

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів

ТУРКО Андрій Володимирович

**ЗВУКОТВОРЧИЙ КОМПОНЕНТ ТРУБНОГО ВИКОНАВСТВА В
КОНТЕКСТІ НЕТРАДИЦІЙНИХ ПРИЙОМІВ ГРИ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Профілізація – Труба

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
Баклаженко О. П.
Заслужений артист України
ст. викладач кафедри
духових та ударних інструментів

Рецензент –
Наконечний Р. М.
Заслужений артист України
проф. кафедри
духових та ударних інструментів

Львів - 2025

Зміст

Вступ	3
Розділ I. Становлення та розвиток звукового образу труби: історико-музикознавчий та виконавський аспекти	
1.1. Особливості звукового фактору як основний чинник модернізації труби.	5
1.2. Типологічна характеристика та значення нетрадиційних виконавських прийомів на трубі.	10
Розділ II. Сучасні тенденції розвитку нетрадиційних виконавських прийомів гри на трубі	
2.1. Нетрадиційні прийоми звукоутворення на трубі в аспекті композиторської та виконавської творчості.	15
2.2. Особливості мікрохроматики та способи її виконання в сучасних творах для труби.	26
Висновок	30
Список використаних джерел	33

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва спостерігається стійка тенденція до ускладнення композиторського письма, часто зорієнтованою на звукові можливості мідних духових інструментів. Це зумовлює корінні зміни в змісті музичної творчості й перегляду технологічних основ виконавської практики. В цьому сенсі, особливе значення набувають питання вдосконалення техніки гри на музичних інструментах і на трубі, зокрема.

Інтенсивний розвиток трубного виконавства завжди супроводжувався залученням нових технік та прийомів, спрямованих на реалізацію композиторських завдань. Прагнення до постійного оновлення засобів виразності змушує поглиблювати пошук з метою збільшення різноманітності традиційних виконавських прийомів і введення нових, нетрадиційних. Ґрунтовне переосмислення виражальних особливостей труби, що охоплює її звукодинамічну, темброву, інтонаційну технологію, сприяло появі цілого ряду нетрадиційних прийомів гри, які створюють необхідність нових підходів до формування виконавського апарату трубача.

Таким чином, нам цікаво простежити проблеми цілісного і комплексного дослідження нетрадиційних прийомів гри на трубі, які залишаються актуальними не тільки для вітчизняного, але й зарубіжного прикладного музикознавства.

Мета дослідження: комплексний аналіз звукового фактора, як основного компонента трубного виконавства; визначити історичні та сучасні особливості формування нетрадиційних виконавських прийомів на трубі.

У контексті здійснення цієї мети поставлені такі **завдання:**

1. Простежити проблеми звукоутворення на трубі в контексті її еволюції;
2. Розглянути типологічну класифікацію нетрадиційних виконавських прийомів на трубі;
3. Виявити особливості нетрадиційних способів звукоутворення на трубі.
4. Розкрити основні напрямки розвитку нетрадиційної техніки гри в сучасному виконавстві на трубі;

5. Визначити можливості базингу в процесі звукоутворення на трубі.

Об'єктом дослідження є процес музично-виконавської творчості.

Предмет дослідження – звукотворчий компонент трубного виконавства в контексті нетрадиційних прийомів гри.

Матеріалом дослідження послужили статті періодичних видань, архівні та історичні дані, інформація офіційних веб-сайтів державних вищих навчальних закладів музичної освіти, архівні і відкриті для загального доступу нотний матеріал, аудіо-, та відеоносії, на яких зафіксована творчість з використанням різних видів нетрадиційної техніки гри на трубі та її застосування в художньому репертуарі.

Методи дослідження. Методологія дослідження базується на таких методах:

- історичний – у розкритті традиційних підходів до питань звукоутворення на трубі та формування відповідного виконавського апарату;
- аналітичний – при зіставленні технології традиційних і нетрадиційних виконавських прийомів, виявленню загальних рис та відмінностей між ними;
- системний – який дозволяє визначити основні складові технологічного процесу гри на трубі;
- теоретичний – при узагальненні досліджуваного матеріалу.

Практична цінність роботи полягає у широкому використанні науковій, виконавській та педагогічній діяльності, зокрема, в курсах «Історія виконавського мистецтва на духових інструментах», «Методика навчання гри на духових інструментах», «Історія і теорія виконавства на духових інструментах», «Спеціальна педагогічна підготовка», «Музична інтерпретація», «Інструментознавство», а також на заняттях зі спеціального інструмента.

Структура дослідження. Робота складається зі *вступу*, *двох розділів*, *висновків*, *списку використаних джерел*, що містить 22 позиції. Загальна кількість сторінок – 34 с.

РОЗДІЛ І. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ ТРУБИ: ІСТОРИКО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

1.1. Особливості звукового фактору як основний чинник модернізації труби

В останні десятиріччя XX та на початку XXI сторіччя у зв'язку із стійкою тенденцією до ускладнення композиторського письма, часто зорієнтованою на звукові можливості мідних духових інструментів, духова галузь музичного виконавства розвивається особливо активно. Інтенсивно формується новий багатожанровий репертуар, який стимулює як розширення технічних можливостей самих інструментів, так і вдосконалення майстерності виконавців духовиків.

Вдосконалення конструктивних елементів труби є наслідком розвитку музичної творчості, а відтак і виконавської майстерності.

Її ранні прообрази виявлені серед археологічних пам'яток історичного минулого людства. Це різного роду свистульки, морські раковини, зроблені з кісток та рогів тварин різноманітні труби, дудки з бамбуку та різних стволів рослинного походження. Всі ці інструменти поєднував принцип утворення звуку, що відбувалося завдяки струменю повітря.

В умовах первісного суспільства намітилися три різновиди духового інструментарію, що розрізняються за принципом звукоутворення, а саме – за типом вібратора, що спричиняє коливання стовпа повітря: це флейтові, язичкові та мундштучні інструменти [7, с. 128].

За твердженням науковців звучання деяких давніх інструментів було таким потужним, масивним, та страшним, що викликало сум'яття. Свідченням цьому є згадка яку наводить Г. Ріман про використання *салпінкса* для випробовування фізичної сили на олімпійських іграх у Греції біля 300 року д. н. е. Згадується *форбея* – спеціальна шкіряна пов'язка (стрічка), яку одягали на обличчя музиканти, що грали на *авлосах* з метою полегшення навантаження на губи та щоки. Усе це дало реальну підставу ствердити, що видобування звуку на інструментах того часу

здійснювалося з застосуванням чималої фізичної сили, а також і те, що у ту добу передовсім поціновувалася сила звуку а не його естетика [3].

З розвитком культури Стародавнього Єгипту пов'язані великі досягнення в області музичного інструментарію. Виникають «пращури» мідних духових інструментів з мундштуком, де виникнення звуку відбувалося завдяки коливанням губ. Прообрази амбушюрних інструментів складають рогові, кістяні, бівневі з конусним каналом, здебільшого, зігнутої форми інструменти, що є предками сімейства рогів (горнів); інструменти з прямими циліндричними стовбурами заснували сімейство труб.

У цей період й протягом багатьох століть труба відігравала роль сигнального інструменту. Сигнальна функція, а саме можливість видавати звуки у високому регістрі, зробила її популярною.

В епоху Середньовіччя з'являється пряма металева труба, яка застосовується не тільки як сигнальний інструмент, але й для супроводу різних урочистих заходів - бузіне (старофр. – buisine).

У більших містах цього періоду були передбачені баштові трубачі, які певними сигналами сповіщали городян про наближення осіб двору та їх гостей, зміну часу доби, наближення військ ворога, пожежі та інші важливі події. Жоден лицарський турнір, святкові ходи не проходили без фанфар, які подавали сигнал про початок урочистих заходів, а їх виконавський діапазон зрідка охоплював більше, ніж три-чотири звуки.

Ближче до нашої ери форма інструментів дещо змінювалася. З прямих вони поступово, очевидно для зручності, перетворювалися на частково вигнуті. Еволюція форми прямих труб призвела до згинання стовбура інструмента. Почали з'являтися вигнуті інструменти у вигляді латинської букви S і закручені, подібно до сучасної валторни [2].

Видозміни в сімействі мідних духових інструментів стали результатом тривалого процесу, пов'язаного з розвитком музичного мистецтва. При дворах монархів виникають інструментальні та вокальні капели, у придворних концертах беруть участь менестрелі, жонглери або ж грали на духових інструментах,

улюбленим з яких був корнет. Звуковидобування на корнеті здійснювалося за допомогою чашоподібного мундштука, який за формою був схожий на аналогічні у флейтово-гобойній групі інструментів, виготовлявся з дерева або рогу, обтягувався шкірою і мав сім ігрових отворів (шість на лицьовій стороні та один на тильній, що дозволяло відтворювати хроматичні звуки). Тембр корнета нагадував трубний, і, найголовніше, він міг виконувати не тільки сигнали, але й мелодію. Ці корнети також мали назву «цинк».

Схожим за принципом дії, лише значно більших розмірів та іншої форми, був *серпент*, звук якого був нерівний, неприємний, майже крикливого тембру. Непривабливим звучанням відрізнялась і його модернізована версія *офіклеїд*, котра також не викликала естетичного задоволення. Ці інструменти утворили окрему групу духових інструментів з мундштуками на кшталт мідних інструментів та отворами в корпусі, як у дерев'яних духових. Група не прижилася серед інструментарію через надто нерівне м'яке, тьмяне та непривабливе звучання.

Використовувалися також натуральні труби – дуже близькі за звучанням до сучасної труби. Вони давали можливість отримувати невелику кількість звуків натурального (обертонового) звукоряду. Основні ноти натурального звукоряду звучали струнко, яскраво, але обертони 7, 11, 13, 14, 21, 23, звучали інтонаційно неточно. Грати на натуральній трубі через великий діапазон (її звукоряд починався з ноти «до» великої октави до ноти «соль» третьої октави) було не дуже зручно, тому музиканти поділялися на тих, хто грав у нижньому регістрі, використовуючи мундштуки більшого розміру та глибокою чашкою, і на тих, хто грав у верхньому регістрі, використовуючи зменшені мундштуки [7, с. 132].

Отже, за Античності труби, як правило, використовувалися у війську, різноманітних ритуальних і церемоніальних заходах, від доби Середньовіччя вони зазвучали на міських ратушах, сторожових вежах а також у церквах. Для цього об'єднувалися найбільш кваліфіковані виконавці та часто створювалася спеціальна музика. Нова роль труби як ансамблевого інструмента змусила виробників-інструменталістів і виконавців інакше трактувати цей інструмент.

У XIV–XV століттях коли еволюція форми металевих інструментів, що розпочалася в добу Середньовіччя, зазнає якісних змін, з'являється також кулісна труба. За допомогою довгої мундштучної гільзи (довжиною близько 25 см) трубач притискав мундштук до губ і пересував інструмент по гільзі. Таким чином, разом із натуральним звукорядом виконавець міг видобувати деякі хроматичні звуки. Це була перша спроба зробити трубу хроматичним інструментом.

Суттєву увагу естетизації звуку труби почали приділяти в добу Відродження. Це сталося внаслідок появи стилю бароко та таких жанрів, як опера, ораторія, а згодом – увертюра, симфонія та інструментальний концерт, що в свою чергу дало потужний поштовх як подальшому розвитку культури виконавства на духових інструментах, так і вдосконаленню їх конструкцій, спрямованому на підвищення якості і шляхетності тембру [3].

Справжні революційні зміни в конструкції труби відбулися у другій половині XVIII – початку XIX ст. Спочатку з'явилися спеціальні крони (інвенції), відтак клапанна труба, а наприкінці XVIII ст. був винайдений вентильний механізм, який на початку XIX-го перетворив натуральну трубу в хроматичну. За даними К. Закса, з трубою це сталося близько 1815 р. за іншими твердженнями, що перша труба на зразок сучасної була виготовлена 1822 року.

Отримавши вдосконалення інвенційної системи вентильним механізмом, труба остаточно посіла своє місце в оркестрі як хроматичний інструмент. Практичне застосування отримали тільки два механізми: помпові (натискні) та вентильні (оберткові). На даний час велику популярність має труба з помповим механізмом. Джаз, естрадна, сучасна музика виконується, переважно, на помпових інструментах, але часто у виконанні класичної та старовинної музики спостерігається використання вентильних труб, очевидно, через більш м'яке звучання останніх.

Поява вентильного механізму допомогла заповнити прогалини між натуральними звуками, а також скоротити довжину натуральної труби вдвічі та на октаву діапазон. Відбулася також модернізація мундштука. Це дозволило відмовитися від поділу виконавців на таких, що обслуговували лише високий або

низький регістр, як це було у барокову епоху. Проте модернізація інструмента й універсалізація мундштука принесли й певні негативні моменти – ускладнилася гра в крайніх регістрах. У результаті згаданої модернізації та підключення у виконавський процес пальців значно зросли технічно-виконавські можливості нового інструмента.

На рубежі XIX–XX століть конструюються труби різних строїв, такі як *in C*, *in D*, *in Es*, *in F*. Конструкції цих труб анітрохи не відрізняються від конструкції сучасної труби, що найчастіше використовується в ладі *in B*. Змінюється в цих інструментах тільки довжина каналу, він зменшується. А оскільки зменшення каналу та зменшення трубки в діаметрі веде до підвищення звучання інструмента, то гра на таких інструментах у верхньому регістрі полегшується

Труба-ріссоло ладу *in B* та *in A* була сконструйована для сольного виконання давньої музики (стиль кларіно). Трубу-ріссоло широко використовували композитори XVII–XVIII століть Г. Перселл, А. Вівальді, Дж. Габріелі, Г. Телеман, Г. Ф. Гендель, В. А. Моцарт та ін. У музиці XX століття труба-ріссоло широко застосовувалася на перших «ролях» завдяки її яскравому й характеристичному звучанню («Весна священна» І. Стравінського, «Болеро» М. Равеля, та ін.).

Для видобування низьких звуків широкого поширення набули альтова труба *in F* і басова труба, яка звучить на октаву нижче написаного в нотах.

У XX столітті композитори найчастіше використовували стандартні труби ладу *in B* та *in C*, бо така труба є найвищим інструментом у мідній групі, звучання її сильне, яскраве з хорошими технічними можливостями.

Сучасні труби виготовляються з різних сплавів латуні, міді, срібла, полутомпака (особливий сплав міді та цинку). Складається труба з мундштука, циліндричної трубки довжиною близько 1,5 м (діаметр близько 11 мм), має два вигини. На першому вигині розташований основний крон, який дозволяє налаштовувати інструмент і зливати накопичену вологу. На виході трубка переходить в розтруб, який дозволяє значно посилювати звучання інструмента. Помповий механізм дозволяє виконувати різноманітні пасажі, вентильні трелі, стрибки, *frullato* [7, с. 134].

Основними проблемами, що виникли після модернізації інструментів та універсализації мундштуків у XIX ст. стали збереження якісного тембру в усіх регістрах діапазону нового інструмента і техніка гри у крайніх регістрах, насамперед, високому. Вимоги до професійної досконалості виконання, висунутих культурним соціумом до музично-виконавського мистецтва кінця XX – початку XXI ст. загалом, торкнулися і трубного виконавства. Виконавець-трубач XXI століття повинен бути однаковою мірою підготовленим і для відтворення багатой спадщини, яку залишила «золота ера» солюючої труби, і для виконання музики сучасних композиторів. Основним якісним показником виконавської техніки трубача є володіння якісним звуком, широким діапазоном та досконалою технікою позиційної гри, тому питання вдосконалення виконавського апарату трубача і, насамперед, витривалого та еластичного амбушура, здатного забезпечити вирішення цих завдань, набувають особливого значення.

1.2. Типологічна характеристика та значення нетрадиційних виконавських прийомів на трубі

Сучасний репертуар для духових інструментів активно завойовує виконавську й слухачську аудиторію, стає все більш об'ємним і затребуваним. Його інтерпретація на концертній естраді вимагає від виконавців не тільки високої професійної підготовки, розуміння стильових особливостей музики XX–XXI ст., знання сучасних композиторських технік, а й збагачення виконавського арсеналу включенням нових, невідомих або малопоширених у попередні епохи прийомів гри. У прикладному музикознавстві вони отримали назву «сучасні», «специфічні» або «нетрадиційні», як важливий складник сучасної виконавської майстерності почали осмислюватися в останні десятиліття XX–XXI ст [4, с. 85].

Розглядаючи проблеми типологічної класифікації нетрадиційних виконавських прийомів у грі на трубі, необхідно зупинитися на термінологічному визначенні поняття «нетрадиційні виконавські прийоми» та його тлумаченні в сучасній теорії і практиці гри на інструменті.

У музичному словнику - «нетрадиційні прийоми гри» разом зі «специфічними прийомами гри» трактуються як підвид сучасних прийомів звуковидобування і за своєю історичною спадкоємністю та інтонаційно-технологічною ознакою представляють їх дві основні групи. Термін «нетрадиційні» розглядається як синонім «нових прийомів», а також як способи звуковидобування, протилежні традиційним.

Глибокі історичні корені «нових прийомів» не обмежуються народними духовими інструментами, до прикладу, *діджеріду* – який широко використовували австралійські аборигени для одночасної гри і співу, також, майстерно технікою гри одночасно зі співом володіли і башкирські музиканти на народній поздовжній флейті – *кураї* [5, с. 43].

Серед різноманітного арсеналу сучасних виконавських прийомів є ті, які виникли порівняно недавно і їх дійсно можна віднести до нових. Більшу частину з них представляють різні синтезовані звукові ефекти, що створюються за допомогою комп'ютерної техніки, а також на електронних духових інструментах. Прикладом подібного підходу є оригінальний зразок цифрової труби Моррісона (*Morrison Digital Trumpet*), створеної в Австралії конструктором *MIDI*-контролера (пристрій, що перетворює певний фізичний процес в набір цифрових команд формату *MIDI*) для мідних духових С. Маршаллом і відомим мультиінструменталістом Дж. Моррісоном. Надзвичайно широкий арсенал тембрових ресурсів цифрового інструмента дозволяє виконавцю значно розширити виражальні можливості труби [19].

Крім оригінальних електронних конструкцій духових інструментів в різножанрових творах для труби композитори все частіше стали використовувати комп'ютер та різні електронні пристрої, здатні урізноманітнити як звукову палітру

інструмента, так і створити абсолютно незвичайні відеопанорамні, мальовничі ефекти, які в категорії прийомів є новаторськими.

Аналізувати англomовну термінологію розглянутого виду виконавських прийомів, то найбільш поширеним є термін «розширена виконавська техніка» (*extended performance techniques*), який знаходиться в численних наукових працях, словниках і практичних посібниках.

Дуглас Хелл (D. Hill) в практичному посібнику для студентів, виконавців і композиторів, розкриваючи сутність «розширеної техніки», розглядає її як «... додатковий запасник для інструментів, який слід використовувати тоді, коли ідея не може бути більше виражена у будь-якій іншій формі» [10, с. 7].

Відома американська дослідниця і виконавиця Е. К. Черрі в своїй дисертації «Розширена техніка у виконавстві на трубі та педагогіці» дає їй дещо інше визначення: «Розширена техніка являє собою способи гри на традиційних інструментах, результатом якої є утворення нових і часто несподіваних звуків» [8, с. 16]. Близькою до цього розуміння є і трактування С. Ж. Маклеген, котра пов'язує розширену техніку із звукоутворенням та спеціальними звуковими ефектами, що виконуються на інструменті «... іншими, ніж традиційні способи гри» [16, с. 56]. Згідно з цим визначенням, всі прийоми гри на інструменті класифікуються за способом виконання і поділяються на традиційні та інші, тобто нетрадиційні.

Таким чином, нетрадиційними прийомами гри на трубі та інших духових інструментах є способи звуковидобування, техніка дихання та інші виконавські технології, які не властиві акустичній природі інструмента і стилю академічного виконання [5, с. 45].

Не менш важливою проблемою в теорії і практиці нетрадиційних прийомів гри на трубі є їх класифікація. У посібнику В. М. Апатського поряд із традиційними описано низку технічних прийомів гри на фаготі й інших духових інструментах, котрі автор відносить до групи «нових» або «нетрадиційних» виражальних засобів. Зосередившись переважно на технологічних і методичних питаннях дослідження цієї проблематики, він уникає її теоретичних аспектів та описує різноманітні

технічні прийоми гри (подвійне staccato, portamento, glissando, frullato, яzikова сурдина, багатозвуччя, мікрохроматика, нетрадиційні вібрато і трелі, шумові засоби виразності, перманентне дихання) на основі багатого власного виконавського й педагогічного досвіду [1].

Питання використання нетрадиційних прийомів у виконавстві на саксофоні і кларнеті в певній мірі порушуються в дисертаціях Т. Понькіної та Р. Вовка, а також роботах інших авторів, проте проблема класифікації в них не розглядається.

Серед зарубіжних досліджень відзначається більша кількість робіт, в яких робляться спроби класифікувати різноманітний арсенал нетрадиційних прийомів гри на духових. Серед них необхідно виділити фундаментальну монографію Г. Ш. Хоппе (G.Ch. Hoppe) «Інструментальна революція: розвиток, використання і естетика нових прийомів гри на язичкових інструментах» [13].

Класифікаційна система Г. Ш. Хоппе включає п'ять основних груп нетрадиційних прийомів: багатозвуччя, однозвуччя, особливі ефекти і техніки, електронні пристосування і сценічні елементи. Кожна група охоплює кілька окремих прийомів. Наприклад, в однозвуччя включені шість різних видів техніки (трелі, флажолети, зміна тембру, чвертьтони і мікротони, розширення нижніх і верхніх меж діапазону, пальцеве *portamento*), а група багатозвуччя представлена двома (акордовою грою і подвійними флажолетами).

У свою класифікаційну систему Г. Ш. Хоппе не включає прийоми, використовувані для імітації звуків природи, тварин та людини, які, виходячи з їх акустичних ефектів, найбільше відповідають категорії нетрадиційних.

У дисертації Е. К. Черрі [8] класифікація «розширених» видів виконавської техніки на трубі більш деталізована і масштабна. Всі прийоми поділяються автором на десять видів за способом і технологією виконання: вокальні, артикуляційні (язикові), клапанні, губні, глісандуючі, додаткові, сурдинні, електронно-маніпуляційні, дихальні, розширені просторово-модифіковані засоби.

З огляду на те, що серед нетрадиційних виконавських прийомів на трубі значна їх частина пов'язана зі звуком та різними акустичними ефектами, що виникають при використанні специфічної техніки гри, частіше за все не характерної для

природного процесу звукоутворення на інструменті, то серед визначальних критеріїв їх класифікації, виділяють наступні: звук і способи або засоби його утворення, особливості технології, середовище виникнення. Разом з тим, сама категорія звуку в контексті нетрадиційних виконавських прийомів має різні характерні риси. В одних випадках це музичний звук (або акорд), який, хоча і видобувається нетрадиційним способом, але зберігає всі іманентні властивості – висоту, тривалість, тембр та гучність. В інших – це синтезовані музично-звукові ефекти, одержані в результаті штучної обробки звуку різними комп'ютерно-електронними пристроями або у грі на електронній трубі. По-третє – імітація звуків природи, тварин та людини. По-четверте – ударно-шумові ефекти, отримані як за допомогою ударів різними предметами, так і видобуті в процесі беззвучного вдування повітря в інструмент або його окремі частини. Крім зазначених прийомів до типів нетрадиційної техніки також слід віднести специфічну технологію дихання та елементи театралізації виконавського процесу.

Одним із найбільш серйозних прикладів глибокого підходу до розвідки означеної проблематики можна вважати дисертаційне дослідження Д. М. Муєдінова «Нетрадиційні виконавські прийоми гри на трубі в контексті історико-художнього розвитку» [5]. В запропонованій автором класифікація нетрадиційних виконавських прийомів на трубі, здійснюється поділ на два основних види – музичного і немусичного походження. До першого виду належать нетрадиційні прийоми гри з музичними способами звукоутворення або засобами формування звуку: 1) виконання мікроінтервалів (третьтони, чвертьтони, шестинатони, восьминатони і т.д.); 2) гармонічне виконання інтервалів і акордів; 3) гра на препарованому інструменті та використання різних пристроїв і сурдин; 4) комп'ютерні та електронно-акустичні методи обробки звуку.

До другого виду належать немусичні виконавські прийоми, що включають видобування на інструменті або окремих його частинах ударно-шумових ефектів, імітацію звуків природніх явищ, тварин та людини.

Окремим підвидом немuzичних виконавських прийомів є нетрадиційна техніка перманентного дихання, яка забезпечує безперервність видихуваного потоку повітря під час гри на трубі.

До підвиду немuzичних прийомів відноситься також театралізація виконавства, що припускає використання циркових, танцювальних елементів і пантоміми із застосуванням міміки, жестикуляції та акторської гри в сольному, ансамблевому і оркестровому виконанні [5, с. 48-49].

Отже, з огляду на те, що процес вдосконалення виконавської техніки і пошук нових засобів художньої виразності на трубі триває, то можна не сумніватися в перспективі появи нових видів нетрадиційних прийомів гри на інструменті.

РОЗДІЛ II. СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ НЕТРАДИЦІЙНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ПРИЙОМІВ ГРИ НА ТРУБІ

2.1. Нетрадиційні прийоми звукоутворення на трубі в аспекті композиторської та виконавської творчості

Музична спільнота на сучасному етапі розвитку послуговується багатовіковим мистецьким досвідом. Так, народження та занепад численних музичних стилів зумовлювали появу нових вимог до виконавців-трубачів та до їхніх творчих можливостей.

Пошук і розширення засобів художньої виразності, що характеризують сучасне виконавство на багатьох духових інструментах, у тому числі і на трубі, торкнувся різних аспектів виконавської практики і, в першу чергу, технологію звуковидобування. Саме від характеру звукоутворення на початковій стадії формування звуку і подальшій його обробці залежить тембр звукового полотна, що володіє певними властивостями, які, ототожнюються не тільки з її звуковисотним становищем, а й цілим спектром таких якостей, як текстура, щільність, артикуляція,

динаміка, протяжність, всім тим, що разом складає неповторний колорит звуку [6, с. 45].

Враховуючи той ресурс звукового матеріалу, який був отриманий у процесі експериментальних пошуків композиторів та виконавців, особливо у другій половині XX та на початку XXI ст., слід додати, що експерименти зі звуком це не лише «предмет роботи» сучасних композиторів. Не меншу активність у цьому напрямі виявляли і наші далекі попередники, погляди яких відрізнялися не менш оригінальними, новаторськими підходами до пошуку нового звучання. Яскравим прикладом тому є творчість К. Монтеверді (1567-1643), який на початку XVII століття дуже сміливо і несподівано для свого часу використовує трубу кларино з сурдиною. Застосування її у фанфарному вступі (Токката) до опери «Орфей» (1607) він, швидше за все, пов'язував з необхідністю надати звучанню труби у верхньому регістрі велику м'якість, усунув, таким чином, різкий і напружений тон верхнього діапазону інструменту [18, с. 4].

Серед нечисленних творів XVII століття, в яких композитори експериментували зі звуком труби *con sordini*, слід виділити також Сонату *Sancti Mauriti* для двох труб, струнних та органу чеського композитора та трубача П. Й. Вейвановського (P. J. Vejvanovsky, 1639-1693). У ній композитор, відмінно знав технічні і звукодинамічні можливості труби кларино, більш тонко використовує сурдину для створення динамічного розмаїття звучання інструментів [6, с. 46].

У сучасній теорії та практиці гри на трубі використання сурдини цілком справедливо відноситься до розширених або нетрадиційних виконавських прийомів. Таке трактування застосування сурдини, яка через повсюдне використання часто представляється цілком традиційним способом гри, пояснюється її істотним впливом на природний тембр і динаміку звуку труби.

Загалом, у сучасному виконавстві на трубі існує досить широкий арсенал нетрадиційних прийомів звуковидобування, який включає різні види техніки, пов'язаної як безпосередньо з мундштучним способом звукоутворення, так і з застосуванням різноманітних пристроїв. Серед найбільш поширених нетрадиційних прийомів, виділимо виконання багатоголосся, гру на

препарованому інструменті, використання сурдин а також застосування ударно-шумових способів звукоутворення, які в тому чи іншому вигляді використовуються в сучасній академічній та джазовій музиці. Менш відомими залишаються прийоми, що імітують звуки природних явищ, тварин і людини, які рідко зустрічаються в академічній музиці для труби.

Розглядаючи досить широке коло нетрадиційних прийомів звуковидобування, необхідно відзначити їх відмінність не тільки у сфері засобів музичної виразності, але й в певній мірі у складності технології виконання. Якщо освоєння ударно-шумових ефектів та окремих прийомів гри на препарованому інструменті не вимагає особливих зусиль, то оволодіння складною технікою акордової гри на трубі видається більш трудомістким процесом і вимагає опанування спеціальних навичок.

Аналізуючи приклади використання акордової гри (multiphonics) в сольному репертуарі для труби, необхідно виділити окремі способи їх виконання. На відміну від дерев'яних духових інструментів і низькотеситурних мідних з широкою мензурою (туба, тромбон, валторна), у грі на трубі, як зазначає Дж. Кортні Діон, виконання інтервалів та акордів є більш складним, тому «...іноді їх можна виконувати тільки в рамках певної октави або діапазону» [9, с. 71].

Серед найбільш поширених видів видобування інтервалів і акордів на інструменті виділяється техніка одночасної гри і співу. Її сутність полягає у відтворенні одночасно двох звуків, одного за допомогою труби, а іншого – голосовим апаратом.

Крім даної техніки мультифонного звукоутворення відомий і інший спосіб, що включає резонуюче продування педальних тонів із застосуванням клапанів та проспівування окремих звуків.

У сучасному репертуарі для труби використання голосу як основної складової мультифонного звучання досить поширене. Даний прийом використовується у відомому опусі американського композитора Ф. Тічелі (F. Ticheli) «*Перший голос*» (*First Voice*, 1982) для труби in B соло [22].

В основу задуму була покладена біблійна оповідь, котра визначила назву твору і його зміст. Тут використовується завчасно складений великий список технічних прийомів гри, які попередньо були випробувані композитором під час власних занять на трубі. Створюючи нові фарби, він найбільше експериментує зі звуком, часто вживає сурдину, в тому числі в мультифонних епізодах, і нетрадиційні способи звуковидобування [9, с. 17].

Інструментальна настройка подальшого вокального інтонування для підготовки мультифонного звучання труби з голосом також присутні в іншому сольному творі «*На самоті*» (*Alone*), написаному в 1974 році американським композитором і тромбоністом М. Пауеллом. Автор застосовує ефект змішаного інструментально-вокального співзвуччя лише в останньому такті твору, вказуючи у виносці на виконання голосом *fis1*, яке спочатку звучало на трубі. Партія інструмента до визначеного місця повинна зміститися на велику сексту вниз до *a* малої октави *i*, таким чином, створити стійке інструментально-голосове завершення твору.

Фрагментарне використання одночасного співу та гри можна відшукати і в більш ранніх сольних опусах для труби, зокрема, у Р. Морила (R. Moryl). Його ефектний твір «*Залп*» (*Salvos*, 1969) насичений великою кількістю нетрадиційних прийомів, а завдяки талановитій інтерпретації відомого американського віртуоза-трубача і диригента Д. Шварца виконання інструментально-голосового фрагменту виглядає особливо виразним.

Винахідливе використання двоголосних співзвуч демонструє американський композитор і дослідник електронної музики П. Хембрі (P. Nembree) в насиченому нетрадиційними прийомами гри творі «*Катастрофа блакитного неба*» (*Blue Sky Catastrophe*, 2010-11) для труби *in D* або *in C* без транспонування [12]. Створюючи опус для «свого рідного інструмента», автор, попередньо випробувавши різні прийоми виконання співзвуч, пропонує «справжню» техніку видобування мультифонів на мідних інструментах – подвійний базинг (*double buzz*), який, на його думку, більш природніший та ефективний, ніж гра зі співом. У п'єсі П. Хембрі

достатньо насичено використовує даний прийом, включаючи також і більш складний звуковий ефект базингової трелі [20].

Один з найбільш складних нетрадиційних прийомів гри на трубі – гра трьохзвучних акордів. Прикладом їх використання є твір для труби *соло* австрійського композитора, диригента, контрабасиста і співака К. Х. Грубера «Відкрите горло» (*Exposed Throat*). Тут, епізоди мультифонного звучання труби на відміну від інших композиторів, використовує набагато частіше. Уже в перших тактах твору він включає акорди на інструменті, які згодом будуть періодично з'являтися як елемент, що контрастує природному звучанню труби.

Не менш ефектно звучать мультифонні елементи (акорди) і в *Концерті «Aerial» (Повітряний)* для труби з оркестром К. Х. Грубера. Його виконавець – видатний шведський трубач Х. Харденбергер (H. Hardenberger) – демонструє не тільки неабияку майстерність гри акордів, але й філігранну техніку, а також темброву різноманітність на трьох різновидах труб - *in C*, *in B* і *piccolo* [5, с. 147].

Оригінальний спосіб виконання акордів на трубі в композиції «Криль» пропонує Р. Еріксон, який крім співу і педальних звуків включає шумове звуковидобування, що виникає при русі клапанів. Таким чином, досягається інструментально-вокальний звукошумовий ефект зі складною акустичною структурою і різними джерелами звуковидобування – природним інструментальним, вокальним і клапанним.

Розглянувши різні види мультифонної техніки гри на трубі, варто відзначити, що її використання є «розширенням матеріально-звукового простору музики». Основним елементом такого розширення стає формування звукової тканини, що утворюється в результаті одночасного застосування змішаних інструментально-вокальних джерел звуковидобування, які включають продукування шумоефектів і розщеплення цілісної матерії звуку за допомогою нетрадиційних прийомів гри [5, с. 148].

Гра на препарованій трубі і вживання різних ударно-шумових прийомів звукоутворення в останні десятиліття стали невід'ємною частиною сучасної виконавської практики на інструменті. З'явилося дуже багато виконавців, які

активно використовують різні варіанти препарування інструмента і відрізняються певним радикалізмом щодо застосування різноманітних ударно-шумових ефектів, як, наприклад, К. Пріву (Ch. Pruvost), П. Кнайт (P. Knight), Р. Мехта та інші.

П. Кнайт, спираючись на відомі «розширені способи» гри, застосовує комп'ютерну обробку звуку препарованого інструмента, що значно розширює можливості штучного перетворення його акустичних властивостей.

У своєму творі *«Алотропія» (Allotrope)* для труби, підготовленого флюгельгорна, ноутбука, педалі і підсилювача П. Кнайт демонструє особливу винахідливість, помістивши на флюгельгорн кларнетний мундштук замість звичайного. Власне, сама назва «алотропія», яка має давньогрецьке походження, передбачає нетрадиційне використання звичайної конструкції інструментів, в результаті чого вони набувають нових акустичних властивостей.

Застосувавши в першій частині твору нестандартний мундштук на флюгельгорні, автор аналогічним чином поступає і в другій частині, відмовившись від мундштука у грі на трубі. На цей раз композитор-виконавець видобуває окремі звуки і шумові ефекти, вдихаючи повітря безпосередньо в корпус інструмента в тій його частині, де повинен знаходитися мундштук. Представляючи такий незвичайний спосіб гри на двох інструментах, австралійський трубач після короткочасного видобування різних звуків (свист, шум продування повітря в інструмент та ін.) прагне за допомогою мікрофонів, ноутбука і численних електронних пристроїв перетворити їх в певне електронно-синтезоване співзвуччя [15].

Значно більшою кількістю різноманітних звукошумових ефектів на трубі відрізняється виконавський стиль К. Пріву, який у своїх індивідуальних проектах демонструє величезну кількість способів звуковидобування.

Використовуючи окремі «підручні засоби» (гумова трубка, клаксон), він за допомогою надзвичайно гнучкого амбушура, артикуляційного апарату, дихання і власної фантазії імітує шум вітру, звуки дрилі, набору ударних інструментів, роботу двигуна, людську мову і багато інших звуків природних явищ [14]. В

окремих фрагментах одночасно з шумофонією звучить природний тон труби, в результаті чого утворюється комбіноване музично-шумове співзвуччя.

Однак, в репертуарі для труби існує чимало прикладів більш стриманого застосування нетрадиційних прийомів звуковидобування, в яких, в порівнянні з П. Кнайтом і К. Пріву, кількість шумових ефектів обмежена, а окремі звуковиражальні елементи досить органічно вписуються в природне звучання інструмента.

Прикладом оригінального використання духового інструмента з метою створення своєрідного акустичного фону є «Секвенція X» для *труби і резонуючого фортепіано* Л. Беріо. У ній функції труби не обмежуються лише виконанням соло партії, тому що вона одночасно є джерелом збудження коливальних рухів струн рояля. В результаті цілеспрямованого посилення звукового потоку труби безпосередньо на струни і деку виникає певний резонанс. Роль піаніста полягає у виконанні беззвучних акордів способом натискання клавіш інструмента без звуковидобування з включенням педалі. Окремі «вигуки» труби на фортисимо, спрямовані в рояль, служать джерелом звукового збудження для звільнених від демпферів струн, створюючи м'який, ледве чутний фон. У партії соло труби часто вживається прийом фрулато, виконання якого на динаміці форте дає можливість посилити резонуючу здатність струн і тим самим продовжити тонкий фонічний ефект.

Арсенал сучасних ударно-шумових прийомів звукоутворення на трубі, які використовуються у виконавській практиці, відрізняється широким розмаїттям і залежить, в першу чергу, від фантазії автора твору. З огляду на той факт, що звук можна отримати за допомогою різноманітних пристроїв, вдаряючи по різних частинах інструмента або застосовуючи окремі його деталі і сторонні предмети, а також видобуваючи його голосом і диханням через трубу, кількість шумових ефектів в сучасному репертуарі постійно зростає.

Серед усталених прийомів шумової групи, які зустрічаються в художніх творах, необхідно виділити спосіб видобування звуку за допомогою вдихання або видихання повітря через інструмент. Гучне дихання (*loud-breath*) або «озвучений

вдих» [8, с. 135] вживається згідно з авторськими вказівками щодо способу отримання єдиного звуку в досить віртуозному фрагменті п'єси «*Kryl*» Р. Еріксона.

Досить схожий варіант трактування вдиху застосовує також німецький композитор Х. Егрінг (H. Oehring) в насиченому різними нетрадиційними прийомами гри творі «*Philipp*».

Ефект озвученого видиху зі зростаючим посиленням гучності використовує Б. Чапмен (B. Chapman) в опусі «*Враження*» (*Impressions*) для труби соло і магнітної стрічки.

Прийом продування повітря через інструмент в якості звукового ефекту та відповідні рекомендації зустрічаються і в творах інших композиторів. Деякі з них пропонують спрямовувати видихуваний потік повітря в інструмент з проголошенням окремих приголосних або складів. Саме так чинить К. Штокхаузен в «*Eingang und Formel*», вказуючи видувати звук на приголосному «с».

Зовсім інший спосіб «реверсного» використання мундштука для артикулювання приголосного «т» вводить Д. Ерб (D. Erb) у «*Diversion for Two*» для труби та ударних [11].

Серед інших прийомів не менше ефектним для зовнішнього сприйняття є імітація поцілунку, яку використовує корейський композитор Тей Хонг Пак (Tae Hong Park) у своєму опусі з незвичайною назвою «*t1*» (2001) для труби in C та електроніки. Близьке до поцілунку цмокання (smacking) застосовує в уже згадуваному творі «*Diversion for Two*» Д. Ерб, коротка вказівка якого «зробити цмокаючий звук в трубу» передбачає виконання цього прийому з певним інтонуванням трьох звуків різної висоти.

Застосування композиторами окремих елементів ударної техніки у творах для труби відрізняється достатньою різноманітністю. Зустрічаються найнесподіваніші способи ударної техніки: удари пальцями і долонею по розтрубі, мундштуці або корпусі інструмента, «клацання» клапанами, виконання окремих ритмічних малюнків тупотом ніг і т.д.

Ударно-шумовий ефект «гри клапанами» нерідко можна зустріти у творах сучасних композиторів. Грецький композитор Г. Коуроупос (G. Couroupos),

створюючи свій ранній опус «*Hippos*» для *корнета і фортепіано* (1973), пропонує «дещо послабити два клапани, щоб таким чином посилити звук, який виникає при змінному русі клапанів».

Більш складний прийом комбінованого клапанно-співочого звукоутворення пропонує Р. Еріксон у п'єсі «*Криль*», застосовуючи клапанну техніку в найрізноманітніших епізодах.

Інший тип ударної техніки під час гри на трубі демонструє американський трубач і композитор У. Гордер (W. Gorder) в композиції «*1 Point 2*» для *труби соло* – удари долонею по мундштуку, на що вказує відповідне позначення в тексті.

Розглянуті приклади використання препарованої труби і застосування ударно-шумових ефектів свідчать про досить широкий арсенал нетрадиційних прийомів гри, які знаходяться в постійному розвитку. Розширення тембрової структури звуку на основі мультифонних способів звукоутворення, збагачення засобів виразності звукошумовими та ударними ефектами, активне застосування електронно-акустичного і комп'ютерного синтезу звуку відкривають шлях до створення нової, більш різноманітної звукової тканини труби [5, с. 154].

Збагативши протягом ХХ ст. суттєвим чином свою штрихову техніку прийомами звуковидобування, духові інструменти суттєво вплинули на розширення композиторських творчих перспектив. Використовуються сонористичні техніки, пов'язані зі змінами тембральних і висотних характеристик звуку, різноманітні прийоми видобування звуку на окремих частинах інструмента, наприклад, на мундштуці (мундштучний базинг), або лише губами – губний базинг. Своєрідне звучання, що виникає на губах та на мундштуці при видобуванні звуку, привернуло увагу багатьох композиторів, які пишуть музику в сучасній манері. Усе частіше з'являються твори з використанням цих специфічних прийомів, причому як поодинокими мідними інструментами (трубами, валторнами, тромбонами, тубами), так і відповідними оркестровими групами [3, с. 7].

Базинг – це коливання охоплених мундштуком пружків губ, які виникають внаслідок проходження крізь них струменю повітря під час звуковидобування на мідних духових інструментах. У тандемі з повітряним струменем вони

відповідають за всі операції, пов'язані із зародженням звуку та зміною його параметрів: висоти, сили, тембру. Від діяльності губного апарату значною мірою залежать фізичні та художні якості звуку конкретного виконавця.

Базинг як технологічний виконавський прийом, відомий з давніх часів. Найбільш ранні письмові згадки про використання мундштучного базинга (*Mouthpiece buzzing*) саме на серпенті можна відшукати у відомому трактаті «*Harmonie universelle*» (1636) французького вченого М. Мерсенна, який, пояснюючи акустичні властивості інструмента і процес звукоутворення на ньому, вказує на «ізольований» спосіб звуковидобування окремо на мундштуці [17, с. 281].

Розглядаючи характеристику техніки виконання базингу безпосередньо на трубі, щоб видобути звук, потрібно закрити рот після вдиху, прикласти до губ мундштук, потім зробити губами такий рух, який зазвичай робиться при викиданні з рота нитки або шматка паперу. Вправлятися в цьому слід на одному мундштуці, а потім, після засвоєння використовувати трубу [5, с. 102].

У новому підході формування амбушура, основна суть полягає у підгортанні всередину (але на зубах) червоної облямівки губів, а також те, що формування закритого, так званого „базингового” амбушура трубача обов'язково повинно „стартувати” у реєстровій зоні кінця першої – початку другої октави.

У другій половині XX століття відбувається поступовий процес трансформації губного, мундштучного і інструментального базинга з технологічної площини в художню. З технічного прийому, розвиваючого амбушурну техніку і рухливість губного апарату, він перетворюється в засіб художньої виразності.

Суть нової тембрики базинга полягає у формуванні нетрадиційного, з точки зору академічного виконавства на мідних духових інструментах, принципу звукоутворення з більш розгорнутим спектром забарвлення звуку, який розширюється та ущільнюється в результаті використання комбінованого інструментально-вокального способу звуковидобування.

Крім губного і мундштучного базинга, які є основою технології розвитку амбушура, в сучасному виконавстві на мідних духових інструментах використовуються й інші його види, в котрих базинг застосовується одночасно зі

співом в мундштук або разом з інструментом. Комбінований спосіб звуковидобування, що складається зі звуку, який видобувається губами (базинг) і одночасно голосовими зв'язками (спів), створює своєрідне відчуття багатоголосного звучання труби – інтервального або акордового (мультифон).

У п'єсі *«Катастрофа блакитного неба»* П. Хембрі достатньо насичено використовує подвійний базинг, включаючи також і більш складний звуковий ефект базингової трелі. Його сутність він пояснює ключовими особливостями вібрації верхньої та нижньої губ, яка в мундштучному просторі відбувається з різними швидкостями. Існує зворотний зв'язок, відзначає Хембрі, що виникає від стовпа вібруючого повітря назад до губ, котрий може зробити істотний вплив на появу ефекту непередбачуваності при мультифонному звучанні подвійного базинга.

П. Хембрі розглядає спосіб формування базингового двозвуччя як процес акустичної біфуркації (роздвоєння), що виникає спочатку в мундштуці в результаті губного дзижчання. За його припущенням «нормальний базинг» характеризується одним стійким станом збудження, подвійний базинг – двома стійкими станами збудження і «ламаний тон» – багатьма стійкими станами (сприймається як шум) [20].

Серед окремих творів у яких в якості характерного засобу музично-художньої виразності використано базинг, варто відзначити твір Ласло Дабровея *«Buzzing polka»*, твір американського композитора Чарльза Пауля Меноча *„In the Mashine”* («В машині») та *Симфонія для духового оркестру* українського композитора Олександра Кабаченка [3, с. 9].

Те, що шлях базингу у виконавське мистецтво починався від методу формування та вдосконалення амбушура, факт незаперечний. Нині базинг – по суті існуючий у виконавській та композиторській практиці засіб музично-художньої виразності, нехтування яким несумісне з претензією на високий професіоналізм, а володіння технікою його виконання належить до безумовних критеріїв оцінки фахової, професійної досконалості трубача.

2.2. Особливості мікрохроматики та способи її виконання в сучасних творах для труби

Серед нетрадиційних прийомів гри на духових інструментах мікрохроматика є одним з найбільш поширених видів техніки, що використовуються в сучасній виконавській та композиторській практиці. Інтерес, який виявляють сьогодні музиканти до мікротонавої музики, обумовлений прагненням до пошуку нових засобів музичної виразності та веде до формування нових звукових вражень.

Розглядаючи технологічні аспекти використання мікрохроматики в художньому репертуарі для труби, слід виділити специфічні особливості техніки виконання мікротонів на інструменті, які пов'язані з різними способами їх видобування. Поява численних моделей чвертьтонових труб та кулісних конструкцій, які сьогодні поширені у виконавській практиці, стала вирішальним кроком у розвитку мікроінтервального інтонування.

Серед творів для труби, написаних з використанням мікроінтервальної техніки, необхідно виділити твори з мелізматичним і ступеневим трактуванням мікротона.

До першого типу відносяться опуси, в яких мікрохроматика вживається епізодично, лише в окремих фрагментах, певне забарвлення основного звукоступеня. Зазначені твори в основному виконуються на трубах традиційної конструкції, а процес мікроінтервального інтонування здійснюється за допомогою амбушура, завдяки посиленню або послабленню внутрішньоротового тиску, а також за допомогою альтернативної аплікатури або завдяки застосуванню різного ступеня натискання вентилів.

Другий тип представляють твори, які відносяться до групи зі ступеневим трактуванням мікроінтервалів. Вони часто призначені для виконання на спеціальних конструкціях чвертьтонових, третьтонових та інших видах модифікованих труб.

Аналізуючи сучасний мікротоновий репертуар для труби виділимо три основні групи творів написані в: 1) третьтоновій, 19-ти ступеневій системі

темперації; 2) чвертьтоновій, 24-х ступеневій системі; 3) восьминатоновій, 48-ми ступеневій системі [8, с. 182].

Крім даних видів мікротонових систем, у творах для труби зустрічаються й інші різновиди, проте вони не такі численні. Окремо необхідно виділити мікротонові твори класичних жанрів музики арабського Сходу та Індії, при виконанні яких все частіше останнім часом стали застосовувати трубу.

Однією з проблем мікрохроматики є відсутність сформованої системи нотації. При відсутності єдиного загальноприйнятого стандарту наявність різних варіантів графічної «мікроальтерації», які використовуються в сучасній нотації мікрохроматики, створює певні незручності для виконавців. З найбільш поширених видів графічної фіксації мікроінтервалів слід виділити позначення чвертьтонів, де за основу взято видозмінені знаки традиційної системи альтерації.

Дещо складнішою видається восьминатонова нотація 48-ми ступеневої системи, в якій також за основу взяті стандартні знаки альтерації з додатковими графічними елементами. Найменш зручною є нотація 19-ти ступеневої системи темперації. Виходячи з того, що загальноприйняті стандарти нотації мікроінтервалів в даний час остаточно не розроблені, багато композиторів використовують власні позначення, часто супроводжуючи їх коментарями щодо виконання і вказуючи відповідну аплікатуру.

У кількісному відношенні серед творів, що складають мікротоновий репертуар для труби, переважають чвертьтонові твори. До числа перших опусів зі ступеневим трактуванням мікротона відноситься *Сюїта для чвертьтонової труби і тромбона ор. 56* (1944) А. Хаби. Розриваючи поступеневий мікрохроматичний рух мелодики, автор використовує чвертьтони не тільки в плавному, але й стрибкоподібному мелодичному русі. Однак, ще більш істотним досягненням А. Хаби є застосування мікротонових акордів, виконуваних квартетом тромбонів в *Сюїті для 4-х чвертьтонових тромбонів Ор. 72* (1950) [5, с. 135].

Варто відзначити, що поява перших зразків мікроінтерваліки для інструмента пов'язана саме з особистістю А. Хаби. Його чвертьтонова опера «*Мати*», для якої

чеський композитор ініціював створення чвертьтонової труби, стала одним з перших творів із мікротоновою висотністю оркестрової партії інструмента.

Окремі твори для чвертьтонової труби, в яких мікрохроматика трактується як функціональна звукова система, існують й у інших авторів. До них відносяться твори композиторів і виконавців XX та XXI століть – Д. Еліса, К. Штокхаузена, Д. Баустеда, Л. А. Пена, М. Спасова та ін.

Серед опусів зазначених авторів відзначається твір македонського професора М. Спасова «*Trumpety*», написаний для мікротонової труби in C і живої електроніки в 24-х ступеневій системі, присвячений С. Альтофту.

Представляючи свій твір як «... дослідження різних потенційних акустичних комунікацій між виконавцем і комп'ютером, з одного боку, і глядачем – з іншого», автор розглядає його в якості внеску в освоєння мікротонової техніки гри на трубі. Незважаючи на те, що «*Trumpety*» написано для чвертьтонової труби, наявність детальної аплікатури з різними варіантами виконання дає можливість освоїти мікроінтервальну техніку на інструменті звичайної конструкції строю in C [21].

Серед репертуарних творів зарубіжних авторів, в яких використовується мелізматична мікрохроматика, необхідно виділити п'єсу «*Heptade*» для труби з ударними (1971 р.) А. Жоліве. Наявність в восьминатоновому звукоряді чвертьтонового (2/8 т.) мікроінтервалу створюють певні труднощі в точності інтонування і вимагають підвищеної уваги до даного епізоду. А. Жоліве не дає ніяких пояснень щодо виконання восьминатонів, надаючи можливість самому музиканту визначитися з вибором амбушурного або клапанно-механічного способу мікроінтервального звуковидобування.

Не менш ефектно використовує мікрохроматику американський композитор Р. Еріксон (R. Erickson) у п'єсі «*Криль*» (*Kryl*, 1977 р.) для труби соло. Твір включає різні види нетрадиційної техніки, що відрізняються складністю технології виконання. Не вказуючи конкретно величину мікроінтервала, а уточнюючи лише аплікатуру для його видобування, автор істотно полегшує завдання виконавцю.

Більш конкретно щодо виконання мікрохроматичних епізодів підходить інший американський композитор, диригент і перкусіоніст В. Крафт (W. Kraft), у

своєму оригінальному творі «Зустріч III, дуель для труби та ударних» (*Encounters III, Duel for Trumpet and Percussion*, 1973).

Зручною для читання і виконання є також восьминатонова нотація С. Пеллмена (S. Pellman), який в III ч. *Trump-it*, як і А. Жоліве, дотримується запису, близького до традиційних зразків [5, с. 139-140].

Розглядаючи мікротоновий репертуар для труби, не можна не згадати окремі зразки східної музики, у виконанні якої все частіше стала брати участь труба. Її проникненню в жанри класичної східної музики сприяли два фактори: створення модифікованої мікротонавої чотирьохпомпової конструкції і поява високопрофесійних виконавців, які вільно володіють технікою виконання мікрохроматичних інтервалів.

Особливістю східної музики, на відміну від європейської, є наявність в її ладовій системі окремих ладо-мелодичних ланок, що включають мікроінтервали. Наприклад, макам-лад хіджаз, який поряд з іншими проявляється в композиції «Бейрут» у виконанні Ібрагіма Маалуфа.

Найбільш численною частиною мікротонowego репертуару труби є твори з мелізматичною мікрохроматикою. Застосовуючи мікрохроматику фрагментарно, композитори прагнуть більш рельєфно виділити окремі елементи драматургічного розвитку і посилити емоційність сприйняття [5, с. 141].

Підводячи підсумок використання мікрохроматики в художньо-педагогічному репертуарі для труби, варто відзначити, що він постійно розширюється, доповнюючись новими творами сучасних авторів, що є свідченням динамічного розвитку мікроінтерваліки у виконавстві на інструменті.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження, відповідно до визначених завдань, було досягнуто таких результатів:

- простежено проблеми звукоутворення на трубі в умовах її еволюційного становлення. Саме звук, його естетичні критерії завжди були головними рушіями розвитку інструмента, визначали його місце і роль в історії музичної культури. При дослідженні звукотворчого компонента трубного виконавства відзначено стійку тенденцію до ускладнення композиторського письма та розширення кола творчих завдань у сучасній виконавській творчості. Звідсіля поява нових технічних та художньо-виразових засобів. Особливо популярними стали ті, що пов'язані із змінами темброво-семантичних параметрів звуку.

- розглянуто класифікацію та сучасний арсенал нетрадиційних прийомів гри на трубі, які включають різноманітні їх види, що відрізняються виразовими і технологічними особливостями виконання. Серед них виділяються мікрохроматичне інтонування, нетрадиційна техніка звукоутворення, використання препарованого інструмента, електронний синтез звуку, комп'ютерна аудіовізуалізація, перманентне дихання і театралізація виконавського процесу. Дана класифікація представляє основні види всього спектру нетрадиційних прийомів гри на трубі, що існують в сучасній виконавській практиці.

- виявлено, що створення чвертьтонової і кулісної конструкцій інструмента, дозволили істотно підвищити ефективність виконання мікроінтерваліки і сприяли її популяризації. Істотний вплив чвертьтонова труба справила на формування мікротонового репертуару для інструмента, динамічний розвиток якого починає все більш яскраво проявлятися в другій половині XX ст.

Сучасний арсенал нетрадиційних прийомів звукоутворення на трубі відрізняється різноманітністю способів звуковидобування, не характерних для природного виконавського процесу на інструменті. Застосування комбінованого інструментально-вокального способу звуковидобування або препарованої

конструкції інструмента відкрило можливість одночасного виконання двох і більше звуків.

- з'ясовано, що серед напрямків нетрадиційної техніки гри на трубі, котрі динамічно розвиваються, виділяється мікрохроматика. Її повернення на початку ХХ століття у виконавську практику після багатовікового забуття отримало новий виток розвитку у другій половині минулого століття. Саме в цей період відчувається особливий сплеск у використанні композиторами, які писали для труби, не тільки чвертьтонової мірохроматики, але й інших мікроінтервальних систем. Зі зміцненням позицій чвертьтонової і кулісної конструкції труби в європейському та східному виконавстві дана тенденція розвитку мікроінтерваліки збереглась і в подальшому.

- визначено, що розширенню мультифонних можливостей звучання труби сприяло використання базинга, на основі якого за допомогою поєднання інструментального та голосового звукоутворення формується більш розгорнутий і насичений гармонічний спектр тембру. Впровадження базингу в композиторську та виконавську творчість відкриває нові грані звукової палітри труби, розширює коло її технічно-виконавських і творчих можливостей, збагачує композиторську уяву та арсенал композиторської нотографіки, позитивно впливає на розширення творчих перспектив та уможливорює їх реалізацію.

- розкрито роль базингу як суттєвого важеля вдосконалення амбушура трубача та характерного засобу музично-художньої виразності. Відзначено позитивний вплив даної техніки на зменшення сили натиску мундштука на губи та збільшення робочого ресурсу амбушура;

Не менш істотне місце у розвитку нетрадиційних способів звуковидобування на трубі займають ударно-шумові ефекти, утворення яких відбувається в результаті застосування різних прийомів ударної техніки, а також за допомогою беззвучного вдихання або видихання повітря через інструмент.

Гра на препарованому інструменті, використання «сторонніх» мундштуків, імітація звуків природи, тварин, людини та їх комп'ютерна обробка представляють ті основні напрямки нетрадиційної техніки звуковидобування, які динамічно

розвиваються в сучасному виконавстві на трубі. Серед найбільш складних для практичного оволодіння виділяються перманентне дихання, мікрохроматика, гармонічні інтервали і акорди.

Таким чином, розглянувши історичні етапи розвитку нетрадиційної техніки гри на трубі в контексті виконавства на духових інструментах, необхідно відзначити, що витоки їх виникнення були нерозривно пов'язані з пошуком нових виражальних можливостей інструмента, вдосконаленням виконавської технології і відповідали естетичним принципам певної епохи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Апатський В. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва: навч. посіб. / Нац. музик. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ: Задруга, 2006. 432 с.
2. Берліоз Г. Великий трактат про сучасне інструментування та оркестрування, 2. (1972) Музика, 356.
3. Гишка І. Звукотворчий компонент трубного виконавства: традиції та базинг: автореф. дис... канд.. мистецтвознав.: 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів, 2005. 18 с.
4. Качмарчик Н. Теоретичні питання дослідження специфічних прийомів гри на духових інструментах // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ ім. Івана Франка – Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. – Вип. 44. Том 1. – 282 с.
5. Муєдінов Д. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 201 с.
6. Муєдінов, Д. 2009. Нетрадиційні виконавські прийоми під час гри на трубі. / Кримські діалоги: культура, мистецтво, освіта. КРП Видавництво «Кримучпедгіз», Сімферополь, Вип. 3, с. 45-46.
7. Тарарак Ю. Історія виникнення та розвитку труби: органологічний аспект. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 54. С. 123 -138.
8. Cherry, A. K. Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy. Diss. DMA / Amy K. Cherry. – University of Cincinnati, 2009. – 315 p.
9. Courtney, Dion Jones. Extended Techniques and Vocal Simulations in Frank Ticheli's First Voice for Solo Bb Trumpet / J. Courtney Dion. – DMA thesis. University of California, Los Angeles, 2015. – 148 p.
10. Douglas, Hill. Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers and Composers / H. Douglas. – Miami, Florida: Warner Bros.

Publication, 1983. – 96 p.

11. Erb, D. Diversion for Two / D. Erb. – Bryn Mawr, PA: Merion Music, 1972. – 7 p.
12. Hembree Paul. Blue Sky Catastrophe [notes] [URL: https://issuu.com/phembree/docs/blue_sky_catastrophe_done_revised, дата останнього звернення: 15.03.2025]
13. Hoppe G. Ch. Die instrumentale Revolution: Entwicklung, Anwendung und Ästhetik neuer Spieltechniken für Rohrblattinstrumente / G. Ch. Hoppe. – Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Bd. 75, Teil 1. – Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang, 1992. – 348 S.
14. Ipteravox. Christian Pruvost [URL: <http://www.zoonelibre.com/disques/ipteravox/> , дата останнього звернення: 18.03.2025]
15. Knight P. H. J. The Intersection of Improvisation and Composition: A Musi Practice in Flux: Diss. Dr. of Musical Arts / P. H. J. Knight. – Griffith University, 2011. – 133 p.
16. MaClagan Susan J. A Dictionary for the Modern Flutist / S. J. MaClagan. – Scarecrow Press Lanham, 2009. – 272 p.
17. Mersenne M. Harmonie universelle // Part II (8), Livre V Des instruments à vent / M. Mersenne. – Pierre Ballard, Paris, 1637. – p. 225-308.
18. Monteverdi C. L'Orfeo: Favola in Musica Rappresentata in Mantova. Venice: Ricciardo Amadino, 1607. 100 p.
19. Morrison Digital Trumpet [URL: <http://www.morrisondigitaltrumpet.com> , дата останнього звернення: 24.02.2025]
20. Paul Hembree. Blue Sky Catastrophe; Score Preview Links Still Empty [URL: <http://paulhembree.blogspot.com/2010/12/blue-sky-catastrophe-score-preview.html> , дата останнього звернення: 15.03.2025]
21. Spasov M. Trumpety for 24 Division Microtonal Trumpet in C and Liv Electronics [URL: http://miroslavspasov.com/Home/Electroacoustic_files/TRUMPETY.pdf дата останнього звернення: 26.03.2025]
22. Ticheli F. The First Voice / F. Ticheli. – Portland, ME: Manduca Music Publications, 1987.

