

**Міністерство культури та інформаційної політики України**  
**Харківський національний університет мистецтв**  
**імені І.П. Котляревського**

Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**МИСТЕЦТВО ГРИ НА БАС-ТРОМБОНІ:**  
**ІСТОРИЯ ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА ХХІ СТОЛІТТЯ**

Магістерська робота  
**Мельник Сергій Михайлович**  
Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства,  
**М. М. Оболенська**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів  
мають посилання на відповідне джерело

**Харків–2024**

## ЗМІСТ

|   |    |
|---|----|
| <b>ВСТУП</b> .....  | 3  |
| <b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНА ҐЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЯ ВИКОНАВСТВА НА БАСОВОМУ ТРОМБОНІ</b> .....      | 7  |
| 1.1. Історичні передумови виникнення басового тромбона.....                               | 7  |
| 1.2. Виконавський потенціал бас-тромбона в оркестровій практиці ХХ-ХХІ століття.....      | 11 |
| 1.3. Характеристика сучасного технічно-виражального потенціалу бас-тромбона.....          | 16 |
| <b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1</b> .....  | 17 |
| <b>РОЗДІЛ 2. СОЛЬНА ФУНКЦІЯ БАС-ТРОМБОНА: ВІД ХІХ СТОЛІТТЯ ДО СЬОГОДЕННЯ</b> .....        | 18 |
| 2.1. Загальна характеристика історичного розвитку репертуару для бас-тромбона.....        | 18 |
| 2.2. Огляд науково-методичних джерел з питань розвитку мистецтва гри на бас-тромбоні..... | 26 |
| <b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2</b> .....  | 27 |
| <b>РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВІ МОДЕЛІ БАС-ТРОМБОНІСТІВ ХХІ СТОЛІТТЯ</b> .....          | 29 |
| 3.1. Виконавська практика сучасних бас-тромбоністів академічного спрямування.....         | 29 |
| 3.2. Неакадемічний вектор розвитку бас-тромбонного виконавства (джаз та рок-музика).....  | 37 |
| <b>ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3</b> .....  | 43 |
| <b>ВИСНОВКИ</b> .....   | 46 |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....   | 49 |

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** В українському музикознавстві позиція дослідників виконавства на тромбоні протягом останніх двадцяти років є проактивною та досить стрімко розвивається. Науковцями (у тому числі і зарубіжними) проведена велика кількість досліджень стосовно самого інструмента, його історії, специфіки сольного, ансамблевого та оркестрового музикування, а також певних його органологічних модифікацій.

Мистецтву виконання на тромбоні присвячено роботи історичного виконавського і семантичного дослідницьких напрямків. При цьому в музикознавчому доробку налічується відносно невелика кількість робіт, в яких об'єктом стає бас-тромбон. Англомовні дослідження в більшості своїй присвячені методиці викладання гри на бас-тромбоні, а також аналізу невеликої вибірки творів для цього інструмента та оркестрових партій. Але всі ці дослідження мають окреслену, вузько детерміновану сферу наукових інтересів. В українському музикознавстві, на жаль, досі не існує наукових праць із системним підходом до вивчення виконавства на бас-тромбоні. Отже, **актуальність** пропонованого дослідження полягає в:

- наявності відносно невеликої кількості наукових робіт, присвячених виконавству на тромбоні;
- необхідності створення системного наукового підходу до статусу бас-тромбона в сучасному музичному мистецтві;
- нагальній потребі у висвітленні функцій бас-тромбона як ансамблевого та оркестрового інструмента.

**Мета дослідження** — зробити панорамний огляд мистецтва гри на бас-тромбоні в аспекті його виконавської еволюції.

Поставлена мета викликає необхідність вирішення низки **завдань**:

1. проаналізувати існуючі наукові дослідження з обраної теми;
2. розглянути історію становлення виконавської майстерності на бас-тромбоні;

3. виокремити та систематизувати окремі розрізнені дані стосовно мистецтва гри на бас-тромбоні;
4. визначити роль бас-тромбона в оркестровому та ансамблевому музикуванні;
5. охарактеризувати сучасний концертний репертуар бас-тромбона;
6. надати характеристику виконавським концепціям сучасних тромбоністів академічної та неакадемічної музичних сфер.

**Об'єкт дослідження** – виконавське мистецтво на тромбоні в глобалізаційному просторі музичної культури ХІХ — ХХІ століть.

**Предмет** — еволюція мистецтва гри на бас-тромбоні в окреслений історичний період.

**Матеріал дослідження** складають зразки виконавського мистецтва сучасних бас-тромбоністів: Бена Ван Дейка (Ben Van Dijk), Дагласа Йео (Douglas Yeo), Джеймса Маркі (James Markey), Брайана Гечта (Brian Hecht), Наталі Кресман (Natalie Cressman), Сема Фрімана (Sam Freeman), Майкла Діза (Michael Dease), Вайкліфа Гордона (Wycliffe Gordon) — аудіо- та відеозаписи.

**Методи дослідження.** У цій магістерській роботі застосовані такі методи дослідження:

- *історичний* метод — формує історичний екскурс для розуміння еволюції тромбонового виконавства;
- *органологічний* метод — фокусує дослідницьку увагу на питанні трансформації і модифікації духового інструмента бас-тромбон;
- *жанровий* метод — дозволяє охарактеризувати жанрові особливості репертуарних творів для бас-тромбона;
- *метод виконавського аналізу* — дозволяє змоделювати виконавсько-стильові силуети сучасних виконавців на бас-тромбоні;
- *семантичний підхід* — допомагає з визначенням тембрального амплуа бас-тромбона та його функціональних ролей у колабораціях з іншими інструментами оркестру чи ансамблю.

**Теоретичну базу** магістерської роботи складають наукові дослідження, присвячені:

- *мистецтву гри на тромбоні* (Ф. Крижанівський [6; 7], С. Горовой [1;2], О. Дубка [3-5], Г. Марценюк [8-11], Я. Садівський [14], Цзоу Вей [20] та ін.);

- *органології, зокрема, щодо еволюції та конструктивних особливостей бас-тромбона* (G. Dixon [27]; D. M. Guion [30]; K. Herbert [31]; Herbert, Trevor; Myers, Arnold [32]; S. A. Kifer [34]; D. Moore [36]; A. Myers [37]; K. Rose [39]; M. Tomaro [41]; J. Yeager [43]; D. Yeo [44 –45]).

**Наукова новизна отриманих результатів.** В пропонованому дослідженні *вперше*:

- представлено панорамний огляд виконавського мистецтва гри на бас-тромбоні та осмислено його позиції в сучасному музикуванні.

- складено стислий екскурс в історію мистецтва гри на бас тромбоні;

- визначено функції бас-тромбона в оркестровому та ансамблевому музикуванні;

- проаналізовано творчість сучасних виконавців на бас-тромбоні академічного та неакадемічного спрямування.

**Теоретичне та практичне значення отриманих результатів.**

Викладені в роботі матеріали, її основні позиції та результати можуть бути використані в дослідженнях з проблем виконавського мистецтва на духових інструментах. Використання результатів даної роботи може бути доцільним в педагогічній діяльності: у навчальних курсах «Історія виконавства на духових інструментах», «Виконавський аналіз музичних творів», «Методика викладання гри на духових інструментах», а також у фахових класах мідних духових інструментів музичних навчальних закладів різних рівнів акредитації.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел, що містить 45 найменувань. Загальний обсяг 53 сторінки, з них основного тексту — 48 сторінок.

## РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНА ГЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЯ ВИКОНАВСТВА НА БАСОВОМУ ТРОМБОНІ

### 1.1 Історичні передумови виникнення басового тромбона

Як і більшість мідних духових, тромбон має досить тривалу історію розвитку, що охоплює не одне століття. О. Федорков, наприклад, вказує, що найбільш ранні попередники тромбона з'явилися ще в епоху Середньовіччя, зокрема, дослідник як точку відліку вказує XIII ст. [19, с. 70]. За словами дослідника, географія появи найбільш ранніх прототипів тромбона була досить широкою та охоплювала Францію, Італію, Німеччину, Англію. Ще однією особливістю еволюції інструмента був поступовий перехід від прямої труби в конструкції до куліси. Одним з перших попередників тромбона була букцина, приблизним часом появи якої О. Федорков вказує XIII-XIV ст. [19, с. 70].

Кулісний тромбон був поширений в Бургундії вже в XV столітті і мав назву сакбут або ж «труба менестрелів» [19, с. 70]. Згаданий часовий відтинок був важливим ще й тому, що тоді відбувалося формування різноманітних духових оркестрів, до складу яких часто входив і тромбон [19, с. 74]. «Розподілення на межі XIII століття сімейства труб на високі (дискантові) й низькі (басові) спонукало до створення в середині XV століття першого хроматичного духового інструмента – тромбона. До цього періоду під назвою тромбон (букцина, сакбут) розумілися ті чи інші різновиди басових труб, у тому числі кулісної труби» [11, с. 177]. О. Федорков вказує, що формування сімейства тромбонів, включно з бас-тромбоном, відбулося у XVI столітті [19, с. 68]. Таким чином, саме згаданий період можна вважати моментом відліку для розвитку власне тромбона і бас-тромбона.

Як зазначає В. Сидорченко: «... група тромбонів до кінця епохи класицизму залишається в наступному складі: альт-тромбон in Es, тенор-

тромбон in B і бас-тромбон in F. Треба зазначити, що наприкінці XVIII століття виходить із ужитку сопрановий тромбон, востаннє його використав Моцарт у Месі C-dur. Пізніше, у першій половині XIX століття, у Німеччині з'являється різновид басового тромбона (тромбон контрабасовий), налаштований октавою нижче за тенор-тромбон» [15, с. 36-37].

До найдавніших басових тромбонів слід віднести басові сакбути у строях in G, in F або in Es, тобто такі, що налаштовувалися нижче тенорового in B. За конструкцією вони відрізнялися від сучасних інструментів: в них був не такий широкий отвір і значно вужчий розтруб. Також старовинні бас-тромбони мали довшу кулісу із прикріпленою до неї рукояткою. Таке конструктивне рішення дозволяло регулювати положення куліси навіть в тих випадках, коли виконавцю не вистачало всієї довжини руки. Найстарший зразок басового сакбута в строї in G був виготовлений у Німеччині в 1593 році. Цей інструмент також згадується в трактаті Преторіуса «*Syntagma Musicum*» (1614–1620) і зображений на ілюстраціях до цієї праці. В Німеччині старовинні бас-сакбути також іноді називали *terz-posaun*, *quart-posaun* і *quint-posaun*, тобто, у перекладі зі старонімецької буквально «терцієвий», «квартовий» та «квінтовий» тромбони. Це, власне, й означало, що вони налаштовуються терцією, квартою та квінтою нижче сі-бемоля малої октави. Також назва «*quart-posaun*» могла використовуватись для позначення будь-якого із цих інструментів.

Група басових сакбутів отримала широке розповсюдження в Європі в епоху Відродження та раннього Бароко. До XVIII століття бас-тромбони in F та in Es (квартові та квінтові) набули найбільшого вжитку в Німеччині, Австрії та Швеції, а бас-тромбон in Es – у Франції.

У XIX столітті бас-тромбони набули також великої популярності в Британії. В військових оркестрах, брас-ансамблях та маршевих оркестрах у цій країні найчастіше використовувався бас-тромбон in G з конструкцією без клапанів і з пересувною кулісою. Інструмент отримав в Британії специфічну

назву «*kidshifter*» (той, що відсуває дітей), ймовірно, через вигляд тромбоніста у маршевому оркестрі, що йде попереду всіх, висуваючи вперед кулісу і ніби прокладаючи оркестру дорогу в натовпі.

Окрім названих басових сакбутів в сім'ї старовинних тромбонів існував і так званий контрабас-тромбон, що вже згадувався вище – попередник більш пізнього *octav-posaun*, що налаштовувався октавою нижче сі-бемоля малої октави. Перші згадки про нього відносяться також до кінця XVI століття, тобто він також виник та сформувався в ренесансній музичній практиці. Ренесансно-бароковий контрабас-тромбон мав ще довшу кулісу, ніж басові різновиди, оснащenu подовженою рукояткою, що дозволяло брати дуже низькі ноти, охоплюючи діапазон від С контроктави до D першої октави. Цей інструмент використовувався рідко і був не надто зручним для виконавців через свою невелику рухливість, важкість та громіздку конструкцію.

Старовинний контрабас-тромбон мав одинарну кулісу, однак у XIX столітті з'явилися октавні тромбони з подвійною кулісою. Це нововведення описав німецький письменник і композитор Готфрід Вебер, припустивши, що така конструктивна зміна зробить басовий тромбон значно зручнішим для виконання. Г. Вебер описав конструкцію, що використовувала дві з'єднані між собою зовнішні куліси, що рухаються по чотирьох внутрішніх трубах, що вдвічі зменшувало відстані між положеннями куліс.

Таке удосконалення відкрило для контрабасового октавного тромбону можливість для ширшого і частішого застосування. Наприклад, вперше в оркестровій практиці XIX століття він був використаний Ж. Бізе в опері «Береги короля Туле» (1869), а також – в опері Ф. Галеві «Ное», партитуру якої Ж. Бізе довелось завершувати.

Дуже характерним виявилось використання контрабасового тромбона Р. Вагнером в його знаменитій оперній тетралогії «Перстень Нібелунга». Він додав до «квартету важкої міді» партію четвертого тромбона, що дублювала басову лінію. Особливо примітним фрагментом цієї партитури Р. Вагнера є лейтмотив списа, що представляє собою імперативний низхідний

гамоподібний хід у басовому регістрі. Введення четвертого контрабасового тромбона в цьому тематичному матеріалі надає оркестровому звучанню особливої міцї й масивності та справляє сильне емоційне враження на слухача. Найнижчою нотою в партії контрабасового тромбона тут є Ес контроктави.

Р. Вагнер спеціально замовив контрабас-тромбон у берлінського виробника інструментів Карла Вільгельма Моріца для прем'єри першої частини тетралогії у 1876 році. Майстер створив інструмент саме із подвійною кулісою, що сприяло більшій зручності виконання.

Після Ж. Бізе та Р. Вагнера контрабасовий тромбон і надалі з'являвся в окремих оркестрових та оперних партитурах, але все ж таки не зайняв постійного місця в сучасному оркестрі.

Так, цей інструмент періодично використовувався вже композиторами ХХ століття. Зокрема, у Німеччині Р. Штраус ввів його до партитури опери «Електра» (1908), а А. Шенберг використав в своїй масштабній кантаті пізньоромантичного періоду «Пісні Гурре» («Gurre-Lieder», 1913) групу з семи тромбонів, і яку входили альт і контрабас. Контрабасовий тромбон у низці своїх пізніх творів, зокрема, в двох останніх симфоніях, використав також французький композитор В. д'Енді, що, як і Р. Штраус і частково А. Шенберг в своїх ранніх опусах, перебував під впливом Р. Вагнера. Варто також звернути увагу й на соло тромбона в Третій симфонії Г. Малера. В. Сидорченко зауважує, що тембр тромбона у згаданому творі є лейттембром [15, с. 37].

Крім альтового, тенорового та басових тромбонів на початку ХІХ століття (1821 рік) було винайдено гібридну модифікацію інструмента – тенор-бас тромбон (німецькою – Tenorbaßposaune). Цей винахід належить німецькому майстру Крістіану Фрідріху Сатлеру. За конструкцією він представляє теноровий тромбон in B, але з більшим отвором і мундштуком від басового тромбона in F. Він був пристосований до відтворення партій басового тромбона, але не був здатний брати ноти нижче E2.

Ще одним нововведенням у конструкції цього інструмента стало винайдення клапанів. Відомо, що незадоволення виконавців басовими тромбонами було викликано головним чином їх повільно ковзаючими неповороткими кулісами. Клапани допомогли вирішити цю проблему, і такий конструктивний варіант швидко отримав розповсюдження. Особливо широко такі тромбони застосовувались у військових оркестрах та італійській опері.

Важливим удосконаленням тенор-бас тромбона стало винайдення К. Ф. Сетлером у 1839 році кварт-вентилю – додаткового клапану, який опускав стрій тенорового тромбона В $\flat$  на кварту вниз, що дозволяло виконувати партії, призначені для бас-тромбона, а також – подолати розрив діапазону тенорового тромбона між E2 і В $\flat$  1. Такі інструменти швидко розповсюдились в Європі, особливо в Німеччині і замінили традиційні більш важкі та неповороткі басові тромбони in F. Зазвичай композитори кінця XIX – початку XX століття під позначкою *Tenorbaßposaune* в партитурах мали на увазі тромбон В $\flat$ /F, здатний грати нижче E2. Наприклад, А. Шенберг використав чотири таких інструменти у кантаті «Пісні Гурре».

Г. Марценюк виокремлює три етапи в процесі розвитку сольного й ансамблевого виконавства на тромбоні: «I етап – XV–XVII ст. – період формування та розвитку сольного й ансамблевого тромбонового виконавства; II етап – XV–XX ст. – період формування світських і сакральних функцій ансамблево-оркестрового тромбонового мистецтва; III етап – XX–початок XXI ст. – період розквіту вітчизняного ансамблево-оркестрового та сольного виконавства» [11, с. 177–178].

## **1.2. Виконавський потенціал бас-тромбона в оркестровій практиці XX–XXI століття**

Хоча басовий тромбон використовувався в оркестрових творах композиторів XX століття лише епізодично, відповідно до конкретних художніх задач, розвиток інструмента не припинявся, і новітні часи принесли нові важливі конструктивні вдосконалення. Так, басовий тромбон у XX

столітті отримав широке розповсюдження у США, де, власне, була сформована сучасна конструкція інструмента, що розвилася з німецької модифікації *Tenorbaßposaune Bb /F*.

На початку століття американські майстри здійснили спробу вирішити проблему із взяттям низької ноти B1 за допомогою додавання ще одного клапану. Так, фабрика Конн і Холтон 1920-х рр. випустила басові тромбони з додатковим клапаном, який отримав назву *Stellventil* (у буквальному перекладі з німецької – «статичний клапан»). Він давав змогу опускати трубку F до E, якщо налаштовувати інструмент вручну.

Наступним кроком стала поява інструментів вже із справжнім подвійним клапаном, де другим клапаном можна було керувати під час гри. Перший з них був виготовлений у 1937 році Ф. Е. Олдсом в Лос-Анджелесі. Однак до 1950-х років така конструкція інструмента не була запущена у масове виробництво, більшість оркестрових музикантів, що виконували партії на бас-тромбоні, мали інструменти, на яких подвійний клапан був прилаштований вручну. Лише у 1961 році американський майстер Вінсент Бах випустив свою модель басового тромбона з подвійним клапаном, яку позначив як «50B2» з другим залежним клапаном E (пізніше E<sub>b</sub> і D), яка була розроблена на основі конструкції інструмента, модифікованого в 1956 році для бас-тромбоніста з Міннеапольського симфонічного оркестру. Тільки після цього двоклапанна конструкція басового тромбона, що дозволяла брати ноти зі «сліпої зони», була поставлена на потік.

Наприкінці 1960-х років з'явилася також інша модифікація двоклапанного бас-тромбона, що використовувала другий незалежний клапан, який опускав стрій інструмента до G і E<sub>b</sub>, коли з'єднувався з першим клапаном. Першою моделлю з такою конструкцією, запущеною в серійне виробництво, стала Olds «S-24G», що з'явилася у 1973 році. Її своєрідним прототипом стала модифікація контрабасового тромбона in F з двома незалежними клапанами, створена у 1920-х роках німецьким майстром Ернстом Демелем.

Вдосконалення конструкції бас-тромбона продовжувалося й в останні десятиліття ХХ сторіччя, охопивши вже не лише США, а й європейські країни. Так, на початку 1980-х років американським винахідником О. Тайєром був введений в обіг так званий осьовий проточний клапан, що отримав назву «клапан Тайєра». Його використання надало звучанню інструмента більшої різноманітності, а його технічним характеристикам більшої гнучкості. Така конструкція отримала загальне схвалення виконавців. У 1990-х роках ця модифікація поступово стала загальноприйнятою на фабричних інструментах Едвардса, С. Е. Ширеса та В. Баха. Це в свою чергу послужило поштовхом для подальших удосконалень конструкції бас-тромбона: наприклад, Conn запатентував власну модель клапану CL2000, розроблену спільно зі шведським тромбоністом Крістіаном Ліндбергом, а швейцарський клапан Hagmann став загальноприйнятим серед європейських виробників тромбонів.

Паралельно з удосконаленою американською версією бас-тромбона in B-F протягом першої половини ХХ століття все ще перебувала в широкому вжитку розповсюджена «британська» модель бас-тромбона in G. Ця модифікація інструмента використовувалась в британських оркестрах до 1950-х років, поки лондонські музиканти не почали використовувати американські інструменти з більшим діаметром у В, зокрема фірми «Conn». Однак в деяких частинах Великобританії та колишніх британських колоніях бас-тромбон in G зберігся навіть у 1980-х роках, особливо в духових оркестрах та оркестрах старовинних інструментів.

Сучасний басовий тромбон має таку ж довжину трубки як і тенор-тромбон, але з більш широким отвором і більшим мундштуком, що полегшує гру в низькому регістрі. Басові тромбони сучасної конструкції зазвичай мають два клапани, які знижують висоту інструмента, щоб полегшити виконання у регістрі між В<sub>1</sub> в першій позиції і Е2 у другій та частково в сьомій. Перший клапан опускає стрій на кварту до F. Другий

клапан при одночасному використанні з першим опускає стрій інструмента до D (або рідше E $\flat$  ).

Разом із американською модифікацією тенор-бас тромбона та англійським різновидом бас-тромбона in G в ХХ столітті продовжує свій розвиток і контрабасовий тромбон. У 1921 році німецький тромбоніст і майстер Ернст Демель отримав патент на нову конструкцію контрабасового тромбона, яка включала два незалежні поворотні клапани які Е. Демель додав до бас-тромбона in F, який в ті часи все ще використовувався в пруських військових оркестрах. Клапани забезпечили повний хроматичний звукоряд, даючи можливість видобувати ноти низького регістру між F1 в першій позиції і C2 в шостій, коли куліса повністю висунута, без використання ручки. Клапани також є альтернативним способом видобування інших нот при довгих положеннях куліси, тому в цій модифікації бас-тромбона ані подовжена куліса з ручкою, ані громіздка подвійна куліса не потрібні. Контрабас-тромбон Е. Демеля став прототипом для усіх сучасних модифікацій контрабасових тромбонів. Починаючи 1990-х років контрабас-тромбон in F з подвійним клапаном практично повністю витіснив інструмент in B з подвійною кулісою.

Сьогодні в світі використовуються контрабас-тромбони двох типів. Перший можна умовно назвати «європейським», другий «американським». Різниця між ними полягає у способі налаштування. Конфігурація тромбонів європейської конструкції, спільної для більшості європейських виробників, має перший клапан, який знижує стрій на малу терцію від F до D, а другий, клапан знижує стрій інструмента на квінту (від F до B $\flat$  ). При одночасному використанні ці два клапани знижують стрій інструмента на велику сексту тобто від F до A. Бас-тромбони «американської» конструкції мають клапани, що знижують стрій від F до C та D, а при одночасному використанні – на малу сексту тобто від F до A. Таким чином, ця конфігурація контрабас-тромбона має клапани, що використовують ті ж інтервали (F/C/D $\flat$  /A), що й клапани на двоклапанному бас-тромбоні (B $\flat$  /F/G/D $\flat$  ), тобто кварту, терцію та сексту.

Деякі виробники інструментів пропонують спеціальні набори куліс, що дозволяють змінювати конфігурації. Сучасні контрабасові тромбони використовують клапани Тайєра або швейцарський клапан Хагмана.

В оркестровій практиці XX – XXI століть група тромбонів в симфонічному оркестрі, ансамблі духових інструментів або брас-ансамблі британського типу зазвичай містить два тенорові тромбони та принаймні один бас-тромбон. В сучасному джазовому біг-бенді бас-тромбон виступає як гармонічна основа, дублює партію контрабаса або баритон-саксофона.

У більшій частині оркестрового репертуару за участю басового тромбона діапазон партії цього інструмента рідко захоплює ноти нижче В 1 або вище G4<sup>b</sup>. Але існують і деякі винятки. Наприклад, французькі композитори на початку XX століття писали тромбові партії до А4. У XX столітті діапазон партій басового тромбона розширюється. Наприклад, А. Берг у Трьох оркестрових п'єсах (1915) використовує педальний звук D1 в нюансі fortissimo. Також З. Кодай в сюїті «Харі Янош», написаній у 1927 році, розширює діапазон партії басового тромбона до тону В4. В сучасних оркестрових та сольних академічних творах, як і в сучасних зразках джазової музики, часто використовується розширений діапазон басового тромбона.

Контрабасовий тромбон також отримує доволі широке розповсюдження в оркестрових творах композиторів першої половини XX століття. Він використовується, наприклад, в творах А. Берга, Х. Брайяна, А. Веберна, Е. Вареза, Д. Лігеті та П. Булеза.

Наприкінці XX століття, у 1980-х роках контрабас-тромбон став затребуваним в оркестровій творчості таких композиторів як Гаррісон Бьортвістл, Софія Губайдуліна, Ганс Вернер Хенце і Манфред Троян.

Хоча контрабасовий тромбон не посів постійного місця в академічному симфонічному оркестрі, він отримав практично загальне розповсюдження в музиці до кінофільмів, відео та комп'ютерних ігр. Вперше цей інструмент з'явився в партитурі музики до фільму «Планета мавп» композитора Джері Голдсмита, далі він отримав розповсюдження в саундтреках до фільмів

«Поклик обов'язку» та «Початок». Завдяки цим партитурам використання контрабас-тромбона в кіно та ігровій індустрії стало майже обов'язковим. Зазвичай в саундтреках до кіно та ігр контрабасовий тромбон дублює партію контрабасів для більшої потужності звучання та досягнення максимального драматичного ефекту.

Таким чином, нові музичні жанри XX–XXI століть та нові вимоги до оркестрового звучання зумовлюють пошук нових інструментальних засобів, внаслідок чого інструменти, що не завжди були оціненими та широко затребуваними, отримують нове застосування та розвиток.

### **1.3. Характеристика сучасного технічно-виражального потенціалу бас-тромбона**

Тромбон є інструментом зі значними виразними й технічними можливостями, що можуть бути застосовані як у сольному, так і в ансамблевому виконавстві. Протягом кількох століть композитори знаходили йому застосування в творах різних жанрів і з різним образним наповненням, засвідчуючи таким чином своєрідну «гнучкість» інструмента, закладений в ньому багатий потенціал. І якщо традиційній техніці та традиційним прийомам звуковидобування на тромбоні присвячена значна кількість досліджень, то нові засоби виразності тільки починають актуалізуватися й систематизуватися в музикознавчій літературі.

Наприклад, Г. Марценюк, розглядаючи винятково нетрадиційні виконавські прийоми гри на тромбоні, виокремлює: двоголосе виконання, перманентне дихання, мікрохроматику, «базинг», темброве різноманіття (наприклад, різні види вібрато), колористичні ефекти, до яких належить використання різноманітних сурдин, глісандо, фрулато, «шейк» та різні шумові засоби виразності [9]. Як бачимо, навіть темброва палітра тільки нетрадиційних прийомів звуковидобування є напрочуд розмаїтою.

## Висновки до Розділу 1.

Формування сучасної модифікації та функцій басового тромбона є результатом довгої еволюції. «Предками» сучасного басового тромбона є кулісний тромбон, який був поширений в Бургундії вже в XV столітті і мав назву сакбут або ж «труба менестрелів», потім в епоху Ренесансу та Бароко широке розповсюдження отримало сімейство басових сакбутів у строях *in F* та *in Es*. Важливі удосконалення інструмента були здійснені у XIX та на початку XX століття, зокрема, це винахід подвійних клапанів, що дозволили полегшити виконання та розширити діапазон інструмента. В Британії найбільш розповсюдженою стала модель бас-тромбона *in G*, також було винайдено таку модифікацію як *Tenorbaßposaune in B<sup>b</sup> /F*, яка має німецьке походження та була вдосконалена в США. Широкого розповсюдження набув контрабас-тромбон.

В симфонічному оркестрі басові тромбони почали використовуватися в творах композиторів епохи пізнього романтизму зазвичай як потужне дублювання басових ліній, наприклад, в оперних партитурах Р. Вагнера, Р. Штрауса, в творах композиторів нововіденської школи: А. Берга, А. Веберна. Також бас-тромбон почав застосовуватися в творах З. Кодая, Х. Брайяна, Е. Вареза, Д. Лігеті та П. Булеза. Наприкінці XX століття, контрабас-тромбон став затребуваним в оркестровій творчості таких композиторів як Гаррісон Бьортвістл, Софія Губайдуліна, Ганс Вернер Хенце і Манфред Троян.

Контрабас-тромбон отримав найбільше розповсюдження в сучасній кіномузиці та саундтреках до відео і комп'ютерних ігр. У музичній практиці XX–XXI століть також почали застосовуватися нетрадиційні виконавські прийоми гри на тромбоні: двоголосе виконання, перманентне дихання, мікрохроматика, «базинг», темброве різноманіття (наприклад, різні види вібрато), колористичні ефекти, до яких належить використання різноманітних сурдин, глісандо, фрулато, «шейк» та різні шумові засоби виразності.

## РОЗДІЛ 2. СОЛЬНА ФУНКЦІЯ БАС-ТРОМБОНА: ВІД ХІХ СТОЛІТТЯ ДО СЬОГОДЕННЯ

### 2.1. Загальна характеристика історичного розвитку репертуару для бас-тромбона

Тромбон, як було сказано в попередньому розділі, досить рано посів місце в ланці сольних духових інструментів, з чим і пов'язаний розвиток деяких жанрів камерної музики з орієнтацією на виконавські можливості цього інструмента. Хоча спочатку тромбон розглядали переважно як ансамблевий інструмент, що відбилося в особливостях відповідних жанрів. Як зазначає О. Дубка в своїй дисертації: «Витоки європейського професійного ансамблю в інструментальній сфері слід шукати у XVII столітті. Концертуючий стиль Бароко спричинив появу «чистої» інструментальної музики, що потребувала нових форм виконавства – сольного, ансамблевого, оркестрового. У цій тріаді камерні ансамблі наділені проміжним положенням. Проте їх роль у розвитку сольної та оркестрової, композиторської і виконавської творчості історично виявилася панівною» [4, с. 28]. О. Дубка також пише: «Тромбонова соната зародилася в рамках Венеціанської школи першої чверті XVI століття. Її ранні зразки знаходимо у творчості А. Вілларта (1480–1562)» [5, 60]. Дослідник також зазначає: «Найважливішим етапом у формуванні сонатного жанру, що мислився як сольний-ансамблевий, була практика Болонської школи в особі її засновників – Дж. Б. Бассані (1657–1716) та А. Кореллі (1653–1713). Зокрема, А. Кореллі як композитор-скрипаль був не тільки “винахідником” (за Н. Харнонкуртом) жанру *concerto grosso* та “паралельної” йому тріо-сонати, але й розробником інструментальної сонати концертного типу для інших інструментів. Саме А. Кореллі, як вважають деякі дослідники, зокрема Ф. Крижановський, належить авторство одного з перших зразків сонати для солюючого тромбона в супроводі клавіру (*Sonata in D minor Op 5 No. 8*),

створеної подібно до скрипкових сонат з басом у стилістиці *da camera* з повільною *Preludio* та двома швидкими ігровими частинами» [5, с. 62].

Узагальнюючи спостереження стосовно розвитку сольного-ансамблевого репертуару для тромбона, О. Дубка пише: «Таким чином, шлях, пройдений сонатою для тромбона (або за його участі) в період від пізнього Ренесансу до Класицизму, засвідчує, з одного боку, рух інструмента до сольності й автономності в межах “малоансамблевої” камерності (сонатний дует або сольна соната без супроводу), з іншого боку – стійке збереження ансамблевих першоджерел цього жанру (ансамбль тромбонів, іноді в поєднанні з іншими представниками *brass*-групи). Така історична стилістика поєднувалася з жанровою: соната сюїтно-концертного (*da chiesa*, *da camera*, “баштова”) типу змінювалася на камерну, поступово стаючи різновидом сонатно-симфонічного циклу» [5, с. 67]. Серед авторів, сприяли розвитку згаданих жанрів автор дослідження називає Дж. Габріелі, Г. Шюца, А. Вілларта, Г. Шпеєра, Й. Фукса та інших авторів. [5, с. 67]. Важливим, на нашу думку, є спостереження автора у висновках, що розквіт тромбової сонати як жанру припадає саме на ХХ-ХХІ століття, оскільки згадана область дослідження входить до кола питань, охоплених в даній роботі.

Розглядаючи подальший розвиток ансамблевого виконавства на тромбоні, Г. Марценюк зазначає: «Справжнім досягненням Ренесансу було поширення використання ансамблю тромбонів. Якщо раніше тромбони були ознакою лише світської культури, то з часом вони стають принадою церковної служби завдяки виразності, сили звучання та тембровій спорідненості з вокальними голосами. Незважаючи на те, що ансамбль тромбонів в ті часи ще не мав самостійного значення і лише підтримував вокальні голоси, однак він успадкував індивідуальний тембровий чинник від співочих голосів. Цьому сприяло остаточне формування сімейства тромбонів (сопрано, альт, тенор, бас) на початку ХVІІ ст. та поява перших творів для цього виконавського складу» [11, с. 179].

Ця ж закономірність відзначена в статті В. Слупського і Н. Слупської: «Такий принцип формування ансамблю гучних духових інструментів за аналогією з хоровою партитурою на що вказує Й. Тінкторіс, був характерний в епоху Відродження і для інших інструментальних складів. Більше того, саме чотириголосся стало зразком для створення «повного консорту» однорідних інструментів різної теситури та строїв. Серед мундштучних інструментів мідної групи слід виділити сімейство тромбонів (альт, тенор, бас, контрабас) 2 та корнетів (сопрано, альт, тенор, бас)» [17, с. 101].

Також дослідники зазначають: «Поява тромбона, а пізніше й вигнутого корнета суттєво вплинула на розвиток ансамблевого виконавства. Указані нові конструкції кардинально розширили можливості виконання діатонічного звукоряду в нижньому (басовому) й верхньому (мелодичному) регістрах мідних та дерев'яних мундштучних інструментів. Це дало можливість використовувати тромбони й корнети в різних варіантах ансамблевого музикування, а також відкривало значно ширші перспективи для формування нових інструментальних складів» [17, с. 102].

О. Дубка, розглядаючи тему ансамблевого виконавства, також вказує: «Зразками ансамблевої музики інструментально-сонатного типу, створеною Дж. Габріелі для тромбонів, можуть слугувати “Sinfonie sacret” (1592) та “Canzoni e sonate” (1615; посмертне видання). Особливий інтерес представляє вміщена у другій з цих збірок “Canzon Quarti Toni”, написана для 12 тромбонів, двох корнетів і скрипки. Загальний “хор” розподіляється на три «малі хори», які послідовно виконують розділи цього твору – поліфонічний, змішаний, гомофонний. Перший з них – поліфонічний – виконується квіartetом тромбонів і корнетом; другий – квіartetом тромбонів і скрипкою; третій – квіartetом тромбонів і корнетом. Тромбони трактуються акордово й поліфонічно, а “солісти” – корнет та скрипка – засвідчують можливості гомофонної мелодії, що ніби народжується із загальної звукової маси» [5, с. 61]. Дослідник також

відзначає роль танцювальної сюїти в розвитку камерного ансамблю за участю тромбона.

В. Слупський в дисертації зазначає наступне: «Якщо порівняти інструментальні склади в духовних творах Дж. Габріелі і К. Монтеверді, то реформаторський підхід останнього відносно тембрового урізноманітнення оркестрових груп і забезпечення звукодинамічного балансу між ними є очевидним. Він вимагав розширення струнної групи і скорочення кількості духових інструментів, особливо мідних, котрі за своєю міццю значно переважали струнні. Необхідність зменшення оркестрової гучності і оптимізація рівноваги між різними групами інструментів в храмі була пов'язана не тільки з художньо-виражальними, але й психологічними чинниками, які потрібні були для створення відповідної психоемоційної атмосфери для молитви парафіян» [16, с. 144].

Розглядаючи розвиток ансамблевого виконавства на духових у Німеччині, В. Слупський пише: «...Й. Пецель у власних опусах спирається переважно на інструментальний склад мідного або альтернативного струнного ансамблю. Він використовує його як елемент певної події з визначеною локацією. В цьому відношенні створений ним масштабний репертуар відрізняється більш конкретизованим прикладним характером. Його цикли “*Nora decima*” і “*Musica vespertina*” мають чітко визначену спрямованість, їх виконання регламентувалось не тільки місцем музичного дійства, але й часом. У своїх творах композитор виходить далеко за рамки службово-сигнального репертуару баштових трубачів, професійні обов'язки яких обмежувались інформаційно-комунікативними функціями. Він відкриває шлях новому жанру інструментально-ансамблевої музики, котрий виступає передвісником барокових циклів сонати та сюїти. Характерною рисою стилю Й. Пецеля є використання змішаного гомофонно-гармонічного та поліфонічного типів викладення матеріалу. Його виконавська діяльність стала основним стимулюючим фактором у формуванні різножанрового

репертуару для ансамблів мідних духових інструментів і забезпеченні потреб штадтпфайферів (Stadttrpfeifer)» [16, с. 5-6].

У XVIII столітті, у період віденської-класичної доби, жанр тромбонової сонати продовжував трактуватися як ансамблевий, про що свідчить збірка для двох труб і трьох тромбонів Ф. Шнайдера, що має назву «Tower sonatas» (1803–1804) і містить дванадцять творів. Додамо, що в другій половині XIX століття інтерес до тромбонової сонати значно зменшився, а зацікавлення ним відновилося лише в музиці XX-XXI століть [8, с. 6-7].

У XIX столітті розвиток виконавства на тромбоні продовжувався, охоплюючи, зокрема, сферу педагогічної діяльності, що дало змогу впорядкувати й пришвидшити процес підготовки професійних виконавців. Згаданий процес не оминув і виконавство на бас-тромбоні. А. Міненко з цього приводу зазначає: «Початок XIX століття був відзначений активним розвитком педагогіки у сфері духового виконавства, на тлі зростання кількості військових оркестрів та духових інструментів у опері, що вимагало більшої кількості тромбоністів. Головною проблемою, що постала перед Ф. Вобароном, була недостатня технічність тромбоністів того часу. Після винайдення Генріхом Штольцелем (Heinrich Stölzel, 1777–1844) 1814 року вентильного механізму для мідних духових, став набувати популярності помповий (вентильний) тромбон. При всіх своїх очевидних перевагах у вигляді більшої технічності, цей різновид тромбона мав головний недолік – тембральну скромність, у порівнянні з кулісною версією інструмента. Багато композиторів того часу писали саме для помпової версії, і навіть фабрики, що виробляли тромбони, випускали більше інструментів з клапанами» [12, с. 49].

Дослідник також додає: «Найпершою з тромбонових «шкіл» вважаються «Гами та методика гри на альтовому, теноровому та басовому тромбонах» («Gamme et methode pour les trombones alto, tenor et basse», Париж, видавець Jean-Georges Sieber, 1795–991), написана професором Паризької консерваторії Андре Брауном, у комбінації з методичною працею

Франсуа Рене Гебауера «50 уроків для тромбонів альтового, басового і тенорового» («50 leçons pour la trombonne basse, alto & tenor», Париж, Jean-Georges Sieber, близько 1800 року), що разом утворюють повноцінний формат “школи” в сучасному його розумінні» [12, с. 40-41]. Як бачимо, виконавство на бас-тромбоні перебувало в стані активного розвитку.

За словами Д. Мойсюка: «У ХХ – на початку ХХІ століття генетично присутні творам духового соло риси зазнали впливу культурної ситуації окресленого періоду, естетики модернізму й, потім, постмодернізму. Усі їх характерні ознаки, виявляючись у творах духового соло, зумовили конкретно-історичну характерність останнього, що, відтак, не залишалося незмінним у діячності. У першій третині ХХ століття було закладено фундамент цієї сфери творчості як відносно самостійної; у ній виразно виявився новаторський характер музичного мовлення. В 1930 – 1950-х роках відбулося істотне нагромадження фахового досвіду, натомість значно менш виразно розкрилися новаторські риси в музичному мовленні. Постмодерністські ознаки мистецтва 1960 – 1980-х років виявились, зокрема, в активних пошуках нових шляхів розвитку цієї галузі музичної творчості. Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття духове соло визначається найбільшим ступенем образної, драматургічної, жанрової, стильової різноманітності, взаємозв'язками з різними видами мистецтва» [13, с. 16].

Як вже було сказано, в музиці ХХ століття жанр тромбової сонати знову привернув увагу значної кількості композиторів різних шкіл та художніх напрямків, досить часто трансформуючись під впливом жанрового синтезу та набуваючи нових рис. О. Дубка зазначає, що: «Лише в ХХ столітті склалися різноманітні види тромбових сонат, що класифікуються у даній дисертації за такими чинниками, як: 1) концептуальність (тема та ідея твору); 2) співвідношення камерності і концертності; 3) індивідуальні композиторські рішення; 4) способи виконання; 5) композиційні структури; 6) музично-мовна стилістика. Наразі

виокремлено два основних типи тромбових сонат: 1) концептуально-концертний з внутрішнім розподілом на тромбово-фортепіанний дует і тромбово-інструментальний ансамбль (більше двох виконавців); 2) камерний у двох варіантах: дуєтному (тромбон і фортепіано) і сольному» [3, с. 12].

Дослідник також уточнює: «У ХХ ст. камерна модель тромбової сонати найчіткіше унаочнюється у похідному від сонати жанрі сонатини, що відображено в Сонатині для тромбона і фортепіано К. Сероцького, де явно відчутні риси жанрової сюїти. Даний зразок містить і риси концертності у вигляді мікро-каденцій і розгорнутого сольного епізоду *alla cadenza* в середній частині, численних діалогів -”підхватів” між учасниками дуєту. В галузі виконавських засобів Сонатина є достатньо традиційною і репрезентує середній складності в партіях обох учасників дуєту» [3, с. 14].

З приводу Сонати Б. Чайлдса у дисертації відзначено, що за композиційним рішенням вона відображує принцип авангардної “техніки груп”, де поєднання текстових елементів залежить від вибору виконавця. За жанровою стилістикою дана Соната поєднує різні витоки – барокове концертування, класицистську сонату-концерт, джазову імпровізацію у стилі свінг. У технічному відношенні Соната Б. Чайлдса є досить складною, особливо в галузі чистоти інтонування, оскільки тромбон тут позбавлено підтримки темперованим фортепіано. З нетрадиційних прийомів гри тут використовується ультрахроматика – чвертьтонові коливання висоти звуків, стилізовані під блюзові *dirty tons* [4, с. 4-5].

О. Дубка також розглядає жанр сонати для тромбона в творчості українських композиторів, який хоч і не вирізняється чисельністю на сучасному етапі розвитку, однак, безперечно, заслуговує на увагу завдяки різноманітним та багатоплановим трактуванням. Автор дослідження аналізує твори Ю. Іщенка, О. Гнатовської, О. Похило, та виділяє жанрово-стильові риси, властиві розгляданім творам у зв’язку зі специфікою виконавства на тромбоні, що є напрочуд важливим в контексті обраної теми дослідження.

Зокрема, дослідник вказує, що Ю. Іщенко звертається до «симфонізованої програмної моделі жанру» [4, с. 5]. Для характеристики твору О. Похило автор дисертації застосовує поняття «концертно-камерної» сонати [там само]. У Сонатині О. Гнатовської О. Дубко спостерігає синтез рис неофольклоризму та неокласицизму з додаванням елементів романтичної поемності.

В межах статті «Мистецтво гри на тромбоні у світлі сучасних українських наукових досліджень» автори приділяють увагу кільком дослідженням, у яких детально й різнобічно розглянуто розвиток тромбонового виконавського мистецтва. Зокрема, приділено увагу й питанню наявності актуального репертуару. Отже, дослідники зазначають: «Кандидатська дисертація Ф. П. Крижановського “Український концерт для тромбону в аспекті становлення й розвитку жанру” дивовижно широко розкриває гру тромбону в контексті еволюції жанру інструментального концерту. Перший розділ окресленої дисертаційної роботи “Концерт для тромбона в європейській музичній культурі: історія становлення, віхи розвитку” відображає максимальну панораму створення одного з провідних жанри у сфері духового академічного музично-виконавського мистецтва у світлі гри на тромбоні. Дослідник звертається до найяскравіших зразків художнього концертування тромбону періоду з другої половини 18 століття і початок 21 століття. Дослідник виявляє такі характерні риси, як індивідуалізація сольної партії, протилежність сольного виконання та вокального характеру подачі сольних партій тромбона в ранніх концертах для тромбона (виразні композиторські шедеври Л. Моцарта, Г. Вагензайля, М. Гайдна, Й. Альбрехтсбергера). Тромбонні концерти періоду романтизму (автори Ф. Давида, О. Ланге, Ф. Греффе, Е. Райхе). Блискучою віртуозністю й високоефективною технологією. Дослідник стверджує, кажучи про розвиток досліджуваний жанр наприкінці другого тисячоліття, що “визначило два основних напрямки еволюції концерту для тромбону 20 ст. Перший характеризується прагненням до масштабного розвитку музичної драматургії з широким використанням різноманітних оркестрових засобів, другий

підкреслений тяжінням до камерності та індивідуалізації сольної партії”». Дослідник вивчає композиції Л. Грундаля, Д. Мійо, А. Томазі, К. Сероцького, Я. Ксенакіса та інших авторів» [22, с.264].

## **2.2. Огляд науково-методичних джерел з питань розвитку мистецтва гри на бас-тромбоні**

Важливою віхою в розвитку мистецтва гри на тромбоні й систематизації знань у цій галузі була робота С. Г. Горового, в якій музикант зі значним педагогічним досвідом узагальнив і розширив секцію базових понять, пов'язаних із розглядовою темою. Дослідники Г. Юшин і Я. Потапов, аналізуючи сучасні праці по темі тромбонового виконавства, високо оцінюють саме роботу С. Горового: «Очевидно, те перше наукове фундаментальне дослідження саме, як зазначено вище, дисертація “Загальні несуперечливі закономірності управління звучанням тромбона” Горового С. Г. зумовлене значення для подальшої дослідницької роботи у сфері мистецтва гри на тромбоні. Вже в наступний 1998 рік, матеріал дисертації Горового С. Г., доповнений і відповідно опрацьований, набув великої популярності у вигляді монографії “Технологія і мистецтво гри на тромбоні (комплекс аналіз виконавського процесу)”. Технологія генерації звуку тромбона дивовижно докладно розкрита в першій частині видання. Процеси роботи губного апарату, здійснення дихання, особливості положення рук (кистей), голова, тіло і ноги музиканта глибоко продумані автором» [22, с.264]. Ми погоджуємося з характеристикою дослідників, зважаючи неоцінений внесок С. Горового в теорію тромбонового виконавства. Пан Горовий приділяє значну увагу психофізіологічним аспектам виконання на духовому інструменті, зокрема формі амбушюра і ротової порожнини тромбоніста, акцентуючи фокус на профілактиці професійних захворювань.

Продовження наукової діяльності С.Г.Горового в напрямі методичної технології знаходимо в працях Г. Марценюка [8, 9, 10, 11]. В своїх

тематичних дослідженнях пан Марценюк здійснює аналіз традицій і інновацій в галузі методичної діяльності. Дисертація «Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбового виконавства» (кінець ХІХ – ХХ ст.): історико-методологічний аспект» Г. П. Марценюка [8], яка була захищена в 2011 році, викликає особливий науковий інтерес. Вчений ґрунтовно досліджує тромбон в якості ансамблевого та оркестрового інструмента. Другий розділ дисертації присвячений аналізу становлення і розвитку виконавської школи гри на тромбоні в Україні. Г. Марценюк надає цінні відомості як про засновників, так і про більш молодших видатних представників київської, львівської, одеської, донецької та харківської тромбонної виконавської школи. У останньому розділі дисертації дослідник пропонує на розгляд питання теорії та методики академічного виконавства на тромбоні. У дисертаційній роботі Г. Марценюка стверджується існування української професійної тромбонної школи як технологічно своєрідного та мистецького яскравого явища в галузі академічного музично-виконавського мистецтва гри на духових інструментах.

## **Висновки до Розділу 2**

Бас-тромбон, як інструмент, що набув звичної конструкції за відносно короткий часовий проміжок, привернув увагу композиторів досить рано. І хоча ще в епоху Ренесансу тромбон насамперед розглядався як ансамблевий інструмент, що, безперечно, вплинуло й на жанрову специфіку його репертуару, за кілька століть кількість сольних творів, написаних для тромбона значно зросла. Причому йдеться як про камерно-інструментальну музику, зокрема, про сонати й сонатини, так і про симфонічну, наприклад, про жанр концерту, який у ХХ-ХХІ століттях набув надзвичайної популярності в композиторів різних шкіл і поколінь.

Розвитку виконавства на бас-тромбоні та його популяризації як сольного інструмента сприяє активна наукова діяльність самих виконавців, що створюють дослідження різних масштабів, систематизуючи вже наявну

інформацію, присвячену проблемам виконавства та спонукаючи митців на створення нової музики в різних жанрах, що охоплюють як різновиди інструментальної мініатюри, так і різні варіанти сонатно-симфонічного циклу.

## РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВІ МОДЕЛІ БАС-ТРОМБОНІСТІВ ХХІ СТОЛІТТЯ

### 3.1. Виконавська практика сучасних бас-тромбоністів академічного спрямування

В цьому розділі магістерського дослідження ми розглянемо виконавську творчість сучасних бас-тромбоністів. До примітних сучасних бас-тромбоністів академічного напрямку належать, зокрема, Бен ван Дейк (Ben Van Dijk) та Даглас Йєо (Douglas Yeo).

**Бен ван Дейк** – нідерландський тромбоніст, був солістом Роттердамського симфонічного оркестру. Музикант народився в 1955 році в Гаазі, перші уроки гри на тромбоні отримав від свого батька, Піта ван Дейка, який на той час був солістом Гаазького філармонічного оркестру.

Вищу музичну освіту завершив у 1980 році в Королівській консерваторії в Гаазі, отримавши диплом з відзнакою. З 1976 року працював бас-тромбоністом у філармонічному оркестрі Нідерландського радіо. Також Б. Ван Ейк вдосконалював свою майстерність під керівництвом Джеффа Рейнольдса і Роджера Бобо в Лос-Анджелесі. Після 23 років роботи в Національному Філармонічному оркестрі Радіо музикант переходить до Роттердамського філармонічного оркестру як соліст-бас-тромбоніст.

Б. ван Ейк неодноразово брав участь у міжнародних фестивалях тромбонового мистецтва як соліст і викладач, зокрема, його запрошували на Міжнародний фестиваль у Детмольді (Німеччина, 1992), фестивалі у Клівленді (США, 1994), в Утрехті (Нідерланди, 2000), у Дентоні (США, 2002), Бірмінгемі (Великобританія, 2006) та в Остіні (США, 2010). Музикант також давав численні майстер-класи та сольні концерти в Кореї, Японії, Греції, Угорщині, Швеції, Англії, Шотландії, Франції, Іспанії, Бразилії, Венесуелі, Перу, США та багатьох інших країнах.

У березні 2014 року був обраний першим віце-президентом ІТА (Міжнародної асоціації тромбонів). Б. ван Ейк випустив шість сольних

компакт-дисків, які отримали схвальні відгуки в найважливіших сучасних виданнях, присвячених мистецтву гри на духових інструментах і зокрема на тромбоні.

На знак визнання його внеску в ІТА і в спільноту тромбоністів в цілому, Бен ван Дейк у 2003 році був удостоєний премії. Ця нагорода є найпрестижнішою в межах цієї організації. Ця відзнака стала гідним визнанням художніх досягнень музиканта та його невтомних зусиль у вдосконаленні світових стандартів гри на тромбоні, духової педагогіки та конструкції інструментів.

У 2017 році Бен отримав премію ІТА Neill Humfeld Award, а також в цьому ж році був обраний на посаду Президент Міжнародної асоціації тромбонів терміном на 3 роки. З 2019 року Бен ван Дейк викладає як професор у Королівській консерваторії в Гаазі та Кодартсі в Роттердамі.

З 1990 року музикант співпрацює з компанією з виробництва тромбонів THEIN над розробкою басових і контрабасових тромбонів. Моделі «B v D» – Trombone стали результатом цієї багаторічної співпраці [23].

Репертуар тромбоніста є доволі різноманітним і включає як музику бароко, так і сучасні академічні твори, а також – джазові аранжування.

Найбільш примітною рисою стилю Бен ван Ейка є його яскраво виражена лірична спрямованість. Це виражається в тому, що у сольних виступах музикант охоче виконує кантиленні п'єси, в яких досягає виняткової теплоти та емоційної щирості виконання. Звертає на себе увагу надзвичайно м'яке та рівне звучання бас-тромбона, дуже майстерне виконання *legato*, плавні переходи від однієї ноти до іншої навіть у мелодичних стрибках, що є особливо складним на бас-тромбоні у високому регістрі. Показовим в цьому плані є запис композиції Е. Маріконе «Gabriel's Oboe», розміщений на особистому ютуб-каналі Б. ван Ейка, в коментарі до якого сам музикант вказує на незручність виконання на бас-тромбоні довгих кантиленних мелодичних ліній у високому регістрі: «"Гобой Габріеля" – ще один прекрасний твір Енніо Морріконе. Це є великим викликом для моєї гри

на легато, особливо в останньому куплеті, де потрібен високий регістр» [23]. Тим не менш тромбоніст долає цю складність і надає виконанню ще більшої вокальної виразності завдяки використанню вібрато не лише за допомогою дихання, а й за допомогою руху куліси, а також – завдяки використанню мікродинаміки та філіруванню довгих нот.

Бен ван Ейк також приділяє велику увагу ансамблевому музикуванню, часто виступаючи в брас-ансамблях, а також співпрацюючи з сучасними композиторами-тромбоністами, такими як Стівен Вергелст. Останній, зокрема, написав для Бена ван Ейка та його колишнього студента Хосе Мільтона Вієйри яскраву дуетну п'єсу «Lock Horns» із яскравою джазовою стилістикою. Ця п'єса дозволяє виконавцям продемонструвати не лише володіння кантиленою, але й віртуозні можливості, завдяки гармонічним фігураціям, що супроводжують основну мелодичну лінію, різноманітним пасажем та свінговим епізодам.

Варто зазначити, що з сучасної музики Бен ван Ейк обирає твори, що за стилістикою є ближчими до джазу або кіномузики (про що свідчить його постійна співпраця зі Стівеном Вергелстом), тобто такі, де можна продемонструвати саме майстерність у виконанні пластичних та яскравих мелодичних ліній, і які є доступними для сприйняття широкою публікою.

**Даглас Йєо** – американський бас-тромбоніст, оркестровий музикант, соліст, викладач, а також виконавець на старовинних інструментах. Він народився в Монтерей (Каліфорнія), зростав в різних містах США, зокрема, в Нью-Йорку, де в дев'ятирічному віці почав навчатися грі на тромбоні. Був вихованцем факультету Музичної консерваторії Пібоді в Балтіморі та Католицького університету Америки у Вашингтоні, округ Колумбія. Він отримав ступінь бакалавра музики з відзнакою в коледжі Вітон в Іллінойсі та ступінь магістра мистецтв у Нью-Йоркському університеті. Його музичний досвід включає два роки в якості директора шкільного оркестру, чотирирічне перебування в Goldman Band і виступи з Віденським філармонічним оркестром, оркестром Фестивалю Моцарта, біг-бендом Джеррі Маллігана та

оркестрами для численних бродвейських шоу. Крім бас-тромбона музикант володіє зміїним офікліді та бас-сакбутом.

Протягом 27 років (починаючи з 1985 року) був бас-тромбоністом Бостонського симфонічного оркестру та Бостонського поп-оркестру. До того як стати музикантом Бостонського оркестру з 1981 до 1985 роки працював в Балтиморському симфонічному оркестрі.

З 1998 по 2008 рік він був музичним директором духового оркестру Нової Англії, який під його керівництвом випустив п'ять компакт-дисків, один з яких отримав премію «Запис року».

На додаток до своєї роботи з Духовим оркестром Нової Англії та Північноамериканською асоціацією духових оркестрів, Дуглас Йєо був солістом багатьох духових оркестрів по всьому світу, включаючи Black Duke Mills Band, Williams Fairey Band, Fodens Band, Pennine Brass та New York Staff Band of the Salvation Army.

У 2012-2016 роках Д. Йєо був професором тромбона в Університеті штату Арізона, з 2019 – викладачем тромбона на музичному факультеті Вітонського коледжу (штат Іллінойс).

Працюючи з Бостонським та Балтиморським оркестрами, Д. Йєо став першим бас-тромбоністом, який виступав як соліст з оркестром. У 1991 році він взяв участь у прем'єрі Концерту для бас-тромбона Вацлава Нелгібеля з Духовим ансамблем консерваторії Нової Англії і виконав Концерт для туби Джона Вільямса з Бостонським поп-оркестром під керівництвом композитора, ставши першим бас-тромбоністом, який виконав цей твір.

У 1995 році Д. Йєо вперше виконав оперу Лоуренса Вулфа «*Wildfire*» з ансамблем духових інструментів Вашингтонського університету, а також представив прем'єри численних композицій Нормана Болтера, включаючи твір «Спокуса» для серпенту та струнного квартету, «Предки» для діджеріду, шофара та серпента, а також «*La Grotte Cosquer*» для тенорових та басових тромбонів.

Перший сольний запис Д. Йєо, який отримав визнання критиків, «*Proclamation*» разом з «*The Black Dyke Mills Band*», включає прем'єри чотирьох нових творів: «*Proclamation*» Гордона Ленгфорда, «*Rainy Day In Rio*» Гоффа Річардса, «Триптих» Лоуренса Вулфа та «*Tribute to George Roberts*» в аранжуванні Білла Гелдарда. Його другий сольний запис, «*Take 1*», включає живі сольні виступи, які давалися на концертах у 1975 – 1997 роках, програма яких, зокрема, включала Симфонію No 34 Алана Ованеса ор. 310 для басового тромбона та струнних. Також в травні 1997 року Д. Йєо виконав Концерт для серпента з оркестром разом з Бостонським Поп-оркестром під орудою Дж. Вільямса.

У 1982, 1999, 2004, 2013, 2014, 2017 і 2018 роках був запрошеним артистом на Міжнародному фестивалі тромбонів, а в 1999 році також виконав Концерт Крістофера Брубєка для бас-тромбона з оркестром з Бостонським поп-оркестром (разом з диригентом Кітом Локхартом).

У 2001 році Д. Йєо приєднався до оркестру Бостонського бароко (Мартін Перлман, диригент) для виконання «Орфея» К. Монтеверді (на бас-сакбуті) та «Музики для королівського феєрверку» Г. Ф. Генделя (на серпенті). В подальшому також неодноразово брав участь у виконанні барокових та ранньокласичних творів, наприклад, Дивертисменту В-dur Й. Гайдна, «Дідони та Енея» Г. Персела та ін.

Також є автором музично-критичних публікацій, а також – численних власних аранжувань для тромбона. Як і Бен ван Ейк, брав участь у вдосконаленні конструкції тромбону. Спільно з компанією Yamaha створив модель бас-тромбону Yamaha ybl-822.

Отже, виконавська індивідуальність Д. Йєо є дуже різносторонньою, його репертуар включає як старовинну, так і нову музику. Також музикант був задіяний у виконанні класичного оркестрового репертуару та джазової музики.

Порівняно з Б. ван Ейком Д. Йєо приділяє більше уваги яскравому віртуозному репертуару, його виконання відрізняється доволі високою

рухливістю та легкістю в швидких пасажах, водночас виконання кантилені дещо не є «візитівкою» Д. Йєо. Характер звучання інструмента загалом у Д. Йєо також відрізняється – воно є більш «жорстким», блискучим, більш насиченим і потужним. Можна зробити висновок про те, що якщо Б. ван Ейк ніби намагається подолати природу та конструктивні особливості бас-тромбона, прагнучи максимально наблизити його до людського голосу в кантилені та більш «легких» духових інструментів в рухливому матеріалі, то Д. Йєо в багатьох випадках ніби навмисне підкреслює індивідуальність та певні «звукові нерівності» інструмента. Наприклад, у виконанні твору «*A Song for Japan*» Стівена Вергелста музикант показує насиченість та індивідуальне темброве забарвлення найнижчих нот в діапазоні інструмента, особливо у тих фрагментах, де соліст грає без супроводу.

Доволі показовим є прагнення Д. Йєо розширити можливості та уявлення про бас-тромбон як про сольний інструмент. Наприклад, на відкритті фестивалю «*Dutch Bass Trombone Open*» він виконує власне аранжування Фантазії Г. Ф. Телемана для флейти соло. Виконавцеві частково вдається розвінчати уявлення про бас-тромбон як «неповороткий» та «важкий» інструмент і створити музичний образ, що нагадував би про віртуозний бароковий кларінний стиль гри на мідних духових інструментах, однак в багатьох пасажах, розрахованих на флейтове виконання, дещо не вистачило артикуляційної ясності та інтонаційної чистоти.

Представником молодшого покоління бас-тромбоністів порівняно з Б. ван Ейком і Д. Йєо є **Джеймс Маркі**. Наразі він є музикантом Бостонського симфонічного оркестру, до якого приєднався у 2012 році. До цього з 1997 до 2012 роки був артистом Нью-Йоркського філармонічного оркестру, а раніше працював у Пітбурзькому симфонічному оркестрі (з 1995 по 1997 роки).

Дж. Маркі активно співпрацює як соліст з такими ансамблями, як «Бостон Попс» і «*Pershing's Own*». Він є одним із засновників Національного духового ансамблю. Затребуваний педагог, Дж. Маркі був постійним

артистом і лектором на Міжнародному фестивалі тромбонів, Американській (раніше Східній) майстерні тромбона, а також на конференціях музичних педагогів у Нью-Джерсі, Нью-Йорку та Массачусетсі та інших штатах. Він виступав як запрошений артист та викладач у великих навчальних закладах по всій країні.

Наразі Дж. Маркі працює викладачем бас-тромбона в консерваторії Нової Англії в Бостоні. Він також є одним з небагатьох у світі викладачів-тромбоністів, сертифікованих за системою «Судзукі». Музикант також заснував програми «Suzuki Brass» у підготовчому відділенні консерваторії Нової Англії [33].

Виконавський стиль Дж. Маркі доволі повно розкривається в його інтерпретації п'єси для бас-тромбона соло «Медитація» Ф. Хідаса. Найбільш яскравою рисою цієї виконавської версії є велике різноманіття динамічних відтінків, фактично музикант задіює всю шкалу від *pianissimo* до *fortissimo*, що створює яскраві контрасти як втілення безперервної зміни психологічних станів. Досягнення такого багатства динаміки є, безперечно, показником дуже високої майстерності. Також тромбоніст підкреслює індивідуальні темброві характеристики низького та високого регістрів як потужний виражальний засіб, не намагаючись вирівняти та «усереднити» звучання.

**Брайан Гечт** – також представник сучасного покоління бас-тромбоністів. Зараз він є музикантом Даласького симфонічного оркестру, до якого приєднався у 2021 роц. До цього працював як бас-тромбоніст у симфонічному оркестрі Атланти та соліст духового оркестру військово-морських сил США у Вашингтоні.

Б. Гечт отримав ступінь бакалавра музики в Техаському університеті в Остіні, де навчався у доктора Натаніеля Брікенса, згодом музикант отримав ступінь магістра музики в Північно-Західному університеті, де навчався у Майкла Малкехі, Чарльза Вернона та Пітера Еллефсона.

Протягом своєї кар'єри Б. Гечт також виступав з іншими оркестрами, включаючи Нью-Йоркський філармонічний оркестр, Чиказький симфонічний

оркестр, Клівлендський оркестр, Філадельфійський оркестр (під орудою Саймона Реттла), Симфонічний оркестр Сан-Франциско, Детройтський симфонічний оркестр, Піттсбурзький симфонічний оркестр, Національний симфонічний оркестр, Сіетлський симфонічний оркестр, Балтиморський симфонічний оркестр, Симфонічний оркестр Алабами, Неаполітанську філармонію, Вашингтонську національну оперу, Ліричну оперу Балтімора та Центральний балет Кенеді.

Б. Гечт також був солістом оркестру «Pershing's Own», октету Збройних сил на ITF 2018, духового ансамблю Університету штату Кеннесо, Молодіжного духового симфонічного оркестру Атланти, Хору професорів STS, Хору тромбонів Техаського університету, Хору тромбонів Університету Джорджії, Хору тромбонів Університету Центрального Арканзасу, Хору тромбонів Університету штату Техас, Хору тромбонів штату Пенсильванія та Духового оркестру Джорджії.

Б. Гечт є лауреатом численних виконавських нагород, включаючи першу премію на конкурсі тромбоністів оркестру Зеллмера-Міннесоти 2009 року, конкурсу солістів бас-тромбоністів Edwards Big 12 у 2009 році та конкурсу квартетів тромбонів ETW 2009 року.

Починаючи з 2014 року Б. Гечт є постійним запрошеним артистом та викладачем на Південно-східному симпозіумі тромбонів, також був представленим артистом на *Hungarian Trombone Bootcamp* у 2019 році в Будапешті, Міжнародному фестивалі духових ансамблів у Чеджу (Чеджудо, Південна Корея), Корейському симпозіумі тромбонів (Сеул, Південна Корея), Міжнародному музичному фестивалі Цзіньбао (Тяньцзінь, Китай), Фестивалі тромбонів (Даллас, Техас) та на «*American Trombone Workshop*» у Вашингтоні [25].

Б. Гечт часто виконує сучасну музику. Яскравим прикладом є запис п'єси Адріана Сміта «Меч Оріона» для бас тромбона і секстету тромбонів. Цей твір демонструє багатий сольний потенціал інструмента, залучаючи як кантилену, так і доволі віртуозний матеріал. Характерною рисою цієї музики

є архаїчні «сигнальні» формули, що відсилають як до пізньоромантичного симфонізму, так і до сучасної кіномузики. Б. Гетч в інтерпретації цієї п'єси якнайкраще використовує такі якості бас-тромбона як потужне і оригінальне за тембром звучання басових нот, жорсткість на *detache* і, водночас, м'яке прозоре звучання високого регістру. При цьому музикант добивається й відмінної якості у виконанні *legato*, що є доволі складною задачею на бас-тромбоні.

### **3.2. Неакадемічний вектор розвитку бас-тромбонного виконавства (джаз та рок-музика)**

В неакадемічних жанрах розвиток бас-тромбона як сольного, ансамблевого та оркестрового інструмента пов'язаний, перш за все, з джазом, рок-музикою та кіномузикою. До найбільш помітних сучасних виконавців бас-тромбоністів неакадемічного напрямку відносяться Наталі Кресман (Natalie Cressman), Сем Фріман (Sam Freeman), Майкл Діз (Michael Dease), Вайкліф Гордона (Wycliffe Gordon).

**Наталі Кресман** – сучасна американська тромбоністка, вокалістка і композиторка, яка поєднує в своїх композиціях риси джазу, фанку, поп- і латинської музики, а також – деякі елементи інді-року.

Вона народилась в Сан-Франциско в музичній сім'ї. Її мати – Сенді Кресман – джазова вокалістка, яка глибоко занурилася в традиції бразильської музики, батько – Джеф Кресман – інженер і тромбоніст, зокрема, учасник гурту Карлоса Сантани, відповідно, від нього Наталі отримала перші уроки гри на тромбоні.

З раннього підліткового віку Н. Кресман почала виступати з афро-кубинськими, бразильськими та джазовими гуртами. Зокрема, вона грала з уругвайським перкусіоністом Едгардо Камбоном і його оркестром «Орквеста Кандела», латиноамериканський джаз з Латинським джазовим оркестром Піта Есковедо, музику напряму “world music” з Джаєм Утталом і «Pagan Love Orchestra», а також – авангардний джаз з

мультиінструменталістом Пітером Апфельбаумом, другом сім'ї, який став її головним наставником.

Професійну музичну освіту отримала спочатку в Школі мистецтв Рут Асава в Сан-Франциско, потім, у вісімнадцять років, переїхала до Нью-Йорка, щоб розпочати навчання у Манхеттенській музичній школі, де її вчителями стали Луїс Бонілла, Гаррі Діала, Лорі Фрінк та Вайкліф Гордон.

Через рік після початку навчання в Нью-Йорку Н. Кресман була запрошена до гастролуючого джем-бенду Трея Анастасіо.

Н. Кресман також виступала з Телевізійним симфонічним оркестром Ніколаса Пейтона, гуртами «*Dumpstaphunk*» і «*Lettuce*» і була учасницею музичного фестивалю «*Bear Creek*». У 2012 році вона грала в театрі *Apollo* як солістка в «Джазі а ля карт» Вікліфа Гордона.

Дебютний альбом музикантки з авторськими композиціями («*Unfolding*») орієнтується перш за все на джазовий стиль, наступний альбом «*Turn the Sea*» є більш «пісенним», сама Н. Кресман вказує, що це стало результатом впливу Т. Анастасіо. Початковий трек альбому поєднує ліричні спів та гру на тромбоні, інші композиції альбому поєднують близькосхідні та африканські музичні елементи [38].

Про виконавський стиль Н. Кресман можна скласти уявлення, зокрема, з висловлювання Т. Анастасіо: «Я вперше познайомився з Наталі, коли їй було 18 років, і мене миттєво вразило, наскільки мелодійно і природно вона грала і співала», – розповідає Анастасіо. «Наталі – найрідкісніший з музикантів. Народившись у музичній сім'ї та виріши в будинку, наповненому звуками бразильської музики, джазу та афро-кубинських ритмів, вона просякнута вродженою музикальністю. Музикальність закладена в її ДНК» [38].

Суттєвим доповненням уявлення про Н. Кресман саме як про тромбоністку можуть стати її коментарі щодо розвитку технічної майстерності. Музикантка каже про себе, що вона «ніколи не вважала себе технічним віртуозом», але пройшла гарну школу та напрацювала певний

підхід до роботи над технікою, що дозволяють їй «триматися у формі» та «краще передавати на інструменті ідеї», які вона чує [26].

Н. Кресман зазначає, що технічною базою вона головним чином завдячує своїй викладачці в Манхеттенській музичній школі Лорі Фрінк. Зокрема, цитуючи свою викладачку, Н. Кресман зазначає, що під час роботи над технікою важливо усвідомлювати всі фізичні дії, які відбуваються з тілом та інструментом, щоб під час виконання техніка не заважала, а допомагала. Відповідно Н. Кресман підкреслює важливість уникання неприродних відчуттів та затисків під час гри. Також вона вважає важливим поєднувати вправи на витривалість та рухливість з тренуванням музичної пам'яті та слухових відчуттів, для цього вона пропонує урізноманітнювати технічні вправи саме з точки зору музичного матеріалу [там само]. Прикладом такого підходу є базова вправа із довгими нотами, яка завдяки додаванню стрибків кожного разу на все більші інтервали допомагає не лише розвивати, покращувати інтонацію та якість звучання правильне дихання, але й досягати рівності звучання в усіх регістрах, і запам'ятовувати способи видобування різних інтервалів на інструменті [там само]. Подібним чином побудована і вправа на губне вібрато, яка включає переходи від однієї ноти до іншої, зокрема й на *glissando*. Принцип різноманіття «працює» також у вправах на артикуляцію, які поєднують повторення на одній ноті (щоб вдосконалити атаку звуку) і гамоподібний рух.

Також важливим аспектом технічного розвитку тромбоніста Н. Кресман вважає поєднання різних типів артикуляції (вправа зі змінами *staccato*, *legato* і *detache* в одному пасажі), а також – роботу над лігами та гнучкістю губного апарату. На її думку, перелічені технічні навички є важливими для виконавця, що грає у будь-якому стилі [там само].

В джазових тромбових соло основними рисами виконавської манери Н. Кресман є легкість, м'якість звучання, однорідність звучання різних регістрів, природна невимушеність та агогічна гнучкість, що, вочевидь, йдуть

саме від латиноамериканського джазу, який є основою її джазового репертуару.

Ще одним універсальним сучасним бас-тромбоністом, що поєднує академічну оркестрову практику, джазове виконавство та рок є Сем Фріман.

Сем Фрімен грає на бас-тромбоні, контрабас-тромбоні та сакбуті. Значна частина його роботи пов'язана з класичними оркестрами – Концертним оркестром Бі-Бі-Сі, Симфонічним оркестром Бі-Бі-Сі, Оркестром філармонії, Англійською національною оперою (це лише деякі з них), але він також грає на бас-тромбоні в Лондонському міському біг-бенді, джазових оркестрах «Музичний автомат Пандори», «Diamond Skyline Orchestra» та для шоу Вест-Енду. С. Фріман і його старший брат Дугі (чудовий джазовий піаніст) вирости в Ноттінгемширі. Їхній батько був учителем фортепіано, брав учнів на уроки класичної музики, але вдома часто звучала й музика неакадемічних жанрів.

В юні роки професійне формування С. Фрімана та його брата було пов'язане з участю в хорі «*Southwell Minster*». Учасники хору мали право на безкоштовні уроки гри на різних інструментах, і С. Фріман обрав тромбон. В цей період вони з братом грали в багатьох місцевих гуртах і оркестрах. Як розповідає сам музикант: «Ми з Дугі створили рок-гурт, який грав в усіх жанрах (включно зі ска), і коли мені було приблизно чотирнадцять-п'ятнадцять років, я відіграв свій перший оплачуваний концерт із Henley Farrell Big Band (нині Tony Farrell Big Band). У 2000-х там були дуже популярні танцювальні вечори. Я також грав у ноттінгемському молодіжному біг-бенді під назвою “The Brassery”, з яким ми гастролювали на Единбурзькому фестивалі Fringe. Я приєднався до багатьох окружних духових оркестрів, Ноттінгемського молодіжного оркестру, а також розширив свій біг-бенд до роботи в Стейплфордському біг-бенді та іноді в Ноттінгемському джазовому оркестрі» [40].

У 2008 році С. Фріман вступив до Королівської музичної академії на повну стипендію, а потім отримав стипендію Леверхалма, продовжував

навчання в Академії до 2013 року. В цей період він також виграв стипендію Марка Елліотта, премію Крістофера Горна, нагороди від Фонду Вольфсона та Меморіального фонду Кракстона та високо оціненої нагороди на премії Джона Соломана RAM [там само].

Ще одним впливовим сучасним тромбоністом є **Майкл Діз**. Він є володарем кількох премій Греммі, також є затребуваним головним, секційним і бас-тромбоністом у провідних джазових оркестрах сучасності. Його викладачами були Вайкліф Гордон та Джозеф Алессі.

Виконавський досвід музиканта включає гру у джазових колективах під керівництвом Крістіана Макбрайда, Роя Харгроува, Ніколаса Пейтона, Чарльза Толлівера, Руфуса Рейда, Jazz at Lincoln Center Orchestra та Dizzy Gillespie All-Star Big Band. Проте він знаходиться на передовій серед квінтетів і секстетів, очолюваних майстрами-музикантами, такими як The Heath Brothers, Вінард Харпер, Рене Роснес, Білл Чарлеп, Клаудіо Родіті та Льюїс Неш. Не задовольняючись простою імпровізацією, М. Діз аранжує та створює композиції для багатьох різних гуртів, постійно регулюючи свій тон і тембр, щоб відповідати тому чи іншому стилю гри.

М. Діз поєднує виконавську практику з викладанням. Він є професором класу тромбона у відомій джазовій програмі Університету штату Мічиган, а також викладав у Квінс-коледжі - CUNY, Новій школі та Північно-Східному університеті [35].

Виконання М. Дізом джазової балади «*I'm Glad There Is You*» разом з «Michael Dease Quartet» в повній мірі розкриває потенціал бас-тромбона як сольного джазового інструмента. У грі М. Діза в цій композиції поєднуються м'яке камерне і тепле кантиленне звучання, гнучкість *rubato*, а також доволі віртуозне, легке та інтонаційно чисте виконання імпровізаційних швидких пасажів. Звертає на себе увагу те, що М. Діз для того, щоб урізноманітнити виконання також підкреслює індивідуальні темброві особливості кожного регістру, зокрема, у верхньому регістрі звучання тромбона стає більш

яскравим та блискучим і наближається за своїми характеристиками до звучання труби з сурдиною.

В іншій, ансамблевій, композиції «*Grove's Groove*» тромбоніст демонструє прекрасну ансамблеву культуру, буквально «зливаючись» за тембром із тенор-саксофоном. Водночас сольна імпровізація також демонструє виняткову легкість та досконалість у виконанні віртуозного матеріалу.

Розглядаючи виконавську практику бас-тромбоністів джазового напрямку, неможливо не згадати постать видатного американського джазового тромбоніста **Вайкліфа Гордона**, який був учителем, зокрема, Н. Кресман та М. Діза.

Він народився у Вайнсборо (штат Джорджія) у 1967 році, відкрив для себе тромбон, коли його старший брат почав грати в шкільному оркестрі. Починаючи з 1984 року був учасником оркестру «McDonald's All-American High School Band». Є автором багатьох джазових творів для тромбона чи ансамблю, серед яких «Charles Henry Suite», «Still, We Rise: He Heard My Cry», «A Soldier's Heart» «Within Our Gates» та ін.

Виконавський досвід В. Гордона пов'язаний із роботою з Девідом Сенборном, Вінтоном Марсалісом, Полом Саймоном, Наталі Мерчант, Рене Марі, Дайан Рівз, Анат Коен, Рікі Скеггз, Артуро Сандовал, Доком Северінсеном, Діззі Гіллеспі, Лайонелом Хемптоном, Томмі Фланаганом, Ширлі Хорн, Джо Хендерсоном, Ерік Рід, Ренді Сендке та Бренфорд Марсаліс, також – з грою із джазовим оркестром Лінкольн-центру, колективом «Wycliffe Gordon and Friends», духовим оркестром Баттл-Крік та численними іншими ансамблями.

В. Гордон також записав в сумі 21 сольний диск, неодноразово ставав лауреатом престижних джазових премій, а також, як і класичні тромбоністи Б. ван Ейк та Д. Йео був відзначений Премією Міжнародної тромбоністської асоціації (International Trombone Association Award, у 2017 році) [42].

Дуже активною та плідною є і його педагогічна, методична та музично-просвітницька діяльність. Оригінальна виконавська манера В. Гордона в джазовій музиці в найбільшій мірі проявляється в його соло. Одним з найбільш яскравих та колоритних є, наприклад, соло в композиції «*Sweet Louisiana*», де використання музикантом сурдини створює ефектні коливання тону та *glissando* та уподібнюють звучання тромбона до джазового співу в манері Л. Армстронга або Е. Фіцджеральд. Манері В. Гордона також притаманне яскраве, дещо жорстке звучання інструмента навіть в кантиленних мелодіях, широке застосування *glissando*, характерна свінгова манера класичного джазу. Також слід відмітити віртуозні імпровізації в багатьох соло, що відрізняються чистим інтонуванням без жодних відхилень та чіткою артикуляцією.

### **Висновки до Розділу 3.**

Починаючи з останніх десятиліть ХХ століття бас-тромбон активно розвивається не тільки як оркестровий і ансамблевий, але й як сольний інструмент, чому не в останню чергу сприяє діяльність майстерних виконавців як академічного так і неакадемічного напрямів. Також про визнання бас-тромбона як сольного інструмента свідчить поява численних творів сучасних композиторів таких як Стівен Вергелст, Адріан Сміт та багатьох інших. Академічний напрям представлений постатями Б. ван Ейка, Д. Йео, Дж. Маркі, Б. Гечта. Всі музиканти є яскравими постатями, що свою діяльністю вплинули на розвиток і еволюцію виконавства на тромбоні і бас-тромбоні. Так, наприклад, видатною рисою Бен ван Ейка є його надзвичайно «людяна», тепла манера виконання кантилени. Його бас-тромбон звучить м'яко і рівно, особливо в артикуляції *legato*, а стрибки на широкі інтервали характеризуються плавністю переходів. Високий регістр бас-тромбона в його виконанні набуває ліричного окрасу, що є доволі складним технологічним прийомом.

Даглас Йео є музикантом широкого профілю, що працює як в академічному, так і в джазовому стилях, а також є виконавцем на барокових мідних духових інструментах. Був першим бас-тромбоністом, що виступав як соліст з симфонічним оркестром, зіграв багато прем'єр творів сучасних композиторів. Він одним з перших почав розширяти технічний діапазон інструмента, прагнучи адаптувати для бас-тромбона навіть твори, написані для більш рухливих дерев'яних духових інструментів.

Дж. Маркі та Б. Гечт є представниками сучасного покоління бас-тромбоністів, що зараз перебувають на піку кар'єри. Вони активно пропагують свій інструмент не тільки як оркестровий і ансамблевий, але й як сольний, активно виконуючи сучасні твори. Примітною рисою виконавського стилю обох є використання індивідуальних особливостей інструмента, зокрема, різниці в тембровому забарвленні у низькому та високому регістрах. Також виконанню Дж. Маркі притаманне велике динамічне різноманіття. Слід зазначити, що ці бас-тромбоністи надзвичайно якісно виконують віртуозний матеріал, без інтонаційних похибок, з дуже чіткою артикуляцією.

Неакадемічний напрям представлений іменами джазових виконавців Н. Кресман, С. Фрімана, М. Діза та В. Гордона. В джазових тромбонічних соло основними рисами виконавської манери Н. Кресман є легкість, м'якість звучання, однорідність звучання різних регістрів, природна невимушеність та агогічна гнучкість, що, вочевидь, йдуть саме від латиноамериканського джазу, який є основою її джазового репертуару. У грі М. Діза поєднуються м'яке камерне і тепле кантиленне звучання, гнучкість *rubato*, а також доволі віртуозне, легке та інтонаційно чисте виконання імпровізаційних швидких пасажів. Звертає на себе увагу те, що М. Діз для того, щоб урізноманітнити виконання, також підкреслює індивідуальні темброві особливості кожного регістру, зокрема, у верхньому регістрі звучання тромбону стає більш яскравим та блискучим і наближається за своїми характеристиками до звучання труби з сурдиною.

Оригінальна виконавська манера В. Гордона в джазовій музиці в найбільшій мірі проявляється в його соло. Одним з найбільш яскравих та колоритних є, наприклад, соло в композиції «Sweet Louisiana», де використання музикантом сурдини створює ефектні коливання тону та *glissando* та уподібнюють звучання тромбону до джазового співу в манері Л. Армстронга або Е. Фіцджеральд. Манері В. Гордона також притаманне яскраве, дещо жорстке звучання інструмента навіть в кантиленних мелодіях, широке застосування *glissando*, характерна свінгова манера класичного джазу.

## ВИСНОВКИ

В першому розділі нами було розглянуто еволюцію бас тромбона з точки зору його конструкції, репертуару та формування основних функцій – оркестрової, ансамблевої і сольної.

Встановлено, що «Предками» сучасного басового тромбону є кулісний тромбон, який був поширений в Бургундії вже в XV столітті і мав назву сакбут або ж «труба менестрелів». Потім в епоху Ренесансу та Бароко широке розповсюдження отримало сімейство басових сакбутів у строях in F та in Es. Важливі удосконалення інструмента були здійснені у XIX та на початку XX століть, зокрема, це винахід подвійних клапанів, що дозволили полегшити виконання та розширити діапазон інструмента. В Британії найбільш розповсюдженою стала модель бас-тромбона in G, також було винайдено таку модифікацію як Tenorbaßposaune in B $\flat$  /F, яка має німецьке походження та була вдосконалена в США. Широкого розповсюдження набув контрабас-тромбон.

В симфонічному оркестрі басові тромбони почали використовуватися в творах композиторів епохи пізнього романтизму зазвичай як потужне дублювання басових ліній, наприклад, в оперних партитурах Р. Вагнера, Р. Штрауса, в творах композиторів нововіденської школи: А. Берга, А. Веберна. Також бас-тромбон почав застосовуватися в творах З. Кодая, Х. Брайяна, Е. Вареза, Д. Лігеті та П. Булеза.

У 1980-х роках контрабас-тромбон став затребуваним в оркестровій творчості таких композиторів як Гаррісон Бьортвістл, Софія Губайдуліна, Ганс Вернер Хенце і Манфред Троян.

Контрабас-тромбон отримав найбільше розповсюдження в музиці для кіно та в якості супроводу до комп'ютерних ігор. Виникнення нових жанрів у музиці XX – XXI століть зумовлюють пошук нових інструментальних засобів, які б могли задовольнити вимоги вибагливої публіки. Як наслідок, забуті інструменти, що досі не були доволі популярними, відроджуються і отримують другий шанс.

На фоні стрімкого розвитку виконавської майстерності, починають з'являтися і поступово впроваджуються в ряд обов'язкових нетрадиційні виконавські прийоми гри на тромбоні. Серед найчастіше вживаних вкажемо наступні: двоголосе виконання, перманентне дихання, мікрохроматика, «базинг», темброве різноманіття, що включає різні види вібрато, колористичні ефекти, до яких належить використання різноманітних сурдин, глісандо, фрулато.

В другому розділі розглянуто закономірності формування репертуару для бас тромбона. Встановлено, що цей інструмент набув звичної конструкції за відносно короткий часовий проміжок, наприклад, на відміну від валторни, привернув увагу композиторів досить рано. І хоча ще в епоху Ренесансу тромбон розглядався як ансамблевий інструмент, що закономірно вплинуло на вибір репертуару, згодом поступово кількість творів для сольного виконання значно зросла.

В третьому розділі розглянуто виконавську практику сучасних бас-тромбоністів. Починаючи з останніх десятиліть ХХ століття бас-тромбон активно розвивається не тільки як оркестровий і ансамблевий, але й як сольний інструмент, чому не в останню чергу сприяє діяльність майстерних виконавців як академічного так і неакадемічного напрямів. Також про визнання бас-тромбона як сольного інструмента свідчить поява численних творів сучасних композиторів таких як Стівен Вергелст, Адріан Сміт та багатьох інших.

В магістерській роботі проаналізовано творчі шляхи і особливості виконавської майстерності як музикантів академічного напрямку, які представлені постатями Бена ван Ейка, Дагласа Йео, Джеймса Маркі, Брайяна Гечта, так і неакадемічного, представниками якого слугували Наталі Кресман, Сем Фріман, Майкл Діз та Вайкліф Гордон.

Всіх музикантів об'єднує не тільки високий рівень володіння інструментом, а й тотальне занурення і закоханість в інструмент. Кожний по-

своєму розкриває виражальні властивості тромбона і бас-тромбона, демонструючи його універсальність, багатофункціональність і красу тембру.

Так, Бен ван Ейк є майстром лірики і кантилени, Даглас Йєо охоплює різні музичні стилі і напрями від барокової музики до джазу, Джеймс Маркі вирізняється багатством тембрової палітри і динамічним різноманіттям на ряду з високим рівнем віртуозності, а Брайян Гетч демонструє майстерне володіння крайніми регістрами. Наталі Кресман чудово володіє переходами між різними регістрами, забезпечуючи однорідність звучання з притаманними їм легкістю і м'якістю. Майкл Діз є майстром гнучкого *rubato*, яке характеризується камерністю звучання. Вайкліфа Гордона вирізняє оригінальна манера виконання джазової музики, що проявляється в частому використанню прийому *glissando* та в свінгуванні.

Таким чином, в магістерській роботі зроблений огляд мистецтва гри на тромбоні і бас-тромбоні, проаналізовані основні аспекти еволюції інструмента в органологічному аспекті, охарактеризовані особливості виконавських стилів видатних сучасних тромбоністів як академічного, так і неакадемічного спрямування.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горовой С. Г. Загальні закономірності управління звучанням тромбона : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 1997. 19 с.
2. Горовой С. Г. Традиції та сучасність у методиці підготовки виконавців на духових інструментах. Музичне мистецтво. Вип. 4. Донецьк, Юго-Восток, 2004. С. 193–199.
3. Дубка О. С. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2020. 18 с.
4. Дубка О. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть. дис. ... канд. Мистецтвознавства (17.00.03 - музичне мистецтво). Харків : 2020. 201 с.
5. Дубка О. Соната для тромбона другої половини ХVІ – початку ХІХ століть в контексті історичних та національних традицій розвитку жанру. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 54. Харків, 2019. С. 55-70.
6. Крижанівський Ф. Синтез вокального та інструментального виконавства в епоху раннього бароко. Проблеми методики та виконавства на духових інструментах. Вип. 83. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. С. 60–66.
7. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: (17.00.03 - музичне мистецтво). Одеса, 2006. 19 с.
8. Марценюк Г. П. Етапи становлення та проблеми розвитку українського тромбонового виконавства (кінець ХІХ – ХХ сторіччя): історичні та методичні аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: (17.00.03 - музичне мистецтво). Київ, 2011. 18 с.

9. Марценюк Г. П. Нетрадиційні та сучасні прийоми виконання у практиці гри на тромбоні. Молодий вчений. Вип. 12 (52). 2017. С. 193–199.
10. Марценюк Г. П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва : монографія. Київ : Інформ.-аналіт. агентство, 2013. 402 с.
11. Марценюк Г. Загально-історичні аспекти розвитку ансамблевого тромбонового виконавства. Молодий вчений. Вип. 12 (52). 2017. С. 176-181.
12. Міненко А. “Школи” як засоби розвитку європейського тромбонового мистецтва 19 століття. Аспекти історичного музикознавства. Вип. 28. Харків, 2022. С. 38-63.
13. Мойсюк Д. Розвиток музичного виконавства на мідних духових інструментах. Дипломна робота, рівень «магістр» (025 «музичне мистецтво»). Чернівці, 2021. 105 с.
14. Садівський Я. П. Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2014. 16 с.
15. Сидорченко В. Драматургічні функції інструментів мідної групи у третій симфонії Густава Малера. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 47, том 3. 2022. С. 35–39.
16. Слупський В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття. дис. ... канд. мистецтвознавства (17.00.03 - музичне мистецтво). Харків, 2018. 200 с.
17. Слупський В., Слупська Н. Ансамблі Alta Musique у добу пізнього Середньовіччя та Відродження. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Вип. 2. 2019. С. 99–104
18. Федорков О. В. Український ансамбль тромбонів у контексті світового музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: (17.00.03 - музичне мистецтво). Харків, 2008. 20 с.

19. Федорков О. Історичні прототипи ансамблю тромбонів. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти. Вип. 32. Харків, 2011. С. 68–78.

20. Цзоу Вей. Композиційні та драматургічні функції тембру тромбона в оркестровій творчості композиторів ХІХ століття: до проблеми тембрової семіології музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : (17.00.03 - музичне мистецтво). Одеса, 2015. 19 с.

21. Цюлюпа С. Д. Науковий доробок – кандидатські та докторські дисертації духовиків України ХХ – початку ХХІ століть. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Вип. 8. Рівне : Волинські обереги, 2016. С. 37–55.

22. Юшин Г., Потапов Я. Мистецтво гри на тромбоні у світлі сучасних українських наукових досліджень. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Вип.1. Київ, 2018. С. 262–266.

23. Ven van Dijk - bass trombone. Gabriel's Oboe. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=iT6QQ2TYbpo> (дата звернення 05.05.2024).

24. Bevan C. The Tuba Family (2nd ed.). Winchester: Piccolo Press, 2000.

25. Brian Hecht. URL : <https://www.dallassymphony.org/people/brian-hecht/> (дата звернення 07.05.2024).

26. Cressman N. My Best Trombone Warmup Exercises. Natalie Cressman. URL : <https://www.nataliecressman.com/post/my-best-trombone-warmup-exercises> (дата звернення 04.05.2024).

27. Dixon G. Farewell to the Kidshifter: The Decline of the G Bass Trombone in the UK 1950–1980. Historic Brass Society Journal. Vol. 22. 2010. P. 75–89.

28. Gilbert A. Trombonist Natalie Cressman honors jazz pioneer. SFGate. URL : <https://www.sfgate.com/music/article/Trombonist-Natalie-Cressman-honors-jazz-pioneer-6851806.php> (дата звернення 24.04.2024).

29. Greenhaus M. Traces of Natalie Cressman. Jambands. URL : <https://jambands.com/features/2017/03/05/traces-of-natalie-cressman/> (дата звернення 27.04.2024).
30. Guion D. M. A History of the Trombone. Toronto: Scarecrow Press., 2010.
31. Herbert K. "Natalie Cressman's Graduation Day". Jambands. URL : <https://jambands.com/features/2013/06/21/natalie-cressman-s-graduation-day/> (дата звернення 21.04.2024).
32. Herbert, Trevor; Myers, Arnold; Wallace, John. The Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
33. James M. Musician, Educator, Suzuki Teacher. URL : <https://www.markeybone.com/> (дата звернення 23.04.2024).
34. Kifer S. A. The Contrabass Trombone: Into the Twenty-First Century (DMA thesis). University of Iowa, 2020.
35. Michael Dease. Bio. URL : <http://www.michaeldease.com/> (дата звернення 23.04.2024).
36. Moore D. S. The “Concerto for Bass Trombone” by Thom Ritter George and the beginning of modern bass trombone solo performance (DMA thesis). University of Cincinnati, 2009.
37. Myers A. The British Bass Trombone in G. Historic Brass Society Journal. Vol. 35, 2023. P. 16–36.
38. Natalie Cressman's Bio. URL : <https://cressmanmusic.com/> (дата звернення 24.04.2024).
39. Rose K. R. A Performance Preparation Guide to Concerto for Bass Trombone and Orchestra (1964, Revised 2001) Composed by Thom Ritter George (born 1942). Open Access Theses & Dissertations (M.Mus thesis). University of Texas at El Paso, 2010.
40. The Bass Trombone In Jazz. In Conversation with Sam Freeman.

URL : <https://www.sandybrownjazz.co.uk/Features/JazzBassTrombone.html>  
(дата звернення 24.04.2024).

41. Tomaro M.; Wilson J. Instrumental Jazz Arranging: A Comprehensive and Practical Guide. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2009.

42. Wycliffe Gordon. URL : <https://wycliffegordon.com/bio/> (дата звернення 04.05.2024).

43. Yeager J. K. Interpretive performance techniques and lyrical innovations on the bass trombone: a study of recorded performances by George Roberts, 'Mr. Bass Trombone' (DMA thesis). University of North Texas, 2006.

44. Yeo D. An Illustrated Dictionary for the Modern Trombone, Tuba, and Euphonium Player. Dictionaries for the Modern Musician. Illustrator: Lennie Peterson. Lanham: Rowman & Littlefield, 2021.

45. Yeo D. The One Hundred Essential Works for the Symphonic Bass Trombonist. Maple City: Encore Music Publishers, 2017.