

НЕТРАДИЦИОННЫЕ ПРИЁМЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА ТРУБЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Поиск и расширение средств художественной выразительности, характеризующие современное исполнительство на многих духовых инструментах, в том числе и на трубе, затронул различные аспекты исполнительской практики и, в первую очередь, технологию звукоизвлечения. Именно от характера звукообразовательного процесса на начальной стадии формирования звука и последующей его обработки зависит тембровое многообразие звуковой ткани, обладающей определёнными свойствами, которые, как отмечает М. Катунян, отождествляются не только с её звуковысотным положением, но и целым спектром таких качеств, «...как текстура, плотность, артикуляция, динамика, протяжённость, — всем тем, что вместе составляет неповторимый колорит звука [курсив мой. — Д. М.]» [2, с. 52]. Особую значимость, по мнению исследователя, звук приобретает для Новой музыки, где «...нет готовых тембров. Звук стал областью поисков и экспериментов. Он стал предметом композиторской работы» [2, с. 52].

С данным утверждением автора сложно не согласиться, учитывая тот ресурс звукового материала, который был получен в процессе экспериментальных поисков композиторов и исполнителей, особенно во второй половине XX и начале XXI вв. Однако, следует добавить, что эксперименты со звуком — это не только «предмет работы» современных композиторов. Не меньшую активность в этом направлении проявляли и наши далекие предшественники,

взгляды которых отличались не менее оригинальными, новаторскими подходами к поиску нового звучания. Ярким примером тому является творчество К. Монтеверди (1567–1643), который в начале XVII века весьма смело и неожиданно для своего времени использует трубу кларино с сурдиной. Применение её в фанфарном вступлении (Токката) к опере «Орфей» (1607) он, скорее всего, связывал с необходимостью придать звучанию трубы в верхнем регистре большую мягкость, устранив, таким образом, резкий и напряжённый тон верхнего диапазона инструмента. В партитуре композитор не указывает, с какой целью он стремится применить достаточно редкое по тем временам приспособление, а даёт лишь краткие рекомендации относительно исполнения «Токкаты» и использования сурдины. В частности, он пишет: «Токката перед поднятием занавеса должна быть сыграна всеми инструментами трижды. Она должна исполняться на один тон выше, если трубы используют сурдину» [11, с. IV] (рис. 1). В приведённом пояснении акцентируется внимание на интонационных последствиях применения сурдины (повышении на один тон).

О влиянии сурдины на качество звучания инструмента и о материале её изготовления в своем трактате «Harmonie Universelle» (1635) рассуждает М. Мерсенн (1588–1648), который отмечает: «Между тем, я хочу добавить, что в устье трубы могут быть вставлены деревянные трубочки, которые французы называют

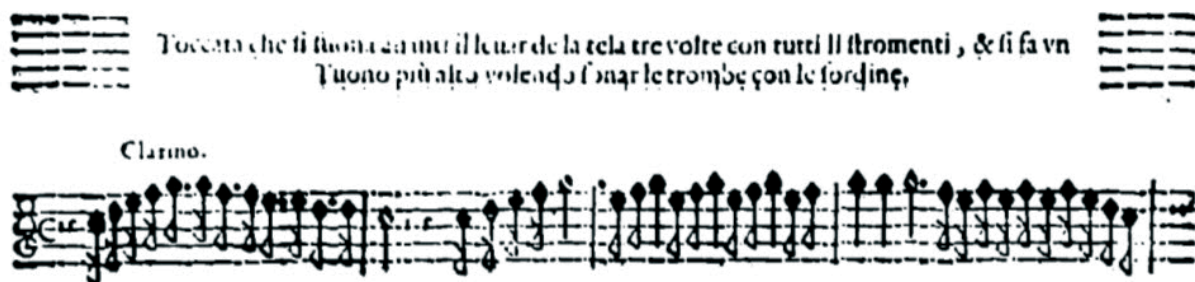


Рис. 1. Фрагмент Токкаты из оперы «Орфей» К. Монтеверди

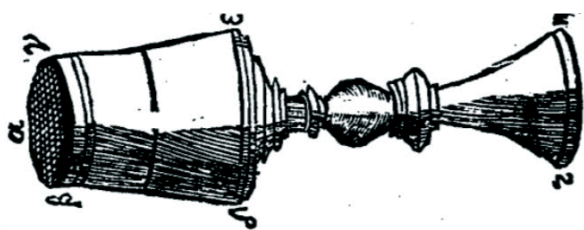


Рис. 2. Сурдина для трубы из «Harmonie Universelle» М. Мерсенна

Sourdine, что делает звук более глухим (surdior) и более рассеянным, или слабее, очевидно потому, что раструб становится уже, так как выдыхаемый воздух выходит только через дупло трубочки» (рис. 2) [10, p. 259–260].

Его дополняет известный немецкий органист и музыкальный теоретик И. Ф. Б. К. Майер (J. F. B. C. Majer, 1689–1768), поместивший в мультиинструментальном дидактическом трактате «Museum musicum» (1732) близкое М. Мерсенну описание сурдины, применявшейся в XVIII в.: «Когда кто-то вставляет так называемую сурдину, сделанную из маленького выдолбленного [куска] дерева, в конце трубы, это звучит очень мягко, как будто издали, а также на тон выше» [9, p. 40].

Среди немногочисленных произведений XVII века, в которых композиторы экспериментировали со звуком трубы *con sordini*, следует выделить также Сонату Sancti Mauritiï для двух труб, струнных и органа чешского композитора и трубача П. Й. Вейвановского (P. J. Vejvanovsky, 1639?–1693). В ней композитор, отлично знавший технические и звукодинамические возможности трубы кларино, более тонко использует сурдину для создания динамического контраста звучания инструментов.

Небезынтересно, что на возможность применения труб с сурдиной, звучавших на тон выше, чешский композитор указывает и в других своих произведениях. В партитуре *Missa clamantium* (1683) он, по примеру К. Монтеверди, даёт уточняющую информацию относительно использования труб: «По желанию могут быть добавлены два кларино, но они звучат на один тон выше» [12].

Следует отметить, что среди жанров, в которых П. Й. Вейвановский рекомендовал применять сурдину, чаще всего встречаются духовные произведения. Являясь долгое время придворным трубачом и руководителем церковного хора, для которого им была написана значительная часть сочинений, композитор досконально знал технологические и выразительные возможности трубы. Используя сурдину в

духовных опусах, он стремился не только избежать резкого и громкого звучания в верхнем регистре, но и пытался облагородить и сделать её тембр более мягким и благозвучным.

Конструктивно сурдины XVIII века отличались достаточно широким разнообразием и изготавливались из различных материалов – дерева, бумаги, металла. Всё это позволяло исполнителям достигать не только динамических контрастов в звучании инструмента, но и добиваться многообразия звуковых эффектов.

В современной теории и практике игры на трубе использование сурдины вполне справедливо относится к расширенным (extended) или нетрадиционным исполнительским приемам. Такая трактовка применения сурдины, которая из-за повсеместного использования часто представляется вполне традиционным способом игры, объясняется её существенным влиянием на естественный тембр и динамику звука трубы. Для современного исполнителя-трубача поиски нового звучания инструмента не ограничиваются только использованием сурдины и увеличением её разновидностей с расширенными акустическими свойствами. Не менее интересным инновационным направлением являются эксперименты в совершенствовании конструкции трубы, в применении различных приспособлений и поиски в сфере нетрадиционных способов звукоизвлечения.

Среди современных исполнителей-новаторов, экспериментирующих со звуком трубы, своими оригинальными идеями выделяется известный нидерландский трубач Марко Блау (M. Vlaauw) [4], использующий конструкцию двухраструбного четвертитонового инструмента, созданного совместно с немецким мастером Д. Гертнером (D. Gärtner). Наличие двух раструбов и возможность переключения с помощью дополнительного пятого вентиля, подачи воздуха и звучания с одного раструба на другой, по словам музыканта-изобретателя «...способствует быстрому переходу от открытого звука к приглушенному и позволяет создать иллюзию эха и имитацию игры двух труб. Неожиданный и удивительный эффект возникает при использовании пятого клапана в полунажатой позиции. При медленном переходе звучания от нижнего к верхнему раструбу (или наоборот), тембр звука двух раструбов смешивается. Такое микширование звука является уникальным, его невозможно достичь на традиционной трубе» [4]. Значительное звукодинамическое и тембровое разнообразие также можно получить в результате применения различных видов сурдин при их переменном использовании на верхнем и нижнем раструбе.

Отметим, что М. Блау является одним из немногих представителей академического направления, который использует микротоновую трубу для исполнения музыки современных композиторов. Находясь в активном поиске новых выразительных возможностей, Марко Блау не ограничивается лишь трубой, а стремится распространить свои идеи и найти единомышленников среди исполнителей на других инструментах. Примером такого творческого подхода к популяризации нестандартных конструкций инструментов является разработанный Марко проект по развитию сольного и ансамблевого исполнительства на медных духовых с двойным раструбом. Его основной целью стало создание конструкций валторны, тромбона и тубы с двойным раструбом для ансамбля современной экспериментальной музыки «Musik Fabrik» [6] и формирование сольного и ансамблевого репертуара для модифицированных инструментов. Как отмечают участники проекта, важным преимуществом инструментов с двойным раструбом, по сравнению с традиционными, представляется значительное расширение их звукодинамических и тембровых возможностей. Использование в сольной и ансамблевой игре двухраструбных трубы, валторны, тромбона и тубы позволяет существенно повысить мобильность регуляции динамики и получить новые краски звучания, как в мелодическом, так и гармоническом инструментальном исполнении. Ещё большего тембрового разнообразия музыканты достигают, применяя многочисленные конструкции сурдин.

Не менее интересными, с точки зрения нового звучания трубы, являются поиски известного американского трубача индийского происхождения Раджива Мехты (R. Mehta), который не ограничивается авангардной музыкой, а смело экспериментирует с новыми тембрами в индийской музыке и джазе. Примером тому является создание так называемой «гибридной» трубы, издающей «интригующие звуки». Как отмечает критик американской газеты «Boston Global» Б. Блюменталь в своей рецензии на концерт музыканта: «Гибридная труба с расширениями» Мехты порождает множество тембровых красок через использование различных резиновых трубок, прикреплённых к открытым вентилям флюгельгорна. Один клапан, вместе с сурдиной хармон в раструбе трубы, позволили ему произвести ударные шумовые эффекты; другое соединение клапана с шариком на конце даёт возможность имитировать свистящие звуки дудки. Без шарика, вращая трубки, генерируется низкий звук, похо-

жий на тромбон или народный американский струнный инструмент gutbucket!» [5].

Другое направление поиска нового звучания трубы демонстрирует известный американский трубач и композитор Дж. Хассель (J. Hassell), начальные эксперименты которого также связаны с индийской рагой. Свою цель он видел в постижении сложной микроинтервальной техники певческого искусства индийских исполнителей раги и использование её в звукоизвлечении на трубе. «Я хотел приобрести такую физическую ловкость, чтобы, войдя в помещение быть уверенным, что я сделал то, что никто в мире не мог бы сделать» [7].

Своеобразие звука трубы Дж. Хасселя заключается в чрезвычайно интонационно гибкой манере исполнения, изобилующей разнообразными микроинтервальными и тембровыми оттенками, близкими человеческому голосу. Для достижения столь искусного мастерства Хасселю пришлось предварительно освоить сложный стиль пения индийских музыкантов.

Раскрывая технологические детали нетрадиционного способа «певческого» звукоизвлечения, Хассель уточняет «Технически через губу не поют. Это передача голосовой функции в губы, губы становятся голосовыми складками, губы поют, губы имеют высоту. Это как суррогатный голос» [8].

Отметим, что «певческо-губная» манера игры Хасселя имеет очень много сходства с базингом, который он фактически экстраполирует в тело индийской раги, считая её своего рода «музыкальной йогой», помогающей ему, кроме решения задач технологического характера, гораздо глубже проникнуть в духовную сущность индийской музыки и приобрести бесценный опыт её импровизационного начала.

Процесс овладения искусством исполнения раги оказался для Дж. Хасселя весьма сложным: «...требовалось найти способ, чтобы развить технику исполнения сложной извивающей мелодической линии...» [7]. Сложную ладовую микроинтонационную систему раги он сравнивает с чертёжной сеткой миллиметровой бумаги, на которой каждая из линий отображает уровень высоты тонов, образующие между собой «красивые кривые», а свою игру на трубе с искусством рисования кривых.

Использование базинга в интонировании микроинтервалов раги, который на начальном этапе освоения микрохроматической канвы применял Дж. Хассель на мундштуке, представляя себе священный шанкх² индусов, – это весьма эффективный способ формирования не только гибкости амбушюра, но и голосового аппарата. Он даёт возможность достигать на

трубе акустического эффекта комбинированного инструментально-голосового звукообразования, своеобразного мультифона, и одновременно совершенствовать микрохроматическое интонирование и развивать микроинтервальный слух.

Отметим, что базинг как технологический исполнительский приём известен с давних времен. Наиболее ранние письменные сообщения об использовании мундштучного базинга (Mouthpiece buzzing) на серпенте можно отыскать в уже упоминавшемся трактате «*Harmonie universelle*» (1636) французского ученого М. Мерсенна, который объясняя акустические свойства инструмента и процесс звукообразования на нем, указывает на «изолированный» способ звукоизвлечения отдельно на мундштуке [10, р. 281].

Использование базинга на серпенте, о котором пишет М. Мерсенн, это не только способ тренировки губного аппарата, но и формирование специфического инструментально-вокального акустического эффекта, позволявшего расширить тембровые свойства инструмента и тем самым значительно усилить его звукодинамические характеристики.

Следует отметить, что во второй половине XX века происходит постепенный процесс трансформации губного, мундштучного и инструментального базинга из технологической плоскости в художественную. Он превращается из технического приема, развивающего амбушюрную технику и подвижность губного аппарата, в средство художественной выразительности.

Его новизна заключается в формировании нетрадиционного, с точки зрения академического исполнительства на медных духовых инструментах, принципа звукообразования с более развернутым спектром тембровой окраски

звука, который расширяется и уплотняется в результате использования комбинированного инструментально-вокального способа звукоизвлечения. Пример Дж. Хасселя, использовавшего мундштук для освоения техники пения древнеиндийских музыкантов, показывает, что сегодня возможны различные способы звукообразования с помощью базинга.

Использование базинга как художественного приёма в композиторской и исполнительской практике, выражаясь словами П. Булеза, это своего рода «эволюция языковых свойств» (цит. по: [3, с. 5]) медных духовых инструментов, которая открывает новые горизонты для поиска более разнообразных средств выразительности в сонорике. Последняя сегодня рассматривается «...в качестве одного из проявлений музыкального завтра и утверждает необходимость глубоких исследований по поводу того, в каком направлении будет развиваться музыкальный язык ближайшего будущего» [1].

В заключение необходимо отметить, что процесс расширения средств художественной выразительности на трубе неразрывно связан с историей развития инструмента и эволюцией её конструкции. Подтверждением тому является применение сурдины на трубе кларино в оркестре уже на ранних этапах формирования оперы, что свидетельствует о новаторском подходе композиторов XVII–XVIII вв. к поиску новых звукодинамических и тембровых возможностей инструмента. Активные эксперименты с препарированной трубой и использование нетрадиционного вокально-губного приема звукоизвлечения в XX веке открыли путь к уплотнению и обогащению звуковой палитры инструмента более тонкими тембровыми оттенками.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дословно: бак для баса.

² Один из древнейших индийских музыкальных инструментов, изготавливается из

морской раковины. Имеет несколько звуковых отверстий и отдельное отверстие для вдувания воздуха, по форме близкое к мундштуку трубы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Караев Ф. Тембрика // Теория современной композиции: учебное пособие для вузов. М.: Музыка, 2005. С. 235–265.
2. Катунян М. Новый звук и нотация // Теория современной композиции: учебное пособие для вузов. М.: Музыка, 2005. С. 50–70.
3. Остромогильский И. Тембро-звуковые и визуальные аспекты фактуры произведений Д. Лигети 1960–1980-х годов: дис. ... канд. иск. СПб., 2012. 317 с.
4. Blaauw M. Double Bell Trumpet. URL: <http://www.marcoblaauw.com/en/instruments>.

5. *Blumenthal B.* Mehta, lovens delight in mit concert // Boston Global. 2001. 28 April. P. 8.
6. Das Ensemble Musikfabrik. URL: <http://www.musikfabrik.eu/de/ensemble/mitglieder>.
7. *Gross J.* Interview with J. Hassell // Perfect Sound Forever. URL: <http://www.furious.com/perfect/hassell.html>.
8. *Lowenstein O.* South is North: Jon Hassell's Raga in Electric Blue. URL: <http://www.jonhassell.com/articles.html>.
9. *Majer J. F. B. C.* Museum Musicum Theoretico Practicum... Schwäbisch Hall: Theoretisch und Practischer Music-Saal, 1732. 104 p.
10. *Mersenne M.* Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. Paris: Pierre Ballard, 1637. 380 p.
11. *Monteverdi C.* L'Orfeo: Favola in Musica Rappresentata in Mantova. Venice: Ricciardo Amadino, 1607. 100 p.
12. *Smithers D., Sehnal J.* Vejvanovský, Pavel Josef // The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z). London, 2000. URL: yanko.lib.ru/books/music/gr-a-b.html.

REFERENCES

1. *Karayev F.* Tembrika [Timbre structure of musical texture]. Teoriya sovremennoy kompozitsii: uchebnoye posobiye dlya vuzov [The theory of modern composition: educational supply for high schools]. Moscow: Musica Press, 2005. P. 235–265.
2. *Katunyan M.* Novyi zvuk i notatsiya [New sound and notation]. Teoriya sovremennoy kompozitsii: uchebnoye posobiye dlya vuzov [The theory of modern composition: educational supply for high schools]. Moscow: Musica Press, 2005. P. 50–70.
3. *Ostromogil'skiy I.* Tembri-zvukovye i vizual'nye aspekty faktury proizvedenij D. Ligeti 1960–1980-kh godov [Timbre-sound and visual aspects of the texture conformably to works of the 1960–1980th by Gyorgy Ligeti]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. St. Petersburg, 2012. 317 p.
4. *Blaauw M.* Double Bell Trumpet. URL: <http://www.marcoblaauw.com/en/instruments>.
5. *Blumenthal B.* Mehta, lovens delight in mit concert. Boston Global. 2001. 28 April. P. 8.
6. Das Ensemble Musikfabrik. URL: <http://www.musikfabrik.eu/de/ensemble/mitglieder>.
7. *Gross J.* Interview with J. Hassell. Perfect Sound Forever. URL: <http://www.furious.com/perfect/hassell.html>.
8. *Lowenstein O.* South is North: Jon Hassell's Raga in Electric Blue. URL: <http://www.jonhassell.com/articles.html>.
9. *Majer J. F. B. C.* Museum Musicum Theoretico Practicum... Schwäbisch Hall: Theoretisch und Practischer Music-Saal, 1732. 104 p.
10. *Mersenne M.* Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. Paris: Pierre Ballard, 1637. 380 p.
11. *Monteverdi C.* L'Orfeo: Favola in Musica Rappresentata in Mantova. Venice: Ricciardo Amadino, 1607. 100 p.
12. *Smithers D., Sehnal J.* Vejvanovský, Pavel Josef. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (A–Z). London, 2000. URL: yanko.lib.ru/books/music/gr-a-b.html.

НЕТРАДИЦИОННЫЕ ПРИЁМЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА ТРУБЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Статья посвящена нетрадиционным приемам звукоизвлечения на трубе. Рассматривается история развития нетрадиционных приемов игры на трубе. Показаны примеры использования сурдины и её разновидностей в отдельных произведениях К. Монтеверди, П. Й. Вейвановского и в сочинениях современных авторов. На основе анализа трактата М. Мерсенна «Harmonie universelle» раскрываются особенности технологии исполнения мундштучного базинга и его применения в исполнительской практике XVII в. Освещаются основные направления развития нетрадиционной техники игры

на трубе в исполнительском искусстве современных музыкантов – М. Блау, Дж. Хасселя, Р. Мехты. Анализируется технология исполнения базинга на трубе и его практическое применение в европейской и восточной музыке. Показаны различные приёмы инструментально-голосового звукообразования с помощью мундштука и отдельных частей инструмента, а также способы формирования мультифонных созвучий.

Ключевые слова: труба, звук, нетрадиционные приемы игры, сурдина, базинг, М. Блау, Дж. Хассель, Р. Мехта.

THE EXTENDED TECHNIQUES
OF TRUMPET SOUND RELEASE: THE HISTORY AND THE PRESENT

The article is dedicated to the extended techniques of trumpet sound release. The history of development of the trumpet extended performance techniques is studied. Samples of mute usage we can see in a several works of modern authors such as C. Monteverdi, P. J. Vejvanovský are shown. On the basis of the analysis of the M. Mersenne's work «Harmonie universelle» the peculiarities of performance techniques of mouthpiece buzzing and its usage in performance practice in the 17th century are reviled. The main directions of the extended techniques development of trumpet perfor-

mance in contemporary musicians' performance – M. Blaauw, J. Hassell, R. Mehta, are depicted. Analyzing the technology of performance of a bazing on a pipe and its practical application in the European and east music. There are a lot of various receptions of an instrumental and voice sound generation by means of a mouthpiece and separate parts of an instrument, and also ways formation the multifonnykh of accords are shown.

Key words: trumpet, sound, extended performance techniques, mute, buzzing, M. Blaauw, J. Hassell, R. Mehta.

Муединов Дилявер Меметович

старший преподаватель кафедры народно-инструментального искусства
Крымский инженерно-педагогический университет
Россия, 295000, Симферополь
e-mail: d.muedinov@mail.ru

Muedinov Dilyaver M.

Senior lecturer at the Department of Folk Instrumental Art
Crimea Engineer-pedagogic University
Russia, 295000, Simferopol
e-mail: d.muedinov@mail.ru

