

**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**

**ТВОРИ ДЛЯ ТРОМБОНА SOLO У МУЗИЦІ
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX СТОЛІТТЯ:
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ
(НА ПРИКЛАДІ П'ЄС Ф. РАБЕ, Е. КРЕСПО ТА Я. КСЕНАКІСА)**

**Магістерська робота
ЯНЖУЛИ ДМИТРА АНДРІЙОВИЧА**

**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

Д.А. Янжула

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. ТРОМБОН В СОЛЬНІЙ ТА АНСАМБЛЕВІЙ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ	7
1.1 Мистецтво гри на тромбоні: органологічний та історичний аспекти	7
1.2 Твори для тромбона в композиторській спадщині ХХ – ХХІ століть.....	15
Висновки до Розділу 1.....	22
 РОЗДІЛ 2. ТВОРИ ДЛЯ ТРОМБОНА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У СОЛЬНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ: ІНТЕРПРЕТОЛОГІЧНИЙ ВИМІР.....	24
2.1 Тромбонова сольна виконавська практика – шлях до майстерності.....	24
2.2 «Basta» Ф.Рабе: досвід композиційно-драматургічного і виконавського аналізу.....	27
2.3 «Improvisation №1» Е. Креспо: виразні можливості інструмента	36
2.4 «Keren» Я. Ксенакіса: композиторський задум та виконавське прочитання.....	45
Висновки до Розділу 2.....	54
 ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	64

ВСТУП

Актуальність теми. Тромбон – відносно молодий інструмент як в сольному виконавстві так і в ансамблево-симфонічній практиці є невід’ємним учасником камерних ансамблів, брасс-квінтетів та оркестрів. У XX столітті зростає інтерес композиторів до тембру тромбона. Змінюється і сприйняття інструменту, його виконавські можливості розкриваються на більш високому рівні, розширюється концертний репертуар тромбона. Процес розкриття потенціалу інструменту невід’ємно пов’язаний із композиторськими і виконавськими пошуками нових прийомів виконання на тромбоні. Тож актуальними стають наукові розвідки, присвячені дослідженню виконавського аспекту сучасного концертного репертуару для тромбона solo.

Мета дослідження полягає у виявленні виконавських особливостей творів для тромбон solo у музиці західноєвропейських композиторів XX століття (на прикладі п’єс «*Basta*» Ф. Рабе, «*Improvisation №1*» Е. Креспо та «*Keren*» Я. Ксенакіса). Поставлена мета обумовила формулювання і вирішення наступних дослідницьких завдань:

- надати короткий огляд літератури походження та розвитку тромбона;
- дослідити значення тромбону як сольного, ансамблевого та оркестрового інструменту;
- охарактеризувати тромбон як сольний інструмент;
- проаналізувати твори «*Basta*» Ф. Рабе, «*Improvisation №1*» Е. Креспо та «*Keren*» Я. Ксенакіса;
- виявити особливості використання нетрадиційних та сучасних прийомів виконання на тромбоні;
- здійснити аналіз технічних складнощів, що притаманні п’єсам для тромбона solo.

Об’єкт дослідження - твори для тромбона solo, а **предмет** – виконавський аспект обраних творів Ф. Рабе, Е. Креспо та Я. Ксенакіса.

Матеріал дослідження склали нотні тексти, аудіо та відеозаписи творів для тромбона соло «*Basta*» Ф. Рабе (виконавські версії *Jeremy Moeller, Cristian Lindberg* та Олексій Лобіков), «*Improvisation №1*» Е. Креспо (виконавські версії *Tobi Oft, Nathan Zgonc, Joseph Alessi, Henning Wiergaebe*) та «*Keren*» Я. Ксенакіса (виконавець *Benny Sluchin*).

Методи дослідження. Методологічну базу дослідження становить поєднання спеціальних музикознавчих підходів, серед яких наступні:

- *історичний*, необхідний для розгляду органологічних властивостей тромбона;
- *компаративний або порівняльний*, задіяний для аналізу виконавських прийомів та їх комбінацій;
- *виконавський аналіз*, націлений на розкриття специфіки сучасних композиторських текстів для тромбона;
- *інтерпретаційний*, необхідний для аналізу виконавської версії та реалізації композиторського задуму;
- *жанрового та стильового аналізу*, задіяний для розгляду та аналізу означених творів;

Теоретичну базу магістерської роботи склали дослідження та статті за наступною проблематикою:

- *теорії музичної інтерпретації, органології, музичного виконавства* (Апатский В. Н. [5], , Веприк А.М. [15], Дубка О. С. [20], Лаптев Р. Г. [26], Марценюк Г. П. [29], Пронин Б. А. [34], Сумеркин В. [39,40], Федорков О. В. [43], Maxted G. [57], Громченко В. В. [19])
- *теорії та історії духового мистецтва* (Апатский В. Н. [4,6], Богданов В. О. [10], Левин С. [27], Скобелев А. О. [37], Сумеркин В. [41], Усов Ю. [42], Garplin F. W. [53])
- *методологія аналізу сучасних творів та музичної форми* (Григорьева Г. В. [18], Крючкова В. А. [25], Мазель Л. [28],

Холопова В. [47], Ценова В. С. [48], Григорьева Г. Высоцкая М. [17])

Наукова новизна отриманих результатів в тому, що в роботі вперше :

- здійснено виконавський та композиційно-драматургічний аналіз п'єс «*Basta*» Фольке Рабе, «*Improvisation №1*» Енріке Креспо, «*Keren*» Яніса Ксенакіса;
- уточнено зміст авторських ремарок в розглянутих творах;
- проаналізовано застосування нетрадиційних виконавських прийомів на тромбоні в вищезазначених п'єсах;
- розглянуто оригінальні комбінування різних нетрадиційних, сучасних прийомів виконання .

Практичне значення отриманих результатів дослідження складається в можливості використання матеріалів магістерської роботи в подальших дослідженнях з питань тромбонового мистецтва. Матеріали даної роботи можуть бути врахованими до програм навчальних курсів «Методика гри на мідних духових інструментах», «Історія музики XX-XXI століття», «Історія виконавства на духових інструментах», «Наукові проблеми сучасного виконавства на духових інструментах». Матеріали дослідження можуть бути корисними для виконавців, які звертаються до проаналізованих творів у концертній та навчальній практиці. Наукова робота може бути цінною для композиторів, що звертаються до тромбона, адже аналізовані твори «*Improvisation №1*» та «*Basta*» написані тромбоністами-виконавцями, що досконало знали всі органологічні можливості інструменту. Такі твори є зразками для запозичення неординарних прийомів гри, оригінальних шляхів звучання, тощо.

Структура дослідження включає в себе два розділи, висновки та список використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 68 сторінок, з них основного тексту – 61 сторінки.

Список використаних джерел включає 60 найменувань, з них на іноземній мові – 11.

РОЗДІЛ 1

ТРОМБОН В СОЛЬНІЙ ТА АНСАМБЛЕВІЙ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

1.1. Мистецтво гри на тромбоні: органологічний та історичний аспекти

За основною версією, до якої схильні більшість дослідників, поява тромбону відноситься до XV століття. Також прийнято вважати, що попередниками тромбона були кулісні труби. Це були перші інструменти, які давали змогу виконавцю отримати хроматичний звукоряд завдяки передвижній трубці [10].

З книги Д. Р. Рогаль-Левицького відомо, що найбільш рання згадка про розсуну трубу, ймовірно «*trompette des menestrels*», зустрічається в Бургундії приблизно в 1420 році. Назва пов'язана з тим, що потрібно було їх відрізняти від *trompettes de guere* – «труби війни», котрі мали фіксовану довжину. Перша згадка про інструмент кулісного типу, в тому виді, в якому ми звикли, датується 1488-1493 роках, де інструмент кулісного типу було зображено на фресках Філіппо Ліппі в Римі, в соборі Успіння Пресвятої Богородиці [35].



Рис. 1. Фреска в соборі Успіння Пресвятої Богородиці

З досліджень англійського музикознавця Френсиса Вільяма Гапліна нам відомо, що перші інструментами, які по суті представляли собою тромбони, називались сакбутами. Це духовий інструмент епохи відродження та бароко. Сакбут – мідний духовий інструмент з кулісою, що з'явився в XV столітті, попередник сучасного тромбонах [53].

Це ж джерело говорить, що сакбути були представлені наступними різновидами:

- альт (D);
- тенор (A);
- бас (E чи D);
- контрбас (A).

З дослідження Л.Г. Лаптева відомо, що перетворення тромбона з ансамблевого інструменту в оркестровий відбувалось дуже поступово і мало декілька етапів:

1. інструмент увійшов в вокально-інструментальну музику як зв'язуюча ланка, де йому надавалась функціям дублювання голосів хору, супровід вокальних партій та самостійного музикального виконавства;
2. зародження основ темброві драматургії, стандартизація тембрового окрасу, включення тромбона в склад оперних оркестрів;
3. поява тромбона в складі концертних та симфонічних оркестрах; [26]

Зважаючи на практично повну відсутність сольного репертуару для тромбона в епоху бароко та відродження, та ґрунтуючись на дослідженнях Федоркова О.В. в області ансамблевої гри на тромбоні [43], можна зробити висновок, що тромбон епохи відродження та бароко - це, в першу чергу, ансамблевий інструмент. Епоха відмічається багатою ансамблевою практикою, що стало першим етапом на шляху формування оркестра. Широко популярними стають традиції міських баштових музикантів, що відіграли значну роль в розвитку ансамблево-інструментальної культури

як в цілому духової, так і особливу роль мали для тромбона. Світських ансамблі, військові духові оркестри, церковні капели – спектр використання тромбона як ансамблевого інструмента був надзвичайно широким. Пізніше почали утворюватися міські духові оркестри. Тромбона звучали на всіх урочистостях. З дослідження Л. Г. Лаптева [26] відомо, що з'являються перші зразки концертних ансамблевих творів. В кінці XVII століття з'являються оригінальні твори для ансамблів тромбонів і цинків Д. Шпеєра (Соната для чотирьох тромбонів, Соната для трьох тромбонів і двох цинків) та І. Рейхе (24 сонати для трьох тромбонів і цинка).

Зважаючи на конструктивні особливості, в основному, широка популярність тромбона в церковній ансамблевій практиці обумовлена можливістю використання його головної переваги - вільної інтонації. На відміну від інструментів тих часів, ансамбль тромбонів має можливість виконувати музику не тільки в темперованому, але й чистому строї (як і хор). Крім того, по тембру тромбон близький до деяких органних регістрів, а по теситурі - до чоловічих голосів, дублювання яких було їх основною функцією.

В часи епохи бароко відбувались пошуки найбільш оптимальної конструкції інструменту і його нових виразових можливостей. Значна роль у вдосконаленні інструменту належить майстрам Е. Шнітцеру, К. Ландеру, В. Баргхольцу, династіям Нейшелів, Гайнлейнів [53].

З дослідження Д. Р. Рогаль-Левицького відомо, що оркестр XVIII століття – епоха царювання *basso continuo*. Він включав в себе струнну групу та неповну групу духових дерев'яних інструментів. В оркестра було багато сфер діяльності, але на концертну сцену він ще не вийшов. В процесі типізації груп оркестру від нього поступово відходили риси інструментальних ансамблів епохи Відродження та бароко. Продовжилось збільшення складу оркестру, відбувся перехід від *basso continuo* до гармонії оркестрових голосів, що дало поштовх до розвитку та появи нових

засобів музичної виразності. В цей період особливе значення набуває темброва виразність інструментів, в тому числі тромбона.

В XVII столітті тромбон починає перехід від церковних ансамблів до складу оперного оркестру. Підйом італійської опери поставити нові вимоги до оркестрів. Потрібно було вводити нові інструменти для вирішення конкретних художньо-сміслових задач. Ця тенденція ще більше закріпила тромбон в якості оркестрового інструмента. Так як концертна культура була більш світською, тому військові труби та мисливські ріжки раніше прийшли до концертних оркестрів (тромбон зайняв нішу в церковних ансамблях). Але в французький концертний оркестр тромбон прийшов раніше своїх родичів. Це сталося завдяки тому, що музична культура Франції була більше схильна до програмності та театральності.

Наступний етап формування тромбона як оркестрового інструмента була оперна реформа Глюка. До складу оперних оркестрів входить мідна група, яка пройшла шлях від дуже вузької ролі до сучасної багатофункціональності. В цей час відбувається впевнене закріплення тромбона, як учасника оперних оркестрів. В другій половині XVIII століття тромбони були учасниками багатьох опер, ораторій, але учасниками концертних оркестрів стали тільки на рубежі XVIII – XIX століття. Тоді і закінчилось формування мідної групи [26]. Нове життя тромбону дав Л. Бетховен. Вже в ранніх його симфоніях відчувалась потреба в сильній мідній групі. Така трансформація мідної групи стала знаковою для оркестру віденський класиків. Це спричинило велику зміну емоційності звучання. Включення в оркестр такої великої групи мідних інструментів привело до значного підсилення динаміки. Форма сонатно-симфонічного циклу не стояла на місці і їй були потрібні нові прийоми виразності. Саме Бетховен безпомилково відчув необхідність такого підсилення симфонічного оркестру і включив групу тромбонів до його складу. Але хронологічно першими ввели тромбони в симфонічний

оркестр французькі композитори Ф. Дев'єн, І. Плейєль, Л. Жаден та Д. Камбіні.

Проблема складу мідної групи було остаточно вирішено в ХІХ ст., в час творчості композиторів-романтиків. В своїй «Історії оркестровки» А. Карс писав, що оркестр пізнього Л. Бетховена залишається ядром всіх сучасних оркестрових комбінацій і є достатнім засобом виразності для більшості найтонших оркестрових концепцій композиторів ХІХ століття [22]. Про завершення формування групи тромбонів свідчить і остаточно закріплення кількісного складу групи. Саме ці часи являються фіналом довгого етапу еволюції і розвитку інструмента. Всі інструменти стають єдиного типу конструкції. В 1839 році лейпцігський музичний майстер Крістан Затлер винайшов квартвентиль, що являє собою додаткову крону, яка додав інструменту в техніці, дозволив понижати весь звукоряд на кварту, та дав доступ до так званої «мертвої зони» інструменту [22].

Цікаво, що на відміну від європейського досвіду, в російській музичній культурі такий інструмент як тромбон, в оперному та концертному оркестрі, практично не використовувався. В російську музику тромбон, як постійний учасник оркестру, прийшов з творчістю М. Глінки. В своїй книзі «Тромбон» В. Сумеркін писав, що функцію низьких мідних інструментів виконували рогові оркестри. І навіть при виконанні в Санкт-Петербурзі в 1801 році ораторії «Створення світу», партію тромбонів виконували на низьких рогах. Історія виконання Реквієму О. Козловського дуже яскраво демонструє процес розвитку тромбона в Росії на початку ХІХ століття. Прем'єра його відбулась в 1798 році і була виконана в автентичному варіанті, де партію низьких мідних зіграв роговий оркестр. В такому ж вигляді його було виконано в 1804 році. Але в 1826, після смерті Олександра І, було вирішено знову виконати його. Але до 1826 року рогові оркестри майже зникли. Тому в третій редакції роговий оркестр було замінено класичною групою із трьох тромбонів [41].

В українську музику тромбон увійшов дещо пізніше. Серед яскравих прикладі української симфонії з повноцінною мідною групою можна відмітити Симфонію № 2 Л. Ревуцького, де групі тромбонів була віддана важлива роль. Закінчена симфонія була в 1927 році і представлена на всеукраїнському конкурсі Товариства імені Леонтовича [24].

За описаний період інструмент пройшов декілька етапів свого розвитку на шляху до концертних оркестрів, з яких виділити можна наступні:

- перші спроби використання, унікальність тембру тромбона;
- етап рідкого використання інструмента, поява в оперних оркестрах;
- часте використання, поява конкретних функціональних задач;
- укріплюються конкретні форми для використання;
- закріплення в концертному оркестрі, широке використання та укорінення інструменту, як учасника оркестрів.

Подальша еволюція вагнерівського «над-оркестру» в творчості Р. Штрауса та Г. Малера не сильно змінила трактовку групи тромбонів в оркестрі.

Що стосується сольного виконавства, то перше концертне використання тромбона, як солюючого інструменту, відбулось в 1468 році на весіллі герцога Бургундського. Основною задачею тромбона епохи бароко є ансамблева гра, тому сольних творів майже немає.

Сольне виконавство на тромбоні тільки зароджується, починають з'являтися професійні сольні виконавці на тромбоні. Найяскравішими представниками концертного жанру епохи класицизму для альт-тромбона є Концерти И.Г. Альбрехтсбергера (1736-1809) та Г. К. Вагензейля (1715-1777). Потужним стрибком для сольного виконання стає ХІХ століття. Серед тромбоністів солістів цього часу можна відмітити німців Фрідріха Бельке, Карла Квайсера, француза Антуана Д'єпо, італійця Феліппе Фіоффі. Репертуар тромбона поповнюється творами німецьких

композиторів Ф. Давіда, Ф. А. Кумерра; польського композитора Ф. Новаковського [60].

З цього ж джерела відомо, що в XIX столітті зі вжитку виходять деякі різновидності тромбонів, наприклад, контрабасовий. А у другій половині цього ж століття формуються потужні, в порівнянні з минулим, мануфактури по виготовленню інструментів, а саме: *Bach, Holton, Conn, King* - в США; *Heckel, Zimmernan, Besson, Courtois* – в Європі. У зв'язку з цим різко зростає якість інструментів, що стає фундаментом для подальшого розвитку виконавської майстерності на тромбоні [60].

Використовуючи матеріали даної публікації, розглянемо історію розвитку альтового тромбона. В наші дні вже можна впевнено стверджувати, що цей інструмент чекала інша доля. Він не став таким популярним як теноровий тромбон, але й досі користується популярністю в порівнянні з іншими членами тромбонової сім'ї, а саме сопранового тромбона, тромбона пікколо, контрабасового тромбона, чімбасо. Серед композиторів які часто використовували альтовий тромбон варто виділити наступних: І. С. Бах і його кантати; Й. Гайдн (ораторії); В. А. Моцарт (опери, Реквієм); Л. В. Бетховен (Симфонія №5, №6, №9); Ф. Шуберт (симфонії №7, №8, №9, Меси №5, №6); Й. Брамс (симфонії). Коли теноровий і альтовий тромбони, завдяки своєму характерному звучанні, унікальності звука, динамічним можливостям, зберегли свої позиції як оркестровий так і солюючий інструмент, то решта інструментів групи тромбону не витримала конкуренцію, адже їх теситура співпадала з теситурою інших інструментів симфонічного оркестру. Чімбасо був поступово витіснений тубою, а там де це було потрібно, був замінений басовим тромбоном. Контрабасовий тромбон поступався в техніці і чимбасо і тубі, тож зараз його можна зустріти лише в автентичних тромбонових хорах, творах Вагнера, в опері «Турандот» Пуччіні. Останнім часом все частіше контрабасовий тромбон можна зустріти в сучасній музиці кіно. Одними з найрідкісніших тромбонів вважаються тромбон

п'ікколо та сопрановий тромбон. Вони не стали знаковими та існували в більшій мірі як експеримент. значно менш технічно досконалі ніж труба, мали досить унікальний тембр, але так і не стали постійною складовою симфонічного оркестру. Дякуючи конструктивним особливостям (дуже коротка куліса), стали найбільш інтонаційно складними (серед усіх різновидів тромбона) для виконання. Для цього інструмента не написано жодного сольного твору. Тромбон сопрано так ніде і не використовувався. З дослідження «*Talking about trombone*» знаємо, що першим імовірним зразком використання цього інструменту є три кантати Іоганна Себастьяна Баха, де група тромбонів складається з чотирьох інструментів. Однак, перша партія так і не має чіткого позначення, тож, не зважаючи на теситуру, може бути виконана і на альтовому. З кінця ХХ століття почав використовуватися в джазовій музиці, але тільки в якості солуючого інструменту. П'ікколо тромбон так і не знайшов себе в оркестровій музиці. Використовувався виключно в хорах тромбонів [57].

Альтовий тромбон зміг закріпитися в симфонічному оркестрі, але пережив пік своєї популярності в другій половині ХІХ століття. Першим відомим концертом, який дійшов до наших часів, був Концерт для альт-тромбона австрійського композитора Георга Кристофа Вагензейля (1715-1777). В ХVІІІ столітті виконання цього концерту вимагало від соліста віртуозної техніки і широкого діапазону. Згодом, був написаний Концерт для тромбона з оркестром Леопольда Моцарта (1719-1787). В кінці ХVІІІ століття також австрійський композитор І.Г. Альбрехтсбергер пише свій Концерт для тромбона (1769), який і в наш час вважається складним для виконання. І в наш час вищезгадані твори є найяскравішими зразками цього концертного жанру для тромбона з оркестром. В другій половині ХІХ ст. необхідність в використанні альтового тромбона почала зменшуватися, адже з розвитком виконавської майстерності, тенор-тромбон зміг частково зайняти його місце. Маючи схожий діапазон, тембр та будучи більш універсальним, саме тенор-тромбон зумів витіснити свого

«меншого родича» з займаних ним позицій в оркестрі. Тоді оркестрова група тромбонів і завершила своє формування.

В ХХ столітті західноєвропейські композитори заново «відкрили» для себе альт-тромбон повернувши його до сольної виконавської практики. В наш час альтовий тромбон є учасником виконавського ансамблю музики жанрів вокально-інструментальної та оркестрової музики, а також учасником ансамблю тромбонів. Отже альтовий тромбон маже не торкнулись ті зміни, які відбулись з теноровим. Він залишився інструментом виключно ансамблю тромбонів та учасником групи в оркестрі. Завдяки цьому альтовий тромбон зберіг свою автентичність та унікальність виконавської манери, що диктується сферою його використання.

Розділ 1.2 Твори для тромбона в композиторські спадщині ХХ – ХХІ століть

В музиці ХХ століття відбувається кардинальне переосмислення основних елементів музичної виразності. Роль тембру в ієрархії

звукових виразових засобів стрімко зростає. Він стає одним із найвагоміших компонентів музичної системи ХХ ст.. Тембр набуває статусу самостійного специфічного музичного засобу, який може виконувати самостійно змістовні та конструктивно-організуючі функції. В. Н. Холопова в своїй книзі «Форми музичних творів» [47, с. 453] пише, що «специфіку формоутворення новаторської композиторської творчості склала поліпараметровість, багаторівневність, де тембр є однією зі складових цієї системи». Це свідчить про те, що композиція будується не на традиційних для класичної музики основах, а на інших, кількісно значно більших. Таким чином, тембр, поряд з гармонією, ритмікою, фактурою, стає не тільки потужним формотворчим, але й часто темо та стилетворчим фактором.

Процеси переосмислення традиційних систем виразових засобів музики в ХХ столітті йдуть паралельно і в зв'язку з оновленням та

удосконаленням в сфері інструментарія та в сфері виконавської майстерності. Не зважаючи на те, що тромбон не зазнав значного вдосконалення в порівнянні з трубою чи валторною, друга половина XX ст.. являється справжньою революцією в удосконаленні інструменту. Всі класичні тромбони переходять на єдиний стандарт в мензурі. Для тенор-тромбону це 547 мензура, для басового тромбону – 562. Модернізація в XX столітті конструкції інструменту стала стимулом для розширення прийомів гри і зародженню нових способів звуковидобування на тромбоні. Багато з сучасних артикуляційно-штрихових можливостей інструменту своєму зародженню завдячують як композиторським новаціям, так і виконавцям – віртуозам тих часів. Формуються національні школи в Америці та ряду країн Європи. Відновлюється інтерес композиторів до музики для тромбону. В першу чергу, це зв'язано зі зростаючою популярністю духових інструментів, по-друге, с величезним стрибком в виконавській практиці.

Завдячуючи зусиллям видатних виконавців тромбон завойовує статус сольного концертного інструменту. Серед видатних тромбоністів XX-XXI століття можна виділити: радянських тромбоністів В. Блажевича, А. Скобелева, В. Сумеркіна, американців Б. Уотроуса та Дж. Алессі, шведа К. Линдберга, нідерландця Йоргена ван Ріена та британця Я. Босфілда.

В своєму дослідженні В. Сумеркін [39] зазначає, що сольний репертуар для духових інструментів в першій половині XX століття був доволі обмеженим. Тоді основну частину репертуару становили перекладання вокальних чи інструментальних творів для інших інструментів. В творах ставився акцент на віртуозність та виконавську виразність, тоді як образному та драматургічному розвитку уваги майже не приділялось. В основному, звучав старий концертний репертуар, зрідка виконувались твори молодих композиторів.

В другій половині XIX - першій половині XX століть зростає роль тромбона як оркестрового інструмента. Говорячи про репертуар, неможна

не відмітити значне зростання рівня складності оркестрових труднощів. Тромбон отримує нову роль. На відміну від XVIII- першої половини XIX століття, де тромбону надавалась допоміжна функція, за рідкими виключеннями, тромбон XX століття – інструмент часто солюючий, зі значним запасом виразових засобів, виконуючий велику кількість функціональних задач. Нижче наведено декілька фрагментів ансамблів для тромбона та оркестрових труднощів епохи віденських класиків:

Л.Бетховен, Drei Equale

The musical score is for four tubas, labeled Tr-ne I, Tr-ne II, Tr-ne III, and Tr-ne IV. It is in 2/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system shows a melodic line for each tuba, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (sf) dynamic. The second system shows a more complex rhythmic pattern with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (sf).

Рис. 2. Фрагмент з квартету для тромбонів квартету «Drei Equale»

В.Моцарт, Реквием
№ 3 – Tuba mirum

Andante

solo

Tr-ne-ten.

Basse Solo

Tu - ba mi - rum spar - gens so - - - - -

V-ni

V-le

V-c. et C-b.

num, tu - ba mi - rum spar - gens so - num

Рис. 3. Соло 2-го тромбона з Реквієму В. Моцарта (Tuba mirum)

В.Моцарт, «Дон Жуан»

Tr-nes

V-ns

V-c. et C-b.

Рис. 4. Приклад традиційної драматургії за участю групи тромбонів
XVII століття

*Рис. 5. Приклад традиційної драматургії за участю групи тромбонів
XVII століття*

При порівнянні цих фрагментів з творами композиторів XIX-XX століття, відстежується чітка тенденція розвитку тромбона як оркестрового інструменту, де спектр його функціональних завдань значно розширився. Яскравим прикладом слугує творчість Г. Малера, Г. Штрауса, П. Хіндемита та І. Стравінського.

Щодо сольного репертуару, то він поповнюється творами французьких композиторів Д. Мійо та А. Томазі. Це твори абсолютно нового рівня, де головним є внутрішній зміст твору, розробка філософський та естетичних ідей, музична драматургія та її розвиток, велика кількість ліричних образів, експресивність. В цілому цей період можна охарактеризувати як експериментальний. Використання політональності, поліладовості, додекафонії, алеаторики, сонористики. Відбувається подальший ріст рівня виконавських шкіл і тромбон стає учасником престижних конкурсів. І в другій половині XX століття тромбон, нарешті і остаточно, знаходить свій власний шлях розвитку. Підтвердженням цьому є твори таких композиторів, як К. Сероцького, Е. Блоха, А. Шнітке, Я. Ксенакіса, Г. Фріда. В цілому, для всіх творів цього періоду характерна експериментальність, використання поліладовості, політональності, в ці твори потрапляють нові техніко-композиційні

системи – додекафонія, алеоторика, соноритика. Все це пояснюється прагненням до радикальної зміни драматургічних та музично-виразових засобів. Аналізуючи особливості розвитку тромбонного репертуару, варто відмітити не лише його значне кількісне зростання, але й жанрова збагачення, різноманітність його стилістики й тематики.

Важливим вважаю приділити увагу абсолютно новому явищу в музиці для тромбона, що набув свого розквіту в другій половині XX століття – музика для тромбона без супроводу. Стрімкий розвиток тромбона та вихід виконавської майстерності на новий якісний рівень створили достатній фундамент для інтересу композиторів XX століття до тромбона, як до самостійної одиниці концертної діяльності. Композитори використовували як і весь технічний та виразовий арсенал інструменту набутий раніше (Фантазія для тромбона Малькольма Арнольда), так і створювали власний, синтезували прийоми класичного та естрадного тромбона, звернулись до тих технічних можливостей, які були майже неможливими для виконання з супроводом (згодом адаптовані та використані з акомпанементом), ключову роль часто віддавали динамічному діапазону та тембровому багатству з усіма його виразовими можливостями (Енріке Креспо «*Improvisation №1*», Фольке Рабе «*Basta*», Яніс Ксенакіс «*Keren*»).

Вивчивши репертуар тромбону, ми виділили декілька груп творів, які різняться за жанровими особливостями, та кількісним складом виконавців: для тромбона соло в супроводі фортепіано, для тромбона в супроводі інших інструментів (органа, марімби та інших), для тромбона соло без супроводу (a capella), для ансамблів тромбонів (тріо, квартети, октети), ансамблів мідних духових інструментів за участю тромбона, камерних ансамблів за участю тромбона, п'єси в супроводі оркестру (духового, симфонічного та ін.), вокально-інструментальні твори за участю тромбона. Характерними для них є експериментальність, пошуків незвичних прийомів та методів виконання, злам існуючих традицій. В XXI столітті

тенденції розвитку інструменту зберігаються. Виконавська майстерність виходять на наступний рівень віртуозності.

З дослідження Дубки О. С. [20] відомо, що в 60-80 роках минулого століття відбувається активізація композиторів української композиторської школи. Репертуар збагачувався творами представників харківської та київської шкіл. Серед них твори:

1. для тромбона в супроводі фортепіано («Фантазія» для тромбона і фортепіано А. Каменського, «Дума» Левка Колодуба, «Довбуш В. Клина та інші);
2. для однорідних та мішаних ансамблів (Мала сюїта для чотирьох тромбонів, Сюїта для двох труб, двох тромбонів і туби, Інтермецо для квінтету мідних духових Л. Левитова);
3. жанру концерту. («Концерт для труби і тромбона з оркестром» Є. Зубова, Інтермецо для тромбона з естрадним оркестром та Концерт для тромбона з оркестром Л. Грабовського, Концерт для тромбона В. Здоровеги, Концерт для тромбона А. Зноско-Боровського, Концерти для тромбона Л. Колодуба (№1 та №2), В. Гомоляки) Потрібно відмітити подвійний концерт для туби і тромбону Е. Зуброва);

В дослідженні В. О. Барвінського стверджується, що в 80-90-ті роки справжній розквіт українського тромбонного виконавства. Як наслідок, значний сплеск інтересу композиторів до створення сольних та ансамблевих творів за участю тромбона. Тромбоновий репертуар збагатився такими творами як: «Сонатіна» для чотирьох тромбонів П. Ладиженського, «Скерцо-остінато» для тромбона з оркестром А. Красотова. В українській композиторській школі ці роки ознаменували перехід до сучасних технік композиції і більш складної музичної мови, де ключову роль відіграють темброві можливості інструмента. Разом з цим зростає віртуозність інструмента [8]. Закономірно, що поштовх до розвитку отримав і жанр концерту.

Зі збірника статей що містить матеріали VIII міжнародної науково-практичної конференції *«Наука вчора, сьогодні, завтра»* відомо, що репертуар тромбону поповнюється творами: «Концерт для двох тромбонів з оркестром та Концерт № 2 для тромбона з оркестром В. Пацери, «Арія» для тромбона соло О. Щетинського, «Концерт для великого духового оркестру» В. Бібіка, Концертіно для тромбона з камерним оркестром В. Чепеленко, «Концертна фантазія» для тромбона та оркестра М. Стецюка, «Камерний концерт №5» для фортепіано, квінтету духових і струнних.» [30, с. 63] Тракткування тембру тромбона українськими композиторами співпадають з традицією провідних європейських композиторів, а саме виявляються у пошуках оновлення методів і засобів тембрової виразності.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Проведена вище робота дає змогу зробити наступні висновки.

Тромбон – відносно давній інструмент, розвиток якого був обумовлений динамікою розвитку всієї інструментальної культури. В період становлення тромбон був постійним учасником церковної музики. В подальшому розвитку велику роль відіграла темброва виразність інструмента.

В процесі еволюції тромбон пройшов декілька етапів свого розвитку, що ставили перед ним певні завдання:

- перші спроби використання, унікальність тембру тромбона;
- етап рідкого використання інструмента, поява в оперних оркестрах;
- часте використання, поява конкретних функціональних задач;
- закріплюються конкретні форми для використання;
- закріплення в концертному оркестрі, широке використання та укорінення інструменту, як учасника оркестрів.

Оперна реформа Глюка призвела до нової трактовки тембрів інструментів оркестру. Група тромбонів в складі оперного оркестру

пройшла шлях від вузькоспеціалізованого амплуа до сучасної багатофункціональності. На межі XVIII – XIX століть тромбон потрапив в склад концертних оркестрів. Хронологічно першими тромбон ввели французькі композитори, але логіка включення тромбону в партитури симфоній Бетховена являється показовою і носить новаторський характер в області музичної драматургії. Склад мідної групи остаточно затвердився в період творчості композиторів-романтиків XIX століття. Закінчується довгий етап еволюції конструкції інструменту та встановлюються світові стандарти виробництва. З XIX століття потужним стрибком починає розвиватися і сольне виконавство на тромбоні. Серед тромбоністів солістів цього часу можна відмітити німців Фрідріха Бельке, Карла Квайсера, француза Антуана Д'єпо, італійця Феліппе Фіюффі. Репертуар тромбона поповнюється творами німецьких композиторів Ф. Давіда, Ф. А. Кумерра; польського композитора Ф. Новаковського.

В XX столітті відбулось переосмислення музичної мови в цілому. Поступово тембр тромбона набуває статусу сольного інструмента, а виконавська майстерність та рівень виконавських шкіл виходять на новий якісний рівень. Все більше композиторів звертаються до тембру та виразових засобів інструмента, тому з'являється велика кількість творів для тромбона solo. Закріплюється його статус учасника ансамблів будь-якого складу. У другій половині XX століття концертний репертуар для тромбона, збагачується опусами українських композиторів, а саме : зразками концертного жанру («Концерт для труби і тромбона з оркестром» Є. Зубова, Концерти для тромбона Л. Колодуба (№1 та №2), Концерт для тромбона із симфонічним оркестром Л.Юріної), творами для тромбона у супроводі фортепіано («Фантазія» для тромбона і фортепіано А. Каменського, «Дума» Левка Колодуба,) композиціями для однорідних та мішаних ансамблів (Мала сюїта для чотирьох тромбонів, Інтермецо для квінтету мідних духових Л. Левитова), а також п'єсами для тромбона solo («Розпади» Л.Юріної, «Арія» для тромбона соло О.Щетинського).

РОЗДІЛ 2

ТВОРИ ДЛЯ ТРОМБОНА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У СОЛЬНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ: ІНТЕРПРЕТОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

2.1. Тромбонова сольна виконавська практика – шлях до майстерності

Важливе значення в музичній педагогіці займає технічний репертуар (гами, етюди, вправи). Він формує професійно-технічні навички музиканта та готує до роботи з основним репертуаром. Але становлення художньо-естетичних смаків виконавця відбувається, головною мірою, на основі його творчого «спілкування» з музичними творами, які входять до репертуару та рекомендовані навчальними програмами, і більшість з яких визнані шедеврами світової музичної культури. Жанрово-стильове різноманіття музичних композицій визначає відповідну специфіку їх застосування. Існує певний перелік творів, що створені для формування оригінальності індивідуально-художнього прочитання, тлумачення музичного тексту виконавцем. Таким чином, з'являється потреба в специфічних і незвичних, для духової практики, творах, що спрямовані на розвиток мислення, становлення виконавця як унікального, оригінально мислячого соліста.

Духове академічне музично-виконавське мистецтво, що було представлене як ансамблевими, в тому числі з фортепіано, так і оркестровими творами, у ХХ столітті суттєво поповнюється композиціями для інструмента *solo* - своєрідними п'єсами без фортепіанного супроводу. В наш час твори сучасних композиторів є обов'язковою частиною навчальної програми, часто є обов'язковими до виконання на конкурсах гри на духових інструментах. Таким чином, з точки зору залучення таких творів до навчальної практики, вважаю це питання гостро актуальним у сфері духового академічного мистецтва. Однією з важливих особливостей

що об'єднує аналізовані нами твори є те, що вони виконуються без супроводу будь-якого інструмента.

Саме твори *solo* дають можливість тромбону максимально розкрити свій потенціал. Як засвідчує моя особиста виконавська практика, жанр сольного твору як полегшує так і ускладнює завдання для музиканта. По-перше, відсутній звичний акомпанемент фортепіано чи будь якого іншого інструмента, який, зазвичай, використовується для допомоги в розкритті образної сфери, для підготовки соліста і слухача до наступного розділу твору. Це ускладнює розкриття образної сфери та драматургічного змісту, що може викликати неабиякі труднощі у недосвідченого музиканта. Виконуючи п'єси *solo* соліст повинен володіти неабияким запасом засобів музичної виразності.

Перш за все, для виконання творів *solo* потрібно:

- скласти чіткий план виконання твору;
- володіти відповідним рівнем технічної віртуозності (в тому числі, володіти необхідними виконавськими навичками)
- бути універсальним музикантом (виконувати музику різних стилів);
- вміти переконливо та оригінально будувати фрази;
- володіти необхідною кількістю виразових засобів (агогіка, динамічні відтінки, різноманіття артикуляційно-штрихової палітри).

Виконавець повинен чітко усвідомлювати сутність композиторського задуму та втілення звукового прообразу інструмента. Досконало продумати всі фрази, що повинні сплітатись одна з одною, утворюють образну сферу твору. Чи не найскладнішим для виконання на мідних інструментів в творах *solo* є передача змісту твору, збереження форми та цілісності.

Як зазначає Громченко В. В. [19], надзвичайно важливою особливістю духового *solo* є також загальний психофізіологічний стан музиканта. Відчуття сценічного хвилювання в безпосередньому концертно-сольному акті творення суттєво розширює емоційний горизонт

тлумачення художнього тексту, що має вираження в незапланованості використання тих або інших засобів художньої виразності, переважно агогіки, динаміки (гучність звука), різноманіття артикуляційно-штрихової палітри, темброво-кolorистичних ефектів тощо. В своєму дослідженні науковець зазначає, що виконавське прочитання музичного твору для solo на духовому академічному інструменті може суттєво варіюватись залежно від фактора зовнішнього оточення. Цьому сприяє сам жанр і традиційна для нього композиторська мова. Оригінальність і новаційність музичного тексту, максимально повне розкриття можливостей виконавця, все це є характерним саме для творів solo. Композитори насичують такі п'єси максимальною кількістю нових технічних прийомів, їх оригінальних комбінацій а також різними імітаційними ефектами.

Для прикладу ми обрали незвичайний концерт, що відбувся у 2017 року в органному залі Харківської філармонії. Концерт сучасної академічної музики повністю складався з п'єс для тромбона соло у виконання англійського тромбоніста Ендрю Дігбі. Особливу увагу слухачів привернули саме прийоми імітації: сирени, двигуна автомобіля, звуки тварин, тощо. Вони справили приголомшливий ефект на слухача, так як були не тільки майстерно зіграні, але й за допомогою акустики органного залу. Звуки накладались одне на одного, створюючи неповторні комбінації. Тобто, говорячи про мобільність гри на духовому інструменті п'єс solo, чітко відмічаємо можливість їх виконання майже в будь-яких умовах та на будь якій сцені, але в залежності від індивідуальних особливостей кожної п'єси їх виконання рекомендується в сприятливих акустичних умовах. Саме тому виконання творів solo головною мірою формує естетико-художню універсальність соліста, а до виконання рекомендується зрілим музикантам.

Великий запас виражальних засобів потрібен виконавцю для урізноманітнення виконуваної ним музики. Особливо гостро це питання стоїть в творах для соло інструмента без супроводу. Так як при виконання

творів solo на тромбоні звук являється фундаментальним та основним фактором впливу на слухача, вважаємо за потрібне приділити цьому аспекту окрему увагу. Характер звуку повинен бути нерозривно пов'язаний зі змістом виконуваної музики. Виконавська практика переконує, що для втілення змісту та стилістичного колориту музичного твору або, навіть, оркестрової партії, вимагається не тільки використання набору технічних прийомів та способів гри, але й цілого комплексу різноманітних інтонаційно-виразових засобів, які являються важливими складовими процесу звукоутворення на тромбоні.

Якість виконання інструменталістом звуку досягається придбанням комплексу міцно сформованих навичок звукоутворення. себе по різному, допускаючи в певній мірі варіювання авторського тексту. Робота над формуванням і розвитком культури звуку являється першоосновою виконавської майстерності музиканта-тромбоніста та в цілому музиканта-духовика.

2.2 «Basta» Ф.Рабе: досвід композиційно-драматургічного і виконавського аналізу

Фольке Рабе (1935-2017) - шведський тромбоніст і композитор. (Біографія на офіційному веб-сайті *Folke Rabe*). Горан Бергендаль так описав творчий портрет Ф. Рабе – «він був складений з одного композитора (або двох чи трьох), пари тромбоністів, одного актора, одного викладач, кількох адміністраторів та пари радіопродюсерів (що відповідали за музику для молодих слухачів та за експериментальну, джазову та традиційну музику) – все виконано з унікальною сумішшю педантичної обережності, безперечного професіоналізму та почуттям гумору.» Як композитора Фольке Рабе науковці відносять до авангардистів. Його творча спадщина достатньо велика і складається з:

- оркестрової симфонічної музики («*All the Lonely People...*» – концерт для тромбону та камерного оркестру (1989),

«*L'Assiuolo caprese*» – концерт для брас-квінтету та оркестру (2002), п'єса для оркестру *Нер-Нер* (1966) та інші.)

- робіт для духового оркестру («*Altiplano*» - п'єса для духового оркестру (1982)).
- творів для хору («*7 poems by Nils Ferlin*» для мішаного хору (1958), «*Hövisk påslagarmadrigal for OD*» для чоловічого хору (2003))
- вокальної музики («*Notturmo*» для мецо-сопрано, флейти, гобою та кларнету (1959).
- камерної музики («*Suite for two clarinets*» (1957), «*Tintomara*» для труби та тромбону (1992).
- електронної музики («*Swinee River*» (2005).

Також писав музику для фортепіано, для фільмів, для органу.

П'єса «*Basta*» була створена в 1982 році для Крістіана Ліндберга та в тісній співпраці з ним. Твір був замовлений Королівським музичним коледжем в рамках проекту по просуванню репертуару для тромбона solo. На початку 80-х років Фольке Рабе створив серію віртуозних п'єс для солістів на різних інструментах. «Баста» стала першою з них. На питання, - «Чи є за Бастою якась історія?», - композитор відповів, що ніколи не мав для цієї п'єси якоїсь історії чи програми. Адже це правда, що початок та кінець були створені під впливом деякої ситуації... «Мені прийшла в голову думка, що виконавця можна розглядати як свого роду посильного, котрий поспішає доставити якесь своє повідомлення, але потім – *Basta!* – і тікає геть (*basta* з італійського перекладається «досить»). І крім цього немає ніякої історії. Відповіді на питання чому такий поспіх? Куди спішити? Яке повідомлення несе? Такої відповіді немає. Все залежить від уяви кожного з нас. Але я думаю, що сама по собі музика, якою б вона не була, іноді викликає відчуття стресу та поспіху, особливо в кінці, коли мотиви і фрагменти мотивів перемішуються, а фрази не закінчуються до того, як починаються наступні фрази, саме такою і є *Basta*» [52].

Як відомо, велике значення в музичній педагогіці мають гамми, етюди та вправи, як фундамент для формування професійно-технічних навичок музиканта. За рідким випадком, вони можуть стати передумовою художнього та образного мислення учня. Але фундаментальне становлення художньо-естетичних можливостей виконавця головною мірою відбувається за рахунок його особистого контакту з музичними творами. В ХХ-ХХІ століттях тромбоневе мистецтво представлене великою кількістю як ансамблевих (в тому числі з фортепіано), так і оркестрових творів. Також, репертуарний фонд суттєво поповнюється композиціями для тромбона *solo* - своєрідними, по своєму унікальними невеликими п'єсами. Здебільшого твори для тромбону *solo* розраховані на досвідченого музиканта, оскільки не підготовлений виконавець не зможе повністю розкрити весь потенціал інструменту в сольному творі.

Вводячи до навчального процесу твори *solo*, викладач значною мірою випробовує творчий потенціал студента. Робота над творами *solo* передбачає усвідомлення та відчуття виконавцем художньо-творчої свободи, його прагнення до розширення ідейного змісту композиції та індивідуального (оригінального) прочитання композиторського задуму.

П'єси для тромбона *solo* є одним з унікальних жанрів, тому що в силу своєї специфіки може вільно поєднуватися з іншими видами мистецтва. Саме такою п'єсою і є «*Basta*». Одна з особливостей твору полягає в тому, що діалог слухача з виконавцем будується не лише за рахунок музики, а й за допомогою його акторської майстерності. Це сприяє посиленню впливу на слухача, а виконання музичної п'єси перетворюється на своєрідну виставу. Матеріалом нашої наукової розвідки став відеозапис виконання п'єси «*Basta*» Олексієм Лобіковим в другому турі на XVI-у Міжнародному конкурсу ім. П. І. Чайковського.

Твір «*Basta*» Фольке Рабе складається з чотирьох контрастних епізодів, які відрізняються один від одного не тільки за характером, але в першу чергу, за новаційним виконавським розумінням специфіки гри на

тромбоні - застосуванням нових технічних прийомів та унікальними способами їх використання. Адже саме наявністю однієї з вище перелічених особливостей і характеризує кожен з епізодів твору.

П'єса починається авторським коментарем «*Alert entrance. Start playing immediately*» (Тривожний вихід, починати грати негайно – *переклад наш*). Вивчаючи відеозапис виконання твору різними авторитетними тромбоністами (J.Moeller, К.Линдберг, О. Лобіков) зазначимо, що коментар автора інтерпретується наступним чином – після оголошення п'єси соліст витримує невелику паузу, а потім гучно вибігає на сцену і відразу починає грати. Тобто, готуватися до виконання тромбоністу потрібно вже в процесі прискореного виходу на сцену. Такий вступ зацікавлює слухача та відразу налаштовує його на певний характер музики, що прозвучить далі. На першому нотоносці п'єси позначається розмір $\frac{3}{4}$ та , що традиційно для новітньої музики, ключові знаки відсутні, темп $\text{♩} = 60$). *Solo* тромбона починається з ноти «фа» першої октави, яка панівною протягом на наступних восьми тактів. На сильній долі першого такту «фа» (*sforzando piano*) виконується на *crescendo* від *piano* до *forte* і далі, через шістнадцяту паузу нота «фа» звучить на слабку долю, повторюючи динамічне наростання від *p* до *ff* . Перериваючись шістнадцятою паузою перед тактовою рисою, нота «фа» звучить з першої долі другого такту і виконується на *diminuendo* від *ff* до *pp* . В третьому та четвертому тактах відповідно нотного запису, повторення ноти «фа» виконується з акцентом на *ff* та *fff* з подальшим *diminuendo* до *p* та поверненню до вихідного нюансу.

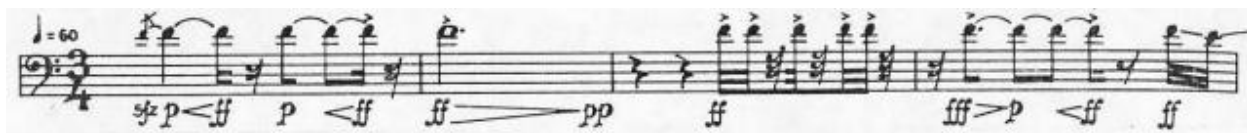


Рис. 6. Фрагмент першого епізоду «Basta»

В кінці четвертого такту «фа» першої октави змінюється *glissando* «мі» з поверненням до початкового тону («фа»). П'ятий такт починається низхідним стрибком на терцдециму («фа» першої октави - «ля» великої -

«фа» першої). Далі тема починає розвиватися не тільки та рахунок нюансів, ритмічних фігурацій, але й за допомогою розвитку матеріалу. Виконуючи перші дев'ять тактів твору, необхідно багато уваги приділяти інтонації основної ноти цього епізоду - ноті «фа», яка звучить як на *pp*, так і на *ff*. В силу природних особливостей тромбона (як і інших духових інструментів), одна й та ж сама нота в різних нюансах звучить інтонаційно по різному.

В 12-у такті зустрічають дванадцять нот «фа» першої октави під лігою. Вони розділені на дві групи по три та дев'ять нот відповідно. Але виконуються вони не традиційним способом, а так як вказав автор – *«Roman figures indicate slide positions»*, що означає «Римськими цифрами вказані позиції куліси» (переклад наш).



Рис. 7. Вказівки композитора на спосіб виконання фрагменту



Рис. 8. Укорочений запис аналогічного фрагменту

Композитор використав можливість інструменту виконувати одну і ту ж ноту на різних позиціях, причому перехід від однієї позиції до іншої здійснюється способом дуже швидкого *glissando*. Прийом виконання однієї і тієї ноти різною аплікатурою (позиціями) можливий і на інших духових інструментах, але враховуючи органологічні властивості тромбону, потрібний ефект було досягнуто саме на ньому. Тому цей нетрадиційний прийом виконання повторення ноти однієї висоти різною аплікатурою став набувати широкої популярності (в тому числі завдячуючи п'єсі Ф. Рабе) і

знайшов своє застосування в сучасних творах для тромбона. В 12-у такті кожній з повторюваних нот «фа» виділена певна позиція куліси, кожна зміна тривалості ноти в тексті твору супроводжується зміною позиції. В наступних трьох тактах зустрічається такий самий спосіб виконання, але від ноти «соль-бемоль» першої октави, що підкреслені *crescendo* чи *diminuendo*.

В 15-у такті п'єси вперше зустрічається застосування прийому мультифоніки. Як зазначає Г.П. Марценюк [29], мультифоніка – це особлива виконавська техніка, що сильно відрізняється від традиційної, коли виконавець повинен виконувати одну ноту на інструменті (частіше нижчу), а іншу ноту співати. Потребує великої кількості практики для якісного звучання. В нашому випадку голосом виконується ромбовидна нота (в п'єсі «*Basta*» завжди верхня), на тромбоні звучить кругла (завжди нижня).



Рис. 9. Приклад запису мультифоніки в п'єсі «*Basta*»

З 15-го такту низхідні мультифонічні інтервали на *glissando* поєднуються з розглянутим вище способом виконання залігованих нот. Цей розділ завершується ферматною нотою «соль» контроктави в 16-му такті.

З 17-го такті починається наступний розділ твору, що спочатку не зазнає змін в розвитку музичного матеріалу і містить ті ж прийоми та способи виконання. І тільки в 21-у такті з'являється новий музичний матеріал. Тема цього епізоду спирається на гамоподібну мелодію і розвивається у низхідному та висхідному напрямку. Спосіб виконання нової теми є унікальним і повинен відповідати вказівкам композитора. Так, кожній ноті цього розділу надається певна позиція, при чому вона може змінюватися в залежності від сусідніх нот та напрямку руху мелодії.



Рис. 10. Вказівки автора на спосіб виконання фрагменту

Перша тематична побудова починає свій розвиток з двох нот. Декілька разів вона починається саме з них, та, розвиваючись, збагачується новими нотами, кожного разу стаючи довшою. Теситурно тема починається з середнього регістру та поступово підіймається до крайнього верхнього («ре-бемоль» другої октави є найвищою нотою). Куліса інструмента при цьому рухається плавно, без різких рухів. Для кожної ноти автор підібрав саме ті позиції, які відносно інших нот будуть найближчими та ті, які забезпечили гру на інструменті без артикуляції (за виключенням першої ноти кожної побудови) – музичний матеріал розділу виконується штрихом «натурального лігато». Це вимагає від тромбоніста розвинутого та витривалого виконавського апарату, володіння штрихом «натурального лігато» та навичками гри інтервалів способом «натурального лігато». Зазначимо, що основна складність епізоду міститься в його інтонаційній складовій. Музичний матеріал переповнений нотами, для виконання яких потрібно використовувати позиції від четвертої і до сьомої. Зазвичай такий мелодичний рельєф тромбон виконує на близьких позиціях, адже вони є набагато зручнішими для виконання та інтонаційно стійкими. Саме це і є головним викликом для виконавця в другому епізоді твору.

З 27-го такту починається проведення теми, аналогічне до 21-го такту, але на іншій висоті - від ноти «ля» малої октави. В 31-у такті починається третє проведення теми від ноти «ре» першої октави, яке є кульмінаційним – мелодія піднімається до високого регістру. В 37-у такті 2-й розділ наближається до свого завершення. Ефектним *glissando* від ноти «мі-бемоль» першої октави до «сі» першої, яка далі орнаментується треллю, композитор підводить слухача до віртуозного «ковзання» від «ля» першої октави до «фа» другої, та до «фа» першої. В 38-у такті 2-й розділ

завершується довгою «фа», записаною злігованими тридцятьдругими тривалостями (аналогічно до залігованих нот «фа» у 12-у такті п'єси).

Підсумовуючи два перші розділи твору, наголосимо на оригінальності авторського задуму, унікальності партії тромбону та насиченості нестандартними виконавськими прийомами. Найвагомішими з останніх є:

- прийом виконання повторення нот однієї висоти різними позиціями (цінність в оригінальності звучання прийому);
- унікальний спосіб виконання традиційного нотного тексту (натуральне лігато, зміна тембрового окрасу інструмента - за рахунок гри на віддалених позиціях, залученню до нотного тексту п'єси мультифонічних інтервалів);
- наявність певного театрального дійства.

Третій розділ починається з третьої четверті 38-го такту (затакту), а музичний метр змінюється з тридольного на чотирьохдольний. Його перші п'ять тактів складаються з матеріалу, що вже раніше був задіяний в попередніх двох фрагментах – мультифонічні інтервали, тематизм першого розділу, нетипові для тромбону способи виконання тих чи інших мелодичних фігурацій (в позиційному плані). Все це, чергуючись між собою, в 43-у такті поступово витісняється мультифонічними інтервалами, що повинні звучати «загрозливо» (*threatening* – ремарка автора). Вони організовані в групи по два інтервали і відділяються одна група від одної восьмими паузами. Кожна група інтервалів побудована за спільним «шаблоном» – велика секста на *glissando* переходить в чисту квінту, кожен голос рухається на звуження. Ланцюжок мультифонічних інтервалів утворюється десятьма групами в середньо-низькому регістрі з третьої половинної 44-го такту до першої половини 54-го такту. Виключенням є лише мультифонічний рух з 43-го в 44-й такт - паралельний низхідний рух децимами. Мультифонічний епізод виконується на *piano*. З 53-го такту поступово до мультифонічної теми додається новий матеріал. Він

вводиться на *ff* і завжди звучить контрастно мультифонічним інтервалам. Далі поступово доповнюється додатковими нотами. Завжди розміщується між інтервалами, доповнюється *glissando* чи має оригінальний спосіб виконання (відповідно до авторських ремарок).

З 54-го такту починається четвертий розділ твору. Тематичний зміст попередніх трьох розділів поєднується. Зустрічаємо синкоповані ритми з першого розділу, гамоподібний рух та пасажі «натурального» *legato* з другого та мультифонічні інтервали з третього розділу. З 61-го такті музичний текст стає настільки щільним, що фрази наче «наступають» одна на одну, а кожна з них є нагадуванням минулих епізодів п'єси. Четвертий розділ є надзвичайно складним в технічному плані, адже звучить переважно в верхньому регістрі і містить широкі теситурні стрибки, складний ритмічний рисунок та постійне чергування кардинально різних виконавських прийомів без паузи. Важливим також є виконання темпових вказівок автора, а саме «*maintain tempo till end*» (підтримати темп до кінця-переклад наш) з 54-го такту, та «*not slower*» з 64-го такту. Перелічені темпові ремарки допоможуть досягти потрібного розвитку фінального епізоду, а строге виконання нюансових вказівок «підведе» до потрібної кульмінації. Закінчується четвертий розділ низкою ходів *glissando* в крайньому верхньому регістрі (про динаміку сказати), що наповнені трельними нотами. Завершується п'єса пасажем *glissando* від ноти «ре» першої октави вгору до «мі-бемоль» другої, а потім вниз до «соль» великої октави – завершальної ноти п'єси. Цей пасаж виконується на *crescendo* прийомом «ковзання» від першої позиції до сьомої, а потім до четвертої (позиції для виконання вказані композитором під нотоносцем). «*Basta*»

закінчується ремаркою «*immediate exit*» (негайний вихід - *наш переклад*).



Рис. 11. Фрагмент концентрації різних прийомів гри та їх комбінацій

Зазначимо, що при виконанні п'єси на конкурсній сцені, прийнято виконувати її не виконуючи театральні елементи на початку та в кінці твору.

В цьому творі партія тромбона ще не схожа на твори новітньої музики для тромбона *solo*, написані в кінці XX століття, але вже має певні риси «ребусу», що говорить про те, що такі твори передбачаються створення ретельно продуманого виконавського плану. Оскільки композитор, насамперед, був концертуючим тромбоністом і досконало знав органологічні властивості інструмента, в творі він втілив велику кількість власних виконавських ідей, напрацювань. В своїй п'єсі Ф. Рабе демонструє слухачеві абсолютно нове звучання тромбона, нові ефектні прийоми та їх комбінації та своє унікальне бачення виконання традиційного тромбонового матеріалу. Саме тому нотний текст твору вміщує таку велику кількість композиторських ремарок. Зараз «*Basta*» є широкопопулярним твором, про що свідчить її виконання на багаточисленних конкурсах та в концертних залах.

2.3 «*Improvisation №1*» Е. Креспо: виразні можливості інструменту

Серед сучасних композиторів нашу увагу привернула постать Енріке Креспо (1941-2020). Енріке Креспо – уругвайсько-німецький тромбоніст, композитор, один з засновників та учасників-виконавців

всесвітньовідомого ансамблю мідних духових інструментів “*German Brass*”. Навчався музики і архітектури в Монтевідео та Буенос-Айресі. В 1967 році він вступає до Берлінської вищої школи музики, проходить його навчання по класу тромбона та композиції. В 1969 році він закінчує її та відразу стає концертмейстером Бамберзького симфонічного оркестру. Він відзначився як знаний майстер аранжування та оркестрування [9]. Однак, серед всієї його композиторської спадщини, особливу увагу привертає його «*Improvisation №1*» - перший його досвід в жанрі *solo*. Цей твір швидко облетіла світ, здобувши широку популярність як серед студентів, так і серед викладачів та професійних музикантів. В наш час твір є обов’язковим для виконання на багатьох конкурсах, насамперед в країнах Європи.

Обраний до аналізу твір містить велику кількість технічних складнощів, ритмічні елементи джазової музики, широкі інтервальні стрибки та прийоми естрадної музики, які ще не здобули широкого застосування в класичній музиці. Тож виконавець повинен бути добре технічно підготовленим для віртуозного виконання твору. Інакше буде втрачено значну частину ефектності звучання і не буде донесена до слухача авторська концепція твору. Для виконання обраної нами п’єси однією з важливих навичок є володіння прийомами «*double tongue*»- подвійний язик (переклад наш), та «*triple tongue*» - потрійний язик (переклад наш). Вони зустрічають нас протягом всього твору. Як відомо, виконання цих прийомів можливе за допомогою залучення допоміжних складів складів «та-ка» для «*double tongue*» та «та-та-ка» для «*triple tongue*». Досконале володіння цим прийомами створює колосальний ефект на слухача, який звук чути тромбон в певному амплуа, що яскраво виражено в оркестровій музиці для тромбона. Для слухача стає справжньою несподіванкою, що кулісний інструмент може віртуозно виконувати складні технічні елементи. Ці прийоми підкреслено штрихом *staccato*, але це саме той тип стакато, що описував в В. Сумеркін [39, с. 63]:

«Виходячи з усього різноманіття виразності штриха стакато в музиці, то крапка може означати не скорочення тривалості, а означати більш гостре і чітке відтворення ноти». Враховуючи особливості цього штриха на тромбоні, таке трактування стакато пов'язано з тим, що класичне його виконання постійно буде спонукати до обтяжування звучання та сповільнення.

Цікава історія створення «*Improvisation №1*». П'єса була написана в 1983 році, коли Енріке займав місце концертмейстера в «Великому німецькому симфонічному оркестрі». Першим виконавцем п'єси став її автор. Будучи молодим і амбіційним, його не влаштовував тогочасний стан класичного репертуару для тромбона. Енріке дійшов до висновку, що саме через брак ефектних та віртуозних творів для тромбона, цей інструмент немає можливості отримати таке ж визнання як, наприклад, труба чи валторна. На той час вже існувала певна кількість сучасних творів для тромбона, але не в усіх творах було достатньо розкрито технічні та сольні можливості інструмента. Приближався час прослуховування на місце концертмейстера групи, яке вимагало, серед інших конкретних стандартних п'єс, п'єсу сучасного композитора на вибір. «*Improvisation №1*» була написана саме з такою метою, але написана унікальним способом. Зазвичай композитори починають з мелодії простої мелодія, яка, змінюючись, створює певну форму. Креспо пішов іншим шляхом. Він почав вільно імпровізувати на тромбоні, потім записував всі награвання, і пізніше доводив до ідеалу, в технічному плані, та групував їх у такому порядку, щоб вони хоча б здавалися добре продуманими. Переваги були досить очевидні: він зміг яскраво представити свій інструмент, показати його з найкращої сторони, а також відмінно себе показав на прослуховуванні. Досконале знання інструменту та професійна музична освіта подолали той факт, що Креспо не мав особливої практики в композиції. Закінчив він свій твір в ніч перед прослуховуванням. Після

виступу концертмейстер оркестру відмітив, що ніколи б не подумав що таке можна зіграти на тромбоні.

Також ця імпровізація була обрана не випадково і в особистому плані, адже справила неабияке враження на мене, як на молодого тромбоніста. Це був перший серйозний твір який я мав змогу почути наживо, а виконання його було близьким до ідеалу. Мої уявлення про можливості тромбону, а ще що більш важливіше, рівень українських тромбоністів різко змінились. Така віртуозність і нова на той час для мене композиторська мова вразили і відкрили нову сторінку в становленні мене як виконавця-професіонала на тромбоні.

«*Improvisation №1*» Е. Креспо має вільну форму, але чітко поділяється на чотири епізоди. Музичний розмір – чотири чверті. При ключі завжди присутній «сі бемоль», але твір не має своєї стійкої тональності. Перший епізод починається «ферматною» «мі» малої октави. Відразу ж зустрічаємо авторську ремарку «*slide vibrato*» - «кулісне



вібрато».

Рис. 12. Приклад запису «*slide vibrato*» в творі Е. Креспо

Амплітуда коливань такого «вібрато» зображена композитором в графічному вигляді. Крім того, воно підкреслено crescendo від трьох *ppp* до *fff*. Продовжують твір два ідентичні пасажі в темпі *presto* в низькому регістрі, але коли перший з них звучить агресивно на *fortissimo*, наступний звучить як відлуння першого на «*pp*». Цей хроматичний пасаж від ля бемоля великої октави буде зустрічатися впродовж усього твору. Наступне речення складається з двох тріольних угруповань квартових стрибків від «ля» великої октави та «мі» малої. Він також буде часто зустрічатися на протязі всього твору. За ними відразу ж йдуть ще два стрибки, перший з яких квінтдецима, а другий перевищує дві октави. Цей пасаж повинен

звучати віртуозно, енергійно та рішуче, тому що має створити достатній контраст наступній фразі. Наступне речення звучить в високому регістрі на «*piano*». Виділяється рухом на *glissando* та пасажами, що повинні виконуватися шляхом «натурального» лігато на тромбоні. Композиторські ремарки вказують на позиції, які повинні використовуватися.



Рис. 13. Приклад ремарки композитора, що вказує на спосіб виконання

Далі коротка фраза повертає нас до початку твору, відтіняючи подальший розвиток. Наступний пасаж складається з шести тріольних угруповань шістнадцятих та декількох стрибків. Виконуючись прийомом «потрійної атаки», він звучить ефектно та віртуозно, вплив на слухача підсилюється *e accelerando* та *crescendo*. Остання нота є ферматною та являється зв'язуючою з наступним матеріалом першого епізоду. Фа-дієз великої октави спочатку звучить рішуче та могутньо, але швидко затихає і втрачає свою енергію. З нього починається новий матеріал, що далі декілька разів повториться, утворивши секвенцію. Кожна ланка секвенції складається з поступового руху наверх. Він, будучи висхідним та виконуючись на *glissando*, створює певну напругу, закручуючись наче пружина. Остання нота кожного такого підйому виконується *sub forte piano* та підкреслюється вже знайомим прийомом кулісного *vibrato* з дуже активним *crescendo*. Закінчується ланка активним пасажем з авторською ремаркою «*con fuoco*». Стиль виконання повинен бути наближеним до естрадного, адже сам матеріал секвенції нагадує естрадний, з його обіграваннями певних нот, некласичним використанням *glissando*, та авторське трактування довгих нот, що виділені активним *crescendo* та кулісним *vibrato* (кожна нота наче зривається при досяганні необхідного

нюансу та максимальної амплітуди куліси). Епізод закінчується тим же хроматичним пасажем від ля бемоля, що знайомий нас з початку твору.

Другий епізод починається з дев'ятнадцятого такту. Він кардинально відрізняється від минулого, в першу чергу характером музики. Його відкриває чітко структурований, побудований на синкопах матеріал, ядром якого є метр та ритм. Музика звучить в непритаманному для класики розмірі 7/8, в темпі 138 (ударів в хвилину). Тема хвилеподібна, граційна, дуже активна, наповнена широкою штриховою палітрою. В стильовому плані тема подібна до джазової музики, з її акцентами на слабку долю, регулярною пульсацією, та, завдяки розміру 7/8, певними ритмічними зламами. Тема, за виключенням останнього такту, знаходить в нижньому та середньому діапазоні регістрі, тож яскраво вираженої кульмінації немає. Розвиток будується за рахунок поступового *poco a poco crescendo*, що свого піку досягає в 26-у на 27-у тактах. Обидва такти мають схожу будову – три синкоповані, кульмінаційні *glissando* ля першої октави, а на п'яту, шосту та сьому долю - низхідний *diminuendo* пасаж, що повертає нас до початку репризи у випадку з 26-м тактом. 27-й такт аналогічним низхідним пасажем підводить вводить нас до нового речення, що вже знайоме слухачу з першого розділу. Воно майже повністю повторює 9-й та 10-й такти. Цікавими в виконавському плані є 22-й та 23-й такти. Технічно вони близькі джазовому стилю своїми півтоновими інтонаціями та характерними обіграваннями-мордентами, що виконується у спосіб, який вказав автор. З тридцятого такту починається новий розділ другого епізоду. З своїм характером більше схожий на перший епізод та містить частково або повністю запозичений з нього матеріал. Починається з великого речення на шість тактів. Воно складається з трьох фраз, побудованих за принципом секвенцій. Кожна з них – рух *glissando* по вказаним нотах, де остання з них являється невеликою кульмінацією кожної фрази. За рахунок вищої теситури та кулісного *vibrato* з графічним зображенням коливань, вона підноситься над всім попереднім рухом *glissando*. Всі три фрази об'єднані

за рахунок спільного руху *crescendo* від *piano* до *forte* та постійного теситурного підйому як всередині кожної з них, так і в більш масштабному вимірі – всьому реченні. А кульмінацією всього речення є фа другої октави, що виконається в особливий спосіб, описаний композиторською ремаркою – «*Move the slide from 1st. To 7th. position quickly*» В перекладі це «швидкий рух від першої до сьомої позиції»(переклад наш). Завдання виконавця полягає в тому, щоб амбушюром утримувати ноту фа та паралельно виконувати описаний вище рух, не допустивши при цьому низхідне чи висхідне *glissando*. Надзвичайно віртуозне місце, адже виконується в крайньому верхньому регістрі. Виконавець повинен «чіпляти» обертони кожної позиції, але робити це так, щоб у слухача зберігалось стійке звучання головного тону. Саме швидкість руху кулісою в першу чергу впливає на ефектність та правильність виконання цього неординарного прийому. Закінчується низхідним рухом, який виконується все тим же прийомом. Спосіб виконання цього фрагменту схожий на той, що ми раніше аналізували в п'єсі «*Basta*» Ф. Рабе. Так, Е. Креспо застосовує схематичний записав цього прийому (графічне зображення куліси над нотами), а виконання його є приблизним (відносно позиції на тромбоні). На відміну від Е. Креспо, ремарка Ф. Рабе чітко структурована, а виконання повинне бути строгим - кожна нота виконується на певній позиції відповідно до вказівки композитора.

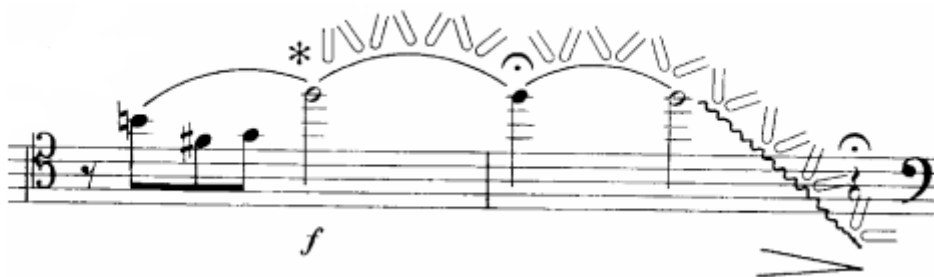


Рис. 14. Композиторська ремарка щодо способу виконання

Наступний матеріал другого розділу будується на частковому видозмінненні матеріалу першого. Побудований невеликими фразами, розділеними смисловими цезурами. До вже знайомого тріольному підйому

шістнадцятих в 36-у такі додається новий матеріал в пунктирному ритмі, сам підйом закінчується *glissando*. Через паузу продовжується матеріал з першого розділу, але закінчується висхідним *glissando*, що в силу конструктивних особливостей інструмента більше схоже на швидких рух обертонами вверх. Розробка подальшого матеріалу більше схожа на імпровізаційні награвання, з додаванням до них невеликих фраз з першого розділу. З кожною новою фразою вона виходить на новий динамічний рівень, прискорюється, та закінчується несподіваним та агресивним форшлагом. З 42-го такту починається мелодична фраза. Вона звучить спокійно та речитативно, але крізь її текстуру прориваються несподівані форшлагги, а такти зв'язані між собою *glissando*. Вона заспокоює після минулих емоцій та слугує підготовкою до наступного, третього розділу п'єси.

Третій розділ є тією частиною «*Improvisation №1*» Е. Креспо, де віртуозна складова соліста повністю може розкрити свої можливості. Складається з чотирьох речень, що відрізняються один від одного як характером, так і темпами. Перше речення починається з 46-го такту. Його основним структурним елементом є квартольні групування шістнадцятих, де перші дві записані під лігою, третя та четверта – *staccato*. Характер перших двох фраз грайливий, гумористичний. Вони записані в нюансі *piano*, кожна з них закінчується *glissando*. Але починаючи з третьої їх характер поступово змінюється. Починається спільний їх розвиток, який будується за рахунок *crescendo* та поступово підйому до крайнього верхнього регістру. Кульмінаційною нотою є ре бемоль другої октави. Вона звучить гостро, акцентовано, серед решти нот виділена прийомом кулісного *vibrato* та підкреслена *fp* з подальшим *crescendo*. На кульмінації свого звучання різко обривається. Наступне речення починається з 50-го такту, будується з аналогічних фігурацій, що були в 46-у такті. Починає свій розвиток спочатку, але вже з нюансу *f*. Має розмір 5/8, тому звучить синкоповано, з відчуттям накладання одне на одного. Закінчується в 54-у

такті трельною нотою мі бемолем першої октави, що в свою чергу закінчується *glissando* вверх. З 56-го бере свій початок одне з найвіртуозніших місць твору. Розвивається воно, в першу чергу, за рахунок *accelerando* від *lento do presto*. Складається з чотирьох аналогічних фраз, що містять по чотири фігурації квартольних шістнадцятих, за закінчуються висхідним чи низхідним *glissando* від конкретної до конкретної ноти, на відміну від більшості минулих використань цього прийому. В 58-у такті звучить в темпі *presto*, що можливо лише за допомогою використання додаткових видів атак, а саме подвійного язика (2.1).

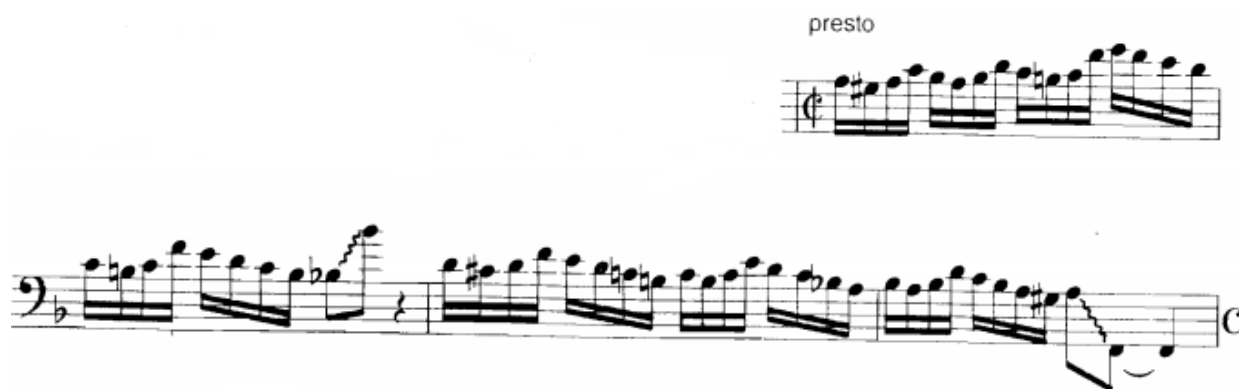


Рис. 15. Фрагмент третього розділу п'єси «Improvisation №1»

Четверте речення будується на видозмінненні матеріалу першого розділу, але замість тріольних групувань нотний текст записано квартольними шістнадцятими, де перша шістнадцята - пауза. Закінчується третій розділ хроматичним пасажем від ля бемоля з початку п'єси.

Четвертий розділ починається з 66-го такту та будується переважно на матеріалі другого. Розвиток розділу починається з нюансу *piano*. Інструмент звучить в нижньому регістрі. Перші п'ятнадцять тактів дають змогу прогледіти певну закономірність та імпровізаційність розділу. Перші чотири восьмі кожного з п'ятнадцяти тактів залишають ритмічно незмінними, звуковисотність лише іноді зазнає змін. Тобто, перша половина такту залишається сталою. Подальший розвиток технічного матеріалу розділу розбудовується на п'яту, шосту та сьому восьмі. В перших шести тактах відбуваються лише мінорні зміни, виконавець

знаходиться в одному й тому діапазоні. Починаючи з сьомого такту імпровізаційність розділу починає збільшувати свою присутність. Композитор активніше використовує синкопи, поступово збільшується доля *glissando*, робочий діапазон починає підніматися, технічна складність кожного імпровізаційного моменту зростає. З розвитком, тема охоплює все більший спектр ознак джазового та естрадного стилю виконання. В 78-у такті діапазон стрибків сягає двох октав, а робочий діапазон поступово підіймається до крайнього верхнього регістру. В цьому ж такті вважаю за потрібне виділити дуже сміливе використання *glissando*, коли основна мелодична лінія фрази повністю звучить прийомом *glissando*, що значно збагачує її ефектність. В 81-у такті композитор декількома пасажима зупиняє попередній розвиток та переносить виконавця до нижнього діапазону. Це речення слугує розривом попереднього матеріалу та підготовкою до закінчення п'єси. Остання фраза складається з тріольних структур, спочатку шістнадцяті тріолі, потім вони перетворюються в восьмі, а згодом і в четвертні. Кожен звук поступово, зі збільшенням тривалості, набуває все більшої ваги, що також підкріплюється *crescendo*. «*Improvisation №1*» Е. Креспо закінчується висхідним тріольним ходом четвертних, діапазон якого сягає більше двох октав, та кульмінаційної ноти мі великої октави, що своїм могутнім *crescendo* від *sfz* р до *fff* ставить завершальний штрих в п'єсі.

2.4 «*Keren*» Я. Ксенакіса: композиторський задум та виконавське прочитання

Одним з найяскравіших зразків жанру для тромбона *solo* є п'єса французького композитора Яніса Ксенакіса (1922-2001). Композитор працював в жанрах сучасної та електронної музики, створив свою власну систему композиції, яка будується на математичних принципах, використовує незвичайні звучання, створені електронікою. Я. Ксенакіс вводив в техніку музичної композиції методи точних наук, про що свідчать

його книги *Musiques formelles, nouveaux principes formels de composition musicale* та *Thought and Mathematics in Composition*, в яких він проводить аналіз своєї музики та обґрунтовує власні думки та композиторський шлях. Творчий доробок композитора надзвичайно великий та різноманітний. Його творчість представлена творами різних жанрів:

- Твори для оркестру різного складу, в тому числі два балети: балет для оркестру та записаних звуків «*Kraanerg*» та балет для оркестру «*Antikhthon*». Також до оркестрової творчості Яніса Ксенакіса належать твори для різних інструментів з оркестром. Серед них – «*Erikhthon*» для фортепіано з оркестром, «*Keqrops*» для фортепіано з оркестром, «*Dox-Orkh*» для скрипки з оркестром, «*Troorkh*» для тромбона з оркестром. Принагідно зазначимо, що Крістіан Ліндберг, всесвітньовідомий шведський тромбоніст для якого було написано цю п'єсу, відмічає надзвичайну технічну складність цієї композиції, на підготовку до виконання якої в нього зайняв рік. (Childs, 2004)
- Серед спадщини Яніса Ксенакіса також виокремлюється камерна музика для ансамблів різного складу, а саме «*Eonta*» для мідного квінтету та фортепіано, «*Tetras*» для струнного квартету, композиції для ансамбля ударних інструментів. Серед творів камерної музики є твір для тромбона solo – «*Keren*».
- Особливе місце займають твори електронної музики - «*Taurhiphanie*».

Але серед всієї його творчості, всесвітню славу йому принесли його твори для оркестра, де особливе місце посіли балети «*Kraanerg*» та «*Antikhthon*».

Як зазначає бельгійський музикознавець Гаррі Халбрейх, музика Я. Ксенакіса подібна музиці Бетховена - сурова, незручна (некомфортна), в

тому числі інтелектуально. В анотації до твору «*Keren*» Гаррі Халбрейх пише: «Це музика безапеляційних і царствених жестів. Музика потужніша, ніж сила стихії. Ніколи не легковажна, ніколи не сентиментальна, а постає у найвеличніших висотах, змушує нас соромитися наших слабкостей, звеличує хоробрість. Це музика грізного майстра енергії» (переклад наш).

Одним з найяскравіших зразків камерної музики Яніса Ксенакіса є п'єса для тромбона *solo* «*Keren*». Як відомо з коментарів до самої партитури: «П'єса являє собою мелодичний, часто модальний твір, але з декількома віртуозними пасажами, що потребують віртуозної технічності». Музикознавець наголошує, що особливим у Ксенакіса є і відношення до *glissando* – виконавському прийому, що природно властивий тромбону. На відміну від всіх сучасних композиторів, особливо тих, що створювали новітню музику для тромбона, Ксенакіс хотів уникнути занадто очевидного кліше, саме тому *glissando* протягом твору використовується лише у декількох нетривалих епізодах.

Композитор закінчив роботу над п'єсою «*Keren*» у 1986 році і присвятив її відомому ізраїльському тромбоністу Бенні Случіну (*Benny Sluchin*). Вперше п'єса «*Keren*» прозвучала 19 вересня 1986 року на музичному фестивалі класичної музики та ліричного мистецтва «*Festival de musique de Strasbourg*» в Страсбурзі у виконанні Бенні Случіна. [55]

П'єса має складну тричастинну форму. Частини сильно контрастують одна з одною в першу чергу тематично. Характерними для авангардної музики є відсутність ключових знаків та розміру, так і в своїй п'єсі «*Keren*» Яніс Ксенакіс не дає ніяких вказівок. Але весь твір поділено на такти, в кожному з них по чотири четверті. Також відсутні будь-які вказівки на характер твору. Автор залишив лише темпову вимогу, де одна четверна тривалість дорівнює 42 ударам у хвилину.

Твір починається мелодичним реченням в характерному для тромбона басової теситури діапазоні і складається з трьох фраз. Кожне фразу мелодичного речення виділена певним динамічним відтінком, що

змінює один одного через цезуру. Привертає увагу відсутність вказівок *crescendo* чи *diminuendo*, тож вимогою до виконання першого речення є саме контрастне розділення кожної фрази вказаними композитором нюансами. Твір продовжується низхідним пасажем в повільному темпі на *pp* в низькому регістрі штрихом *legato*. Такі пасажі є досить ризикованими для виконання на *pp*. Вимагають від соліста віртуозного володіння низьким регістром, особливо при виконанні на тромбоні не обладнаним кварт-вентелем, адже ноти позиційно знаходяться далеко одна від одної, що робить виконання штриху *legato* надзвичайно складним. Закінчується пасаж «сі-бемолем» контроктиви на *crescendo* від *pp* до *ff*. Наступне речення починається фразою, що якби продовжує попереднє *crescendo*, але відділяється від попередньої цезурою та октавним стрибком. Фраза починається п'ятьма октавними стрибками в діапазоні трьох октав та продовжується невеликою мелодичною фразою на *ff*. Як і попереднє речення, закінчується низхідним пасажем, який без пауз з'єднується з наступним розділом. Друге речення умовно розділено динамічними відтінками на 4 частини. На октавних стрибках відбуваються переходи від *ff*, що було продовженням першого речення, до *pp*. Та вже після ще двох стрибків в нижньому регістрі повертаємося до середнього та до могутнього *fortissimo*. Низхідний пасаж аналогічний першому реченню, але в другому реченні відбувається ще більший динамічний контраст, за рахунок переходу від *ff* до *pp* через коротку цезуру.



Рис. 16. Фрагмент першого розділу «Keren»

Наступний розділ починається з різкого висхідного та низхідного *glissando*, що підкреслено дуже активним *crescendo* до двох форте під час висхідного руху, та *diminuendo* при низхідного. Цей розділ повністю

присвячено регістровим стрибкам, які підкреслені різними динамічними відтінками. Весь його нотний текст горизонтально можна умовно поділити на дві частини – верхню та нижню. Верхня частина – високий регістр, нижня частин – середній та низький. Більшість верхнього звучить у відтінках від *forte*, тоді коли більшість нижнього – *piano*. Створюється імітація гри за ширмою, коли з'являється відчуття того, що щось заважає звучанню інструмента під час гри на *piano*. Потім, завдяки різкому переходу від *piano* до *forte*, звук різко проривається до слухача. Тож надзвичайно важливо реалізувати цей неординарний прийом та чітко виконати кожне речення зі вказаними динамічними відтінками. І саме для підкреслення важливості цього елементу в створенні образної сфери твору автор використовує лише відтінки «*p*» та «*fff*», адже контраст має бути колосальним.

В дев'ятому такті зустрічаємо ще один з прийомів, що досить рідко можна зустріти в музичній літературі для тромбона – мультифоніка, специфіку виконання якого було розглянуто в розділі 2.2. В нашому випадку на інструменті повинна бути зіграна нота до малої октави.



Рис. 17. Приклад запису мультифоніки в п'єсі «Keren»

В цей самий час солісту потрібно голосом проспівати ноту фа малої октави. Та утворену чисту кварту на *crescendo* від *p* до *fff* розв'язати в сі бемоль тієї ж октави. Аналогічно двом попереднім епізодам, цей також закінчується низхідним пасажем. Наступне речення вирізняється більшою активністю та поступово з середнього регістру підводить нас до одного з найскладніших місць «Keren». В 14-у такті тромбон звучить в надзвичайно високому регістрі який ніколи не зустрічається в оркестровій практиці, та надзвичайно рідко використовується для солюючого тромбона. Вимагає від виконавця колосальної підготовки та максимального контролю

власного виконавського апарату під час виконання. Використання тромбона в такому крайньому регістрі так має свою виразову роль, адже тембр інструмента змінюється, стає більш округлим та втрачає значну частину свого «металевого» звучання.

Такт 15 низхідним рухом на *crescendo* підводить нас до нової теми, що виступає наче підготовкою до другої частини твору. Нове речення, наче розганяючись, починається з восьмої ноти, продовжується шістьма восьмими та переходить в рух тридцять другими нотами та в сімнадцятому таксі с синкопами. При чому, сімнадцятий такт має надзвичайно складну ритмічно структуру. Якщо умовно розділити такт на 8 восьмих, то на першу восьму записано чотири тридцять другі. На другу, третю, четверту та п'яту – зі штилями вверху записані 2 квартолі восьмих, а зі штилями вниз – дві квінтолі, що виділені автором поясненням « $5\text{ } \text{♩} = 4\text{ } \text{♩}$ ». Тобто, на кожну четверть звучить дев'ять нот, але за рахунок такого унікального запису, звучать вони не рівно, а синкоповано. І квартолі і квінтолі граються паралельно, за рахунок накладення двох різних ритмічних конфігурацій утворюється синкопа, але на кожну четверть звучать все ті дев'ять нот.



Рис. 18. Приклад ритмічних фігурацій в п'єсі «Keren»

В моїй виконавській практиці я зустрівся з таким записом вперше, а розбір таких складних ритмічних конфігурацій зайняв певний час. Важливою вимогою до виконавця цього епізоду є дотримання чіткого темпу без будь якої агогіки, щоб не втратити ефект «розгону». Останнім епізод перед другою частиною п'єси примітний використанням сурдини. За вказівкою автору це повинна бути саме металева глуха сурдина. Цей епізод наповнений *glissando*, а те, в свою чергу, підкреслене різними

динамічними відтінками. Та вже знайомий нам прийом мультифоніки від *pp* до *fff* вводить нас в другу частину твору.

Не зважаючи на дуже повільний темп, перша частина «*Keren*» є надзвичайно віртуозною. Лише той факт, що виконавцю потрібно вільно володіти діапазоном від «мі» контр октави, до «соль бемоля» другої октави, вже сильно звужує коло тромбоністів, що зможуть виконати цю п'єсу. Характерними для першої частини твору наявність великої кількості фермат, що, як би, відділяють фрази одна від одної, створюють певну . Часто можемо зустріти більше трьох фермат в одному реченні. Основним контрастним елементом всієї першої частини є динамічні відтінки, про що свідчить їх велика кількість в музичній партитурі та їх контраст. Нерідко одна і та ж фраза проводиться двічі, де раз на *piano*, та раз на *fortissimo*. Часто навіть одна й та ж нота в різних октавах може звучати в різко контрастних нюансах. Але контраст робиться не лише за рахунок гучності, але й, не в останню чергу, за рахунок зміни самого тембру інструмента. Адже звучання, характер, настрій однієї і тієї ж фрази дуже сильно залежить саме від динамічних відтінків. Тембр тромбона, як і будь-якого мідного духового інструмента, зі збільшенням нюансу доповнюється новою палітрою тембральних відтінків.

Друга частина «*Keren*» є значно більш технічно рухливою. Має остінатний характер і складається з угруповань 32-их нот по вісім під кожним ребром. В цілому, має характер скерцо, але скерцо хаотичного і тривожного. Такий ефект досягається завдяки тому, що певні ноти кожної групи виділені акцентом. Ці акценти не мають певної закономірності, а виділеними можуть бути як сильні, так і слабкі долі. При чому, сильна та слабка доля виділяється можна говорити лише бачивши партитуру. На слух, досліджуючи запис Бенні Случіна (якому, нагадаємо, і була присвячена п'єса), матеріал другої частини звучить як безкінечне музичне полотно, що зрідка «проколюється» невеликими гострими акцентами. Музика наповнена невеликими стрибками, що, виконуючись в заданому

темпі, потребують від соліста певної віртуозності та витривалості виконавського апарата. В 27-у такті висхідний пасаж на *crescendo* підводить нас до кульмінації першого розділу другої частини. Як і першій, цей розділ закінчується низхідним пасажем від *pp* до *fff*, з останньою четвертною нотою «мі» малої октави, штиль якої перекреслено чотири рази. Такий запис виконується прийомом фрулато – це своєрідний прийом виконання тремоло. На тромбоні, з власного досвіду, виконується не складно. Досягається таке звучання шляхом вібрації кінчика язика, найлегше виконується наче співаючи букву «р». Рішуча хода минулого епізоду відтіняється невеликою кількістю фраз з використанням прийому фрулато. Цікаво та ефектно звучить даний прийом в 33-му такті. Одна й та ж нота на першу четверть своєї тривалості звучить з додаванням повільного кулісного вібрата. На другу четверть кулісне вібрато значно прискорюється, а на третю четверть вібрато досягає своєї максимальної швидкості та виконується прийомом фрулато. Наступна фраза, ніби розганяючись, повертає нас до останнього розділу другої частини, який за характером повністю повторює перший. Але, розвиваючись, йде на ускладнення музичного матеріалу. Стрибки сягають півтори октави, а основний робочий регістр піднімається. Новий низхідний пасаж підводить нас до третьої частини «Keren».

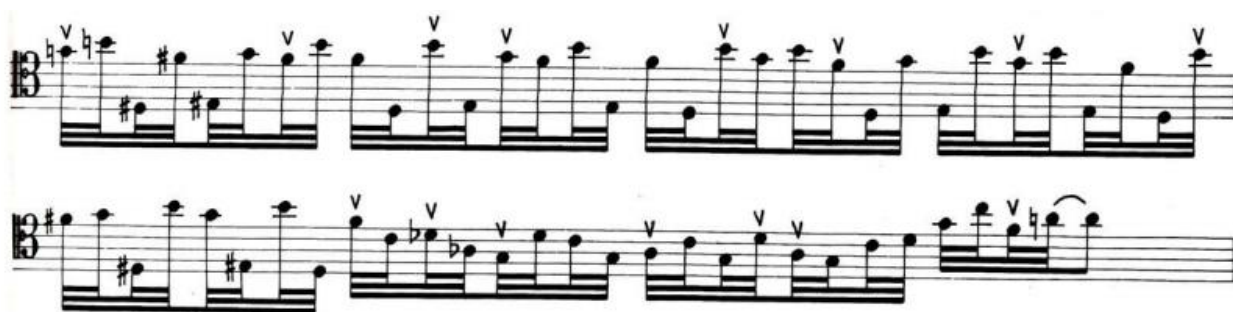


Рис. 19. Фрагмент другої частини

Третя частина наповнена великою кількістю вже розглянутих раніше прийомів, таких як фрулато, мультифоніка, але тепер автор їх використовує інакше. В такті 45 можемо спостерігати поєднання прийомів гри фрулато та *glissando*, що змінене в звучанні, завдяки використанню

глухої

металічної

сурдини.



Рис. 20. Приклад поєднання різних прийомів виконання

Ця фраза повторюється чотири рази від сьомої до першої позиції, але кожен раз від різної ноти. Створюється ефект імітації двигуна. Наступні три мультіфонічні інтервали ще більше підтверджують спробу автора зімітувати двигун. Саме поєднання цих трьох прийомів, в комбінації створило таке неординарне звучання. П'єса «Keren» закінчується низхідним рухом *glissando* від «сі бемоля» контроктави до «мі» контроктави і поступовим завмиранням на *pppp*.

Отже, Яніс Ксенкіс – композитор-авангардист, людина, що в своїй музиці впроваджувала принципово іншу логіку композиторського письма. Його п'єса «Keren» є прикладом принципово іншого мислення, одним з найяскравіших зразків авангардної музики для тромбона *solo*. На прикладі «Keren», композитор постає майстром мініатюри з новаторським баченням сучасного виконавства на тромбоні. Йому вдалось майстерно синтезувати принципи «класичного» виконавства на інструменті з новими прийомами гри та їх комбінацій.

Твір складається з трьох частин, що чергуються за принципом темпового та образного контрастів. В першій та третій частині автор спирається на невеликі розділи та їх розвиток, взаємозв'язок між ними. Вони характеризуються великою кількістю нетрадиційних та сучасних прийомів виконання, та що більш важливо, їх новаторським поєднанням. Середня частина твору є більш рухливою, але тільки за рахунок зменшення тривалості нот без зміни темпу. Виділяється остінатним рухом з акцентами. Серед характерних особливостей всього твору варто виділити

найголовніші: вихід за межі класичної функціональної гармонії, складні метроритмічні комплекси, розкриття потенціалу колористичних аспектів звучання тромбона та надзвичайна виконавська складність твору. П'єса вражає своєю наповненістю різними прийомами виконання, їх комбінацій, «грою» автора з динамічними можливостями інструмента, але разом з усім цим – органічним та прозорим звучанням твору вцілому. Саме ці аспекти і визначають головною мірою новаційність звучання п'єси.

«*Keren*» являє собою унікальний зразок твору, що втілює самотні принципи творчості Яніса Ксенакіса та відкриває для подальшого розвитку тромбової творчості новий спектр можливостей.

Висновки до РОЗДІЛУ 2.

Другий розділ нашого дослідження присвячено тенденціям розвитку сучасного процесу виконавського мистецтва на прикладі п'єс для тромбона *solo*. Аналізуючи цільову літературу в рамках наших наукових завдань, було зроблено висновок, що жанр творів для тромбона *solo* є малодослідженим і, можливо, саме тому є рідко виконуваним. До аналізу були залучені одні з найяскравіших та найскладніших творів цього жанру західноєвропейських композиторів XX століття, а саме: «*Basta*» Фольке Рабе, «*Improvisation №1*» Енріке Креспо та «*Keren*» Яніса Ксенакіса. На підставі здійснених виконавського та інтерпретаційного аналізів п'єс було систематизовано перелік необхідних технічних особливостей для виконання творів для тромбона *solo*, виявлено та проаналізовано особливості використання нетрадиційних прийомів гри на тромбоні. Було виокремлено та проаналізовано оригінальні комбінування різних прийомів гри, динамічних відтінків, штрихової палітри тощо. Велику увагу було приділено композиторським ремаркам, що розкривають композиторський задум стосовно виконання твору та урізноманітнюють викладання музичного матеріалу.

Було систематизовано перелік необхідних завдань які повинен ставити перед собою виконавець:

- скласти чіткий план виконання твору (усвідомлення сутності композиторського задуму);
- володіти відповідним рівнем технічної віртуозності (в тому числі, володіти необхідними виконавськими навичками)
- бути універсальним музикантом (виконувати музику різних стилів);
- вміти переконливо та оригінально будувати фрази;
- володіти необхідною кількістю виразових засобів (агогіка, динамічні відтінки, різноманіття артикуляційно-штрихової палітри).

Твір «*Basta*» (1982 р.) Фольке Рабе складається з чотирьох контрастних епізодів, які відрізняються один від одного не тільки за характером, але в першу чергу наявністю тих чи інших прийомів гри, кожному з яких присвячено певний епізод твору. Характерною особливістю першого розділу є чергування контрастних епізодів (як в динамічному плані, так і в плані характеру звучання), та використанню оригінального прийому виконання залігованих нот, сутність якого полягає в відтворенні вказаної ноти на різних позиціях штрихом лігато, при чому переході стають схожими на *glissando*. Другий епізод характеризується унікальний спосіб виконання традиційного нотного тексту (на вказаних автором позиціях штрихом «лігато», результатом чого є виконання матеріалу «натуральним лігато». Третій епізод виділяється наявністю великої кількості мультифонічних інтервалів групами по два, які з'єднані *glissando*. Останній епізод твору містить в собі всі попередні прийоми виконання на тромбоні. Музичний текст стає настільки щільним, що фрази наче «наступають» одна на одну, а кожна з них є нагадуванням минулих епізодів п'єси. Четвертий розділ є надзвичайно складним в технічному плані, адже звучить переважно в верхньому регістрі і містить широкі

теситурні стрибки, складний ритмічний рисунок та постійне чергування кардинально різних виконавських прийомів. «*Basta*» наповнена великою кількістю композиторських ремарок. Не тільки агогічних та темпових вказівок, але й ремарками щодо виконання тих чи інших прийомів гри. Так, наприклад, виконання залігованих нот відбувається з вказаними автором позиціями, так як і весь другий розділ слід виконувати вказаним композитором шляхом.

Здійснений виконавський аналіз п'єси «*Improvisation №1*» (1983 р.) Е. Креспо дав змогу виділити ключові особливості даної композиції, дослідити їх та систематизувати. Обраний до аналізу твір містить велику кількість технічних складнощів, широкі інтервальні стрибки та елементи естрадної музики, які ще не здобули широкого застосування в класичній. Велику увагу приділено віртуозній складовій п'єси, новим та нетрадиційним прийомам виконання на тромбоні. Серед технічних складнощів, що притаманні «*Improvisation №1*» ми виділи «*double tongue*» та «*triple tongue*» - особливий тип атаки що використовується на духових інструментах; широкі теситурні скачки, якими наповнений кожен з аналізованих розділів твору. Серед характерних рис «*Improvisation №1*» особливої уваги заслуговують використані автором прийоми «кулісного вібрато» та «натурального» лігато. Марценюк Г. П. [27] відмічає, що кулісне «вібрато» використовується переважно джазовими тромбоністами. Таке «вібрато» є досить гнучким в виконавському плані. Його характер визначається швидкістю та відстанню руху куліси. За своєю природою воно схоже на пальцеве «вібрато» скрипаля. У п'єсі Е. Креспо воно постійно підсилюється *crescendo* від *pp* до *ff*. Прийом «натурального» лігато додає звучанню тромбона більшої віртуозності та збагачує його виразовий потенціал. В творі Е. Креспо представлений широкий спектр прийомів виконання з джазової практики, які не характерні для класичної тромбонової музики. Серед них: ритмічні запозичення; (розмір 7/8, акценти на слабку долю, характерні ритмічні малюнки), використання

великої кількості *glissando*; характерні естрадному стилю мелізми. «*Improvisation №1*» Енріке Креспо є унікальним прикладом композиції в жанрі для тромбона *solo*, адже написана концертуєчим тромбоністом, що досконало володів інструментом і втілює в п'єсі свої багаторічні напрацювання.

Одним з найяскравіших зразків камерної музики Яніса Ксенакіса є п'єса для тромбона *solo* «*Keren*» (1986 р). Твір складається з трьох частин, що чергуються за принципом темпового та образного контрастів. В першій та третій частині автор спирається на невеликі розділи та їх розвиток, взаємозв'язок між ними. Вони характеризуються великою кількістю нетрадиційних та сучасних прийомів виконання, та що більш важливо, їх новаторським поєднанням. Серед характерних особливостей всього твору варто виділити найголовніші: вихід за межі класичної функціональної гармонії, складні метроритмічні комплекси, розкриття потенціалу колористичних аспектів звучання тромбона та надзвичайна виконавська складність твору. П'єса вражає своєю наповненістю різними прийомами виконання, їх комбінацій, «грою» автора з динамічними можливостями інструмента, але разом з усім цим – органічним та прозорим звучанням твору в цілому. Саме ці аспекти і визначають головною мірою новаційність звучання п'єси. На підставі здійсненого інтерпретаційного аналізу п'єси «*Keren*» Я. Ксенакіса виявлено та проаналізовано особливості використання нетрадиційних прийомів гри на тромбоні. Здійснено детальний аналіз технічних складнощів п'єси. Виокремлено та проаналізовано оригінальні комбінування різних прийомів гри, динамічних відтінків, штрихової палітри тощо. Серед ключових особливостей твору варто виділити наступні:

- використання мультифонічних акордів
- темброва різноманітність (комбінування різних прийомів гри, використання сурдини, велика кількість контрастних динамічних відтінків)

- надзвичайна технічна складність (унікальні ритмічні малюнки, нетипові для тромбона пасажі, насиченість твору складними прийомами виконання)
- унікальне трактування тромбону (оригінальність музичного тексту)

«*Keren*» являє собою унікальний зразок твору, що втілює самобутні принципи творчості Яніса Ксенакіса та відкриває для подальшого розвитку тромбонової творчості новий спектр можливостей.

Перспективи подальших розвідок визначаються затребуваністю вивчення сучасної музики для тромбона задля наближення до її розуміння, особливо у виконавському плані.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши органологічний та історичний аспекти мистецтва гри на тромбоні, можемо зробити висновок, що протягом всього часу його існування достатньо гостро відчувалась проблема урізноманітнення репертуару. До XIX століття репертуар тромбону був представлений переважно оркестровими і ансамблевими творами. На той час, репертуар для сольного тромбона був представлений двома відомими концертами для альт-тромбона Йоганна Георга Альбрехтсбергера та Георга Кристофа Вагензейля. А вже у XIX столітті відбулося суттєве оновлення нотної літератури для тромбона. В 1837 році з'являється один із найвідоміших творів – Концертіно для тромбона з оркестром Ф. Давіда.

Але, навіть на початку XX століття вже існуючий концертний репертуар для тромбона не задовольняла всіх запитів виконавців. Пошуки нового композиторського письма та жанрово-стилістичні експерименти відбилися на тенденціях розвитку виконавського мистецтва на тромбоні. Тому, XX-е століття стало поворотним для оновлення тромбонового репертуару.

Серед широкого різноманіття нової музичної літератури для тромбона XX-го століття, нашу увагу привернув оригінальний та небагаточисленний жанр – композиції для тромбона *solo*.

До аналізу нами були залучені три твори для тромбона *solo*, а саме: «*Improvisation №1*» Енріке Креспо, «*Basta*» Фольке Рабе та «*Keren*» Яніса Ксенакіса. Ці композиції є унікальним прикладом новаторської трактовки виконавських можливостей тромбона, оскільки експонують дуже багато нетрадиційних та сучасних прийомів виконання та їх комбінацій, демонструють їх оригінальне застосування. Саме тому такі композиції для тромбона *solo* є рідко виконуваними і малодослідженими, але їх вивчення украй необхідне для розуміння тромбонової музики XX- XXI століть.

З підвищенням рівня виконавської майстерності багато хто з виконавців звертається до композиторів для замовлення творів для тромбона. Так, п'єси «*Keren*» Я. Ксенакіса та «*Basta*» Ф. Рабе, були створені в тісній співпраці зі

Шведським тромбоністом Крістіаном Ліндбергом. Окрім цього багато концертуючих, авторитетних тромбоністів створюють власні композиції для тромбона *solo*, прикладом чого є твори Е. Креспо та Ф. Рабе. Такі композиції особливо цінні тим, що вони написані з урахуванням всіх органологічних особливостей тромбону та практичного досвіду виконавця. Це дає можливість максимально реалізувати технічний та виразовий потенціал інструмента та втілити в нотному тексті власні виконавські напрацювання. Вивчаючи твори композиторів-тромбоністів, можемо говорити про певні тенденції в розвитку майбутнього репертуару для тромбона, адже такі п'єси послуговують прикладом наслідування для інших композиторів та є зразками для запозичення певних технічних прийомів, оригінальних шляхів звучання тощо.

На підставі здійснених виконавського та інтерпретаційного аналізів п'єс, було систематизовано перелік необхідних технічних особливостей для виконання творів для тромбона *solo*, виявлено та проаналізовано особливості використання нетрадиційних прийомів гри на тромбоні. Здійснено детальний аналіз технічних складнощів, що притаманні п'єсам для тромбона *solo*. Було виокремлено та проаналізовано оригінальні комбінування різних прийомів гри, динамічних відтінків, штрихової палітри тощо.

Серед виявлених та проаналізованих нетрадиційних та сучасних прийомів виконання на тромбоні найбільшої уваги заслуговують наступні:

- Двоголосне виконання (мультифоніка) – прийом одночасного виконання інтервалу чи акорду, який при певних умовах можна отримати на духових інструментах. Він повторно «відродився» на тромбоні в XX столітті – використовується в п'єсі Яніса Ксенакіса та Фольке Рабе, де в обох з них виконує важливу.
- Темброва різноманітність. Нові художні завдання XX століття сприяли розширенню засобів художньої виразності. Особливо гостро це питання стосувалось тромбону з його органологічними особливостями. В творах для тромбона *solo*, окрім сталих традицій тембрової різноманітності, використовується велика кількість

новаційних рішень. Особливу увагу хочемо приділити прийому, що досить часто зустрічається в творі Е. Креспо – «кулісне вібрато». Композитор одним з перших почав використовувати його в класичній музиці для тромбона та виділив йому особливе місце в своєму творі. Цей прийом вирізняється своєю гнучкістю в виконавському плані, адже його характер визначається швидкістю та амплітудою руху куліси. В силу особливостей свого виконання може використовуватися в будь яких умовах (регістр, нюанс, темп).

- Прийом «ковзання» кулісою. В аналізованих творах цей прийом використовується як заповнення музичного матеріалу між основними нотами тексту, але не виконує другорядну функцію. Він відіграє важливу роль в віртуозності звучання інструмента, є одним із ефектних прийомів виконання на тромбоні. Виконується у спосіб сказаний автором (авторські ремарки відносно руху куліси чи позиційні вказівки). Його запис не має чітко визначених в музичному тексті нот, тому виконується приблизно, має оздоблювальну роль. Цей прийом часто використовується в кожному з аналізованих творів, але особливе місце він посів в композиціях Ф. Рабе «*Basta*» та Я. Ксенакіса «*Keren*».

В магістерській роботі проведено детальний аналіз як сучасних прийомів гри, так і традиційних способів виконання на тромбоні. Окрему увагу приділено робочому діапазону кожної п'єси. У порівнянні з традиційними п'єсами для тромбона, діапазон яких рідко виходить за межі трьох октав, в композиціях для тромбона *solo* звуковий обсяг є ширшим і часто перевищує діапазон чотирьох октав.

Проведений виконавський аналіз дав змогу дослідити оригінальні комбінувань різних прийомів гри. Часто вони підкреслюються різними динамічними відтінками, штрихами, темповою агогікою. Найоригінальнішими з таких поєднань є наступні: комбінування різних акордів мультифоніки, що поєднані між собою *glissando* - «*Basta*» Ф. Рабе; поєднання «кулісного вібрато»

з *crescendo* від *pp* до *ff* – Імпровізація №1 Е. Креспо; поєднання сурдини, прийому «фрулато» та *glissando*, що створюють абсолютну нову тембральну палітру. Плавні висхідні *glissando* в поєднанні з «фрулато» імітують звук двигуна, чи інший механічний звук – «*Keren*» Я. Ксенакіса. Відмітимо також майстерне відчуття композиторами потрібних нюансів в тих чи інших ситуаціях, що допомагає створенню певної образної сфери означених композицій. Особливо це характерно для п'єси «*Keren*», яка переповнена різними оригінальними та сучасними прийомами гри, що контрастують між собою не тільки тембрально, але й в плані динаміки. Дуже часті випадки, коли в одному такті той чи інший прийом змінюють один одного нюансом від *p* до *fff* і навпаки. Такі контрастні епізоди є спільною рисою для творів Е. Креспо та Ф. Рабе.

Обрані до аналізу твори для тромбона *solo* наповнені великою кількістю авторських ремарок, що розкривають авторський задум стосовно виконання твору та урізноманітнюють викладання музичного матеріалу. Вони поділяються на: темпові вказівки; ремарки щодо характеру звучання; агогічні вказівки; ремарки, що вказують на спосіб виконання тих чи інших прийомів, та технічних завдань. Часто такі ремарки композитори застосовують для зміни тембрового окрасу інструмента, для ефектності тих чи інших прийомів виконання чи пасажів, для отримання на тромбоні «натурального лігато». Композиторські ремарки що описують спосіб виконання тексту характерні для п'єс «Імпровізація №1» та «*Basta*». На нашу думку, це пов'язано з тим, що композиторами цих п'єс були концертуючі виконавці на тромбоні, що досконало володіли інструментом та знали всі його можливості. Можливо, мали власні напрацювання які втілили в своїх творах. Ремарки щодо способу виконання того чи іншого музичного матеріалу, з якими ми зустрілися в п'єсі Ф. Рабе, змінюють тембральне забарвлення інструмента, додають йому віртуозності в звучанні. Завдячуючи їм відбулось переосмислення ролі тембру тромбона як солуючого інструмента.

Твори для тромбона solo є унікальним прикладом еволюції концертного репертуару для тромбона, в яких розкривається повний спектр виразових та технічних можливостей інструмента та є «місцем» для композиторських експериментів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаджян Г. А. Новая методика обучения игры на духовых инструментах. Харьков, 1981. 24 с.
2. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. 855 с.
3. Альбрехт Е. Прошлое и настоящее оркестра. Санкт-Петербург, 1868. 262 с.
4. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособие. Кн.2 / Нац. Музык. Акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2006. 432 с.
5. Апатский В. Н. О некоторых принципах музыканта-духовика при работе над звуком. *Вопросы исполнительства на духовых инструментах*. Ленинград, 1987. с. 15–27.
6. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкального исполнительского искусства. Учебное пособие. Киев : НМАУ им П. Чайковского, 2006. 432 с.
7. Баранцев А. Актуальные проблемы исполнительства на духовых инструментах. *Актуальные вопросы музыкознания и музыкальной педагогики*. Петрозаводск, 1987. С. 119–120.
8. Барвінський В. О. З музично-письменницької спадщини. Дрогобич : Коло, 2004. 256 с.
9. Биография и творческий путь Энрике Креспо. *Wikipedia* : веб-сайт. URL : https://de.wikipedia.org/wiki/Enrique_Crespo (дата звернення: 04.04.2021).
10. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст. Харків : Основа, 2000. 286 с.

11. Браудо Е. Сжатый очерк истории музыки. Москва, 1928. Ч. I. 363 с.
12. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм. Москва : Музыка, 1988. 80 с.
13. Васнин П. А. Брасс-квинтет в контексте ансамблевого исполнительства на медных духовых инструментах : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2017. 198 с.
14. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. Москва : Сов. композитор, 1961. 453 с.
15. Веприк А. Трактовка инструментов оркестра. Москва : Музгиз, 1961. 302 с.
16. Витвицкий В. Музикознавчі праці. Львів : 2003. 215 с.
17. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века : от авангарда к постмодернизму. Учебное пособие. Москва, 2011. 440 с.
18. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века : учебное пособие для вузов. Москва : Гуманитарный издательский центр, 2004. 175 с.
19. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. : монографія. Київ, Дніпро : ЛПРА, 2020. 304 с.
20. Дубка О. С. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів XX – початку XXI століть : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2020. 201 с.
21. Дубов М. Э. Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва : МГК имени П. И. Чайковского, 2008. 17 с.
22. Карс А. История оркестровки. Москва : Музыка, 1989. 304 с.
23. Келдыш Ю. В. Тромбон. *Музыкальная энциклопедия* : 6 т. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1982. 504 с.

24. Кияновська Л. Українська музична культура. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с.
25. Крючкова В. А. Антиискусство : теория и практика авангардистских движений. Москва : Изобраз. искусство, 1984. 304 с.
26. Лаптев Р. Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва : Московская военная консерватория, 2005. 184 с.
27. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград : Музыка, 1973. Т. 2. 264 с.
28. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
29. Марценюк Г. П. Нетрадиційні та сучасні прийоми виконання у практиці гри на тромбоні. *Молодий вчений*. 2017. Вип. 12. С. 193–199.
30. Наука вчера, сегодня, завтра : сборник статей по материалам VIII международной научно-практической конференции. 2014. № 1 (8). 63 с.
31. Овчар О. П. Духове виконавство у Харкові XVIII – початку XX століття : етапи еволюції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, Харків, 2017. 16 с.
32. Пистон У. Музыкальная артикуляция / пер. с англ. К. Н. Иванова. Москва : Советский композитор, 1990. 455 с.
33. Посвалюк В. Т. Історія виконавства на трубі. Київська школа (друга половина XIX–XX ст.). Київ : ПП «Квін», 2005. 158 с.
34. Пронин Б. А. Формирование исполнительского аппарата тромбониста в процессе обучения в системе дополнительного образования : дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Москва, 2020. 204 с.
35. Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр. Т. 2. Медные духовые инструменты. Ударные инструменты. Москва : Музгиз, 1953. 448 с.

36. Ройтерштейн М. Выразительные средства музыки. Москва, 1962. 97 с.
37. Скобелев А. О сегодняшнем дне тромбона сквозь призму веков. *Муз. инструменты*. 2005. № 7. С. 30–39.
38. Соневицкий І. М. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. Львів, 1993. 35 с.
39. Сумеркин В. Методика обучения игры на тромбоне. 311 с.
40. Сумеркин В. Развитие легато на тромбоне. *Вопросы музыкальной педагогики*. Москва, 1991. Вып. 10. С. 79–99.
41. Сумеркин В. Тромбон. Москва : Музыка, 1975. 78 с.
42. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учебное пособие. Москва : Музыка, 1989. 207 с.
43. Федорков О. Про репертуар для ансамблів тромбонів (оригінальні твори). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб.наук.пр. Київ, 2001. С. 154–162 .
44. Федорков О. В. Украинский ансамбль тромбонов в контексте мирового музыкального искусства : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03. Харьков : ХНУИ им. И. П. Котляревского, 2008. 204 с.
45. Федосеев В. Интервью в Москве. *Огонёк*. 2017. С. 34.
46. Харитонов А.Е. Звукоизвлечение на медных духовых инструментах как артикуляционно-штриховой феномен. Москва : Водолей, 2010. 144 с.
47. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
48. Ценова В. С. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
49. Энциклопедия музыкальных инструментов / под ред. М. В. Есиповой. Москва : Дека-ВС, 2008. 488 с.

50. Benny Sluchin. [Iannis Xenakis – Keren \(w/score\) \(for trombone solo\) \(1986\).](#) *YouTube :* [веб-сайт.](#) URL: https://www.youtube.com/watch?v=NCBclgx_Jvc (дата звернення: 19.02.2021).
51. Childs D. Interview with Christian Lindberg. *MUSO*. 2004. URL: <http://www.davechilds.com/reviews-and-articles/article=interview-with-christian-lindberg> (дата звернення: 29.01.2021).
52. Folke Rabe : коментар з офіційного сайту. *Folke Rabe* : веб-сайт. URL: <http://www.folkerabe.se/> (дата звернення: 29.03.2021).
53. Gaplin F. W. The sackbut. Its Evolution and History. *Proceedings of the Royal Musical Association*. Vol. 33. Herbert, 1906. P. 1–25.
54. Hinterbichler K. The One Hundred Essential Works for Symphonic Tenor Trombonist. *ITA Journal*. Winter. University of New Mexico, 2015. 184 p.
55. Iannis Xenakis. Iannis Xenakis : [веб-сайт.](#) URL: <https://www.iannis-xenakis.org> (дата звернення: 18.02.2021).
56. Korkmaz A. Music Composed in Numbers : A Study in Music of Xenakis. 2013. URL: https://www.academia.edu/37329092/Music_Composed_in_Numbers_A_Study_in_Music_of_Xenakis (дата звернення: 14.03.2021).
57. Maxted G. Talking About the Trombone. Pall Mall, 1970. 63 p.
58. Stevens M. Essential Excerpts for Tenor Trombone. *ITA Journal*. 1995.
59. The Oxford Dictionary of Music. Oxford University Press, 2012. 420 p.
60. Trombone History : 19th Century. *Will Kimball* : веб-сайт. URL: <https://web.archive.org/web/20100621065821/http://www.kimballtrombone.c>

om/trombone-history-timeline/19th-century-first-half/ (дата звернення:
20.03.2021).