

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра музичного мистецтва естради та джазу
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ДЖАЗОВА СТИЛІСТИКА У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСТВІ НА
ТРОМБОНІ**

Магістерська робота

Цимбала Сергія Сергійовича

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри

інтерпретології та аналізу музики

Зінченко Вікторія Олександрівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Цимбал С.С.

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ШЛЯХИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА НА ТРОМБОНІ	6
1.1 Виконавство на тромбоні в контексті еволюції інструменту	6
1.2 Джазова стилістика у композиторській та виконавській творчості ХХІ ст.	12
Висновки до Розділу 1	27
РОЗДІЛ 2 «ARROWS OF TIME» Р. ПІЗЛІ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Дж. АЛЕССІ: ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ	30
2.1 Композиційно-драматургічні засади «Arrows of time» Р. Пізлі	30
2.2 Джазова стилістика «Arrows of time» Р. Пізлі в інтерпретації Дж. Алессі	34
Висновки до розділу 2	38
РОЗДІЛ 3 ТРИ СЦЕНИ ДЛЯ ТРОМБОНУ З ОРКЕСТРОМ Е. РІЧАРДСА: СУЧАСНА ДЖАЗОВА СТИЛІСТИКА ТА ЇЇ ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ	40
3.1 Композиційний аналіз Трьох сцен для тромбону з оркестром Е. Річардса	40
3.2 Виконавські аспекти джазової стилістики Трьох сцен для тромбону з оркестром Е. Річардса	44
Висновки до Розділу 3	48
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	56

ВСТУП

Актуальність дослідження. Джаз в контексті сучасної музики на шляхах своєї еволюції не тільки не втрачає свого значення, а й набирає обертів та посилює свій вплив на інші напрями.

Маючи від самого початку синтетичну природу, у квінтесенції європейської та африканських культур надала йому тих рис, що не залишають байдужими та відгукується на ментальному рівні й в музикантів та слухачів – його імпровізація та сквозний розвиток, соковита ритмика, емоційна пристрасність, неповторне звучання вже більше ста років не залишає нікого байдужим до цього музичного напрямку.

Джаз глибоко проникнув майже в усі пласти музичного мистецтва від професійного виконавства до композиторської творчості, від естрадної музики до академічних жанрів.

Саме це стимулює теоретичні та виконавські пошуки осмислення жанрових засад, стильових відгалужень, ігрових прийомів та ефектів. Традиційно саме духові інструменти займали перші позиції серед інших, саме в цій царині відбувався потужний розвиток виконавського мистецтва.

Для нашого дослідження творчості представників американської композиторської школи вельми цікаво дослідити їх інтерпретацію саме американськими виконавцями, оскільки саме в такому "ареалі" джазу стає можливим віднайти автентичні аспекти сценічного втілення цих творів.

Проблема вивчення сучасного тромбонного репертуару є гостро актуальною, як в цілому, так і стосовно стрімко зростаючого виконавського рівня.

Крім цього, активний попит слухацької аудиторії актуалізує тематику даного дослідження, що полягає в розгляді стилістичних та виконавських особливостей доробку сучасних американських композиторів, що писали та продовжують писати для тромбону, задля максимально наближеної до задуму автора виконавської інтерпретації, що й зумовлює *актуальність* заявленої теми дослідження.

Мета дослідження – виявити основні атрибути джазової стилістики, які характерні для сучасного виконавства на тромбоні. Відповідно до мети сформульовано наступні завдання:

- 1) систематизувати наукові джерела з питань історії виконавства на тромбоні в контексті еволюції інструмента;
- 2) висвітлити історичну динаміку розвитку джазу в контексті західноєвропейської і американської культур;
- 3) виявити специфіку музичної драматургії «*Arrows of time*» Р. Пізлі та Трьох сцен для тромбону з оркестром Е. Річардса;
- 4) розглянути та проаналізувати джазову стилістику обраних творів в інтерпретації Дж. Алессі.

Об'єкт дослідження – стилістичні особливості сучасного тромбонного виконавства.

Предмет дослідження – джазова стилістика та її втілення у творчості сучасних американських митців.

Матеріал дослідження. Для визначення рис джазової стилістики у творчості сучасних американських композиторів в аспекті виконавських можливостей мідних духових інструментів було обрано «*Arrows of time*» Р. Пізлі та Три сцени для тромбону з оркестром Е. Річардса у виконанні Джозефа Алессі – ноти, партитури, аудіо- та відеозаписи.

Методи дослідження спираються на міждисциплінарну взаємодію загальних та спеціальних підходів сучасного музикознавства:

- *історичний* – слугує підставою для дослідження історичних передумов джазу в академічній музиці та його еволюції в творчості композиторі ХХ ст.;
- *стильовий аналіз*, що відображає природу музичного твору в аспекті авторського світогляду, з одного боку, а з іншого – широкого історичного контексту;
- *структурно-функціональний* – диктує композиційну та смислову структуру музичного твору та його розуміння як художнього цілого;

- *інтерпретаційний* – розкриває специфіку виконавського втілення обраного твору.

Теоретична база. В ході написання роботи були задіяні науково-дослідницькі джерела, що розкривають питання:

- *історичних передумов джазу та його еволюції* (Є. Барбан, С. Беліченко, Н. Белявіна, В. Власов, О. Войченко, О. Воропаєва, І. Горват, Ю. Кінус, В. Конен, П. Корнєв, Е. Кунін, Є. Овчинніков, О. Супрун, Д. Терентьєв, Д. Ухов, А. Фішер);

- *загальнотеоретичні аспекти об'єкту дослідження* (Б. Гецелєв, О. Крижановський, О. Сокол, А. Хасаншин);

- *сучасної проблематики виконавства на мідних духових інструментах* (В. Апатський, І. Єргієв, О. Катрич, Д. Муєдінов, В. Романовський, В. Слупський та інші).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що вперше композиторський доробок сучасних американських композиторів (Р. Пізлі, Е. Річардс) розглядається в контексті джазової стилістики, оскільки, не дивлячись, на те, що опуси для мідних духових широко затребувані у виконавській практиці, у коло зору вітчизняних дослідників досі вони не потрапляли.

Практична значущість отриманих результатів полягає у можливості використання результатів дослідження у навчальних курсах з «Історії світової музичної культури», «Аналізу музичних творів», «Музичної інтерпретації», а також у процесі виконавської роботи тромбоністів-естрадників.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 60 сторінок, з них основного тексту – 54 сторінок. Список використаних джерел налічує 60 позицій, з них – 6 іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА НА ТРОМБОНІ

1.1. Виконавство на тромбоні в контексті еволюції інструмента

Задля визначення шляхів розвитку сучасного виконавства на тромбоні необхідно панорамне бачення витоків та еволюційних етапів цього інструменту, оскільки вирішення проблем виконавської майстерності в співвідношенні художнього, стилістичного та технологічного аспектів в контексті тематики даної роботи є одним з найголовніших компонентів, що складає специфіку сучасного висококваліфікованого виконавця.

Саме у цьому криється формування виконавської майстерності на духових інструментах через специфічні особливості виконання джазових прийомів у процесі підвищення професіоналізму гри на духових інструментах, як універсального музиканта, котрому підвладні будь-які напрями та стилі.

Особливо враховуючи той факт, що виконавська майстерність на духових інструментах формувалася нерівномірно та з великим запізненням відносно інших інструментів. На це впливала велика кількість факторів – від самої загальної еволюції музичного виконавства, розвитку музичної педагогіки до наявності та вдосконалення інструментарію.

З кожним поколінням виконавців, різних виконавських та національних шкіл, композиторів і майстрів конструювання духових інструментів піднімало на новий щабель рівень та якість виконавства, при цьому збагачувався й новими ідеями, й теоретичним осмисленням, й практичними досягненнями окремих музикантів.

Тож розглянемо виконавство на тромбоні крізь призму культурно-історичних метаморфоз.

Поява ще у XV ст. тромбону у сфері церковного музикування надала потужний поштовх до стрімкого розвитку усього спектру інструментарію мідно-духової групи. Що цікаво, сам інструмент з тих пір кардинально не було

видозмінено, але кожна з мистецьких епох вносила відчутні корективи саме у стиль виконавства та його технічно-звукові характеристики. Розглянемо ці процеси більш детально.

За В. Апатським, перші інструменти, що вже можна було вважати тромбонами мали назву сакбути (від фр. *Saquer* – тягнути до себе, *bouter* – штовхати від себе) [3, с. 9].

За відомостями науковця, тоді вони були дещо меншими за розміром та мали суто прикладну функцію дублювання голосів церковного хору, саме тому налічували стільки ж різновидів, скільки й традиційний співочий колектив: сопрано, альт, тенор та бас [3, с. 9].

Зазначимо, що виконавський рівень того часу був не дуже розвинутий, згадані дубльовані хорові партії представляли собою тривалі ноти у плавному звуковедінні (без стрибків та мелізмів).

Відповідним було й звуковидобування: монотонний звук без широкого діапазону динаміки та фразування. Головною метою тогочасного виконавця було максимальне наближення звучання тромбону з реєстровими та технічними можливостями хорового голосу.

З розвиненням теоретичної та практичної сфери музичного мистецтва та виходом його з вузького кола церковного існування розширилися й виконавські можливості мідних духових інструментів.

Найвідчутнішим стала поява та швидке поширення хроматичної системи – інструменти позбулися прив'язаності до конкретної тональності, стали більш технічними, придбали нові художньо-виразові можливості.

Це відкрило нові творчі горизонти як для виконавців, так і для композиторів. Розгорнулася й сфера застосування тромбонів, значною мірою це стосується використання його в оркестровій та ансамблевій практиці. Яскравими прикладами цього можуть слугувати приклади тромбонних соло в операх Г. Ф. Глюка та В. А. Моцарта.

Головними виконавськими проблемами того періоду, що були обумовлені незначною модернізацією інструментів та універсалізацією мундштуків, стали

збереження якісного тембру в усіх регістрах діапазону оновленого інструмента і техніка гри у крайніх регістрах, насамперед, високому.

Так, Д. Муєдінов вважає, що саме в творчому доробку В. А. Моцарта тромбони «... вже не обмежуються участю у виконанні окремих фраз спільно з іншими інструментами або підтримкою *tutti*, як це було у Глюка і Гайдна. Моцарт високо оцінив технічні, динамічні, його кантіленні і вперше надав йому у ряді епізодів самостійного художньо-образного значення» [31, с. 98].

Власне кажучи, саме в оркестрі В. А. Моцарта відбувся розподіл й, власне, перерозподіл функцій мідних духових інструментів, який привів до певної ієрархізації оркестрової групи. Однією з примітних рис оркестрової інтерпретації тромбону з'явилося сміливе використання нижнього регістра, який раніше не використовувався (наприклад, у Реквіємі В. А. Моцарта).

Подальший розвиток виконавства на тромбоні визначався закономірностями й віхами історії музичного мистецтва. Одним з таких проривів у виконавському мистецтві стала прихильність до цього інструменту Л. ван Бетховена. Окрім широкого застосування його в оркестрових партіях, саме цей композитор підводить до виведення тромбону в якісно іншу площину – він створює три п'єси для чотирьох тромбонів.

Про це Д. Муєдінов пише: «Нова виконавська культура, яка бурхливо розвивалася, вимагала відповідних творів, що базувалися на нових естетичних принципах. Шедеври поліфонічного мистецтва, зокрема твори за участю духових Вівальді, Генделя, Баха, втратили своє значення. Безліч духових концертних п'єс, що створювалися виконавцями-практиками або другорядними композиторами, аж ніяк не відповідали серйозним художнім вимогам» [31, с. 99].

Цитата якнайкраще окреслює гостроту проблеми сольних жанрів для духових інструментів наприкінці XVIII століття.

Нове за змістом мистецтво закликала до життя нові засоби музичної виразності, що торкнулися багатьох сторін класичного симфонізму: мелодику, гармонію, ритміку, принципи формотворення, інструментовку. В плані

тромбонного виконавства це був потужний ривок у русі до віртуозності, динамічних та колористичних можливостей інструменту.

Наступним кроком тромбонного мистецтва став творчий доробок Р. Вагнера. У його операх зароджується напрям сприйняття тромбона як оркестрового інструменту, в цьому він отримує «пальму першості» – тромбоні композитор доручає найпривабливіші епізоди любовної лірики.

З появою емоційного забарвлення звучання тромбону значно підвищилися вимоги до виконавців – це стосувалося якості тембрового звучання, фразування та динамічної градації на одиницю часу. Це все посприяло виникненню професійної тромбонної педагогіки і, як наслідок, професійних виконавських шкіл.

Також необхідно згадати про досягнення Р. Вагнера у сфері колористичних красок тромбона – саме в його творах починають використовуватися різноманітні сурдини – грибка та букета, які згодом отримали нове життя у джазовій музиці.

Епоха романтизму стала продовження розвитку семантично-емоційної сфери звучання тромбону. Основним якісним показником виконавської техніки тромбоніста стає актуальне й досі володіння якісним звуком, широким діапазоном та досконалою технікою гри.

На додачу назрілими проблемами залишаються – тривала гра у високому регістрі, що потребує вдосконалення виконавського апарату і, насамперед, витривалого та еластичного амбушура, здатного забезпечити вирішення цих завдань, у романтичному репертуарі для тромбону набувають особливого значення.

Більшість цих виконавських завдань успішно вирішувалося вже у першій половині XIX століття, оскільки активно розвивається сольне виконання на тромбоні: серед тромбоністів-солістів цього часу – німці Ф. Бельке, К. Квайсер і М. Набіх, Ф. Чіоффі.

Репертуар тромбона поповнюється творами Ф. Давида, Ф. А. Куммера, Ю. Новаківського та інших. Визначальне слово у визначенні концертного статусу тромбона належало німецькому композиторові Ф. Давиду.

Перші концерти для тенорового тромбона не випадково з'явилися в Німеччині, де традиції тромбової гри підтримувалися на найвищому рівні.

Особливо зразковою була виконавська школа у Лейпцигу – там на той час існував уславлений симфонічний оркестр *Gewandhaus*, а також відкрита Ф. Мендельсоном Вища музична школа.

Більшість німецьких романтичних концертів мають риси сольного концерту віртуозного типу. До таких слід віднести твори О. Ланге, Ф. Греффе, Е. Заксе, Є. Рейхе, та ін., які зберегли своє художнє значення до нашого часу і входять в концертний репертуар сучасних тромбоністів-концертантів.

У другій половині ХІХ століття формуються потужні, в порівнянні з минулим, мануфактури по виробництву інструментів – *Bach, Holton, Conn, King* – в США, *Heckel, Zimmerman, Besson, Courtois* – в Європі. Виходять з практики деякі різновиди тромбона, наприклад, альтовий і контрабасовий.

У першій половині ХХ ст. зростає роль тромбона як оркестрового інструмента, чому значною мірою посприяла творчість Г. Малера, Р. Штрауса, П. Хіндеміта та І. Стравинського.

Потреби виконавців задовольнялися за рахунок вже існуючого концертного репертуару, а також камерно-інструментальних і ансамблевих творів тогочасних авторів.

Паралельно з ускладненням засобів музичної виразності (що стосується як партії соліста, так і оркестрової партитури), композитори ХХ ст. в своїх творчих пошуках звернулися до музичного досвіду минулих епох (неокласична та неоромантична тенденції).

Крім цього ХХ ст. характеризується появою напрямку, який визначено як експериментальний, що обумовлюється прагненням до радикальних змін драматургічних та музично-виражальних засобів.

Різноманітні стильові різновиди, пов'язані з пошуком оригінальних форм і засобів виразності (використання поліладовості, політональності, запровадження нових техніко-композиційних систем – додекафонія, алеаторика, сонористика),

характеризують цю групу творів (концерти для тромбона Б. Горбульскіса, Г. Фріда, концертні п'єси для тромбона Е. Денисова та А. Шнітке).

Нові виконавські прийоми і штрихи, що були напрацьовані таким досить тривалим періодом розвитку тромбонного виконавства, висувають підвищені вимоги щодо володіння ними. На сьогодні ми маємо величезну виконавську палітру, яка характеризує твори, написані для тромбону.

У ХХ ст. на теренах вітчизняної виконавської практики відбувались значні зміни у науково-теоретичному осмисленні усіх виконавських процесів, з'явилася велика кількість дослідницьких праць.

По-перше, це був логічний та природний процес розвитку та вдосконалення загальної теорії і методики навчання гри на всіх духових інструментах, дослідження загальних закономірностей розвитку техніки або інших компонентів виконавського апарату і виразних засобів.

По-друге, поява досліджень, в яких розглядаються питання теорії і практики гри на конкретному духовому інструменті, навіть з розгалуженням по різновидам.

По-третє, прагнення педагогів проникнути в глибини виконавського процесу, виявити об'єктивні закономірності звукоутворення, інтонації, вібрато, динаміки, тембру; зрозуміти особливості звучання музичних інструментів, фізичну і фізіологічну природу різних прийомів звукоутворення.

У четвертих, вивчення класичної спадщини, музикознавчий і виконавський аналіз творів різних стилів і форм для духових інструментів, уточнення їх редакцій, прагнення до розширення репертуару високого художнього значення, розробка методичних рекомендацій з їх вивчення.

Значним внеском у розвиток методичної науки про виконавство на духових інструментах стало написання музикознавчих робіт В. Апатського, О. Воропаєвої, І. Єрґієва, О. Катрич, Д. Муєдінова, В. Романовського, В. Слупського та ін.

При такому потужному поштовху наукової думки у сфері духового виконавства, саме тематика джазу, з певних причин, довгий час залишалася поза увагою духовиків-мистецтвознавців та духовиків-методистів.

1.2. Джазова стилістика у композиторській та виконавській творчості XXI ст.

Бурхливі та швидкоплинні процеси XX століття надали потужний поштовх та «нове дихання» еволюції виконавства на мідних духових інструментів. Виконавці шукали нові техніки та прийоми, було принципово переорієнтована та переоцінена позиція музиканта у ланцюжку «композитор – виконавець – слухач».

В свою чергу композиторів цікавлять нові грані технічних та функціональних можливостей мідних інструментів та створення принципово іншої інтонаційної сфери стало необхідним застосування нетрадиційних прийомів гри на інструменті, специфічних способів звуковидобування, що не пов'язані з природними особливостями «міді», вони змінюють фокус зору з суто оркестрових ролей мідних інструментів на її багатоманітний семантичний потенціал у концертній та камерній літературі.

У XXI ст. джазова стилістика творів академічних композиторів перестала бути ультра новаторською й зайняла міцні позиції у широкій палітрі сучасного музичного висловлювання авторської думки.

У більшості сучасних досліджень джаз представляється як самостійне і розвинене художнє явище, що має свої власні унікальні жанри та супутню не музикальну атрибутику (візуальність, імідж виконавця, активність аудиторії, джазові спільноти, можливість самовираження та інші).

В вітчизняному музикознавстві також досі не виробило однозначних критеріїв даного феномена, характеризуючи його і як тип творчості, і як вид мистецтва, і як окремий музичний жанр або напрямок.

Однак найбільші ознаки унікальності джазу можна побачити при дослідженні його музичної мови. У формуванні музичної мови джазу бере участь комплекс виразних і виконавських засобів, що відбивається, перш за все в специфіці його *ритму, гармонії, фактури, інтонаційно-артикуляційних особливостей та особливості трактування інструментів.*

Одним з найважливіших компонентів джазу, що впливають на його музичну мову, є *ритм*. І саме ритм, в парі з блюзовим інтонуванням, стають для слухача найбільш важливим показником новизни і оригінальності цієї музики.

Роль ритму в не джазовій музиці також велика, проте в джазі він знаходить нові функції і виконує інші завдання.

Особливо важлива роль метроритму виділяється багатьма дослідниками. «Зміна ряду параметрів звучання (гармонії, мелодійного контуру, тембру, гучності) саме по собі не викликає ефекту «джазовий», але навіть не джазова мелодія звучить по-джазовому імпровізаційно, будучи зіграною за законами джазового ритму» [1, с. 12].

Ритм в джазі грає одну з головних ролей у формуванні цього музичного напрямку.

В різних виконавських стилях бітова ритмічна будова збагачується великою кількістю різноманітних синкоп, неочікуваною акцентуацією та вільним трактуванням музичної фрази, яка жодного разу не може бути повторена двічі однаково.

Цікавим ефектом є використання гармонічних синкоп, яка тісно пов'язана з традиційною ритмічною, але має і власні особливості. Зазвичай використовується одночасно з ритмічною, але динамізує і значно збагачує музичну фактуру, додаючи їй певної напруженості.

Різні комбінації синкопування створює ефект нашарування перехресних наголосів. Багатоплановість поліритмічності джазу були відзначені В. Конен: «у міру розвитку джазу від раннього регтайма до більш складним ритмічних варіантів, наприклад до бугі-вугі, ця багатопланова, поліритмічна основа ускладнилася. Пульсуючою двочасткової основі протиставляється інший, самостійний візерунок, призначення якого – викликати зміщення акцентів і створити враження другого паралельного ритмічного центру» [20, с. 223].

Інакше кажучи, для джаза є нормою співіснування декількох "паралельних реальностей" ритмових та гармонічних площин. А в вищих проявах поліритмії

характерно і постійне порушення періодичності лінії акцентів у свідомості слухача, викликає ефект нестійкості музичного розвитку.

За словами В. Конен, «слухач охоплений відчуттям, що в музиці джазу весь час переважає прагнення зруйнувати незмінно пульсуючий основу (... маються на увазі і мелодійні освіти, і прикраси, і навіть тембри)» [20, с. 224].

Ще один обов'язковий компонент, який має надважливу функцію це джазова *гармонія* джазу. Це практично неосяжне явище, де є тільки деякі технологічні принципи, що втілюються необмеженою кількістю виконавських рішень. За основну «гармонійну» одиницю в джазі береться не тризвук, а септакорд.

Пентатоніка, блюзова гама та найбільш вживаний малий мажорний септакорд є основою основ, з якої зростає множина гармонічних варіантів.

При цьому в більшості випадків зберігається традиційна система класико-романтичної гармонії та народні лади. Усталені в джазовій практиці гармонічні звороти і акордова фактура доводять результати такої взаємодії.

Слухові враження постійно стимулюють дисонантні "тригери" джазового звучання, в технічному – як впливає з попереднього – в особливостях освіти, будови та взаємодії акордів.

Е. Барбан характеризує її як «тип гармонійного супроводу мелодії, заснований на паралельному хроматичному русі голосів при з'єднанні акордів (головним чином септакордів)» [4, с. 358].

Походження цього терміна пов'язано з існуванням в старій Америці традицій музикування невеликими ансамблями, що грали в перукарнях, в ті часи були одночасно і місцями відпочинку та розваги багатьох городян (в основному, негрів) – в цих же приміщеннях часто розташовувалися невеликий бар, а також майданчики для співу і танців.

Обов'язковою інструментом таких ансамблів було банджо, в практиці гри якого і сформувалися основи «*barbeshop harmony*».

Як правило, нотний запис в джазі обмежений мелодією теми і її гармонією, записаної цифровим способом. Такий запис аналогічний системі, що діяла ще в

епоху генерал-баса, але, на відміну від неї, бас записується літерами (або цифрами с номером ступені, що зустрічається набагато рідше), що позначають основний тон, а цифри означають додані до акорду тони і їх альтерацію.

Важливою особливістю джазової гармонії є її свобода в «розшифровці» цифрового запису, що впливає із загальної установки на імпровізаційного виконання.

При цьому, в залежності від стилю або волі конкретного виконавця, гармонія може бути ускладнена шляхом розширення вертикалі, зміни фактури, використання басових замін. Загальна «відірваність» баса від гармонії проявляється в специфіці джазової *фактури*.

Слід особливо наголосити і специфіку *артикуляції* та інтонування в джазі. Традиційно музична артикуляція розуміється як реалізація звукового матеріалу з точки зору пов'язаності або розчленованості музичних тонів.

Найбільшого поширення набуло визначення Е. Барбан, де під артикуляцією він приймає «мистецтво виконувати музику, і перш за все мелодію, з тим або іншим ступенем розчленувати або зв'язності її тонів, мистецтво використовувати у виконанні все різноманіття прийомів легато і стаккато, тобто, артикуляцію розглядають з позицій континуальності і дискретності музичної тканини» [4, с. 356].

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

Е. Барбан виділяє «елементарні частинки» джазової музики, близькі по суті філологічної фонемі, які за аналогією можна називати «тонемо». Такі «тонемі» в джазовій музиці складають інтонаційний і мотивний «словник» виконавця, вироблений ним самим в процесі виконавської практики, а певна їх сукупність утворює його індивідуальний стиль [4, с. 356].

Особливу важливість інтонування підкреслює і І. Горват, розуміючи під артикуляцією всі форми виявлення інтонування в процесі музикування.

І. Горват стверджував, що інтонація дає інформацію як музичну, так і сполучену з нею соціальну, але, своїми, чисто музичними засобами. «Інтонацію-інтонування я розумію як змістовно розгортається музичне спілкування, матеріалізацію цього мислення в культурі» [11, с. 100].

Е. Тітов представляє артикуляцію в них як систему, що складається з декількох взаємозалежних категорій: штрихи (прийоми вилучення, ведення, закінчення, з'єднання звуків), акустичні зміни (ефекти), фактура і мелодика (технічні засоби), пов'язуючи її також з «сукупністю психофізіологічних дій, представлених у вигляді ланок виникає в процесі виконання ланцюга: уявлення про звук – м'язово-рухова установка – виконавський рух – реальне звучання – активний слуховий аналіз з відповідним коригуванням дій» [44, с. 11].

Професійний рівень виконавства на тромбоні сьогодні – це вже не тільки якісне технічне та віртуозне виконання, до сучасного музиканта висуваються набагато вищі вимоги, що включають в себе певну універсальність та вільне володіння (та швидке переналаштування апарату) різними стильовими напрямками.

Взаємодія джазу і академічного пласта унаочнюється через *jazzing the classics* (скорочено – джазінг) – або «оджазування класики» (термін У. Сарджента). Джазінг це скоріше не окремий виконавський прийом, а наслідок тісної взаємодії та взаємопроникнення, і навіть інколи співіснування джаз та академічної музики.

І це не випадково, бо при всій самобутності джазу, він все ж таки зберігає генетичні зв'язки з академічною музичною традицією. В такому положенні джазінг являє собою більше спосіб мислення, ніж окремий напрямок. Хоча на практиці може знаходити втілення в різних формах від точних цитат до квазі-академічних стилізацій.

«Джаз, що є синтетичним продуктом музичної творчості Новітнього часу, в процесі професіоналізації за достатньо короткий проміжок часу виробив та задекларував свою систему жанрово-стилістичних ознак.

Джазінг, який розуміється і самими джазовими музикантами у найзагальнішому естетичному плані, функціонує в межах джазової жанрової системи, яку ще недостатньо розроблено, – відмічає О. Воропаєва, – незважаючи на багатоскладовість та нестійкість жанрових різновидів джазу як імпровізаційного мистецтва, вони все ж існують. До них, зокрема, можна зарахувати сольні та ансамблеві імпровізації у свінгу та бібопу на ту чи іншу тему. Це – своєрідна тема з варіаціями як імпровізаційний різновид існуючої жанрової моделі. Аналогічно джазом асимілюються первинні фольклорні жанрові джерела (блюз, балада) [9, с. 6].

Враховуючи думку вченої, можна дійти висновку, що джаз не є окремою жанровою системою, а скоріш за все являє собою систему внутрішніх семантико-структурних різновидів.

Інакше кажучи, імпровізаційний первень джаз є інструментом переосмислення академічної традиції та фольклору, в результаті чого формується самобутня мова та принципи формоутворення, характерні лише для джазу.

«У сучасному джазі спостерігається значне розширення кола засобів транскрипції-імпровізації. Поряд із збереженням цитат все більшої ваги набуває стильове оджазування. Звідси – значно більший вплив інтонаційних закономірностей обраної стильової моделі на власне джазову композицію, до якої залучаються розробковість, складні види варіантності, нові «класичні» тембри, які були відсутні у традиційних *combo*-ансамблях», відмічає О. Воропаєва [9, с. 6].

Так, одним з прикладов вищесказаного, може бути стійка тенденція спрямована на значне розширення крайніх регістрів тромбону у сучасному виконавстві.

Безумовно, серед різнобарв'я сучасних виконавських прийомів є ті, які виникли порівняно недавно і їх дійсно можна віднести до нових (цей процес має постійний характер).

Звісно переважна більшість з них це мікстування та нашарування вже відомих прийомів, але сьогодні вже досить часто можна зустріти використання комп'ютерних технологій та цифрових музичних інструментів. Це відкриває новий пласт виразних можливостей тромбону.

Прикладом подібного підходу є оригінальний зразок цифрової труби Моррісона (*Morrison Digital Trumpet*), створеної в Австралії конструктором MIDI-контролера для мідних духових С. Маршаллом і відомим мультиінструменталістом Дж. Моррісоном.

Надзвичайно широкий арсенал тембрових ресурсів цифрового інструмента дозволяє виконавцю значно розширити виражальні можливості духового інструменту. Й на сьогодні це один з найперспективніших напрямків сучасного духового виконавства.

В багатьох наукових дослідженнях останніх років джаз визначається як професійне мистецтво, яке збагатило сучасну музичну класику новим тематично-образним змістом, а, особливо, незвичними та оригінально специфічними засобами музичної виразності [24, с. 56].

Шлях джазу до професійного мистецтва, який в процесі свого розвитку змінював свою функціональну природу побутування, був досить складним що безумовно вплинуло на його історичну долю.

Як відомо осередком модернового джазу був та залишається Нью-Йорк. Деякі вчені називають цю нову стильову фазу джазу, що йде до свого завершення у наші часи, *модернперіодом*.

Його можна схарактеризувати з різних боків, зупинемося на найважливіших. По-перше, модернперіод вирізняється різкою зміною функціональної орієнтації музики (насамперед, переходом від розважання й аматорства до концертного виконання і професіоналізму).

По-друге – утворення та поєднання нових стилів: бі-боп, кул, «третя течія», фрі-джаз та інших.

І вже тут знаходить свій прояв нова пізнавальна функція джазу. А це перш за все інтелект виконавця, осмислене сприйняття музики в режимі реального часу,

в більшості випадків знаходить відображення в кул-джазі, який часто називають «концертним або інтелектуальним джазом».

І ще один важливий аспект це спрямованість на слухача, саме в цьому заключається концертність, яка виявляла себе у високій технічній майстерності виконавців, й саме вона визначила пізнавальний характер джазового мистецтва. Це означає, що інтелектуальних зусиль від виконавців вимагає не лише інтерпретація музики, але й аналіз впливу та якісна характеристика реакції слухачької аудиторії в умовах живих концертних виступів.

Ще один з найновітніших напрямів розвитку виконавства на тромбоні – базинг з широким спектром характерних для нього прийомів. Усе частіше з'являються твори з використанням цих специфічних прийомів, причому як поодинокими мідними інструментами (трубами, валторнами, тромбонами, тубами), так і відповідними оркестровими групами.

Як зазначає І. Гишка: «...майстерно скористався звучанням мундштука тромбона в Концерті для фортепіано з оркестром Дж. Кейдж. Успішно використав мундштуки мідних інструментів у творі «*Swinging Musik*» польський композитор К.Серові. А. Жан Барк і Ф. Рейбе написали для квартету тромбонів спеціальний твір «*Bolos*», у якому прийом звуковидобування на мундштуці ще раз переконливо засвідчив своє право на існування» [12, с. 68].

Г. Марценюк в своїй статті «Нетрадиційні та сучасні прийоми виконання у практиці гри на тромбоні» розрізняє два типи базингу: «*lips buzzing*» і «*mouthpiece buzzing*» (тобто «базинг» самими губами і «базинг» на мундштуці) [29, с. 196].

Базинг самими губами або тільки на мундштуці, що сприяє приведенню амбушура в робочій стан. «Самий процес виконання «базингу» являє собою майже беззвучну імітацію губами гри на тромбоні, при цьому його виконання здійснюється так само, як і звукоутворення і звуковедення на інструменті, з такою ж роботою язика, поданням» тощо. «Базинг» дає можливість тренувати м'язи «амбушура, які внаслідок відсутності обмежувальних полів мундштука потерпають більш інтенсивне навантаження», відмічає Г. Марценюк [29, с. 196].

Базинг допомагає музикантові регулювати рівність виконання видиху, стежити за направленням повітряного потоку та формувати міцну опору під час звуковидобування.

«Виконання цього технічного прийому сприяє відпрацюванню вміння управляти апертурою (тобто, губною щілиною), її розміром, формою, мірою регулювання амбушуром; сприяє розвитку вміння музиканта точно інтонувати і коригувати інтонацію при взаємодії всіх виконавських компонентів, що пов'язані з цим процесом. Тромбоніст, що володіє навичками гри «губних звуків», у подальшому набуває добре тренований, міцний і, в той же час, досить вільний амбушур. У цьому випадку тромбон, являючись акустичним резонатором, надає звуку інтонаційну стійкість, яскраве тембральне забарвлення і велику динамічну силу», пише Г. Марценюк [29, с. 196].

Як ми вже відмічали класична артикуляція та фразування істотно відрізняється від джазової. Як зазначає А. Гладких в своїй статті «Специфіка виконання джазових прийомів у сучасній музиці», у джазі мелодійні духові інструменти, тому в цьому стилі музики переважають здебільшого види м'якої атаки звука, так званій «лігований язик». Музикантові, вихованому на класичній артикуляції, інколи складно виробити м'яку атаку, і коли він грає джазову п'єсу, відразу помітні неправильна артикуляція та фразування [13, с. 6].

Всі особливості джазового фразування мають ґрунтуватися на відчутті свінгу. Стилiстично правильна інтерпретація музичного твору чи його уривка досягається шляхом вдалого джазового фразування.

«У джазі і танцювальній музиці це поняття має, крім того, окрему інтерпретацію кожного звука, зумовлену взаємними зв'язками в межах фрази. По-джазовому відчуте фразування – один з найважливіших моментів, що докорінно впливає на інтерпретацію в цій музичній галузі. Джазове фразування організовує звукову тканину по трьох параметрах: прояв пульсу; доведення музичної думки до зазначеної точки; артикуляція штрихів», пише А. Гладких [13, с. 5].

Постійна наявність пульсу, що заряджає музичну фразу енергією – основна властивість джазової музики, вливає в її пружний імпульс – «*bim*». Він буває

парним і непарним, в залежності від стилю і напряму джазової музики. У свінгу, де пульсація має тріольну основу, біт досягається тим, що всі восьмі ноти читаються тріолями.

«Тріольність переважає в середніх темпах, вона зникає в дуже повільних п'єсах (баладах), у яких біт досягається за допомогою агогіки («відтягнення») ритму мелодії від метра – «*граунд-біта*»: а у швидких темпах біт – за допомогою штрихів та артикуляції [13, с. 6].

Крім тріольного розподілу, біт у джазовій музиці підтримується зміщенням акценту із сильної частки на слабку, в музичній фразі, що складається з одних четвертих – це акцент «*ап-біт*». У фразі з одних восьмих нот акцентується слабка частка – акцент «*офф-біт*». Крім акценту на слабкі частки такту, в джазовій музиці постійно відбувається чергування з акцентами на сильну частку такту – «*ту-біт*» із акцентом «на раз» (у чотиридольному метрі – перша частка) «*даун-біт*», зазначає А. Гладких [13, с. 5].

Найважливішою умовою «лігваного» язика є робота артикуляційного апарату під час постійного напору повітряного струменя. Навіть якщо звук «затикається» в невеликих паузах, м'язи діафрагми повинні утримувати і не переривати потік повітря.

Як відзначає зазначає А. Гладких, духові інструменти мають унікальні можливості в тембровому забарвленні звука. Ця особливість інструментів стала використовуватися на практиці для підкреслення «*офф-біта*», коли ноти, що акцентуються, тембрально «засвідчуються» за допомогою складу «да», а ноти без акценту «затемнюються» складом «ді» чи «ду» [13, с. 8].

У швидких темпах, коли через швидкість темпу зникає тріольність, то акцент пресом «*офф-біт*» можна зберегти тільки за допомогою тембральної артикуляції.

Штрих «*ті-а*» – характерний для стилю «*Боп*» – з рухами восьмими, в якому акцент «*офф-біт*» створюється за допомогою ліги, такий штрих «навиворіт» комбінується в джазових лініях з акцентом «*біт*», в якому лігуються восьмі на сильні частки [13, с. 5].

Дуже складно розчленувати джазове фразування на окремі аспекти, тому що в проголошенні фрази беруть участь відразу кілька прийомів: це і тріольність, і акцентування, і артикуляція, і артикуляція синкоп.

Важливе місце в розділі артикуляції відводиться виконанню тріольних восьмих, де акцент повинен виконуватися на третю восьму, а не на першу, як в академічній музиці, і не на другу, як у звичайних восьмих.

А щоб підсилити ефект акценту, ноту перед ним грають дуже тихо, тобто «проковтують». Іноді трапляється поліметрія в мелодійних лініях, коли тріолі згруповані по два звуки, в такому разі акценти виконуються на кожному першу ноту з групи.

Мета цього ефекту – одержання звуку однієї висоти з різним тембральним забарвленням, у середніх швидких темпах за допомогою «половинного» язика (HaH tongue) – «*да-дл*» або «*да-дз*».

У джазі форшлаг акцентується, тому прийом «проковтнута» нота за ним звучить особливо ефектно. Джазовий біт має такий напір і енергію, що починає «розгойдувати» навіть тривалі звуки, просвічуючись крізь них через вібрато. Залежно від стилю, амплітуда вібрації змінюється.

В епоху пізнього свінгу і бі-бопу, де переважає акцент восьмими «*ап-біт*», частота коливань відповідає тріолям – велике вібрато, тому за характером звучання вібрато поділяється на три види:

-*дрібне вібрато* – при цьому виді вібрато коливається висота звуку, таке вібрато артикулюється складами «*ді-а-і-а*», виконується рухом нижньої щелепи (як під час вимови складу «*ва-ва*») і за допомогою техніки вигнутого язика, коли язик своєю задньою частиною притискається до корінних зубів і при цьому в ротовій порожнині створюється ущільнення струменя повітря, необхідного для підвищення звуку; вібрато в стилі «диксиленд» часто переходить наприкінці в «*шейк*» чи губну трель (англ. lip trill), що свідчить про східну природу цих прийомів, .

- *велике вібрато* – при цьому вібрато, крім того, що коливається сама висота звуку, між коливаннями затухає, зменшується сила звуку. Таке вібрато

артикулюється складами «*да-у-а-у*» та виконується погойдуванням або рухом кисті руки і пальцями, що знаходяться на вентильному механізмі інструмента. При цьому зі зміною висоти звука послаблюється і сама сила звука;

- *звичайне вібрато* – вібрато, під час якого основний звук, що виконується, залишається на одній висоті, змінюється лише його тембральне забарвлення і утворюється при нормальному і розслабленому амбушурі. При затиснутому, твердому і перенапруженому амбушурі, неправильному виконавському диханні («не обпертому») на діафрагму вібрато стає вульгарним, або взагалі відсутнє.

Крім основних елементів, таких як звук, вібрато, штрихи, фразування, музикант на практиці користується з багатьма ефектами. Усе, що можна витягти з інструмента, його конструкції, джазисти стали застосовувати в музиці.

Усі ефекти можна поділити на чотири види:

- ефекти, що використовують натуральний діатонічний звукоряд «*фліп*», «*шейк*», «*турн*» тощо;
- ефекти, основані на здатності інструмента глісандувати та затискати звук – «*скидання*», «*під їзд*» до звуків;
- ефекти, основані на можливості регулювання губ, послаблюючи чи напружуючи м'язи, знижувати або підвищувати звук — «*смір*», «*бенд*», «*ліп слер*»;
- ефекти, основані на застосування різноманітних сурдин [13, с. 7-8].

Сучасні духові інструменти стали основою для створення великої кількості ефектів по натуральному звукоряду, це ще виправдовується і тим, що багато джазових фразованих ліній мають поправку на натуральний звукоряд. Форшлаг по натуральному звукоряду можна поділити на два типи: короткий та довгий.

У джазовій музиці акцент доводиться на форшлаг, а не на ноту, перед якою він пишеться, і хоча акцент над хрестоподібною нотою не пишеться, поштовх преса приходиться саме на неї.

Короткий форшлаг, на відміну від «проковтнутих» нот, завжди виконується штрихом легато.

«Флін» – прийом, побудований на натуральному звукоряді, якщо в академічній музиці групето виконується клапанами, то джазове групето «флін» виконується губами за допомогою преса й артикуляцією «да-і-а», коли язик підгортає струмінь до піднебіння на голосну «і» [13, с. 10].

Джазовий прийом «флін» дещо нагадує короткий форшлаг «д'я», але він відрізняється тим, що форшлаг виконується за допомогою язика, а «флін» – тільки легато.

Джазове групето «турн» – прийом, подібний до «фліна», однак, його відмінність від «фліна» полягає в тому, що «турн» завжди виконується клапанами, а звуки, що входять у «турн», завжди виписуються.

Джазовий прийом «шейк» (англ. Shake – трясти) дуже часто трапляється в оркестровій грі, особливо в кульмінаціях, та є одним із найскладніших прийомів. Виконання його аналогічне губній трелі, однак, «шейк» – це не просто губна трель, яка трапляється в академічній музиці. Відмінність від трелі полягає в тому, що інтервал між основним і допоміжним тонами поступово звужується до секунди, що досягається звуженням ротової порожнини, а амплітуда гойдання до кінця звука збільшується [13, с. 11].

Деякі музиканти під час виконання «шейку» трясуть інструментом, що полегшує виконання цієї джазової трелі, звідси – і назви цього ефекту.

Прийом *глісандо* широко використовують в різних стилях джазу та сучасній музиці, це ефект, коли звук починає ковзати по всьому діапазону.

Можна виділити чотири основні типи: глісандо до звука («під'їзд»); глісандо від звука («скидання»); глісандо від звука нагору, що в джазовій практиці має назву «дойт»; глісандо між звуками [13, с. 12].

Глісандо також кваліфікується за засобами звукодобування: а) гладке; б) кулісне; в) змішане.

Гладке глісандо виконується тільки губами та диханням. Артикулюється складом «*ті-у-а*» донизу, вгору — складом «*та-у-і*» [13, с. 12].

Кулісне глісандо виконується безладним швидким рухом куліси, причому склад звуків, що входять у таке глісандо, не має значення, тому що через велику кількість вони проскакують дуже швидко.

Змішане глісандо починається як «гладке», але з розвитком переходить у кулісне глісандо.

Глісандо «*Doit*» Складність його виконання полягає в тому, що наприкінці його звучання не має певного звука по висоті. Звук «дойт» немовби зникає і гасне на димінуендо, а це особливо складно, тому що верхній регістр, навпаки, потребує зусилля повітряного ступеня. Це протиріччя можна подолати за допомогою техніки язика, коли язик під час закінчення глісандо повільно закриває губну щілину, в результаті, не знижуючи напору повітряного струменя, відбувається зменшення сили звука [13, с. 13].

Глісандо «*Doit*» – глісандо, спрямоване вгору і починається завжди після певної ноти.

«*Під'їзд*» – це глісандо до ноти. Воно має звучати в межах одного тону, тому виконується аплікатурою ноти, що на тон нижчий за основний, або половинний клапан, як і форшлаг.

У «змішаних» глісандо гладка частина виконується із-за такту, а «клапанна» частина – як форшлаг, завдяки тривалості основного звука, однак, не слід плутати «змішане» глісандо з довгими форшлагами по натуральному звукоряду.

Амбушурне глісандо «*смір*» або «*лїп слер*» (англ. SMEAR, LIP SLUR) – це два основні види губного глісандо. «*Смір*» (переклад «змазати») – це губний «під'їзд» до звука, артикулюється складом «ту-і». «*Лїп слер*» – це опускання звука губами після атаки, артикулюється складом «*ті-у*» [13, с. 15].

Виконуючи прийом «*Бенд*», джазова пульсація повинна мати таку силу, що «просвічує» навіть через ноти, змушуючи їх артикуляційне вібрувати в свінгові – тріольним бітом.

Виконується «*бенд*» так: після атаки звука послаблюється напір повітряного струменя та знижується звук, після чого знову підсилюється напір струменя

повітря і висота звука має початкову висоту. Артикулюється «бенд» словами «*ti-u-i*» чи «*ti-a-i*».

У духовому інструменті можна чітко почути голосну, котрою артикулюється нота. Достатньо проартикулювати окрему ноту різними складами «*ту*», «*та*» чи «*ті*», щоб переконатися в цьому. Така особливість стала використовуватися музикантами в джазі для посилення контрасту між наголошеною і ненаголошеною нотами, а також для з'єднання реєстрів.

Нижній реєстр, що потребує широкого повітряного струменя, артикулюється голосною «*а*», середній – «*у*», верхній, що потребує вузького струменя повітря – «*і*» надвисокий артикулюється складом «*тіч*». Приголосна «*ч*» не дає язикові зімкнутися з піднебінням, іноді висока нота береться тільки легато знизу і зовсім не виходить під час атакування [13, с. 16].

Це відбувається тому, що язик збиває апертуру, тому дуже складно зімкнути губи в ігрове положення. Подолати ці труднощі можна за допомогою «підсікання», коли верхній звук атакується квінтою нижче зі складом «*та-і*», немовби через форшлаг.

Звук духових інструментів у джазі зазнав певної еволюції, від різкого – в традиційному джазі до звука з електронним перетворювачем зі всіма ефектами з арсеналу сучасної музики, пошуки нових тембрових фарб тривають і нині.

Таким чином, пройшовши різні стадії функціонального розвитку (прикладна, розважальна, пізнавальна), джаз «запам'ятав» та увібрав характерні ознаки кожної з тих музичних культур, які визначали на той час головні риси його «обличчя», і з якими сьогодні й ймовірно у майбутньому він буде активно взаємодіє.

Протягом майже столітнього періоду джаз знаходився в активному творчому пошуку. І незважаючи на те, що він, як частина загальної культури і світового музичного процесу вже визначив свій культурний простір, на сьогодні цей вид музичного мистецтва продовжує створювати передумови для синтезу традиційного та нового, для укріплення зв'язків між різноманітними формами і типами музичної культури.

В кінцевому рахунку багатогранність «ролей» джазової музики визначило її надзавдання – перетворююче, виховне, яке збагачує духовний світ людини.

Висновки до Розділу 1.

1. Для визначення векторів розвитку сучасного виконавства на тромбоні нами були розглянуті панорамні витoki та еволюційні шляхи цього інструменту, оскільки саме у цьому криється формування виконавської майстерності на духових інструментах через специфічні особливості виконання джазових прийомів у процесі підвищення професіоналізму гри на духових інструментах, як універсального музиканта, котрому підвладні будь-які напрями та стилі.
2. Сучасна музична мова джазу і родинних йому стилів естрадної музики, подібно до живого організму, розвиваючись у всіх можливих напрямках, збагачує свою лексику все більш новими мульти стилістичними зворотами. При цьому можна помітити, що трохи більше уваги приділяється пошукам в області *тембру*, *артикуляції*. Підвівши підсумки вищесказаного, можна констатувати, що Головними особливостями музичної мови джазу слід визнати, перш за все, його *ритмічну* специфіку, що виражається в будь-якому періоді джазу через трактування восьмих всередині долі, балансує між рівнометричністю, тріольністю або пунктиром, а також співвідношення в використанні цих метричних фігур між інструментами під час виконання.
3. До ключових особливостей можна віднести і специфіку *гармонії*, виражену в фонічними відношенні – в загальній дисонантності джазового звучання, а в технічному, як впливає з попереднього, в особливості фактури, будови та взаємодії голосів акорду. Важлива особливість музичної мови джазу і споріднених стилів естради, яка

формує їх відмітний вигляд укладена в специфіці його інтонаційно, що виявляється як в самому звучанні, так і в манері інтонування, способах звуковидобування, особливості фразування, безпосередньо пов'язаних, перш за все, з творчо-поведінкової парадигмою джазового і естрадного музиканта-імпровізатора.

4. Ще один з найновітніших напрямів розвитку виконавства на тромбоні – базинг з широким спектром характерних для нього прийомів. Розрізняють два типи базингу: «*lips buzzing*» і «*monthpiece buzzing*» (тобто «базинг» самими губами і «базинг» на мундштуці).
5. На практиці крім основних елементів, таких як звук, вібрато, штрихи, фразування, музикант користується з багатьма ефектами: ефекти, що використовують натуральний діатонічний звукоряд «*фліп*», «*шейк*», «*турн*» тощо; ефекти, основані на здатності інструмента глісандувати та затискати звук – «*скидання*», «*під'їзд*» до звуків; ефекти, основані на можливості регулювання губ, послаблюючи чи напружуючи м'язи, знижувати або підвищувати звук — «*смір*», «*бенд*», «*ліп слер*»; ефекти, основані на застосування різноманітних сурдин.
6. Широко використовують в різних стилях джазу та сучасній музиці прийом глісандо. Можна виділити чотири основні типи: глісандо до звука («*під'їзд*»); глісандо від звука («*скидання*»); глісандо від звука нагору, що в джазовій практиці має назву «*дойт*»; глісандо між звуками.
7. Таким чином, пройшовши різні стадії функціонального розвитку (прикладна, розважальна, пізнавальна), джаз увібрав характерні ознаки багатьох музичних культур, які мали вплив на нього на шляху його достатньо довгої еволюції.

РОЗДІЛ 2

«ARROWS OF TIME» Р. ПІЗЛІ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Дж. АЛЕССІ: ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ

2.1. Композиційно-драматургічні засади «*Arrows of time*» Р. Пізлі

Як вже зазначалося, ми не випадково обрали в якості матеріалу дослідження твір американського композитора у виконанні одного з найвидатніших тромбоністів Америки сучасності. На нашу думку шукати джазову стилістику слід саме у творчості представників тієї країни, де це явище зародилося та мала усі умови для потужного розвитку.

Річард Пізлі не дуже відомий композитор в академічних музичних колах, оскільки є в основному автором музики для театру. Саме тому його творчість майже не досліджена музикознавцями та відомостей біографічного характеру у науковій літературі критично мало.

Композитор народився 13 червня 1930 року в Нью-Йорку, штат Нью-Йорк. Він є випускник Єльського університету, де отримав ступінь бакалавра в галузі музики Композиція, а потім здобув ступінь магістра в Єльському університеті;

Р. Пізлі також витратив час на вивчення композиції у Н. Буланже в Парижі та В. Руссо в Нью-Йоркі та Лондоні.

Композитор часто поєднує різні музичні стилі, зокрема джаз та народні традиції, в його твори. Так, його перу належить музика до спектаклів «Пітер Брук», «Говорить мені неправду», «Антоній та Клеопатра», «Зал Пітера», «Руки Террі», «Мобі Дік», «Джозеф Пепп», «Антигона» та багато інших.

Він написав «Ферму тварин» (1984) для «Пітер Хол» та «Націонал Театру», музика до постановки Дж. Паппа, «Міраколо д'Амор» (1988) для М. Кларк та постановка «Снігової королеви» у Нью-Йорку (1990).

Роботи Р. Пізлі поширюються поза музичним театром – до творів для танців, телебачення та кіно. У 1967 році Р. Пізлі написав «Чиказький концерт»

для соліста баритонового саксофоніста Г. Маллігана. Ця робота була однією з його перших, яка показала віртуозність соліста на саксофоні. За ним пішли інші, включаючи «Нічні пісні» для трубача Г. Лібермана у 1973 році, «Диявольський вісник» для тубіста Х. Філліпса в 1975 році та «Стрілки часу» для тромбоніста Дж. Алессі в 1994-96 роках.

Інтеграція Р. Пізлі класичних та джазових елементів народилася з його інтересу до джазової стилістики на початку його кар'єри. За спогадами самого композитора він розпочинав із великого інтересу до джазу та, навіть, хотів бути аранжувальником біг-бендів: «я грав на тромбоні та ніколи не був дуже хорошим музикантом. Згодом я переїхав до Лондона для співпраці з великим джазовим ансамблем В. Руссо, джазового композитора, який писав для «Стен Кентон».

Твір, що обрано нами для дослідження, є скоріш виключенням у творчому переліку Р. Пізлі та написано саме для того виконавця, чия інтерпретація буде вивчатися.

Його концертні твори виконувались оркестрами, камерними ансамблями та солістами, зокрема, Філадельфії, Детройту, Сіетла, Мілуокі, Індіанapolisа і симфонічного оркестру Буффало.

В джазі його численні роботи для біг-бенду виконували Лондонський джазовий оркестр Вільяма Руссо, Чиказький джазовий ансамбль, Оркестри Стена Кентон і Теда Хіта і солісти, в тому числі Джеррі Малліган (для якого він написав Концерт Малліган).

«*ARROWS OF TIME*» написано у 2002 році після тісної співпраці композитора з Нью-Йоркським філармонічним оркестром, солістом групи тромбонів якого є Джозеф Алессі. Твір по суті має класичну форму інструментального концерту, запроваджену ще А. Вівальді. О його сучасності свідчить наявність програмної назви, яка яскрава відображена елементами музичної мови та музичною лексикою, що характерна для сьогоденного фонічного світосприйняття.

У розгляді Р. Пізлі «*ARROWS OF TIME*» сам композитор заявляє про вплив джазової музики у творі: «Одним із моїх головних впливів були вражаючі соло

тромбона Б. Руссо написані для оркестру «Стен Кентон» під керівництвом Ф. Розоліно». Його досвід роботи як тромбоніста в поєднанні з впливом В. Руссо та поєднання класичних та джазових елементів встановили рамки для «Стріл часу».

Програмна назва твору «*ARROWS OF TIME*», що перекладається як «Стріли часу», репрезентує одну з затребуваних тем не тільки у музиці, а й у філософії, естетиці та інших сферах гуманітарного кола. «Стріли» у назві твору також виникають не випадково, по-перше вони вказують на стрімкість плину часу, по-друге для глибоко патріотично налаштованого композитора цей символ має особливе значення, адже стріли присутні навіть на державному прапорі США, їх тримає орел у лівій лапі.

Матеріальне втілення змісту музики, способом його існування є музична форма. Деякі дослідники вважають музичну форму складною ієрархічною структурою, у якій можна виділити такі рівні як звуковий (фонічний), інтонаційно-мовний, фактурний та композиційний. Зміст і форма в якій, виступають як ідеальна та матеріальна сторона музичного твору. Саме за такими параметрами буде розглянутий матеріал дослідження.

«*ARROWS OF TIME*» – це по суті великий інструментальний концерт (хоча у назві не фігурує вказівка на жанрову приналежність твору), побудований за всіма канонами класичного сонатного *Allegro*, де є головна та побічна партії, розробка, каденція, реприза. Втім за традиційною зовнішньою формою тут дуже багато своєрідного та нового.

Це нове – перш за все в матеріалі, в самому тематизмі, у фактурі (гармонія, ритм, велика кількість синкоп), у джазовому способі музичного мислення, а також у виборі інструментального складу (не часто тромбон використовується у сучасній композиторській практиці у якості солуючого інструмента). Звісно, що перед композитором постали абсолютно нові та складні завдання. Його задум полягав у створенні композиції, в якій все від початку до кінця було би підпорядковано головній меті – розкрити засобами джазу музичну ідею та

художній задум цього твору, та щоб водночас у ньому яскраво проявилася природа солюючого тромбону.

Цей твір з першого прослуховування переконує в тому, що при всій своїй часовій компактності, він доволі масштабний за художнім задумом, яскравістю, глибинністю та завершеністю музичних образів.

Таке уявлення підсилюється й особливостями формальної побудови. *Головна партія* доволі об'ємна та написана у простій тричастинній формі. Це рухлива, типово джазова тема, насичена септакордами та присмачена примхливими синкопами. Її вольовий та трохи навіть агресивний характер задає імпульс та рух до всієї музики концерту.

Побічна партія, як і потрібно, створює контраст до головної. Вона співуча, широка за тривалостями, лірична, хоча написана у мажорі, світла за характером. Тут особливо яскраво виявляється «джазовість» фактури. Тему викладено досить характерними для джазу блок-акордами, причому верхній голос доручено тромбону, решта акордової вертикалі – фортепіано.

Розробка, побудована за матеріалом головної та побічної партій, відрізняється тональною нестійкістю, метроритмічною різноманітністю. Музика тут більш експресивна, більш гострохарактерна, в ній панують веселість та бурхливий рух. Солюючий тромбон та фортепіано ніби змагаються один з одним, перекликаючись синкопованими епізодами.

Після невеликої, але доволі змістовної каденції постає реприза. Про неї можна сказати наступне. *Головна партія* у порівнянні з експозицією не зазнає ніяких видимих змін. *Побічна* ж проводиться у новій (головній) тональності та в темпі *Allegro*.

Стисло розглянувши загальні контури музичної форми «*ARROWS OF TIME*» Р. Пізлі, звернемо увагу на інший специфічні ознаки драматургії. Отже, головним принципом модернового музичного мистецтва, до якого, безумовно, відноситься й «*ARROWS OF TIME*» для тромбону та фортепіано, є співіснування різноманітних стилів, переважання вишуканих мистецьких смаків та прагнення до

новацій. Внаслідок одночасного розвитку різних стилів головною тенденцією стає їх поєднання в рамках сучасної музики.

З одного боку композитор використовує досить традиційну для інструментального концерту структуру, але втілюється вона повністю оновленою музичною мовою та фактурою (гармонія, метр, ритм, велика кількість синкоп, модуляції) у джазовому способі музичного мислення, а також у виборі інструментального складу.

Такий глибоко проникаючий синтез мистецьких явищ спонукав композитора, як і багатьох інших авторів ХХ ст., до пошуку нових композиційно-драматургічних рішень, збагачення інтонаційного словника, перегляду функцій соло та супроводу.

Як бачимо, застосування у «*ARROWS OF TIME* Р. Пізлі принципів монологічності призвело до того, що солісту усе частіше надається можливість передати власні музичні. Крім цього нових рис набуває і трактовка фортепіанного супроводу, який трактується як ансамбль рівноправних індивідуальностей, звідси персоніфікація тембрів.

Водночас підкреслимо, що «*ARROWS OF TIME* Р. Пізлі властива подвійна часова спрямованість: не лише в минуле – від барокових до романтичних витоків, що відзначаються масивним звучанням, повнозвучністю мелодичної лінії, високим рівнем динаміки, чіткою артикульованістю, а, в свою чергу, «імпресіоністичні» – м'якістю амбушюра, прагненням до «легатної» артикуляції, приглушеністю звучності, щедрою колористикою, а й у майбутнє, адже партитура твору містить ознаки джазової музичної мови ХХІ століття – свінгова манера метро-ритмічної організації, відходження від системи спорідненості тональностей та застосуванні специфікованих джазових прийомів гри на тромбоні.

2.2. Джазова стилістика «*Arrows of time*» Р. Пізлі в інтерпретації Дж. Алессі

Поєднання елементів джазу в класичні музичні форми є відмінною рисою Р. Пізлі. Основна проблема, яка постає перед виконавцем, що приступає до

роботи над «*ARROWS OF TIME*» для тромбону та фортепіано Р. Пізлі – це передати сам дух свінгу, оволодіти джазовою манерою гри. Зрозуміло, що при відсутності багаторічного досвіду одразу зробити це не так просто. Джазові музиканти набувають таку манеру довгими роками репетицій та тренувань. Почнемо з того, що серед численних джазових стилів (таких як діксіленд, бібоп, кул тощо) свінговий є якби основоположним. З'явившись у 20-30-х роках минулого століття, він з появою нових стилів не вийшов з арени, але органічно злився з ними та негласно присутній майже у всіх наступних напрямках.

У чому ж полягають особливості такої гри? Одною з головних умов досягнення манери свінгової гри слід вважати розуміння троїчного принципу ритмічних пропорцій, що прийнято в джазі. Троїчний принцип ритмічних пропорцій на відміну від бінарного (тобто двоїчного), прийнятого в академічній музиці, найбільш наближено відтворює те, що відбувається з ритмом у свінгу. У відліковій долі, наприклад у «*ARROWS OF TIME*» для тромбону та фортепіано Р. Пізлі, в розмірі 4/4 мається на увазі не дві восьмих у чверті, а три.

«*ARROWS OF TIME*» для тромбону та фортепіано Р. Пізлі ми розглянемо в інтерпретації відомого американського тромбоніста, соліста Нью-йоркського філармонічного оркестру – Джозефа Алессі.

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

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

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

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

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

При виконавському аналізі інтерпретації «*ARROWS OF TIME*» для тромбону та фортепіано Р. Пізлі Дж. Алессі особливу увагу привертає його підхід до виконання синкоп, крім трійності тут застосовано ще система «біт» (он-біт, фор-біт, афте-біт), обернена довготна артикуляція, блукаючі акценти тощо.

Розглянемо їх більш детально.

- «*Glissando*» – у виконанні Дж. Алессі застосовується як темброве забарвлення та колористичний або натуралістичний прийом імітації.
- «*Frullato*» – специфічний прийом виконання одного швидко повторюваного звуку, схожий на «тремоло» смичкових інструментів.
- «*Trellere*» (від італ. – деренчати, коливати) – являє собою ритмічне чергування двох суміжних звуків діатонічного або хроматичного звукоряду.
- «*Шейк*» (від англ. Shake – трясти) – у сучасному джазовому виконавстві часто використовується «шейк», що являє собою «вібрато» на кшталт трелі. Дж. Алессі виконує «шейк» за рахунок сильних коливань інструмента рукою.
- «*Slap*» – різке, гостре звукове тремоландо.
- «*Smorzato*» – виконавець заглушає звучання за допомогою квартвентиля.
- швидке кулісне «*Glissando*» у межах зміни позицій.

Отже, доходимо висновку, що «*ARROWS OF TIME*» для тромбону та фортепіано Р. Пізлі є вдалим прикладом того, що сучасна музика з її складною мелодичною і ладогармонічною мовою ставить перед виконавцями і композиторами ряд нових завдань. Це дає змогу чіткіше зрозуміти, що для

виконання таких складних сучасних прийомів гри на тромбоні музикант має оволодіти особливою виконавською технікою.

Стосовно, інтерпретації «*ARROWS OF TIME*» для тромбону та фортепіано Р. Пізлі Джозефом Алессі можна вважати, що його виконавське прочитання базується на взаємодії багатьох стилістичних особливостей: від імпресіоністських і барочних, до джазових та сучасних естрадних засобів музичної виразності.

При цьому «барочні» елементи стилю відзначаються масивним звучанням, повнозвучністю мелодичної лінії, високим рівнем динаміки, чіткою артикульованістю, а, в свою чергу, «імпресіоністичні» – м'якістю амбушюра, прагненням до «легатної» артикуляції, приглушеністю звучності, щедрою колористикою.

А джазова стилістика, що є предметом даного дослідження, у свінговій манері метро-ритмічної організації та застосуванні специфікованих джазових прийомів гри на тромбоні.

У результаті твір подається виконавцем у «зіткненні контрастів» риторично-експресивного і мелодично-барвистого елементів.

Висновки до Розділу 2.

1. Програмна назва твору «*ARROWS OF TIME*» Р. Пізлі репрезентує одну з затребуваних тем не тільки у музиці, а й у філософії, естетиці та інших сферах гуманітарного кола. «Стріли» у назві твору також виникають не випадково, по-перше вони вказують на стрімкість плину часу, по-друге для глибоко патріотично налаштованого композитора цей символ має особливе значення, адже стріли присутні навіть на державному прапорі США, їх тримає орел у лівій лапі. Матеріальне втілення змісту музики, способом його існування є музична форма.
2. Музична форма «*ARROWS OF TIME*» має складну ієрархічну структуру, у якій можна виділити такі рівні як звуковий (фонічний), інтонаційно-мовний, фактурний та композиційний.
3. «*ARROWS OF TIME*» побудований за всіма канонами класичного сонатного алегро, де є головна та побічна партії, розробка, каденція, реприза. Втім за традиційною зовнішньою формою тут дуже багато своєрідного та нового. Це нове – перш за все в матеріалі, в самому тематизмі, у фактурі (гармонія, ритм, велика кількість синкоп), у джазовому способі музичного мислення, а також у виборі інструментального складу (не часто тромбон використовується у сучасній композиторській практиці у якості солюючого інструмента). Композиторський задум полягав у створенні композиції, в якій все від початку до кінця було би підпорядковано головній меті – розкрити засобами джазу музичну ідею та художній задум цього твору, та щоб водночас у ньому яскраво проявилася природа солюючого тромбону.
4. Джазова стилістика «*Arrows of time*» Р. Пізлі в суто виконавському аспекті інтерпретації Дж. Алессі полягає у свінговій манері метроритмічної організації та застосуванні специфікованих джазових прийомів гри на тромбоні: *Glissando*, швидке кулісне *Glissando* у межах зміни позицій, *Frullato*, *Trellere*, Шейк, *Slap*, *Smorzato*. Загалом,

інтерпретація «*ARROWS OF TIME*» для тромбону та фортепіано Р. Пізлі Джозефом Алессі базується на взаємодії багатьох стилістичних чинників у поєднанні з майстерним володінням усім спектром сучасного тромбонного виконавського мистецтва.

РОЗДІЛ 3

ТРИ СЦЕНИ ДЛЯ ТРОМБОНУ З ОРКЕСТРОМ Е. РІЧАРДСА: СУЧАСНА ДЖАЗОВА СТИЛІСТИКА ТА ЇЇ ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

3.1 Композиційний аналіз Трьох сцен для тромбону з оркестром Е. Річардса

«Три сцени» для тромбону з оркестром Е. Річардса було написано у вересні 2008 року. Цей твір швидко набув популярності серед виконавців та слухачів.

Робота була замовлена *Brass In Blue USAF* для серії концертів із віртуозом тромбона Джозефом Алессі. Автор твору у анотації до партитури пише: «Як тромбоніст, я вважаю великим привілеєм вимагати писати для цього виконавця та групи надзвичайно обдарованих музикантів».

Твір присвячено Дж. Алессі, якого автор вважає одним з провідних практиків «американської школи» тромбонів. Цей термін зустрічається у педагогічних творах Сема Буртіса, успішного і шанованого позаштатного тромбоніста-композитора, що працює наразі в Нью-Йорку.

Там само у анотації автор пише: «Я розумію такий підхід до виконання тромбонів як такий, в якому артист може без особливих зусиль переміщатися між жанрами західної художньої музики, джазу, просторічних стилів та світової музики. Як композитор, який визначає себе як сучасну американську еkleктику з великим інтересом до мови Третього потоку, такий підхід до вистави сильно перегукується з моїм композиційним світоглядом».

В цьому творі композитор намагався створити музику, в якій ідея рухається через різні музичні стилі та створює твір для соліста, щоб висловити широке коло музичної думки та чуттєвості. Хоча митець, для якого замовлено цей твір, є віртуозом вищого порядку (і у цього твору, безумовно, є свої віртуозні моменти), Це підтверджує зауваження автора: «Я пропоную, що першим і головним моїм завданням було скласти мелодійний та виразний твір».

STRAVOUSA (як впливає з назви) – це бурхливий марш, на який впливають два важливі американські музичні фільми ХХ століття, про Ігоря

Стравінського та Джона Філіпа Суса. Здається, це композиційний гібрид ідей, розроблений з *L'Histoire du Soldat* (інший надихаючий твір, у якому тромбон відіграє помітну роль), Громовержця та Першого кола Пат Метіні.

Форма цієї частина — складна двочастинна з розгорнутим вступом та кодою:

оркестровий вступ А А₁ В В₁ кода

Розгорнутий оркестровий вступ має чітку ритмічну організацію, відповідно до програмної назви частини. Цей розділ задає тон всієї частини та готує появу на звуковому “полі” солуючого тромбону.

The image shows a musical score for the beginning of '3 Scenes - 7' by Stravinsky. The score is for the Solo Trombone (Tb.) and the first four Trombone parts (I, II, III, IV) and the Horn I part. The Solo Trombone part starts with a box labeled 'A' and a dynamic marking of 'f'. The other parts enter with various dynamics like 'p' and 'f'.

Головна тема цієї частини в партії соліста має гротескний характер, який підкреслює додаткова акцентуація, перемінні розміри та комбінації легато-стакато. Вступний монолог соліста являє собою розгорнуту конструкцію оптимістичного характеру, в якій репрезентовано основні тематичні образи даної частини. Завершується вступний розділ фанфарним мотивом оркестру, характерним для авторського стилю композитора.

Продовжуючи емоційний настрій вступу, ще яскравіше починає звучати новий етап головної партії. Особливий характер їй надають повторювальні

ритмоформули та призивні інтонації головної партії соліста, які вступають в суперечку з відповідями у партії духового оркестру.

Розділ A_1 тонує першої, відрізняється лише характер взаємодії соліста з оркестром. Якщо у попередньому відчувалася чітка гомофонно-гармонічна фактура, то другому проведенні — партії наближуються одна до одної, тісно переплітаючись у фактурних елементах.

Розділ В має зовсім інший характер — вона більш легка та лірична за рахунок хоральної фактури та світлого, піднесеного настрою, якого композитору вдається досягнути цікавими та незвичними рішеннями у гармоніях хоралу.

Друге проведення аналогічно з попереднім розділом форми має ускладнену поліфонічну фактуру, де превалюють низхідні інтонації.

Кода поєднує в собі елементи як епізоду А, так і більш ліричного епізоду В. Загалом ця частина постає перед нами як одне ціле, що відрізняється вольовим, спрямованим вперед характером.

Загалом характер цієї частини при детальному аналізі сприймається досить традиційним звучанням, без застосування складних композиційних прийомів та технік, якими ізобілюють твори інших композиторів тих часів.

Єдине що вирізняє її – це віртуозне володіння та філігранне застосування метроритмічних коливань – розміри змінюються майже у кожному такті, при цьому не виникає відчуття перемінності метру при слуховому сприйнятті.

HYMN – це споглядальний рух, який, здавалося, склав себе. Соліст «співає» доріанське пісенне відкриття, яке веде в хор. Далі йде «трансформаційний» розділ, на який впливає мова Аарона Копланда. Заключний розділ руху відновлює мелодію відкриття в яскравій лідійській модальності. Хоча тривалість Гімну лише три хвилини, у ньому криється глибока духовна концепція Метанойї (також за коментарями автора), глибока зміна внутрішньої точки зору та прагнення до покаяння стало можливим лише завдяки милості люблячого і провидливого Творця.

Так, частина має програмну назву, що чітко відображається у її музичному складі. Відкриває частину монолог соліста.

Досліджуючи композицію другої п'єси циклу, можна зазначити, що автор досить ретельно приховує тяжіння до традиційних барокових форм сучасністю гармонічної мови. Тема проводиться майже у незмінному вигляді у партії солюючого тромбону, а оркестр виконує функцію орнаментування завдяки різноманітним колористичним прийомам. Темп повільний, має авторську позначку *rubato*, від чого складається враження спокою та розміреності. Основна тональність *a-moll*.

П'єса складається зі вступу-монологу та трьох проведень головної за принципом зростаючого контрасту.

У цій частині циклу відсутні тематичні конфлікти, їй не властивий драматичний напір, що підтверджується динамічними відтінками частини – жоден з інструментів оркестру не має динаміки гучнішої за *piano*, лише у третьому проведенні (одному з найбільш фактурно напружених) соліст здіймається до *mf*.

Третя «сцена», **UN CANCION DE TRES AMERICAS** (Пісня про три Америки), захоплююча, ритмічна, танцювальна п'єса в тридольному метрі. Вплив північної, центральної та південноамериканської музичних стилів та лексики, а також відлуння Леонарда Бернштейна чітко прослуховується в цьому русі. Тут автор пише: «Сподіваємось, що соліст, духовий оркестр та слухач будуть веселитися цим рухом!»:

Ця п'єса має форму вільного рондо. Де рефреном слугують джазові імпровізації соліста, кожна з яких має спільні інтонаційні риси, але щоразу ускладнюється мелодично та ритмично, й виходить так, що між собою вони зовсім різні. Функцію епізодів виконують оркестрові відповіді на соло тромбона, які насичені як джазовими гармоніями та ритмами, так і різноманітними колористичними прийомами: хлопки оркестрантів, сурдіни, глісандо, фрулато.

Цікавого забарвлення та оригінального колориту надає звучання марімби.

Емоційна насиченість, багата оркестрова фактура, широкий діапазон, безперервний рух дрібними тривалостями та хвилеподібні пасажі — все це робить

музичний матеріал фіналу циклу феєричним, святковим, карнавальним. Де партія соліста поєднує у собі елементи основної теми, які зустрічалися протягом всього циклу, в яких виринають колосальні віртуозні пасажі.

Оркестрова фактура максимально розширюється, задіяні всі інструменти оркестру. Останнє проведення епізоду – кульмінація першої частини. Різноманітні ритмічні комбінації у орнаментацийному русі загального свята однією хвилиною вриваються у величний помпезний фінал всього циклу.

3.2 Виконавські аспекти джазової стилістики Трьох сцен для тромбону з оркестром Е. Річардса

Необхідність спеціального розгляду виконавського аналізу як складової частини діяльності виконавця у процесі художньої інтерпретації зумовлюється задачами самої музично-виконавської практики – як власне в озвученні твору, так і у передуючій цьому підготовці. Не випадково ми обрали для дослідження саме «Три сцени» для тромбону з оркестром Е. Річардса, оскільки саме він став одним з перших зразків інструментального жанру принципово оновленого гатунку.

Разом із тим вивчення музичного твору, зокрема його виконавський аналіз, можливий також і з позицій вже зафіксованого його виконання різними музикантами. Так, ми будемо розглядати Три сцени для тромбону з оркестром Е. Річардса у виконанні одного з найвидатніших тромбоністів ХХ ст. – Джозефа Алессі, ми розглянули його інтерпретацію з *Brass In Blue USAF* під орудою диригента М. Еріксона. Приклад обрано не випадково, як вже зазначалось – цей твір присвячено Джозефа Алессі, тому логічно вважати його інтерпретацію зразковою.

У даному дослідженні виконавський аналіз ми розуміємо як необхідний творчий навик, що дозволяє миттєво «озвучити» внутрішнім слухом незнайомий

твір не тільки з високим ступенем акустичної точності, але й із відтворенням його художніх якостей.

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

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

Найтонші, ледь вловимі звукові нюанси складаються тут в насичену і множинну картину руху емоцій. Окремо, відмітимо, різнобарв'я штрихової палітри, яка з боку виконавця потребує ретельного опрацювання.

Виконання Дж. Алессі демонструє позицію ретельно продуманого виконавської аналізу, що відтворює «повний набір» інтерпретаційних засобів, згідних тематичним і фонового матеріалу партії тромбону у всіх частинах циклу.

Акцент, у виконанні Трьох сцен для тромбону з оркестром Е. Річардса, як і будь-який інший виртуозно-концертної музики для тромбону, Дж. Алессі робить на ключових моментах – концептуальному тематизмі і його перетвореннях, сольних проведеннях, які в будь-якому творі містять перетворені волею виконавця головні тематичні імпульси у поєднанні з показом віртуозних можливостей соліста.

Темп першої «сцени» - **STRAVOUSA**, зазначений як *Energetic March* в виконанні Дж. Алессі набуває ще більшої динамічності, руху та відповідає темпу *Allegro*. Основна тема «сцени» в основі якої лежить призивна інтонація кварта, звучить яскраво та піднесено, задаючи тон всій частині циклу. Окремо, слід відзначити філігранну нюансировку та фразування мелодії в партії соліста. Так, тема у партії соліста будується контрастних елементах, посиленних динамічно та

фактурно. Середній розділ в його виконанні вирізняється більш танцювальним, скерцозним характером з грайливими стаккатними інтонаціями.

Друга «сцена» – **HUMN** в інтерпретації Дж. Алессі має споглядальний, піднесений характер. Виразна, широкого дихання мелодія у партії соліста нагадує кращі зразки романсової музики. Саме в цій частині він демонструє свої кантіленні навички, добиваючись в звучанні інструменту тембру, подібного до звучання людського голосу.

З точки зору виконавської майстерності у першій частині наявні певні складнощі у виконанні, з якими Дж. Алессі блискуче справляється, але пересічному виконавцеві необхідно на них обов'язково звернути увагу.

По-перше частина вимагає досконалої інтонації, оскільки в більшості партія тромбону складається з кантиленних переливів, найменше відхилення у звуковисотності відчувається слухачем одразу, майже відсутні дисонантні акорди. Досить прозора оркестрова фактура не дає виконавцю жодної можливості скрити інтонаційні недоліки і партія тромбону завжди добре прослуховується.

По-друге, частина вимагає від соліста надзвичайного відчуття ритму, оскільки будується на принципах рубатності в середині такту, але недотримання метру або найменше відхилення від темпу може призвести до небажаних наслідків, зокрема до втрати контакту з оркестром або втрати відчуття пластичності мелодичного руху, а в деяких місцях, через зміщення долей і виникнення відчуття чотиридольності у тридольному такті, виникають складнощі зі зведенням партії з оркестром, бо в ньому долі не зміщуються.

Третя, досить вагома складність, це віртуозне володіння плавним звуковеденням. Щодо художніх складнощів, то головна важкість виконання цієї частини твору є розмаїття художнього матеріалу і важкість його виразно подати слухачеві.

Третю «сцену» – **UN CANCIÓN DE TRES AMERÍCAS** Дж. Алессі виконує в досить жвавому темпі.

В заключній частині циклу соліст демонструє з віртуозною легкістю та нестримною енергією синкопований рух, притаманний джазовій музиці. Тема соліста – танцювальна та урочиста.

В цьому плані тромбоніст виступає не тільки як інтерпретатор, але і як імпровізатор – справжній автор музичного тексту, що створюється по «канві» використаного композитором тематизму.

Що стосується виконавського аналізу Трьох сцен для тромбону з оркестром Е. Річардса загалом, то зауважимо, що інтенсивний розвиток композиторської техніки на початку ХХІ ст., прагнення до постійного оновлення засобів виразності джазової стилістики змушує їх поглиблювати пошук з метою збільшення різноманітності традиційних виконавських прийомів і введення нових, нетрадиційних.

Кардинальне переосмислення виражальних можливостей тромбону в джазовій стилістиці, що зачіпає її інтонаційну, звукодинамічну, темброву природу і технологію виконавського процесу, сприяло появі цілого ряду нових для того часу прийомів гри, які обумовлювали необхідність нових підходів до формування виконавського апарату тромбоніста.

Виникла потреба у розширенні теоретичних знань та практичних понять в таких розділах, як постановка та еластичність губного апарату, розвиток раціонального та специфічного дихання: функції язика у виконавському процесі атаки звуку в рухливому процесі при виконанні нових специфічних штрихів, ролі музичного слуху в рухомому процесі виконання, інтонаційний протистояння та компроміс у слуховому контролі, абстрактна емоційна екзальтація, логічне розуміння недиференційованих інструментальних засобів тощо.

Таким чином, є вагомими підстави вважати Три сцени для тромбону з оркестром Е. Річардса – зразком «високого ґатунку», що яскраво демонструє досягнення сучасного рівня сольного виконавства на тромбоні. І загалом, творчість Е. Річардса є «плодючим ґрунтом» для подальших науково-теоретичних

та науково-практичних досліджень у сфері виконавства на мідних духових інструментах.

Висновки до Розділу 3.

- Розглядаючи Три сцени для тромбону з оркестром Е. Річардса, ми усвідомили правильність гіпотези, що було висунуто ще у вступі даної роботи, про те, що слід розуміти виконавський аналіз як необхідний творчий навик, що дозволяє миттєво «озвучити» внутрішнім слухом незнайомий твір не тільки з високим ступенем акустичної точності, але й із відтворенням його художніх якостей.
- Необхідність спеціального розгляду виконавського аналізу як складової частини діяльності виконавця у процесі художньої інтерпретації зумовлюється задачами самої музично-виконавської практики – як власне в озвученні твору, так і у передуючій цьому підготовці. Не випадково ми обрали для дослідження саме Три сцени для тромбону з оркестром Е. Річардса, оскільки саме вони стали одним з перших зразків інструментального жанру принципово оновленого ґатунку.
- Детальний аналіз твору та його інтерпретації Дж. Алессі довів необхідність кропіткої праці виконавців над відповідним комплексом прийомів звукотворення та динамічно-штрихової техніки, яка дозволить опанувати цей твір:
 - мовну стилістику, невластиву темброво-звуковій природі туби;
 - різкий, напружений спосіб інтонування широкоінтервальних різноспрямованих послідовностей;
 - збагачення регістрової теситури за рахунок акцентування крайніх зон;
 - використання нових темброво-семантичних резервів інструменту;
 - залучення сурдин та інших колористичних засобів;
 - швидку зміну емоційних настроїв;
 - гру динамічних відтінків та їх градацій.

- Усі три п'єси є абсолютно різні за характером, але при тому мають спільні риси. За гранями нотного тексту залишається головне – надзвичайно насичене емоційне переживання, що вимагає від виконавця глибокого поринання в музику, повного внутрішнього злиття з нею і «зараження» слухачів співпереживанням (емпатією) невербалізованих значень.
- Акцент, у виконанні Три сцени для тромбону з оркестром Е. Річардса, як і будь-який інший виртуозно-концертної музики для тромбону, Дж. Алессі робить на ключових моментах – концептуальному тематизмі і його перетвореннях, сольних імпровізаційно-джазових каденціях, які в будь-якому творі містять перетворені волею виконавця головні тематичні імпульси у поєднанні з показом віртуозних можливостей соліста.
- В цьому плані тромбоніст виступає не тільки як інтерпретатор (мова йде про сольну каденцію), але і як імпровізатор – справжній автор музичного тексту, що створюється по «канві» використаного композитором тематизму.

ВИСНОВКИ

Вагомий внесок у збагачення виконавсько-виражальних засобів зроблено мистецтвом джазу, що увібрало у себе афро-американську та європейську музичну культури. Саме джаз та його різноманітні течії подарували світовому класичному мистецтву цілу низку специфічних технічно-виконавських прийомів, пов'язаних із звуковидобуванням і звукоутворенням.

Сучасні композитори широко застосовують найновіші сучасні прийоми та ефекти у своїх творах. Водночас, виконавці на сьогодні змушені швидко пристосовуватися та утримувати у власному арсеналі вагомий багаж, відповідний до вимог сучасного виконавства. Все це у своїй сукупності призводить до суттєвого розширення сфери виражальних можливостей духових інструментів, зокрема й тромбону.

Поставивши на меті виявити основні атрибути джазової стилістики, що характерні для сучасного виконавства на тромбоні, були виконані такі завдання:

- систематизовано наукові джерела з питань історії виконавства на тромбоні в контексті еволюції інструмента;
- висвітлено історичну динаміку розвитку джазу в контексті західноєвропейської і американської культур;
- виявлено специфіку музичної драматургії обраних творів;
- розглянуто та проаналізовано джазову стилістику обраних творів в інтерпретації Дж. Алессі.

Для визначення векторів розвитку сучасного виконавства на тромбоні нами були розглянуті панорамні витoki та еволюційні шляхи цього інструменту, оскільки саме у цьому криється формування виконавської майстерності на духових інструментах через специфічні особливості виконання джазових прийомів у процесі підвищення професіоналізму гри на духових інструментах, як універсального музиканта, котрому підвладні будь-які напрями та стилі.

Сучасна музична мова джазу і родинних йому стилів естрадної музики, подібно до живого організму, розвиваючись у всіх можливих напрямках, збагачує

свою лексику все більш новими мультістилістичними зворотами. При цьому можна помітити, що трохи більше уваги приділяється пошукам в області *тембру*, *артикуляції*.

Підвівши підсумки вищесказаного, можна констатувати, що головними особливостями музичної мови джазу слід визнати, перш за все, його *ритмічну* специфіку, що виражається в будь-якому періоді джазу через трактування восьмих всередині долі, балансує між рівнометричністю, тріольністю або пунктиром, а також співвідношення в використанні цих метричних фігур між інструментами під час виконання.

До ключових особливостей можна віднести і специфіку *гармонії*, виражену в фонічних відношенні – в загальній дисонантності джазового звучання, а в технічному, як впливає з попереднього, в особливості фактури, будови та взаємодії голосів акорду.

Важлива особливість музичної мови джазу і споріднених стилів естради, яка формує їх відмітний вигляд укладена в специфіці його інтонаційно, що виявляється як в самому звучанні, так і в манері інтонування, способах звуковидобування, особливості фразування, безпосередньо пов'язаних, перш за все, з творчо-поведінкової парадигмою джазового і естрадного музиканта-імпровізатора.

Ще один з найновітніших напрямів розвитку виконавства на тромбоні – базинг з широким спектром характерних для нього прийомів. Розрізняють два типи базингу: «*lips buzzing*» і «*monthpiece buzzing*» (тобто «базинг» самими губами і «базинг» на мундштуці).

На практиці крім основних елементів, таких як звук, вібрато, штрихи, фразування, музикант користується з багатьма ефектами: ефекти, що використовують натуральний діатонічний звукоряд «*флін*», «*шейк*», «*турн*» тощо; ефекти, основані на здатності інструмента глісандувати та затискати звук – «*скидання*», «*під'їзд*» до звуків; ефекти, основані на можливості регулювання губ, послаблюючи чи напружуючи м'язи, знижувати або підвищувати звук — «*смір*», «*бенд*», «*ліп слер*»; ефекти, основані на застосування різноманітних сурдин.

Широко використовують в різних стилях джазу та сучасній музиці прийом глісандо. Можна виділити чотири основні типи: глісандо до звука («*під'їзд*»); глісандо від звука («*скидання*»); глісандо від звука нагору, що в джазовій практиці має назву «*дойт*»; глісандо між звуками.

Таким чином, пройшовши різні стадії функціонального розвитку (прикладна, розважальна, пізнавальна), джаз «запам'ятав» та увібрав характерні ознаки кожної з тих музичних культур, які визначали на той час головні риси його «обличчя», і з якими сьогодні й ймовірно у майбутньому він буде активно взаємодіє.

Поєднання елементів джазу в класичні музичні форми є відмінною рисою Р. Пізлі. Новаторський підхід до переосмислення історичних жанрових стереотипів (зокрема жанру інструментального концерту) вказує на те, що Р. Пізлі вміло синтезує сучасні технологічно-виконавські та композиторські надбання музики сучасності і переплавляє таким чином традиційні академічні жанри на область експериментального пошуку для реалізації актуальних ідей і думок з максимальним використанням можливостей інструменту.

Формування особливостей стилістичного оновлення музичного мистецтва на початку ХХІ століття відбувається, з одного боку, через засвоєння загальних основоположних засад європейського музикування, з іншого – через суто національні особливості (зокрема, стилістичні особливості американського джазу), які знайшли своє втілення у концерті для тромбону «*Arrows of time*» Р. Пізлі як розширення способів та форм композиторського мислення.

Програмна назва твору «*ARROWS OF TIME*» Р. Пізлі репрезентує одну з затребуваних тем не тільки у музиці, а й у філософії, естетиці та інших сферах гуманітарного кола. «Стріли» у назві твору також виникають не випадково, по-перше вони вказують на стрімкість плину часу, по-друге для глибоко патріотично налаштованого композитора цей символ має особливе значення, адже стріли присутні навіть на державному прапорі США, їх тримає орел у лівій лапі.

Матеріальне втілення змісту музики, способом його існування є музична форма.

Музична форма «*ARROWS OF TIME*» має складну ієрархічну структуру, у якій можна виділити такі рівні як звуковий (фонічний), інтонаційно-мовний, фактурний та композиційний.

В плані композиційної драматургії обраний твір демонструє традиційну форму інструментальний концерт (хоча у назві не фігурує вказівка на жанрову приналежність твору), побудований за всіма канонами класичного сонатного алегро. Втім за традиційною зовнішньою формою тут дуже багато своєрідного та нового, насиченого полістилістичними нашаруваннями.

Це нове – перш за все, проявляється у самому тематизмі, підпорядкованому програмній назві «Стріли часу», у фактурі (гармонія, ритм, велика кількість синкоп), у джазовому способі музичного мислення.

Джазова стилістика проявляється у типово джазових основних тем твору, насичених септакордами та присмачених примхливими синкопами. Вольовий та агресивний характер головної теми задає імпульс та рух до всієї музики концерту.

В свою чергу джазова стилістика «*Arrows of time*» Р. Пізлі в суто виконавському аспекті інтерпретації Дж. Алессі полягає у свінговій манері метро-ритмічної організації та застосуванні специфікованих джазових прийомів гри на тромбоні: *Glissando*, швидке кулісне *Glissando* у межах зміни позицій, *Frullato*, *Trellere*, Шейк, *Slap*, *Smorzato*. Загалом, інтерпретація «*ARROWS OF TIME*» для тромбону та фортепіано Р. Пізлі Джозефом Алессі базується на взаємодії багатьох стилістичних чинників у поєднанні з майстерним володінням усім спектром сучасного тромбонного виконавського мистецтва.

Наступним твором для дослідження ми обрали «*Три сцени*» для тромбону з оркестром Е. Річардса, оскільки саме він став одним з перших зразків інструментального жанру принципово оновленого гатунку. В цьому творі композитор намагався створити музику, в якій ідея рухається через різні музичні стилі та створює твір для соліста, щоб висловити широке коло музичної думки та чуттєвості

Що стосується виконавського аналізу «*Трьох сцен*» для тромбону з оркестром Е. Річардса загалом, то зауважимо, що інтенсивний розвиток

композиторської техніки на початку ХХІ ст., прагнення до постійного оновлення засобів виразності джазової стилістики змушує їх поглиблювати пошук з метою збільшення різноманітності традиційних виконавських прийомів і введення нових, нетрадиційних.

Кардинальне переосмислення виражальних можливостей тромбону в джазовій стилістиці, що зачіпає її інтонаційну, звукодинамічну, темброву природу і технологію виконавського процесу, сприяло появі цілого ряду нових для того часу прийомів гри, які обумовлювали необхідність нових підходів до формування виконавського апарату тромбоніста.

Таким чином, є вагомими підстави вважати «Три сцени» для тромбону з оркестром Е. Річардса – зразком «високого гатунку», що яскраво демонструє досягнення сучасного рівня сольного виконавства на тромбоні.

Здійснивши детальний аналіз обраних творів, можна чітко визначити сучасний стан та магістральні напрямки розвитку сольного виконавства на тромбоні.

По-перше – це переосмислення семантичних можливостей інструменту, що зачіпає її інтонаційну, звукодинамічну, темброву природу і технологію виконавського процесу.

По-друге, для виконавця важливе володіння новими та складними прийомами гри, які обумовлювали необхідність нових підходів до формування виконавського апарату тромбоніста.

По-третє, наразі існує нагальна потреба у розширенні теоретичних знань та практичних понять в таких розділах, як постановка та еластичність губного апарату, розвиток раціонального та специфічного дихання: функції язика у виконавському процесі атаки звуку в рухливому процесі при виконанні нових специфічних штрихів, ролі музичного слуху в рухомому процесі виконання, інтонаційний протистояння та компроміс у слуховому контролі, абстрактна емоційна екзальтація, логічне розуміння недиференційованих інструментальних засобів тощо.

Загалом, творчість Р. Пізлі та Е. Річардса є «плодючим ґрунтом» для подальших науково-теоретичних та науково-практичних досліджень у сфері виконавства на мідних духових інструментах.

Можна сподіватися, що результати дослідження можуть бути корисними як для сучасних композиторів, так й виконавців на тромбоні. В межах даної роботи неможливо охопити весь спектр питань, пов'язаних з цією проблематикою. Тому проблеми, що були викладені в матеріалі, потребують подальших пошуків, на здійснення яких будуть спрямовані наступні кроки дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Философия новой музыки. Москва: Логос, 2001. 352 с.
2. Акопян Л. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. Москва: Практика, 2010. 885 с.
3. Апатський В. Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України: зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф.* Рівне: Волинські обереги, 2007. Вип. 2. С. 6-13.
4. Барбан Е. Эстетические границы джаза: Проблемы. События. Мастера. Москва: Искусство, 1991. 428 с.
5. Беличенко С. История становления американского джаза. *США. Канада: экономика, политика, культура.* 2007. № 4. С. 82-91
6. Белявіна Н., Супрун О. Питання функціонального розвитку джазу. *Культура і сучасність: альманах.* Київ, 2009. № 1. С. 118-123.
7. Власов В. Фольклорні витоки джазу. *Джаз.* Київ, 2006. № 2. С. 5-6.
8. Войченко О. Джазове мистецтво в просторі художньої практики XVIII–XXI ст. *Культура України: зб. наук. пр.* Харків: ХДАК, 2013. Вип. 40. С. 257-266.
9. Воропаєва О. Джаззінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 16 с.
10. Гецелев Б. Факторы формообразования в крупных инструментальных произведениях второй половины XX века. *Проблемы музыки XX века.* Горький, 1977. С. 59-94.
11. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ: Муз. Україна, 1980. 120 с.
12. Гишка І. Звук як візитна карта інструмента, основний визначник його розвитку, ролі і місця в соціально-культурній сфері різних епох. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної*

культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць. Рівне: Волинські обереги, 2016. Випуск 8. С. 65-70

13. Гладких А. Специфіка виконання джазових прийомів у сучасній музиці. *Культура України*. Київ, 2011. Випуск 34. С. 5-17.

14. Давидов С. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 20 с.

15. Дубка А. «Образ-стиль» тромбона в системі камерноінструментального музицирования. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків, 2017. Вип. 2. С. 99–104.

16. Ергиев И. Артистизм музыканта-инструменталиста: монографія. Одесса: Астропринт, 2014. 284 с.

17. История зарубежной музыки XX век. *Учебное пособие*. Москва: Музыка. 2005. 505 с.

18. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.

19. Кинус Ю. Импровизация и композиция в джазе. Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. 192 с.

20. Конен В. Рождение джаза. Москва: Советский композитор, 1990. 320 с.

21. Корнев П. Джаз в культурном пространстве XX века: автореф. дис. ... канд. культурологии. Санкт-Петербург, 2009. 28 с.

22. Крыжановский Ф. Жанр концерта в контексте исторической эволюции исполнительства на тромбоне. *Мова і культура*. Київ: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. С. 163-170.

23. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX веков: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. Санкт-Петербург: Лань, 2006. 429 с.

24. Кунин Э. Секреты ритмики в джазе, рок-, и поп- музыке. Москва: Синкопа, 2001. 53 с.
25. Левин Г. Свинг в джазовой музыке (некоторые аспекты теории). Jazz квадрат. 2002. № 6. С. 32–35.
26. Манулкина О. Американские композиторы XX века: учебное пособие. Санкт-Петербург, 2007. 349 с.
27. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 311 с.
28. Маркова Д. Деякі питання виконавства музичного авангарду 80-90-х років. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 79-87.
29. Марценюк Г. Нетрадиційні та сучасні прийоми виконання у практиці гри на тромбоні. Київ: Молодий вчений, 2017. № 12. С. 193-199.
30. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации: к проблеме анализа: исследование. Киев: КГК им. Чайковского. 157 с.
31. Муединов Д. Микрохроматика в истории исполнительства на духовых инструментах. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 8, С. 96-100.
32. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
33. Овчинников Є. Історія джазу. Москва: Музыка, 1994. 234 с.
34. Павлішин С. Музыка двадцатого століття: навчальний посібник. Львів: БаК, 2005. 232 с.
35. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 46–56.
36. Романовський В. Виконавство на духових інструментах в сучасних умовах. *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 644-648.
37. Сигида С. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности. Очерки. Москва: Композитор, 2012. 504 с.

38. Слупський В. До проблеми формування естрадних навичок виконавців на духових інструментах. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Серія «Виконавське музикознавство»*. 2008. Вип. 77. Книга 14. С. 158-172.
39. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции: монография. Одесса: ОКФА, 1996. 204 с.
40. Стецюк Б. Феномен импровизации в контексте музыки как «игры». *Античность, Барокко, Современность. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* Харків, 2017. Вип. 10. С. 151–169.
41. Супрун О. Поєднання джазу та класики в контексті “музики ЕСМ”. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2013. Вип 24. С. 54-59.
42. Степурко О. М. Скет-импровизация. Москва : Камертон, 2006. 78 с.
43. Терентьев Д. Еще немного о джазе. *ART-LINE*. 1999. № 3. С. 70-72.
44. Титов Е. Теоретические основы музыкальной артикуляции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2002. 23 с.
45. Трёмбовельский Е. Предустановленное и импровизационное. *Музыкальная академия*. 2008. № 1. С. 142–151.
46. Ухов Д. Нотация в современном джазе. *Ars Notandi. Нотация в меняющемся мире: материалы международной научной конференции (МГК им. П. И. Чайковского)*. Москва, 1997. С. 109-112.
47. Фишер А. Гармония в афроамериканском джазе периода стилевой модуляции – от свинга к бибопу: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2004. 35 с.
48. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до розуміння музики. Суми: Собор. 2002. 184 с.
49. Хасаншин А. Вопрос стиля в музыке: суждение. феномен, ноумен. *Музыкальная академия*. 2000. № 4. С. 135-142.
50. Холопов Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. Москва: Мусарт, 2005. № 1. 377 с.

51. Холопов Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. Москва: Советский композитор, 1982. С. 58-70.
52. Холопова В. Феномен музыки. Москва: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
53. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 496 с.
54. Юрченко И. Джазовый свинг: явление и проблема : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2001. 22 с.
55. Carter S. The Trombone in the Renaissance: A History in Pictures and Documents. New York : Pendragon Press, 2012. 492 p.
56. Feather L. The Book of Jazz. From then till now. New York, 1965. 365 p.
57. Guion D. The Trombone: Its History and Music, 1697–1811 / D. M. Guion. New York : Gordon and Breach, 1988. New York : Routledge, 2014. 352 p.
58. Sterns M. The Story of Jazz. New York : Oxford University Press, Inc. third Print., 1963. 200 p.
59. Trevor H. The Trombone. Yale University Press, 2006. 399 p.
60. Wigness R. C. The Soloistic Use of the Trombone in Eighteenth Century Vienna. Nashville, TN : Brass Press, 1978. 50 p.