

МИХАЙЛО МИМРИК

ORCID iD: 0000-0002-3963-9210

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри дерев'яних духових інструментів

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

mytrykmr@ukr.net

ТЕМБРОВО-ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ СУЧАСНОГО САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА

*Розглянуто новий субстрат темброво-звукової моделі звучання сучасного саксофона у камерно-інструментальній музиці, який утверджується через появу нових і модифікацію усталених способів та прийомів гри на саксофоні. З'ясовано, що темброво-звукова інструментальна модель саксофона реалізується через темброве забарвлення звука, звуковисотні характеристики звучного (озвученого) діапазону інструмента та пов'язані з цим уявлення про: регістри, ефекти об'ємного звучання (*vibrato* і *frullato*), ефекти спектрального звучання (флажолети), динамічні можливості звуків у різних регістрах, реалізацію можливостей довготи звучання тощо. Описано технологію використання на саксофоні додаткової альтернативної аплікатури і флажолетних звуків, що сприяють більшій різноманітності в тембрі між нотами в межах однієї і тієї самої октави. Підкреслено, що забарвлення тембру або *bisbigliando* здійснюється на інструменті чергуванням звичайних і флажолетних звуків, а також за допомогою додаткових (допоміжних) аплікатур. Висвітлено тембральне забарвлення звука з позиції насичення мелодії. Констатовано, що останнім часом у сучасній виконавській практиці на саксофоні широко застосовуються як виконавські прийоми, котрі впливають на темброве забарвлення звука під час його видобування, так і прийоми, які породжують окремі темброво-звукові структури. Обґрунтовано методіку зміни звучання інструмента за допомогою специфічної роботи амбушюра (амбушюрні ефекти). Встановлено, що темброва орнаментика передбачає використання *klangfarbenmelodie*, складно орнаментованих нот, *glissando*, трелей і *tremolo*. Наголошено на можливості введення композиторами в партію саксофона (соло) поліфонічного елемента як поєднання одночасно кількох звучних голосів — *doubletone*. Доведено, що однією з найбільших новацій сучасного виконавства на саксофоні є можливість виконання акордового багатозвуччя. Запропоновано авторську концепцію застосування альтернативних (допоміжних) аплікатур для відтворення співзвуччя на принципово одноголосному саксофоні завдяки виконанню подвійних флажолетів, розщепленню тонів тощо.*

Ключові слова: інструментальна музика, саксофон, тембр, темброве забарвлення звука, нетрадиційні та модифіковані темброво-виражальні засоби.

Постановка проблеми... У сучасному саксофонному виконавстві утворилася ціла система виконавсько-виражальних елементів, що увібрали гіпертрофовану увагу до тембру важливої складової авторської та виконавської концепцій. Цей темброво-сонорний спектр безпосередньо пов'язаний з

акустичними характеристиками саксофона, зокрема, частотою звукових коливань, їх тривалістю, інтенсивністю, особливостями спектрального складу, напрямом руху звукової хвилі до слухача тощо. Саме тому розуміння окресленої проблематики зумовлене розширенням темброво-звукової палітри композиторських пошуків в інструментальній музиці, що позначилося на збагаченні виконавсько-виражальної специфіки сучасного саксофона, а відтак необхідністю аналізу нових прийомів гри і способів звуковидобування на цьому інструменті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Протягом останніх десятиліть з'явилася значна кількість наукових праць вітчизняних та зарубіжних авторів, де тою чи іншою мірою розкриваються особливості функціонування інструментальної культури у ХХ — ХХІ століттях. Глибокі аналітичні розвідки про еволюцію духових інструментів в історії музичної культури та історії виконавства простежуються у працях В. Апатського (2006), Ю. Усова (1978), R. Caravan (1979) та інших науковців. Про зв'язок теорії з творчою виконавською майстерністю гри на духових інструментах вказується у працях М. Волкова та І. Пушечникова (1989), Б. Дикова та А. Седрадян (1966), В. Іванова (1996), Р. Терьохіна та В. Апатського (1988), А. Федотова (1976), R. Dick (1975) й інших визначних діячів музичного мистецтва. Питання історії і теорії музичного виконавства на духових інструментах піднімались у працях сучасних науковців, зокрема В. Авилова (2005), П. Арто (2004), Р. Вовка (2005), К. Квашнина (2004), С. Кирилова (2009), А. Chenna та М. Salmi (1994) й інших.

На жаль, значно менше розроблено проблему темброво-виражальних засобів сучасного саксофонного виконавства. Разом з тим, вона є досить актуальною, оскільки теоретичні знання темброво-виражальних засобів означеного інструменту розширили б творчі можливості не тільки композиторів, а й саксофоністів у процесі сценічно-виконавської діяльності.

Мета дослідження — охарактеризувати темброво-виражальні засоби саксофона й специфіку їх використання в композиторській та інтерпретаторській практиці на сучасному етапі розвитку музично-інструментального виконавства.

Відповідно до сформульованої мети були поставлені такі завдання:

1) визначити темброво-сонорну специфіку сучасної інструментальної музики;

2) надати обґрунтовану оцінку нетрадиційним та модифікованим виконавським засобам і прийомам гри на саксофоні, що спрямовані на розширення темброво-динамічних характеристик інструмента.

Виклад основного матеріалу дослідження... Відповідно до фізичних і музичних властивостей звука, в поняття «*темброво-звукової моделі*» можуть входити такі елементи виконавської практики на саксофоні: темброве забарвлення звука; звуковисотні характеристики звучного (озвученого) діапазону інструмента та пов'язані з цим уявлення про регістри; ефекти об'ємного звучання (*vibrato* і *frullato*); ефекти спектрального звучання (*flageolets*); динамічні можливості звуків у різних регістрах; реалізація можливостей довготи звучання (артикуляція, штрихи, швидкість звуковидобування).

Темброве насичення звука. Темброве насичення звука як фізичне явище залежить від інтенсивності і характеру коливань звукової хвилі і належить до основоположних властивостей музичного інструмента. У звучанні однотипних інструментів укладено цілу палітру відтінків і півтонів, яка пов'язана з різним уявленням про якість тембру в різних виконавських школах, що залежить від особистих зацікавлень конкретного виконавця, від його досвіду, набутого у межах певної традиції. Різноманітність тембрових барв і півтонів така ж велика, як і кількість кольорових відтінків, які розрізняються нами на полотнах видатних живописців. Більшість дослідників наголошують на тому, що наше сприйняття інструментальних барв індивідуальне, хоча й спирається на об'єктивні акустичні закони темброутворення.

Звичайно, слід зауважити, що тембр — це одночасно і душа музичного звука, і його фізична основа. Як виконавці, так і слухачі підсвідомо намагаються осмислити характер звучання того або іншого інструмента, забарвлення якого виникає з його фізичної природи. Якщо сучасний композитор у партитурі камерно-інструментального твору вказує виконавцеві «грати ясно», у кожного у

зв'язку з цим виникнуть власні уявлення про співвідношення «світла і тіні» в звучанні інструмента. Б. Бартолоцці, класифікуючи темброве забарвлення одинарних звуків, оперує комбінаціями з чотирьох визначень: *dark, light, closed, open* — темний, світлий, закритий, відкритий (Bartolozzi, 1967). Проте на практиці виявляється, що багато сучасних композиторів під час написання своїх партитур, незважаючи на відмінності в сприйнятті художньої змістовності кожного окремо взятого інструментального звука, керуються одними і тими ж самими принципами поєднання камерно-інструментальних тембрів. Наприклад, у камерно-інструментальній практиці часто використовується значний пов'язувальний чинник, який об'єднує звучання всієї групи інструментів у єдине ціле.

Характер звучання саксофона в уявленні виконавця пов'язаний з художніми завданнями, які зумовлені стилем і жанром камерно-інструментального полотна. Англійський інструментознавець Дж. Браймер зауважує, що виконавець на саксофоні може змінювати забарвлення тону від «м'якого оксамитового» до «важкого сталевого звучання» (Brymer, 1979, с. 9).

Таким чином, якщо композитор володіє основним спектром темброво-виражальних барв, то виконавець своєрідно варіює їх відтінками і півтонами, застосовуючи відповідні інноваційні виконавські прийоми. Наприклад, французький флейтист П. Арто пише так про сонатину П. Булеза для флейти і фортепіано: «Все одно Булез для мене — колорит, Сонатина гранично «розцвічена»...» (2004, с. 58). Французький композитор О. Мессіан констатує: «Коли я слухаю або читаю партитуру внутрішнім слухом, відчуваю конкретні кольори, які кружляють, рухаються, змішуються так само, як і звуки, які теж кружляють, рухаються, змішуються — і все це триває одночасно» (Екимовский, 1987, с. 238). А. Шенберг про свій твір «Варіації та речитатив для органу» ор. 40 вказує, що: «... фарби мають сенс лише тоді, коли вони надають ідеї виражальності — мотиваційно-тематичну ідею, її виразність та характер» (Rufet, 1959, с. 49). Часто зустрічаються вказівки щодо забарвлення, насиченості тону в камерно-інструментальних творах сучасних українських композиторів. Зокрема,

у творі В. Рунчака «Ноші'anna — музикантам, яких немає з нами..., вже і ще» для двох саксофонів, ударних та фортепіано можна знайти широку палітру тембрових відтінків, інтенсивності звучання і колориту. З іншого боку, композитор прописує найточнішу партитуру тембрових настроїв, використовуючи словесні позначення.

Правильні уявлення про темброве забарвлення звука надзвичайно важливі в трактуванні сучасного камерно-інструментального твору, оскільки тут зосереджено інформацію про «гру музичних стилів», про інтерпретацію «автора та його історичної епохи», яка ніби знаходить відгомін в інтерпретації композиторського мислення у сучасних інструментальних полотнах та нових незвичних виражальних засобах конкретного сценічного виконавця. Один із найпоширеніших прийомів у сучасному камерно-інструментальному виконавстві — це темброве перефарбування звука або *bisbigliando* (темброве тремоло, яке вперше було застосовано на арфі у вигляді неголосного *tremolo*, що було розподілене між правою і лівою рукою і полягало в швидкому чергуванні між собою двох струн, розміщених на одній висоті).

У даному разі для саксофона використовуються додаткові так звані альтернативні аплікатури і флажолетні звуки, що спричиняють більшу відмінність у тембрі між нотами в межах однієї і тієї самої октави. Перефарбування тембру, або *bisbigliando* (темброве тремоло), на саксофоні здійснюється чергуванням звичайних і флажолетних звуків, а також за допомогою додаткових (допоміжних) аплікатур. Натомість, не на всіх звуках відтворення даного прийому є однаково успішним.

Звуки різного тембру записуються з вказівкою точного обертону, аплікатури або за допомогою умовних знаків. Так, у «Трьох епізодах» (1964) Д. Бенкса¹ для «твердого, жорсткого» звучання застосовується знак «A», а для «м'якого, ніжного» — «00». Іноді використовуються «фігурні ноти» (у вигляді ромбів, квадратів, трикутників тощо. Уже в 1960-х роках у роботі Б. Бартолоцці наведено досить велику кількість додаткових аплікатур для саксофона, які

¹ *Don Banks*, 1923-1980, Австралія.

містять повний хроматичний звукоряд (Bartolozzi, 1967).

До середини ХХ століття допоміжні аплікатури використовувалися тільки для подолання технічних труднощів. Барвисті зміни звучання інструмента, що досягаються завдяки флажолетам і додатковим аплікатурам, зазвичай, використовуються для досягнення ефекту *bisbigliando* і для тембрових перефарбувань у межах однієї музичної фрази. Таким чином, *bisbigliando* на саксофоні досягається чергуванням двох нот однакових або майже однакових по висоті, але різних за аплікатурою. Часто виконавцеві пропонують регулювати швидкість чергування, починаючи поволі, потім — прискорюючи і знову уповільнюючи. *Bisbigliando* найбільш часто виконують чергуванням традиційної аплікатури для написаної ноти з її обертовою аплікатурою. Під час виконання *bisbigliando* важливо зберігати висоту звука під час зміни аплікатури. Якщо висота незмінна — композитор має на увазі *bisbigliando*, а якщо змінна — це швидше мікротонна трель. *Bisbigliando* з використанням флажолетів часто нотується повторними звуками з додатковим позначенням 'o' на необхідних нотах. Л. Беріо в п'єсі *Sequenza IX b* створив єдину «мелодію», яка складається з різного забарвлення однієї і тієї самої ноти *h*, яка береться п'ятьма аплікатурними способами, кожний зі своїм забарвленням. На саксофоні прийом зміни тембру широко уживаний і досягається за допомогою використання, так званої, допоміжної аплікатури. Прийом тембрового перефарбування (*bisbigliando*) можна застосовувати на різних звуках, з почерговим застосуванням різних клапанів інструмента.

Темброве перефарбування звука може припускати зміну двох або кількох аплікатур, тобто бути монохромною або поліхромною. Зміна забарвлення можливе за рахунок нот, які виконуються як за допомогою альтернативної аплікатури, так і передуманням (флажолети і акорди). *Bisbigliando* на саксофоні може поєднуватися із зміною звукового забарвлення в різних метричних варіантах (з прискоренням або уповільненням, з точним або вільним метричним малюнком) і з варіантами динамічного розвитку. До перефарбування звука можна додавати додаткові елементи, такі як *vibrato*, *frullato*, варіанти артикуляції і

штрихів.

Темброво-звуквисотні можливості саксофона в контексті уявлень про діапазон та регістр у сучасній інструментальній музиці. Діапазон саксофона залежить від його технічних характеристик і значною мірою від професіоналізму виконавця. Історія розвитку камерно-інструментальної виконавської практики на саксофоні — це історія освоєння нових звуквисотних горизонтів. Діапазон інструмента залежить від конструкції інструмента і від майстерності виконавця. З часом (з позиції історичного розвитку саксофона) змінювалися уявлення про межі діапазону, в ньому з'являлися додаткові хроматичні ноти. В сучасній виконавській практиці існує аплікатура для прийняттого звучання, проте навіть якість взяття тої чи іншої ноти залежить не тільки від майстерності виконавця, а й від конструкції інструмента. Якщо поняття діапазону стосується швидше технічних характеристик у виконавській практиці на цьому інструменті, то уявлення про регістри у межах діапазону додає останньому внутрішнього виражального змісту.

За історію становлення дерев'яних духових інструментів сформувалися досить стійкі уявлення про межі і характер звучання їх регістрів. Наприклад, у жодній іншій групі інструментів, окрім групи дерев'яних духових, немає необхідності в такій точній диференціації звучання регістрів під час написання камерно-інструментальної партитури. Темброве забарвлення і динамічні можливості регістра враховуються як під час інструментування співзвуч, так і під час написання інструментального соло. Характеристика звучання регістрів дерев'яних духових інструментів, зокрема і саксофона, а також визначення їх меж, становить одну з найважливіших завдань інструментознавства, оскільки дає змогу розділити діапазон інструмента на відрізки, кожен з яких стає своєрідним темброво-смісловим узагальненням. Іншими словами, у сучасній інструментознавчій практиці, особливо щодо дерев'яних духових інструментів, спостерігається тенденція наділення кожного відрізка діапазону внутрішньою художньо-сміисловою якістю, перетворюючи його на художньо звуковий, темброво-смісловий субстрат.

Сучасні музичні тенденції в царині камерно-інструментальної музики сприяють поступовому зростанню значення кожного окремо взятого звука і його тембрового забарвлення. В нових «інструментальних техніках» має значення не тільки темброва природа окремо взятого регістра, а й різноманітність забарвлень, доступних під час інтонування будь-яких нот у діапазоні саксофона.

Методи, які темброво «прикрашають» мелодію в ХХ столітті, передбачають використання *klangfarbenmelodie*¹, складно орнаментовані ноти, *glissando*, *trpeli* і *tremolo*. *Klangfarbenmelodie* дослівно означає «темброву мелодію». Зважаючи на те, що тембральні перетворення одного звука можуть сприйматися як еквівалент мелодичної послідовності, сучасні композитори перетворюють темброво-звукове забарвлення на структурний елемент музичної композиції. Особлива сфера *klangfarbenmelodie* — досягнення ефекту тембрового перефарбування звука на принципово одноголосних інструментах. Для створення *klangfarbenmelodie* композитори використовують октавні стрибки між нотами.

На думку Б. Бартолоцці, саксофон володіє багатим запасом звукових засобів, з яких можна створити шенбергівські «тембри інших вимірів» засобами одного інструмента (Bartolozzi, 1967). Передумовою для подібного використання саксофона слугує дуже тонка, властива тільки дерев'яним духовим інструментам диференціація в звучанні регістрів. Темброва альтернатива може бути досягнута шляхом вставки педальної ноти в канву мелодії. У подібних випадках композитор або редактор має вказати аплікатури, які слід використати виконавцеві для написаної ноти. Роль тембрової педалі може належати до колористичного прийому.

Темброва орнаментация постає перед нами двома різними гранями: як темброва орнаментация і як висотна орнаментация. Завдяки її атональному характеру звуки швидше не зіставляються, а протиставляються, створюючи таким чином контрастні щодо один одного темброво-звукові характеристики. За

¹ Вважається, що поняття *Klangfarbenmelodie* вперше використано як термін у роботі А. Шенберга *Harmonielehre* (1911), де він позначив послідовність звукових тембрів, зв'язки між якими подібні до зв'язків, що виникають між звуковими висотами під час формування мелодії.

переконаннями К. Флеша, «... за своїм значенням прикрашання можуть поділятися на три групи: прикрашання в прямому сенсі як «розфарбування» мелодії; вираження емоції, афекту; структурний елемент мелодії» (1998, с. 46).

Усі ці види складно темброво-орнаментованих нот трапляються в камерно-інструментальних творах сучасних композиторів. Складно орнаментовані ноти можуть бути практично в будь-якому авангардному творі, хоча одним з перших у свої твори їх увів А. Шенберг. Найбільш часто ці орнаментовані ноти не діатонічні і мають досить випадковий атональний характер. Вони можуть займати те або інше просторове місце в інструментальному голосі: вводитися в мелодії, вставлятися між нотами мелодії, стати самостійною лінією або не мати певного місця, ніби існуючи у вільному звуковому просторі. Дуже часто в сучасних камерно-інструментальних творах орнаментується повторення однієї і тієї самої ноти, створюючи своєрідну орнаментацию репетиції. Під час виконання цього «прикрашання» вживаються як марковані, так і легатні штрихи. Досить часто вони містять як широкі дисонансні інтервали, так і мікроінтервали.

Складно орнаментовані ноти можуть виконуватися як у швидкому, так і в повільному темпах; окрім цього, в нотації можуть бути виписані переходи від швидкого темпу до повільного або навпаки. Звуки можуть виконуватися суцільним потоком або з паузами (переривистим потоком). Це можуть бути невеликі групи нот, наприклад форшлаги і складно орнаментовані мелізми, просторово протяжні потоки послідовно спрямованих орнаментованих звуків або хаотичні групи нот — складно орнаментовані *grupetto*. Звучання складно орнаментованих нот може бути ускладнене різними варіантами інструментального забарвлення, такими як флажолети, *frullato*, варіанти роботи з динамікою. Таким чином, в основу тембрової орнаментики покладено зіставлення розмаїття тембрових відтінків інструментального забарвлення, що досягається зіставленням окремих колористичних прийомів, або звучання різних інструментальних регістрів.

Поняття орнаментики, іншими словами, прикрашання основної мелодії в сучасній камерно-інструментальній музиці модифікувалося в темброву

орнаментику, тобто у використанні колористичної прикраси інструментального голосу. Темброва орнаментика може бути застосованою у вигляді колористичної педалі, коли до звучання основного інструментального голосу додається колористична лінія другого плану.

Крім того, інструментальний голос може прикрашатися складно орнаментованими нотами, які в сучасній композиції поєднуються з різними варіантами тембрового перефарбування, пов'язаного зі зміною регістрів або інших колористичних прийомів, що впливають на забарвлення звука (штрихи, *frullato*, *vibrato*, флажолети, динамічні відтінки).

Складно орнаментовані ноти можна класифікувати: за просторовим розміщенням в інструментальному голосі; за швидкістю виконання; за уривчастістю виконання; за формою (форшлаги, мелізми, *gruppetto*, звукові потоки); за напрямом руху.

Темброві ефекти в контексті новизни виконавських практик на саксофоні. Як зазначалося, останнім часом у сучасній виконавській практиці на саксофоні широко застосовуються виконавські прийоми, які розкривають багаті можливості для специфічних тембрових ефектів. Це можуть бути як прийоми, що впливають на темброве забарвлення звука під час його видобування, так і прийоми, які породжують окремі темброво-звукові структури. Бажання змінити традиційне звучання дерев'яних духових інструментів виявлялося вже в музичній практиці XIX століття. Перші спроби зміни тембру були пов'язані із застосуванням сурдини, але навіть на саксофоні, який володіє яскравими темброво-динамічними можливостями, випадки використання сурдини поодинокі.

Особливу увагу колористичній різноманітності звучання дерев'яних духових композитори починають надавати в XX столітті. Як зазначалося, прийоми, які впливають на темброве забарвлення звучання, можна назвати ефектами тембрального перефарбування звука. Змінити звучання інструмента можна за допомогою специфічної роботи амбушюра (амбушюрні ефекти).

Специфічна робота амбушюра передбачає взяття *whistle tone*¹. *Whistle tone* додають ніжного і м'якого звучання у високому регістрі, можуть братися як окремими звуками, так і звуковим потоком. Можливим є також перехід у виконавському процесі від *whistle tone's* до традиційного звучання інструмента і назад. Варіантом *whistle tone* можна вважати *residual tone* (залишкові тони), під час виконання яких струміль повітря ніби спрямований упоперек амбушюрного отвору. Взяття *whistle tone's* можливо на всіх дерев'яних духових інструментах, генератор звуку яких має квадратну і пласку поверхню. Добре звучать такого роду ефекти й на саксофоні.

У сучасному виконанні на саксофоні застосовується досить велика кількість тембрових ефектів, що ґрунтуються лише на роботі амбушюрного апарату. Виконавець застосовує найпростіші способи дії, впливаючи на забарвлення звучання інструмента. Досить лише змінити силу тиску губ або їх положення на тростині, і бажаний результат досягнуто. До подібних ефектів на саксофоні належить зворотний хід атаки або розпад ноти, коли послідовність трансформацій під час виникнення звуку відбувається в зворотному порядку: нота починається з атаки дихання, потім слідує повільне *crescendo*, далі — різкий удар язиком (Caravan, 1979).

До колористичних ефектів, що створюють окремі темброво-звукові структури, можна віднести такі прийоми, як: цокання язиком за повного затуляння губами отвору з одночасним натисненням клапанів; «видування» повітряного стовпа з інструмента з повністю затуленими клапанними отворами без отримання звуків певної висоти, що створює ефект шуму вітру; імітація сміху за допомогою поштовхів діафрагми. Сьогодні в розширеному арсеналі виконавсько-виражальних засобів для саксофона існує багато експериментальних методів з нетрадиційним використанням інструмента, а саме: грати мелодію безпосередньо на тростині або грати без тростини, густо губами в кінець інструмента; висмоктувати повітря з інструмента через тростину, тоді

¹ Назва *whistle tone* пов'язана зі специфікою роботи амбушюра, положення якого повинне бути таким, ніби виконавець дме у свисток з положенням язика у свисті.

видобувається пронизливий писк і крик; стукати клапанами з підтримкою звуком і без нього; притискуючи тростину до зубів нижньої щелепи під час гри, саксофоніст досягає ефекту звучання високочастотного тону разом з основним звуком; ударяти клапанами зі свистом повітря, яке видувається; в низькому і високому регістрах, з одинарними і подвійними ударами язика; грати без мундштука; брати звук трубною атакою; досить цікавого відтінку додає «чмокання» (прийом «поцілунок»), із зубами на тростині тощо. Отже, різноманітність ефектів залежить від фантазії і уяви композитора й виконавця.

Таким чином, ефекти тембрального забарвлення звука слід розмежувати на амбушюрні (*whistle tone's* та їх похідні, що надає звучанню саксофона додаткових тембрових елементів), аплікатурні (ударні ефекти, гра з повністю закритим клапанним механізмом); механічні (використання сурдини, гра на різних частинах інструмента, та інші вигадки виконавців і композиторів).

Нетрадиційне використання саксофона, застосування на ньому різних за своєю природою колористичних і ударних ефектів ставить перед виконавцями риторичне питання про ту грань, яка розділяє музичний звук і шум, доступний для відтворення на акустичних музичних інструментах.

Темброві ефекти лише доповнюють природні можливості, закладені в музичний інструмент його виробником. Визначення «шум» відносно до саксофона варто застосовувати украй обережно і вибірково, оскільки навіть *slap*, хоча і використовує ефект від удару клапана, проте призвукам, які народжуються з нього, притаманні забарвлення і висота, що закладена в інструмент його творцем.

Таким чином, сучасні композитори не розрізняють музичний звук і шум з акустичного погляду, вони створюють музичні звуки з шуму, а не сам шум. У сучасній виконавській практиці характер трактування музичного твору можуть визначати як традиції, закладені в свідомість багатьох поколінь інструменталістів, які нерозривно пов'язані з історико-стилістичним нашаруванням, до якого воно належить. Окрім того, багато композиторів у своїх камерно-інструментальних партитурах вважають за краще зазначати всі нюанси

виконання, аж до останньої коми, оскільки ці твори, за словами Р. Хаубенштока-Раматі, «піддаються винятково технічному аналізу, тобто лише <...> з власним матеріалом і власною структурою» і не «піддаються аналізу з позиції стилю» (1998, сс. 98-99).

Слід зазначити, що композитори, які належать до старшого австрійського післявоєнного авангарду, спрямували власний творчий потенціал до серіальної музики, але їх пошуки можна віднести і до всіх подальших відгалужень сучасного авангарду. Темброво-звукова модель, яка формує камерно-інструментальне полотно, прочитується і під час історико-стильового підходу до музичного твору, і під час створення авторського проекту. Тільки в першому випадку виконавець спирається на весь попередній музичний досвід, що його нагромадили і реалізували поколіннями музикантів, а у разі «індивідуального проекту» композитор має вказати всю тонкість виконання в нотному тексті.

Людський голос як елемент тембрової поліфонії. Виконавський ефект вокальних звуків досягається видобуванням звуків за допомогою голосових зв'язок одночасно з грою на саксофоні. Техніка цього прийому не складна, незважаючи на вимогу точної висоти. Горлові м'язи мають бути в розслабленій позиції. Як і в ефекті багатозвуччя, природною є відмінність тонів. Запис прийому зазвичай здійснюється на двох рядках нотного стану, де у верхньому рядку записується партія саксофона, а в нижньому — внутрішній спів (вокальні звуки).

У другій половині ХХ століття з'явилася можливість введення в партію саксофона, який виконує соло, поліфонічного елемента як поєднання одночасно кількох звучних голосів. Цей ефект досягається, якщо виконавець одночасно з грою на інструменті співає (*doubletone*). Через різну колористичну природу людського голосу і голосу дерев'яного духового інструмента можна говорити про те, що під час використання цього виконавського прийому виникає елемент тембрової поліфонії. *Doubletone* в даному випадку можна протиставити ефектам *multiphonics*, багатозвуччя яких згладжується тембровою одноманітністю. Вперше з'явившись у джазових музикантів, *doubletone* потім перейшов у сучасну

камерно-інструментальну музику.

Doubletone своєрідно проводить межу між співом «басом» і фальцетом, безперервно і переривисто, з різними динамічними градаціями, із зміною висоти звука, з використанням *glissando* в поєднанні з відповідними прийомами гри на інструменті. Тут доречною є поява різноманітних ефектів, при цьому слід врахувати, що використання чоловічого голосу буде іншим за характером, ніж голос жіночий. Чудовий акустичний результат досягається тоді, коли виконавець співає в унісон або октавою нижче за звучання інструмента. Під час виконання основного голосу можна привносити елемент тембрової поліфонії завдяки одночасному вимовлянню тієї або іншої мовної фонемі. Цікавим прийомом є одночасне прочитання або проспівування словесного тексту: завдяки чергуванню різних звуків змінюються атака і тембр інструмента і народжується вельми оригінальний синтез музичної і людської мови. *Doubletone* використовується для полегшення гри співзвуч і акордів як педальний тон або для досягнення специфічних акустичних ефектів. Залучення композиторами в своїх музичних композиціях людського голосу слугує ще одним джерелом багатоголосся у виконавській практиці на принципово одноголосних інструментах.

Висновки.

1. Новий субстрат темброво-звукової моделі звучання сучасного саксофона у камерно-інструментальній музиці утверджується через появу нових і модифікацію усталених способів та прийомів гри на саксофоні, якими наділяють цей інструмент сучасні композитори. Темброво-звукова інструментальна модель саксофона реалізується через темброве забарвлення звука, звуковисотні характеристики звучного (озвученого) діапазону інструмента та пов'язані з цим уявлення про: регістри, ефекти об'ємного звучання (*vibrato* і *frullato*), ефекти спектрального звучання (флажолети), динамічні можливості звуків у різних регістрах, реалізацію можливостей довготи звучання тощо.

2. Тембральне забарвлення звука — один із способів насичення мелодії. Зокрема, для саксофона використовуються додаткові так звані альтернативні аплікатури і флажолетні звуки, що сприяють більшій різноманітності в тембрі

між нотами в межах однієї і тієї самої октави. Забарвлення тембру або *bisbigliando* здійснюється на інструменті чергуванням звичайних і флажолетних звуків, а також за допомогою додаткових (допоміжних) аплікатур.

3. Темброва орнаментика передбачає використання *klangfarbenmelodie*, складно орнаментовані ноти, *glissando*, трелі і *tremolo*. *Klangfarbenmelodie*, що буквально означає темброва мелодія, дає змогу сприймати тембральні перетворення одного звука як еквівалент послідовності мелодії. Цим способом сучасні композитори перетворюють темброво-звукові барви на структурний елемент музичної композиції.

4. Останнім часом у сучасній виконавській практиці на саксофоні широко застосовуються як виконавські прийоми, що впливають на темброве забарвлення звука під час його видобування, так і прийоми, які породжують окремі темброво-звукові структури. Змінити звучання інструмента можна за допомогою специфічної роботи амбушюра (амбушюрні ефекти). Специфічної роботи амбушюра потребує взяття *whistle tone*, які додають ніжного і м'якого звучання у високому регістрі. В сучасному виконанні на саксофоні використовують досить значну кількість тембрових ефектів, яких досягають певною роботою амбушюрного апарата. Інколи людський голос стає елементом тембрової поліфонії, своєрідним принципом видобуванням звуків за допомогою голосових зв'язок з одночасною грою на саксофоні.

5. У другій половині ХХ століття з'явилася можливість введення в партію саксофона, який виконує соло, поліфонічного елемента як поєднання одночасно кількох звучних голосів — *doubletone*. Цей ефект досягається за умови одночасної гри на саксофоні та співу. Беручи до уваги різну колористичну природу людського голосу і голосу дерев'яного духового інструмента, можна говорити про те, що під час застосування цього виконавського прийому виникає елемент тембрової поліфонії.

6. Однією з найбільших новацій сучасного виконавства на саксофоні є можливість виконання акордового багатозвуччя. Це досягнення зазвичай пов'язують з іменем Б. Бартолоцці, який у 1967 році опублікував свою відому

книгу «New Sounds for Woodwind» (Нові темброві барви дерев'яних духових інструментів). Духовому багатозвуччю притаманна барвистість, гостра характерність звучання. Як наслідок, у другій половині ХХ століття композитори в інструментальних полотнах почали використовувати гру *multiphonics* як художній ефект та прототип поліфонічного мислення. Співзвуччя, які поліфонізують музичну канву на саксофоні, виникають на основі передування. Співзвуччя можна виконати від основних тонів (обертонів), від тонів, виконаних допоміжною аплікатурою, на мікротональних сегментах. Застосування альтернативних (допоміжних) аплікатур дає змогу отримувати співзвуччя на саксофоні, інструменті принципово одноголосному. До співзвуччя звичайно відносять подвійні флажолети, розщеплені тони та різноманітні акорди тощо.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, викладена інформація статті не в повному обсязі розкриває усі аспекти поставленої проблеми. Разом з тим, вона може слугувати основою для подальшого вивчення сучасних виражальних засобів саксофонного виконавства як у практичному, так і в теоретичному аспектах.

Список використаної літератури і джерел

1. Авилов, В., 2005. Сольный концертный репертуар саксофониста: исторический обзор. *Музичне мистецтво*, 5, сс.249–255.
2. Апатский, В., 2006. *Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства* : учебник. Киев: НМАУ.
3. Арто, П. И., 2004. Всякое новое невозможно без того, что оно наследовало. *Музыкальная академия*, 1, с.58.
4. Вовк, Р., 2005. Оптимізація аплікатур як дієвий засіб вирішення завдань темброво-динамічної рівності звукоряду та пальцевої техніки кларнетиста. *Теоретичні та практичні питання культурології*, 18, сс.89–97.
5. Волков, Н. и Пушечников, И., 1989. К вопросу звукоизвлечения на язычковых духовых инструментах. В кн.: *Теория и практика игры на духовых инструментах*. Київ: Музична Україна, сс.13-25.
6. Диков, Б. и Седракан, А., 1966. О штрихах духовых инструментов. В кн.: Ю. Усова, ред. *Методика обучения игре на духовых инструментах: очерки*. Москва: Музыка, сс.182–210.
7. Екимовский, В., 1987. *Оливье Мессиа́н. Жизнь и творчество*. Москва: Советский композитор.
8. Иванов, В., 1997. *Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства*. Автореф. дисс. д-ра искусствоведения. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.
9. Квашнин, К., 2004. *Сонористика и исполнительство на духовых инструментах*. Самара: СГАКИ.
10. Кириллов, С., 2009. Общий анализ состояния отечественной научно-методической мысли в области педагогики и исполнительства на саксофоне. *Сборник статей адъюнктов*,

сс. 3–13.

11. Терёхин, Р. и Апатский, В., 1988. *Методика обучения игре на фаготе*. Москва: Музыка.

12. Усов, Ю., 1978. *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах*. Москва: Музыка.

13. Федотов, А., 1976. О выразительных средствах кларнетиста в работе над музыкальным образом. Методика обучения игре на духовых инструментах. *Музыка*, 4, сс. 86–109.

14. Флеш, К., 1998. *Искусство скрипичной игры*. Москва: Классика XXI.

15. Хаубеншток-Рамати, Р., 1998. О форме в новой музыке. В кн.: О. Лосева, ред. *Современная музыка Австрии. Очерки и документы*. Москва: НИИ искусствознания, сс.98–102.

16. Шапошникова, М. К., 1985. О проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне. *Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах*, 80, сс.22–38.

17. Bartolozzi, B., 1967. *New Sounds for Woodwind*. London: Oxford University Press.

18. Brymer, J., 1979. *Clarinet*. London: Macdonald & Jane's.

19. Caravan, R. L., 1979. *Polychromatic Diversions for Clarinet*. Oswego; New York: Ethos Publications.

20. Chenna, A. and Salmi M., 1994. *Manuale Dell'Oboe Contemporaneo [The Contemporary Oboe]*. Milan: Rugginenti Editore.

21. Dick, R., 1975. *The Other Flute: a Performance Manual of Contemporary Techniques*. London: Oxford University Press.

22. Rufer, J., 1959. *Das Werk Arnold Schonbergs*. Kassel; Basel; London; New York: Barenreiter Kassel.

References

1. Avilov, V., 2005. Sol'nyi kontsertnyi repertuar saksofonista: istoricheskii obzor [Solo concert repertoire of a saxophonist: a historical review]. *Muzychne mystetstvo*, 5, pp.249–255.

2. Apatskii, V., 2006. *Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva : uchebnyk* [Fundamentals of the theory and methodology of wind musical performing arts: textbook]. Kiev: NMAU.

3. Arto, P. I., 2004. Vsyakoe novoe nevozmozhno bez togo, chto ono nasledovalo [Every new thing is impossible without what it has inherited.]. *Muzykal'naya akademiya*, 1, p.58.

4. Vovk, R., 2005. Optymizatsiia aplikatur yak diievyi zasib vyrishennia zavdan tembrovodynamichnoi rivnosti zvukoriadu ta paltsevoi tekhniky klarnetysta [Optimization of fingering as an effective means of solving problems of timbre-dynamic equality of the scale and finger technique of the clarinetist]. *Teoretychni ta praktychni pytannia kulturolohii*, 18, pp.89–97.

5. Volkov, N. and Pushechnikov, I., 1989. K voprosu zvukoizvlecheniya na yazychkovykh dukhovyykh instrumentakh. In.: *Teoriya i praktika igry na dukhovyykh instrumentakh* [Theory and practice of playing wind instruments]. Muzychna Ukraina, pp.13–25.

6. Dikov, B. and Sedrakyanyan, A., 1966. O shtrikhakh dukhovyykh instrumentov. In: Yu. Usova, ed. *Metodika obucheniya igre na dukhovyykh instrumentakh: ocherki* [Teaching methods for playing wind instruments: essays]. Moskva: Muzyka, pp.182–210.

7. Ekimovskii, V., 1987. *Oliv'e Messian. Zhizn' i tvorchestvo* [Olivier Messiaen. Life and art]. Moskva: Sovetskii kompozitor.

8. Ivanov, V., 1997. *Modern art of playing the saxophone: problems of history, theory and practice of performance*. Doctor in Art History. Abstract of Thesis. Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

9. Kvashnin, K., 2004. *Sonoristika i ispolnitel'stvo na dukhovyykh instrumentakh* [Sonoristics and performance on wind instruments]. Samara: SGAKI.

10. Kirillov, S., 2009. Obshchii analiz sostoyaniya otechestvennoi nauchno-metodicheskoi

mysli v oblasti pedagogiki i ispolnitel'stva na saksofone [General analysis of the state of domestic scientific and methodological thought in the field of pedagogy and performance on the saxophone]. *Sbornik statei ad'yunktov*, pp.3–13.

11. Terekhin, R. and Apatskii, V., 1988. *Metodika obucheniya igre na fagote* [Bassoon Teaching Methods]. Moskva: Muzyka.

12. Usov, Yu., 1978. *Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh* [The history of foreign performance on wind instruments]. Moskva: Muzyka.

13. Fedotov, A., 1976. O vyrazitel'nykh sredstvakh klarinetista v rabote nad muzykal'nym obrazom. *Metodika obucheniya igre na dukhovykh instrumentakh* [On the expressive means of the clarinetist in the work on the musical image. Methods of learning to play wind instruments]. *Muzyka*, 4, pp.86–109.

14. Flesh, K., 1998. *Iskusstvo skripichnoi igry* [The art of violin playing]. Moskva: Klassika XXI.

15. Khaubenshtok-Ramati, R., 1998. O forme v novoi muzyke. In.: O. Losev, ed. *Sovremennaya muzyka Avstrii. Ocherki i dokumenty* [Contemporary music of Austria. Essays and documents]. Moskva: NII iskusstvoznaniya, pp.98–102.

16. Shaposhnikova, M. K., 1985. O probleme stanovleniya otechestvennoi shkoly igry na saksofone [On the problem of the formation of the national school of playing the saxophone]. *Aktual'nye voprosy teorii i praktiki ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh*, 80, pp.22–38.

17. Bartolozzi, B., 1967. *New Sounds for Woodwind*. London: Oxford University Press.

18. Brymer, J., 1979. *Clarinet*. London: Macdonald & Jane's.

19. Caravan, R. L., 1979. *Polychromatic Diversions for Clarinet*. Oswego; New York: Ethos Publications.

20. Chenna, A. and Salmi M., 1994. *Manuale Dell'Oboe Contemporaneo* [The Contemporary Oboe]. Milan: Rugginenti Editore.

21. Dick, R., 1975. *The Other Flute: a Performance Manual of Contemporary Techniques*. London: Oxford University Press.

22. Rufer, J., 1959. *Das Werk Arnold Schonbergs*. Kassel; Basel; London; New York: Barenreiter Kassel.

MYKHAILO MYMRYK

Ph.D. in Art Studies,

*Associate Professor of Woodwind Instruments Department
at the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*

(Kyiv, Ukraine)

mymrykmr@ukr.net

TIMBRE AND EXPRESSIVE MEANS OF MODERN SAXOPHONE PERFORMANCE

A new substrate of timbre-sound model of modern saxophone sound in chamber-instrumental music is considered, which is approved due to the emergence of new and modification of established methods and techniques of saxophone playing. It is found that the timbre-sound instrumental model of the saxophone is realized through the timbre color of the sound, pitch characteristics of the sound range of the instrument and related ideas about: registers, surround effects (vibrato and frullato), spectral sound effects (flageolets), dynamic possibilities of sounds in different registers, realization of possibilities of longness of sound, etc. The technology of using additional alternative fingering and flageolet sounds on the saxophone is described, which contributes to greater diversity in timbre between notes within the same octave. It is emphasized that the coloring of the timbre or bisbigliando is carried out on the instrument by alternating ordinary and flagellate sounds, as well as with the help of additional (auxiliary) fingering. The timbre of the sound from the position of saturation of the

melody is highlighted. It is stated that recently in modern performing practice on the saxophone are widely used both performing techniques that affect the timbre of the sound during its extraction, and techniques that generate individual timbre and sound structures. The method of changing the sound of the instrument with the help of specific work of the earbud (earbud effects) is substantiated. It is established that timbre ornamentation involves the use of klangfarbenmelodie, intricately ornamented notes, glissando, trills and tremolo. Emphasis is placed on the possibility of composers introducing a polyphonic element into the saxophone (solo) part as a combination of several sound voices — doubletone. It is proved that one of the biggest innovations of modern saxophone performance is the ability to perform chordal polyphony. The author's concept of using alternative (auxiliary) fingering to reproduce consonance on a fundamentally unanimous saxophone due to the performance of double flageolets, splitting tones, etc. is proposed.

Keywords: *instrumental music, saxophone, timbre, timbre coloring of sound, non-traditional and modified timbre-expressive means.*

Стаття надійшла до редакції 23.12.2021 року.