

різнохарактерна оркестрова музика. Окрім того, у таких концертах обов'язково брали участь солісти-інструменталісти, які грали як із супроводом, так і без супроводу оркестру. Так, у програмах 2-го та 3-го симфонічних концертів відповідно 3 та 10 червня 1899 р. монументальним твором була 6-та симфонія П. Чайковського, окрім якої 3 червня прозвучали симфонічна поема "Phaeton" К. Сен-Санса, 1-а сюїта «Пер Гюнт» Е. Гріга та у виконанні Зенглауба із супроводом оркестру Концертино для кларнета К. М. Вебера, а 10 червня — увертюра Й. Хартмана "Eine nordische heerfahrt", сюїта «Костюмований бал» А. Рубінштейна, Рапсодія Е. Лало та Рігодон з оркестрової сюїти Й. Раффа.

Завдяки такій побудові концертних програм, відвідувачі саду комерційного клубу з травня по серпень 1899 р. почули: «Шотландську» симфонію Ф. Мендельсона, симфонії g-moll В. А. Моцарта, h-moll Ф. Шуберта, e-moll П. Чайковського, «Героїчну» симфонію Л. Бетховена, «Сільське весілля» К. Гольдмарка; увертюри "Leonora" (№ 3, C-dur) Л. Бетховена, «Моя вітчизна» А. Дворжака, «Римський карнавал» Г. Берліоза, «Сакунтала» К. Гольдмарка, до опер «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка, «Продана наречена» Б. Сметани, «Тристан та Ізольда» Р. Вагнера, увертюри-фантазії «Ніч у Мадриді» М. Глинки, «Ромео і Юлія» та «Буря» П. Чайковського, симфонічні поеми «Ідеали» та «Прелюди» Ф. Ліста, музику до п'єси Г. Чезі «Розамунда» Ф. Шуберта та іншу симфонічну музику. Преса констатувала, що симфонічні концерти Ф. Кучери заслужено користувалися симпатіями харківської публіки, оскільки і репертуар, і його відтворення «не залишали бажати нічого кращого».

Отже, літні симфонічні концерти оркестру Ф. Кучери в 1899 р. у саду харківського комерційного клубу відзначалися якісними зрушеннями порівняно до виступів у літньому сезоні 1898 р., які виявилися в: а) доведенні кількості музикантів оркестру до стандартів подвійного складу груп духових інструментів за мінімальної кількості виконавців у струнній групі; б) тематичному урізноманітненні концертних програм; в) підвищенні виконавського рівня оркестру, що сприяло суттєвому розширенню репертуару за рахунок високохудожнього симфонічного надбання.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з вивченням специфіки літніх симфонічних концертів у Харкові з початку ХХ ст.

Д. Янжула

НЕТРАДИЦІЙНІ ПРИЙОМИ ВИКОНАННЯ НА ТРОМБОНІ: ДОСВІД КЛАСИФІКАЦІЇ

D. Yanzhula

NON-TRADITIONAL PERFORMANCE TECHNIQUES ON THE TROMBONE: EXPERIENCE OF CLASSIFICATION

ХХ століття ознаменувалось безпрецедентними суспільними потрясіннями. Наслідком цих зрушень стала деактуалізація попередніх та культурних парадигм, що створило запит на нові творчі форми та естетичні концепції, які могли б відобразити реалії сучасного світу. Це спонукало до пошуків «свіжих» форм мистецького вираження, в тому числі і в музиці. Зміни в інструменталізмі стали невід'ємною частиною цього процесу, зокрема щодо духового виконавства.

Тромбон, як важлива складова духової групи інструментів, також зіткнувся із цією кризою. Його виражальні можливості потребували переосмислення й

адаптації до нових музичних вимог, що викликало появу нових прийомів гри та «актуалізацію» традиційних технік у відповідь на тенденції музики Новітнього часу. Як зазначає Ділявер Муєдінов: «Процес розвитку нетрадиційних прийомів гри в історії виконавства на духових інструментах був нерозривно пов'язаний з пошуком нових виражальних засобів, вдосконаленням виконавської технології і відповідав естетичним принципам певної епохи». Дослідник поділяє нетрадиційні прийоми гри на трубі на музичного і немусичного походження. До першого виду він відносить виконання мікроінтервалів, видобування гармонічних інтервалів та акордів, гра на препарованому інструменті, комп'ютерні та електроакустичні методи обробки звуку. До другого — немусичні виконавські прийоми — ударно-шумові ефекти, імітація звуків природи, тварин, тощо. Як видається, цей поділ є актуальним і для тромбона, але з певними уточненнями, зумовленими специфікою інструмента.

Більш деталізованою та спеціалізованою (у контексті гри на тромбоні) постає концепція сучасних нетрадиційних прийомів гри на тромбоні, запропонована Герольдом Марценюком: 1) двоголосе виконання; 2) мікрохроматика; 3) базинг; 4) педальні звуки; 5) темброва різноманітність (збагачення тембру завдяки використанню різноманітних прийомів «вібратори»); 6) колористичні ефекти (за рахунок різних типів сурдин), та інші прийоми. Під останнім слід розуміти і ті, які ми бачили в класифікації Далявера Муєдінова, і стосуються вони сценічної репрезентації тромбонавої гри. Подальший екскурс до кола питань, пов'язаних зі специфікою виконання цих прийомів, потрібен для того, щоб мати змогу актуалізувати існуючі класифікації, запропонувати нові підходи до їх систематизації.

Досліджуючи прийоми гри на тромбоні у тому вигляді, який вони мають у теперішній час, слід відразу розподілити їх на: 1) традиційні, апробовані та закріплені в академічній практиці; 2) новітні (індивідуалізовані традиційні), які не є нетрадиційними, а являють собою модифікації сталих традиційних; 3) власне нетрадиційні, які частіше за все слугують разовим виразовим завданням і в цьому сенсі часто є експериментальними.

Що стосується мультифоніки, то цей прийом, на наш погляд, є саме нетрадиційним — адже традиційні прийоми гри на тромбоні передбачають виконання одноголосся, а все що виходить за межі цього — може позначатися з приставкою «не», адже на мелодичному інструменті виникає штучно утворене дво- і багатоголосся.

Окремим різновидом тромбонавої гри є мікрохроматика. Як зазначає Ділявер Муєдінов, мікрохроматика пов'язана з виконавським мистецтвом давньогрецьких авлетистів, виконання якого могло здійснюватися кількома способами: 1) за допомогою амбушюрної техніки; 2) застосування альтернативної; 3) із застосуванням спеціальних конструкцій енгармонічних авлосів. Як видається, цілком слушним буде проведення аналогії «спеціальна конструкція» і куліса тромбона. Саме куліса, яка виділяє тромбон з-поміж інших членів мідної духової групи, дозволяє виконувати будь-які інтервали, лише з поправкою на складність інтонування. Звідси ми висновуємо, що мікрохроматика, тією чи іншою мірою, була присутня в інтонуванні на цьому інструменті завжди. Це дозволяє віднести її в запропонованій нами класифікації до переліку «індивідуалізованих традиційних прийомів».

Сюди ж, наприклад, можна віднести перманентне дихання, яке являє собою ускладнений різновид тромбонавого дихання і входить до його системи. Як

зазначають дослідники, перманентне дихання було відоме ще з давніх часів. Його методика вже давно розроблена в навчальній практиці, є доволі складною і «доступною» лише для віртуозів, тому за запропонованою нами класифікацією належить до «індивідуалізованих традиційних прийомів».

Викремлений Герольдом Марценюком прийом під назвою базинг — видобування звуків з допомогою лише мундштука інструмента. Автор прямо вказує на його подвійне значення — як один з методів формування правильної постановки, а також як специфічний прийом виконання. У другому із цих значень базинг прямо належить до нетрадиційних (у художньому сенсі) прийомів тромбової гри.

Наступним з нетрадиційних прийомів гри дослідник називає «темброву різноманітність», під якою розуміє «збагачення тембру за рахунок прийому «вібрато». Однак Ділявер Муєдінов у своїй роботі зазначає, що прийом вібрато має «давню історію і поширену практику, через що у сучасному виконавстві відноситься до традиційних» прийомів гри.

За запропонованою нами класифікацією сам по собі цей прийом не є нетрадиційним, оскільки його зразки використовувалися і раніше в тромбовій практиці. Нових якостей (відмінних від традиційного використання) вібрато може набути при використанні кулісного способу його виконання, коли воно, використовуючи технічні особливості відтворення, становить художню доміанту певного епізоду твору, як це відбувається, наприклад, у п'єсі Екріке Креспо «Імпровізація № 1».

Наступними з переліку нетрадиційних прийомів є колористичні ефекти, створювані за рахунок сурдин. Сурдини на мідних аерофонах — явище відоме вже доволі давно, а тому не підпадає під категорію нетрадиційних прийомів гри, а краще характеризуються як традиційні індивідуалізовані засоби звуковидобування.

У деяких випадках ефекти створювані за рахунок застосування сурдин, у поєднанні з позамузичними чинниками, складають сутність того чи іншого музичного образу, як правило, жанрово-характеристичного. Тромбон із сурдиною — головна «дійова особа» п'єси № 5 Лучано Беріо із циклу під загальною назвою *Sequenza*. Композитор у цій п'єсі відтворює свої дитячі спогади, малюючи образ клоуна, який грає на тромбоні. Головним «інструментом» задля створення цього якраз і є тромбоніва сурдина, застосування якої чергується з вимовою вербального тексту і грою без сурдини (плюс грим, костюм, пантоміма та інші атрибуції сценічної репрезентації). Приклад п'єси Лучано Беріо показує можливість суміщення в одному і тому ж творі двох різновидів нетрадиційних прийомів тромбової гри, які в класифікації Ділявера Муєдінова позначаються окремо різним походженням — музичного й немусичного. При цьому перший з них (сурдина) у повному сенсі не є нетрадиційним, другий з прийомів повністю належить до нетрадиційних і навіть виходить за межі власне музичного виконавства, наближуючись до перформанса.

Вивчення неакомпанованих сольних творів для тромбона відкриває нові перспективи в дослідженні та апробації нетрадиційних прийомів гри. Ці твори слухати своєрідною лабораторією, де тромбоністи можуть експериментувати з різними техніками, такими як мультіфоніка, мікрохроматика, базинг, використання сурдин та інші. Саме в таких умовах стає можливим поєднання різних прийомів, що розширює виконавські можливості інструмента та сприяє розвитку нових підходів до інтерпретації музики за участі тромбона. Подальше дослідження цього

репертуару відкриває ширші можливості для розвитку сучасного виконавства на тромбоні, стимулюючи пошук нових художніх і технічних рішень.

Є. Козеняшев

ДЕРЕВ'ЯНИЙ ОФІКЛЕЇД – ВІДОМИЙ І НЕВІДОМИЙ

E. Kozeniashev

WOOD OPHICLEIDE – KNOWN AND UNKNOWN

Назва інструменту «офіклеїд» є мало розповсюджена й відома тільки вузькому колу музикантів-професіоналів. Натомість інструмент, який початково отримав це ім'я, широковідомий і улюблений і професіоналами, і аматорами. Мова йде про *саксофон*.

«Дерев'яний офіклеїд» — так назвав свій винахід бельгійський майстер Адольф Сакс на початку 1840 р. Він вже мав декілька патентів, працюючи в майстерні свого батька в м. Дінан. У роботі над усуненням інтонаційних розбіжностей між дерев'яними та мідними духовими інструментами і з метою заміни недосконалих басових офіклеїдів на більш вдосконалені, він створює інструмент з конічним металевим розтрубом та мундштуком від кларнета з одинарною тростиною та системою клапанів Теобальда Бьомо.

Вперше новий інструмент прозвучав у творі французького композитора Гектора Берліоза Хорал для шести духових інструментів. А у своїй статті в паризькому “*Journal debates*” 12 червня 1842 р. Берліоз дає нову назву цьому інструменту — саксофон. Він писав у мемуарах: «Саксофон — це новий член сімейства кларнетів, і при тому дуже цінний за умовою, що виконавці навчаються виявляти всі його якості. Він повинен зайняти особливе місце в системі консерваторського навчання, тому що вже близько часи, коли усі композитори забажають його використовувати».

Історія створення інструменту на базі добре знаного й розповсюдженого у XIX ст. офіклеїду доволі не проста. Спочатку офіклеїд (з грецької «змія» і «ключ») — мідний духовий музичний інструмент, різновид бюгельгорна з клапанами — був запатентований у 1814 р. Ж. І. Асте й виготовлявся у трьох строях: басовий, альтовий і контрабасовий. Найбільше використовувався басовий офіклеїд.

Пізніше, у 1821 р., ще один французький майстер Елері запатентував свій варіант офіклеїду, подібний до фагота. Він також мав кілька строїв і був доволі використовуваним у духових оркестрах Франції.

Цікава історія ще одного духового інструменту, який створювався майже паралельно з саксофоном. У 1856 р. два винахідники П'єр-Огюст Саррю та П'єр-Луї Готро створили інструмент, який назвали «саррюсофон». Це металевий інструмент з подвійною тростиною і сильним різким тембром, що призначався для гри поза концертними залами. Сопрано й сопраніно мали пряму трубку, а альтові, тенорові та інші різновиди — вигнуту. Їхня аплікатура схожа з аплікатурою саксофона, гобоя і флейти. Частіше використовувався в симфонічних оркестрах замість контрфагота під час гри на відкритому повітрі.

А тим часом, 12 березня 1846 р. Адольф Сакс отримує у Франції патент на «систему духових інструментів, які мають назву саксофони, і мають у сімействі 8 одиниць». Серед усіх винаходів XIX ст. власне саксофон, волею долі, отримав «довге і щасливе життя». У цьому році йому «виповнюється» 178 років.