

УДК 78.0

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-6

Міненко Анатолій Володимирович

аспірант III курсу,

Львівський національний університет імені Івана Франка

<https://orcid.org/0000-0002-0348-3541>

## ПОСТМОДЕРНОВІ ТРОМБОНОВІ ТЕНДЕНЦІЇ: ВІД Л. БЕРІО ДО В. РУНЧАКА

**Метою роботи** є дослідити розвиток і поширення європейської композиторської школи постмодерну на прикладі найбільш відомих і знакових творів для сольного тромбону від більш ранніх творів до сьогодення. Також досліджується зв'язок між європейською та українською тромбонними композиторськими школами.

**Методологію дослідження** складає компаративний метод, що дозволив на основі порівняльного аналізу відслідкувати зв'язки між тромбонними творами. Історико-хронологічний підхід допомагає чітко вибудувати структуру від більш ранніх робіт до найновіших.

**Наукова новизна.** Знаковий тромбонний твір *Sequenza V* Л. Беріо добре відомий, докладно проаналізований і представлений у праці С. Демстера. Натомість творчість українського композитора В. Рунчака та його твору «*Homo ludens VI, a pair of anecdotes on a well-known subject for trombone*» є недослідженою. У статті осмислюємо цей геніальний твір і чітко сформульоване композиторське бачення сучасних постмодернових тромбонних тенденцій. Творчість В. Рунчака вимагає від музикознавців детальнішого вивчення і популяризації як зразок нової української тромбонної музики.

**Висновки.** Розглянувши найвідоміші тромбонні твори епохи постмодерну, відзначаємо тенденцію до зменшення кількості експериментів і використання накопиченого досвіду минулого як фундаменту для побудови сучасних творів. Ідея розширення виразових засобів задля розширення виразових засобів відходить в минуле, на першому місці стоїть художній зміст та ідея самого твору. Термін «нетрадиційні виразові засоби» остаточно втрачає свою актуальність через занадто часте, як для такого формулювання, використання. Натомість з'являється необхідність освоєння цих виразових засобів (використання сурдин, флажолети, мультифоніка та інших) навіть на ранніх етапах навчання на інструменті, в тому числі й акторської гри – театральності.

**Ключові слова:** постмодерн, тромбон, духові інструменти, В. Рунчак, Л. Беріо, *Homo ludens*.

### **Minenko Anatolii. Postmodern trombone tendencies: from L. Berio to V. Runchak**

*The purpose. The aim of the work is to explore the development and spread of the European postmodern compositional school, on the example of the most famous and iconic works for solo trombone from the earliest works to the present day. The close connection between the European and Ukrainian trombone compositional schools is also explored.*

*The methodological basis The research methodology is mainly based on the corporate method, which made it possible to trace the connections between trombone works on the basis of comparative analysis. The historical and chronological approach helps to build a clear structure from earlier works to the most recent ones.*

*The scientific novelty. The iconic trombone work, Sequenza V by L. Berio, is already well studied and is best and most deeply studied in the work of S. Demster. As for the Ukrainian composer V. Runchak and his work 'Homo ludens VI, a pair of anecdotes on a well-known subject for trombone', it is not studied at all. Given the genius of the work and the composer's clearly*

*articulated vision of contemporary postmodern trombone trends, musicologists need to study and popularize new Ukrainian trombone music in detail.*

*Conclusions. Having considered the most famous trombone works of the postmodern era, we note a tendency to reduce the number of experiments and use the accumulated experience of the past as a foundation for the construction of contemporary works. The idea of expanding expressive means for the sake of expanding expressive means is becoming a thing of the past, and the artistic content and idea of the work itself are in the forefront. The term ‘non-traditional expressive means’ is finally losing its relevance due to its too frequent use for such a formulation. Instead, there is a need to master these expressive means (the use of bugles, flagpoles, multisonics, etc.) even at the early stages of learning the instrument, including acting – theatricality.*

**Key words:** *postmodern, trombone, wind instruments, V. Runchak, L. Berio, Homo ludens.*

**Виклад основного матеріалу.** Епоха постмодерну в музиці відзначилася розривом зі стандартною формою та стилем, експериментами зі звучанням і жанровим синтезуванням, що призвело до виникнення нових творчих підходів та розширення музичних кордонів. Тромбонова музика не стала винятком і налічує багато цікавих прикладів. Так, можемо відзначити використання феномену синестезії в музиці на прикладі твору Берта Аппермонта (Bert Appermont, 1973, бельгійський музичний педагог, диригент, композитор і аранжувальник) «Кольори» для тромбону з оркестром або фортепіано<sup>1</sup>; нерозривне використання співу, криків для іронічного «Homo ludens VI»<sup>2</sup> для тромбону соло Володимира Рунчака (1960, український композитор, диригент, баяніст); розширення діапазону інструменту на прикладі Яніса Ксенакіса (Γάνης Ξενάκης; 1922–2001, грецький композитор і архітектор, один із лідерів модернізму і концептуалізму в музиці й архітектурі, засновник напрямку стохастичної музики та один із найвизначніших композиторів експериментальної електронної музики) «Керен» для тромбону соло<sup>3</sup>; також неможливо оминати своєю увагою «Соло для кулісного тромбону» Джона Кейджа<sup>4</sup> (John Milton Cage Jr., 1912–1992, американський композитор, філософ, поет, музикознавець, художник), що містить велику кількість новаторських елементів нотного запису:

- відсутні ключі; довільні відстані між нотами (іноді навіть їх відсутність); вводить комбіновану динаміку (наприклад, *cresc.* та *dim.* одночасно, що означає *espress.*);
- маленькі, середні та великі головки нот (розмір одночасно означає і динаміку і тривалість, виконавець сам обирає комбінацію);
- особливе розташування нот на нотоносці (нота що прикріплена штилем до першої лінійки дає можливість виконавцю грати цю ноту без мундштука, або без раструба, або на морській раковині, гавкати, говорити або кричати в інструмент);
- пунктирна лінія під нотою означає *con sord.*, іноді додатково помічений вид сурдин;
- аббревіатура «N. V.» означає *non vibrato*, решта нот має обов’язково виконуватися будь яким з видів вібрато (кулісне, губне, діафрагмальне, комбіноване);
- аббревіатура «SP.» означає грати з відкритим зливним клапаном;
- криві лінії біля нот означають *accel.*;
- «T.» – удар язиком, автор додатково вказує м’який чи твердий.

<sup>1</sup> В. Appermont, “Colors”, 1998 – Ravels.

<sup>2</sup> «Homo ludens VI, a pair of anecdotes on a well-known subject for trombone» для тромбону соло (2005, Київ)

<sup>3</sup> I. Xenakis – Keren, 1986 – Paris

<sup>4</sup> J. Cage “Solo for sliding trombone”, 1958.

Також важливим новаторством є використання великої кількості сурдин (точна кількість не обов'язкова і визначається виконавцем), гра на частково розібраному інструменті (без куліси, крон тощо), спів виконавця, видавання інших звуків (гавкіт, крик тощо).

Ще один цікавий приклад тромбової музики постмодернової доби є «Баста» Фольке Рабе (Folke Rabe, 1935–2017, шведський композитор)<sup>5</sup>. Жоден композитор до Ф. Рабе ще не використовував мультифонік<sup>6</sup> настільки невимушено і природньо. Композитор ставить високі вимоги до виконавця у володінні цим виразовим засобом – застосування мультифоніки є досить частим і «вплетеним» в основне полотно твору, а не виділене окремо, як зазвичай. Також частим явищем є флажолет, що, як і мультифоніка, використано природньо, ніби говорячи виконавцю, що прийшов час переосмислити термін «нетрадиційні виразові засоби» і захувати деякі з них до звичайних, необхідних для вивчення переважної більшості музикантів-тромбоністів. Ф. Рабе також прагне показати тромбові динамічні виразові засоби, їх широту. Так, часто можна зустріти раптові перепади від *f* до *pp* і навіть *ffp*. Таким чином, композитор доводить, що потенціал тромбових виразових засобів ще не вичерпано і головне композиторське завдання розвивати і розширювати тромбових арсенал виразових засобів. На відміну від твору Дж. Кейджа, автор чітко фіксує всі ноти традиційними позначками на письмі.

Цілу палітру нових виразових засобів приніс Лучано Беріо (Luciano Berio, 1925–2003, італійський композитор) в циклі своїх творів для інструментів соло «Sequenza» (Sequenza I (1958; пер. 1992) для флейти, Sequenza II (1963) для арфи, Sequenza III (1965) для жіночого голосу, Sequenza IV (1965) для фортепіано, Sequenza V (1966) для тромбону, Sequenza VI (1967) для скрипки, Sequenza VII (1969/2000) для гобою (перероблено на Sequenza VIIb для сопрано саксофону), Sequenza VIII (1976) для скрипки, Sequenza IX (1980) для кларнету (перероблено 1981 на Sequenza IXb для саксофону альт, та 1980 на Sequenza IXc для бас кларнету), Sequenza X (1984) для труби з фортепіано Sequenza XI (1987) для гітари, Sequenza XII (1995) для фаготу, Sequenza XIII (1995) для акордеону, Sequenza XIV (2002) для віолончелі). Новаторство італійського композитора полягає передусім у введенні елемента театральності у виконання. Так, в Sequenza V для тромбону соло виконавець повинен нахилитися, крутитися, розбирати інструмент, жонґлювати окремими деталями інструменту або виконувати інші театральні рухи для більшої виразності виконуваної музики. Відомий тромбоніст Крістіан Ліндберг (Christian Lindberg, 1958, тромбоніст, диригент і композитор) при виконанні цього твору користувався клоунським гримом для більш точної передачі програмної задумки автора. Це пов'язано з дитячими спогадами Л. Беріо, зокрема, давнього кумира дитинства клоуна Гроку (справжнє ім'я Шарль Андрієн Веттах (Karl Adrien Wettach), 1880–1959, відомий швейцарський клоун і мультиінструменталіст). Цікавим є бінарний поділ на частини, так частина «А» є коротшою і кульмінація звучить занадто рано, виражена вона словом 'Why?', яке має бути сказано чітко і голосно. Натомість нетрадиційно довша друга частина твору, що надає загальній формі певної диспропорційності.

Вже з першої сторінки, автор детально описує всі нововведення нотного запису і подає детальний «сценарій» виступу<sup>7</sup>. Згідно такому сценарію виконавець дізнається про наступну сценічну диспозицію: «На сцені – дуже низький пульта та стілець. Прогулюючись по сцені під час виступу, тромбоніст (з краваткою, підсвічений світлом прожектору

<sup>5</sup> F. Rabe "Basta" for trombone solo, 1982 – Stockholm.

<sup>6</sup> Одночасне виконання двох і більше нот.

<sup>7</sup> Таким чином спостерігаємо ще один елемент театральності, ще один приклад синтезу жанрів.

згори) приймає різноманітні пози, які може обирати самостійно. Перед частиною «В» виконавець має розгублено сказати «Why?» і негайно сісти ...»<sup>8</sup>.

Виконуючи частину «А», виконавець повинен імітувати виступ клоуна Грока. Стюарт Демпстер (Stuart Dempster, 1936, американський тромбоніст, імпровізатор і композитор, перший виконавець цього твору) відзначає, що цей розділ і його безперервне наростання божевілля та істерії має продемонструвати можливе виконання твору Гроком міг би виконати твір, якби він був тромбоністом. Підняття та опускання тромбона на початку твору перегукується з одним із виступів Грока з його мініатюрною скрипкою, під час якого він драматично піднімав і опускав голову та смичок скрипки. Наприкінці першої частини, перед вокальним виголошенням слова «ЧОМУ?» соліст грає чотири ноти зі зменшенням гучності: *G, B, G, B*. Ці ноти відповідають першим буквам композитора та клоуна: Grock, Berio, Grock, Berio, таким чином композитор перегукується з артистом, вплітає його ім'я у свою біографію.

Вокальна декламація на слові «ЧОМУ?» забезпечує міст між двома частинами. Відомо, що Грок вимовляв це слово у своїх виступах<sup>9</sup>. На більш особистому рівні Л. Беріо міг сумніватися, чому його сусід Грок помер саме незадовго до того, як він написав цей твір. Іншим більш філософським поясненням може бути загальне запитання «ЧОМУ?» Чому люди, які так позитивно впливають на світ, помирають? Або навіть чому такий авангардний, здавалося б, суперечливий твір слід вважати витвором мистецтва?<sup>10</sup>

Наступна частина «В», починається з педальної ноти *Bb1*, яка є першою нотою на першій позиції обертонового звукоряду на тромбоні, інакше кажучи це початок діапазону інструменту. І якщо згадати, що перша частина закінчується питанням що немає відповіді, то логічно повернутися на початок, до основи – на тромбоні це нота *Bb*.

Продовжуючи розділ «В», відзначаємо все більший вплив оригінального мислення Грока на музику. На відміну від розділу «А», у цьому розділі виконавець сидить, що було звичайною практикою в деяких музичних діях Грока. Інша риса полягає в тому, що розділ «В» – це переживання горя та почуттів Л. Беріо через втрату його кумира. Використовуючи більш м'яку та більш інтроспективну манеру гри, театральних жестів у частині «А» створює відчуття піднесення, тоді як частина «В» може розглядатися як занепад сил виконавця через смерть Грока. Баррі Вебб (Barrie Webb, викладач Кембріджського університету) визнає, що цей розділ, ймовірно, є присвятою пам'яті композитора до Грока<sup>11</sup>.

Нові постмодернові традиції полягають, в тому числі, у більшій свободі інтерпретації твору виконавцем. Суб'єктивність сприйняття виконавця може значно змінити не тільки динаміку, артикуляцію твору, а і темп, і відповідно тривалості звучання композиції може сильно варіюватися. Наприклад, «Sequenza V» Л. Беріо у виконанні С. Демпстера: альбом «The Complete Sequenzas» – 5:01, запис Вінко Глобокар (Vinko Globokar, 1934, французько-словенський тромбоніст і композитор авангардист) – 7:28, запис К. Ліндберга на «The Virtuoso Trombone» – 5:18 і його ж інший альбом «The Solitary Trombone» – 6:03.

<sup>8</sup> L. Berio "Sequenza V" for trombone solo, 1966. Copyright 1968 by Universal Edition (London) Ltd., London Copyright assigned to Universal edition A. G.

<sup>9</sup> Dempster S. The modern trombone. University of California Press. Berkeley, 1979. P. 24–29.

<sup>10</sup> McIlwain W. B. Select Contributions and Commissions in Solo Trombone Repertoire by Trombonist Innovator and Pioneer. Florida State University, 2010. P. 23–30.

<sup>11</sup> Webb Barrie. Performing Berio's Sequenza V. London: Contemporary Music. 2007. № 2. P. 207–208.

Композитор використовує буквально весь арсенал виразових засобів тромбону: часте використання сурдини типу *plunger*<sup>12</sup>, мультифоніка, *frullato*. Додатково створює похідні від мультифоніки, побудовані на вокалізації, нові виразові засоби: *vowel shapin*<sup>13</sup>, *inward singing*<sup>14</sup>. Таким чином, прослідковуємо значний вклад Л. Беріо в тромбовий арсенал виразових засобів, переосмислення вже відомих виразових засобів та найголовніше – введення театральних рухів, застосовуючи їх на рівні з іншими музичними тромбовими виразовими засобами. Введення цього виразового засобу в репертуар тромбоністів дало можливість створення повноцінного шоу на сцені, стираючи межі між музичною сценою і театром або кіно. Л. Беріо прагне саме до наслідування кіно-ефектів. Аналізуючи біографію композитора, робимо висновок, що це пов'язано з великим клоуном який жив по-сусідству із композитором – неодноразово згаданим вище Гроком. Прем'єра «Sequenza V» надихнула багатьох композиторів використовувати рухи виконавця як програму, для ширшої передачі образу, що малює композитор. Наприклад: Роберт Еріксон (Роберт Еріксон, 1917–1997, американський композитор) «Промова» (General Speech, 1969), де тромбоніст за допомогою багатьох виразових засобів тромбону, і в тому числі з елементами театральності, передає промову американського генерала, Дугласа МакАртура (Douglas MacArthur, 1880–1964)<sup>15</sup>. Використання театральної гри виконавця є обов'язковим і невід'ємним виконавським елементом цієї композиції.

Також, варто підкреслити такі твори як Ендрю Імрі (Andrew Welsh Imrie, 1921–2007, американський композитор сучасної класичної музики та піаніст) «Три скетчі» (Three Sketches for Trombone and Piano, 1967), Ернст Кшенек (Ernst Křenek, 1900–1991, австро-американський композитор чеського походження) «5 п'єс» для тромбону з фортепіано (Five Pieces for Trombone and Piano, 1967), Роберт Сідерберг (Robert Charles Suderburg, 1936–2013, американський композитор, диригент і піаніст) «Камерна музика» («Chamber Music III»: Night Set, 1972), Дональд Ерб (Donald Erb, 1927–2008, американський композитор) «Концерт» для тромбона з оркестром (Concerto for trombone and

<sup>12</sup> Використання сурдини не є чимось новаторським, але ефект «злиття» сурдини з інструментом є унікальним явищем. Жодна музична фраза не має бути зіграна без сурдини, це сприймається як невід'ємна частина інструменту, що надає додаткової «різноманітності».

<sup>13</sup> Формування голосних (*vowel shaping*) полягає у зміні форми рота, губ під час виконання голосних (-и, -а, -і) у різних конфігураціях для зміни звучання і для вимови певних слів. Вперше було використано у творі «Sequenza V» Л. Беріо.

<sup>14</sup> Ще один новаторський виразовий засіб Л. Беріо, його техніку виконання описав у своїй книзі С. Демпстер: «Виконавець може вибрати спосіб утворення звуку – лише звуку повітря, голосу чи дзигання губ. Л. Беріо «Sequenza V» демонструє, як дихати протягом більшої частини розділу «В», вдихаючи голосом. Крім того, що це метод створення звуку та отримання повітря, це ще й чудовий театральний жест.

<sup>15</sup> Дзигання, що вдихається, змушує усвідомити, що це не проштовхування повітря через інструмент, а радше приведення повітря в рух в інструменті. Гучність звуку однакова як на вдиху, так і на видиху. Не меншою мірою це стосується голосу, і читач повинен спробувати це, читаючи ці сторінки. Легко видихніть, створюючи звук голосом, потім легко вдихніть, щоб голос знову зазвучав; гучність однакова. Отже, у вібрації тромбон є лише продовженням тіла».

<sup>15</sup> Дуглас Макартур – американський воєначальник, генерал армії США, а також фельдмаршал філіппінської армії. Він з відзнакою служив у Першій світовій війні, був начальником штабу армії США в 1930-х роках, а під час Другої світової війни відіграв визначну роль на Тихоокеанському театрі воєнних дій. Макартур був тричі номінований на Медаль Пошани і отримав її за службу у Філіппінській кампанії. Це зробило його разом з батьком Артуром Макартом-молодшим першими батьком і сином, нагородженими цією медаллю. Він був одним з п'яти чоловіків, які дослужилися до звання генерала армії США, і єдиним, кому було присвоєно звання фельдмаршала у філіппінській армії.



orchestra, 1976) – які є яскравим прикладом продовження і закріплення нових постмодернових традицій.

Важливим етапом розвитку тромбонового постмодерну є його популяризація і географічне поширення. Одним із найбільш знакових українських постмодернових творів для тромбону є твори Володимира Рунчака «Homo ludens VI, a pair of anecdotes on a well-known subject for trombone» для тромбону соло (2005, Київ) та «(pia)NO TROMB ONE» для тромбону з фортепіано (2005, Київ). Творчість Рунчака налічує чималу бібліографію, серед якої цікавим для даної теми статті є паралель із творчістю Л. Беріо. Намагаючись новаторством і багатогранністю циклу творів «Sequenza», український композитор продовжує цю ідею і створює свій власний цикл творів для соло інструментів та голосу під назвою «Homo ludens» (лат. – людина що грається): «Концепція Л. Беріо: написання сольних п'єс в його циклі Sequenza близька і мені в моєму циклі: Homo ludens»<sup>16</sup>.

Назва циклу українського композитора співзвучна назві книги нідерландського історика культури Йогана Гейзинга (Johan Huizinga, 1872–1945, нідерландський філософ, історик, дослідник культури, професор Гронінгенського (1905–1915) і Лейденського (1915–1942) університетів)<sup>17</sup>. Книга присвячена дослідженню форм і ролі гри у житті людини від давніх часів до сучасності автора. Ця праця являється однією із знакових філософських праць, що пояснюють підвалини епохи постмодернізму і показує еволюцію ролі гри в житті людини. Якщо музиканти Давнього світу надавали музиці в основному ритуального значення (проте, навіть під час найсерйозніших ритуалів мав місце елемент гри), то в добу Античності з'являються фахові музиканти. До періоду Романтизму музиканти мали рідко високе положення в суспільстві і були вимушені трактувати танець як розвагу для публіки: «...хто не знає, що навіть Гайдн носив іще ліврею при дворі князя Естергазі й щоденно діставав од нього розпорядження... Концертів звичай, як ми розуміємо їх нині, з їх цілковитою святобливою тишею, магічним трепетом перед диригентом, виникли зовсім недавно... Творіння композитора ще зовсім не сприймалось як щось священне й недоторканне, як власність автора... виконавці так щедро користувалися вільними каденціями, що треба було якось із цим боротися...»<sup>18</sup>. Все це носить елементи гри, подальші епохи не стали винятком. Природа суперництва, що присутня в людській природі, присутня в усіх епохах. Так, музичні «двобой», конкурси (дитячі чи дорослі) та інші численні приклади змагань – мають на собі відбиток гри, саме в тому розумінні, яке вкладає в це слово Й. Гейзинга. Таким чином, термін «гра» як широке загальне поняття резонує і характеризує саму епоху постмодернізму. Різноманітні пошуки форм, новітніх засобів – все це покликане не тільки розширити можливості виразових засобів, а і просто розважити публіку і виконавця, показати і довести всім: «ось як я можу!».

Саме до таких широких і філософських понять апелює В. Рунчак у своєму циклі сольних музичних творів. «Людина що грається», це достойне продовження ідей композиторів минулого, закріплення нетрадиційних в минулому ідей у списку звичних

<sup>16</sup>Runchak Volodymyr. URL: <https://amuz.wroc.pl/mistrzowski-kurs-w-zakresie-gry-na-akordeonie-oraz-kompozycji-prof-volodymyr-runchak-8632>.

<sup>17</sup>Гейзинга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / Пер. з англ. О. Мокровольський. Київ: «Основи», 1994. 250 с.

<sup>18</sup>Гейзинга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / Пер. з англ. О. Мокровольський. Київ: «Основи», 1994. С. 186.

виразових засобів сучасного музиканта. Композитор «грається» не тільки з творами, але й з їхніми назвами: *Homo ludens* № 5 – це «Інтерв'ю із заїкою, або Шість хвилин (у трубу) для труби», де соліст поміж музичною грою повинен вдавати, що заїкається. № 9 – це, відповідно, «Дев'ять не випадкових зупинок для гуляючого гобоїста»: уявіть собі гобоїста, який удавано розгублено прогулюється поміж рядами концертної зали, де розставлені пюпітри з нотами і біля кожного з них артист зупиняється, щоб зіграти. «*Homo ludens* XI, або Кілька SMS-ок для фаготиста і слухачів» – це п'єса, де соліст під час виконання твору приймає повідомлення через мобільний телефон, «Tet-a-tet, або Дайте дві Шевченківські премії всім, хто хоче мати одну» для двох саксофонів, «Музичка для маршрутки 'Пекін–Київ'» для саксофону і магнітофону – твори, що не належать до збірки під назвою *Homo ludens*, але мають аналогічну концепцію «людини, що грається». Під час виступу виконавець твору «музичка з маршрутки...» повинен перекинути сумочку через плече і прогулюватись залом час від часу склавши руки в «намасте», в такий спосіб вітаючи слухачів. Вищезазначений ряд творів поєднується спільною метою розширення виконавських засобів музиканта: «усі мої твори із загальною назвою *Homo ludens* були написані для сольних інструментів (жіночого голосу) без акомпанементу і являють собою технічно складні твори, які показують музиканта-соліста як сучасного виконавця-віртуоза. Він має бездоганно володіти не лише всіма класичними способами віртуозної гри: швидка гра пасажів, бездоганне володіння різними штрихами, легким взяттям нот у будь-яких регістрах, великим диханням для гри довгих фраз тощо. Сучасний віртуоз-концертант також повинен чудово володіти всіма новими технічними прийомами гри, що їх пропонує 21 століття у сфері музичного виконавства: переконлива гра різноманітних шумів, поєднання гри на інструменті та співу, виконання чвертьтонових 1/4-тонових звуків, мультифоніків, гра на різних частинах одного інструмента тощо»<sup>19</sup>. Також, власне гри, і не тільки на інструменті, а й у сенсі веселого проведення часу, підняття настрою публіки, жартування.

Твори В. Рунчака, як і ряд вищенаведених, засвідчують встановлення цілої плеяди нових виразових та динамічних засобів для інструменту. Переконаємось, що попри прагнення постмодерну розширити виконавські рамки, цей мистецький напрямок не відповідає тезі «новизна для новизни». Натомість в процесі мистецьких пошуків кристалізують нові жанри з власними законами і формою. Починаючи від перших спроб порушення усталених традицій, усталених першими авангардистами, постмодерна музика пройшла тривалий шлях проб і помилок. Як наслідок, слухач отримав підтвердження існування великої кількості «нетрадиційних» виразових засобів, що на сьогоднішній день вже не мають права такими називатися. Адже кількість написаних творів з «нетрадиційними» виразовими засобами та їх популярність вимагає від сучасного тромбоніста-професіонала володіння набагато більшим арсеналом штрихів, ширшим діапазоном, більшою динамічною градацією в порівнянні з музикантам минулого. Також важливо розуміти, що відтепер елементи театральності вважаються важливим елементом гри і присутні в арсеналі сучасних музикантів. Це додатково стимулюватиме композиторів до імпровізації, до стирання меж поміж музикою і театром, а також до кінематографу в контексті синтезу музики, слів і акторської гри.

<sup>19</sup>Runchak Volodymyr. URL: <https://amuz.wroc.pl/mistrzowski-kurs-w-zakresie-gry-na-akordeonie-ora-kompozycji-prof-volodymyr-runchak-8632>.

## Література

1. Гейзінга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / Пер. з англ. О. Мокровольський. Київ : «Основи», 1994. 250 с.
2. Палійчук І.С. Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів В. Рунчака. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 1. С. 159–163.
3. Dempster S. The modern trombone. University of California Press. Berkeley, 1979. P. 24–29.
4. McIlwain W. B. Select Contributions and Commissions in Solo Trombone Repertoire by Trombonist Innovator and Pioneer. Florida State University, 2010. P. 23–30.
5. Pethel S. R. Contemporary composition for the trombone: a survey of selected works. University of Kentucky, 1981. P. 55–68.
6. Vecchione C. M. 'Sequenza VII' by Luciano Berio: Background, analysis and performance suggestions. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1993. P. 4–11.
7. Runchak Volodymyr. URL: <https://amuz.wroc.pl/mistrzowski-kurs-w-zakresie-gry-na-akordeonie-oraz-kompozycji-prof-volodymyr-runchak-8632>.
8. Webb Barrie. Performing Berio's Sequenza V. | London: *Contemporary Music*. 2007. № 2. P. 207–208.

