МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра музичного мистецтва естради та джазу

АНСАМБЛЬ ТРОМБОНІВ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ ТА ЗАРУБІЖНИХ КОМПОЗИТОРІВ)

Магістерська робота
Мартьянова Євгенія Вячеславовича
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства
Дубка Олександр Сергійович

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело Є. В. Мартьянов

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП..... 3

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ АНСАМБЛЮ ТРОМБОНІВ У СВІТОВІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ 7

1.1. Становлення тромбона у соціокультурній практиці минулого: історіографічний екскурс 7

1.2. Оргонологія тромбона: виконавський звукообраз, основи техніки гри 20

1.3. Формування ансамблю тромбонів: від витоків до сьогодення

Висновки до Розділу 1 31

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ГРИ У ТРОМБОНОВОМУ АНСАМБЛІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ Є. БОЗЗА, Т. КАМАРАТА, В. ПАЦЕРИ)..... 35

2.1. Загальна характеристика специфіки гри у брас-ансамблі .. 35

2.2. Жанрові різновиди тромбонових ансамблів.

Аналітичні етюди..... 45

2.2.1. Є. Бозза. «Три п'єси для квартету тромбонів»..... 45

2.2.2. *T. Camarata. «Tuttis Trombones»* для 10-ти тромбонів та ритм секції..... 48

2.2.3 В. Пацера. Джазова симфонія «Міністрелі» для 5-ти тромбонів та струнного оркестру. 51

Висновки до Розділу 2 55

ВИСНОВКИ 57

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 59

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Володіння мистецтвом ансамблевої гри є важливою кваліфікаційною вимогою для музиканта будь-якого виконавського профілю, зокрема, духового. Якщо в теорії духового виконавства сольній грі вже відведено чільне місце, то в сфері гри в ансамблі досі є немало невирішених проблем.

Виконавська діяльність в ансамблі мідних духових інструментів є одним з найменш вивчених питань. Це стосується и ансамблю тромбонів, який історично склався вже багато століть назад, а вивчатися почав лише в останні роки (маємо на увазі, зокрема, дисертацію О. Федоркова «Український ансамблів тромбонів в контексті світового музичного мистецтва» [70], а також дисертацію О. Дубки присвячену тромбоновій сонаті, де теж порушуються проблеми концертно-камерного виконавства на тромбоні [22]). Актуальність дослідження даної проблеми на сьогоднішній день обумовлена також не достатнім знанням оригінальної музики для ансамблів мідних духових інструментів самими музикантами, а також необхідністю включення її до концертного та навчального репертуару. Особливо це стосується українського ансамблю тромбонів, зразки якого виникали на основі засвоєння досвіду зарубіжних аналогів. Таким чином, вибір теми даної магістерської роботи зумовлено наступними причинами:

– затребуваністю поповнення наших знань щодо тромбонового ансамблю як різновиду системи брас-ансамблю;

– затребуваністю зразків тромбонових ансамблів у концертній та навчальній практиці України;

– недостатньою вивченістю зразків тромбонового ансамблю в аспекті композиторських та виконавських проблем

Мета дослідження – виявити специфіку ансамблю тромбонів в контексті сучасного виконавського мистецтва.

Завдання дослідження:

– запропонувати історіографічний екскурс щодо становлення тромбону у музичній практиці різних епох;

– розглянути органологію тромбону в аспектах виконавського звукообразу та техніки гри;

– окреслити шлях формування ансамблів тромбонів від витоків до сьогодення;

– систематизувати данні щодо специфіки гри у брас-ансамблів за участю тромбонів;

– класифікувати основні різновиди тромбонових ансамблів;

– запропонувати аналітичні етюди щодо їхніх зразків.

Об`єкт дослідження – жанр тромбонового ансамблю як явища світової музичної практики.

Предметом дослідження – його втілення у творах сучасних зарубіжних та українських авторів.

Матеріал дослідження – склали твори українських та зарубіжних композиторів, які унаочнюють жанрову специфіку та різновиди тромбонового ансамблю: Є. Бозза. «Три п'єси для квартету тромбонів»; В. Пацера. Джазова симфонія «Міністрелі» для 5-ти тромбонів та струнного оркестру; *T. Camarata*. *«Tuttis Trombones»* для 10-ти тромбонів та ритм секції (нотні тексти, аудіо- та відеозапис).

Методи дослідження. Для розкриття заявленої теми в роботі використані як загально-наукові, так і спеціальні музикознавчі підходи до її вивчення. Серед них наступні методи:

– *історичний,* що полягає у дослідженні ґенези і закономірностей історичного розвитку ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах;

– *дедуктивний,* який зумовлює хід дослідження від загального (брас-ансамблю) до особливого (ансамблю тромбонів) та конкретного (зразки тромбонового ансамблю);

– *інтерпретаційний,* який визначає пошуковий характер дослідження специфіки виконавства у тромбоновому ансамблю;

– *стильового та жанрового аналізу,* необхідні при розгляду конкретних творів;

– *виконавського аналізу,* в якому акцентується проблема інтерпретації проаналізованих зразків тромбонового ансамблю.

Теоретичною базою дослідження слугували наукові джерела за такими групами проблем:

– *теорій жанру, стилю в музиці, музичної мови та форми* (М. Арановський [7], Б. Асаф'єв [8], Л. Березовчук [9], Е. Денисов [19], Г. Ігнатченко [25], Л. Кияновська [26], В. Конен [27], М. Лобанова [35], Л. Мазель [36], В. Медушевський [42], М. Михайлов [43], В. Москаленко [44], Є. Назайкінський [45; 46], К. Неф [47], О. Самойленко [59], А. Сохор [61], Ю. Холопов [72], В. Цуккерман [77], Л. Шаповалова [78]);

– *органології, інструментознавства та інструментування, історії, теорії та методики виконавства, зокрема, на духових інструментах* (Г. Абаджян [1], Б. Анисимов [2], В. Апатський [4–6], Г. Берліоз [10], В. Богданов [11], П. Васнін [13], О. Веприк [14], Н. Волков [16], О. Жарков [23], П. Круль [30], С. Левін [33;34], І. Палійчук [48], Л. Повзун [49], В. Посвалюк [51], Д. Рогаль-Левицький [55], Ю. Усов [66]);

– *мистецтва гри на тромбоні та у тромбоновому ансамблі* (С. Горовий [17], О. Дубка [22], Ф. Крижанівський [29], Р. Лаптєв [32], Г. Марценюк [37–41], Я. Садівський [57], В. Сумеркін [62; 63], В. Ульянов [65], О. Федорков [68–70], Цзоу Вей [74; 75], S. Carter [80], G. Joyce [82]);

Наукова новизна отриманих результатів дослідження. Данна магістерська робота є одним із перших дослідів комплексного підходу до виконавських проблем, що виникають у жанрі ансамблів тромбонів. У роботі **вперше:**

– запропоновано історіографічний огляд витоків та процесів становлення тромбонового мистецтва в музиці різних епох та стилів

– розглянуто органологію тромбона в аспектах його виконавського звукообразу та техніки гри;

– окреслено процеси формування ансамблю тромбонів від витоків до сучасності;

– систематизовано відомості про специфіку гри у тромбоновому ансамблі;

– класифіковано основні різновиди тромбонового ансамблю

– запропоновано виконавський аналіз трьох зразків цього жанру

Практичне значення результатів дослідження. Положення та висновки даної роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях ансамблевого духового виконавства (не лише тромбонового). Матеріали роботи можуть слугувати доповненням до навчальних курсів «Історія світової музичної культури», «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів», «Наукові проблеми сучасного виконавства на духових інструментах», «Методика викладання гри в ансамблі духових інструментів» для бакалаврів та магістрів музичних навчальних закладів України. Робота може бути корисною і для виконавської практики при зверненні до проаналізованих у ній зразків тромбонового ансамблю. Положення роботи стануть на пригоді і у навчальній діяльності за класами «Тромбон» та «Брас-ансамбль».

Структура дослідження. Робота складається з Вступу, двох Розділів з висновками до кожного з них, п’яти підрозділів та трьох пунктів, загальних Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає __ сторінок. З них основного тексту – __ . Список використаних джерел містить __ позицій, з них іноземними мовами __.

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ АНСАМБЛЮ ТРОМБОНІВ У СВІТОВІЙ ТА УКРАЇНСКІЙ МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ

1.1. Становлення тромбона у соціокультурній практиці минулого: історіографічний екскурс

Складові виконавської творчості сучасного сольного тромбоніста включає в себе знання, навички та вміння, що базуються на таких «трьох китах», як: історія, теорія і практика гри на тромбоні. При цьому важливе значення має проведення всебічного аналізу специфіки гри на інструменті як в оркестрі, так і в ансамблі. Лиш зібравши воєдино, образно кажучи, на «монтажному столі» вседоступні факти, осмисливши їх взаємозалежність, «векторну спрямованість», причину слідчих зв'язків між ним та розширити вже наявні знання, то можна сподіватися на перехід кількості наукової інформації в нову якість.

Одним з найважливіших напрямків вивчення специфіки духових інструментів в сучасній науці є осмислення їх історії. Вивченню історії тромбона і ансамблю тромбонів присвячені праці і дослідження: В. Апатського [3–6], В. Богданова [11], П. Круля [30], С. Левіна [33; 34], В. Посвалюка [51],Ю. Усова [66; 67], М. Шершакової [79], R Haines.[81].

Історія розвитку тромбона як учасника ансамблю нерозривно пов'язана з його становленням як сольного інструмента. Сьогодні вже не можна назвати точну дату появи на світ першого тромбона. У своїй дисертації О. Федорков зазначає, що «Історики знайшли найпершу згадку про нього в творах римських письменників Вергілія і Ісидора (перші роки нової ери або за римським календарем 570–730 роки)» [70, с. 16]. Вважається, що попередницею тромбона була кулісна труба, що має висувну трубку, за допомогою якої музикант міг не тільки виконувати хроматичний звукоряд, а й створювати вібруючий звук.

Ранній тромбон був відомий під багатьма іменами. В Іспанії його називали сакабуше або сакебуте, що означає мальовану трубу . І англійський мішок, і французький сакебут пов'язані з іспанською назвою. У Німеччині він був відомий як пузон, який тепер став пузониум, який також називають трубою суду. [80, ст.142]

Англійський термін походить від італійської назви *tromba spezzata* або відокремлена труба. З усіма цими назвами, що відносять тромбон до якогось типу труби, цілком ймовірно, що ренесансна труба є прямим предком тромбону.

Ранні історики вважали, що тромбон був відомий римлянам, але сучасні вчені відкинули це твердження як випадок помилкової ідентичності. Частково це було пов’язано з плутаниною ранньої термінології, що стосується труби та тромбону, в італійській мові.

У 1738 році в Геркуланумі було розкопано римські роги (великі роги або труби). Вони були описані італійською мовою як *tromba grundi ortrombone*, що означає велику трубу. Неважко зрозуміти, яку плутанину створило вживання італійським загальним терміном, таким чином, пов’язуючи тромбон з римською історією.

Неможливо встановити конкретну дату першого тромбону; однак є дані, що вказують на час його появи десь на початку XV століття. Існують картини та рідкісні розповіді про публічні фестивалі, які вказують на південь Франції або північ Італії як місце народження тромбону. Однією з таких картин є вівтарна робота, виконана між 1460 і 1480 роками, знайдена в церкві в Кельні. Тромбон також згадується як використовується у весільному святкуванні Чарльза Рейша, герцога Бургундії та Маргарет Йоркської у Брюгге в 1468 році.

Наприкінці шістнадцятого століття тромбон був загальновживаним по всій Європі, маючи значну репрезентацію в більшості інструментальних ансамблів. В оркестрі, використаному в «Орфео» К. Монтеверді (1607), виявляється сукупність тромбонів, що складається з контрабасу, басу, тенора та альта. До середини XVII століття використання тромбону внаслідок

складної сукупності обставин почало зменшуватися. В кінці XVII - на початку XVIII століття інструмент зазнав дуже незначних змін, за винятком додавання до сукупності тромбону дескантанта або сопранового тромбону. Цей інструмент в основному використовувався для ліній лігато у віденських релігійних творах. До середини XVIII століття використання тромбону було зведено до другорядної ролі для підтримки релігійних вокальних творів, що виконуються в Зальцбурзі та Відні. Саме в цей момент К. Глюк (1714–1787) ввів тромбон в класичний оперний оркестр, тим самим відкривши шлях для відродження інструменту та підготовки до його включення в оркестр XIX століття.

Як зазначає О. Федорков, «Основною версією на думку більшості вчених, є твердження, що дата появи тромбона в тому вигляді, в якому ми його знаємо, є XV століття н. е.». [70, с. 18] Саме з цього часу прийнято вести відлік історії тромбона, оскільки він почав широко використовуватися в Європі, для нього стали писати окремі твори і сольні партії.

М. Шершакова у своїй статті вказує «… кристалізація іманентних властивостей тромбона і ансамблю тромбонів обумовлена також зв'язком з вокально-хорової традицією, такі труби використовувались для посилення звучання церковного хору, що збільшувало схожість з людським голосом …» [79, с. 3].

Тромбон епохи Відродження та Бароко – це, в першу чергу, ансамблевий інструмент. Епохи відмічаються багатою ансамблевою практикою, що стало першим етапом на шляху формування оркестра. Значну роль в розвитку ансамблево-інструментальної культури на шляху формування оркестру зіграли традиції міських баштових музикантів, світських ансамблів, військових духових оркестрів, церковних капел. Пізніше почали утворюватися міські духові оркестри.

За словами Ю. Усова, «… тогочасний тромбон – «*сакбут*» –, в порівнянні з сучасними інструментами, відрізнявся меншими розмірами, більш тихим звуком, чим звертав на себе увагу як інструмент для виконання

камерно-вокальної та інструментальної музики. XIV–XVIII ст. відомий як етап ”*золотого віку*” композиції для духового ансамблевого тромбонового музикування …» [67, с. 8].

Включення невеликих ансамблів тромбонів композиторами у свої твори чітко зафіксовано у XVI ст., коли інструменту надавалося виконання супроводу голосів у духовній музиці, щоб забезпечити підтримку хорів. Цю практику можна віднести до хроматичної здібності тромбону та наявності різновидності інструменту (тромбон-альт, тромбон-тенор та бас-тромбон). Про те, що тромбон фігурував в ансамблевій музиці в цей період, свідчить велика кількість іконографічних доказів, літературних посилань, а також його використанням найбільш шанованими композиторами епохи Бароко. Період епохи Бароко характеризували також пошуки найбільш оптимальної конструкції інструменту і його нових виражальних можливостей. На думку А. Скобелева «… значну роль в цьому зіграла діяльність інструментальних майстрів Г. Ехе, Е. Шнітцера, К Ліндера, В. Біргхольца, П. Гольтбека, Г. Шрайбера, П. Колберта, династій Нейшелей, Гааса, Гайнлейнов» [60, с. 24]. Тоді ж з’являються перші композиції, що вимагають звучання конкретних духових інструментів. Однак співзвуччя тромбонів все ще виступали у ролі супроводу голосів чи діалогу на сцені, при цьому не вирізнялись як окремий «життєздатний» ансамбль.

На думку О. Федоркова «тільки за життя К. Монтеверді був зафіксований випадок, коли невеликий ансамбль тромбонів, який використовувався у симфонічному оркестрі, виступав не в ролі акомпонуючого інструменту» [68, с. 56]. Використання тромбонів композитором в опері «Орфей» інсталювало драматичну музику, яка супроводжує зловісну сцену, коли головний герой спускається в підземний світ. Так, «… у III дії опери К. Монтеверді для втілення картини пекла композитор використовує звучання п’яти тромбонів і двох цинків. Застрашливий колорит цієї сцени відтворюється, в основному, тромбонами,

відкриваючи протилежну сторону його тембру – похмурість і погрозливу прихованість» [69, с. 157].

Найбільш важливим з точки зору розвитку ансамблево-тромбонового мистецтва є інструментальна антифона музика Дж. Габріелі, в тому числі *Sinfonie sacre*, в якій використовуються дванадцять тромбонів, два корнети і скрипка. При цьому інструменти підрозділяються на три «хори», в яких по чотири тромбона в кожному: I хор – квартет тромбонів і корнет, II хор – квартет тромбонів і скрипка, III хор – квартет тромбонів і корнет. Перу Дж. Габріелі належить безліч п'єс для ансамблю тромбонів, виконання яких вимагає високої майстерності. Крім того, вперше в історії розвитку інструмента він почав вводити самостійні партії для духових (в тому числі, і для ансамблю тромбонів) в вокально-інструментальні твори. Інструментальний стиль Дж. Габріелі став класичним виразом ідеалів для своєї епохи.

Коментуючи природу кожного нового учасника «тромбонового сімейства», В. Апатський зазначив, що «у XVII столітті сакбути зазнають деяких конструктивних змін, в результаті яких отримують вид сучасних інструментів. Назва теж змінюється: так сакбути стали називатися ”тромбонами”. Після цього тромбон різко змінив своє ”амплуа”: з гри у високому регістрі, де його урочистий тембр зливався з блискучим тембром церковних співаків, він перейшов в більш похмурий низький регістр, залишивши верхню теситуру трубам і валторнам» [19, с. 28].

З доказів більшості інструментальних вчених видно, що тромбон з’явився десь у XV столітті і пов’язаний із трубою епохи Відродження. Майстерні родини з виробництва мідних інструментів , очолювані Нойшелями та Шніцерами з центром у Нільмбурзі, розробили тромбон, близький до сучасного.

Розміри, форма та розмір раструба тромбонової дуги епохи Відродження такі, що є лише декілька впізнаваних відмінностей між ним та сучасним тромбоном.

Тромбони Ренесансу мають вужчі розміри отвору, воронкоподібні дзвони і мають меншу кількість позицій на кулісі. Вузький раструб і воронковий раструб у поєднанні з чітко визначеними характеристиками мундштука епохи Відродження надають інструменту м'який, темний, резонансний звук на відміну від сміливішого, яскравішого звучання сучасного тромбону.

Тромбони епохи Відродження тонко оброблені і в багатьох випадках мають чудові деталі та тонке гравірування. Вони виготовляються з латуні або срібла за допомогою техніки кування та пайки. Існує різний ступінь товщини труб, що використовуються в конструкції дзвона. Ймовірно, це стосується того, який тон інструменту бажаний, товсті стіни, що виробляють темні тони, а тонкі стіни – яскравіші. Скоби на попередніх тромбонах знімні .Це могло бути з метою зручного зберігання. Однак, швидше за все, це був пристрій для того, щоб зробити тромбон більш акустично резонансним, дозволяючи, особливо, ділянці раструба , вібрувати більш вільно. Спочатку всі скоби були плоскими, але згодом переважав круглий сорт. Вони легко трималися і дозволяли переміщати слайд кінчиками пальців і великих пальців. Вищезазначені причини дозволили тромбону взяти участь у чудовому поліхоричному музичному стилі початку XVII століття, справді золотого віку для міді.

XVII–XVIII століття багато духових музикантів здавна розглядали як "золотий вік" композиції для духових інструментів. Те, що тромбон вирізнявся в ансамблевій музиці в цей період, підтверджується великою кількістю іконографічних доказів, що залишились нам, великою кількістю літературних посилань на його достоїнства, а також використанням його найбільш шанованими композиторами бароко. Протягом цього періоду, а також наступного, вперше з'явилися композиції, що закликають до конкретних духових інструментів. Важливість тромбону як інструменту ансамблю в цей час передається завдяки його включенню до більшості сучасної музики того

періоду. Крім того, ситуації, в яких застосовувався тромбон, мали велике значення в музичній діяльності міст, судів та церков Західної Європи.

Тромбон у ранньо-бароковій венеціанській музиці

На початку XVII століття музиканти усвідомлювали нову звучність, досягнуту групуванням мідних інструментів, щоб використовувати їх звук з точки зору динамічного діапазону, сили вираження. Було виявлено, що цього звуку було достатньо для самостійного існування або для досить ефективного використання з голосом чи іншими різнорідними інструментальними хорами, а також для його вражаючого використання в стилі Корі Спеццати. *(Cori Spezzati)*.

Бароко поклало суворий процес відбору на існуючі духові інструменти. Ті, що могли наслідувати людський голос, були збережені та вдосконалені. Тромбон володів тими вокальними якостями, яких шукали композитори бароко, і таким чином став важливим інструментом у першій великій музиці XVII століття, венеціанській поліхоральній музиці Дж. Габріелі та Г. Шильца.

Тромбон в інструментальній музиці раннього бароко

Загальновизнаним фактом є те, що практика позначення конкретних інструментів розпочалася десь приблизно на рубежі XVII століття. Можна відзначити, що Дж. Габріелі був одним із перших, хто зробив такі позначеня. Дійсно, у багатьох роботах Дж. Габріелі немає спеціальних інструкцій з інструментарію, хоча їх фактура та стиль безумовно вказують на їх інструментальний намір.

Під час бароко була дана значна свобода при виборі інструментарію, тому цілком можна припустити, що мідні ансамблі використовувались у творах, не написаних спеціально для їх використання, за умови, що дана композиція була у відповідному стилі. Ця практика підтверджується вказівками до виконавців у багатьох композиціях XVII століття. Розглянемо цей коментар, який міститься у багатьох колекціях італійських ансамблів *«Buoni da cantare et sonare con ogni sorte di strumenti»* (добре підходить для співу та гри на будь-яких інструментах). Гнучкість музикантів бароко

походить від важливої ренесансної практики «подвоєння». Очікувалось, що музиканти зможуть грамотно грати на декількох інструментах. Евенсон посилається на спільний лист шістьох «Піфарі» до герцога Парми в 1546 р. З проханням працевлаштуватися, де сказано «... що вони можуть запропонувати шість повних ансамблів із стільки ж різних типів інструментів». Ця практика подвоєння разом із свободою інструментальної техніки, відкрив необмежені можливості для виконавської практики, і цілком ймовірно, що барокові тромбоністи мали широкий досвід досвіду практичних дій. Це пов'язано з тим, що їх закликали не лише грати багато різних музичних стилів, але й бути компетентними виконавцями в інших інструменти також.

Тромбон зайняв важливе місце в інструменталії раннього бароко

Насправді тромбон виявляється в самих ранніх балах, що вимагає спеціального контролю. Дж. Габріелі був першим композитором, який визначив повний інструментарій для своїх творів. Принаймні в одній зі своїх композицій, *«Canzon Duodecimi Toni»* для двох хорів, він використовує три корнети і один тромбон. Поєднання корнетів з тромбонами мало стати стандартною процедурою для більшості бароко. Ця практика тісно пов'язана з голосовими поняттями, що керують музичною думкою протягом XVII–XVIII століть. Очікувалось, що тромбон охопить басові, тенорові та альта-голоси, а корнет – сопрано. Особлива якість тону корнета, що випромінює бархатисте темне багатство, особливо підходила для того, щоб поєднуватися з якостями тромбонового голосу, про які вже згадувалося раніше. Ранній тромбон мав якість тону і тембр, що не тільки дозволяло йому балансувати в однорідному мідному хорі але також зі струнами та духовими. Насправді, улюбленою гетерогенною інструментальною комбінацією було поєднання тромбонів, що підтримують високі лінії, несучі віола ді бастарда або скрипка.

У Венеції тромбон шанували настільки високо, що в деяких роботах Дж. Габріелі вимагався великий склад. Для однієї композиції потрібно було дванадцять тромбонів у трьох окремих хорах. Треба мало фантазії, щоб уявити

звук, та ту силу дванадцяти тромбонів в ансамблі з органами, струнами та корнетами у розкішному соборі.

Сан-Марко, Венеція. Преподобний Ф. Гальпін цитує англійського мандрівника Томаса Кройата, коментуючи вживання тромбонів, які він чув під час перебування у Венеції на свято Святого Роша в 1608 році:

«Це свято складалося в основному з музики який був і вокальним, і інструментальним - такий хороший, такий приємний, такий рідкісний, такий захоплюючий, такий надзвичайно чудовий, що він навіть захоплював і придурював усіх тих незнайомців, які ніколи не чули подібного. Але як це вплинуло на інших, я не знаю; зі свого боку я можу сказати це, що на той час я навіть захопився зі святим Павлом на третє небо. Іноді їх було шістнадцять або двадцять чоловік разом, маючи свого концертмейстера чи диригента , щоб тримати їх у порядку: іноді шістнадцять грали разом на своїх інструментах - десять сагбутів і чотири корнетів і дві скрипки де гамба надзвичайної величі ...» [81, ст.16]

Практика вокального дублювання

Однією з найпоширеніших практик бароко було посилення вокальних партій тромбонами, Корнетт і струнними. Ці інструменти зіграли важливу роль у збільшенні та зміцненні вокальних хорів, які виконують музику в церквах. Ця практика добре документована письмовими звітами того періоду, а також церковними записами про виплати музикантам. Денніс Арнольд в своїй статті «Духові інструменти в італійській церковній музиці шістнадцятого і початку сімнадцятого століть» згадує ряд цих записів. Практика подвоєння голосу була надто поширена, щоб припускати, що Шютц вперше зіткнувся з цією практикою в Венеції. Проте, на нього безсумнівно вплинули блискучі комбінації голосів і інструментів, представлені Дж. Габріелі в соборі Сан-Марко. Можна запитати, яку форму могли б прийняти Псалми Давидов (1619), якби Г. Шютц навчався в менш «інструментальної» середовищі. Як би там не було, перший великий твір Г. Шютца Псайрнен Давідс містить композиції, спеціально призначені для

тромбонів. Ці твори дуже ефективні завдяки використанню тромбонів, що підтримують вокальну лінію і текст, і, безумовно, відображають сильне венеціанське вплив. Г. Шютца у введенні до цієї роботи вказує на важливість інструментальної підтримки, пропонуючи, щоб твори, «позначені як мотети і концерти, могли виконуватися більш інструментально, ніж псалми».[82, с. 63] Тромбон ідеально підходив для підтримки вокальних ліній. Особливо чоловічі голоси. Тональні якості, вже обговорювалися раніше, дозволять ненав'язливо поєднувати і змішувати голоси, а також поліпшити проекцію і теплоту вокальної лінії, не відволікаючи від тексту. Дійсно, Шильц навіть зміг посилити текст за допомогою тромбонів.

Використання тромбона в поліхоральном стилі XVII століття

Одне з найбільш важливих застосувань тромбона в ранньому бароко - це традиційний поліхоральний стиль, який розвинувся в період пізнього Відродження і був добре відомий, коли Шильц прибув до Венеції, щоб вчитися у Дж. Габріелі. Саме у Венеції поліхоральное лист розвинулося, в основному завдяки творам А. Вілларта (1485–1562) і А. Габриелі (1515–1586) в соборі Сан-Марко. Безсумнівно, на розвиток цього унікального стилю великий вплив зробили акустичні властивості, властиві споруді Сан-Марко. Тепер ясно, що, хоча Дж. Габріелі був відомий тим, що вказував інструменти, він не був послідовним у цій новій практиці. Прийнято вважати, що тромбони регулярно використовувалися в творах Дж. Габриелі для роздільного хору, але лише деякі з його робіт містять вказівки як такі. З композицій, що містять специфічні інструменти, тромбон зазвичай гуртується неоднорідне з корнеттом або струнними, або як окремий гомогенний консорт тромбонів. Розглянемо, наприклад, *«Sonata Pian 'e Forte»* Дж. Габриелі з *Sacrae Symphoniae* (1597) для двох хорів інструментів: хор один вимагає одного корнетто і трьох тромбонів, а другий хор вимагає одну скрипку і трьох тромбонів

Ще один чудовий приклад творів Дж. Габриелі, що демонструють використання тромбона в однорідному хорі, можна знайти в «Сонати №. XVIII 'з *Canzoni e Sonate* (1615), де третій хор написаний для чотирьох

тромбонів. Хоча немає ніяких відомих чисто інструментальних композицій пера Генріха шильцем, його використання інструментів, особливо тромбона, являє собою одні з найяскравіших прикладів поліхорального стилю сімнадцятого століття. У поліхоральних творах Г. Шютца явно присутній вплив Дж. Габріелі. Обробка тромбона Г. Шютцем дуже схожа на трактування Дж. Габріелі в тому сенсі, що кожен композитор розглядає інструмент як рівноправний і незалежний голос. Відмінності між двома композиторами, швидше за все, полягають в композиційної техніки, а не в фундаментальних можливості тромбона. Прекрасний приклад використання Г. Шютцем тромбона можна знайти в мотеті *«Die Mit Thranen Saen»* з «Післямова Давида» (1619 г.). Слід зазначити, що в цій роботі два присутніх хору тромбонів використовуються незалежно один від одного для підтримки двох протилежних вокальних ліній. У творах Г. Шютца ми бачимо те що тромбону потрібно, працювати незалежно, щоб скористатися їх унікальними технічними можливостями, діапазоном і тональної потужністю.

Використання тромбона в якості супроводу вокальних творів в епоху середнього і пізнього бароко

Іншою важливою функцією тромбона в епоху бароко і класики було вокальний супровід. Про важливість тромбона в вокальному подвоєнні вже говорилося. Тепер доречно обговорити його подальше зростання і розвиток завдяки триваючому використанню в якості важливого інструменту в великих вокальних творах середнього і пізнього бароко.

Борочная опера

У 1607 році в Мантуї була виконана опера К. Монтеверді «Орфей». Ця робота, твердо встановлює оперу як велике музично-драматичне досягнення бароко, також знаменує собою початок сучасного оркестру. Незважаючи на те, що тромбон вважався «релігійним» інструментом, К. Монтеверді

використовував його у світській манері. Партитура Орфео вимагає п'яти тромбонів, в яких вони покривають басові партії Токати і інших частинах .

У третьому та четвертому діях виявлено п’ять тромбонів, що підтримують п’ять різних голосових партій *«Coro di Spiriti»* традиційним способом подвоєння. Ці дві дії відбуваються у підземному світі, і використання тромбонів вказує на більш ранню традицію який асоціює інструмент з духовною сферою. Ця традиція походить з шістнадцятого століття, коли тромбон був використаний для виклику темряви в «маскарадах та інтермедіях» італійських судів. Хоча тромбон був включений до першої важливої оперної партитури, його успіх був недовгим. До другої половини XVII століття незалежні партії тромбону зникли з оперних партитур, хоча тромбони все ще використовувались у традиційній манері подвоєння голосу. Тромбон не з’являється зі значними оркестровими партіями до опери К. Глюка Орфео та Еврідіка в 1762 р. Нехтування тромбоном в опері пов’язане із загальним спадом використання тромбону у другій половині XVII ст.

Борочна Ораторія

Одне з перших застосувань тромбона в ораторії зустрічається у Генріха.

Історія шліца ван дер Гебурт *Jesu Christi* (1664). У *«Intermedium V»* Шильц використовує два тромбона як акомпанемент до читання Первосвящеником пророцтва Ісаї про прийдешнє Месії. Асоціація шильцем з тромбоном, які представляють голос Бога, мається на увазі в перекладі Біблії Лютера [80, с.55]

Тромбони представляють собою коротку симфонію, що задає стиль розділу, а потім тривають протягом всієї роботи, що не дублюючи вокальну лінію, а слідуючи незалежним частинам.

Наступним композитором, який спеціально написав музику для тромбона в ораторії, був великий майстер ораторії Георг Фрідріх Гендель (1685–1759). Довгий час вважалося, що Гендель не надто поважав тромбон. Спочатку вважалося, що тільки дві роботи, а саме два «Мертвих маршу» Саула

(+1638) і Самсона (+1743), містять будь-які партії тромбона. Однак дослідження довели використання тромбонів в восьми частинах Саула, а також в тринадцяти хорах Ізраїлю в Єгипті (1739 г.) Цікаво відзначити, що до Саула.[81, с 32] Гендель не використав тромбони, і після Ізраїлю в Єгипті, за одним винятком сумнівної появи Самсона, він більше ніколи не використовував цей інструмент. У Саулі Гендель партітує тромбони в чотирьох приспівах, слідуючи традиційній церковній практиці вокального подвоєння, але в інших чотирьох частинах він використовує їх в інструментальних симфоніях. У деяких місцях в симфоніях вони - єдині представлені духові інструменти.

Ораторія Саула переконливо свідчить про те, що Гендель знав і розумів потенціал тромбона, це дуже добре проявляється в творі.

Ізраїль в Єгипті відрізняється від Саула тим, що немає окремого інструментальні секції, що містять партії для тромбона. Однак є кілька приспівів, в яких тромбони знову з'являються як єдині духові інструменти. Оскільки Гендель так майстерно писав для тромбон , тоді задається питання, чому він перестав для нього писати після 1743 року. Сама ймовірна причина - відсутність під рукою тромбоніста Філіпа Бет, цитує Чарльза Берні, бухгалтера по музичній діяльності в Вестмінстерське абатство, пов'язане з його труднощами в пошуку тромбоністів для фестивалю Генделя в 1784 році, «... шукали мішечок або подвійну трубу; але пройшло так багато років з тих пір, як вони використовувалися в цьому королівстві, що ні інструмент, ні виконавець не могли легко знайти» [84, с.7]

Дуже сумно, що Гендель, який мав здатність добре писати для тромбона, був, по всій ймовірності, змушений припинити писати для нього через брак виконавців та інструментів.

1.2 Оргонологія тромбона: виконавський звукообраз, основи техніки гри

Триста п’ятдесят років відокремлюють музику бароко від сучасного тромбоніста, який розглядає виконавські практики та розвиток техніки тромбону за той час. Оскільки автор прагнув вивчити ці практики та розробки, він зіткнувся з безліччю проблем та питань, які спочатку створили плутанину у багатьох виконавців. Деякі з цих проблем можна вирішити за допомогою музики та чуйності, інші шляхом компромісу чи розсуду. Основним впливом у вирішенні багатьох питань щодо ранньої музики було відродження інтересу до раннього духового виступу. Протягом останніх сорока років цей інтерес стимулював дослідження кількох областей ранніх практик виконання мідних виробів, таких як артикуляція, тон, вокалізація та орнаментація. Це дослідження змусило багатьох духових музикантів переглянути попередні вірування та уявлення про раннє виконання тромбону та заново відкрити техніки, корисні для сучасного виконання барокового репертуару тромбону.

В обговоренні ансамблевого використання тромбону базове розуміння конструкції та технічних характеристик інструменту бароко є фундаментальним. Наприклад, існує значна суперечка щодо фактичного кроку тенорового тромбону. Просто вимірювання або гра на існуючих інструментах не дасть негайної відповіді. Потрібно повернутися назад і прочитати, що самі композитори говорили про інструменти. Потрібно також вивчити їх оцінки, які включають використання тромбону, і навіть тоді, можливо, не наближатись до відповіді.

Більшість письменників протягом багатьох років вважають, що бароковий тенор-тромбон знаходиться у «Сі бемоль мажорі», як сьогодні є сучасний тромбон. Більше сучасних досліджень барокових трактатів, що стосуються тромбону Преторіуса, Шпеєра та Мерсенна II, зараз, однак, підтримують теноровий тромбон у «ля» з різними ступенями доказовості. Причина плутанини щодо фактичної висоти звуку полягає у можливій

плаваючій першій позиції. Бейтс стверджує, що ця плаваюча перша позиція була необхідною для того, щоб дати можливість тромбоністам відповідати старим високим висотам для органів, а також дозволити їм відповідати правильному хортону (висота хору) що було на частку нижче. Тоді цю плаваючу першу позицію, можливо, можна розглядати як відповідь виробника на відсутність крон налаштування. Бейнс робить висновок, що тромбон був побудований у дуже різкому «Ля».

Щодо частоти зустрічань «*B-dur*» проти «*H-dur*» у XVII столітті доводять, що «*B-dur*» переважно перевищую «*H-dur*» у тромбоновому солі в стилі бороко. Якщо ми сприймемо інтерпретацію Гуйона таблиці позицій Шпеєра як точну, тоді «*H-dur*» опиниться на сьомій позиції, а *«B-dur»* – на шостій позиції, що робить "сі бемоль набагато складнішим у грі. Навіщо будувати тромбон *«B-flat»*, коли на ньому важко виконати більшість партій тромбону в стилі бароко? Однак у своєму дослідженні Фішер стверджує, що «сі бемоль» перевищують чи відповідають «*H-dur*» у XV-XVI ст., Тому, схоже, навіть аргументи Гуйона не дають твердих доказів для тромбону «*B-dur*». Беручи до уваги положення слайдів Шпеєра та вказівки Преторія щодо пошуку правильної висоти хору, можна зробити висновок, що використовувались дві системи позицій. Існує так багато змінних, які слід взяти до уваги, таких як фактична форма, порожнина каналу та навіть положення дзвону тромбону бароко, що важко дійти до твердого висновку. Слід також зазначити той факт, що Г. Шпеєр, Преторій і Мерсенн самі по собі не були тромбоністами. Навіть те, що малося на увазі під «*H-dur*» або «*B-dur*», незрозуміло на сьогоднішній день розуміння висоти. Враховуючи те, що використовувались принайні дві відомі системи висоти та, можливо, більше, існує підтримка точки зору Бейнса про те, що тромбон, мабуть, був задуманий у дуже різкому «*H-dur*». Це дозволило б тромбону перейти з середнього положення на місце до нижчого або вищого напівстановлених систем висоти. Це стає ще більш достовірним, коли розумієш, що ранній тромбон не мав налаштовувального крона .

Відсутність налаштовувального крона може не створити такої ситуації сьогодні, оскільки тромбон розглядається як повністю хроматичний інструмент. Це дозволяє тромбоністу робити регулювання крону за наявності серйозних проблем ладу акомпанементу. Однак з усієї наявної інформації тепер бачимо , що тромбон вважався діатонічним інструментом. Це не тільки підтримує плаваючу першу позицію, але також може бути частковою відповіддю на деякі інші постійні запитання про роль тромбона в історії музики. Це може навіть розглядати як одну з можливих причин її занепаду наприкінці XVII ст. Занепад тромбону буде розглянуто в дискусії в третьому розділі ансамблевих практик.

Аргумент на користь цієї діатонічної концепції тромбону підтверджується використанням ранніми майстрами. Декілька описів інструмента шістнадцятого століття перелічують тромбони з включеними кронами. Це означало б, що крюки потрібні, щоб тромбоніст міняв ключі, як природна труба, і що хроматичні можливості не були повністю вивчені на інструменті. Заява Преторія може вказувати на крюків , які використовуються як пристрої настройки. Він заявляє, що, хоча вони були доступні, вони не були необхідними, оскільки талановиті тромбоністи його часу змогли змінити висоту тону за допомогою лише мундштука та амбушури. Крюки не часто використовувались для заміни тенорних тромбонів на басові тромбони, по-перше, тому, що ці крюки ускладнили б рух куліси , по-друге, тому що басові тромбони існували з середини XVI століття і були легко доступні. Концепція Шпеєра щодо позицій ковзання тромбону ще більше підтверджує діатонічну концепцію інструменту. Шпеєр повідомив, що тромбон має лише чотири позиції, що стосуються другої, четвертої, шостої та сьомої позицій сучасного тромбону. Однак Шпеєр визнав хроматичний потенціал тромбону під час обговорення "змінених" тонів та їх виробництва.

Жанр квартету тромбонів пережив другу хвилю оновлення та набуття популярності в XIX віці, майже півтора століття після написання перших зразків ансамблевого музикування. Цей відновлений інтерес був результатом

загальної популяризації використання тромбону та його включення до інструментальної музики. Проте, найбільш суттєвим стає використання інструменту у складі симфонічного оркестру (як відомо, раніше тільки труби та роги були духовими голосами в оркестрі).

У своїй дисертації О. Федорков. вказує, що : «хронологічно першими ввели тромбони в симфонічні партитури французькі композитори Ф. Девьен, І. Палейель, Л. Жаден та Д. Камбіні» [69, с. 76]. В. А. Моцарт використовував тромбони в декількох його творах: опері «Чарівна флейта», Реквіємі К .626, III ч. *«Tuba mirum»* та ін.

У 1812 році Л. Бетховен написав Три рівні для чотирьох тромбонів WoO 13. Це цикл, що складається з трьох коротких частин, кожна з яких викладена хоровою фактурою. У той час твір був одним із єдиних зразків квартету тромбонів, що робить твір як безперечно значущий внесок в історичний прогрес ансамблю тромбонів. Однак, Л. Бетховен, можливо, найбільше вплинув на жанр завдяки включенню тромбона у свої симфонічні твори, що було важливим елементом розвитку квартету тромбонів. В його симфоніях № 5 c-moll op. 67 та № 9 d-moll op. 125 використовуються тріо тромбонів у середніх розділах частин. Переважний успіх цих двох симфоній «надихнуло використання тромбонів у симфонічних творах і інших композиторі-класиків та ранніх романтиків, такі як Ф. Мендельсон, Г. Берліоз, Ф. Шуберт та ін.» [57, с.65]. Постійність тромбона у складі оркестру надала можливості більшості тромбоністам знайти постійне працевлаштування.

В епоху Романтизму композитори звернули увагу на виразні можливості тромбона. Г. Берліоз писав, що «…цей інструмент має шляхетне та величне звучання…» [82, с. 78], і доручив йому велике соло у II частині Траурно-тріумфальної симфонії op.15 (до речі, у цьому творі композитор використав звучання аж 10 тромбонів).

Композитори-романтики довели до досконалості майстерність оркестрового письма партій групи тромбонів, а творчість Р. Вагнера і російських композиторів XIX – початку XX століття відкрило нові

перспективи розвитку експресії оркестрового тромбона. Можливо, вершина майстерного використання тромбона в оркестровій музиці знайдена в творчості Р. Вагнера. О. Федорков. зазначає, що : «Шанувальник музики Л. Бетховена, Р. Вагнер часто включав чотири тромбони в оперний оркестр (але, як відомо, в основний склад оркестру входить три тромбони), експериментував з різною кількістю та типами тромбонів, включаючи бас-тромбон» [82, с. 79]. Наприклад, Р. Вагнер віддав перевагу тромбонам, які виконують мелодичний матеріал у увертюрі до опери «Тангейзер», операх «Валькірія» та «Лоенгрін».

Одною з перших держав, де почав розвиватися брас-ансамбль, була Франція. Цьому в значній мірі сприяло зростання інтересу до духової оркестрової та ансамблевої музики в період Великої французької революції та після її перемоги. І тут, перш за все, потрібно сказати про оркестр паризької гвардії «*Garde Nationale*», який був створений на базі оркестру Паризької консерваторії. Дослідник Левін С. вказує, що «Париж став своєрідним центром камерної музики для ансамблю мідних духових інструментів першої половини XIX століття. Саме у Франції сформувалася національна брас-школа, яка представлена, з одного боку, активною виконавською діяльністю, з іншого – великою кількістю творів різних форм. На французькій камерній музиці для мідних духових інструментів помітний слід залишили твори для ансамблю тромбонів» [80, с.53]. З численних творів французьких композиторів, написаних для ансамблю тромбонів, до теперішнього часу збереглися Траурний марш f-moll і Релігійний марш e-moll С. Нойкомма, написаних в 1838 році; Andantino *Des-dur* Жюля Коена, створеному в 1859 році. В кінці 1880–1890-х років у Франції виник новий музичний напрямок який набув поширення на початку XX ст., – імпресіонізм. Музичний імпресіонізм відродив певні національні традиції: прагнення до конкретності, вишуканості стилю, прозорості фактури.

З початку XX століття тромбон почав динамічно розвиватися не тільки як оркестровий, але і як сольний та ансамблевий інструмент. Модернізувався

процес його виготовлення: з'явилися великі фабрики з виробництва тромбонів: в США – *Conn, Holton, King*; в Європі – *Zimmerman, Heckel, Courtois, Besson*. Велику поширеність знайшли школи гри, значно поповнилася концертна література. Тромбон став невід'ємною частиною різних музичних жанрів, наприклад, джазу. Інструмент знайшов величезну популярність і широке застосування в ансамблевому виконанні. Цей чудовий інструмент може миттєво привернути увагу слухачів своїм володінням багатим тембром і особливою віртуозністю. Він прекрасно поєднується з іншими музичними інструментами, гармонійно доповнює їх, породжуючи дивну за красою музичну палітру.

1.3. Формування ансамблю тромбонів: від витоків до сьогодення

Найважливіше в історії духових виступів те, що хоровий колектив настільки музично підходить до ідіоматичних здібностей мідних інструментів. Вокальна природа міді в поточній акордовій прогресії є зворушливим досвідом як для виконавця, так і для слухача. Преторій (1571–1621), ще один відомий учень Дж. Габріелі, був одним із перших композиторів бароко, який позначив конкретні мідні інструменти в хорових композиціях. Однак слід зазначити, що в творах Преторія немає принципових відмінностей між вокальною та інструментальною партіями. Текст завжди залишається переважним, оскільки інструменти присутні для підтримки тексту і ніколи не применшують його. Знову ж, як уже згадувалося, тональні характеристики раннього тромбону здавались цілком придатними для його підтримуючої ролі в хорі.

Ця тенденція вживання тромбону в рамках лютеранського хору продовжувалась у священних кантатах Й. С. Баха (1685–1750). Тромбони іноді з’являються в партитурах Баха, але вони завжди використовуються в традиційній манері підтримки вокальних ліній. Він ніколи не думав про тромбон як про оркестровий інструмент, але сприймав його лише у світлі хорового голосу. У священних кантатах Баха є двадцять п’ять рухів, оцінених

за тромбони: у всіх, крім одного руху, тромбон використовується для подвоєння вокальна лінія.

Це особливе використання тромбону одним з найбільших композиторів бароко може бути пов’язане з трьома важливими моментами про тромбон як інструмент супроводу в цей період; по-перше, сильна асоціація тромбона з церковною музикою; по-друге, його роль як підсилення голосу; і по-третє, зниження його важливості та виключення з оркестру, що формується. Незважаючи на той факт, що більшу частину XVII-XVIII століть тромбон виконував другорядну функцію, пов'язану з цими попередніми церковними та вокальними зв'язками, вокальна музика, що вимагає супроводу тромбону, включає деякі з найбільших шедеврів бароко. На жаль, багато з цих робіт ще не опубліковані та доступні для модему. Сьогодні тромбон зобов’язаний своєю унікальною вокальною здатністю участі у великих хорових творах XVII–XVIII століть, і ці твори слід відновити в репертуарі тромбоніста, щоб об’єднати його з його унікальною спадщиною цього періоду.

Використання тромбону у творах вокальної камери XVII століття Вокальна асоціація тромбону не зупинилася на великих поліхоральних творах Дж. Габріелі та Г. Шильца. Це також виявило важливим у творах вокальної камери, що розвиваються, написаних у стилі, який К. Монтеверді називав "Друга практика". [85, с.29]

Важливою частиною цієї "Другої практики" був відхід від суворої поліфонії Відродження та використання різноманітних композиційних та оркеструвальні пристрої для посилення емоційності тексту. З багатьох композиторів, на яких вплинув цей новий італійський стиль, Г. Шютц визнаний одним із безперечних майстрів. Колекцію найбагатшої тромбонової музики бароко можна знайти у Священній симфонічній книзі Г. Шютца. Тромбони включені в п’ять із двадцяти композицій, що містяться в цій книзі. Серед цих п’яти прекрасних вокальних тромбонових творів знайдено шедевр «Філі Мі, Абсалон» (SWV 269), найвідоміший із усіх тромбонових творів Г. Шютца. Протягом багатьох років тромбоністи оцінили «Філі Мі, Абсалон»

як одну з найглибших робіт в історії тромбонового репертуару. Ця робота написана для чотирьох тромбонів, басового голосу та континуумів і є чудовим прикладом «Другої практики». Г. Шютц використовує сміливі гармонійні прогресії та благальні повторення в мелодійній лінії. Він також драматично використовує чотири тромбони, допомагаючи Крику Девіда «Авесаломе, сину мій, Авесаломе». Всі вони поєднуються для посилення емоційного впливу плачу. Структура складається з синфонії, тромбонового соло, сінфонії, тромбонового соло. Тромбони повертаються в кінці кожного басового соло, щоб підсилити та підкреслити назву *«Absalon»* .

Іншим важливим композитором, який використовував тромбони для підтримки роботи вокальних камер, був Андреас Хаммершмідт (1612-1675). Гарольд Мюллер цитує Лейхтентрітта, коментуючи Хаммершмідта як "без сумніву, найпопулярнішого церковного композитора свого часу в Німеччині" [85.c291]

Ще однією важливою сферою, яку слід розглянути при розробці тромбону як інструменту ансамблю, є його участь у суто інструментальних ансамблях середнього та пізнього бароко. Хоча тромбон ,до середини бароко вважався найбільш придатним для релігійного акомпанементу, також він знайшов прихильність у міських, придворних та церковних ансамблях того часу. Ще в середині XVI століття тромбон вважався найважливішим для міських музикантів по всій Європі.

Баштові та міські музиканти

Наприкінці Середньовіччя Європа переживала значний період соціальних та економічних змін. Розширення торгівлі, спричинене хрестовими походами, зумовило зростання міст за багатством, розмірами та населенням. З цим зростанням населення стався злам старої феодальної системи, оскільки дедалі амбітніша знать розбивалась на менші одиниці, очолювані меншими коледжами.26 Багато знаті ставали менш задоволеними, щоб жити за рахунок того, що могли забезпечити їх власні маєтки, і стали грабувати заможні міста та їх купецький клас. Щоб захистити себе та своє багатство від своєї

вразливості до грабіжників-баронів, міста, що мають важливе значення, будували стіни та наймали сторожів, щоб попередити про наближення ворогів.Ці люди, які знаходились у вежах на міських стінах, муніципальних будівлях чи церквах, стали відомими як Термер або Тауермен. Місто забезпечило їх інструментами, за допомогою яких можна було бити тривогу. Найбільша інформація про роботу та діяльність цих баштових музикантів походить з Німеччини .

У якийсь момент протягом п'ятнадцятого століття обов'язки Таумерів були збільшені, щоб включити участь у всіх громадських функціях, основних церковних заходах та святкових процесіях. У цей період титул Штадтфайфер вживався в деяких містах, маючи на увазі міських дударів або міських музикантів, в деяких випадках замінюючи термін «Термер»'. Крім своїх громадянських обов'язків, Штадтфайфер міг також працювати на приватні функції, такі як весілля або вечірки. доповнювати свої доходи. Саме страх втратити цю приватну роботу змусив Штадтфайфер створити гільдії. Ці гільдії захищали Штадтфайфер від змагань. Фейфер продовжував залишатися найважливішою групою міських найманих музикантів. Вони були численнішими, ніж придворні та церковні музиканти. Через свої гільдії вони продовжували підвищувати рівень роботи, покращувати підготовку учнів і підвищувати якість умов праці для своїх членів.

На той час потрібно було грати безлічь інструментів , протягом п'ятнадцятого та шістнадцятого століть, в період бароко в цій практиці спостерігається зміна акцентів. Корнети і тромбони тепер прогресували до того, щоб їх визнали головними інструментами ансамблю Штадтфайфера. За допомогою цього процесу було створено базовий ансамбль , що складається з двох корнетіа і трьох тромбонів. Подвоєння інших духових та струнних інструментів все ще вважалося важливим, але мідні інструменти були на шляху до того, щоб стати визнаними як налагоджений ансамбль самі по собі.

Однією з найбільш задокументованих міських колективів є група Лейпцига. Це, швидше за все, через його тісні стосунки з Дж. Бах , також з

його двадцятирічним перебуванням у Томаскірхе, Лейпциг.[86, с.67] Існує мало підстав підозрювати, що використання тромбону в Лейпцигському міському оркестрі буде значно відрізнятися від використання найвпливовіших міст на континенті, і тому забезпечує хорошу історію розвитку тромбону через ансамблі Штадтфайфера протягом XVII — XVIII століть. Міські записи Лейпцига показують, що перший Штадтфайфер був зайнятий в 1479 році.37 У 1599 році на ратуші був побудований балкон, який передбачав виступи Штадтфайфера на відкритому повітрі.38 З добудовою цього балкону Штадтфайфер розвинув традицію щодня проводити два концерти, один о 10 ранку та ще о 18 годині з використанням двох корнетів і трьох тромбонів

Іншим важливим використанням «Тромбонів» в інструментальних придворних ансамблях було надання супровідної музики для бенкетів, причому кожен курс проголошувався звуком музики. Вид їжі, що подається, у багатьох випадках визначав, який тип ансамблю буде використовуватися. Що стосується багатьох інших типів придворної музики, в якій тромбон, швидше за все, брав участь, можна лише припускати, через відсутність інформації щодо її використання. Більшість інформації є мізерною і стосується в основному записів, що стосуються оплати праці та запасів інструментів. Однак є достатньо наочних доказів, що свідчать про широке використання тромбону в судах роялті і дворянства.

Використання тромбону в інструментальній музиці Церкви

Хоча асоціація тромбону з великими та малими вокальними групами вже обговорювалась, слід зазначити, що тромбон також відігравав важливу, хоча і меншу, роль у камерній музиці, що виникає внаслідок більш інтимних ситуацій в рамках доцільних функцій. Групи інструментальних камер, що використовують інструмент, були поширені протягом XVII — XVIII століть, і багато з того, що грали ці ансамблі, можна дізнатись із публікацій церковної музики, в яких знайдено кілька творів лише для інструментів. [87, с.39]Найбільш поширеними формами були канцони, сонати .

Ці форми в основному використовувались як вступ чи інтермедії до вокальних творів. Однак деякі з цих творів мали повну незалежність від акомпунування і могли виконувати ту саму функцію, яку орган виконує сьогодні в церкві; це надання споглядального, відданого стимулу для медитативного поклоніння.

Конкретних доказів щодо техніки виконання на тромбоні до XIX століття існує мало.. Різні латунні гільдії розглядали техніку виконання як секрет торгівлі, і їх члени дотримувались суворо в таємниці. Я пройшов далеко у вісімнадцятому столітті до появи вчителів та методів навчання. Три існуючі трактати, в яких згадується тромбон під час бароко, містять переважно загальну інформацію, яка частіше за все лише створювала плутанину. З цих трьох *«Grundrichtiger Unterrichl: der Musicalischen Kunst»* Даніеля Шпеера містить найбільш точну інформацію та розуміння тромбону.

Враховуючи той факт, що тромбон так мало змінився за останні 350 років можна впевнено припускати, що теноровий тромбон тоді, як і зараз, був найважливішим інструментом сімейства тромбонів. Подальша підтримка цього припущення походить від того факту, що Преторій називав тенор гемеїновим (звичайним) тромбоном, маючи на увазі, що інші члени родини тромбонів використовувались для особливих вимог. З огляду на це, автор обмежить це дослідження розвитку техніки та практичних практик теноровим тромбоном.

Важливим аспектом техніки тромбонів XVII–XVIII століть був діапазон компаса. За словами Преторія, діапазон тенорового тромбону був від Ел із повністю розширеним кроном до А3 або в основному до двох з половиною октав. Більшість музичних творів, що містять визначені тромбонові партії (Дж. Габріеллі, Г. Шютц, К. Монтеверді, Г. Шпеєр та інші), тримаються середнього реєстру і рухаються в межах октави та п’ятої. Переглянувши чи зігравши багато прикладів творів цих композиторів, автор вважає, що в грі ансамблів, як правило, уникали екстремальних діапазонів. Тенорний ключ послідовно використовувався для партій тенорового тромбону, але не повинен

розглядатися як точний орієнтир при виборі інструменту для тенорного тромбону, який досить часто був здатний грати на партіях альтового тромбону. На підтримку цієї концепції Ентоні Бейнс цитує Преторія як перевагу тенорового тромбону перед альт-тромбоном, коментуючи, що добрі тромбоністи на тенорі можуть грати «на педалі» «A», а також «C» і «D» у фальцеті, і деякі надзвичайно високі ноти .

Стосовно розвитку техніки слід врахувати ще один аспект:

це розвиток через виклик. Людина постійно розширює межі досягнень. Тромбон, завдяки своїй формі, розміру та механізму ковзання, протягом останніх 350 років кидав виклик, мабуть, неможливому з точки зору технічних труднощів. Проте вимоги композиторів і внутрішні очікування звукових можливостей продовжують дотягувати техніку тромбону до крайніх меж. Техніка тромбонового ковзання розвивалася не лише завдяки дрібним інструментам або легким клавішам. Самі гравці, мабуть, були дуже віддані своєму ремеслу, щоб відповідати викликам композиторів, і, досягаючи успіху, заохочували більше різноманітних музичних підходів до написання тромбонів.

Що стосується динаміки, то в існуючих музичних прикладах є мізерна інформація, хоча динамічні позначення не були невідомими композиторам. Є деякі твори Г. Шютц та Дж. Габріелі, які містять випадкові форте або фортепіано, але, схоже, існувала загальна практика регулювання рівня звуку у фразі без використання маркування. Преторій підтримує цю практику у своїй «Синтагмі музикум», пропонуючи випадкові регулювання динамічних рівнів інструментів та голосів "додає привабливості ансамблю". Іншим авторитетом цієї практики є Роджер Норт, який у своїй автобіографії (близько 1695 р.) Стверджує.

«Навчіться наповнювати і пом'якшувати звук, як тіні в голках працюють, у відчутті, щоб бути схожим на порив вітру, який починається з м'якого повітря, і заповнює градусами силою, щоб змусити всіх згинатися, а потім пом'якшуватися знову в норов (помірній силі) і так зникає».

Висновки до Розділу 1.

XV–XVI століття є періодом передісторії ансамблево-тромбонового мистецтва, яке пройшло шлях від участі у неоднорідних ансамблях – до утворення однорідного ансамблю тромбонів. Використання ансамблю тромбонів поділяється на дві основні категорії: 1) створення основного інструментального тембру у творах із відносно невеликою кількістю партій; 2) як важлива однорідна фактура у складі більшого оркестру.

У XVI столітті сформувалися ті образно-смислові сфери виразності тромбонів, які зберегли своє значення протягом усього свого розвитку. Проникнення світську музику образів філософського роздуми – свідчення розширення змістовних можливостей тромбона .

З доказів більшості інструментальних вчених видно, що тромбон з'явився десь у п'ятнадцятому столітті і пов'язаний із трубою епохи Відродження. Майстерні родини з виробництва мідних інструментів , очолювані Нойшелями та Шніцерами з центром у Нільмбурзі, розробили тромбон, близький до сучасного.

Тромбони епохи Відродження тонко оброблені і в багатьох випадках мають чудові деталі та тонке гравірування. Вони виготовляються з латуні або срібла за допомогою техніки кування та пайки. Існує різний ступінь товщини труб, що використовуються в конструкції дзвона. Ймовірно, це стосується того, який тон інструменту бажаний, товсті стіни, що виробляють темні тони, а тонкі стіни – яскравіші. Скоби на попередніх тромбонів знімні. Це могло бути з метою зручного зберігання. Однак, швидше за все, це був пристрій для того, щоб зробити тромбон більш акустично резонансним, дозволяючи, особливо, ділянці раструба , вібрувати більш вільно. Спочатку всі скоби були плоскими, але згодом переважав круглий сорт. Вони легко трималися і дозволяли переміщати слайд кінчиками пальців і великих пальців. Вищезазначені причини дозволили тромбону взяти участь у чудовому

поліхоричному музичному стилі початку XVII століття, справді золотого віку для міді.

Історія ансамблевої та оркестрової музики дає всі підстави для висновку про те, що генезис мистецтва оркестрово-ансамблевого виконавства на тромбоні обумовлений динамікою розвитку всієї інструментальної культури. Контрастуючи один одному, інструментальні ансамблі поклали початок формуванню оркестру бароко. Досі всі ці образні функції зберігають свою актуальність в ансамблево-тромбоновому мистецтві. Тоді ж вперше даються точні вказівки виконання кожного голосу. Тривале побутування тромбона в церковній вокально-інструментальній ансамблевій практиці пояснюється можливістю використання його вільної інтонації. Ансамбль тромбонів ще мав незалежного значення, лише підтримував (дублював) вокальні голоси. Водночас, «вокальна» передісторія тромбону в перший період розвитку залишила свій слід у його подальшому становленні: квартет тромбонів успадкував тембральний розподіл вокальних голосів.

Крім того, вокальний характер мелодики – також один із наслідків взаємодії тромбонів з хоровою традицією, як сутнісної властивості його виразної природи. Ця функція збереглася і при набутті інструментом самостійного значення.

Одночасно з розвитком інструменту, його технічного вдосконалення народжувалась історія його використання у музичній культурі. Звуковий колорит тромбона дуже багатий, він може бути мужнім, яскравим і грізним, але може бути спокійним і ліричним, так, спочатку інструмент використовувався в церковних творах. В епохи Відродження і Бароко відбувся перехід до гармонії в оркестрових голосах. Особливе значення придбала темброва виразність тромбона. Це дало поштовх для поповнення оркестру новими інструментальними засобами в ході розвитку оперної творчості. Група тромбонів в складі театрального оркестру пройшла шлях від вузькоасоціативного амплуа до сучасної багатофункціональності. Тромбон

зберіг ті виразні функції (фанфарні та сакральні), які були відкриті в XV столітті, і поповнив свій потенціал демонічною образністю завдяки театральним постановкам. Еволюція мистецтва оркестрово-ансамблевої гри на тромбоні пов'язана з історією європейської інструментальної музики, еволюцією її музичної мови, розвитком тембрової драматургії по лінії індивідуалізації фарб груп оркестру в контексті історії розвитку музичної драматургії в цілому; поява тромбона в складі театрального, а потім і концертного оркестру обумовлено тривалим процесом становлення їх складів в результаті прямих і непрямих злиттів середньовічних інструментальних ансамблів. До сих пір всі ці образні функції зберігають свою актуальність в ансамблево-тромбоновому мистецтві.

РОЗДІЛ 2.
МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ГРИ У ТРОМБОНОВОМУ АНСАМБЛІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ Є. БОЗЗА, Т. КАМАРАТА, В. ПАЦЕРИ.)

2.1 Загальна характеристика специфіки гри у брас-ансамблі

Теорія виконавства на духових інструментах дуже молода. Її загальний стан можна порівняти з дитинством людини. Дитинству ж притаманні наслідування, запозичення, багатозначне використання слів, що обумовлюється обмеженістю знань. Поняття «ансамблеве виконавство» як самостійна форма виконавської діяльності характеризується художньо-виразним, бездоганно-узгодженими на всіх усвідомлюваних рівнях, технологічно і стилістично єдиним відтворенням нотного тексту, що враховує природу і виконавську специфіку конкретних інструментів.

Існує загальне для думки XX століття ставлення, яке схильне сприймати майстерність та технічні знання попередніх століть як відносно грубі та сільські із незначними можливостями в точній обробці. Не потрібно припускати, що у ранніх виробників латунних приладів не вистачало технічних знань для створення справних і музично ефективних тромбонів. Насправді кілька прекрасних прикладів існують і донині. Ранній слайд тромбону може не мати швидку дію сучасних, легких, гідравлічно витягнутих, хромованих предметних стекол із кремнієвими мастилами космічної ери, але вони, звичайно, були не такими млявими та незграбними, як припускали деякі авторитети. Преторій4 у своїй Syntagma Musicum повідомляє, що мюнхенський тромбоніст виконує ".... зменшення швидкими колоратурами і стрибками, як це робиться на альта бастарда або корнет". Опис технічного обладнання цілком відповідає більшості сучасних технічних вимог до тромбонового репертуару. Подальші приклади можна знайти в музиці Генріха Шильца (1585–1672), який склав багато релігійних творів, спеціально записаних для тромбону. Один концерт "Attendite Populus Meus" із Священної симфонічної книги I (1629) з партитурою для басового голосу, чотирьох

тромбонів та органу містить кілька фігур напівтрепетів у всіх чотирьох тромбонових партіях. Беручи до уваги текст і загальний настрій цієї роботи, ця робота, ймовірно, була виконана приблизно за ММ гачком = 104, що робить її технічно вимогливою.

Льюїс у своїй чудовій роботі, присвяченій практикам сімнадцятого століття, наводить вагомі аргументи щодо сумісного співвідношення між технікою тромбону та тональностями, які композитори найчастіше обирають для своїх творів, оцінених тромбоном. Іншими словами, технічні проблеми руху ковзання були полегшені шляхом вибору клавіш, тісно пов'язаних з основним звуком тенорного тромбону. Це було, як обговорювалося раніше, у ключі "A". У дослідженні Льюїса кількох музичних прикладів, що містять тромбонові партії, було виявлено, що більшість з них є в ключі мажор або мажор, що підтверджує взаємозв'язок ключової та технічної легкості. Технічні пасажі лежать на тромбоні набагато легше, коли вони знаходяться в ключі, близькому до фундаментального. Чим далі від фундаментального, тим незручнішим стає рух ковзанням.

Специфіка ансамблю мідних духових інструментах виявляється в трактуванні нотного тексту, ступені підпорядкованості голосів, застосуванні засобів музичної виразності, акустичних умовах виконавської діяльності. Вже досить довго припускали, що бароковий тромбон,

завдяки своїй конструкції, діаметру отвору та асоціаціям ансамблів був інструментом м’якого звучання. Перш за все, передбачається, що нечисленні збережені тромбони XVI-XVII століть справді справді репрезентативні для сотень інших тромбонів, які не вижили з тих чи інших причин. По-друге, передбачається, що, оскільки тромбони грали з голосами, скрипками, корнетами та блок-флейтами, їх вважали «м'яким» інструментом. Курт Сакс, описуючи конструкцію тромбону в стилі бароко, стверджує, що "Ранній тромбон мав товстіші стіни, а дзвін розширювався менше за наш. Тому його звучання було більш м'яким і доречним для гри в невеликих ансамблях разом із струнними інструментами та сопілками".

М'який, полохливий тромбон може бути хибним припущенням, коли розглядати дискусію раніше в цій роботі про існування тромбону з тонкими стінками з паперу в колекції "Стебла", оскільки з цього випливає, що якщо врахувати, що товстостінні інструменти дають темний, м'якший тони, тоді тонкостінні інструменти повинні видавати яскравіші, голосніші звуки. Існують також значні іконографічні докази, які не тільки підтримують м'які „внутрішні" ансамблі, але й великі „зовнішні" ансамблі, до яких належать потужні шауми, труби та

перкусія тромбонами. Справді, Карл Гайрінгер у своїх «Музичних інструментах» стверджує, що «його тон [тромбону] завжди повинен характеризуватися такою самою благородністю, силою та урочистістю, якою ми захоплюємось донині». Ніхто не погоджується з тим, що ранні тромбони тихіші за їхні сучасні аналоги; саме із дедукцією виникає незгода.

Можна зробити висновок, що якби будівельникам тромбону з Нлірнбурга було запропоновано побудувати гучніший тромбон, вони б його побудували. Вироблені ними інструменти створили бажаний звук, цілком здатний грати в рівновазі з багатьма різноманітними ансамблями того часу, і з цієї причини так багато композиторів широко використовувались на початку та до середини бароко. З огляду на багато чудових записів ранньої музики із використанням репродукцій ранніх тромбонів, стає ясно, що обсяг барокових тромбонів пов'язаний з багатьма факторами, такими як розмір ствола, форма дзвона, розмір і форма мундштука, а головне концепція звук. Коментар Мерсенна в його Harmonie Universelle показує, що поняття звуку було настільки ж важливим, як і сьогодні, оскільки він заявляє, що тромбон не повинен звучати як імітація труби, а повинен підходити до якості людського голосу, щоб уникнути спотворення звуку. гармонія та охоплення голосів та інших інструментів, з якими вона повинна поєднуватися.

Необхідно відразу ж визначитися з такою важливою одиницею категоріального апарату, як саме поняття ансамбль. Від трактування цього поняття повністю залежить точка зору на будь-яку з проблем ансамблевого

виконавства. Як визначає Анісімов Б. : “…оркестрово-ансамблева гра – основна складова практичної діяльності сучасного музиканта-виконавця на будь-якому з оркестрових інструментів. Володіння мистецтвом оркестрово-ансамблевої гри є найважливішою кваліфікаційною характеристикою професійного музиканта” [1, с. 96].

Оркестрові та ансамблеві прийоми гри на духових інструментах мають як спільні риси, так і відмінні. Навіть у представників одного, здавалося б, інструментального сімейства (наприклад, мідних духових інструментів) набагато більше відмінностей у специфіці оркестрової діяльності, ніж спільного. Ці відмінності, як під збільшувальним склом, стають ще більш очевидними при розгляді особливостей ансамблевої гри. На думку Лаптева Р. : “…кожен з міних духових інструментов має тут свою специфіку – виконавці не тільки грають на них в ансамблі по-різному, але і мислять інакше. Це знання специфіки інструментів, особливостей виконавської мислення та вміння використовувати його на практиці становлять сутність ансамблевого майстерності” [11, с. 54].

Інформаційну базу сучасних уявлень про ансамблеве виконавство на тромбоні складають праці видатних вітчизняних педагогів і виконавців: В. Блажевича, Е. Рейхе, Б. Григорьєва, В. Сумеркіна, і зарубіжних авторів: Д. Уіка, А. Лафоса, Е. Кляйнхаммера та ін.. Окремі питання технології виконавства відображені в роботах В. Венгловського, А. Скобелева. Теоретичні основи виконавства в ансамблі духових інструментів широко висвітлені в дисертації К. А. Гигової [11, с. 16], у якій розглянуті виконавські проблеми музиканта-духовика при грі в ансамблі, а також, авторка аналізує виконавський процес в ансамблі духових інструментів, спираючись на акустичні закони. Однією з перших спроб наукового обгрунтування теорії оркестрово-ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах стала дисертація Р. Лаптєва [11]. Протягом XX століття увагу музикознавців привертала специфіка функціонування ансамблевого тромбонового виконавства, яке в процесі становлення еволюціонувала з побутових форм до

жанрової системи в композиторській та виконавській практиці XX – початку XXI століть. Розглядаючи твори зарубіжних авторів, проблеми яких пов'язані з історією виконання ансамблю на мідних інструментах, зазначимо, що коло розглянутих питань є досить широкими та різноманітними.

Питання ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах відображенна в окремих дослідженнях російських виконавців-духовиків. Однією із перших вітчизняних методичних розробок у цьому напрямку є посібник Б. Анісімова [1] , виданий в 1972 році. Цінність даної роботи значною мірою визначається тим, що поряд з навчальним нотним матеріалом для дуету мідних духових інструментів, автором дано ряд методичних рекомендацій, призначених для придбання музикантами-духовиків навичок ансамблевого виконавства.

Ансамблі за участю духових інструментів об'єднує природа виконавства, пов'язана з особливою роллю дихання. Гра в ансамблях мідних духових інструментів має спільність, пов'язану з особливостями звуковидобування, артикуляційною схожістю, єдиними принципами роботи амбушюра і акустичною схожістю генерації звуку. На думку Федоркова О.: «… музичне виконання – це активний, творчий процес, в основі якого лежить складна психофізіологічна діяльність музиканта …» [25, 157].

Об'єктивні відомості про виконавський процес завжди зберігали актуальність, так як стало багато з'являтися вимог до виконавської техніки, зумовлені самим ходом розвитку світової музичної культури, змушуючи виконавців, а також педагогів, до пошуку нових засобів виразності. Складність і різноманіття структури мислення духовика пояснюється тим, що музиканту доводиться застосовувати різні види виконавських прийомів, в залежності від природи інструменту. Особливістю виконавського процесу на духових інструментах є те, що музикант-духовик, крім розвиненого творчого мислення повинен володіти рядом психофізіологічних якостей, необхідних для виконавства на тому чи іншому інструменті. Тут вступають в силу особливості виконавської техніки, що може застосовуватися на духових інструментах

різних видів. Музикант-інструменталіст повинен прагнути в своєму розвитку до найвищого рівня володіння своїм інструментом, коли музикант і інструмент зливаються в єдине нерозривне ціле.

Доцільно вважати, що оволодіння виконавською технологією слід розглядати як одну з важливих складових у придбанні індивідуальної техніки. Досягнення такого стану, і такої індивідуальної техніки вимагає величезної, а головне, натхненної праці. Волков Н. вважає, що: «Фундаментом індивідуальної техніки, майстерності та свободи являється володіння всією сумою технологій» [8, с. 253].

Інтонація

Однією з найважливіших переваг тромбону під час бароко, як і сьогодні, була його здатність маніпулювати таким чином, щоб контролювати інтонацію за допомогою чутливого регулювання куліси . Ця здатність регулювати висоту тону зробила б його дуже популярним інструментом для супроводу, Монтагу підтримує цю думку у своїй книзі "Світ інструментів середньовіччя та Відродження", заявляючи: "Мішок був природним супроводом для голосів, оскільки його слайд дозволяв йому грати абсолютно в мелодія, те, чого було набагато важче досягти за допомогою отворів для пальців більшість інших духових інструментів ". Це означало б, що тромбоністу не довелося б жертвувати якістю тону, роблячи регулювання губ відповідно до висоти тону. Це узгодження здійснювалося б рукою і вухом тромбоніста. З урахуванням цієї важливої переваги Не дивно, чому тромбон проводився на честь провідних композиторів раннього та середини бароко.

Виконавський процес музиканта-духовика складається з використання засобів музичної виразності, які мають між собою чіткий зв'язок через виконавські технічні засоби і прийоми гри. В поцесі кропотливої роботи над собою та власним інструментом набувають, розвиваються, вдосконалюється вміння і навички володіння засобами музичної виразності. Якість виконання засобів виразності (звуку, атаки, штрихів, агогіки, артикуляції, фразування та ін.) перебуває в прямій залежності від ступеню володіння тим чи іншим

технологічним прийомом. Спільне виконання в ансамблі вимагає однакового розуміння ідейно-художнього задуму і стилістичних особливостей твору, єдиних темпів, динаміки, штрихів. Учасники ансамблю повинні вміти, грунтуючись на фактурі твору, ясно визначати роль і значення виконуваної партії в кожному конкретному епізоді. Веприк А. писав, що : "…інерція виконувати соло, нерідко притаманна початківцю ансамблісти, замикає його в межах власної партії і ускладнює тим самим охоплення твори в цілому" [7, с. 145].

Найважливішими об'єктами в досягненні хорошого ансамблю є: чистота інтонування, синхронність і збалансованість звучання по вертикалі і горизонталі, точність метроритма, а також врівноваженість динаміки, виразність фразування, артикуляції і штрихів, спільність виконавського дихання, виявлення рельєфу і фону. Музично-художнє мислення та професіоналізм повинні знаходитися і розвиватися в тісній взаємодії. Слід зазначити, що направленість вектору уваги в ансамблі тромбонів підпорядкована логіці кожного окремо взятого музичного побудування, але, водночас, підпорядковується відповідно з базовими принципами. Вектори уваги музиканта одного з середніх голосів ансамблю тромбонів направлені на виконавців мелодії і басового голосу. Коригування його виконавської діяльності враховує і звучання інших середніх голосів, але зовсім з іншими параметрами. Одночасно, вектори уваги виконавця мелодичного голосу направлені на лінію басу й середніх голосів, завдяки їх визначаючій функції у ладовій організації музики. Виконавець басової партії звертає увагу, перш за все, на середні голоси через їх роль у метроритмічній сфері, одночасно він орієнтується й на виконавця мелодичного голосу, бо він, як правило, бере на себе ініціативу у темпоритмічній організації музики.

Виразність гри і переконливість музичного образу залежать від правильно знайденого темпу. При виборі темпу твору ансамблісти, перш за все, орієнтуються на авторські вказівки. Однак не можна не визнати, що словесні позначення темпів досить умовні і допускають різне смислове

наповнення. Разом з тим авторські або редакторські метроритмічні координати, незважаючи на конкретність, нерідко викликають у виконавців внутрішній дискомфорт. Більш того, технічне підстроювання партнерів до бездушному пульсу метронома позбавляє виконання живого дихання. Тому природним і органічним є лише той темп, який, будучи орієнтований на авторські вказівки, почутий і відчутий учасниками ансамблю «зсередини». Чуття єдиної метроритмічної пульсації відіграє надзвичайно важливу роль в ансамблевому музикуванні. З одного боку, воно дозволяє ансамблістам точно фіксувати атаку, ведення і завершення кожного звуку. З іншого – надає виконанню стійкість, стрункість, внутрішню пружність.

Особливе, першорядне значення в ансамблі набувають питання атаки і штрихів, їх синхронності і одноманітності. Атака – початковий момент звуковидобування. Значення атаки в процесі звуковидобування дуже точно висловив Е. Назайкінський: «На більшості музичних інструментів атака є визначальною характеристикою звуку. Від неї в великій мірі залежить характер штриха» [14, с. 189].

Чільне місце в мистецтві ансамблевого музикування має відводитися артикуляції. Вибір атаки і штриха визначається в ансамблі не тільки змістом виконуваного твору, але і характером тієї артикуляції, яку обирають партнери. Неузгодженість атаки і штрихів вносить в колективне виконання роз'єднаність, строкатість, артикуляційний різнобій. Вібрато в ансамблі може бути і засобом об'єднання, і засобом протиставлення. Як визначив Федорков О. : «Сутність артикуляції в ансамблі і його штрихова культура характеризується єдиним розумінням механізму артикуляції і одноманітністю трактування всіх використовуваних штрихів» [24, с. 97]. Артикуляція впливає на роботу м'язів амбушюра – рух губ і апарату артикуляції знаходяться в тісному взаємозв'язку.

Вміле користування динамікою допомагає розкрити загальний характер музики, передати її емоційний зміст, показати конструктивні особливості форми. Динамічний ансамбль характеризує динамічну рівновагу голосів по

вертикалі, єдині макро- та мікродінаміка, правильне трактування відносності динаміки. Динамічний дисбаланс призводить до порушень штрихового та інтонаційного ансамблю. Поняття «відносності динаміки» є одним з найбільш універсальних методологічних інструментів в розгляді цього питання. Динаміці в ансамблі тромбонів часто доручається втілення образів, які характеризуються великою силою. У той же час цьому інструментальному ансамблю доступна і тонкість динаміки, порівнянна з «акварельним» звучанням в творах композиторів-імпресіоністів. Специфіка виконання «forte» в ансамблі тромбонів зазвичай вимагає перебільшувати силу звучання заради збереження виразного тембрового забарвлення звуку. При виконанні динамічно гучної музики музиканти виходять, скоріше, з етимологічно коректного трактування слова «forte» (з італ. «forza», тобто «сила», відповідно «forte» означає «сильно», ніж «голосно»). Це характеристика якості, а не кількості звуку.

Не менш важливою вимогою спільної гри є чисте інтонування. Фальшива інтонація здатна перекреслити будь-які переваги учасників ансамблю. Адже, часто буває, що у хорошого інструмента можуть фальшиво звучати окремі звуки. При належному слуховому контролі і старанному ставленні до своїх обов'язків музиканту не становить великої праці напругою губ і дихання, а також підбором відповідної аплікатури виправити інтонаційні похибки інструменту. Справжня інтонаційна єдність формується в процесі досить тривалої спільної роботи і музикування. Працювати над інтонацією доцільно в повільному темпі і тихих нюансах, без вібрато. Слуховий контроль тромбоніста в ансамблі має і свої психологічні особливості. Інтонація вимагає постійного активного контролю на двох рівнях – свідомому і підсвідомому. Тому звуковисотна інтонація і виконавський лад в ансамблі вимагають колективної роботи над цілим комплексом виконавських завдань: стійкість інтонації, прогнозування її можливих неточностей і точна діагностика їх причин, безперервність підстроювання.

Синхронність ансамблевого звучання – це точність збігу в часі сильних і слабких часток кожного такту, граничну точність при виконанні дрібних тривалостей усіма учасниками ансамблю. Якщо синхронність виконавця – якість, необхідне в будь-якому ансамблі, то в ще більшому ступені воно необхідне в такій його різновиди як унісон. Адже в унісон партії не доповнюють один одного, а дублюють, правда, іноді в різних октавах, що не змінює суті справи. Тому недоліки ансамблю в ньому ще більш помітні. Виконання в унісон вимагає абсолютної єдності – метроритм, динаміці, штрихах, фразуванню.

Виразно-смислове значення виконавських штрихів складається, перш за все, в тому, що вони є невід'ємною частиною артикуляції, тобто злитого або роздільного «вимови» звуків в процесі гри. Будь-яка угруповання нот в музичній фразі може бути «виголошена» виконавцем по-різному, і це істотно змінить її смислове значення. Штрихи органічно пов'язані з особливостями музичного фразування. Прямий зв'язок між штрихами і музичним фразуванням яскраво проявляється в штриху legato. Ліги, що виставляються в нотах, можуть мати фразувальний і штриховий сенс. У виконавстві на духових інструментах техніка штрихів забезпечується зміною швидкості руху язика при атаці звуку, різною тривалістю та інтенсивністю видиху, а також відповідною «перебудовою» губного апарату.

Також основою виконавського стилю ансамблю тромбонів є фразування. Всі інші засоби музичної виразності впливають на його характер. Фразування пов'язане з характером звучання і манерою гри музикантів, що входять до його складу. Всі перераховані вище музичні засоби виразності надають його характеру найбезпосереднішнього впливу, а фразування, в свою чергу, впливає на характер застосування всіх інших засобів виразності. Важливою рисою фразування в ансамблі тромбонів є синхронність дихальних циклів. Єдність фразування має зберігатися не тільки при паралельному проведенні, але також і «на відстані», при почерговому проведенні одного і того ж матеріалу. До числа найбільш актуальних проблем фразування відносяться

проблеми її виявлення, вибору типів ведення звуку, розстановки цезур в музичних фразах, оскільки саме ці фактори багато в чому впливають на виразну гру на тромбоні. Різні манери виконання вимагають різних стилів фразування, наприклад: традиційна лаконічність барокового фразування в автентичній манері виконання музики для ансамблю мідних духових інструментів відрізняється від редакторського фразування при виконанні цієї музики сучасними ансамблями духових.

Чи не найважчим засобом виразності в ансамблі є агогіка – вчення про невеликі відхилення від темпу в процесі виконання музичного твору. Крім загальних законів агогіки, характерних для музичного виконавства взагалі, ансамблева агогіка має свої специфічні особливості, пов'язані з інтонацією, штрихами, фразування, і найголовніше – це ансамблеве дихання. Кожен із солістів повинен вміти «бачити» і чути смислові акценти один-одного, фрази, і також, інтонаційні вершини, правильно виражати музичну думку. Формально, агогіка являє собою прискорення або уповільнення в рамках заданого темпу.

2.2 Жанрові різновиди тромбонових ансамблів. Аналітичні етюди

2.2.1. Є. Бозза. «Три п'єси для квартету тромбонів»

У 1964 році французький композитор Ежен Боцца опублікував свій перший квартет для тромбонів та назвав його «Три п'єси». З моменту його написання п'єси стали широко розглядатися як один з найскладніших творів у репертуарі квартету тромбонів. «Три п'єси для квартету тромбонів» Є. Бозза є справжній шедевр світовому репертуарі для квартету тромбонів, який можна розглянути в декількох аспектах. Ця музика була написана більше 50 років тому, як би випереджаючи час, або відображаючи французьку духову або композиторську школу. На сьогоднішній день цей твір є серйозним технічним

бар'єром для тромбоністів.

Перша частина – Allegro – є самою об’ємною серед усього твору. Її характер святково-танцювальний, енергійний, поступальний. Синкоповані долі, що підкреслюються акцентами, у мелодії партії першого тромбона надають мелодії фанфарний характер. Мелодичний матеріал виникає на слабку долю такту і кожен наступний звук теж «спалахує» після паузи. В цілому тема танцювальна, про що свідчить простота і повторність структур, а також обертовий рух мелодії. Ритмічний розвиток побудовано шляхом його перестановки і комбінаторики. Фактурна будова підкреслює «сходовий» підйом і поступовий спад. Кожен з учасників ансамблю повинен чітко уявляти значення виконуваної ним партії. Залежно від ролі і значення партії виникають і різні «плани» виконання. Перший план (рельєф) – основний, провідний матеріал (тема, що по черзі виконуються усіма партіями); другий план (фон) – підлеглий, який супроводжує матеріал (партії тромбонів, які гармонічно підтримують проведення головного матеріалу). Перший план повинен бути яскравим, рельєфним, а другий – більш м'яким та стриманим. Досить поширеними недоліком є перевантаження звучності другого плану. Цей недолік проявляється найчастіше при грі форте і фортіссімо.

Друга частина – Moderato – створює контраст до попередньої завдяки своїй статиці. У структурній будові другого розділу можна помітити принципи періодичності і дроблення з замиканням. Вишукана артикуляція, штрихи, особливості ритму, приглушена динаміка (pp) надають темі, з одного боку, особливу витонченість і граціозність, з іншого – задушевності, загадковості та завороженості. Але ніде більше тромбони не звучать так глибоко, масштабно, багатогранно і переконливо, як в цій частині. Це глибока драматична музика з різними відтінками людських душевних станів (від занурення до медитативної споглядальності та «роздумів» сольних фрагментах до драматичного «вибуху» tutti тромбонів на кульмінації і катарсисному завершенні в кінці частин). Баланс в ансамблі постійно змінюється в залежності від фактури. Підголосковий розвиток всередині фактури звучання в хоральних епізодах

надає музиці психологічну багатогранність і витонченість, відчутне глибоке занурення в сокровенну сповідальність автора. Така підголоскова поліфонія вимагає від виконавця не тільки вміння занурюватися з автором в ці тонкі стані, але і вміти змінювати тембр, підкреслюючи психологічну виразність. Це завдання вимагає від виконавця максимальної музично-виконавської віддачі, тому музиканти повинні віддавати собі звіт про складнощі в не тільки технічних (крайніх) частинах, а й уміння донести за змістом і виразність цієї геніальної музики до слухачів. Якщо взяти трохи повільніше темп і постаратися виявити всю глибину і виразність кожного епізоду, то є небезпека розвалити наскрізний розвиток в музиці і цінність форми всієї частини. Проте, якщо взяти більш рухливий і постаратися не упустити цей наскрізний розвиток, то буде втрата в глибині виразності кожного епізоду.

В процесі виконання необхідно знаходити найбільш виразне співвідношення всіх голосів, як по вертикалі, так і по горизонталі. Особлива увага при цьому приділяється злиття акордів, їх узгодженості. Мелодія повинна звучати рельєфно, насичено, і якщо цього немає в ансамблевого музикуванні, то це призводить до сірого, невиразного звучання всього ансамблю. Непомітна передача і збереження характеру мелодії, її інтерпретації характеризують високий ступінь ансамблевої підготовки виконавців. Інтерпретаторам даної музики треба подумки бути постійно включеним в загальний процес інтонування мелодії і вступати, як би продовжуючи її канву. Це допоможе уникнути небажаних «стиків», коли найменше запізнення з вступом розриває мелодичну лінію або навпаки – поспішний вступ «наступає» на кінець партії партнера, яка залишилась недозвученою.

Загальний емоційний лад третьої частини – Allegro vivo – поєднання скерцозності, легкості, політності з грацією і витонченістю. Її форма є складна трьохчастинна, причому реприза повертає до образів і музичного матеріалу першої. Іншою відмінною рисою є ясність і простота всіх засобів виразності. Всіма епізодами властива структурна чіткість, квадратність, ладова

визначеність з опорою на діатоніку, функціональна ясність гармонії, інтонаційна простота, польотний штрих в поєднанні зі специфічним пунктирним ритмом, використання вузького діапазону, в основному, середнього регістра. За жанровими особливостями фінал близький до скерцо: представлена гротескна, пустотлива, яскрава музика в дуже рухливому темпі. Зазвичай, скерцо зустрічається як частина будь-якого циклу: сюїного, сонатного, варіаційного, або ж як окрема п'єса. Проте, завершення даного циклу в жанрі скерцо – явище не типове взагалі композиторам, які вважають за краще не використовувати цей жанр, так як він представляє технічні обмеження, особливо для мідних духових. І знову, в цій частина сюїти ми бачимо нове мислення автора по відношенню до прогресивного бачення віртуозних можливостей тромбоністів.

2.2.2. *T. Camarata. «Tuttis Trombones»* для 10-ти тромбонів та ритм секції

У 1970 році Тутті Камарата випустив альбом "Tutti's Trombones", призначений максимально використати великі незвідані можливості тромбона. Залучивши одних із найкращих сесійних та джазових тромбоністів у Сполучених Штатах, альбом став золотим стандартом гри на тромбоні та культовим записом.

Трек 11 був спеціально написаним Камаратою, щоб продемонструвати талант групи, і називається просто "Tutti’s Trombones" («Тромбони Тутті»).

Твір написано для 10 тромбонів та ритм-секції (клавішні та бас). Особливий інтерес представляє оформлення партитури. Камарата розділяє ансамбль тромбонів на дві групи, які мають назви “Right”(«Праві») та “Left”(«Ліві»). Кожна група містить чотири тенорових тромбони (партія третього відмічена позначкою “jazz”) і один бас-тромбон. Між утвореними таким чином групами утворюється ніби змагання у «боротьбі за першість»: теми п’єси звучать то у всього ансамблю тутті, то передаються від однієї групи до іншої.

Схему форми даного твору можна позначити наступним чином:

A B Solos A_1 Outro

Розділ А має своєрідне тематичне обрамлення. Він починається з невеликого вступу (Vivace), де майстерність виконавців необхідна для збереження цілісності мелодичної лінії теми: вона «розкидана» між партіями перших трьох тромбонів «правих» і двох «лівих», таким чином, в кожній партії містяться лише її фрагменти (по дві вісімки). В партіях інших учасників ансамблю – крупні тривалості (половинні а цілі), що створюють безперервний (на *legato*) акордовий супровід (разом з рим-секцією). Гармонічна схема теми вступу: $B^{\flat}maj^7$-Gm^7-Am^7-D^9-Gm^7-C^9-$Fmaj^7$-Gm^7-D^7, тобто, починається тема у тональностях субдомінантової сфери, а далі йде переважно секвенція з квінтовим інтервалом.

Перша частина А має просту двочастинну репризну форму aa_1ba_2(8+8+8+8), де в першій частині розділ *a* повторено буквально. Її тема починається у соль мінорі, а потім йде секвенція з відхиленнями у ля мінор, соль мінор та Фа мажор – основну тональність (що нагадує гармонічну послідовність зі вступу). Тема, що має хвилеподібний мелодичний малюнок, утворений переважно вісімками (на «вершині» - синкопована затримка на чверті), викладена в унісон у перших двох та басового тромбону обидвох груп, в той час, як інші тромбони в цей час не грають. Своєрідним відповіддю-продовженням теми *a* є тема *b*, яка є ніби розвитком попередньої у плані мелодики. Гармонічний план втім відрізняється: тут присутні відхилення у до мінор та Сі-бемоль мажор. Більш цілісній фразі у першого та другого тромбонів «лівих» відповідають короткі мотиви-репліки у перших трьох тромбонів «правих», третього та четвертого «лівих» та басові тромбони обидвох.

Після проведення репризи a_2 перший розділ (після короткої однотактової зв’язки) закриває тема вступу, яка спершу звучить, як і спочатку, але потім відбувається модуляція-співставлення, і тема звучить у Соль мажорі. Так відбувається перехід до другого розділу п’єси.

Друга частина В має просту тричастинну форму aba_1 (20+16+12), Основна тема *a* (ля мінор) складається з двох контрастних елементів. Перший – більш рваний, з синкопованими акцентами, мотиви по дві вісімки переривається паузами. Він звучить тутті у двох групах тромбонів. Другий елемент – на основі матеріалу основної теми, хвилевидний рух вісімками в унісон у всієї групи «лівих» з короткими синкопованими акордами у групі «правих». Якщо перший елемент проходить на одному єдиному акорді Am^7, то гармонічний розвиток у другому є більш інтенсивним, з відхиленнями в рамках секвенцій у сі мінор, ля мінор, Соль мажор. Тема *a* проводиться двічі, за другим разом вона скорочена на чотири такти.

Середній розділ другої частини має найбільш виражену діалогічність між двома групами тромбонового ансамблю. Розпочинається він з нової синкопованої фрази в унісон у групі «правих». В її основі – чергування пролонгованих за допомогою ліги половинних та вісімок. У відповідь звучить фраза з нисхідним рухом в унісон у «лівих». Таким чином, йдуть переклички у цих двох груп, де іноді одночасно звучать обидві. Основною тональністю цього розділу можна назвати До мажор. Реприза частини є скороченою та закінчується в Соль мажорі.

У наступній частині, в якій проводяться соло виконавців, окрім звичайно ритм-секції, у якості гармонічної педалі звучать тромбони з секції «правих» (тт.100-108). Здебільшого у цій частині переважає сфера ля мінору. За масштабами частина з соло дорівнює попередній частині В (48 тактів).

Заключна частина A_1 відіграє роль репризи, яку можна назвати дзеркальною; її теми звучать на тон вище. Починається вона з проведення теми розділу *b* у перших трьох тромбонів «лівих» з короткими репліками-відповідями почергово у партіях інших учасників. У розділі *a*, який звучить слідом, тема проводиться двічі в такому ж вигляді, в якому вона звучала на початку твору, але в іншій тональності – Соль мажорі. Завершується "Tutti's Trombones" коротким заключенням в п’ять тактів, де за допомогою автентичного кадансу стверджується тональність Соль мажор.

Таким чином, в даному творі продемонстровані різні виконавські можливості тромбону та його можливі ролі в ансамблі – від гармонічної педалі з протяжними звуками в акордах групи до віртуозних пасажів дрібними вісімками (як гамоподібних, так і звуками акордів). Показана рухливість цього інструменту як у плані мелодичного малюнку, так і в сенсі різноманітних ритмічних варіантів.

2.2.3. В. Пацера. Джазова симфонія «Міністрелі» для 5-ти тромбонів та струнного оркестру

Джазова симфонія «Менестрелі» написана для оркестру з дещо незвичним складом, де поєднуються риси симфонічного оркестру та бенду: група духових представлена виключно тромбонами (їх чотири плюс один бас-тромбон), секція ударних представлена чотирма інструментами, як з визначеною висотою (марімба, яка тут відіграє роль, наближену до ролі фортепіано у симфонічному оркестрі, адже в її партії можливі акорди) так і без, а група струнних є достатньо традиційною: перші та другі скрипки, альти, віолончелі та контрабаси.

Форма симфонії представляє собою цікаве поєднання принципів джазового музичного мислення та умовних ознак сонатної форми.

Відкривається симфонія вступом: енергійними акордами в партії марімби, в яких представляється один з ключових ритмічних елементів тематизму всього твору – синкопа. В партії низьких струнних звучить супровід басовою лінією на pizzicato – штрих, який також маркує джазову природу жанру «Менестрелів», поряд з частим застосуванням фігури “walking bass” («блукаючий бас», суттю якого є обігрування нармонічної основи теми). Далі звучать невеликі фразу спочатку у бас-тромбона, а потім у скрипок та альтів.

Перший розділ симфонії – гловну партію – побудовано за принципом форми джазового стандарту: aa1ba2. Початок головної партії (т.13) позначений зміною фактури в партії тромбонів: в ній тепер звучать короткі акорди у ритмі, що нагадує свінговий (викладені шістнадцятками, між якими паузи тривалістю восьма з крапкою), які- виконують гармонічну функцію (разом з тим, бас-тромбон виконує функцію басу разом з контрабасами). Сама мелодія виконується в октавний унісон скрипками на *f*, а потім проводиться у альтів з віолончелями. Тональність теми можна визначити як до мінор. Далі (т.18) звучить ще один ключовий тематичний елемент симфонії – рух коротким пунктиром з синкопованим акцентуванням першої шістнадцятки. Цей елемент отримує своєрідну розробку, проводячись у видозміненому вигляді у партіях різних інструментів.

Починаючи з такту 25 змінюється темп – з ♩ = 100 на ♩ =110. Це початок теми a1 До того ж, розріджується фактура: варіант теми звучить у альтів, і поступово звучання наростає за рахунок включення все більшої кількості інструментів. На кульмінації звучання цього розділу починається розділ b1 – проведення варіанту теми у скрипок і альтів в унісон на *f* з тональним центром Фа з подальшим спадом звучності. Наступний етап розвитку (тема a2) позначений різким акордом на *sf* у тромбонів і литавр, який можна визначити як B_9♯5♭7. Темп змінюється на ♩ = 120. У струнних рух йде переважно звуками хроматичної гами на тремоло. Варіанти елементу мелодії теми у пунктирному ритмі звучать у першого тромбону, скрипок, а перший елемент теми (висхідний поступенний рух восьмими, який починається паузою) розвивається у тромбонів та низьких струнних.

Початок наступного розділу симфонії (т.75) відокремлено рітенуто тановою темповою позначкою ♩ = 90, що вказує на істотне уповільнення темпу, та повою нового тоналального центру. Тональність розділу – Ре мажор. Хоча звучання у струнних (де звучить новий тематичний матеріал на основі «мотиву кружляння» у скрипок та альтів та «блукаючий бас у віолончелей і контрабасів) та марімби (виклад чотиризвучними акордами) є досить

насиченим (виставлено нюанс *f*), секція тромбонів та ударних в цей час мовчить. Втім, коли тромбони зрештою вступають (т. 84), струнні, на противагу, паузують. Так композитор здійснює принцип переклички груп. Цей розділ можна досить умовно позначити як сполучний, адже в його основі – елементи теми головної партії.

Безпосередньо тема побічної партії (Фа мажор, ц. 108) проводиться спочатку у скрипок та контрабасів у супроводі акордів марімби та тремолюючих альтів з віолончелями. Для теми характерна більш кантиленна природа тематизму. Стають крупнішими тривалості: у мелодії струнних звучать лише половинні та чверті. Зникає синкопований ритм, що до цього був присутній у музичній фактурі симфонії на постійній основі. Тема має більш ліричну образність та експресивність, яка задається, в тому числі, і тембральним вибором (тромбони та інші ударні, окрім марімби, паузують), і виразними секундовими та терцієвими інтонаціями, з характерним фразуванням по дві ноти, що створює ніби інтонацію зітхання. А особливу увагу привертає хід V-III-VI-I з початковим висхідним стрибком на сексту і медіантовим завершенням.

Розділ розробки розпочинається з черговою зміною темпу ♩ = 100, тональність соль мінор (т.129). У тромбонів у вигляді переклички проводиться синкопований елемент, який нагадує тему вступу. У низьких струнних в цей час на pizzicato звучить інший елемент головної партії, заснований на короткому пунктирі. Звучання стає більш втаємниченим. Згодом (т.137) у скрипок можна почути елементи теми побічної партії, які згодом поєднуються з темою головної партії. Так, її початковий елемент поєднується з інтонаціями «зітхання». Поєднання рухливості головної партії і ліричності побічної є однією із основних ідей розробки. Результатом цього поєднання і наступним ключовим моментом цього розділу стає поява нової теми у партії альтів і віолончелей (т.210, ♩ = 100), які чергуються зі скрипками. Вона проводиться знову без супроводу тромбонів, на *f*, у тональності Мі мажор і є експресивно ліричною кульмінацією розділу. Тромбони, які вступають чотирма тактами

пізніше, виконують роль акордового гармонічного супроводу. Розвиток теми на матеріалі спочатку йде лише у струнних, але потім його підхоплює перший тромбон, у виконанні якого тема звучить піднесено-патетично (експресії додають акорди на тремоло у струнної групи). Згодом (у т. 226) у струнних звучить варіант теми у Ре-бемоль мажорі. Заключне ж її проведення проходить перед репризою, воно звучить у Ре мажорі (т. 254) і має піднесено-гімнічний характер.

Реприза позначається поверненням до сфери до мінору. Тема головної партії не проводиться точно у її першопочатковому вигляді, проте впізнається завдяки повтору її першого елементу, який впродовж дванадцяти тактів звучить у різних варіантах. Другий елемент головної партії з'являється зі зміною темпу (♩ = 100) та фактури: у першого, четвертого та бас-тромбону звучить свінговий елемент, в той час як другий і третій тромбони виконують перший елемент головної партії. Другий елемент з характерним рухом коротким пунктиром звучить у скрипок, а потім і у тргомбонів (т.276). що стосується теми побічної партії, то вона з'являється в репризі лише у вигляді її початкового елементу (половинна з крапкою і восьма). Натомість, в репризному розділі проводиться нова тема з розробки, причому в оригінальній тональності Мі мажор. Це буквальна ремінісценція, адже повторюється все, від темпу, до оркестровки і фактури, і ця «вставка» є доволі крупною: 16 тактів. Після цього нова тема проводиться у Фа мажорі, що зближує її у плані тональності, з головною партією в експозиції, де розділ b проводився в цій же тональності. Далі в цій тональності звучать елементи теми головної партії (т.333), які приводять до трьох хвиль, кожна починається з нової кульмінації: перша проводиться у фа мінорі (т.341), друга – у пришвидшеному темпі (♩ = 120) у Фа мажорі, третя – у Фа-дієз мажорі (т.405).

Завершує симфонію масштабна кода (♩ = 140, т.437), яка побудована на матеріалі тем вступу та головної партії. Починаючись у Фа мажорі, вона все ж завершується ствердженням До мажору.

Отже, Джазова симфонія «Менестрелі» В. Пацери являє собою яскравий зразок перетину джазової та академічної традиції. Тематизм твору явно має більше джазових впливів, і це також відбилося на засобах формотворення. Так, головна партія має просту репризну двочастинну формк, що відповідоє формі джазового стандарту. Завдяки тому, що вже в досить умовному розділі експозиції ми спостерігали постійний, здебільшого мотивний та варіантний розвиток, композитор дещо переосмислив ролі розділів розробки та репризи також. У розробці, окрім розвитку існуючих тем, з'являється нова виразна тема, що поєднує в собі риси тем головної та побічної партій. Хоча вона й отримує належний розвиток в рамках розділу розробки, ця нова тема з'являється і в репризному розділі, який за своєю суттю та функцією апелює тепер не лише до розділу експозиції, а й до розробки. Наявність декількох хвиль у розвитку нової теми у репризі, надає цьому розділу також ознак розробковості. Таким чином, «джазовість» симфонії виявляється не лише в якихось формальних чи стилістичних ознаках, але й, в першу чергу, у способі мислення композитора, вільному від шаблонності та різного роду умовностей.

Висновки до Розділу 2.

На сьогоднішній день ансамблеве виконавство є одним з найбільш поширених видів інструментального музикування. Кожен сучасний професійний виконавець повинен якомога раніше долучатися до гри в камерному ансамблі. Специфіка ж оркестрово-ансамблевої гри на тромбоні поки не отримала глибокого наукового обґрунтування, вона по сьогоднішній день залишається все ще вивченої недостатньо, так як більшість авторів або залишає її в стороні, або дає їй лише загальну характеристику.

Володіють художньо-творчим та виконавським потенціалом, вимагають найпильнішого багаторівневого наукового та виконавського освоєння. Показово, що у кількісному відношенні новостворені твори становлять майже половину всього створеного раніше протягом майже півстолітньої перервної

історії ансамблю тромбонів.

Спонтанність, імпульсивність, парадоксальність розвитку та періоди несподіваних пауз характеризують появу творів для ансамблю тромбонів.Розвиток цього художнього феномена можна характеризувати з позиції передбачуваної непередбачуваності.

Історичний шлях ансамблю тромбонів повторює загальні процеси розвитку камерно-інструментальних форм і жанрів західноєвропейського мистецтва: від дублювання вокальних голосів (соло чи хору), через програмну мініатюру до створення повноцінної системи концептуальних жанрів творчості: сюїти, концерти, поеми, сонати ,симфонії.

Відсутність єдиної типологічної схематики ансамблю, у тому числі і на рівні жанрового трактування, призвела до експерименту. Жанр відкрито для експерименту. Тенденції розвитку ансамблю тромбонів в Україні, про передбачуваність і непередбачуваність заявлялося вище, свідчать про те, що фаза формування переходить у стійку фазу становлення, для якої, як і раніше, характерна парадоксальність творчих відкриттів, що розсувають межі стереотипного сприйняття, але, якої вже не затяжних очікувань; поява нових етапних творів. Узагальнення щодо законів історико-художнього буття ансамблю тромбонів у контексті світової та вітчизняної практики виконавства дозволяють висунути певну гіпотезу щодо його майбутнього. Парадоксальність, непередбачуваність, іманентно властиві історії українського ансамблю тромбонів у фазах формування та становлення, визначили логічну закономірність подальшого існування цієї жанрової системи як явища відкритого типу.

Цей імпульс у оновленні українського ансамблю тромбонів настільки значний, що дає підстави для гіпотетичного припущення, що стосується перспектив розвитку аналізованого художнього явища. Суть гіпотези полягає в можливому подоланні тромбонів, що стали закономірними "пауз" в історії українського ансамблю. Мабуть, у нашій сучасності закладено умови для визрівання іншої закономірності безперервності, континуального розвитку

українського ансамблю тромбонів.

Парадоксальність історичного шляху розвитку ансамблю тромбонів у переривчастості вже пройденого до нашого часу шляху, а й у постійному процесі його відновлення.

Специфіка виявлення останнього полягає, зокрема, у тому, що кожна з виділених фаз може бути трактована у функції певного імпульсу по відношенню до попереднього та наступних періодів. А це породжує таке явище, як множинність художніх "точок відліку" немов розкиданих з різних історичних віх в історії тромбонового ансамблю. Становлення професійного оркестрового інструменталіста і досягнення ним високої виконавської майстерності в рамках загальних закономірностей виконавського процесу – одна з цілей музиканта. Більшість оркестрових, музикантів сьогодні непогано володіють специфікою, перш за все, сольного виконавства і лише потім – оркестрово-ансамблевої гри.

ВИСНОВКИ

Дані Висновки узагальнюють основні результати дослідження та відповідають його меті та завданням, сформульованим у Вступі.

Історичний шлях ансамблю тромбонів повторює загальні процеси розвитку камерно-інструментальних форм і жанрів західноєвропейського мистецтва: від дублювання вокальних голосів (соло чи хору), через програмну мініатюру до створення повноцінної системи концептуальних жанрів творчості: сюїти, концерти, поеми, сонати ,симфонії.

Відсутність єдиної типологічної схематики ансамблю, у тому числі і на рівні жанрового трактування, призвела до експерименту. Жанр відкрито для експерименту. Тенденції розвитку ансамблю тромбонів в Україні, про передбачуваність і непередбачуваність заявлялося вище, свідчать про те, що фаза формування переходить у стійку фазу становлення, для якої, як і раніше, характерна парадоксальність творчих відкриттів, що розсувають межі стереотипного сприйняття, але, якої вже не затяжних очікувань; поява нових етапних творів.

Узагальнення щодо законів історико-художнього буття ансамблю тромбонів у контексті світової та вітчизняної практики виконавства дозволяють висунути певну гіпотезу щодо його майбутнього. Парадоксальність, непередбачуваність, іманентно властиві історії українського ансамблю тромбонів у фазах формування та становлення, визначили логічну закономірність подальшого існування цієї жанрової системи як явища відкритого типу.

Цей імпульс у оновленні українського ансамблю тромбонів настільки значний, що дає підстави для гіпотетичного припущення, що стосується перспектив розвитку аналізованого художнього явища. Суть гіпотези полягає в можливому подоланні тромбонів, що стали закономірними "пауз" в історії українського ансамблю. Мабуть, у нашій сучасності закладено умови для

визрівання іншої закономірності безперервності, континуального розвитку українського ансамблю тромбонів. У вивченні музичних інструментів в даний час провідним напрямом є органологічний, що охоплює як акустику, так і художню складову «образу» інструмента. Відзначено, що інструменти розрізняються, в першу чергу, за ступенем наближеності або віддаленості від їхнього тілесного прообразу – організму людини, до якого найближче стоять аерофони, в тому числі і тромбон.

Підкреслено, що музика для тромбона, як і будь-яка інша інструментально-видова система, має різноманітні втілення, але зводиться до трьох основних різновидів – оркестрового, камерно-ансамблевого і сольноконцертного. У кожній з цих сфер музикування інструмент, зберігаючи свої естетико-комунікативні якості, набуває певної специфіки.

Відзначено, що виконавські труднощі в даних творів безпосередньо пов'язані з її концертним характером. Тромбонові партію насичені віртуозними елементами, серед яких: техніка «потрійного язика»; широкі інтервальні стрибки; великі масштаби фраз; часте використання високого регістра.

Парадоксальність історичного шляху розвитку ансамблю тромбонів у переривчастості вже пройденого до нашого часу шляху, а й у постійному процесі його відновлення.

Специфіка виявлення останнього полягає, зокрема, у тому, що кожна з виділених фаз може бути трактована у функції певного імпульсу по відношенню до попереднього та наступних періодів. А це породжує таке явище, як множинність художніх "точок відліку" немов розкиданих з різних історичних віх в історії тромбонового ансамблю. У дослідженні виявлено і прослідковано історико-стильові лінії в еволюції тромбонових ансамблів , починаючи від пізнього Ренесансу і завершуючи Новітнім часом, на підставі чого зроблено висновок про розмаїття ансамблю, в якому композитори різних періодів і національних шкіл, зокрема, української, втілюють власні ндивідуально-творчі інтенції.

Становлення професійного оркестрового інструменталіста і досягнення ним високої виконавської майстерності в рамках загальних закономірностей виконавського процесу – одна з цілей музиканта. Більшість оркестрових, музикантів сьогодні непогано володіють специфікою, перш за все, сольного виконавства і лише потім – оркестрово-ансамблевої гри.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаджян Г. Новая методика обучения игре на духовых инструментах. Харьков, 1981. 24 с.
2. Анисимов Б. Практическое пособие для ансамблевой игры на медных инструментах. Ленинград : Музыка, 1972. 176 с.
3. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособие. кн. 2 / НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев : Задруга, 2012. 407 с.
4. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкального исполнительского искусства : учебное пособие. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
5. Апатский В. О некоторых принципах музыканта-духовика при работе над звуком. Вопросы исполнительства на духовых инструментах. Ленинград, 1987. С. 15–27.
6. Апатський В. М. Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота) : автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства. Київ, 1993. 45 с.
7. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. Музыкальный современник : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
8. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
9. Березовчук Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы). Эволюционные процессы музыкального мышления : сб. науч. тр. / отв. ред. А. Л. Порфирьева. Ленинград, 1986. С. 3–20.
10. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Т. 2. Москва : Музыка, 1972. 532 с.

11. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва від найдавніших часів до початку XX століття : монографія. Харків, 2000. 344 с.
12. Болотин С. В. Энциклопедический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. 2-е изд., доп. и перераб. Москва : Радуница, 1995. С. 34–35.
13. Васнин П. Брасс-квинтет в контексте ансамблевого исполнительства на медных духовых инструментах : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2017. 28 с.
14. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей : под ред. Л. В. Данилевича. Москва : Сов. композитор, 1961. 453 с.
15. Веприк А. Трактовка инструментов оркестра. Москва : Музгиз, 1961. 302 с.
16. Волков Н. В. Теория и практика игры на духовых инструментах. Москва : Альма Матер, 2008. 399 с.
17. Горовой С. Г. Загальні закономірності управління звучанням тромбона : автореф. дис. … канд. мистецтвознавствства. Харків, 1997. 22 с.
18. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. Laudamus: к 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. Москва, 1992. С. 99–106.
19. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. Москва, 1986. С. 112–136.
20. Диков Б., Богданов В. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1959. 92 с.
21. Дубка А. С. «Образ-стиль» тромбона в системе камерноинструментального музицирования. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип 2. С. 99–104.
22. Дубка А. Соната для тромбона у творчості українських та зарубіжних композиторі хх-хі ст

23. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковского. Київ, 2002. Вип. 21. С. 270–277.
24. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Киев, 1984. 25 с.
25. Ігнатченко Г. І. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. Українське мистецтвознавство : республ. міжвід. наук.-метод. зб. / М-во культури УРСР. Київ, 1981. Вип. 15. С. 131–141.
26. Кияновська. Л. До питання сприйняття програмного твору. Українське музикознавство : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1987. Вип. 22. С. 15–22.
27. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.
28. Клебанов Д. Искусство инструментовки. Киев : Муз. Украина, 1972. 76 с.
29. Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. URL : https://revolution.allbest.ru/music/00451373_0.html (дата звернення: 27.11.2020).
30. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : автореф. дисс. … канд. : 17.00.03. Київ, 2000. 18 с.
31. Куприяненко Э. Б. «Камерность» и «ансамблевость» как доминирующие принципы музыкального мышления. Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. 2012. № 9. С. 152–154. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_9_30 (дата звернення: 27.11.2020).
32. Лаптев Р. Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне : автореф. дисс. … канд. : 17.00.03. Санкт-Петербург, 2005. 175 с.

33. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ч. 1. Ленинград : Музыка, 1973. 263 с
34. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыки. Ч. 2. Москва : Музыка, 1983. 264 с.
35. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 224 с.
36. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 2-е изд., доп. и перераб. 536 с.
37. Марценюк Г. П. Використання тромбонів у творчості українських композиторів. Вісн. Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Київ, 2005. Вип. 13. С. 50–53.
38. Марценюк Г. П. Етапи становлення і розвитку Харківської виконавської школи тромбона. Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. 2011. №4. С. 215–218. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_4_55 (дата звернення: 27.11.2020).
39. Марценюк Г. П. Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбонового виконавства (кінець XIX–XX сторічя). Історичні та методичні аспекти : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 18 с.
40. Марценюк Г. П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва : монографія. Київ : ДП "Інформ.-аналіт. Агентство", 2013. 401 с.
41. Марценюк Г. П. Формування зарубіжних духових шкіл та їх вплив на становлення українського тромбонового виконавства. Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. 2011. № 3. С. 184–188. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_3_47 (дата звернення: 27.11.2020).
42. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.
43. Михайлов М. К. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 264 с.

44. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев: Госконсерватория, 1994. 157 с.
45. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 252 с.
46. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
47. Неф К. История западноевропейской музыки / пер. с франц. 2-е издание. Москва, 1938. 303 с.
48. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.
49. Повзун Л. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Одеса, 2018. 35 с.
50. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.
51. Посвалюк В. Т. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі : історичний, професійно-виконавський. Теоретико-методичний аспекти : автореф. дисс. … канд. : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.
52. Пистон У. Музыкальная артикуляция [пер. с англ. К. Н. Иванова]. Москва : Советский композитор, 1990. 455 с.
53. Ражников В. Исполнительство как творчество. Советская музыка. 1972. № 2. С. 70–74.
54. Рікман К. Г. Ладоінтонаційна ситуаційність в музиці сучасних українських композиторів : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 17 с.
55. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. В 4-х т. Медные духовые инструменты. Ударные инструменты. Москва : Музгиз, 1953. Т. 2. 448 с.
56. Ройтерштейн М. Выразительные средства музыки. Москва, 1962. 97 с.

57. Садивский Я. Тромбонный репертуар в украинской музыке. Наука вчера, сегодня, завтра : сб. ст. по материалам VIII междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск, 2014. № 1(8). С. 58-65. URL : https://sibac.info/sites/default/files/archive/2014/nauka_vchera_segodnya_zavtra _13.01.2014_-_pravka.pdf (дата звернення: 27.11.2020).
58. Садівський Я. П. Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2014. 16 с.
59. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. … доктора мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.
60. Скобелев А. О сегодняшнем дне тромбона сквозь призму веков. Музыкальные инструменты. Москва, 2005. Вып. №7. С. 30–39.
61. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Вопросы социологии и эстетики музыки : ст. и исслед. / А. Н. Сохор. Ленинград, 1981. Т. 2. С. 231–293.
62. Сумеркин В. Методика обучения игры на тромбоне. СанктПетербург : Изд-во политехн. ун-та, 2005. 310 с.
63. Сумеркин В. Развитие легато на тромбоне. Вопросы музыкальной педагогики. Москва, 1991. Вып. 10. С. 79–99.
64. Тромбон // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1981. Т. 5. С. 612–614.
65. Ульянов В. С. Тембр тромбона в оркестре М. И. Глинки: полифункциональность и колористика : автореф. дисс. … канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 1999. 22 с.
66. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учебное пособие. Москва : Музыка, 1989. 207 с.
67. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1986. 191 с.

68. Федорков О. Исторические прототипы ансамбля тромбонов. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 32. С. 68-78. URL : http://www.irbisnbuv.gov.ua/cgibin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Pvmp_2011_32_9 (дата звернення: 23.11. 2020).
69. Федорков О. Про репертуар для ансамблів тромбонів (оригінальні твори). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / [за ред. Н.Є.Гребенюк]. Київ, 2001. С. 154–162.
70. Федорков О. В. Украинский ансамбль тромбонов в контексте мирового музыкального искусства : автореф. дис. … канд. искусствовед. Харьков, 2008. 204 с.
71. Харитонов А. Е. Звукоизвлечение на медных духовых инструментах как артикуляционно-штриховой феномен. Москва : Водолей, 2010. 144 с.
72. Холопов Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт.. Москва, 1971, С. 65–94.
73. Храмова С. И. О музыкальности композиции художественных произведений // Вестник Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля. Днепропетровск, 2013. No 2 (6). С.155–160.
74. Цзоу Вей. Композиційні та драматургічні функції тембру тромбона в оркестровій творчості композиторів XIX століття: до проблеми темброві семіології музики : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Одеса, 2015. 19 с.
75. Цзоу Вей. Новые предпосылки интерпретации тембра тромбона в музыке второй половины XX – начала XXI века. Наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. 2014. Вип. 20. С. 584-592. URL :

http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2014_20_60 (дата звернення : 27.11.2020).

76. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма : учебник. 2-е изд. Москва : Музыка, 1987. 239 с.
77. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
78. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–228.
79. Шершакова М. А. Исполнительство на тромбоне: история и современность. URL : https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36989119 (дата звернення : 14. 11. 2020).
80. Bate, Phillip, The Trumpet and Trombone. Ernest Benn, London - W.W. Norton, New York, 1978, p. 55-142. URL : https://www.worldcat.org/title/trumpet-and-trombone-an-outline-of-their-history-development-and-construction/oclc/4034902 (дата звернення : 03. 05. 2022).
81. Montgomery, James, 'The Use of the Trombone by G. F. Handel', LT.A. Journal, Vol. XIII no. 3, July 1985, p. 32.. URL : https://www.columbusstate.edu/archives/findingaids/mc359.php
82. Galpin, Rev F.W.,' The Sackbut:Its Evolution and History', Proceeding at the Royal Music Association 1906 - 1907, p. 16. URL : https://eprints.utas.edu.au/20981/1/whole_MumfordMonteHilton1989_thesis.pdf дата звернення (25.03.2021)
83. Muller, Erich H., Heinrich Schiltz, Leipzig, Breitkopf & Hartel , 1925, p. 63. URL : https://www.musicologie.org/ancien/clan/1004061335.pdf дата звернення (30.06.2021)
84. Pierce, Terry, 'The Trombone in the Eighteenth Century', I. T, A. Journal VIII, p. 7. URL : https://www.historicbrass.org/edocman/newsletter/HBSN_1997_NL10.pdf (дата звернення : 30.11.2020).

85. Grout, Donald J., A Hlstory of Western Music, W.W.Norton and Co., New York, 1960, p.291 URL : https://www.historicbrass.org/edocman/newsletter/HBSN_1997_NL10.pdf (дата звернення : 01.11.2020).
86.
87. Stadtpfeifer;Johann Pezel's Hora Decima and Funffstimmigte Blasende Music', Brass Quarterly XVII, Jan. 1931, p. URL : https://scholarworks.wmich.edu/honors_theses/2608/ (дата звернення : 30.11.2020).
88. Menke, Werner, History of Bach and Handel, London, 1934, p. 39.
89. Carter S. “Trombone Ensembles of the Moravian Brethren in America” in Brass Scholarship in Review. Hillsdale, New York : Pendragon Press, 1999.
90. Haines R. Tenor Trombone Recital. Honors Theses. Paper 2608, 2014. URL : https://scholarworks.wmich.edu/honors_theses/2608/ (дата звернення : 27.11.2020).
91. Joyce G. P. A Graduate Trombone Recital: Selected Solo Trombone Works of Contemporary American Composers. Theses and Dissertations (All). 1059, 2012. URL : https://knowledge.library.iup.edu/etd/1059 (дата звернення : 27.11.2020).