикуляційні прийоми скерцозної образності* (martele, staccato), *артикуляційні прийоми спеціфікованої образності* (glissando, frullato, glissando)

Важливе значення для інтерпретації має вибір стильового напрямку, в якому буде виконаний той чи інший джазовий стандарт. Від стилю залежить ритміка, гармонічна мова, трактування мелодики, фразування, тембр, штрихи та інші засоби музичної виразності.

Поява інтерпретаційних версій твору є сутнісною рисою музичного мистецтва. Проте є ряд стильових напрямків, для яких створення власного бачення композиції є неминучим, серед яких провідна роль відводиться джазу. Ступінь виконавської свободи при відтворенні джазового стандарту найбільш яскраво проявляється у музичній імпровізації.

Попри те, що існує ряд своєрідних «обмежень» при побудові самої імпровізації, в музиці ХХІ ст. відбувається розширення принципів її реалізації. Імпровізація на квадрат, лад, стиль (окрім більш традиційної імпровізації) сприяють появі чисельних інтерпретаційних версій джазових творів, які в повній

мірі втілюють ідею єднання традиції та новації, стабільного та мобільного чинників, що є основою розвитку мистецтва.

Суттєвий внесок у розширення переліку специфічних виразово-виконавських засобів гри на духових інструментах належить сучасному джазовому репертуару для тромбону як в сольному викладенні, так і в ансамблевому. Найбільш поширені з них: LONG SLIDE, SLIDE BEFORE NOTE, BEND TONE, FLIP, THE SHAKE, PLUNGER, GHOST NOTE, TONE STOP

Інтонаційний зміст звуку, музичної фрази, музичної думки, що звучить в «*Bluebells of Scotland*» є для тромбоніста-виконавця зразком «нового створення», що передбачає застосування технічних прийомів інструментального звуковидобування до відтворення звуку, ритму, форми у композиторському задумі. Внутрішня спорідненість музичної інтонації інструментального діалогу учасників ансамблю створює у «*Bluebells of Scotland*» драматургічну напругу, яка знаходить втілення в мисленневому інтонуванні виконавця-інтерпретатора художньої думки твору.

В цілому «*Bluebells of Scotland*» в виконанні Дж. Алессі вражає невимушеною віртуозністю та легкістю, а також надзвичайною артикуляційною точністю та довершеністю форми, балансом осмисленого та одухотвореного інтонування. Їх виконання вирізняється твердим, барвистим тембром, надзвичайними технічними навичками та драматичним чуттям. Виконавець спирається на ретельно продуманий виконавський аналіз, втілений «повним набором» інтерпретаційних засобів у всіх розділах твору.

Виконавська манера Дж. Алессі відрізняє використання відхилень, зміщень, сповільнень і відновлень темпу в межах долі, такту, фрази, періоду, композиції й створює ту ритмічну динаміку, напругу, яка притаманна цьому твору. Виконавська манера Дж. Алессі відрізняє використання відхилень, зміщень, сповільнень і відновлень темпу в межах долі, такту, фрази, періоду, композиції й створює ту ритмічну динаміку, напругу, яка притаманна цьому твору. Дж. Алессі особливу увагу привертає його підхід до виконання синкоп, крім троїчності тут

застосовано ще система «біт» (он-біт, фор-біт, афте-біт), обернена довготна артикуляція, блукаючі акценти тощо.

Джазова артикуляція «*Bluebells of Scotland*» А. Прайора в суто виконавському аспекті інтерпретації Дж. Алессі полягає в застосуванні специфікованих джазових прийомів гри на тромбоні: *Glissando*, швидке кулісне *Glissando* у межах зміни позицій, *Frullato*, *Trellere*, Шейк, *Slap*, *Smorzato*. Загалом, інтерпретація «*Bluebells of Scotland*» А. Прайора Дж. Алессі базується на взаємодії багатьох стилістичних чинників у поєднанні з майстерним володінням усім спектром сучасного тромбонного виконавського мистецтва.

Дана робота має суто практичне спрямування – стати у нагоді молодим виконавцям у кращому розумінні поняття артикуляції, усвідомлення багатогранності та всеосяжності цього поняття, а головне актуалізувати в очах тромбоністів-естрадників функціонального призначення артикуляції як формотворчого засобу музичної виразності.

Таким чином, ця робота доводить необхідність систематизації загальномузичного (виконавського, педагогічного, теоретичного) досвіду стосовно одного з найважливіших засобів досягнення художньої виразності музичного тексту – артикуляції, який в наш час у середовищі джазових музикантів позначений значною кількістю суперечливих тлумачень, про що свідчать численні артикуляційні розбіжності у трактуванні та інтерпретації одного й того ж музичного твору видатними виконавцями сучасності.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрейко О. Методи вдосконалення виконавського апарату музиканта-інструменталіста: автореф. дис. канд. педагогічних наук. Київ, 2004. 18 с.
2. Апатский В. О виртуозности в духовом музыкально-исполнительском искусстве. *Дослідження. Досвід. Спогади: зб. наук. праць*. Київ: КССМШ ім. М. Лисенка, 2002. Вип. 3. С. 126-141.
3. Барбан Е. Джазовые опыты. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 336 с.
4. Баренбойм Л. Артикуляция. *Музыкальная энциклопедия: в 6 т.* Москва, 1973. Т. 1. С. 229-230.
5. Блажевич В. Школа игры на цуг-тромбоне. Москва, 1933. 127 с.
6. Браудо И. Артикуляция: О произношении мелодии. Ленинград, 1973. 196 с.
7. Венгловский В. Основы рациональной постановки при игре на тромбоне. 2013. URL: <http://www.russian-trombone.com/?page=pedagogika> (дата звернення 30.04.2019)
8. Волков Н. Теория и практика игры на духовых инструментах. Москва. 2008, 400 с.
9. Горовой С. Технология и искусство игры на тромбоне: учеб, пособие для вузов. Донецк, 1998. 218 с.
10. Гишка І. Звук як візитна карта інструмента, основний визначник його розвитку, ролі і місця в соціально-культурній сфері різних епох. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць*. Рівне: Волинські обереги, 2016. Випуск 8. С. 65-70
11. Давидов М. До словника музичної педагогіки. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство, кн. 6.* Київ, 2000. Вип. 14. С. 144-155.
12. Диков Б. О штрихах духовых инструментов. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва: Музыка, 1966. Вып. 2. С. 182-211.

13. Івко В. Техніка інструментального інтонування. *Матеріали Другої Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Київ, 1998. С. 30-46.
14. Кислицин Н. Произношение, артикуляция, штрих – метаморфозы понятий в науке и музыкальной практике. *Вестник ЧГУ*. Челябинск, 2009. Вып. № 25. С. 55-67.
15. Коган Г. У врат мастерства. Москва: Музыка, 1969. 94 с.
16. Коллиер Дж. Становление джаза: Популярный исторический очерк. Москва: Радуга, 1984. 392 с.
17. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории муз. культуры США. Москва: Сов. композитор, 1977. 446 с.
18. Лившиц Д. Феномен импровизации в джазе: автореф. дисс. кандидата искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. 24 с.
19. Лукина Е. Имитация, интерпретация и импровизация как этапы творческого развития младших школьников в процессе инструментального музицирования: Автореф. канд. педагог. наук. 13.00.02 Теория и методика обучения и воспитания (музыка). Москва, 2008. 18 с.
20. Малюх В. Некоторые вопросы постановки исполнительского аппарата духовика-тромбониста. *Современные Стратегии Занятий Профессиональных Тромбонистов*. 2013. URL: <http://www.russian-trombone.com/?page=pedagogika>. (дата звернення 15.04.2019).
21. Манжора Б. Методика обучения игре на тромбоне. Киев, 1976. 149 с.
22. Манжора Б. Об исправлении дефектов в атакировке звука при обучении тромбонистов. 2013. URL: <http://www.russiantrombone.com/?page=pedagogika&nnews>. (дата звернення 06.05.2019)
23. Марценюк Г. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні: навч.-метод. посіб. Київ: ДП «Інформаційно-аналітичне агенство, 2007. 351 с.
24. Нестеренко Е. Развитие и укрепление амбушюра начинающего тромбониста. 2014. URL: [http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie\\_materialy/metodicheskie](http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/metodicheskie) (дата звернення 30.04.2019)

- 25.Посвалюк В. Історія виконавства на трубі в Україні. *Посібник*. Київ: КНУКіМ, 2006. 368 с.
- 26.Пронин Б. Роль основных и дополнительных позиций при игре на тромбоне. *Педагогика искусства*. 2015. № 1. С. 104-108.
- 27.Рейхе Е. Школа игры на тромбоне. Москва-Ленинград, 1937. 114 с.
- 28.Саймон Д. Большие оркестры эпохи свинга. Санкт-Петербург: Скифия, 2008. 680 с.
- 29.Скобелев А. Методика обучения игре на тромбоне Д. Уика. Москва: МП «ПЕТИТ», 1999. 26 с.
- 30.Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Одесса: ОКФА, 1966. 82 с.
- 31.Сумеркин В. Методика обучения игре на тромбоне. Москва, 1987. 132 с.
- 32.Сумеркин В. Методика обучения игре на тромбоне. Санкт-Петербург: Изд-во политех, ун-та, 2005. 310 с.
- 33.Сухих А. Тромбон в джазе. Москва: Советский композитор, 1989. 49 с.
- 34.Титов Е. Теоретические основы музыкальной артикуляции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2002. 23 с.
- 35.Тормахова В. Сучасний погляд на інтерпретацію джазових стандартів. Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття: Зб. матеріалів міжн. на-ук.-творч. конф., Київ, Одеса, 28-30 квітня 2015 р. Київ: НАКККіМ, 2015. С.242-244.
- 36.Фейертаг В. Джаз: ХХ век. Энциклопедический справочник. Санкт-Петербург: Скифия, 2001. 561 с.
- 37.Фишер А. Гармония в афроамериканском джазе периода стилевой модуляции от свинга к бибопу: дис. ... канд. Искусствоведения. Екатеринбург, 2004. 188 с.
- 38.Черныш Э. Вопросы теории музыкальной артикуляции: от XVIII века к актуальным проблемам терминологии. *Вестник ВГГУ*. Вятка, 2010. Вып. 3. С. 172-182.

39. Шулин В. Импровизация в музыкальной культуре XX столетия: к вопросу анализа эстрадно-джазовой музыки. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2012. 203 с.
40. Шулин В. Некоторые особенности трактовки инструментов в джазе. *Universum*. 2018. № 2 (48). URL: [http:// 7universum.com/ru/philology/archive/item/](http://7universum.com/ru/philology/archive/item/) (дата звернения 10.04.2019).
41. Brye J. Interpretation of Jazz Band Literature [Электроний ресурс]. Режим доступа: <http://www.timusic.net/wp-content/uploads/jazz+artikulation.pdf>.
42. Levinson J. Jazz vocal interpretation: a philosophical analysis. JAAC 2012, special issue `Song'. 23 p.