МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

КАФЕДРА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ ТА АНАЛІЗУ МУЗИКИ
КАФЕДРА ОРКЕСТРОВИХ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

ТВОРИ ДЛЯ ТРУБИ Е. БОЗЗА: В КОМПОЗИТОРСЬКИХ ТА ВИКОНАВСЬКИХ АСПЕКТАХ

Магістерська робота
Ірхи Віталія Богдановича
Науковий керівник
Кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України
Ігнатченко Георгій Ігорович

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело Ірха В. Б.

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП……..……...3

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ ДЛЯ ТРУБИ Е. БОЗЗА……..…….7

1.1 Труба як концертуючий інструмент. Стиль труби…….....……..7

1.2 Жанри трубного мистецтва: генеза, еволюція, сучасний стан…….……...13

1.3 Е. Бозза як автор творів для духових інструментів, у тому числі за участі труби: загальна характеристика, етапи становлення…….20

Висновки до Розділу 1……...26

РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРУБНИХ ОПУСІВ Е. БОЗЗА………32

2.1. Камерно-концертний різновид (на прикладі п’єси «Rustiques» для труби з фортепіано; виконавські версії – а) В. Марсаліс, б) О. Е. Антонсен)……...32

2.2. Концертуюча труба у великій формі (на прикладі Концертіно для труби з фортепіано, виконавська версія – Дж. Довел (труба) та Е. Німан (фортепіано))……..41

Висновки до Розділу 2……...49

ВИСНОВКИ……..53

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….59

ВСТУП

Обгрунтування вибору теми дослідження. У сучасному виконавському музикознавстві зростає питома вага вивчення тих композиторських стилів та технік письма, які пов’язані з тими чи іншими інструментами, інструментальними ансамблями різних типів – від камерних дуетів до оркестрових концертів. Серед подібних інструментально-видових систем виділяється і трубне мистецтво, витоки якого сягають до глибини тисячоліть і специфічно відображаються у кожну нову епоху становлення музичного мислення – від Середньовіччя до Новітнього часу.

На сьогоднішній день трубному мистецтву у різних аспектах його прояву присвячено цілу низку досліджень, серед яких слід згадати фундаментальні праці В. Посвалюка [44], Т. Докшицера [22], В. Богданова[12] та інших дослідників духовиків. Окремі аспекти трубної творчості та виконавства розглядаються на прикладі персоналій, наприклад М. Бердиєва та значення його творчості у становленні української трубної школи (дисертація К. Посвалюка[45]). Окремі аспекти трубного мистецтва, що стосуються його жанрів, національної специфіки, а також технологічних параметрів, розглядаються у роботах О. Вар'янко[15] та Муйедінова[35]. Цей перелік можна було б і продовжити, що буде зроблено далі при характеристиці теоретичної бази нашого дослідження.

Проте, незважаючи на зростання дослідницького інтересу та розширення проблематики, трубне мистецтво потребує зараз все нових досліджень, серед яких, як видається, чільне місце повинні займати наукові розвідки щодо персоналій – видатних представників трубного «цеху» у різні часи музичної історії, зокрема, сьогодення. Одним з них є французький композитор XX століття Е. Бозза – автор цілого ряду творів для різних духових інструментів, серед яких знаходимо високохудожні зразки творів для труби у різних жанрах – від мініатюри до великої форми. У наявній літературі, у тому числі і у французькому музикознавстві, не знаходимо робіт, присвячених вещезазначеним творам, що визначає об'єктивний аспект актуальності нашої наукової розвідки.

Отже, якщо підсумувати вищезазначене, то актуальність обраної теми дослідження полягає у наступному:

- необхідністю поглибленого вивчення різних аспектів трубного мистецтва, зокрема, пов'язаних з творчістю сучасних авторів різних національних шкіл;

- недостатністю інформації про трубний стиль Е. Бозза як представника французької інструментальної школи XX ст. (1905–1991);

- відсутністю цілісного та виконавського аналізу трубних опусів Е. Бозза включно з версіями їхніх інтерпретацій.

Мета дослідження – виявити композиторські та виконавські особливості творів для труби Е. Бозза. Для досягнення цієї мети виникла потреба вирішення наступних дослідницьких **завдань**:

- систематизувати особливості стилю труби як сольного ансамблевого та оркестрового інструменту;

- класифікувати основні жанри трубного мистецтва в аспекті іхньої генези, еволюції, сучасної композиторської та виконавської практики;

- надати загальну характеристику стилю Е. Бозза, визначити етапи його ставлення;

- запропонувати аналітичні етюди творів Е. Бозза для труби з точки зору композиторського та виконавського відображення стилю інструменту.

Об'єкт дослідження – стиль труби як естетико-художній феномен, **предмет** – його відображення у творчості Е. Бозза.

Матеріал дослідження склали нотні тексти, аудіо та відеозаписи творів для труби Е. Бозза (загальна характеристика) з виокремленням для більш детального аналізу двох зразків – концертної п'єси «Rustiques» для труби та фортепіано (виконавські версії – W.Marsalis та O. E. Antonsen) та Концертіно для труби з камерним оркестром (виконавець J. Dovel).

Методи дослідження засновуються на сполученні загальнонаукових і спеціальних музикознавчих підходів до явища, що вивчається. Серед них наступні методи:

- *історико-генетичний*, спрямований на виявлення витоків та еволюції трубного мистецтва та стилю труби як його основи;

- *дедуктивний,* що визначає хід дослідження від загального (стиль труби) в системі інструментального музикування до особливого (контекст авторського стилю Е. Бозза) та конкретного (зразки трубних творів Е. Бозза);

- *компаративний,* використовуваний при порівнянні виконавських версії трубних творів Е. Бозза;

- *жанрового та стильового видів аналізу,* необхідних для характеристики композиційно-драматургічних та виконавських особливостей творів, що вивчаються;

- *виконавського аналізу,* спрямований на розкриття інтерпретаційного потенціалу композиторських текстів трубних творів Е. Бозза та результатів їхньої інтерпретації видатними трубачами сучасності.

Теоретичну базу роботи склали дослідження та статті за наступною проблематикою:

- *теорій музичної інтерпретації, органології, музичного виконавства, зокрема, трубного* (В. Посвалюк[44], Т. Докшицер[22], Ю. Усов[50, 51], В. Богданов[12], К. Посвалюк[45], О. Вар'янко[15], Д. Муйедінов[35], Ю. Большиянов[13], М. Волков[17], І. Гишка[19,20], В. Подольчук[41], Г. Ігнатченко[25,26], Е. Назайкинский[36,37,38,39], Л. Шаповалова[59,60,61], Jason Dovel[66])

-*теорії та історії духового мистецтва* (Б. Мочурад[34], А. Розенберг[46], В. Качмарчик[28], О. Овчар[40], Г. Абаджян[1], В. Апатський[4,5], А. Понькіна[42,43], О. Дубка[23], М. Ільєнко[27], Akhmadulin I.[63], M. Collver[65], S. Schumacher[72], О. Федорков[53], М. Федорак[52], Ю. Фик[54], М. Крупей[29], J. Pawłowski[71], A. Krutulys[69],D. Hickman[68]).

- *теорій жанру та стилю в музиці, музичної форми та фактури, інших засобів музичної виразності, творчості Е. Бозза* (А. Альшванг [3], Т. Адорно[2], М. Арановський[6], Б. Асафьев[7,8.9], Л. Березовчук[10], В. Бобровский[11], Н. Горюхина[21], Г. Ігнатченко[25,26], В. Медушевський[31,32], Е.

Назайкинский[36,37,38,39], В. Холопова[56,57,58], Н. Рябуха[47], С. Тышко[49], Л. Шаповалова[59,60,61], С. Шип[62], Н. Е. Watkins[74], Г. Шнеерсон[18]).

Наукова новизна отриманих результатів. У даній магістерській роботі вперше в українському музикознавстві запропоновано розгляд творів для труби французького композитора ХХ століття Е. Бозза, виявлені композиційно-драматургічні та виконавські особливості двох концертно-віртуозних творів – п'єси «Rustiques» для труби та фортепіано та Концертіно для труби з камерним оркестром.

Уточнено зміст понять «органологія труби», «стиль труби».

Подального розвитку набули положення про жанри і форми трубного мистецтва, зокрема, французького, репрезентованого творчістю Е. Бозза.

Практичне значення отриманих результатів дослідження, положення та висновки даного дослідження можуть бути використані у подальших наукових розвідках з питань трубного мистецтва, у тому числі, і в Україні. Матеріали даної роботи можуть бути врахованими у програмах навчальних курсів «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпритація», «Наукові проблеми сучасного виконавства на духових інструментах» для бакалаврів і магістрів музичних навчальних закладів України. Матеріали дослідження можуть бути корисними і для виконавців, які звертаються до проаналізованих у ньому творів Е. Бозза у концертній та навчальній практиці у класі зі спеціалізацією «Труба».

Структура роботи. Робота складається із Вступу, двох Розділів з розподілом на чотири підрозділи та два пункти, Висновків до кожного з Розділів, висновків, загальних Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 65, з них основного тексту 58. Список використаних джерел налічує 74 позиції (7 сторінок).

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТВОРІВ ДЛЯ ТРУБИ Е. БОЗЗА

1.1 Труба як концертуючий і ансамблевий інструмент. Стиль труби.

Сучасна наука про інструменти отримала назву «органологія», У якій підкреслюються, що будь-який інструмент є «органом», «знаряддям» мислення музиканта. Інструмент є продовженням людини, а «Вся еволюція музичних інструментів йшла шляхом пошуку органоподібності, тобто органічної, такої, що нагадує організми, конструкції. Тому численні метафори, у яких фіксується ототожнення інструмента з живою істотою, є метафоричними далеко не на всі сто відсотків»[36 с.81]. Продовжуючи розгляд інструментів як знарядь «мислення» музиканта, Е. Назайкінський у іншій своїй роботі зазначає, що кожний інструмент «…виготовляється майстром, а після цього потрапляє у власне володіння до іншого майстра – виконавця»[39, с. 35]. Інструменти мають по відношенню до людини особливу подвійну сутність: вони зливаються з музикантом, насамперед, виконавцем у єдиному стильовому комплексі, з другого боку, вони є відчуженими від людини і складають частину другої, «рукотворної» природи.

Тут виникає питання щодо правомірності на застосування по відношенню до інструментів категорії «стиль», адже, згідно доіснуючого розуміння стилю як людини (Ж. Буффон), інструмент не є живою істотою, а, отже, стилем не володіє.

Але це – тільки на перший погляд.

Всі музичні інструменти пов’язані з акустичною структурою звуковидобування у вигляді тріади «артикулятор», «резонатор», «вібратор». У цьому плані найбільш наближеним до людського голосу є мідні духові інструменти. Всі мідні інструменти, включаючи трубу, відносяться до групи аерофонів, в яких звуковидобування відбувається за допомогою людського дихання. Важливу роль у специфіці мідних духових інструментів відіграє амбушур – це видобуття звуку за допомогою мундштука (пристрій, який забезпечує коливання стовпа повітря в інструменті).

В своїх енциклопедичних статтях О. Розенберг зазначив: труба « …від древн. *trumba*; італ. *tromba;*франц. *trompette;* нім. *trompete*; англ. *trumpet*». «…мідний мундштучний музичний інструмент». (…). «Звук світлий, яскравий. Труба відома з давніх часів: в Середньовіччя труба, тобто натуральна, використовувалася пастухами, мисливцями, воїнами; використовувалась під час урочистостей, походів, свят, трубними фанфарами відкривались Олімпійські ігри (ця традиція збереглась до наших днів), а також релігійні церемонії [46].

Спочатку свого існування труби були натуральними, і використовувалися для виконання фанфарних ходів. У Європі в XVI–XVII ст. склався особливий «трубний жанр», який отримав назву «Інтрада». Це були маленькі п'єси, які створювались на різноманітні свята, в основному їх авторами були самі трубачі. Такі п'єси і в наш час є «візитною карткою» трубного мистецтва, їх досить часто використовують у найрізноманітнішій музиці за участі труби або трубного ансамблю.

Натуральну трубу, як академічний інструмент вперше почали використовувати в оперній музиці. Монтеверді вдало використав їх у фанфарах для 5-ти натуральних труб в увертюрі (токаті) до опери «Орфей» у 1607 р. Найбільшою проблемою труби і проблемою еволюції як сольного і ансамблевого інструменту було питання строю інструментів. З цього приводу О. Розенберг зауважує: «…Найпоширенішими були труби in D та in C, пізніше використовувалися труби in B, канал яких був удвічі довшим ніж у сучасної труби, вона мала діапазон від C до E 3-ї октави» [46].

Для гри на натуральній трубі в різних тональностях використовували крони. Наприклад у труб XVIII– поч. XIX ст., строю in F, використовували додаткові крони строїв E, Es, D, Des, C, які понижували основний стрій від пів тону до двох з половиною тонів, в залежності від довжини трубки.

За допомогою використання кронів труба ставала більш універсальним інструментом і могла виконувати функцію не лише гармонічної підтримки або фанфари, але й кантиленного солювання. Але цей спосіб не міг повною мірою забезпечити використання мелодичних функцій інструменту у концертно-

віртуозному плані, оскільки процес заміни кронів був досить незручним і тривалим по часу.

У статті О. Розенберга згадуються імена видатних майстрів – виробників труб з різних країн Європи, в основному, Німеччини і Великобританії, які були відомі з XVI по XVIII ст. Він пише, що «… Особливо популярними були роботи трубача І. Хаса з Нюрнберга. З англійських майстрів виділялися Дадлі, У. Буль, Вікігс і Харріс» (стовп 620). Зразки труб цих майстрів і зараз слугують в якості новітнього трубного конструювання, зокрема, «… на таких відомих сучасних фірмах як Bach і Selmer».

У епоху віденського класицизму спостерігається розповсюдження труби як інструменту симфонічного оркестру, тому була потреба в подальшій модифікації конструкції інструменту. Тому у 1801 році віденський трубач А. Вайденгер пропонує вентильну систему. Вперше зразок такої труби виготовив майстер Райдл. О. Розенберг відзначає, що «… у 1816 р. З'явилися труби з хроматичним звукорядом оснащені помповим або вентельним механізмом, ці труби згодом повністю витіснили безвентельні труби».

Використання труб в симфонічному оркестрі є фундаментальним для їхніх ансамблевих або сольних втілень. Зазвичай у сучасному симфонічному оркестрі використовуються дві труби in B, інколи їх кількість становить три інструменти, ще рідше використовують до 5-ти труб, наприклад, у О. Скрябіна та Г. Малера).

Слід виділити інші різновиди оркестрового використання труби, а саме «джазова труба», «труба у духовому оркестрі», «труба у естрадному оркестрі». Це свідчить про те, що труба стала більш універсальним інструментом.

Про це згадував Г. Берліоз. Автор трактату один з перший звернув увагу на те, яким багатофункціональним став інструмент. Його тембр – «…Благородний та блискучий; він також є гарним у войовничих образах, в крику ярості та помсти, так і в урочистих гімнах; він здатен відображати все сильне, горде, і величне, йому доступна більша частина трагічних відтінків»[с.356].

Ще у середині XIX ст. Г. Берліоз вважав, що композитори недооцінюють трубу, її темброві та образні якості. Автор відзначав, що «… незважаючи на

гордий та повний істинного благородства тембр труби, знайдеться чимало інструментів, котрі були принижені більше ніж вона. До Бетховена і Вебера всі композитори, не виключаючи і Моцарта, вперто обмежували труби принизливою роллю, заповнюючи голосів або ж давали їм дві-три ритмічних формули, постійно одні й ті ж, плоскі та сміхотворні, а часто і такі, що суперечать характеру п'єси»

У характеристиці труби Г. Берліоз зупиняється на її використанні у XIX ст., зокрема у творах Л. Ван. Бетховена, які «… Володіючи відчуттям стилю, почали надавати мелодичним малюнкам, формам супроводу і сигналам труб, всю ту свободу і різноманітність, та самостійність, які допускає природа інструменту.

Художнє використання труби відображається у сукупному «образі» інструменту, а також у її «стилю». Сама труба, як інструмент, не володіє власним стилем, але коли він потрапляє в руки до музиканта, цей стиль стає реальним і фіксується у понятті «видовий стиль» або «стиль якого-небудь виду музики» (термін В. Холопової) [58]. Подібні видові стилі викликають потребу їх розгляду у виконавському музикознавстві. Це узагальнює О. Жерздєв у своїй дисертації.

О. Жерздєв визначає стиль інструменту як «… особливий різновид видового стилю що визначається способом його (інструменту) буття в практиці суспільного музикування, типовими жанрами, композиторськими та виконавськими стилями, які у сукупності зберігаються у пам'яті інструменту як артефакту культури та відроджуються у конкретних композиціях та їхніх інтерпритаціях».

Органологія труби, як інструменту, має власну специфіку, яка описана вище, набувала рис свого стилю у поєднанні сфер музикування – оркестрового, ансамблевого та концертно-сольного. Трубний стиль розвивався послідовно від оркестру через ансамбль до концерту.

Труба в оркестрі, про яку згадував Г. Берліоз, давала матеріал для жанрових відхилень стилю труби.

Якщо брати до уваги фрагменти з опер та симфоній то трубні ансамблі та трубні *soli* формувалися саме в оркестровій музиці. Саме вони були основою для

самостійного концертування труби, приклади чого можна знайти в балетній та оперній музичній літературі. На основі трубних *soli* з балетів та опер було створено етюдні збірки для труби, серед яких слід виділити М. Бердиєва – українського педагога, трубача, методиста, автора декількох трубних концертів, концертних п'єс та безлічі етюдів.

На основі відтворення традицій різножанрового використання труби, виникла концертно-сольна література для цього інструменту. Трубні віртуозні трубні п'єси та концерти для труби з оркестром стали популярними та широковживаними ще від часів віденської класичної школи (серед яких слід згадати концерти для труби Й.Н.Гумеля та Й. Гайдна). Розвиток «концертуючої» труби в подальшому охоплює різноманітні країни Європи, а у 20-30 роки XX століття трубно-концертний прорив відбувається і в Україні. Про що йдеться в монографії В. Посвалюка.

Як зазначається у монографії В. Посвалюка, «…Сучасний концертний репертуар для труби, порівняно з репертуаром попередніх десятиліть, значно збагатився. Раніше музиканти-духовики виконували переважно твори композиторів якоїсь однієї, сучасної або близької до них епохи.»[44, 244 с]. Зокрема, як зазначає далі автор « … у дореволюційний період популярними були романтично-віртуозні твори Ж. Арбана, В. Вурма, Т. Гоха; у повоєнні роки частіше виконувались твори радянських композиторів О. Гедіке, В. Щолокова, В. Пєскіна, О. Аратюняна, Р. Свірського, І. Леонова, М. Бердиєва та ін.»[там само].

Наразі репертуар сучасних трубачів включає твори різних епох, стилів та жанрів – від композиторів епохи Бароко, творів епохи Класицизму, Романтизму – до творів сучасників – зарубіжних та вітчизняних композиторів, які зацікавились трубою, як концертуючим інструментом.

Далі В. Посвалюк пропонує стислі аналітичні етюди щодо творів перелічених вище напрямів. Зокрема, мова йде про епоху Бароко, відому як «золота пора труби» ; труба використовувалася у найрізноманітніших функціях, в основному, як сигнальна, у зв'язку з чим склався навіть особливий жанр –

«Інтрада», який позначав невелику п’єсу для декількох труб, що звучала у театральних виставах та на різних святкових зібраннях. Класичним зразком використання інтради є увертюра до опери «Орфей» К. Монтеверді, де використано ансамбль з п’яти натуральних труб, кожна з яких мала самостійну партію.[44, 245с].

У XVII столітті трубу «ансамблеву та концертну» широко використовували представники венеційської школи – Андреа Габріеллі та його племінник Дж. Габріеллі. Це було розкривання стилю clarino, який у трубному мистецтві означав використання натуральних труб у високому регістрі де можна було виконати різноманітні за малюнком мелодичні лінії. Тоді ж з’явилися перші зразки сонат для труби, органу, інструментальних ансамблів різного складу: «…Яскравим прикладом трубної сонати другої половини XVII ст. є популярна у наш час «соната для труби і струнних» Г. Перселла (1659–1695).»[44, 246с].

Одним з найвідоміших трубних авторів епохи пізнього Бароко є Г. Телеман, який написав 14 концертів для цього інструмету (найпопулярнішим з них є «Концерт для труби і струнних ре мажор»).

Як відзначають дослідники «… Світлим, святковим характером відрізняється музика для труби італійського композитора А. Вівальді (1678–1741). Йому належить дев’ять концертів для п’яти труб у супроводі струнного оркестру, три концерти для скрипки і труби з оркестром, два концерти для двох труб з оркестром.»[там само, 248с].

Найвідомішими виконавцями творів «золотої ери труби» були Моріс Андре (Франція), Едвард Тарр (Німеччина, Швейцарія), Ніклас Еклунд (Швеція).

У класичну епоху продовжується створення репертуару для концертуючої труби. Виникають концерти Й. Гайдна, Й. Н. Гумеля, які демонструють нормативи класичної побудови тричастинного концерту, як різновиду сонатно-симфонічного циклу.

Нова епоха у розвитку трубного концертного виконавства починається з винайдення вентильного механізму у зв'язку з чим зросли технічні можливості труби та її різновиду (корнета-а-пістона).[44,256с].

Наприкінці XIX – початку XX ст. сольне трубне виконавство досягло свого розквіту: «… Трубачі змагалися в майстерності гри, виконуючи концертні фантазії і різноманітні варіації Ж. Арбана, Т. Гоха, концертштюки В. Брандта та інших композиторів XIX–XX ст.»[там само].

У радянські часи почали з'являтися маштабні концертні твори, зокрема у класичному жанрі концерту (концерти С. Василенка, О. Аратюняна, О. Гедіке, О. Пахмутової, М. Вайнберга).

Як зазначає В. Посвалюк, «… у другій половині XX століття до репертуару трубачів впевнено увійшли твори європейських композиторів, зокрема: «Соната» П. Хіндеміта, «Легенда» Дж. Енеску, «Інтрада» А. Онегера, «Сільські картинки» та «Фантазія» Е. Бозза, «Концерт» та «Триптих» Г. Томазі, «Концертіно» А. Жоліве, «Анданте і Скерцо» – Ж. Бара, «Концертіно» Ф. Депре, «Сонатіна» – Ж. Руфф.»[44,259].

Не залишалися осторонь від поповнення репертуару світової трубної літератури і українські митці – як класики(Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Гомоляка), так і представники наступних генерацій (М. Дремлюга, А. Муха, Г. Майборода).

Якщо до 60, 70 років минулого століття трубний репертуар в Україні обмежувався перекладеннями музики для інших інструментів або голосу, а також творами, які писали самі педагоги-трубачі для власних навчально-педагогічних потреб, то, як відзначає В. Посвалюк з організацією видавництва «Музична Україна» – «Інтерес композиторів до духових інструментів реалізувався у створенні різноманітного і багатого сольного та ансамблевого репертуару»[там само].

1.2. Жанри трубного мистецтва: генеза, еволюція, сучасний стан.

Подальший процес еволюції трубного мистецтва був пов'язаний з виокремленням жанрових і стильових констант у зв'язку з опорою на теорію афектів, барочні теоретики особливо цікавилися стилями інструментів. Існувала ціла класифікація цих стилів, серед яких були трубні. Нове, вже власне стильове,

«одухотворене» нових інструментів формувалося тоді в межах «поетичної музики» (musica poetica), центральною фігурою у якій був виконавець-віртуоз. Музика і естетика Musicus poeticus переноситься і на музичне мистецтво. Виникає і набуває особливого значення поняття «віртуоз», у якому в епоху барокко вперше зафіксовано не лише вміння дивувати слухачів складними пасажами та фіарітурами, але й глибокий когнітивний зміст, який несе в собі це естетико-філософське поняття.

Доказом цього слугують висловлювання І. Кунау, який ще наприкінці барокової доби дав нам визначення поняття «віртуоз», актуальне і на сьогоднішній день. Кунау вважає, що «… Віртуоз – це музикант, який досконало оволодів своїм мистецтвом і може доставити насолоду будь-яким вухам, являючись закінченим майстром»[30, 148 с.]. Торкається Кунау і проблеми слухачів: «Не може вважатися віртуозом той, чия гра подобається тільки одному або декільком малознаючим людям»[30, 148 с.].

Головним же є у І. Кунау наступне: «Для того щоб доставити вухам знавців задоволення, віртуоз повинен не тільки добре грати, він має знати теорію, основи і всі закони музики, вміти розумно і переконливо вести суперечку і одночасно знайомити слухачів з різноманітними правилами мистецтва, адже якщо він необізнаний в цих питаннях, як добре він би не грав і не співав, він виявиться на тій же сходинці, як пташка, котра вміє добре співати лише свою пісню»[30, 148 с]. Віртуоз повинен бути, за І. Кунау, досконалим фахівцем у практичній стороні музикування. Адже, на думку барокового музиканта, «Музика – це насамперед виконання, а як може слухач отримати насолоду, якщо музикант не спроможний показати своє мистецтво в дії, змушуючи інструмент свучати і співати? Музикант, який не є виконавцем, – це те саме, що німий оратор»[там само, 148 с.].

Як зазначає М. Лобанова «Практична сторона музикування згадується І. Кунау не з самого початку – для того, щоб зрозуміти її, необхідно розібратись в основах самого мистецтва. А вони приводять нас до беспосередніх зв’язкіх вже

навіть не з «поетичною», а з «морально-державною», «дидактичною» і «політичною музикою»[30, 148 с.].

У цій системі трубне мистецтво, зрозуміло не було домінуючим. Переважали органне та клавірне, які практично застосовувалися у церковному та світському музикуванні. Що стосується труб, то основним середовищем їхнього побутування була опера, а також ансамблі з різних інструментів, які користувалися попитом в аристократичному середовищі. Можна зазначити навіть одну характерну деталь, яка свідчить про те, що віртуози трубачі тоді високо цінувалися: як зазначає М. Сапонов, вони отримували за свою роботу вищу платню, ніж струнники та інші ансамблісти, оскільки вважалося, що виконання віртуозної музики на натуральних трубах – доволі трудомітський процес[48].

Слід зазначити, що музика з часів її виходу на публічне музикування, довгий час була і залишалася дивертисментом. Це означало, що слухачі вперш у чергу вирізняли у музичному виконанні технічні труднощі, по яким і оцінювали твір у цілому. (І. Хейзінга)[55].

Поступово, з вдосконаленням техніки трубної гри, яка з моменту винайдення та запровадження хроматичної клапанної (вентильної) системи, стало розрізнятися на дві частини – гру на натуральних трубах у високому регістрі, стиль clarino, пов'язаний з оперним *belcanto,* гра на хроматичних трубах, яка не була такою яскравою і віртуозною і зводилася часто до допоміжної ролі в оркестрі, особливо, у симфонічному, – ставала більш досконалою та різноманітною.

У композиторів поступово пробуджується інтерес до труби, як інструменту концертного вжитку, що вперше у повному обсязі демонструють барочні трубні концерти, зокрема – від Т. Альбіноні до Г. Телемана (вони розглядаються Т. Докшицером у його фундаментальній методичній праці «Шлях до творчості»[22].

Щодо цих концертів слід відразу зазначити, що вони виникали в межах інструментальної версійності, властивої музиці концертуючого стилю Барокко,

коли один і той же нотний текст передбачався для виконання на різних, регістрово споріднених інструментах (тромбон – віолончель, труба – скрипка, тощо.). Характерною особливістю трубних концертів такого типу слід вважати відсутність у нотних текстах деталізованих позначень щодо темпів (існуючі тоді позначки характеризували настрій музики, а не швидкість виконання), відсутні були як такі і динамічні зрушення, які здебільшого робили виконавці на свій манер, керуючись характером тем-образів.

Що стосується останніх, то вони теж були доволі специфічними, завершені мелодичні теми-періоди зустрічалися доволі рідко, а переважну більшість тематичних утворень складали періоди типу розгортання, коли з початкового рельєфного імпульсу виникав наступний розвиток у вигляді так званих загальних форм руху (ЗФР).

З освоєнням жанрової системи, представленої у сонатно-симфонічному циклі, характер трубних концертів суттєво змінюється. Зокрема, характеризуючи Концерт І. Гайдна Es-dur, Т. Докшицер визначає його наступним чином: «Це один з найрепертуарніших творів літератури для труби. Він має всі ознаки класичного циклу»[22, 87 с.].

Далі автор дає стислий аналіз побудови Концерту І. Гайдна, який, без сумніву, стане на пригоді всім його виконавцям, особливо – початківцям, які лише оволодівають вершинами майстерності. З приводу першої частини Т. Докшицер зазначає: «Перша частина – типове сонатне Allegro, яке має оркестрову експозицію з розгорнутим викладом основного тематичного матеріалу. Друга експозиція – в партії соліста. Побічна партія звучить в тональності домінанти. Розробка в до мінорі. Неповна реприза (без побічної) і кода дуже чітко розділяються монотонно.»[22, 87с.].

Щодо другої частини автор зазначає теж її типовість для трубних концертів-циклів: це – « … співоче Andante As-dur побудоване у простій тричастинній формі з дещо ускладненою репризою»;

нарешті третя частина – Allegro, «як і належить, звучить в основній тональності і має традиційну для класичного концерту форму рондо. Вона теж

починається з оркестрової експозиції, мелодичний матеріал якої, містить основне інтонаційне зерно головної теми. Як і в інших частинах, характер головної теми та змінюючих її епізодів у загальних рисах є єдиним, але межі розділів є дуже чіткими.»[22, 87с.].

Наведений тут доволі докладний аналіз композиційної «схеми» Концерту І. Гайдна є показовим для виконавського аналізу, який робитимуть не лише його інтерпритатори, але й трубачі, які звертаються до інших зразків класицизського концерту. Виокремлюючи концерт як головну велику форму в жанровій системі трубного мистецтва, слід вказати на деякі суттєві особливості еволюції цієї форми, яка репрезентується двома основними видами: 1) концертом циклом, частіше за все тричастинним із співвідношенням частин «швидко – повільно – швидко»; 2) одночастинним концертом-поемою, яка є відображенням у концертній практиці моделі симфонічної поеми, яка адаптує, суміщує, сонатно-симфонічний цикл з сонатною формою одного й того ж твору.

Окрім цього, до типово трубних жанрів, які склалися у практиці трубного музикування протягом епох «Барокко – Новітній час», можна віднести:

–камерну сонату для труби з фортепіано чи спеціально підібраним інструментальним складом;

–концертні етюди, які здебільшого мають подвійні позначення, художнє та технічне (творчому доробку Т. Докшицера зразком цього жанру є 20 етюдів для труби соло під загальною назвою «Романтичні картинки»);

–концертіно – жанр, проміжний між великим концертом та камерною сонатою, який набув особливої популярності наприкінці XIX – початку XX століть, зокрема у творчості композиторів-трубачів, які створювали репертуар для власних потреб;

–концертна п’єса програмного змісту, наприклад, «Інтрада» А. Онеггера чи «Легенда» Дж. Енеску (сполучення сонатної форми та вільної фантазійної імпровізації);

–цикли п’єс мініатюр, як правило триптихи (на зразок «Сільських картинок» Е. Бозза та «Триптиху» Г. Томазі (перший з цих творів ділі докладно аналізується у нашій роботі)).

Кожен з цих жанрів відрізняється своєю специфікою, яка у взаємодії з конкретним інструментом, у даному випадку з трубою, набуває особливого звукообразу (термін Н. Рябухи)[47] пояснюючи зміст цього терміну, авторка зазначає що його сутність «розкривається» через етимологічний зв’язок з концептами «звук» і «образ», який відображає єдність фонетичної(звукової) і семантичної(смислової) специфіки.[47, 73 С].

Формування виконавського звукообразу – закономірний історичний процес, який протікав у різних умовах і з різною інтенсивністю в певних виконавських спеціалізаціях. Його остаточне формування забезпечувало тому чи іншому інструменту стабільне положення в системі видових стилів, що, у свою чергу, породжувало попит на нього серед слухачів, а також композиторів – авторів музики. Останні для успіху своїх творів завжди звертаються до тих інструментів, якими володіють визнані віртуози певної епохи. Вже сам факт виконання ними композиторського твору забезпечував йому успіх серед слухачів.

Від виконавського звукообразу, ступеня його сформованості залежить і жанрова палітра музики для того чи іншого інструмента, наприклад, трубне мистецтво, як вже було показано раніше, поступово освоювало жанри академічної практики, відшукуючи в них нові специфічні відтінки образності. Адже звукообраз – це «психофізіологічний феномен», сутність якого полягає в єдності фізичного («предмет я і психологічного сприйняття дійсності») і психологічного («Тому слухові уявлення формують образ світу, який відображується в свідомості в певних звукових формах.») [47, 74 С].

Щодо стилю труби, то слухове засвоєння звукообразу цього інструменту стало запорукою його різноманітних жанрових втілень, в яких можна виділити три стилістичних нахили – пленерний, камерний, концертний.

Перший з них в літературі для труби представлено переважно через п’єси-мініатюри та їхні цикли. Саме в мініатюрі представлено відображення «великого

в малому» (Е. Назайкінський)[38, 1 С]. До пленерний мініатюр відносяться, зокрема «Сільські картинки» Е. Бозза, які аналізуються у другому розділі даної роботи.

Камерний жанрово-стилістичний нахил в літературі для труби представлено через цілу низку жанрових форм, з яких найтиповішою є камерна соната, написана для труби і фортепіано, труби і інструментального ансамблю, труби соло. Про це йде мова в дисертації О. Вар'янко, де зазначається наявність головної константної ідеї камерності як принципу музичного мислення – рівнопотенційності всіх складових виконавського процесу, у якому не повинно виникати розподілу на солістів і акомпоніаторів (Т. Адорно) [2, 1 С].

Нарешті, концертність як принцип музичного мислення відрізняється обов'язковою наявністю у музичному творі діалогу, заснованому на співставленні однієї й тієї ж чи різних музичних думок між його учасниками (Б. Асафьєв)[7, 218 С]. Концертність включає і такі типові для неї атрибуції, як віртуозність та імпровізаційність, які, проте не є її константами, виступають лише в синтезі з діалогічністю.[33, 83 С].

Якщо взяти творчість такого композитора, як Ежен Бозза, то його трубний стиль слід розглядати по всім трьом жанровим нахилам, визначене вище. Навіть якщо мова йде про конкретний позначений самим композитором жанр, то у стилі цього автора завжди присутні і ознаки інших жанрових начал: у камерній мініатюри може виникнути концертна імпровізаційність, власне концерт може мати явні ознаки камерності та включати пленерні епізоди.

Це підтверджується аналітичними етюдами, представленими у другому розділі даної магістерської роботи. Але спочатку необхідно охарактеризувати особливості відтворення трубного стилю в творчості Е. Бозза, який не був трубачем-виконавцем, а звертався до цього інструменту в межах свого композиторського фаху.

1.3 Е. Бозза як автор творів для духових інструментів, у тому числі за участі труби: загальна характеристика, етапи становлення.

Французький композитор Ежен Бозза (1905–1991) залишив доволі велику музичну спадщину в різних музичних жанрах. Його перу належать опери, балети, симфонії, ораторії, але в першу чергу він прославився як творець камерних творів для духових інструментів.

Ежен Бозза народився в Ніцці. Його батько був скрипалем. Він заробляв на життя, виступаючи в казино в різних містах середземноморського узбережжя Франції. Завдяки впливу батька Ежен зацікавився музикою. У п`ятирічному віці він почав освоювати скрипку під керівництвом батька і незабаром став виступати разом з ним.

У 1915 році події Першої світової війни змусило сімейство Бозза переїхати до Італії. Тут десятирічний Ежен почав отримувати більш серйозну освіту, він навчався в Академії Санта Чечілія, яку за чотири роки закінчив як скрипаль. Однак Ежен на цьому не зупинився. Повернувшись до Франції, він став студентом Паризької консерваторії, де його наставниками були скрипаль Льсьєн Капе і композитор Анрі Рабо. У цьому навчальному закладі він остаточно отримав вищу музичну освіту, закінчивши консерваторію у 1924 році з дипломом скрипаля, він деякий час гастролював по Європі.

Виступи його були успішними але, як згадують його сучасники та рідні, він так і не зміг до кінця подолати боязнь сцени, що змусило його переключитися на композиторську та педагогічну діяльність.[42]. Він повернувся в Париж і вирішивши здобути ще одну професію, на цей раз , диригента, що він і зробив, отримавши диплом з цього фаху у 1930-му році. Ще через чотири роки він аналогічним способом закріпив свою кваліфікацію як композитор, закінчивши Паризьку консерваторію за цим фахом у 1934-му році. Як талановитий музикант, кожен з його випусків супроводжувалися премією, яку присуджували кращим випускникам. Крім того, в 1934 році за створення опери «Рукмані» йому була присуджена Римська премія. Наступні чотири роки він провів в Римі, на віллі Медічі, удосконалюючи своє композиторське мистецтво. У ці роки Бозза

створив кілька великих творів, серед яких - опера «Леонідас», Інтродукція і Токката для фортепіано з оркестром. До Парижу композитор повернувся в 1938 році. Тут він став диригентом в театрі Опера-комік і працював в ній наступні десять років. У ці роки він написав чимало творів, серед яких: балети «Пляжні ігри» і «Римські свята», єдина Симфонія, Скрипковий концерт, ораторія «Спокуса святого Антонія», а також Балада для тромбона з оркестром.

Покинувши оперний театр, Ежен Бозза перебрався в Валансьєн, де очолив Національну музичну школу і зберігав посаду її директора до виходу на пенсію в 1975-му році.

Творча діяльність Бозза як композитора була напрочуд плідною і систематичною. Кожного року він писав як мінімум один великий твір великої форми, у цьому аспекті час, проведений ним у Валансьєне, був особливо плідним. Як і раніше, Е. Бозза велику увагу приділяв духовим інструментам, розкриваючи їхні виражальні можливості у творах різних жанрів. Наприклад, в речитативі, сиціліані і рондо для фагота задіяний весь діапазон інструменту - як низький регістр, так і високий. Інша важлива риса його творів – поєднання мелодичної яскравості і гармонічної винахідливості, що забезпечило п'єсами любов не тільки виконавців, а й слухачів. Особливо це стосується Квінтету для духових інструментів, який прозвучав по Бельгійському радіо в день загибелі музиканта 28-го вересня 1991-го року.

З точки зору періодизації творчості Е. Бозза для духових інструментів, остання, на думку А. Понькіної [43, 31 с.], поділяється на три періоди, кожен з яких характеризуються різними творчими інтенціями.

Перший період творчості охоплює 1930-ті – 1940-ві роки і характеризуються як ранній. Його особливістю була відсутність ансамблевих творів для духових інструментів і переважання концертних сольних жанрів. Як зазначає А. Понькіна: « … Початок творчості Е. Бозза співпав з переворотом в системі цінностей, який відбувся на початку XX століття в світовій музичній культурі, що спричинило бурхливий розвиток творчості для духових інструментів і пошук їхніх нових виражальних можливостей.»[там само]. У цей період Е. Бозза

написав ряд відомих творів, серед яких «Арія» для саксофона, флейти або кларнета і фортепіано (1934); «Речетатив, Сициліана і Рондо» для фагота і фортепіано (1936); «Пасторальна фантазія» для гобоя і фортепіано, ор. 37 (1939); «У лісі» для валторни і фортепіано, ор. 40 (1941); «Агрестід» для флейти і фортепіано (1942); «Буколіка» для кларнета і фортепіано (1949) та інші.

Музична мова перелічених зразків відрізняється значним впливом імпресіонізму, що відображується у використанні « … розмитих гармоній, які нанизуються одна на іншу і складають розширені акорди нетерцової структури», « …паралелізму різних інтервалів», «акордів з розчеплиними звуками та іншими хроматичними добавками».[43, 32с.]

Як зазначає далі авторка у роботах Е. Бозза раннього періоду вже вимальовуються риси його індивідуального стилю – «написання п'єс камерного репертуару, з пасторально-буколічною тематикою і наявністю програмних підзаголовків.»[там само]. Виробляються також типові засоби використання штрихів та прийомів гри на кожному з духових інструментів, формуються притаманна його мініатюрам проста тричастинна структура, де середній розділ часто являє собою каденційну побудову, відчуваються впливи джазової імпровізаційності при збереженні основної стильової особливості мелодики духових творів Е. Бозза – виразна кантилена, яка стає і надалі головною відмінною рисою творчості композитора.[43,32 с]

Другий період творчості Е. Бозза охоплює 1950-і – 1970-і роки. Характеризується як «основний» і найбільш «плідний».[там само]. У цей період були написані найяскравіші твори для духових інструментів, такі, як «Rustiques» для труби і фортепіано (1955); «В стилі Баха» для тромбона і фортепіано (1957); «Прелюдія і дивертисмент» для кларнета (або саксофона-альта) та фортепіано (1960); «Кларібель» для кларнета і фортепіано (1952); «Новий Орлеан» для бас-тромбона і фортепіано (1962); «Концертіно» для туби з оркестром (1970) та інші.

Одночасно композитор починає працювати і в інших жанрах, відтворюючи їх у музиці для духових інструментів, серед них А. Понькіна називає як цикли мініатюр, так і твори великої форми – концерти та концертіно.[43] Ця робота

спричиняла ускладнення семантики творів, а також залученням «складної програмності та незвичайної тематики творів»; їхня структура набуває рис «…складної тричастинної або простою та складної двочастинної форми і практично повністю відбувається відхід від простих тричастинних п’єс»[43].

Акцентуючи увагу на музиці для духових інструментів, Е. Бозза у цей період продовжує експерементувати з їхніми виражальними та технічними можливостями, що суттєво доповнює новації у галузі семантики та струкукри.

Особливо суттєвими стають новації в галузі ладогармонії, яка частково вивільняється від імпресіоністичних впливів, головна увага зосереджується на виразній мелодиці яка відтворює яскраву образність, за рахунок багатства і різноманітності виконавських засобів (прийоми гри, штрихи) в партіях солюючих інструментів. У стилі Е. Бозза другого періоду закріплюються принцип, який формулюється як «віртуозна кантилена» (термін М. Крупея)[43, С 258–268]. Мова йде про сполучення віртуозно-технічних прийомів гри з вокальною за генезною мелодикою, яка йде від оперного belcanto, а також фолькльорних джерел (народна та напівпрофесійна інструментальна культура Франції, представлена жанром musette).

Ускладнення технічного порядку супроводжується в творах Е. Бозза врахуванням технічних можливостей кожного з духових інструментів. Його твори зручні для виконання, незважаючи на наявність в сольних партіях широких стрибків, складність у чергуванні штрихів та застосування різних ділянок звукового діапазону кожного з інструментів, яким доручаються сольні партії. Приділяючи основну увагу солюючому інструменту, Е. Бозза сполучає його звукообраз з фортепіанним акомпонементом, який у даний період його творчості виходить за межі власне супроводу і набуває навіть звучання, близького до оркестрового. При цьому, як зазначає А. Понькіна, Е. Бозза не прагне до спеціального ускладнення фортепіанних партій, гнучко сполучаючи в них власне акомпонуючу та концертуючу функції, що створює «своєрідний мікст»[43, С34].

Серед характерних ознак другого періоду творчого стилю Е. Бозза слід виділити тенденцію до жанрового міксування, яка веде до виникнення таких

жанрових «гібридів», як соната-елегія, ноктюрн-танок, фантазія-експромт; паралельно з'являються твори, в яких явно прослідковуються фольклорних стилістичний нахил, що А. Понькіна вважає характерною рисою творчості і ряду інших композиторів цього періоду – 1950-ті – 1970-ті роки[там само].

Не проходить Е. Бозза і повз впливи джазу, відтворюючи його стилістику у власній творчій манері. Це унаочнюється у цілому ряді виражальних засобів, серед яких: «ударне» трактування фортепіано, ускладнення метроритму, введення елементів концертності в камерно-інструментільні твори, використання різних видів сольних каденцій та речетативів, що становить додаткові труднощі і є доступним лише виконавцям-віртуозам.

Другий період творчості Е. Бозза є найпоказовішим з точки зору його композиторського стилю. У ньому унаочнюються всі основні риси художнього світобачення композитора, його відношення до жанрів та засобів музичної мови, стилів інших авторів. Проте характеристика стилю Е. Бозза була б неповною без окреслення рис третього періоду його творчості, який охоплює 1980-ті–1990-ті роки. Як і у інший митців, пізній період творчості Е. Бозза визначається як підсумковий, автодескриптивний. Композитор підподить підсумки свого творчого досвіду, закріплює досягнення минулих років, створючи у тому числі низку зразків музики для духових інструментів, які визначаються не лише яскравою образністю та жанровою характеристичністю, але й психологічною поглибленістю. А. Понькіна цей період характеризує як експерементаторський, маючи на увазі той факт, що Е. Бозза у ньому «відходить від написання камерних творів для солюючих духових інструментів»[43, С34]. У цей період з'являються: «Камерна симфонія» для флейти, гобоя, фагота, валторни, арфи, челести і фортепіано (1985); «Каприччіо на теми Клода Дельвінкура» для дванадцяти духових інструментів (1985); «Три п'єси» для чотирьох тромбонів, бас тромбона і туби (1985); «Полідіапхонія» для флейти і гітари (1985); «Три імпресії» для двох флейт (1988); «Три п'єси» для флейти і гобоя (1990) та інші.

Як бачимо, всі ці твори є ансамблево-концертними за жанровими ознаками, причому склади ансамблів свідчать про бажання композитора знайти нові

темброво-стильові барви тих духових інструментів які раніше він використовував лише у сполученні з фортепіано. До цього додається ще й яскраво виражена інтонаційно-ментальна скрадова стилю Е. Бозза як французького композитора, який виступає як «змальовувач дійсності» (Б. Асафьєв)[9], користуючись для цього різноманітною колористикою, у тому числі й тембровою. Темброві мікси роблять твори третього періоду творчості Е. Бозза благодатним матеріалом для вивчення у класі камерного ансамблю, а також для практикуючих ансамблістів, які бажають поповнити свій репертуар новими яскравими зразками.

До стильових ознак третього періоду творчості Е. Бозза, окрім тяжіння до камерних ансамблів, слід віднести джазові впливи, на грунті яких «намічаються експеременти з тембровими і технічними можливостями, а також з семантикою музичного твору»[9, С.34].

Поряд з цим в пізній період творчості Е. Бозза спостерігаються пошуки в галузі нетрадиційних прийомів гри на духових інструментах. Незвичні прийоми, а також нова комбінаторика звичних штрихів призводять до нової якості стилю композитора в галузі творчості для духових інструментів. Як зазначається А. Понькіною, «Кількість творів цього періоду значно зменшується, але мова, семантика і програма творів значно ускладнюється.»[там само].

Таке семантичне поглиблення супроводжується принципово новим трактуванням духових інструментів в системі камерного ансамблю. Е. Бозза був одним з перших композиторів новітнього часу, які відчули необхідність більш широкого застосування духових інструментів у практиці суспільного музикування, що суттєво вплинуло на подальший розвиток цієї музичної галузі.

Три виділені вище періоди творчості Е. Бозза складають єдине ціле і характеризують лише процес еволюції його стилю на прикладі музики для духових інструментів як його жанрової домінанти. Поступово, накопичуючи досвід написання творів для різних духових інструментів, композитор встановлює характерні семантико-інтонаційні «координати» своєї творчості, зосереджуючи основну увагу на сільській або пасторально-буколічній тематиці.

Тут і починають виокремлюватися типові інструменти, здатні відтворювати цей змістовно-тематичний нахил, серед яких чільне місце займає труба. Цей інструмент (поряд з гобоєм) завжди слугував відображенням пасторальної тематики, що не виключало його більш універсального застосування. У даному стильовому контексті «образ» труби, який культивує Е. Бозза, є виключно кантиленним, точніше – віртуозно-кантиленним (М. Крупій), що відображено у низці творів для труби і фортепіано цього самобутнього і яскравого французького майстра. Мова про них піде у другому аналітичному розділі даної магістерської роботи, де буде надано загальну характеристику «трубного стилю» Е. Бозза, а також запропоновано аналітичні етюди декількох його знакових творів для труби, представлених в жанрах концертно-камерного типу – концертній п'єсі «Rustiques» для труби і фортепіано і Концертіно для труби і камерного оркестру.

Висновки до 1 розділу.

Метою дослідження у методологічному розділі даної магістерської роботи були три моменти:

1) виявлення засад вивчення органології труби як концертуючого інструменту;

2) узагальнення відомостей про жанри трубного мистецтва в контексті його витоків, еволюції та сучасного стану;

3) характеристика стилю Е. Бозза як автора музики для духових інструментів, у тому числі і за участі труби, з виділенням етапів його становлення.

З приводу органології труби зазначено, що цей інструмент шляхом багатовікової еволюції набув яскраво-виражених універсальних якостей, але не втратив і своєї специфіки. Виконавський звукообраз (термін Н. Рябухи) труби, як і іншого музичного інструмента складається з акустичної та семантичної сторін і являє собою художню цілісність, реалізовану через поняття «стиль». Виступаючи як знаряддя «орган» мислення виконавця, труба включається до системи стильових характеристик, серед яких вона займає місце детермінанти

стилю (Е. Назайкінський) виконавців та композиторів, які звертаються до неї у своїй творчості.

Перші згадування про стиль труби знаходимо у теоретиків епохи Барокко, коли ці стилі пов'язувалися з теорією афектів. Стиль труб тоді визначався як «войовничий», що відповідало основному прикладному призначенню цього інструмента (військові оркестри, сигнали, п'єси-інтради тощо). Для виконання різноманітної музики натуральні труби використовувалися у високому регістрі (стиль clarino), але ще довгий час, аж до XIX століття, труба недооцінювалась композиторами як інструмент благородного, блискучого тембру, який є також гарним у войовничих образах, в крику ярості та помсти, так і в урочистих гімнах (Г. Берліоз).

Зазначено, що стиль труби відноситься до категорії видового стилю (В. Холопова) та розрізняється за функціями у практиці суспільного музикування (труба солююча, оркестрова, ансамблева). Формування стилю концертуючої труби зобов'язане оперній передусім музиці. Саме на основі soli з опер виникали концертні твори для цього інструменту, у тому числі і власне концерти, які писалися ще майстрами епохи Барокко (А. Габріеллі, Г. Перселл, А. Вівальді, Т. Альбіноні) і продовжували запроваджуватися до сольної концертної практики в епоху Класицизму (Й. Гайдн ті Й. Н. Гумель).

З введення вентильного механізму труба стає доступнішою для використання, що незабаром відобразилося у справжньому трубному «бумі», який виник наприкінці XIX – початку XX століть, саме тоді почали складатися трубні виконавські та виконавсько-композиторські школи (Ж. Арбан, В. Вурм, Т. Гох), а також, завдяки цьому активізувався інтерес до цього інструменту у середовищі фахових композиторів. В репертуарі сучасних трубачів представлені твори різних епох, а в його створенні приймали участь і українські композитори, серед яких Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Гомоляка, М. Дремлюга, А. Муха, Г. Майборода(В. Посвалюк).

Підкреслено, що еволюція стилю труби була тісно пов'язана з формуванням системи жанрів трубного мистецтва. Вона складалася на основі загальних

процесів вдосконалення самої системи музикування, у якій поєднувалися художні та технічні завдання, узагальнювані через поняття *musicus poeticus*. В його межах склалося уявлення про музиканта-віртуоза, який поєднував у своїй творчості глибокі теоретичні знання з досконалим володінням своїм інструментом (І. Кунау).

Зрозуміло, що труба в часи пізнього Ренесансу та Барокко не була «лідером» у концертуванні – тут переважали скрипка, клавір, орган, дерев'яні духові (гобой, флейта). І все ж майстерне виконання на трубі дуже цінувалося, про що свідчать історичні факти, наприклад, висока платня, яку отримували виконавці-трубачі у порівнянні з іншими оркестрантами тодішніх оркестрів (М. Сапонов).

Вдосконалення системи жанрів трубного мистецтва йшло двома шляхами:

1) розвитку внутрішніх ресурсів самого інструменту – спочатку натурального, потім – вентильного;

2) запозичення елементів художньої та технічної виразності від інших інструментальних та вокальних стилів (версійність виконання, притаманна музиці епохи Барокко).

Ранні концертні форми для труби (Т. Альбіноні, Г. Телеман) відрізнялися цілим рядом характерних особливостей, серед яких:

1) відсутність у нотних текстах деталізованих позначень щодо темпів;

2) невизначеність системи динамічних відтінків, які виконавці підбирали на свій розсуд, виходячи з характеру музики;

3) особливим типом тематизму, який здебільшого являв собою послідовність рельєфного тематичного «ядра» та його подальшого «розгортання».

Розгорнуті та структуровані теми-мелодії у трубних концертах з'явилися лише в епоху Класицизму, зокрема, у Й. Гайдна, який започаткував у своїй творчості зразки трубного концерту як різновиду (здебільшого тричастинного) сонатно-симфонічного циклу (Т. Докшицер).

Доведено, що жанрова форма концерту для труби з оркестром поступово стає провідною, але модифікується згідно до умов історичної стилістики. Наразі виникають і співіснують два її основні різновиди:

1) концерт-цикл з доволі стійким темповим співвідношенням трьох частин – «швидко – повільно – швидко»;

2) одночастинний концерт-поема – різновид симфонічної поеми, у якій сполучаються ознаки сонатної форми та сонатного циклу.

Зазначено, до системи трубних жанрів (окрім власне концерту для труби з оркестром), можна віднести:

–камерну сонату для труби з фортепіано чи спеціально підібраним інструментальним складом;

–концертні етюди, які здебільшого мають подвійні позначення, художнє та технічне;

–концертіно – жанр, проміжний між великим концертом та камерною сонатою;

–концертну п'єса програмного змісту;

–цикли п'єс мініатюр на зразок маленьких сюїт.

Їхнє функціонування тісно пов'язане з виконавським звукообразом який є психофізіологічним феноменом сутність якого полягає в єдності фізичного та психологічного (Н. Рябуха).

Авторами концертної та концертно-камерної музики для труби є 2 категорії музикантів:

1) трубачі-виконавці, які володіють навичками композиторської професії і створюють репертуар для себе та своїх учнів;

2) фахові композитори, які приділяють у своїй творчості окрему увагу трубі як концертуючому та камерному інструменту великих виражальних можливостей (як правило, такі автори орієнтуються на відповідні виконавські трубні школи або на окремих трубачів-віртуозів, також на потреби навчального процесу).

До числа останніх відносяться французький композитор Е. Бозза, який є автором цілого ряду творів для духових інструментів, у тому числі для труби, котрі на сьогоднішній день вже стали хрестоматійними. У даній магістерській роботі здійснено огляд етапів творчості цього майстра, яких в цілому налічується три (А. Понькіна). Перший з них (1930-ті–1940-ві рр.) характеризується як ранній і відрізняється в галузі музики для духових інструментів переважанням концертних та концертно-камерних жанрів, у яких охоплюються різні духові інструменти та різні моделі форм – від програмних п’єс до сонати-фантазії.

Другий період (1950-ті–1970-ті рр.) був в творчості Е. Бозза основним і з точки зору музики для духових інструментів найбільш плідним. Його характерними рисами були:

1) тяжіння до відтворення великих форм (саме в межах цього періоду було написано «Концертіно для труби з оркестром»);

2) впровадження нових жанрів, які раніше у музиці для труби майже не практикувалися (цикли програмних п’єс різного змісту, зокрема циклу «Rustiques» (Сільські картинки));

3) ускладнення музичної мови та композиційних структур за рахунок залучення фольклорних джерел (неофольклористичні тенденції), а також стилістики джазу (А. Понькіна).

У стилі Е. Бозза в цей період закріплюються принцип «віртуозної кантилени» (М. Крупій), який означає поєднання виразної мелодики з технічними труднощами, характерними для інструментального виконавства, узагальненим латинським терміном *virtus* (звитяга, талант).

Характерною рисою другого (основного) та третього (підсумкового, автодескриптивного) періодів творчості Е. Бозза у сфері музики для духових інструментів слід вважати досконале знання можливостей кожного з них, що робить його твори зручними для виконання і дозволяє використовувати їх як у концертній практиці віртуозів, так і під час навчання майбутніх професіоналів – оркестрантів, ансамблістів, солістів.

Третій період (1980-ті–1990-ті рр.) творчості Е. Бозза можна вважати ще й експериментаторським (А. Понькіна), оскільки у ньому композитор відшукував нові барви та стилістичні якості у поєднанні тембрових семантик різних інструментів (приклад – «Камерна симфонія» для флейти, гобоя, фагота, валторни, арфи, челести і фортепіано). Саме у цей період відчутними стають і ментальні риси творчості Е. Бозза, у музиці якого знаходять прояв типово французькі національно-стилістичні риси, відображені у спогляданні («змалюванні» дійсності), об'єктивному показі її картин, зокрема пасторальної буколіки, а також прихованої символіки.

Останнє яскраво проявляється в творах для труби, яка, поряд з гобоєм, завжди була звуковим символом пасторальної пленерності, що і спонукало композиторів до її відповідної трактовки. Зрозуміло, що цією образною сферою музика для труби (за участі солюючої труби) не обмежується, що доводиться розглядом творів Е. Бозза, запропонованим у другому розділі даної магістерської роботи.

РОЗДІЛ 2.
КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРУБНИХ ОПУСІВ Е. БОЗЗА.

2.1 Камерно-концертний різновид (на прикладі п'єси «Rustiques» для труби з фортепіано; виконавські версії – а) В. Марсаліс, б) О. Е. Антонсен).

Концертна п'єса Е. Бозза «Rustiques» («Сільські картинки») була написана у 1955-му році і відноситься до другого, основного періоду творчості композитора. Як зазначається в роботі С. Міліуте (S. Miliūtė), « … цей твір підходить як для сольних концертів, так і для конкурсів, оскільки характеризується широкими та яскравими темами, інтригуючими та співучими мелодіями»[70,С.31]. Даний твір базується на програмності широкого спектру дії із залученням як інтромузичних, так і екстрамузичних джерел.

Разом з тим, навіть з врахуванням моментів звуконаслідування, програмний задум цього твору має риси узагальненості, на основі чого « … кожен виконавець може створити колоритні образи села за допомогою фантазії»; окремі епізоди, на які ділиться загальна композиція « … слід виконувати вільно, ніби в неосяжних полях грає сурма, відтворюючи ігри різних тварин» що набувають характеру «питання-відповіді»[там само].

На користь концертності у даній п'єсі свідчить не лише її імпровізаційний характер, але й діалогічність як константна основа будь-якої концертної форми, що складає його «начало і принцип» (Б. Асаф'єв) [7, С. 218].

Концертний принцип відобразився і на композиційній структурі «Rustiques», яка складається з трьох розділів: А (1–10 тт.); В (він має внутрішню тричастинну побудову aba і охоплює 10–50 тт.); С (його внутрішня структура – abc, а за маштабами він займає найбільшу кількість тактів – з 51-го по 151-ий); до цього додаються також невелика каденція (усього 3 тт.) і кода (яка представлена у 153–176 тт) [70, С. 31].

Така структурна побудова, свідчить про сполучення у даній п'єсі ознак тричастинного циклічного концерту (скоріше навіть концерштюк) та сюїти

програмного типу, частини якої поєднані на зразок наскрізних сонатних за витоками процесів.

Імпровізаційний характер п'єси допускає також іншу точку зору на її структурну побудову, яку висказує Т. Докшицер, вважаючи, що це – « колоритна і віртуозна двочастинна п'єса. Перша частина включає декілька образних планів, які малюють картини природи. В основі першої частини лежать два епізода: один з них носить рішучий, призивний характер, в ньому домінує вольове, чоловіче начало, другий – більш спокійний, співучий, ліричний.»[22, С. 194]. Як бачимо, якщо співставити обидві наведені точки зору на форму п'єси, у ній вирізняються все ті ж риси контрастної побудови концертної форми типу «швидко–повільно–швидко», у якій заключний розділ чітко не визначено, а його зміст розкривається як інтегруючий, суміщуючий у вільній імпровізаційній багатотемній конструкції зміст двох попередніх (подібна побудова є характерною для джазових хорусів, а впливи джазу на творчість Е. Бозза, зокрема на його опуси для духових інструментів, є цілком очевидними).

На останнє вказується у роботі С. Міліуте, де авторка зазначає, що « … в деяких епізодах п'єси Rustiques відчувається вплив джазу»; зокрема, авторська ремарка *Moderato senza rigole del tempo* « … вказує на те, що виконання має характеризуватися свободою та імпровізаційністю»[70, С. 32]. Тема про яку йде мова, відрізняється типово джазовою послідовністю гармоній та синкопованим ритмом в дусі свінгу, хоча згодом її ритміка ніби «вирівнюється» і набуває більш наспівного характеру. Як на ознаку джазу, аналізуючи першу тему, Т. Докшицер звертає увагу і на характерну тріоль, яка зустрічається не тільки тут, але і в інших місцях твору. На думку маестро трубного мистецтва, ця тріоль у швидкому темпі «може не вийти», а тому «їх потрібно зіграти ширше, вільніше, з відчуттям кожного звуку в губах», що цілком допускається «імпровізаційним характером музики»[22, С.194].

Перший розділ форми п'єси, заснований на сигнальних інтонаціях, має характер монологу, як однієї з типових рис концертності, вказуючи на цей факт, Т. Докшицер рекомендує виконавцям-трубачам проявити «багато

винахідливості і фантазії, щоб він (цей монолог) прозвучав осмислено і виразно, у вільних темпових і динамічних модифікаціях»[22, С.194]. Враховуючи численні повтори початкової фрази, а також постійно виникаючі трубні сольні каденції наприкінці майже кожного з повторів, сам композитор пропонує в тексті ремарку *Senza rigole del tempo* – без точного дотримання темпу. Каденційна імпровізаційність зумовлює в першому розділі форми «Rustiques» панування дрібної віртуозної техніки в партії майже постійно солюючої труби, яка тільки подекуди сполучається у мікродіалозі з репліками супроводжуючого фортепіано.

Ця фактура витримується аж до розділу, позначеного як Andantino (від 10 т, авторська ремарка, до партії труби – *espressivo*) у тональності Es-dur, яка, проте відразу представлена як es-moll (в першій темі стабільну тональність завдяки її монодичній побудові визначити практично неможливо). Відразу звертає на себе увагу зміна жанрового нахилу – призивні звороти фанфарного типу змінюються широко розгорнутою трубною кантиленою, яка демонструє епіколіричний (пісенний) виток даного матеріалу. З початком цієї теми змінюються і функція фортепіано, яке у вступі обмежувалося витриманими акордами, на тлі яких розгорталися трубні каденції.

В розділі Andantino, який є основним в тематичному комплексі даної п’єси, представлено власне концертний діалог труби і фортепіано, які чергуються на паритетній основі: після проведення теми в партії труби виникає сольна відповідь фортепіано, яка її підтверджує і доповнює (подвійна експозиція як ознака концертної форми). Звертає на себе увагу акордовий виклад мелодичної теми в партії правої руки піаніста, що надає тематичному матеріалу додаткової епіко-ліричної експресії і урівноважує гучність обох інструментів.

Характеризуючи трубну складову цієї пісенної теми, Т. Докшицер зазначає що, в ній « … є проблеми з диханням; проте, вони вирішуються доволі просто»[22, С.194]. Для цього пропонується полегшений варіант виконання великих фраз, який виникає шляхом додавання цезур саме для взяття дихання у тих місцях, де автором музики, який керувався членуванням у формі, вони не проставлені.

Як вже відзначалося основний розділ даної п’єси має тричастинну (точніше – три-п’ятичастинну) побудову. У середині тут виникає досить складний для виконання мелодико-ритмічний «візерунок», кожна фраза якого починається з 32-ої паузи. Т. Докшицер у цьому місці рекомендує виконавцям-трубачам не намагатися цю паузу прослухати – «інакше буде запізнення. Грайте майже одночасно з паузою – тоді можете спокійно і непоспішаючи встигнути зіграти всі 32-і»[22, С.195]. Аналогічне паузування зустрічається і у репризному повторі теми вступу (в екпозиційному показі це була тріоль шістнадцятими від сильної долі такту). Для зручності та ритмічної точності виконання Т. Докшицер пропонує і тут деякі «вільності», про що «подбав» і сам автор, який «написав в супроводі педальні акорди якраз на місці пауз»[там само].

Звертає на себе увагу динамізація репризних повторів, при якій вже знайома слухачеві тема чи мелодичний мотив набуває зовсім іншого образного змісту. Зокрема, інтонація фанфар вступу при повторі у репризному розділі сприймається вже не як сигнальна, а звуконаслідувальна, імітуючи голоси птахів та тварин на сільському пленері.

Щодо другої теми, яка виконує функцію теми побічної партії у сонатно-концертному діалозі, то її характер характеризується як лірико-епічний, хоча мотиви-патерни покладені у її основу, є похідними від попередніх трубних сигналів, якими насичено першу тему та її розвиток. Це, зокрема, тріоль, а також звороти з прохідними та допоміжними звуками, які починаються від витриманої сильної долі такту з характерним пунктиром (з 12-ого по 22-ий тт., авторська ремарка *espressivo*, тональність es-moll). Лірична тема підхоплюється далі фортепіано (до того воно акомпонувало трубі розміреним рухом акордів чвертями на динаміці *p*, з крещендуванням до *mf*) мелодія викладається в партії правої руки піаніста штрихом маркато в октавних подвоєннях, але вже без тріолей (авторська ремарка *dolce*). Далі вступає реприза трубної теми, де відновлюється її імпровізаційно-віртуозний характер, а звучність обох інструментів згасає до *pp* (26–36 тт., авторська ремарка в партії труби *con sord.*). Від 34-го т. починається доволі розгорнута каденція труби *senza sord.* (авторська

ремарка *a piacere*), що звучить на тлі витриманих акордів фортепіано. Тут обігруються тріольна інтонація, а також характерні секундові мотиви з паузуванням на першій долі, що відповідає схвильованому ліричному тонусу музики (умовні 35–37 тт.), далі відновлюється спокійний характер лірико-епічної теми цього епізоду, у якому втілено контрастну образну лінію, пов'язану з кантиленним саундом труби як мелодичного інструменту. Реприза теми (38–52 тт.) розподіляється між трубою і фортепіано, причому останнє, незважаючи на масивну акордову фактуру, ніби згасає, затихає (*pp*, авторська ремарка *cedez*).

Наступає черга танцювальності, без якої не може обходитися сільське життя. Вступає розділ алегро (у F-dur, f, 6/8) у жанрі тарантели, в затактовій тріолі якої легко впізнати зв'язки з попереднім тематичним матеріалом. Тема тарантели (від 53т.) проводиться спочатку у фортепіано у формі квадратного періоду повторної побудови (4+4 тт.), далі (від 65 т.) тема підхоплюється трубою, якій акомпонує фортепіано акордами на стакато, котрі припадають на сильну та відносно сильну долі такту (авторська ремарка до партії труби *marcato e ben ritmato*). Далі (від 77 т.) починається доповнення до основної частини даної теми періоду, яке виникає внаслідок перерваного кадансу (78–79 тт.), а також доволі розгорнутої фортепіанної зв'язки-доповнення на органному пункті тоніки *f-moll* (однойменний мінор), яка знаменує перехід до своєрідної розробкової частини твору, у якій як у калейдоскопі миготять мотиви-патерни та фактурні формули з попередніх тем.

Перед власне кодою, після помпезного-бравурного завершення теми-тарантели композитор розміщує розгорнуту трубну каденцію (153–157 тт.), яка представлена у вільному метроритмі і складається з двох фаз розвитку. Першу з них позначено ремаркою *scherzando* і вона засновується на двох фразах – «тарантельному» ритмі (перша фраза) та гамоподібному злеті в обсязі більш ніж дві октави шістнадцятими. Друга фаза має в основі лейтритм тріолей та фанфари з першої сигнальної теми, яка подрібнюється на мікроінтонації, обігрувані засобами простих та секвентних повторів.

Власне кода (157–180 тт.), авторська ремарка *meno vivo* засновується на загальних формах руху суцільними шістнадцятими тривалостями, де трубачеві надається можливість показати свою віртуозність і володіння технікою лігатної атаки звуку та витриманому диханні. Завершується твір ремінісенціями тем тарантели, представленої у фортепіано, та фанфари (партія труби), що звучить як звукове обрамлення п'єси.

Твір Е. Бозза відрізняється яскраво-вираженою виконавською спрямованістю. У ньому домінує образ солюючої труби, показаної в різних змістовних ракурсах, репрезентованих музичними жанрами фанфар і інтради, тарантели. Тому, не принижуючи ролі фортепіанної партії, яка виступає з трубною у концертному діалозі «Сільські картинки» можна віднести до розряду домінатно-сольних творів за участі труби.

Як вже відзначалося, цей твір входить до найрепертуарніших зразків світового трубного мистецтва, а тому його можна знайти на компакт дисках багатьох відомих сучасних трубачів-віртуозів (про це свідчить, зокрема, виконавський аналіз даного опусу, запропонований «трубним авторитетом» як Т. Докшицер).

У даній магістерській роботі обрано як найпоказовіші дві виконавські версії трубної партії «Rustiques» – американського трубача В. Марсаліса (*W. Marsalis* (рік народження – 1961-ий)) та норвежського виконавця Оле Едвард Антонсена (Ole Edward Antonsen (народився у 1962-у році)).

Творча біографія В. Марсаліса багата на знаменні події та винагороди. Як зазначається в інтернет-дайджесті, він спеціалізується як академічний та джазовий трубач, композитор та викладач, керівник групи Джаз у Лінкольн-центрі [73]. Він є на сьогоднішній день лауретом 9 премій «Греммі» у джазаому на класичному жанрах, а також Пулітцерівської премії (1997 рік). Музична біографія В. Марсаліса починається у Новому Орлеані – визнаному центрі американського джазу. Його першим вчителем був батько – джазовий піаніст, а клачичну освіту, як академічний трубач він отримав у знаменитій Джульярдській школі, куди він вступив у 1979-му році. З тих пір він став всесвітньо відомим

майстром, спеціалізуючись в межах широкого музично-творчого діапазону – від радіо та телеведучого, власника лейблу Blue Engine Records, керівника джаз квінтету, учасника всесвітньо відомого біг-бенду The Jazz Messengers (керівник – А. Блейкі), з 2015-го року В. Марсаліс є професором Корнельського університету, що він суміщує з виконавською та просвітницької діяльністю.

Характерною рисою виконавської манери В. Марсаліса є поєднання джазового та академічного саундів, що, очевидно, його і приваблювала у п'єсі «Rustiques» Е. Бозза, де сполучаються обидві ці стилістики. У відгуках критиків та колег подвійна спрямованість трубного стилю В. Марсаліса визначається і як негативний, і як позитивний факт. Зокрема, представники джазового мистецтва, такі, як критик Скотт Янов, вважав В. Марсаліса талановитим, але критикував його за «вибіркове знання історії джазу», зокрема за те, що Марсаліс вважає «авангардну гру після 1965 року поза межами джазу, а джаз-ф'южн 1970-х – безплідними»[16].

На думку джазового піаніста Кіта Джірретта, «Марсаліс занадто добре наслідує стилі інших людей… Його музика для мене звучить як труби вищій школі» [там само]. Згідно до вислову бас-гітариста Стенлі Кларка, позитивні речі, які можна сказати про В. Марсаліса переважають над негативними – «він повернув джазу респектабельність»[16].

Наведені нами дані та спостереження повністю реалізуються у виконавській версії, запропонованій В. Марсалісом щодо композиції «Rustiques» Е. Бозза. Перш за все слід відзначити тяжіння цього інтерпритатора до стилю «співаючої труби», що накладає свій відбиток на всі теми та зв'язуючі побудови цього твору. Зокрема у фанфарній темі вступу переважає лігатний штрих та тяжіння до укрупнення фраз, виконуваних на одному диханні. Майже відстутні також різкі динамічні контрасти, що надає музиці вступу епічного характеру в дусі вокального блюзу.

Справжню трубну кантилену пісенного типу демонструє В. Марсаліс у повільній темі, де сам автор музики запрограмував таку семантику. Для виразної подачі матеріалу інтерпретатор застосовує дещо повільніший темп, надаючи

інтонаційної вагомості кожному звуку, кожному інтервальному звороту, вибудовуючи при цьому загальну широку динамічну лінію в охопленні усього експозиційного розділу форми.

У розділі *Allegro* (тарантела) В. Марсаліс теж прагне до чіткої вимови кожного звуку танцювальної мелодії, що особливо яскраво звучить у мікродіалогах з фортепіано. Продовжується також лінія «співаючої труби», яка на цей раз представлена через кантилену моторного типу, близьку вокальному *bel canto*. Підкреслюючи вокальну генезу, виконавець використовує навіть елементи співу, поєднуючи їх з трубним *frulato*.

У виконанні норвежського трубача О.Е. Антонсена (*Ole Edvard Antonsen*) п’єса «Rustiques» набуває більш яскравих ніж у В. Марсаліса жанрово-характеристичних рис. Вони зумовлені насамперед універсалізмом стилю цього майстра, який ставив перед собою за його власними словами, завдання розширювати виражальні можливості труби, для чого потрібно експерементувати, використовуючи нетрадиційні прийоми гри на цьому інструменті, запозичені від інших саундів та вокальної практики [73]. Як зазначають критики, О. Е. Антонсен «грає з інструментом» – кладе олівці в мундштук, використовує язик замість нижньої губи, співає, грає в картонних кухлях [там само]. Світове визнання прийшло до О. Е. Антонсена після його перемоги на конкурсі CIEM у Женеві 1987-го р.. У 1992-му році з великим успіхом розійшовся його альбом Tour de Force, зі зразками переважно поп- та рок музики. Через два роки вийшов альбом «Pulling Out the Stops» записаний спільно з британським піаністом та органістом Уейном Маршаллом, до якого увійшли твори класичного репертуару.

В інтерпретації п'єси «Rustiques» Е. Бозза О. Е. Антонсен поєднує обидва напрями свого стилю – класичний та джазовий. Від першого йде чіткий показ внутрішньої структури твору, виваженість динамічного плану виконання, віртуозність у сполученні з чіткою вимовою деталей інструментальної інтонації. Від другого – імпровізаційність, у витоках пов’язаних з вокальним блюзом та

джазовою баладою, риси якої ясно прослідковуються у версії, запропонованій О. Е. Антонсеном спільно з піаністом В. Савалішем (Wolfgang Sawalisch).

В цілому їхня інтерпретація п'єси Е. Бозза вкладається до типу виконання, який отримав назву «романтичний», стилістика якого відрізняється активною роллю засобів виконання, які доповнюють та індивідуалізують композиторський текст. Мова йде про динаміку, артикуляцію, агогіку, спеціальні прийоми гри, які автором музики не передбачалися. Вже у вступі (Moderato) О. Е. Антонсен широко використовує ресурси «сигнальної» труби, застосовуючи мікротемпові зрушення в середині фраз та навіть мотивів. Спеціально підкреслюється також обома виконавцями динамічні контрасти, до який додаються аналогічні темпові мікрозміни, у кантиленній темі О. Е. Антонсен, як і В. Марсаліс, орієнтується на «співаючу» трубу, але її походження у нього інше – це блюзова інтонація, що відображено знову-таки через мікрозміни агогіки і динаміки. Тема «тарантели» у виконанні О. Е. Антонсена звучить з підкресленням танцювальної основи, для чого спеціально робляться додаткові акценти, які відображують пластику танцювальних рухів. Віртуозні пасажі в сольній каденції та коді О. Е. Антосен будує на основі темпового *accelerando* і динамічного *crescendo*, які у тексті Е. Бозза не вказуються.

Таким чином порівняльний аналіз виконавських версій запропонованих В. Марсалісом і О. Е. Антонсеном, відображують дві сторони стилю самого Е. Бозза, унаучнені в концертній «Rustiques». Умовно їх можна назвати класично-поемною, яка йде від сонати та романтично-джазовою, що в генезі має імпровізацію на теми-стандарти. Обидва виконавці тяжіють до віртуозного стилю гри, виокремлюючи у ньому, з одного боку стилістику трубної кантилени (В. Марсаліс), а з другого блюзову-баладну за походженням імпровізаційну свободу (О. Е. Антонсен).

2.2. Концертуюча труба у великій формі (на прикладі Концертіно для труби з фортепіано, виконавська версія – Дж. Довел (труба) та Е. Німан (фортепіано))

Даний твір є зразком відтворення у стилі Е. Боззі жанру класичного концерту, як варіанту сонатно-симфонічного циклу. Композитор трактує цей жанр у властивій йому емоційно-ігровій манері, насичуючи музику інтонаціями фольклорно-побутового походження. Наразі, зберігаючи типову темпову модель класичного концерту «швидко–повільно–швидко», композитор надає їй індивідуалізованого звучання, близького в цілому виконавському образу труби, знайденому ним у п'єсі «Rustiques».

Композиція Концертіно, незважаючи на дотримання формальної логіки у поєднанні та побудові частин, базується на принципі звукових «сцен», які упорядковані через регламентовані структурні канони. Концертіно, створене Е. Бозза у 1949-му році, найчастіше звучить у варіанті труби з фортепіано, хоча існує, але рідко виконується, і варіант для труби з камерним оркестром. Тричастинний цикл Концертіно має такі жанрові та структурні ознаки:

- I ч. – Allegro moderato, 3/4, основна тональність a-moll, сонатна форма з епізодом у розробці та сольною каденцією труби у коді – моделює жанр скерцо-токати створюючи тим самим «арку» зі скерцозним фіналом, у якому скерцо поєднується з маршем;
- II ч. – Andantino, 3/4, основна тональність d-moll, субдомінтова по відношенню до основної тональності I ч., складна тричастинна композиція вільної побудови із зв'язками розділів, що нагадують джазові бриджі, – побудована на кантиленному, пентатонічному звукоряді і має явне пленерне походження (музика, що звучить на відкритих просторах).
- III ч. – Assez anime, 6/8, основна тональність C-dur, форма рондо-сонати зі зв'язками-переходами від рефренів до епізодів та розгорнутою каденцією яка звучить перед завершенням форми – своєрідний «жанровий гібрид» скерцо та гротескно-жартівливого маршу.

Вибудовуючи таким чином жанрову драматургію свого твору, Е. Бозза надає традиційному тричастинному концерту (у даному випадку – його камерному варіанту Концертіно), вельми оригінального звучання, використовуючи для цього досить відомі та апробовані музичною практикою засоби та прийоми віртуозної гри, які у сукупності створюють «комбінаторику старого», як засіб створення «нового».

Починається І ч. стрімкими висхідними пасажами багатозвучного фортепіано в межах яких викристалізовується основна мелодична лінія підхоплювана далі трубою (11 т.). Весь матеріал головної партії будується на мікродіалогах труби і фортепіано, в межах яких ніби непомітно виникає тема побічної партії, яка не є контрастною головній, а лише доповнює її рисами камерності, взагалі властивими музиці цього Концертіно (цифра 3, авторська ремарка *Calme*). Відсутність явного контрасту жанрових сфер та образів головної та побічної партій компенсується у формі І ч. спеціальним епізодом лірико-кантиленного змісту, який звучить ніби в оточенні інтенсивної розробковості в партіях як соліста, так і супроводу (цифра 9, авторська ремарка *Un peu plus lent*).

Ця тема входить до системи «аркових» зв'язків, які цементують форму Концертіно, кореспондуючи з обома темами ІІ ч. та ліричними епізодами ремінісценціями у формі фіналу. Такий метод дозволяє Е. Бозза відобразити своє відношення до сонатно-симфонічного розвитку, у якому «аркові» зв'язки превалюють над наскрізними лейттематичними процесами.

Музичний матеріал ІІ ч. у цілому є монолітним, компактним (взагалі, слідуючи законам «малого» концерту, час звучання всіх частин є нетривалим – І ч. – 4 хв. 15 с.; ІІ ч. – 3 хв. 12с.; ІІІ ч. – 3 хв. 54 с.).

Починається лірична частина Концертіно виразним соло труби (1–6 тт.), до якого поступово підключається, набуваючи розмаху акорди фортепіано. В цілому процес, який відбувається у цій частині розпізнається за жанровими ознаками: пентатонічна ноктюрновість першої теми жанрово модулює до вальсовості, у якій відчуваються впливи джазового вальсу від ц.1, 11 т. (авторські ремарки до партії труби *dolcissimo*, причому труба грає з сурдиною).

Поряд з джазовими впливами, у цьому «вальсі-діалозі» відчутні риси письма К. Дебюсі, фактура творів якого, маючи під час значний «волюмен» (масу), звучить на найтихішій динаміці створюючи ефект утаємниченості та навіть загадковості. Додамо також, що у ІІ ч. Концертіно, як видається зосереджено «образ автора» як французського композитора, який прагне об'єктивно відображувати світ, але відчуває при цьому цілу низку почуттів.

З 3 ц. починається друга тема ліричної частини, яка за жанром моделює вальс. Цю тему викладено у тональності h-moll – паралельній початковому D-dur у першій темі. Особливістю викладу матеріалу тут є контрапункт трубної та фортепіанної мелодичних ліній, які становлять варіанти однієї і тієї ж «вальсової» теми супроводжуваний вже згадуваними акордами фортепіано в межах декількох октав – від великої – до другої. У ц. 4 досягається кульмінаційна точка (звук h 2 октави у труби), після чого починається плавний спад звучності від *ff* до *mf* (авторська ремарка *cedez* – поступаючись). У кадансі в тональності E-dur (ц.5, авторська ремарка *Tempo*) відбувається повернення першої теми разом з жанром ноктюрн, що у оркестровому варіанті підкреслено проведенням теми у кларнета на тлі органного пункту тональності A-dur – домінанти головної тональності цієї частини D-dur, яка історично відома як «пасторальна» (Шоста симфонія Л. Бетховена). Проведення теми у кларнета (у нашому випадку – в партії правої руки піаніста) передує репризному проведенню першої теми у труби, яке звучить на тому ж витриманому низькому басі, на динаміці *mf,* у супроводі «стрічкового» руху на динаміці *pp* в надвисокому регістрі фортепіано (із захопленням четвертої октави). Наприкінці частини (ц. 6) звучить виразне соло труби із закінченням на ферматі, після чого звучність ніби застигає на витриманих педалях в партіях обох інструментів.

За функцією у цілому ІІ ч. форми даного Концертіно є своєрідним інтермецо – пасторальною замальовкою, яка розділяє швидкі ігрові крайні частини. Обидві вони тяжіють до жанру скерцо, але з певними відтінками: у І ч. – це скерцо-токата, а у ІІІ ч. – скерцо-марш. Разом з тим, у фіналі здійснюється ремінісценції тем та мотивів з попередніх частин імпровізаційні за характером віртуозні

епізоди, що порушують «стандартну» логіку класичної форми рондо типу АВАСА.

Перше проведення рефрену (C-dur, *ff*, авторська ремарка *Assez anime*) доручено фортепіано, після чого (ц.1) його повторює з певними варіантами труба (авторська ремарка *Schercando*). В межах викладу рефрену у труби виокремлюються тріольний рух, який стабілізується і поступово ніби припиняється (ц. 2), передаючись до партії фортепіано (зв'язка до першого епізоду). Його тема (авторська ремарка *Un peu moins vite* – трохи повільніше) має гротескний характер і порушує рівномірний рух, який склався у фігурах фортепіанного супроводу. Партія труби в цьому епізоді має підкреслено «вибуховий» характер, але цей образний стан швидко змінюється наступним епізодом, який являє собою невелике фугато на матеріалу теми-рефрену (ц. 3 –ц. 4), яке знову переходить в імпровізацію труби підтримувану мотивами-контрапунктами фортепіано. Значення цього епізоду у формі цілого – продемонструвати віртуозно-технічні можливості труби, як інструменту, здатного відтворювати інтонаційно складну музику, насичену ритмічними та мелодичними контрастами – свого роду «прозу» сучасного трубного мистецтва. Складність матеріалу трубної партії композитор навіть фіксує ремаркою *Facultatif pour la Trompette seule*, яка в перекладі означає необов'язковість для виконання шести тактів музики до ц. 6.

Від цього моменту слідує чергова віртуозна зв'язка-перехід до теми-рефрену, яка з'являється з початку у партії фортепіано в основній тональності C-dur у викладі октавними унісонами на динаміці *ff* (ц.7). Це проведення теми-рефрену майже повністю збігається з початковим і встановлює знову маршовість як головну жанрову ознаку даної частини Концертіно. Наступний епізод , у якому головну роль виконує труба з сурдиною (ц. 8, авторська ремарка *leger incisif* – легкий різець), є продовженням віртуозної лінії, яка в даній частині Концертіно виступає як антитеза характеристичній жанровості. Активізація трубного компоненту тут супроводжується встановленням остенатного руху

фортепіанної партії, що підтримує єдину лінію у встановленні метроритмічної побудови тематичного комплексу даної частини.

Від ц. 9 (витриманий звук ля 2 октави в партії труби) починається чергова темброва перекличка труби з інструментами оркестру – англійським ріжком та флейтою (у нашому варіанті вони показані у «чорно-білому» фортепіанному викладі). Ці мікродіалоги є свідченням дії принципу концертування, що визначає жанрову специфіку даного твору. Іншим атрибутом концертування, похідним від діалогу, виступає віртуозність, що і демонструє партія солюючої труби, починаючи з ц. 9. Труба ніби змагається з фортепіано у стрімких гамах, які чергуються з мелодичними мотивами фанфарного характеру.

Даний епізод має в цілому розробковий характер, але не розгортається до маштабів власне розробкового розділу, а ніби переривається, переходячи до останнього проведення рефрену (ц. 11). Його тема спочатку проводиться у фортепіанній партії імітуючись у висхідному порядку у його різних регістрах. На вершині цього підйому рефрен підхоплюється трубою.

В обох випадках рефрен повністю не проводиться; демонструється лише його головна частина, заснована на фанфарних мотивах, які визначають загальний браворний характер фіналу даного Концертіно. Після чергового фортепіанного пасажу, функція якого є вступною, слідує розгорнута сольно трубна каденція, яка узагальнює матеріал не лише фіналу, але й усього Концертіно.

Різновид, представлений у даній каденції, відноситься до композиторського, який існує поряд з виконавським. У даному випадку Е. Бозза, керуючись законами музичної форми, дає свій авторський варіант каденції, яка у формі цілого (не лише фіналу) є своєрідним компендіумом образного змісту та технічних особливостей усього Концертіно. Такий варіант каденції відноситься, за класифікацією М. Бондаренко [75], до таких її різновидів, де на першому плані знаходиться композиторський задум щодо узагальнення попередньо показаного тематичного комплексу, а не автономна, «нейтральна» у тематичному відношенні виконавська віртуозність.

Дана каденція (авторська ремарка *recitativo*) засновується на нетактованому показі ключових мотивів рефрену фіналу, який є, у свою чергу, спорідненим з темою головної партії I ч.. Кожен з мотивів спочатку експонується, а потім дістає певного розвитку представленого як його ж варіант. Між цими елементами каденції виникають паузи, які на певний час призупиняють рух, розподіляють його в цілому на три невеликі фази. Остання з них є резюмуючою і слугує у формі концертино своєрідним епілогом, де у стислій формі відображено зміст цієї жанрово-характеристичної концертної композиції, головною метою якої є показ ресурсів труби у різних художньо-технічних умовах – активному *motto*, фанфарно-віртуозного малюнку та інструментальній кантилені, де вирізняється мелодичний потенціал цього інструменту, здатного відтворювати відтінки вокальної мови.

Як вже відзначалося, Концертіно Е. Бозза є одним з репертуарних творів, до яких у своїй практиці звертаються провідні трубачі світу. У даному магістерському дослідженні в якості прикладу виконавської інтерпретації Концертіно обрано версію, запропоновану відомим американським трубачем Джейсоном Довелом (Jason Dovel). У даний час він займає посаду доцента кафедри труби в Університеті штату Кентуккі і є відомим серед фахівців і шанувальників трубного мистецтва виконавцем трубної музики різного історичного та жанрового змісту. Основні творчі досягнення Дж. Довела як виконавця репрезентовано трьома компакт-дисками назви яких вже самі по собі свідчать про художні уподобання цього видатного майстра. Це: його дебютний альбом записаний разом з піаністом Е. Німаном «Lost Trumpet Treasures» (2014); «Ascent: New Music for Trumpet» (2016); «Baroque Music for Trumpet and Organ» (2018).

Концертіно Е. Бозза увійшло до першого з цих альбомів, назва якого говорить сама за себе: «Lost Trumpet Treasures» – «Втрачені скарби труби». Як бачимо, Дж. Довелу належить не лише майстерне виконання цього твору, але й саме його відкриття серед інших, які ще не здобули належної популярності серед виконавців.

Така просвітницька місія, характерна для діяльності Дж. Довела як виконавця і педагога, знайшла відображення і у його підході до інтерпретації Концертіно Е. Бозза. Тип цієї інтерпретації в цілому можна визначити як «класичний», тобто такий, який орієнтується на композиторські вказівки і містить мінімум виконавських «вторгнень» до авторського тексту. Разом з тим, виступаючи як «виконавець-класик», Дж. Довел прагне продемонструвати у своїй версії Концертіно своє особисте відношення до його музики, а також до її автора – композитора французької школи другої половини XX ст..

Тому у «класичній» версії Концертіно, запропонованій Дж. Довелом, проступають риси «романтичного» та «імпресіоністичного» бачення змісту та форми твору, що дозволяє визначити використовуваний цим виконавцем тип інтерпретації як змішаний, полістилістичний.

У своїй трактовці тематичного матеріалу I ч. Дж. Довел повністю дотримується композиторських вказівок щодо темпу та динаміки, проте, у самому тембрі його труби відчувається якась елегічність, мелодична співочість, що суттєво впливає на семантику скерцо-токати, репризентовану у I ч. твору. Разом з піаністом Е. Німаном, Дж. Довел дещо пом’якшує «сигнальні» репліки в темі головної партії, акцентуючи увагу слухача на кантиленній пентатонічній темі побічної партії, виконуваній із застосуванням сурдини-грибка. Саме тут розкривається романтичний нахил стилю інтерпретатора, який тяжіє до особливого «образу» труби, який можна характеризувати як співочий, кантиленний.

Орієнтуючись на цей «образ», Дж. Довел разом з піаністом Е. Німаном роблять у I ч. Концертіно Е. Бозза акцент на ліричному епізоді у розробці, де звучання труби набуває широкого розмаху, у якому, проте відсутня напруга, а панує вільна стихія імпровізації-діалогу, характерна для повільних частин та епізодів концертно-камерних форм.

Те ж саме можна сказати і про сольну каденцію, у якій головним для Дж. Довела є розгортання та послідовний показ ключових мотивів з тем експозиції,

поєднаних загальною атмосферою «теплого», «співочого» саунду, якого досягає виконавець шляхом умілого використання простої та подвійної атаки звуку.

У ІІ ч. Дж. Довел продовжує окреслену в межах І ч. лінію «ліризації» тематизму, трактуючи основну тему *Andantino* як ноктюрн, витоки якого спостерігаються в темі-епізоді І ч.. Солююча труба Дж. Довела поступово ніби обростає багатозвучною фактурою фортепіанного супроводу, у ритміці якого вимальовуються риси повільного вальсу. Саме тут обидва виконавці – Дж. Довел та Е. Німан – знаходять, як видається елементи імпрессіоністичного стилю інтерпретації, що йде від музики К. Дебюсі. Навіть у кульмінаційних зонах звукова маса багатозвучного фортепіано і гучної труби не підкреслюється, а навпаки динамічно ніби згладжується за рахунок лігатного штриху у побудові великих фраз та середньої сили звуку. Це цілком відповідає «французькому стилю», до якого в цілому відноситься інструментальна музика Е. Бозза, де відсутній як такий вираз відкритих почуттів, а панує загальне лірико-меланголічне світовідчуття. Показ цієї сторони стилістики даного Концертіно, як видається, є найсильнішим моментом в інтерпретаційній версії Дж. Довела - Е. Німана.

Фінал Концертіно, написаний у формі рондо-сонати відрізняється виключним різноманіттям тематичних елементів та прийомів гри, що за ними стоять. Це створює цілий ряд технічних труднощів, які з успіхом долає такий досвідчений трубач, як Дж. Довел. Виконуючи тему рефрену, виконавець підкреслює її танцювально-моторний характер, але не переходить межі у напрямі до гротеску, залишаючись у рамках жанрової характеристичності. Це ж стосується і численних епізодів та зв’язок між ними, де панує стиль віртуозного *motto* з численними переключеннями на різні мелодико-ритмічні малюнки – від трубних сигналів до кантиленних розспівів та гам.

«Строкатість» у тематизмі та фактурі, характерна для фіналу Концертіно, вимагала від виконавців дотримання єдиної темпової лінії у побудові його цілісної форми, що цілком їм вдалося. Щодо особливостей трубної техніки, які демонструє Дж. Довел, то відзначимо перш за все віртуозне володіння технікою

подвійного язика, а також раціонального розподілу дихання у великих фразах кантиленного змісту, що особливо яскраво проявлюються у заключній, підсумовуючій сольній каденції, яка звучить як стислий «конспект» усього твору. Прийоми гри та штрихи, задіяні у його тексті є майже стовідсотково традиційними, апробованими. В якості зразку нетрадиційного елементу у виконавській палітрі фіналу Концертіно можна навести лише так звану «губну трель», яка замінює клапанну і звучить у заключному кадансі фіналу ілюструючи, змішаний стиль Дж. Довела як трубача-інтерпретатора.

Висновок до Розділу 2.

Трубні опуси Е. Бозза в даній магістерські роботі проаналізовані на прикладі двух зразків – коцертної п'єси «Rustiques» та Концертіно для труби з фортепіано. Перший з цих творів класифікується як камерно-концертний різновид жанрової форми, ознаками якого є програмність синтетичного циклу, у якій прослідковуються семантичне узагальнення у сполученні з таким специфічним прийомом, як звуконаслідування. Ще однією рисою даної п'єси є імпровізаційність як атрибуція концертної форми, у якій виконавці (трубач і піаніст) можуть себе вільно почувати у відтворенні колоритного образу села з його типовою звукосемантикою – іграми тварин, що набувають характеру «питання-відповіді» (С. Міліуте). Зазначено, що дана одночастинна п'єса складається з трьох відносно самостійних розділів, поєднаних наскрізною лінією розгортання, близькою до сонатного принципу. Перші два з них є невеликими за розміром і можуть розглядатися як єдине ціле, що дозволяє мислити про дану композицію як двочастинну (Т. Докшицер). Дослідники цього твору, на думку яких в даній роботі надані посилання (Т. Докшицер, С. Міліуте) знаходять у ньому риси джазової (свінгової) стилістики, що є особливо характерно для першої теми з характерною тріоллю, яка у загальній формі відіграє твору відіграє роль лейтритму. Для якісного виконання «джазової» теми слід дослухатися порад такого знавця, як Т. Докшицер який зазначав, що у швидкому темпі виконання тріолі у цьому та інших місцях форми може не вийти, а тому

допускається деяке уповільнення: «тему слід грати ширше, вільніше, з відчуттям кожного звуку в губах» (його власні слова). Перший розділ п’єси будується на багаторазово повторюваних сигнальних фразах, наприкінці яких постійно виникають віртуозні мікрокаденції (функція фортепіано тут зводиться до акомпонементу та коротких реплік, що виникають між повторами трубної теми). Щоб уникнути монотонності цей трубний монолог треба виконувати, змінюючи динамічні відтінки та використовуючи агогіку (сам автор з цього приводу дає ремарку *Senza rigole del tempo*).

Підкреслено що концертно-імпровізаційний характер даної композиції потребував не лише контрасту темпів але й згідно до програми, контрасту музичних образів. Це реалізується у переході від сигнальної фанфарності у швидкому темпі до трубної кантилени у розділі, позначеному авторською ремаркою Andantino. У цьому розділі відбувається і зміна функції фортепіано, яке виступає у діалогічному співвідношенні з партією труби, створюючи навіть дещо подібне до концертної подвійної експозиції. У виконавському плані тема розділу Andantino відрізняється доволі великими маштабами фраз, для виконання яких можна запропонувати додаткові «люфти», які полегшать напругу у диханні трубача (Т. Докшицер).

Основний розділ композиції п’єси «Rustiques» є не лише маштабним але й узагальнюючим. Він вбирає до себе і репризу, причому усі повтори, які у ній зустрічаються, є динамізованими, модифікованими аж до зміни образних характеристик. Наприклад, мотив фанфар з початку п’єси втрачає свій сигнальний характер і за рахунок змін трубної артикуляції та динаміки починає сприйматися як звуконаслідувальна (відтворення голосів птахів та тварин на сільському пленері).

Всі технічні та образно-тематичні компоненти п’єси «Rustiques» сконцентровоно у сольній трубній каденції. В її основі лежить тріольна лейтінтонація, а також секундові мотиви-патерни з основної теми. Каденція невелика за розмірами, ніби вмонтована до репризного розділу форми, сигналом до початку якого вона по-суті і є.

Реприза органічно поєднується з новою темою, представленою танцювальним жанром тарантели (цей фрагмент можна вважати третім заключним розділом загальної композиції п'єси, який надає їй схожості з програмною сюїтою). Після завершення показу танцювальної теми, представленої у багатозвучній щільній фактурі, починається розділ який за функцією нагадує коду як другу розробку у сонатній формі. Сигналом до її початку є розгорнута сольна каденція представлена у нетактованій метриці. Вона складається з двох фаз розвитку: перша з них є відголоском тарантельного ритму, представленого у вільній імпровізаційній подачі; друга засновується на тріольній лейт-формулі і мотивах фанфар з першого розділу форми.

І після цієї розгорнутої каденції приходить на завершення мініатюрна кода, яка не дивлячись на свій розмір дає можливість показати виконавцеві свою віртуозність та ефектно завершити п'єсу.

Розглянуто версії виконання двох майстрів трубного мистецтва – американського трубача, дев'ятиразового володаря «Греммі» В. Марсаліса та норвежського майстра класики та джазу О. Е. Антонсена. Обидва виконавці майстерно втілили в життя задум та ідею Е. Бозза та доповнили її по-своєму. В цих зразках дуже багато як спільного, так і відмінного. Особливо помітна кантиленна та «м'яка» труба В. Марсаліса та технічна і фанфарна – О. Е. Антонсена. В творі домінує образ солюючої труби, який втілений в музичних жанрах фанфар та інтради, тарантели. Саме тому цей твій входить до найрепертуарніших зразків світового трубного мистецтва, він дає можливість показати всю майстерність та індивідуальність кожному виконавцеві.

Другим проаналізованим твором у даному розділі є Концертіно для труби з камерним оркестром, який являє собою класичний концерт, як варіант сонатно-симфонічного циклу. У цій великій формі, як і в першому проаналізованому творі, Е. Бозза насичує твір фольклорно-побутовими мотивами, надає трубі індивідуалізоване звучання. Тут композитор використовує досить відомі та апробовані музичною практикою прийоми та засоби віртуозної гри, які у сукупності створюють «комбінаторику старого», як засіб створення «нового».

Також відчутні джазові впливи, які особливо чітко прослуховуються у другій (ліричній) частині Концертіно. Джазові впливи в поєднанні з рисами письма К. Дебюсі створюють ефект утаємниченості та навіть загадковості. За функцією II ч. являється своєрідним інтермеццо, яке знаходиться між двома швидкими частинами. Швидкі частини нагадують скерцо, але I ч. ближча до скерцо-токати, а III ч. – до скерцо-маршу. У фіналі також згадуються мотиви з попередніх частин, які імпровізаційні за характером. Каденція є важливим підсумком усього Концертіно, тому вона засновується на нетактованому показі ключових мотивів рефрену фіналу, який, є спорідненим з темою I ч.. Кожен з мотивів експонується, а потім розвивається як його ж варіант. Між елементами каденції виникають паузи, які розділяють її на три невеликі фази.

Концертіно Е. Бозза увійшло до альбому «Lost Trumpet Treasures» – «Втрачені скарби труби» американського трубача Дж. Довела. Виконання якого і було проаналізовано у даній магістерській роботі. Дж. Довелу належить не лише майстерне виконання цього твору, але й саме його відкриття серед інших, які ще не здобули належної популярності серед виконавців. Соліст використовує «класичний» тип інтерпретації, дотримуючись вказівок автора, але у ньому все ж таки проступають риси «романтичного» та «імпресіоністичного» бачення змісту та форми твору, що визначає використовуваний цим виконавцем тип інтерпретації як змішаний, полістилістичний. Дж. Довел у даній композиції демонструє різноманітні особливості трубної техніки, серед яких слід виділити віртуозне володіння технікою подвійного язика, а також раціонального розподілу дихання у великих фразах кантиленного змісту, що особливо яскраво проявляються у заключній, підсумовуючій сольній каденції, яка звучить як стислий «конспект» усього твору.

ВИСНОВКИ

Дані висновки містять основні результати дослідження і відповідають його меті та завданням, сформульованим у вступі. У магістерській роботі була поставлена мета виявлення композиційних та виконавських особливостей творів для труби Е. Бозза. Творчість композитора була розглянута з методологічної точки зору та власне композиційно-виконавського аналізу. Проаналізовано етапи розвитку та становлення труби до її сучасного вигляду, як концертуючого інструменту. Зазначено, що цей інструмент багатовікової еволюції набув яскраво-виражених універсальних якостей, але не втратив і своєї специфіки.

Зазначено про поняття стиль труби, його згадки вперше з'явилися в епоху Барокко. У труби тоді був «войовничий» стиль, її використовували у військових оркестрах та для виконання сигналів. Довгий час, аж до XIX ст., труба недооцінювалась композиторами, а використовувались у творах в основному труби у високому регістрі (стиль clarino). Все змінилося з появою вентильного механізму, труба відкрилася як зовсім інший, самостійний та унікальний інструмент, дуже зацікавивши собою митців того часу. В часи Ренесансу та Барокко, труба не була найбільш поширеним інструментом в концертуванні, де переважали скрипка, клавір, флейта, гобой та інші. Але майстерне володіння трубою високо цінувалося в цей час, про що згадується в історичних фактах, де сказано що виконавці-трубачі отримували більш високу платню за свою роботу чим інші оркестранти (М. Сапонов).

Згадано про розвиток трубного мистецтва і в Україні. Сучасний концертний репертуар для труби, порівняно з минулими десятиліттями, значно збагатився (В. Посвалюк). Українські митці не залишалися осторонь поповнення трубної літератури, а створювали її як класики (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Гомоляка), так і представники наступних генерацій (М. Дремлюга, А. Муха, Г. Майборода). З організацією видавництва «Музична Україна» цікавість композиторів до духових інструментів реалізувалася у створенні багатого ансамблевого та сольного репертуару (В. Посвалюк).

У методологічному розділі згадані жанри трубного мистецтва, їх зародження та розвиток до сьогоднішнього часу. Величезний вплив на розвиток трубного мистецтва вніс Т. Докшицер. Це був геній свого часу, він не лише майстерно володів своїм інструментом, але й характеризував та аналізував трубну літературу, що дало великий поштовх в розвитку трубного мистецтва.

До типово трубних жанрів, які склалися у практиці трубного музикування протягом епох «Барокко – Новітній час», можна віднести:

–камерну сонату для труби з фортепіано чи спеціально підібраним інструментальним складом;

–концертні етюди, які здебільшого мають подвійні позначення, художнє та технічне (творчому доробку Т. Докшицера зразком цього жанру є 20 етюдів для труби соло під загальною назвою «Романтичні картинки»);

–концертіно – жанр, проміжний між великим концертом та камерною сонатою, який набув особливої популярності наприкінці XIX – початку XX століть, зокрема у творчості композиторів-трубачів, які створювали репертуар для власних потреб;

–концертна п’єса програмного змісту, наприклад, «Інтрада» А. Онеггера чи «Легенда» Дж. Енеску (сполучення сонатної форми та вільної фантазійної імпровізації);

–цикли п’єс мініатюр, як правило триптихи (на зразок «Сільських картинок» Е. Бозза та «Триптиху» Г. Томазі.

Сказано про характеристику стилю Е. Бозза, як автора музики для духових інструментів, особливо труби. Якщо у творчості Ежена Бозза мова йде про конкретний позначений самим композитором жанр, то у стилі цього автора завжди присутні і ознаки інших жанрових начал: у камерній мініатюрі може виникнути концертна імпровізаційність, власне концерт може мати явні ознаки камерності та включати пленерні епізоди.

У даній роботі розглянуто 3 етапи (періоди) становлення Е. Бозза (А. Понькіна). Перший етап (1930-ті–1940-ві рр.) характеризується як ранній і відрізняється в галузі музики для духових інструментів переважанням концертних та концертно-камерних жанрів, у яких охоплюються різні духові інструменти та різні моделі форм – від програмних п'єс до сонати-фантазії.

Другий період (1950-ті–1970-ті рр.) був в творчості Е. Бозза основним і з точки зору музики для духових інструментів найбільш плідним. Його характерними рисами було тяжіння до відтворення великих форм (саме в межах цього періоду було написано «Концертіно для труби з оркестром», яке проаналізоване в даній роботі). Е. Бозза впровадив нові жанри, які раніше у музиці для труби майже не практикувалися (цикли програмних п'єс різного змісту, зокрема циклу «Rustiques» (Сільські картинки)). Він ускладнив музичну мову та композиційну структуру за рахунок залучення фольклорних джерел, а також стилістики джазу (А. Понькіна).

У стилі Е. Бозза в цей період закріплюються принцип «віртуозної кантилени» (М. Крупій), який означає поєднання виразної мелодики з технічними труднощами, характерними для інструментального виконавства, узагальненим латинським терміном *virtus* (звитяга, талант).

Третій період (1980-ті–1990-ті рр.) творчості Е. Бозза можна вважати ще й експериментаторським (А. Понькіна), оскільки у ньому композитор відшукував нові барви та стилістичні якості у поєднанні тембрових семантик різних інструментів (приклад – «Камерна симфонія» для флейти, гобоя, фагота, валторни, арфи, челести і фортепіано). Саме у цей період відчутними стають і ментальні риси творчості Е. Бозза, у музиці якого знаходять прояв типово французькі національно-стилістичні риси, відображені у спогляданні («змалюванні» дійсності), об'єктивному показі її картин, зокрема пасторальної буколіки, а також прихованої символіки. Останнє яскраво проявляється в творах для труби, яка, поряд з гобоєм, завжди була звуковим символом пасторальної пленерності, що і спонукало композиторів до її відповідної трактовки.

В даній магістерській роботі розглянуто композиційно-драматургічні особливості двох творів Е. Бозза: «Rustiques» для труби з фортепіано та Концертіно для труби з камерним оркестром, і зроблено виконавський аналіз даних творів (виконавці В. Марсаліс, О. Е. Антонсен, Дж. Довел).

Концертна п'єса Е. Бозза «Rustiques» («Сільські картинки») була написана у 1955-му році і відноситься до основного етапу творчості композитора. Даний твір базується на програмності широкого спектру дії із залученням як інтромузичних, так і екстрамузичних джерел. Дана п’єса містить сполучення ознак тричастинного циклічного концерту (скоріше навіть концерштюк) та сюїти програмного типу, частини якої поєднані на зразок наскрізних сонатних за витоками процесів.

Перший розділ форми п’єси, створений на сигнальних інтонаціях, має характер монологу, як однієї з типових рис концертності.

У першому розділі звучить постійно солююча труба, яка тільки подекуди сполучається у мікродіалозі з репліками супроводжуючого фортепіано. Основний розділ даної п’єси має тричастинну побудову. У середині тут виникає досить складний для виконання мелодико-ритмічний «візерунок», кожна фраза якого починається з 32-ої паузи. У побічній партії даної сонатно-концертної п’єси переважає лірико-епічний характер, хоча мотиви-патерни покладені у її основу, є похідними від попередніх трубних сигналів, якими насичено першу тему та її розвиток. Перед власне кодою, після помпезного-бравурного завершення теми-тарантели композитор розміщує розгорнуту трубну каденцію, яка представлена у вільному метроритмі і складається з двох фаз розвитку.

У даному творі домінує образ солюючої труби, показаної в різних змістовних ракурсах, які репрезентовані музичними жанрами фанфар і інтради, тарантели. Тому, не принижуючи ролі фортепіанної партії, яка виступає з трубною у концертному діалозі «Rustiques» можна віднести до розряду домінатно-сольних творів за участі труби.

Для аналізу, як самим показовими, вибрано дві виконавські версії трубної партії «Rustiques» – американського трубача В. Марсаліса та норвежського виконавця Оле Едвард Антонсена. П’єса «Rustiques» містить у собі поєднання стилістик джазового та академічного саундів, що, очевидно, і привабило В. Марсаліса для її виконання. Слід відзначити тяжіння цього інтерпритатора до стилю «співаючої труби», що накладає свій відбиток на всі теми та зв’язуючі побудови цього твору. Зокрема у фанфарній темі вступу переважає лігатний штрих та тяжіння до укрупнення фраз, виконуваних на одному диханні. Майже відстутні також різкі динамічні контрасти, що надає музиці вступу епічного характеру в дусі вокального блюзу.

У виконанні норвежського трубача О.Е. Антонсена п’єса «Rustiques» набуває більш яскравих ніж у В. Марсаліса жанрово-характеристичних рис. Вони зумовлені насамперед універсалізмом стилю цього майстра, який ставив перед собою, за його власними словами, завдання розширювати виражальні можливості труби, для чого потрібно експерементувати, використовуючи нетрадиційні прийоми гри на цьому інструменті, запозичені від інших саундів та вокальної практики. В інтерпритації п'єси «Rustiques» Е. Бозза О. Е. Антонсен поєднує обидва напрями свого стилю – класичний та джазовий. Від першого йде чіткий показ внутрішньої структури твору, виваженість динамічного плану виконання, віртуозність у сполученні з чіткою вимовою деталей інструментальної інтонації. Від другого – імпровізаційність, у витоках пов’язаних з вокальним блюзом та джазовою баладою, риси якої ясно прослідковуються у версії, запропонованій О. Е. Антонсеном спільно з піаністом В. Савалішем.

Таким чином порівняльний аналіз виконавських версій запропонованих В. Марсалісом і О. Е. Антонсеном, відображують дві сторони стилю самого Е. Бозза, унаучнені в концертній «Rustiques».

Наступна проаналізована композиція, Концертіно, незважаючи на дотримання формальної логіки у поєднанні та побудові частин, базується на

принципі звукових «сцен», які упорядковані через регламентовані структурні канони. Концертіно, створене Е. Бозза у 1949-му році, найчастіше звучить у варіанті труби з фортепіано, хоча існує, але рідко виконується, і варіант для труби з камерним оркестром. Вибудовуючи таким чином жанрову драматургію свого твору, Е. Бозза надає традиційному тричастинному концерту, вельми оригінального звучання, використовуючи для цього досить відомі та апробовані музичною практикою засоби та прийоми віртуозної гри. Концертіно Е. Бозза є одним з репертуарних творів, до яких у своїй практиці звертаються провідні трубачі світу. У даному магістерському дослідженні в якості прикладу виконавської інтерпритації Концертіно обрано версію, запропоновану відомим американським трубачем Джейсоном Довелом. Концертіно Е. Бозза увійшло до першого з цих альбомів: «Lost Trumpet Treasures» – «Втрачені скарби труби». Як бачимо, Дж. Довелу належить не лише майстерне виконання цього твору, але й саме його відкриття серед інших, які ще не здобули належної популярності серед виконавців. У запропонованій Дж. Довелом версії Концертіно, проступають риси «романтичного» та «імпресіоністичного» бачення змісту та форми твору, що дозволяє визначити використовуваний цим виконавцем тип інтерпретації як змішаний, полістилістичний. Щодо особливостей трубної техніки, які демонструє Дж. Довел, то відзначимо перш за все віртуозне володіння технікою подвійного язика, а також раціонального розподілу дихання у великих фразах кантиленного змісту, що особливо яскраво проявлюються у заключній, підсумовуючій сольній каденції, яка звучить як стислий «конспект» усього твору. Прийоми гри та штрихи, задіяні у його тексті є майже стовідсотково традиційними, апробованими. В якості зразку нетрадиційного елементу у виконавській палітрі фіналу Концертіно можна навести лише так звану «губну трель», яка замінює клапанну і звучить у заключному кадансі фіналу ілюструючи, змішаний стиль Дж. Довела як трубача-інтерпретатора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаджян Г. А. Новая методика обучения игре на духовых инструментах. Харьков : 1981. 24 с.
2. Адорно Т. В. Камерная музыка. *Избранное : социология музыки /* сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хорумов. Санкт-Петербург 1998. С. 79–94.
3. Альшванг А. Проблемы жанрового реализма (К 70-летию со дня смерти А. С. Даргомыжского). Избранные статьи, Москва, 1959. С. 87–91.
4. Апатський В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. Пособие. Кн.2 / Нац. Музык. Акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2006. 432 с.
5. Апатський В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. Пособие / Нац. Музык. Акад. Украины им П. И, Чайковского. Киев, 2006. 432 с.
6. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост С. С. Зив. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
7. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, Ленгр. Отд-ние, 1977. 270 с.
8. Асафьев Б. В. Музыкальная форма ка процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка, Ленингр. Отд-ние, 1971. 376 с.
9. Асафьев Б. Французская музыка и ёё современные представители «Шесть»: Новая французская музыка: сб.ст. Л : Academia, 1926, С. 10–24.
10. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты). Сборник науч. т р. Ленинград, 1989. С. 95–122.
11. Бобровский В. П. Сонатная форма. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1990. Т.5. Ст. 99–200.
12. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України (від витоків до початку ХХ ст.) : монографія, Харків : ФОП Сілічев, 2007. 350 с.

13. Большиянов Ю. Советский концерт для трубы : автореф. … дис. канд. искусствовед. Ленинград, 1955. 12с.
14. Бондаренко М. Ю. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавчої творчості : (на матеріалі західноєвроп. Фортепіан. Концерту XIX ст.) автореф. Дис. … канд мистецтвознавства, Харків, 2008. – 17 с.
15. Вар'янко О. І. Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство : автореф. … канд. Мистецтвознавства. Львів, 2009. 17 с.
16. Вінтон Марсаліс – Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%B0%D0%BB%D1%96%D1%81 (дата звернення: 21.12.2021)
17. Волков Н. М. Исполнительская артикуляция при игре на трубе: автореф. Дис. … канд. искуствовед.,Вильнюс, 1988. 20 с.
18. Г.Шнеерсон. Французская Музыка XX века. 307 с.
19. Гишка І. С. Звук труби в контексті еволюції інструмента, Музикознавчі студії:зб.статей, Львів, 2005.–Вип.10. С. 117–125.
20. Гишка І. С. Звукотворчий компонент трубного виконавства: традиц. Та базинг: автореф. Дис. канд. мистецтвознавства, Львів, 2005. 18с.
21. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Изд. 2, доп. Киев : Муз. Украина, 1973. 311 с.
22. Докшицер Т.А. Путь к творчеству. Москва : Муравей, 1999. 212 с.
23. Дубка О. С, Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів XX – початку XXI століть : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства, Харків, 2020. 17 с.
24. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. … канд. искуствоведения. Киев, 1984. 25 с.

25.Ігнатченко Г. І Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське музикознавство* : республ. Міжвід. Наук.-метод. Зб. / М-во культури УРСР. Київ, 1981. Вип. 15. С. 131–141.

26.Ігнатченко Г. І. Творчий процес художника. *Українське музиклзнавство* : республ. Міжвід. Наук.-метод. Зб. / М-во культури УРСР. Київ, 1990. Вип. 25. С. 108–115.

27.Ільєнко М. М. Концерт для трубы с оркестром ор.41 А. Гедике в интерпретации Т. Докшицера (опыт исполнительского анализа). Магістерська робота, Харків, 2013. 60 с.

28.Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII–XIX вв.: монография. Донецк : НМАУ, 2008. 311 с.

29.Крупей М. Шляхи формування художньо-виразного мислення саксофоніста, Музичне мистецтво і культура, Одеса, 2006. 216 с.

30.Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемытэстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.

31.Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. Дис. … д-ра искусствоведения. Москва, 1983. 46 с.

32.Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический обьект. *Советская музыка.* 1979. №3.С. 30–39.

33.Мінкін Л. Щодо діалогічної природи концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедріна), Українське музокознавство. Київ. Муз. Україна, 1987. Вип 22. С. 77–83.

34.Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. Дис. … канд.. мистецтвознавства. Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. 2005. 19 с.

35.Муйединов Д. М. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку : автореф. дис. … канд. Мистецтвознавства. Харків, 2017. 20 с.

36.Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.

37.Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

38.Назайкинский Е.В. Поэтика музыкальной миниатюры. *История в музыке 6 избр. Исследования* / Назайкинский Е.В. ; Моск. Гос. Консерватория им П. И. Чайковского. Москва, 2009. С. 371–391.

39.Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке : учеб. Пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с.

40.Овчар О. П.Духове виконавство у Харкові XVIII – початку XX століття : етапи еволюції: автореф. дис. … канд.. мистецтвознавства, Харків, 2017. 16 с.

41.Подольчук В. В. Роль исполнительского дыхания при игре на трубе. Музичне мистецтво : зб. наук. статей / Львів. нац. муз. акад. ім.. М. В. Лисенка, Донецька держ. муз. акад. ім.. С. С. Прокофєва. Донецьк, 2009. – Вип.9. – С. 237 – 245 с.

42.Понькіна А. М. Вестник Магистратуры, Научный журнал. Москва. Коллоквиум, 2015. Вип 50. С. 31–35

43.Понькіна А. М. Саксофон у музичній культурі XX століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів) : автореф. …канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 19 с.

44.Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні : монографія. Київ : КНУТКіМ, 2006. 400с.

45.Посвалюк К. В. Творческая деятельность Николая Бердиева в контексте развития исполнительства на трубе в Украине (1940–1980-е годы) : автореф. Дис. … канд. Мистецтвознавства. Київ, 2016. 20с.

46.Розенберг А. А. Труба. Муз. Энциклопедия : в 6 т. Гл ред. Ю. В. Келдыш : Сов. Энциклопедия, 1974. Т.5. Ст. 619-621.

47.Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти :* зб. Наук. Ст. / Харків. Нац. Ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71–84.

48. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва : Класика XXI, 1998. 398 с.
49. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере: Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков : исследование. Киев : Музинформ, 1993. 117 с.
50. Усов Ю. История зарубежного испольнительства на духовых инструментах : учеб. Пособие. 2-е изд., доп. Москва : Музыка, 1989. 207 с.
51. Усов Ю. История отечественного испольнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1986. 191 С.
52. Федорак М. С. Концерт для трубы с симфоническим оркестром Л. Колодуба «Suoni passati»: опыт исполнительского анализа. Магистерская робота, Харьков, 2015. 60 с.
53. Федорков О. В. Украинский ансамбль тромбонов в контексте мирового музыкального искусства : дис. … канд. искуствоведения. Харьков, 2008. 204 с.
54. Фик Ю. В. Твори для труби Є. Станковича: композиторський та виконавський аспекти. Магістерська робота, Харків, 2018. 62 с.
55. Хейзинга Й. Homo ludens : Человек играющий : опыт определения игрового элемента культуры / сост., предисл. И пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. Санкт-Петербург. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
56. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
57. Холопова В. Н. Фактура: Очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
58. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. Пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
59. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об’єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. Наук. Пр. Харків, 2007. Вип. 20. С, 218–228.

60. Шаповалова Л. В. Как возможно когнитивное музыковедение? *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. Наук. Пр. Харків, 2010. Вип. 28. С, 565–578.
61. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. Дис. … канд. Искусствоведения. Киев, 1987. 23 с.
62. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч посіб. Київ :Заповіт, 1998. 368 с.
63. Akhmadulin I. The Russian trumpet sonata: a study od selected representative sonatas for trumpet and piano with an historical overview of the Russian trumpet school :Dissertation for the Degree of doctor of musical arts. 56 p.
64. Bozza E. Biography URL: http://www.eugenebozza.com/ (дата звернення: 21.01.2021)
65. Collver M, Bruce D. A Catalog of Music for the Cornett. Bloomington. Indiana : Univirsity Press, 1996. 212 p.
66. Dovel J. The influence of jazz on the solo trumpet compositions of Eugene Bozza. University of North Texas, 2007. 58 p.
67. Fortepijonui „Caprice", „Rustique" atlikimo ypatumai, Vilnius, 2019, C. 44.
68. Hickman D. Trumpet pedagogy. A compendium of modern teaching techniques. 2006. P. 303-354.
69. Krutulys A. Trumpas muzikos žodynas. P. 194.
70. Miliūtė Solveiga Trimito priešistorė ir sąranga. Eugene Bozza kūrinių trimitui ir fortepijonui „Caprice", „Rustique" atlikimo ypatumai, Vilnius, 2019. 44 p.
71. Pawłowski J. Trąbka od A do Z. Psl. 12-39
72. Schumacher S. E. An analysical study of publisher unaccompanied solo literature for brass instruments: 1950 – 1970. The Ohio State Uneversity, 1976. 276 p.
73. STORE NORSKE LEKSIKON. Ole Edvard Antonsen. URL: https://nbl.snl.no/Ole_Edvard_Antonsen (дата звернення: 23.12.2021)

74. Watkins H. E. The French three: a comparison(performed) pf recital music for clarinet written by Milhaud, Tomasi, and Bozza. University of Maryland, 2005. 41 p.