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

Кафедра музичного мистецтва естради та джазу

ЖАНР СОНАТИ ДЛЯ ТРУБИ ТА ФОРТЕПІАНО В ТВОРЧОСТІ АМЕРИКАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ Х. СТІВЕНСА ТА Е. ЕВАЙЗЕНА)

Магістерська робота
Горобця Олександра Сергійовича

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства, доцент
Дрожжина Наталія Володимирівна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело _

Горобець Олександр Сергійович

ХАРКІВ – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП…….3

РОЗДІЛ 1. Жанр сонати для труби та фортепіано в історії музичного мистецтва: тенденції розвитку……8

1.1 Історія формування труби як самостійного інструменту……....…….8

1.2 Шляхи розвитку західноєвропейської сонати для труби та фортепіано……..12

1.3 Соната для труби та фортепіано у творчості американських композиторів XX століття…..……..19

Висновки по Розділу 1…….……..……20

РОЗДІЛ 2. Соната для труби та фортепіано у творчості американських композиторів з розкриттям виконавських особливостей……...……23

2.1 Відображення індивідуального композиторського стилю у Сонаті для труби та фортепіано Х. Стівенса…….…….23

2.2 Композиційно-драматургічні особливості Сонати для труби та фортепіано Е. Евайзена …….....34

Висновки по Розділу 2……...53

ВИСНОВКИ…….....55

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……..…….....57

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Інструмент труба існує майже стільки само часу, як і сама цивілізація. Незважаючи на свою довгу історію, сольний репертуар для цього інструменту залишався обмеженим і відносно незмінним до другої половини XX століття. Як і більшість музики, американські трубні сонати другої половини XX століття є відображенням культури та історії, що їх оточувало на той момент. Мета мого дослідження – показати, як сонати для труби Хелсі Стівенса та Еріка Евайзена є однозначно і безпомилково американськими сонатами цього періоду, адже післявоєнну епоху в Америці часто характеризують як час нестримного оптимізму, що випливає з економічного процвітання та військово-промислового верховенства країни. Період з1950-х років часто розглядається як простіший і щасливіший час в історії Америки. Одним з найбільш яскравих в зразків цього часу став жанр інструментальної сонати, структура якої висуває на передній план віртуозні завдання. Її художні та технічні можливості мають вплив на формування професійних якостей виконавця. Тому залучення сонати до репертуару музиканта завжди спрямоване на підвищення його професійного рівня. Хоча сонати для труби та фортепіано з’явилися лише в першій половині XX століття, але творчість композиторів межі XVIII-XIX століть свідчить про різноманітну участь духових інструментів в ансамблевому та частково сольному виконанні того часу. Жанр сонати узагальнив досягнення виконавської практики, дав можливість об’єднати в одному творі ці дві сфери (сольну і ансамблеву), дозволив досягти нових виражальних ефектів за рахунок їх діалогу.

Соната для труби та фортепіано до сьогодні знаходиться в процесі розквіту. Ці твори надзвичайно важливі як для інструктивної, так і художньої практики, оскільки робота над ними сприяє розширенню художнього діапазону виконавців, виробленню багатьох навичок, пов’язаних з володінням звуком, різними технічними прийомами. Зіткнення з цією музикою розвиває смак,

відчуття стилю, уміння вибудовувати форму. Для цього необхідно знати особливості будови творів, розуміти логіку їх розвитку, характер співвідношення образів, особливості тематизму, майстерність ансамблевої гри. Трубні сонати цієї другої половини XX століття відзначаються бурхливими ритмами, блискучими пасажами, героїчними настоями у мелодіях. Після огляду соціальних та музичних тенденцій того часу також виокремлюються формальні, тематичні та тональні структури кожної з сонат та їх складових частин. У ході аналізів виділяється подібність між творами, особливо у інтервальних структурах, мотивних ритмах та мелодичних побудовах, обговорюються ці подібності, а також відображається їхня інтеграція у американську історію та культуру другої половини XX століття. Сонати для труби та фортепіано Х. Стівенсона та Е. Евайзена не ставали предметом спеціального розгляду і досі залишається недослідженим. Саме цей факт аргументує **актуальність** запропонованої теми.

Мета дослідження полягає в розгляді та усвідомленні композиційно-драматургічних особливостей Сонат для труби з фортепіано Х. Стівенса та Е. Евайзена.

Сформульована мета обумовлює вирішення наступних **завдань**:

- узагальнити наукові спостереження про еволюцію трубної сонати в творчості європейських та українських композиторів;
- розглянути характер тематизму та композиційно-драматургічне рішення сонат для труби та фортепіано у другій половині XX століття направлений на окреслення рис індивідуального втілення композиторами жанру сонати;
- розкрити виразово-віртуозні особливості сонат для труби та фортепіано у другій половині XX століття в аспекті виконавських задач;

Об'єктом магістерської роботи являється трубна музика американських другої половини XX століття. **Предметом** – соната для труби в творчості американських композиторів другої половини XX століття.

Методологія магістерської роботи базується на комплексному підході, який дозволяє залучити наступні **методи дослідження**:

історико-теоретичний – передбачає розгляд художніх явищ та їхніх мовних засобів в історичній динаміці;

структурно-функціональний – пояснює композиційні елементи та їх функції у драматургії музичного твору;

жанрово-стильовий – обґрунтовує особливості стосовно стилю та жанру конкретного композитора;

довідково-біографічний – уточнює відомості про творчу спадщину композитора;

порівняльний – розкриває індивідуальні риси в співставленні з усталеною традицією;

виконавський – роз'яснює комплекс виконавських засобів для реалізації композиторського замислу;

інтерпретаційний – окреслює музикознавчі та виконавські трактовки композиторських ідей.

Теоретичну базу складають дослідження, присвячені: *жанру та стилю в музиці* (М. Арановський [25]; Н. Горюхіна [33]; В. Медушевський [44]; М. Михайлов [45]; Є. Назайкінський [48]; Т. Попова [51]; С. Скребков [59]; В. Цуккерман [71]); *музичній формі* (Б. Асаф'єв [26]; Л. Мазель [43]; Л. Мазель та В. Цуккерман [42]; Є. Назайкінський [47]; І. Способін [60]; Ю. Тюлин [61]; В. Холопова [66; 68; 69]; Ю. Холопов [64, 65]); *темі, тематизму та фактурі* (К. Ручьєвська [58]; В. Холопова [67, 70]); *історичному розвитку сонати*

(Edward R. Jakuboski [5]; James Johnson [13]; Jennifer Lorien Dearden [14]; О. Алєксєєв [24];В. Берков [27]; В. Бобровський [28, 29]; О. Вар'янко [30, 31], Н. Горюхіна [34]; Е. Денісов [35]; Т. Ліванова [40;41]; А. Петраш [49]; Вл. Протопопов [53]); *музичній композиції та технікам письма XX століття* (Л. Дьячкова [37]); *творчості* Е. Евайзена (A. Winter [1]; D. Hickman [2]; J. Dearden [3]; [7]; Gary Thomas Wurtz [9]; [12]; K. Kincheloe [16]; J. McNally [15; 17]; M. Cano [18, 19, 20]); *творчості* Х. Стівенса (Deborah Caldwell [4]; [10; 11]; *виконавській інтерпретації* (В. Москаленко [46]; Д. Рабінович [54; 55]); *історії фортепіанного мистецтва* (О. Алєксєєв [22; 23]); *ансамблевій грі* (А. Комар [39]); *історичному розвитку інструмента* (Edward Tarr [6]; І. Гишка [32]; Т. Докшицер [36]; А. Іков [38]; [50]; В. Посвалюк [52]; Д. Рогаль-Левицкий [56, 57]; Ю. Усов [63]; О. Чуприна [72]); *ноти* (Ewazen E. [8]; Stevens H. [21]).

Матеріалом дослідження слугують:

- нотний текст Сонати для труби та фортепіано Е. Евайзена [8];
- нотний текст Сонати для труби та фортепіано Х. Стівенсона [21].

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше:*

- розглянуті композиційно-драматургічні особливості Сонати для труби фортепіано Х. Стівенса, Сонати для труби та фортепіано Е. Евайзена;
- виявлено виконавську складову обраних сонат для труби та фортепіано американських композиторів другої половини XX століття;

Подальшого розвитку набули:

- відомості про еволюцію інструменту труба;
- характеристика сонат для труби та фортепіано.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали магістерського дослідження можуть бути використані у лекційних

курсах «Історія зарубіжної музики», «Введення до спеціальності», «Методика навчання гри на спеціальному інструменті» для студентів духових кафедр та у класі спеціального інструменту «Труба».

Публікації. (подано до друку) Горобець О. Композиційно-драматургічні особливості сонати для труби та фортепіано Еріка Евайзена. «Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство» : зб. наук. ст. Харків, 2020. В. Стаття. 0,5 др. а.

Структура і об'єм роботи. Магістерська робота складається із Вступу, двох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел (71 позиція). Загальний об'єм роботи складає 63 сторінки, з них 54 основного тексту.

РОЗДІЛ 1

Жанр сонати для труби та фортепіано в історії музичного мистецтва: тенденції розвитку

1.1 Історія формування труби як самостійного інструменту

Труба – один з найдавніших музичних інструментів, який має тривалу історію розвитку. Відомості про цей інструмент сягають ще Стародавнього світу: Єгипту, Греції, Індії та Китаю, оскільки в цей час з'явився сигнальний ріг, який був схожим на сучасний інструмент. Про це свідчать відомості про існування найдавніших труб 1500 року до нашої ери, бронзових та срібних труб з могили Тутанхамона в Єгипті, бронзових рогів зі Скандинавії та металевих труб з Китаю, що відносяться до цього періоду [5].

Історія не зберігає в пам'яті ім'я винахідника труби, вона лише зберігає її послідовне покращення та перетворення в сучасний інструмент. Але, як зазначає Д. Рогаль-Левицький, усі дані про інструментальне коріння цього інструменту приводять до висновку, що труба являється одним із різновидів давньої флейти [55, с. 148]. Так, у 1997 році, в Ірані, археологами було знайдено зразки труб аксузької цивілізації. Їхня унікальність вимагала великої майстерності в процесі виготовлення, оскільки матеріалами були дорогоцінні метали. Рентгенологічні дослідження показали, що труби із золота чи срібла зроблені з цільного шматка. Їх обережно вибивали із злитка за допомогою молотка та ковадла. Найдосвідченішим ювелірам сучасності не вдалося цього досягти, не використовуючи хоч раз зварювання [50].

На сьогоднішній день не один дослідник не може з точністю розповісти про «геологічне дерево» труби, адже флейта, труба, валторна представляли собою чи не одну групу інструментів, точніше один вид інструменту, а диференціації в сучасному розуміння між цими інструментами не було. В результаті ми можемо говорити про певні якості звучання «трубою називався інструмент, який володіє ясним благородним і величним звуком» [56, с. 149]. Продовжуючи дослідник зауважує, «очевидно, зовнішній вигляд цього

давнього інструменту мав багато спільного з раковиною, представляючи собою рід спіралі, яку греки називали «стромбос», а французи – *«trompe»*. Але саме слово (труба), як поняття сучасне, виникло лише тоді коли з’явилася необхідність зменшити цей раковино-образний інструмент і надати йому декілька змінених і спрощених обрисів. Тільки тоді слово *trompe* перетворилося в зменшене *trompette*, і треба думати, що саме французам належить честь створення цього зменшеного виду інструменту <…> » [там само].

З історичних літературних пам'яток, художньої літератури дізнаємося, що труба звучала на святкуваннях, урочистих церемоніях та різноманітних обрядах, полюваннях, певних воєнних закликах та сигналах. Таке місце в музичному інструментарії труба займала досить довгий час, доки не був сформований її сучасний вигляд.

У західній Європі труби мали пряму форму, схожу на стовбур, один кінець призначений для розтруба, а в інший – вставляли мундштук. Оскільки такі інструменти були довгими (чи не вдвічі довшими за сучасні «хроматичні» труби) та не досить зручними, але це дозволяло відтворити повну натуральну гаму між другим та вісімнадцятим гармонічним тоном. Окрім цього, на старовинній трубі можна було користуватися додатковими трубками або кронами, що дозволяло відтворити майже повний хроматичний звукоряд. Також на старовинних трубах не можна було користуватися «закритими звуками». Таким чином, ще довго старовинна труба залишалася в тіні інших інструментів з більш яскравими технічними можливостями. Поступово такий довгий інструмент почали згинати, але зберігаючи загальну довжину, що призвело до поступового удосконалення та сформування сучасного вигляду труби.

Старовинна чи натуральна труба починає відлік свого існування з дня зародження оркестру, тобто з того часу, коли вона безпосередньо приступила до виконання музично художніх завдань і дожила до того дня, коли людські

генії створили так званий вентильній механізм. Зараз натуральна труба повністю вийшла з використання. Її можна зустріти тільки у військових сполученнях, де горніст подає свої військові сигнали не на сучасному інструменті, а на старовинній «натуральній» трубі [56, с. 151].

Перші зразки трубної музики були пов'язані з церемоніальним або мілітаристським видами. Тільки на початку епохи Відродження інновації в металообробному виробництві привели до створення того, що зазвичай називають натуральною трубою. Вона здобула нову форму та якості, що стало причиною збільшенню інтересу до цього інструменту. Такою її знали і для такої писали композитори від Клаудио Монтеверді і Гєнрі Перселла, до Фелікса Мендельсона і Гєктора Берліоза. Протягом двох наступних століть форма труби майже не змінюватиметься.

В епоху бароко композитори починають включати партії труби в оркестр. Натуральна труба майорить в творчості таких майстрів як Генрі Перселл, Алесандро Скарлатті, Антоніо Вівальді, Георга Філіпа Телемана і досягає вершин у музиці Георга Фрідріха Генделя та Іогана Себастьяна Баха. Історія розвитку труби в цей час сприймається дещо двояко, Д. Рогаль-Левицький наголошує, що до XIX століття багато дослідників представили помилковий поділ труби на два типи. Партія першої труби-*solo* позначалася словом *clarino,* а її технічні можливості акумулювали усі можливі і неможливі виконавські можливості цього інструменту. Така труба відрізнялася від низької труби – *prinzipaltrompete* більш вузьким мундштуком, що дало можливість в подальшому відокремити у два різні інструменти. Проте композитори XVII–XVIII століть у своєму арсеналі мали тільки одну трубу з трьома різними мундштуками, плоский призначався для гри у високому регістрі, яку назвали *clarino* або «бахівськими». Почути застосування верхнього регістру солюючої труби для рухливих фраз та юбіляцій можемо в сонатах Г. Перселла і А. Кореллі, концертах А. Вівальді, Г. Ф. Телемана, Бранденбурзькому концерті

№ 2 Й. С. Баха, а також блискуче поєднують його з сольним голосом – шість арій А. Скарлатті, арії з кантат Й. С. Баха і ораторій Г. Ф. Генделя.

Про значний крок у розвитку виконавських можливостей труби, жанрової палітри та використання композиторами до цього інструменту в оркестрових та ансамблевих творах того часу свідчить дослідження О. Вар'янко, в якому дослідник зауважує «Друга половина XVII – початок XVIII століття – період остаточної стабілізації труби в музично-виконавській практиці, значних змін у її застосуванні: від функцій сигнального, церемоніального інструмента, сформованого в регламентних рамках музичних ритуалів – до осягнення амплуа оркестрового та сольного інструменту. Крім широкого в невеликих різнотембрових ансамблях, у барокову добу починає формуватися репертуар для солюючої труби, струнних та цифрованого басу. <...> Цей період став “золотою добою” осягнення трубою сольно-концертного амплуа» [30, с. 144].

Доба класицизму та романтизму ознаменувала новий етап розвитку класичної музики, перш за все її ладофункціональну основу, що призвело до використання композиторами нового мелодизму, нових форм та засобів музичної виразності. Натуральні труби, були нездатні виконувати мелодичні лінії широкого дихання, тому на певний час інтерес до цього інструменту зник. Трубам доручалися незначні оркестрові партії, в основі яких лежало відтворення сигналів та інших діатонічних звуків.

Різноманітні експерименти з будовою та звуковидобуванням труби призвело до утворення трьох так званих труб «перехідного» періоду: *trompette demi-lune* (німецька назва – *Stopf-Trompete*) за фомою півмісяця та могла відтворювати нижні звуки; клапанна труба широке застосування отримала у воєнних оркестрах, у симфонічному оркестрі була застосована лише раз Мейєрбером; труба з кулісою, яка була дуже схожою на механізм тромбона, але висувалася назад [56, с. 155–157].

Таким чином у 1815 році було винайдено клапан, який у другій половина XIX століття ще більше удосконалився та його замінили на помповий механізм, що дало можливість виконувати хроматичний звукоряд. В результаті нових експериментів було винайдено так звану «маленьку» трубу яка в порівнянні із старовинною трубою стала вдвічі коротшою. Але розширив рамки художньої виразності труби Ріхард Вагнер, він був першим, хто визнав її гідність та додав так звану «нову» трубу до складу оркестру. Сучасна труба наділена блискучою технікою, їй однаково під силу і віртуозна гра, і мелодичний спів [56, с. 157].

Не варто забувати, що протягом цих століть значну перевагу над трубою мав корнет – це стосувалося як техніки виконання так і композиторської уваги[1].

І якщо, в оркестровій партитурі, все ж таки, труба зайняла своє місце, то в сольній практиці цей інструмент ще довго здобував собі славу. Починаючи з кінця епохи бароко і до XX століття нотних прикладів для труб соло не так і багато. Тільки на початку XX століття, з удосконаленням клапанної системи, що дозволило виконувати хроматичний звукоряд, сольний репертуар цього інструменту значно збагатився.

1.2 **Шляхи розвитку західноєвропейської сонати для труби та фортепіано**

Соната – жанр, який за тривалий період свого розвитку ввібрав у себе значну кількість процесів і явищ різних епох. Огляд наукових робіт з питань музичних жанрів свідчить, що еволюції жанру сонати в них відведено значну увагу.

[1] Оскільки він був сольним інструментом з військового оркестру, то його репертуар складався в основному з шоу-п'єс.

Так наприклад, праця російського музикознавця Л. Мазеля «Будова музичних творів» [42] є одним із перших цілісних видань у вітчизняному музикознавстві. Вчений дає наступне визначення: «Сонатною формою називається така репризна форма, в першій частині (експозиції) якої є послідовність двох різнотональних тем (перша тема представлена в головній тональності, друга – в побічній), а в репризі ці теми повторюються в іншому співвідношенні, найчастіше тонально наближаються, причому найбільш типове проведення двох тем в головній тональності. Середній розділ сонатної форми в багатьох випадках є розробкою, яка є тонально нестійкою [там само, с. 362].

Євгеній Назайкінський у праці «Стиль і жанр в музиці» сонату і симфонію відносить до концертних жанрів. В них існує певний герой – постать, яка «оповідає». Але найчастіше ця постать в свідомості слухача замінюється виконавцем чи композитором [48, с. 98].

Серед провідних українських музикознаців назвемо працю Н. Горюхіної «Еволюція сонатної форми» в якій авторка досліджує генезис розвитку цього жанру. В праці представлена історія від зародження цього жанру до творчості композиторів імпресіоністів та експресіоністів і стверджує, що «сонатна форма з усіх класичних форм інструментальної музики – найбільш діюча, яскрава і драматургічно цілісна [34, с. 5].

Як зазначає О. Вар’янко «Історія сонати для труби охоплює близько трьох століть <...>. У добу бароко соната культивувалась як невід’ємна складова світських та церковних урочистостей, у добу класицизму – побутового музикування демократичного середовища. У XIX столітті динаміка жанру тимчасово призупиняється, нотомість з початку XX століття соната для труби знову опиняється в колі підвищеної уваги як з боку композиторів, так і концертуючих музикантів. Починається нова хвиля динаміки жанру, який стає важливою ланкою концертного та навчально-педагогічного репертуару виконавців» [30].

Джерела, пов’язані з дослідженням витоків, процесом формування та еволюції сонати для труби впродовж вищеокресленого періоду, представлені

працями П. Бейта, Р. Далквіста, С. Левіна, Е. Тарра [5], Ю. Усова [63] та іншими.

Задовго до появи такого тембрального поєднання – фортепіано-труба, остання пройшла тривалий та цікавий шлях ансамблевого розвитку. Безперечно, основним акомпануючим інструментом труб був клавішно-духовий орган, але ансамблева «співдружність» цих духових інструментів (тембральна насиченість, яскравість та сила гучності) продовжується до нині.

Однак, якщо говорити про родину клавішно-струнних, що формуються у пізньому Середньовіччі та функціонують у багатьох різновидах впродовж Ренесансу і Бароко (клавікорд, чембало, спінет тощо), то тихий, м'який, «*ніжний»* (за Крістофорі), негучний тембр цих інструментів та їх використання насамперед у сфері домашнього вжитку вкрай рідко диспонували до поєднання з фанфарним, інтенсивним та пронизливим звуком труб.

Взаємозустрічний рух на шляху удосконалення та набуття нових тембрально-виразових якостей – становлення труби як мелодичного (вже в добу бароко – віртуозна кантиленна техніка кларіно) інструменту з одного боку, з іншого – набуття все більш інтенсивних резонаторних звукових акустично-тембральних характеристик клавішних (аж до винаходу фортепіано) поступово зближали обидва інструменти.

Експериментальний дух та універсалізм Ренесансу виявлявся і у функціонуванні безлічі найрізноманітніших ансамблевих складів. Труби виступали в різних ансамблевих амплуа: монодичному (кілька труб), з ударними, в духових ансамблях з найрізноманітнішими інструментами, великої популярності набувають поєднання труб зі струнними [39, с. 327–328].

В XVIII столітті із зміною загального устрою композитори по-новому починають трактувати жанри та стилістичні особливості інструментів. О. Вар’янко пише про піднесеність емоційного настрою, красу та вишуканість мелодизму, стрункість на завершеність форми. А також надає прізвища композиторів які зверталися в той час до цього жанру незалежно від національної школи: італійської (Д. Фантіні, Дж. Вівіані, М. Каззаті, Д.

Габріелі, Дж. Тореллі, А. Кореллі), німецької (Й.-К. Пецель, Г.-Ф. Телеман), австрійської та чеської (А. Берталі, Й. Г. Шмельцер, Г. І. Бібер, П.-Й. Вейвановський), англійської (Г. Фінгер, Д. Пейзібль, Г. Перселл) [30].

З удосконаленням будови інструменту, його технічних та виразових можливостей активується увага композиторів, щодо застосування тембру труби у великих формах – сонатах, концертах. Поява в кінці XIX століття труби *in B* – нового модернізованого інструмента з вентильним механізмом, який відкрив його технічно необмежені художньо-виконавські можливості, дозволила посилити експресію, блиск, піднесеність, перетворитися в оркестрово-тутійний, камерно-ансамблевий та концертуючий інструмент.

На початку XX століття труба перетворюється у рівноцінного учасника камерно-ансамблевого музикування, назвемо деякі приклади: «Легенда» Джордже Енеску для труби і фортепіано (1906), Соната для валторни, труби і тромбона Франсіса Пуленка (1922).

У жанрі сонати ідея співставлення діаметрально протилежних семантичних начал ідеально відповідала соціальним запитам часу, поєднуючи раціоналізм з яскравістю емоційного самовиразу, багатогранністю і гнучкістю функційного навантаження тем і розділів, свідомою полістилістичністю авторської лексики, опосередкованою опорою на національно-фольклорні джерела – тобто тому комплексу принципів мислення, які у контексті камерно-ансамблевого музикування довший час були прерогативою скрипки та флейти. Труба втілює ці принципи з підкресленням її тембрових властивостей.

За критеріями масштабності та способу донесення авторського задуму сонати для труби і фортепіано поділяються на 2 типи: *твори концертного спрямування* і *мініатюри*. Пауль Хіндеміт ставши піонером у жанрі трубної сонати у Західній Європі створив одну із перлин концертного репертуару для труби XX століття. Його «Соната для труби і фортепіано» (1939) вражає високим рівнем філософської абстракції, її концепцію визначають драматичні протистояння першої частини, іронія другої, «траурна музика» фіналу. Ця

соната була одним з декількох творів П. Хіндеміта, складених в рамках його проекту з наданням музики суті і виклику серйозним аматорам-виконавцям на різних інструментах. В час, коли написана соната, митець жив в Швейцарії, де він дивився, як його рідна країна анексує Австрію, окупує Чехословаччину і, нарешті, запалює Другу світову війну, вторгшись до Польщі, а її лідери посилили свою одержимість антирадянськими діями та рішуче рухаються до повномасштабного геноциду. «Соната для труби» П. Хіндеміта стала протестом і глибоким плачем на події, що відбувалися. Тембр труби яскраво відображає образи сили, навальності, що контрастують семантиці жалоби. Задум твору відзначено філософським вирішенням проблем життя і смерті. Тимофій Докшицер вбачав у музичних образах Сонати головні віхи людського життя та вважав цей твір однією з перлин трубного репертуару XX століття [32, с. 178].

Акумулюючи традиції фортепіанних та струнних сонат композитори створювали індивідуальні зразки сонати для труби: в російській музиці – це Б. Асаф'єв, М. Платонов, М. Мільман, Ю. Александров, Є Голубєв, В. Агафонніков; в українській – М. Бердиєв, Ю. Іщенко; в польській – П. Перковський; в чеській – Б. Мартіну; у французькій – Д. Руфф.

«Соната для труби і фортепіано» Бориса Асаф'єва (1939) є один із перших у російській музиці творів досліджуваного жанру. Розгорнутий чотиричастинний цикл майже витримано у традиційній послідовності темпових контрастів: енергійне *Allegro*, співуче *Adagio*, грайливе *Scherzo*. Нетиповим є завершення циклічного ряду – в якості останньої частини виступає велична Сарабанда; завершує цикл інтонаційна арка. Даний твір являється взірецем великої циклічної сонати, яка демонструє неокласицистські уподобання автора.

Велике різноманіття трубної техніки, широка палітра емоційних настроїв представлена у «Сонаті для труби і фортепіано» Євгена Голубєва (1952). Автор семи симфоній, Є. Голубєв у жанрі камерно-інструментальної сонати досягає

справжньої цілісності та масштабності образів. На підставі настроєвої та лексичної спорідненості три невеликі п'єси (Сонатина – Арія – Токата) об'єднані Ю. Александровим у сонатний цикл (1963), який цінний звуковою та мелодичною красою, оригінальним трактуванням тембру труби, підкресленням її камерного звучання, різноманітністю й технічною складністю солюючої партії. Популярною серед виконавців є тричастинна Соната М. Платонова (1966) з широким мелодичним розвитком та використанням технічних можливостей інструменту. Романтична за настроєм одночастинна Соната М. Мільмана (1967) кореспондує з точки зору мелодичної наповненості з Сонатою М. Платонова; різнить ці твори сповнена внутрішньої динаміки вільність музичної форми, що наближує її до поемних літературних полотен. Соната В. Агафоннікова (1974) демонструє незвичне трактування як інструменту, так і сонатного жанру завдяки стилістиці твору, оновленій жанровій моделі, проникненню елементів конструктивізму та джазу.

Поряд із сонатами концертного спрямування, великої популярності набуває жанр сонатини та інших маломасштабних жанрів, які відзначені відносною легкістю та політністю виконання, а також простотою змісту. Серед них – сонатини П. Перковського (1955), Б. Мартіну (1956), Д. Руфф (1957), А. Баришева (1965), Г. Окунєва (1961). Це твори навчального спрямування, але за умов змістовного і виразного виконання можуть стати прикрасою будь-якої сольної програми. Об'єднуючими рисами як масштабних, так і навчальних сонат є прагнення максимальної самовиразності інструменту, незалежності від технічних та виразових стереотипів т. ін.

Серед камерно-інструментальної літератури, за участю духових інструментів, написаної українськими композиторами для труби та фортепіано належить скромне місце. Це лише два твори: Миколи Бердиєва (1972) та Ю. Іщенка (1992). Чимало зразків нотної української літератури для цього інструменту існує лише у рукописному варіанті та є маловідомими широкому загалу виконавців та слухачів. Так, клавір «Сонати для труби і фортепіано»

Ю. Іщенка відсутній як в музичних бібліотеках, так і в електронних ресурсах. Звернення до труби як учасника камерно-ансамблевого музикування часто густо залишається для авторів одиничною подією у їх творчій біографії. Як вже зазначалося, серед українських авторів помітне місце належить М. Бердиєву. Працюючи солістом симфонічного оркестру Київського театру опери та балету (1944–1972), викладачем музичного училища та НМАУ ім. П. І. Чайковського М. Бердиєв багато часу приділяє концертній діяльності. Виконавська майстерність талановитого музиканта, фондові записи на Українському радіо у його виконанні творів О. Глазунова, М. Дремлюги, В. Пєскіна викликала схвальні відгуки видатних музикантів та композиторів того часу. У вітчизняній літературі для духових інструментів Соната для труби і фортепіано (1972) М. Бердиєва збагачує низку творів дидактичного спрямування. За зовнішніми ознаками даний опус споріднений з сонатами М. Платонова, Л. Любовського та інших європейських композиторів. Єднає трактування інструмента як символу образів урочистих, величних, патріотичних, романтично-піднесених подій з традиційним розумінням сонатного циклу, рельєфністю тематизму, тощо [31, 52, 72]

Таким чином, композитори XX століття збагатили жанр сонати для труби новими прийомами гри (в деяких прикладах зовсім нетрадиційним для виконавців), суттєво розширили діапазон стилістичних особливостей даного інструменту, посилили колористичний компонент звучання, що відчутно у додаванні засобів мікрохроматики, перманентного дихання та імпровізаційності. В результаті європейська композиторська практика XX століття узагальнила історичний шлях становлення та розвитку труби, як інструменту, її репертуару та намітила нові вектори розвитку трубного виконавства.

1.3 **Соната для труби та фортепіано у творчості американських композиторів XX століття**

Поряд з європейською та радянською композиторськими школами, які створювали репертуар для труби, американська до 40-х років XX століття стояла осторонь та користувалася вже існуючими надбаннями. Про це свідчить наступне: «музика, почута в Америці, найчастіше складалася в іншому місці (зазвичай в Європі) і виконувалася ансамблями, які складалися в основному з європейських музикантів» [3]. Лише в 1930-х і 1940-х роках американські композитори почали експериментувати з новими формами та мелодичними властивостями музики. Ці експерименти сильно відхилялися від раніше прийнятого визначення «музики» і, як результат, отримали тільки мінімальне визнання з боку широкої громадськості. Така ситуація тривала до 1944 року. В цей час, Національна асоціація музичних шкіл (NASM) створила комітет для контролю якості музики, використовуваної в музичних коледжах, що спеціалізуються на духових інструментах. Було виявлено недостатню кількість музичної літератури для мідних інструментів, особливо труби та тромбону. Якщо порівняти матеріал написаний для піаністів та скрипалів, то духові інструменти залишилися обділеними. Щоб виправити цю ситуацію, NASM проголосувало за участь американських композиторів в написанні сонат або концертів для мідні інструменти. Перша серія комісій під головуванням Бернета Тутілла була завершена в 1948 році. Вона додала в репертуар Сонату для труби і фортепіано Лео Сауербі та Концерт для труби Вітторіо Джанніні. Після цього, було замовлено другу серію робіт, в результаті, у 1955 році були випущені ще дві композиції для труби. Ці дві серії NASM виявилися першими кроками у заохоченні композиторів щодо збагачення фонду сучасними музичними зразками виконуваними трубою. Так, з 1950-х років, трубний репертуар почав збагачуватися новими творами, ідеями тим самим забезпечуючи репертуарну основу майже для всіх сучасних сольних

виконавців. Все це відбувалося за різноманітними стильовими напрямками, так наприклад, Арнольд Шенберг говорив, що багато американських композиторів почали використовувати додекафонну техніку для створення своїх творів. Але не тільки додекафонія стала творчою лабораторіє американських композиторів – Мілтон Беббіт використовував математичну підготовку для серіалізації не тільки нот, але і ритму, динаміки та інших елементів музичної мови. У 1958 році М. Беббіт дійшов до того, що назвав своє композиторське ремесло складною наукою, яка не призначена для розуміння та сприйняття широкими аудиторіями. Інші композитори 1950-х років уникали авангарду, а їх творчість відносилася до неокласичної стильової течії для якої характерне повернення до стандартних структур (наприклад, сонатне allegro), функціональної гармонії, використання мелодій широкого романтичного спрямування. Але незважаючи на традиційне мислення, композитори, все ж таки піддалися композиторським віянням епохи XX століття, що проявилося у використанні нетрадиційних тональних структур з великою кількістю ритмічних і метричних акцентів, складних розмірів, перемінних ритмічних та метричних малюнків. Для прикладу слід назвати Кента Кеннана і Хелсі Стівенса.

Подальший розвиток американської класичної музики відбувався зростанням музики в академічних колах. У зв’язку з цим, з’явилася потреба у додатковому факультеті для навчання композиторському ремеслу. Багато митців скористалися цією можливістю, і замість того, щоб покладатися на багатих покровителів для фінансування своїх робіт, вони тепер можуть отримувати регулярну заробітну плату.

Висновки по Розділу 1. Сучасна хроматична труба пройшла довгий шлях формування та стабілізації своєї будови, на сьогоднішній день це укорочений інструмент з трьома вентилями для пониження звуку на півтону, тон та півторатону. Такі структурні метаморфози в певній мірі обумовлені прагненням композиторів до все більш високого звучання оркестрових партій, віртуозної

техніки інструменту, її різноманітними виразовими градаціями. Для її пристрою характерні конічна мензура і чашоподібний мундштук середньої глибини, що додало інструменту ясності, дзвінкості і деякої різкості, але викликало втрату повноти звучання, яке було характерним для старовинних труб [48]. Сучасна труба не є досконалою, наявні інтонаційні похибки, які сучасні майстри прагнуть вирішити. Виходячи з цього труба хоч і старий інструмент, але тільки з середини XIX століття стає повноцінним учасником оркестру (симфонічного, духового, пізніше – джазового) та ансамблю, а також сольним інструментом, який володіє яскравим та блискучим тембром.

Будучи сольним інструментом першочерговим постає питання репертуару, і одним із перших масштабних та вагомих жанрів став жанр сонати до якого звернулося чимала кількість композиторів, хоча і в поодиноких випадках. Пройшовши етапи кристалізації жанр сонати для труби акумулював усі елементи цього жанру для інших інструментів і постав у новому амплуа для даного інструменту. Як відомо, жанр сонати у XX та XX столітті базується на технічно-стильових концепціях композиторського мислення, тому нотний репертуар представлений великим різноманіттям тембрових, стилістичних, образних, агогічних, технічних, композиційних прийомів композиторами пострадянського середовища та композиторами європейцями. Особливий внесок зробили американські митці поєднавши сучасні композиційні прийоми з усталеними традиційними моделями.

В сонаті для труби композитори в першу чергу опираються на виразові можливості інструмента, традиційні класичні основи технік, а також на введення нових образно-композиційних рішень та прийомів звуковидобування. Ці чинники насичують сонату інваріантністю жанрової драматургії та художніми образами.

Серед важливих таких фігур, які сказали своє слово у трубному репертуарі XX століття стали П. Хіндеміт, Б. Асаф’єв, М. Платонов, М. Мільман,

Ю. Александров, Є Голубєв, В. Агафонніков, М. Бердиєв, Ю. Іщенко, П. Перковський, Б. Мартіну, Д. Руфф, К. Кеннан, Х. Стівенс.

Проаналізувавши літературу з проблем сутності, виникнення та еволюції сонати для труби у XX столітті, ми з'ясували, що це питання вивчене фрагментарно і відокремлено від історії сонатного жанру загалом. В українському музикознавстві це питання піднімає О. Вар'янко поряд з історією розвитку цього інструменту і пов'язує нові жанрові моделі цього інструменту з його конструкцією та виразовими можливостями.

Відтак, труба, пройшовши довгий та складний шлях від сигнального, побутового, ритуального до віртуозно-сольного, оркестрового та ансамблевого інструменту, досягнувши величезної художньої виразності, посіла важливе місце серед сучасних музичних інструментів.

РОЗДІЛ 2
Соната для труби та фортепіано у творчості американських композиторів

2.1 Відображення індивідуального композиторського стилю у Сонаті для труби та фортепіано Х. Стівенса

Хелсі Стівенс народився 3 грудня 1908 року у Скоті, Нью-Йорк. Народився в багатодітній сім'ї. Узагальнивши всю наявну інформацію, відмітимо, що свідчення про творчий шлях поміщено у ряді електронних публікацій [10, 11]. Його діяльність мала динамічний розвиток. Він навчався у академії Гомера (Нью-Йорк), університеті Сіракуз де вивчав композицію з Уільямом Бервальдом (1926–1931 рр.) та гру на фортепіано з Джорджем Мульфінгером (1935–1937 рр.), а згодом в Каліфорнійському університеті Берклі продовжив вивчати композицію з Ернестом Блохом (1944 рік). Його викладацька діяльність розпочалася одразу після закінчення навчання. В період з 1937–1941 роки він працював на факультетах університету Сіракуз та Дакоти Весліан. В період з 1941–1946 роки був директором музичного коледжу при університеті Бредлі, у 1946 році був кєрівником в університеті Редленса. З 1946–1976 роки працював в університеті Південної Каліфорніі, де в період 1946–1951 було присуджено звання доцент, а згодом, у 1951–1976, – професора. З 1976 по 1980 роки – професор в університеті Емерітус. Паралельно з активною педагогічною діяльністю, Х. Стівенс займав посади професора в коледжі Помони (1954), університеті Вашингтона (1958), Ельському університеті (1960–1961), університеті Цинциннаті (1968) та коледжі Вільямьса (1969) [там само].

Творча спадщина композитора широко представлена творами оркестрового жанру, а також композиціями для різних камерних колективів, клавішних та хорів. Його музика звучала по всій території США та у понад 30-ти країнах Європи. До митця часто поступали пропозиції стосовно написання різножанрових композицій. Так, він отримував замовлення творів для оркестру Луізвіля («Тріскеліон», 1953; «Коротка симфонія»), університету Редленд (Тріо

№3, 1954), університету Південної Каліфорнії («Балада про Вільяма Сикамора», 1955), музичного фонду Фрома та університету Іліноісу (Септет, 1957), для симфонічного оркестру (Симфонічні танці, 1958), для симфонічного оркестру Нью Хейвена (Тринос, 1968), для Лі Гіпсона (Концерт для кларнета, 1969), для фонду Клода Алманда (Заповіт життя, 1959), для університету штату Північний Техас (Магнификат, 1962), для південного коледжу Джорджії (ТеДеум, 1967), для Альчинського фонду («Подвійний Концерт», 1973), для національного фонду мистецтв (Концерт «Віола», 1975) [там само].

За життя Х. Стівенса було нагороджено багаточисленними преміями. Цей довгий список відзнак включає дві стипендії Гуггенхайма (1964–1965,1971–1972), премію друзів Гарві Галлія (1960), премію Національного інституту мистецтв і грамот Грант (1961), премійна факультетна нагорода USC (1973), премія музичного факультету Рамо (1974) та премія Авраама Лінкольна (Американський угорський фонд, 1978). Поряд з активною просвітницькою діяльністю, видатний митець приділяє багато увагу виконавській практиці та проводить чимало часу в студіях звукозапису. Його дискографія включає низку творів, серед яких: «Трискеліон», «Коротка симфонія», «Симфонія № 1» та «Симфонічні танці», «Соната для соло віолончелі», «Соната для труби і фортепіано», «Концерт для кларнета», «Сонатина для туби і фортепіано», «Соната для валторни і фортепіано», «Партита для клавесину», «Квінтет для флейти, фортепіано, скрипки, віоли та віолончелі», кілька хорових творів. Окрім композиторської та викладацької діяльностей, Х. Стівенс був авторитетним музикознавцем. Він є автором фундаментального твору «Життя і музика Белли Бартока» виданого у 1953 році. Періодами він працював у парі зі своєю дружиною над друком начальних посібників, читав лекції в понад 60 коледжах та університетах Америки, а також у Копенгагені, Будапешті, Белграді, Загребі, Любляні та Мілані. Х. Стівенс входив до складу Американського альянсу композиторів, Американського музикологічного товариства, Національної асоціації композиторів, США та Американської

асоціації університетських професорів. Помер музикант 20 січня 1989 року після тривалої битви з хворобою паркінсона [10].

Вагоме місце у творчості Х. Стівенса посідає соната для труби та фортепіано, яка була написана у 1956 році, а опублікована – у 1959. Її музику характеризує енергійний ритм, тверді тональній центри, гнучкі мелодичні контури та яскрава тембральна образність. З педагогічної точки зору, ця Соната є логічним продовженням Сонати Кента Кеннана для труби і фортепіано, оскільки Соната Х. Стівенса позначилась більш високим ступенем ритмічності та технічної складності. Мелодії Х. Стівенса виходять за звичні нашому вуху рамки та виникають через варіації у взаємодії енергії та контролю. Часте використання контрастного руху також уніфікує твір, при цьому створюючи енергійні хвилі напруги і звільнення.

Перша частина *Allegro moderato* Стівенс постійно змінює метр і часто використовує непарні розміри. Використання фортепіано як другого голосу в ансамблі дуже витончене, дозволяє піаністу викладати теми в різних конфігураціях, сприяє підкресленню лінії труби при більш супровідній обробці теситури та тембру. Весь рух можна розглядати як гнучку сонатну форму, в якій розділи визначаються за допомогою фактурного викладу, темпу та мелодійних ідей. Публікація Сонати у виданні Петерсона у 1959 році передбачає цифри тактів замість репетиційних позначок, які виявляються не досить корисними при спробі ідентифікації форми, але слугуються надзвичайною користю при виділенні складних місць на репетиції з фортепіано. Початок Сонати позначений *ben articulato*, що означає «добре сформульований». Х. Стівенс контролює виконавську інтерпретацію в тій мірі, що вказує на використання різноманітних видів артикуляції по порядку для створення піднесеної енергії. Таким чином, можливі комбінації артикуляції допомагають створити танцювальне відчуття, яке долає дещо розрізнені мелодійні лінії, тим більше, що акцент часто припадає на слабку долю. Оскільки пересічний слухач не знає, як музика починається, виконавці повинні

перевершити довжину музичної думки, щоб спроектувати довгі фрази, які дозволяють мелодії витікати без чіткого ритмічного малюнку, але в метрі вальсу. *Тема головної партії* починається з т. 1 з одночастного вступу труби та фортепіано. Х. Стівенса використовує три окремих мелодичні ідеї для першої теми (елемент *«a»* в тт. 1–12, елемент *«b»* – тт. 14–27, і елемент *«c»* – тт. 34–50). Можна ще більше збільшити ідеї, щоб виявити перший з двох основних мотивів знайдених у варіантах: один – мелодична, другий – ритмічний. Мелодійна ідея заснована на інтервалі чиста кварта. Ритмічний мотив знайдений у початкових трьох нотах руху, але зустрічається протягом усієї частини в різних подачах та в різних стилях. Х. Стівенс викладає цей мотив різними способами. Х. Стівенс прагне, щоб кінці фрази закріпився тональний центр (тт. 12 і 50). Елемент *"a"* наближається до тризвуку *D-dur* (домінанти в *G-dur*) протягом першої половини, поки не осяде на звуку *g* (тт. 11–12). Це піддається аналізу, що головна тема знаходиться в *G-dur*. Х. Стівенс ретельно помічає паузи (наприклад, шістнадцятий відпочинок у т. 4), вказуючи виконавцю на те, що тиша артикулюється так само добре, як і ноти.

Тема побічної партії (т. 51) відкривається плавним переходом метру з попереднього розділу, композитор вказує новий темп *Molto meno mosso*, чверть ноти дорівнює 48 ударів, що означає – пунктирна чверть плюс чверть попереднього темпу. Попередні п’ять тактів на 5/8 починаються з роз’єднаних, канонічних низькохідних ліній, які розслабляються наприкінці двома четвертними нотами з крапкою залігованими до четвертних нот. Ці обидва такти (тт. 49–50) забезпечують новий темп побічної теми. Побічну тему відкриває фортепіано низхідною мелодичною лінією, на яку труба у відповідь відтворює висхідну лінія, позначена експресивним забарвленням. Динаміка значно тихіша, ніж у попередній темі, лише частково змінюється з підйомом мелодичної лінії. Ця спільна плавна лінія забезпечує перепочинок від ритмічної та технічної напруженості першої теми. Композитор використовує у партії труби широкий діапазон, щоб виділити форму фрази: мелодія поступово

піднімається від т. 54 до т. 58, а потім поступово спускається перед остаточним драматичним підйомом до найвищої ноти у мелодії в т. 63. Але замість того, щоб м'яко послаблювати енергію через іншу низхідну лінію, Х. Стівенс вставляє мотив *«відлуння»* в т. 64 (позначеним *p*). Цей розділ закінчується короткою фразою, що пробуджує плавну мелодію, перш ніж надати ще одне відлуння. Тут Х. Стівенс відтворює ще один сюрприз завдяки швидким змінам темпу. Фортепіано – основний постачальник цих тверджень (позначених у *«Тетро I»* та *«Тетро II»*). Перше з них – (т. 67) ґрунтується на мотиві подвійної шістнадцятої та восьмої ноти, згаданої на початку руху; тут зазначається один раз під час гри вимірювання темпу, яке потім зміниться на початковий темп і ще раз повторить такий варіант. Наступне швидке твердження у т. 70 є попередником мелодії труби в т. 120, яка забезпечує остаточне повільне висловлювання з віддаленим, приглушеним звуком.

Розробка починається з т. 72, *«Тетро I»* і неповним викладом у фортепіано теми головної партії. Т. 77 співвідноситься з т. 46 (елемент *«c»*), а ритм в т. 79 вільно співвідноситься з т. 2 (елемент *«a»*), поєднуючи таким чином по-новому фрази теми головної партії. Оновлюється манера викладу музичної думки: від т. 77 до т. 84, труба має акценти та динаміку *f* , на відміну від делікатного, танцювального початку. Лінія розм’якшується у тт. 88–93, перш ніж різко перекреслити *f*. Тут труба починає нову мелодію, яка є дуже технічною і продовжує підкреслювати поєднання синхронізованих ритмів та зв’язок по всій тематичній лінії.

Після фортепіанної інтермедії в т. 103, труба констатує тему переходу від т. 67 – у фортепіано ця мелодія (як і мелодія у т. 97) повинна звучати без зусиль та інтонаційно чисто. Короткий патерн в тт. 122–123 пропонує деякий перепочинок від важливих мотивів. Труба робить остаточне неповне твердження теми головної партії в т. 126, яка зменшується у переході фортепіано до репризи. Трубний хід в т. 138 віщує новий розділ, викладаючи знайомий матеріал. Х. Стівенс вже показав, що він не звертається до класичної

форми та її очікування, не повторюючи експозицію Сонати. Тут, у репризі, він продовжує цю тенденцію, зберігаючи розвиваюче ставлення до мелодії. Хоча композитор використовує ті самі ноти з початку руху (т. 138), але доповнює метричною варіацією, щоб створити жвавий звуку з теми головної партії: після одного такту в *2/4* він продовжує мелодію в розмірі *3/8*. Цей вальсовий розділ має свіжу енергію, яка вимагає того ж самого світлого стилю, що знайдений на початку руху. Матеріал, продемонстрований у т. 157 відтворюється з певними змінами у т. 160, звучання на *mf* є все ще декламаційним, хоч і з меншою силою та відчуття гри «на відстані». Труба має відкладений хід до елементу *«b»* теми головної партії, виключаючи перші кілька тактів та вступаючи з введення арпеджіо в т. 169. Х. Стівенс у репризі також використовує такі варіанти поліфонічного викладу, як інверсія та підсумовування. Один приклад знайдено в т. 178, друга доля. Порівнюючи це з т. 172, можна виявити, що чотири шістнадцяті ноти знаходяться в зворотньому порядку з одним зміненим кроком. Перехід до теми побічної партії дуже нагадує експозицію (можна порівняти такти 49 та 189) за винятком того, що тема побічної партії викладається лише на третину від експозиції і починається з додавання злагодженої трубної педалі. Наприкінці теми побічної партії, Х. Стівенс забезпечує гармонічний відпочинок з мажорним акордом у т. 209 слідом за приглушеними звуками труби, які здалеку здаються церковними дзвонами.

У коді Стівенс знову описує тему в середині музичного висловлювання: в т. 221 він додає підсумовуючий хід, що призводить до енергійної та ритмічної другої половини теми головної партії, елементу *«a»*. Т. 237 подається в оберненому варіанті, що сильно підштовхує музику вперед (відзначається зростанням динаміки, акцентами та позначенням *allargando*). За іронією долі, Х. Стівенс задіює всі синхронізації і подовжує непарний метр (*5/8* до *5/4*), щоб наблизити першу частину до тріумфального закінчення.

Друга частина (*Adagio tenero*) так само, як і перша відзначається витриманими тривалостями. *Adagio tenero* відкривається на тихій динамічній звучності з

простими гармонічними ідеями. Фортепіано грає сольно перших 12 тактів, початок з унісонного звучання As та поступово будуючи додає інші звуки ускладнюючи гармонію. Примітки до партитури показують гармонічне крещендо, коли обидві руки розгортаються та розходяться у різні напрямки до отримання широкого діапазону. Наступні три такти є ретроградним різновидом. Хоча Стівенс ніколи не застосовував програмні теми до своєї музики, він визнає, що звучання Сонати сповнене надії для виконавця та слухача, дає можливість задіяти уяву, насолоджуючись його музикою. Партія піаніста починаються з великої відстані між партіями лівої та правої рук, а згодом конденсуються до простого акорду *As* в третій інверсії. У т. 9 музичній каденції на витриманому акорді зі звуковою педаллю *F* в басу, що тримається від попереднього такту. Однак, остаточним закінчення вступі є співзвуччя *c-moll* (т. 12). Виконавці повинні дозволити глядачам відчути тяжіння кожного сольного проведення та напруженості, що виникає з незрозумілого тонального центру в середині кожної фрази. Труба у поєднанні з сурдиною входить з мелодійним матеріалом у *As-dur*, однак, перший акорд, що включає тон *G*, окреслюючи ймовірність септакорда *As* (змінюючи його зі слухово-стійкого акорда до нестійкого). Зазвичай основний мінорний септакорд, такий як цей, виконує домінуючу функцію, але оскільки за ним йде звук *es*, ефект зменшується і витримується гармонійна неоднозначність. Труба продовжує свою випереджаючу меланхолійну мелодію протягом наступних чотирнадцяти тактів, охоплюючи понад двооктавний діапазон від c_1 до c_3. Новий ритмічний мотив у т. 20 показу, що Х. Стівенс досі базує частину мелодії на четвертому та п'ятому мотивах, які він використав часто в першому частині.

Другий ліричний мотив розділу *A* вводить у т. 27 (розділ *B)* разом з фортепіано, але виокремлюється ще чіткішим звуком звучання труби, тобто теплим та м’яким входом у т. 28. Фортепіано продовжує простий акомпанемент половинними нотами. Існує тонка ритмічна складність у труби починаючи з т. 30 із шістнадцятої ноти (простий поділ ритму) після двох проведень повільно вимірюваних тріолей. Трубач повинен дати шістнадцятій ноті достатньо часу,

щоб відтворити її як невід'ємну частину повільно розвиваючої лінії, а не несподіванку, що виділяє її від фрази. Х. Стівенс використовує секстолі в т. 28 як одну з головних мелодійних ідей. У т. 35 цей ритмічний мотив використовується з іншим мелодичним групуванням – знову ж таки композитор відчуває повернення до четвертого та п’ятого інтервального мотиву, використаного в першій частині із незначними змінами.

У т. 31 фортепіано у відповідь подає мотив від т. 27, на цей раз разом з трубою, що розділяє тріоль на секстоль на ті самі дві долі. Фортепіано завершує перший розділ А з іншим твердженням вступного матеріалу у т. 43.

Розділ В багато в чому протиставляється *розділу А*, навіть якщо труба звучить приглушено і на фортепіано, як т. 27 тріолі тут нагадують початкове твердження фортепіано про чверть ноти тріолі як в підтемі *«b»* розділу *А*. Однак Х. Стівенс розділив тріолі на короткі сплески нот, які нагадують граціозні нотки, за винятком того, що вони перебувають у такті і в суворому ритмі. Початок кожної з цих груп нот гармонійно будує низхідний акорд as_7: написаний *g, es, c gis (as*), який вперше почувся в т. 6. Наступну групу піднімаються на півтону, створюючи напругу з піднятою теситурою та наявністю дієзів замість бемолів. Швидке c*rescendo* в т. 63 перетворює драму раптово на іншу постановку акорду as_7, на цей раз в другу інверсію. Це також збільшує діапазон для труби і в поєднанні з динамічними позначками *f* створює дуже драматичний і несподіваний кульмінаційний момент для другого розділу.

Після того, як фортепіано продовжує швидший ритмічний мотив, Розділ *А* повертається в т. 69 (підтема *«b»*). Тонкі залишки конфлікту, спричинені розділом *В,* повертаються тоді, коли в т. 70 труба має оригінальну мелодійну ідею секстолі в подвійних восьмих нотах над стійкими тріолями у фортепіано. Це не повинно звучати ритмічно складно, але має бути витонченим відображенням спокою після бурі, де її наслідки бачаться навіть у спокої змінених обставин. Повернення розділу *А* триває з невеликими варіаціями до кінця, повільно розмотуючи і дозволяючи кожній ноті повноцінно відзвучати. Фортепіано забезпечує єдине напруження своїми поліакордами *Des-dur* (в

основному лівою рукою) та *As-dur* (переважно правою рукою) на протязі фінальних тактів. Ця боротьба між стабільністю і нестабільністю забезпечує різкий контраст від першої частини, вимагаючи третю частину для усунення напруги.

Третя частина *(Allegro).* На відміну від спокійного розміру 4/4 другої частини, третя відкривається виразним та енергійним метром 5/8. Форму третьої частини важче визначити, ніж двох попередніх. Насиченість 5/8 маскують будь-які подібні мелодійні ідеї, але також уніфікують різні ділянки через їх порівнянні ритмічні патерни. Перші чотирнадцять долей встановлюють ритмічне та мелодійне остинато. Цей вступ встановлює енергійний настрій для подальшого розвитку частини. Труба відкриває основну тему чітким мотивом фанфар, який розширюється внутрішньо на швидко мінливих метрах. Сила та швидкість йдуть до *diminuendo* у т. 17. Після короткого перепочинку труба знову вступає з матеріалом основної теми, цього разу в інверсії з кількома модифікаціями: мажорна друга трель замість другої мінорної трелі, тенутне стакатне маркування заміняє акцентоване стакато, та застосовується інша метрична комбінація. Остаточне твердження основної теми ще більше видозмінено за відсутності початкового тону, більш широких інтервалів на протязі та відсутність занепаду в кінці фрази.

Це насичення ритмічних малюнків у п'яти групах змусило мене спочатку думати про форму Рондо: ритмічне остинато поєднує частину. Сам Х. Стівенс сказав, що «з третьою частиною чергування *Allegro – Andante* повертається, але з формою, більш близькою до рондо» [4]. Композитор не говорить чітко про те, яка форма використана для цієї частини, і оскільки немає чіткої мелодики, а відповідно до ритмічного мотиву, я буду аналізувати цей частину як вільну сонатну форму, засновану на трьох відмінних та поєднаних між собою темах.

Побічна тема починається в т. 31 із розірваної лінії, яка стрибає через півтори октави з невеликим етапними кроками. Тут фортепіано змінює свій акомпанемент від ведучого ритмічного остинато (та його варіацій) до витриманих тривалостей при контрастному русі між руками. Т. 38 містить ритм

остинато, оновлений новим мелодичним матеріалом. Т. 42 продовжує ключові мелодійні ідеї у партії труби, однак, мелодія нова, то вона позначена підтемою побічної партії. У т. 45 коротке нагадування про основну тему лунає в четвертній ноті, розбитій на дві вісімки.

Нова тематичне проведення т. 51 контрастує зі стилем попередніх двох тем і дивно підкоряється розміру *2/4*. Хоча цей метр не використовує постійно, Х Стівенс час від часу застосовує прості розміри для введення почуття спокою та точки спаду в ритмі руху. Композитор також перетворює встановлений ритмічний поділ рисунка *5/8* 2 + 3 на 3 + 2 в межах т. 52–53, 57 та 66. Після цього ліричного відступу фортепіано вступає у т. 59 з контрастним рухом у ритмічному захопленні остинато. Це початок розробки. Протягом усього розвитку Х. Стівенс змінює побічну тему та остинато таким чином, щоб вони звучали свіжо та по-нове, не відхиляючись від його початкового значення. Звучання у т. 82 відтворюється як новий матеріал з м'якою динамікою, але мелодія дуже чітко слідує за побічною темою, підтеми *«b»*. Це твердження знаходиться у вищій теситурі, але продовжується у співочому стилі у тт. 91–96.

Після чергової інтермедії, що використовує фрагменти теми остинато, фортепіано чітко викладає вступний матеріал у т. 107. Цей знайоме звучання готує слухачів до повернення висловлювань рецензування основних тем, хоч і з модифікаціями (подібно до розвитку характеру повернення матеріалу, що відкривається, у попередніх двох частинах). Трубна партія у тт. 111–120 включає цікаве використання звуку за допомогою сурдини *Harmon* у ритмічному та мелодійному остинатному вислові, який грається одночасно з фортепіано. Динамічне позначення *pp* з або без сурдини, створюючи ще довшу «трубу» для протікання повітря, звуку та вібрацій. Потім Х. Стівенс просить трубача засунути «шток» (лише за дев'ять вісімок), тим самим створивши більш яскравий, конкретніший звук, відображений у динамічному маркуванні фортепіано. Композитор дозволяє після 15 вісімок перестати використовувати *Harmon* перед драматичним кульмінаційним моментом у т. 120 з помилковою асоціацією початку основної теми.

Вступ до цього розділу триває чотирнадцять тактів, після яких відбувається ретрансляція матеріалу в кінці розробки (тт. 107–120), Х. Стівенс відкладає очікування про початок репризи додавши ще шістнадцять тактів. Однак, вони не є сильним розчаруванням, адже продовжують розвивати мотивні ідеї (включаючи трелі) у фортепіано та труби. Митець майстерно використовує широкі контрасти в послідовності мотивів, щоб посилити передчуття повного ствердження основної теми. Можливе повернення основної теми стає несподіванкою, оскільки їй передує наполегливий мотив, що виникає в рамках тт. 130–137. В розробці відсутній момент перерви її закінченням та впевненим вступом репризи. Мелодія продовжується (на відміну від експозиції) більш тематичним матеріалом, який повторюється у партії фортепіано в тісній послідовності та контрапункті. Т. 151 розпочинає скорочену версію побічної теми, перш ніж викладати жваву версію заключної теми. Х. Стівенс накручує рух немов пружину і спонукає музичний розвиток в цілому до короткого кодового розділу, який починається в т. 163. Тут раптове падіння діапазону на трубі разом з висхідною мелодичною лінією на фортепіано створюють безперервне відчуття від зміненої репризи в коді. Композитор також використовує найвищу ноту в творі (d_3, єдиний інший випадок якої зустрівся у т. 246 першої частни) в т. 165, перш ніж зробити висновок про ноту, варто сказати, що після її взяття вона дозволить виконавцю впевнено грати до кінця (g_1).

Протягом третьої частини Х. Стівенс цитує фрагменти уривків, які звучать вражаючи схоже на першу частину, для того щоб об’єднати весь твір. Т. 48, 72 та 82 цієї частини переплітаються з тематичними ідеї першої, серед яких дві шістнадцяті ноти плюс вісімка, а також подібність проглядається в останніх тактах першої частини.

2.2 **Композиційно-драматургічні особливості Сонати для труби та фортепіано Е. Евайзена**

Ерік Евайзен (1954) – американський композитор і викладач. Народився в Клівленді, штат Огайо, в сім'ї мігрантів з України та Польщі. У п'ять років починає брати уроки фортепіано в сусіда, який викладав в Болдуінскому коледжі Уоллеса. В школі грає на віолончелі в шкільному оркестрі та на контрабасі в джаз-бенді, а також акомпанує на фортепіано шкільному хору. У одинадцятому класі складає свій перший твір під назвою «Апокаліпсис», який містить зразки в стилі американської популярної музики того часу, такі як рок-н-рол і джаз. Під час шкільних років, у Е. Евайзена сформувався інтерес до театральної музики, побачивши кілька мюзиклів він організовує театральну виставу для школи. Така практика згодом стане щорічним естрадним шоу. Після школи він вступає в Істменській коледж, де вивчає композицію в багатьох вчителів. Першим з них був Джозеф Шваннер, який відомий своєю музикою в духових оркестрах. Він спонукав своїх учнів знайомитися з сучасними композиторами і бути експериментальними. Через це, Е. Евайзен вивчав музику Джорджа Крамба, Еліота Картера і Кшиштофа Пендерецького. Е. Евайзен також навчався в іншого видатного композитора Семюеля Адлера, який заявив, що є «одним зі справжніх великих вчителів нашого часу». Навчаючись С. Адлера, Е. Евайзен дізнався про час, будову та симетрію. Це проявиться у побудові композиції відповідно до тимчасової кульмінації, яка має вирішальне значення для композиційного стилю Е. Евайзена. У коледжі композитор захоплюється джазовою музикою, а саме звуковим фарбами і ритмічною різноманітністю. Отримавши у 1976 році ступінь бакалавра, він вступає у Джульярдську школу. де вивчає композицію у легендарного Мілтона Беббіта, який підтримував всі сучасні композиційні прийоми від джазу і поп-музики до сюрреалізму. З самого початку, Е. Евайзен був зачарований підходом, музичними асоціаціями та його концепціями розвитку. У 1985 році

він Е. Евайзен закінчує університет і йому запропоновують посаду викладача в Джульярді, щоб викладати композицію і музичну літературу [7].

З цього часу, Е. Евайзен є лауреатом численних нагород і премій. Його роботи були замовлені і виконані багатьма солістами, камерними ансамблями та оркестрами в США та за кордоном. Також, він був віце-президентом Ліги композиторів – Міжнародного товариства сучасної музики в 1982–1989 роках і композитором в резиденції оркестру Святого Луки. Серед спадщини композитора переважають твори для духових інструментів в супроводі оркестру або фортепіано, тональні та легкі для розуміння. На думку митця, він поступово заповнює плодами композиторської діяльності дефіцит репертуару мідних інструментів.

У 1993 році Міжнародна гільдія трубачів замовила Еріку Евайзену сонату для труби та фортепіано. Невелика кількість умов, передбачених цим замовленням, дала Е. Евайзену широке поле можливостей його виконання. Твір мав тривати від дванадцяти до п’ятнадцяти хвилин та складатися із трьох або чотирьох частин. Крім того, Евайзен мав можливість вибрати, для якої саме труби писати сонату: комісія запропонувала трубу в строї «B» або «C» та можливість існування окремих уривків, написаних для труби піколо або флюгельгорна. Композитор вибрав для цього замовлення саме трубу «B». Надрукований твір мав бути доступний будь-якому членові гільдії за зниженою ціною від видавця Southern Music Company (Сан-Антоніо, штат Техас). Замовники також залишили собі права на прем’єру сонати, що відбулася на з’їзді гільдії в Індіанському університеті, 30 травня 1995 року. Виконавцями стали Кріс Геккер (труба) та власне автор (фортепіано). Організація також закріпила за собою права на запис цього виконання, без будь-яких виплат композиторові з подальшої його реалізації. Цей запис виконання сонати Крісом Геккером та Еріком Евайзеном був випущений на компакт-диску Music for the Soloists of the American Brass Quintet and Friends у 2006 році.

Як і всі свої попередні твори, Евайзен створював сонату за фортепіано. В процесі написання він користувався таким собі композиційним «трюком»,

засвоєним від Самюеля Адлера: використовував штилі без нот протягом тридцяти-сорока тактів, щоб позначити загальний напрям пасажу. Цей метод також дозволяв композиторові імпровізувати з різними варіантами ритмічного оформлення та гармонічними фарбами перш ніж це буде записаним. «Коли я записую щось (на папері), я вже цілком знаю, чого саме я хочу».

Соната складається з трьох частин та триває двадцять хвилин. Автор розглядає трубу і фортепіано як рівнозначні за ролями. Коли середня частина заснована на ліричній темі, подібній до балади та нагадує шотландські мотиви, дві крайні містять у собі більш різкий за характером та рухливий тематизм. Теситура партії труби цілком зручна для виконавця, проте партія фортепіано є складною.

«… напевно, це найбільш складний фортепіанний акомпанемент з-поміж усіх моїх сонат, навіть складніший за той, що я написав у тромбоновій сонаті. Тож, шана тому піаністу, котрий зможе подужати його» [9].

Уникаючи авангардних технік, що їх використовували сучасні композитори, Е. Евайзен створив сонату, що може вважатися однією із найскладніших, проте все ж можливих у виконанні для кваліфікованих піаністів. Твір відображає характерний підхід композитора до написання музики для мідних інструментів: тематизм, ліричний чи активний, є зрозумілим та легким для сприйняття як виконавцями, так і аудиторією; музика є тональною.

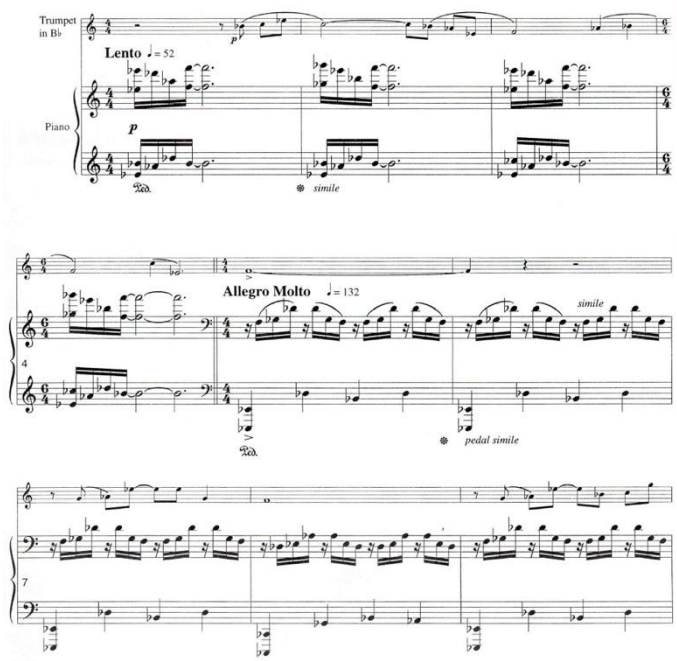
Соната створювалася Е. Евайзеном разом із його другом, Геккером, з яким композитор узгоджував ті чи інші фрагменти твору. Саме виконання сонати було здійснене лише на декілька тижнів пізніше з моменту її закінчення.

Організація сонати є доволі традиційною. Тричастинний формат відображає типову послідовність «швидко-повільно-швидко», яка асоціюється з даним жанром, кожна з частин також спирається на традиційні класичні принципи структурної організації. Перша частина Сонати для труби з фортепіано має сонатну форму, в якій розробляються два фактурно-тематичні утворення, що будуть взаємодіяти протягом всього циклу: ліричного типу

мелодія та хвилеподібний рух. Концепція «руху хвилями» як важливого елементу цього твору була повідомлена самим Евайзеном. Крім того, автор називає складники форми – наприклад, головну та побічну партію – тематичними групами, вірогідно, у зв'язку з великою кількістю варіантних версій ключових тематичних утворень. Композитор використовує три образно-тематичні групи як основу всього мелодичного розвитку.

Перша частина сонати відкривається чотиритактовим вступом (*Lento*) з використанням квартових гармоній.

Приклад № 1



У партії труби лірична мелодія елегійного типу за своїм малюнком нагадує вже згадувану фігуру хвилі. Для гармонічного плану характерне задіяння натуральної домінанти, тональність теми – *Es–dur*.

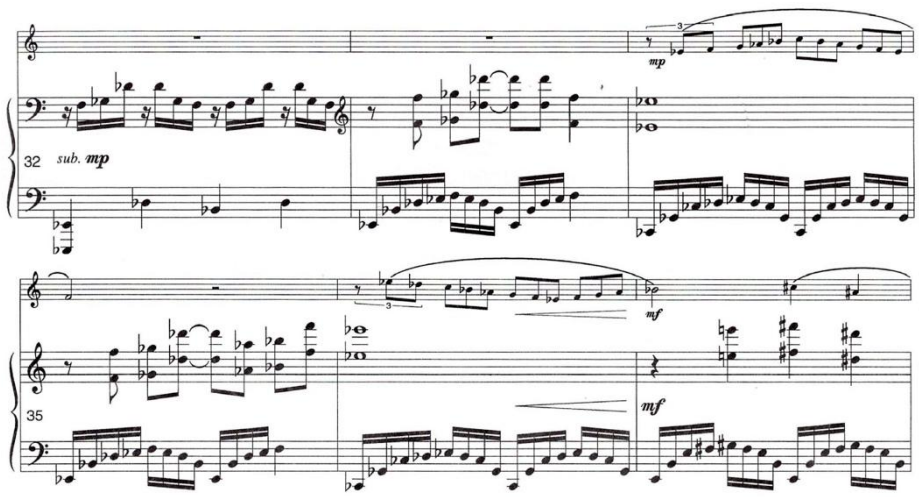
Тональний центр посилюється композитором з початком основної теми (*Allegro molto*) завдяки застосуванню в партії фортепіано тонічного органного пункту (такти 5–11), що поєднуються з арпеджіато, в якому розкладений мінорний тризвук *Es–dur* звучить із побічними тонами (Приклад № 1).

Ідея руху хвилями ясно виявляється у мелодичних контурах партії труби у темі головної партії (сам композитор називав її «тематичною групою»), де рух почергово направлений то вгору, то вниз. Лірична тема труби супроводжується

фортепіанним акомпанементом з фігураціями шістнадцятками, фактура, що нагадує шубертівську. Висхідні та низхідні арпеджіато шістнадцяток знову продовжують ідею хвилеподібного руху. Також така фортепіанна фактура у швидкому темпі створює доповнюючий ритмічний контраст до теми труби, і робить звучання більш енергійним та цілеспрямованим. Впродовж розвитку теми головної партії чуються барвисті акорди таких достатньо далеких тональностей, як *E–dur*, *A–dur*, *D–dur*, а також у *B–dur*, *G–dur*, *Des–dur*. Такий інтенсивний тонально-гармонічний розвиток є типовим для композитора []. Він часто відмовляється від ключових знаків (як і в даному випадку), аби мати більшу свободу руху від однієї тональності до іншої, від акорду до акорду, без звичних необхідних модуляційних процедур. Для Е. Евайзена є характерним пролонговане ствердження тонального центру, поки він не затвердиться на слух як це необхідно для композитора, з подальшими швидкими зсувами у тональності, які йому здаються найбільш підходящими [].

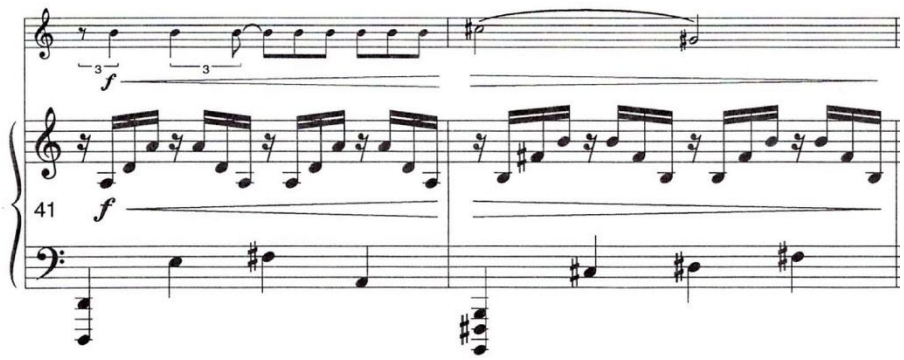
Друге речення головної партії (т. 32, приклад № 2) повністю доручене фортепіано, тобто у нього звучить і лірична тема, і фігураційний супровід. В цей час у труби звучать тематичні утворення (переважає рух тріолями), що нагадують варіації на тему головної партії. Звучання стає більш енергійним та наполегливим, все ж продовжуючи ідею хвилеподібного руху.

Приклад № 2



У ліричній та експресивній головній партії в деякий момент (тт. 41-45, приклад № 3) в партії труби звучать репетиції на тріольному ритмі – елементи з контрастної образної сфери, грайливої побічної партії. Перед її початком у фортепіано проводиться зв’язуюча партія (тт. 52-58), перший етап якої має вольовий та рішучий характер (*ff*, висхідний рух, акордове звучання у правій руці, ритмічне остинато у лівій), другий – заснований на фігураційній фактурі теми головної партії та швидко зводить звучання нанівець: побічна партія починається на нюансі *pp* у фортепіано, у *C–dur*.

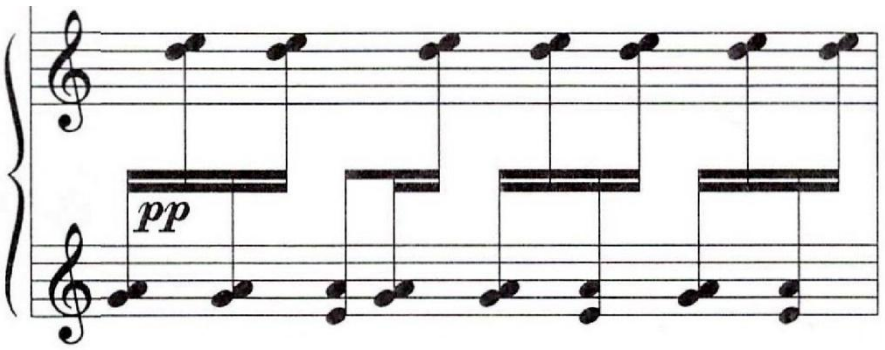
Приклад № 3



Для теми побічної партії (тт. 61–94, приклад № 4) характерним є остінатний рух шістнадцятками у швидкому темпі (як у партії труби, так і в партії фортепіано), терпкі секундові дублювання у партії фортепіано. Звучання набуває більшої легкості, грайливості та безтурботності, у порівнянні з серйозною та вагомою темою головної партії. Для партії фортепіано також характерні нерегулярна акцентність в ритмічному та висотному плані.

Приклад № 4

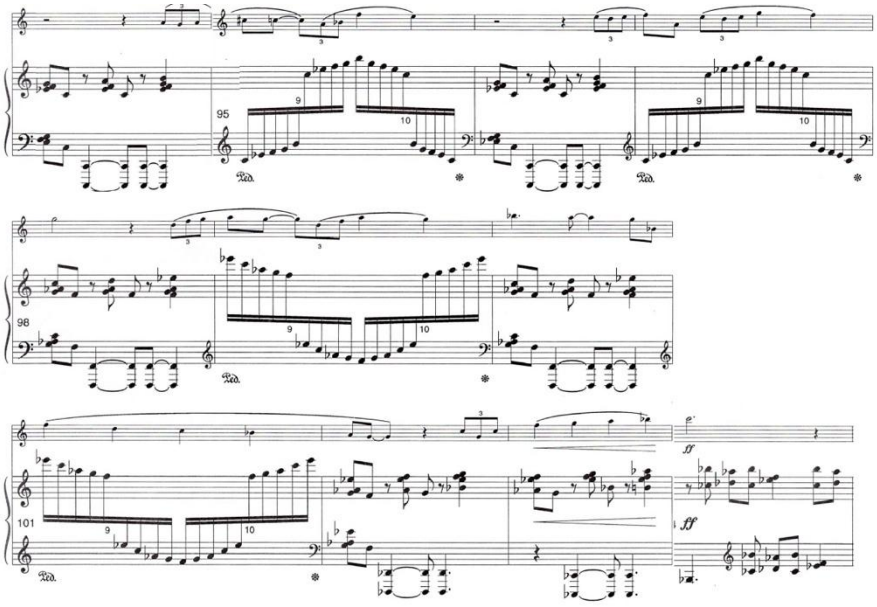
партія фортепіано:



партія труби:

Наприкінці побічної партії звучить тема заключної партії, рішуча та драматична (*c–moll*, т. 95, приклад № 5). Героїчного типу, фанфароподібна у труби, вона супроводжується арпеджованими сплесками у фортепіано, що нагадують зукопис імпресіоністів, та слідуючими за ними різкими акордами.

Приклад № 5

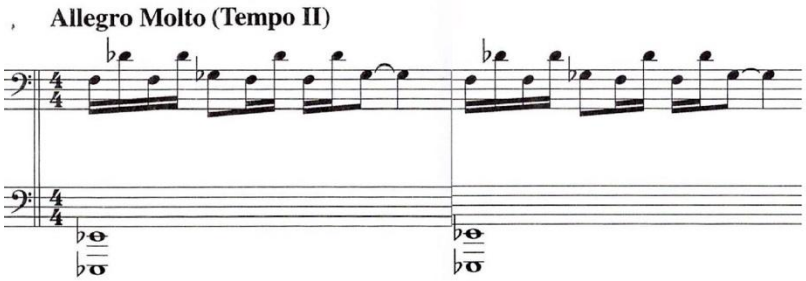


Розробка відкривається проведенням теми головної партії в основній тональності, тобто в *es–moll*, що на якийсь момент може сприйматися як реприза. Втім, трохи згодом, після відхилення у ре мінор, стає зрозумілим, що це саме розробковий розділ. Поступово звучання теми стає драматичнішим. Хоча вагому роль у розвитку образу відіграє тональний план, велику увагу автор приділяє ритму. Слідуючи традиційним прийомам розробки, Е. Евайзен розвиває попередній тематичний матеріал, піддаючи його мотивному розвиткові, а також редукуванню ритму та зміні метру. Поступове зростання енергії та динаміки завдяки ритму приводить до кульмінації розвитку, де у труби на *f* звучать високі ноти (fis^2, a^2 та g^2), а у фортепіано раптово змінюється фактура: замість акордів у «рваному» ритмі – низхідні арпеджіо секстолями.

Поступово розвиток гальмується, звучання стихає, у партії фортепіано знов з'являється органний пункт на цілій ноті (акорд *A–dur*); труба спускається до звука *des*[1]. Повернення до тональності *es–moll* у репризі тимчасово «затемнюється» тритоновим співвідношенням з *A–dur*.

Динамізована реприза (тт. 182–228, приклад № 6) починається з теми вступу, однак, тепер вона звучить лише у фортепіано. Тема головної партії є видозміненою. Залишаючи тонально-гармонічну основу такою, як вона була в експозиції, композитор використовує ритмічний малюнок з теми побічної партії у фортепіано. Більше того, оскільки матеріал головної партії активно розвивався в розробці, вже немає необхідності його проводити. На зміну мелодії теми головної партії Е. Евайзен пише новий ліричний матеріал для труби, що несе таке ж семантичне навантаження та виконує функцію головної партії. Сам композитор назвав це «прихованою репризою», оскільки її ідентифікує здебільшого повернення до основної тональності[]. Реприза є скороченою, в ній відсутній розділ побічної партії, втім, відтворюється героїко-фанфарна заключна партія (т. 210), що звучить у E–dur. Як і минулого разу, заключна партія має тенденцію до спаду звучності, і приводить до коди (т. 229), яка повністю оформлена в межах нюансів *p* та *pp*. Звучить, тепер вже умиротворено та спокійно, тема головної партії у *G–dur*, що створює ефект просвітлення. Коли Е. Евайзена запитали, чому він закінчив саме у цій тональності, композитор просто констатував, що до цього призвело музичне розгортання. І далі зазначив, що йому подобається закінчувати у новій, не близькій за спорідненості тональності, адже це зберігає у слухача інтерес, якщо той це помітить[].

Приклад № 6

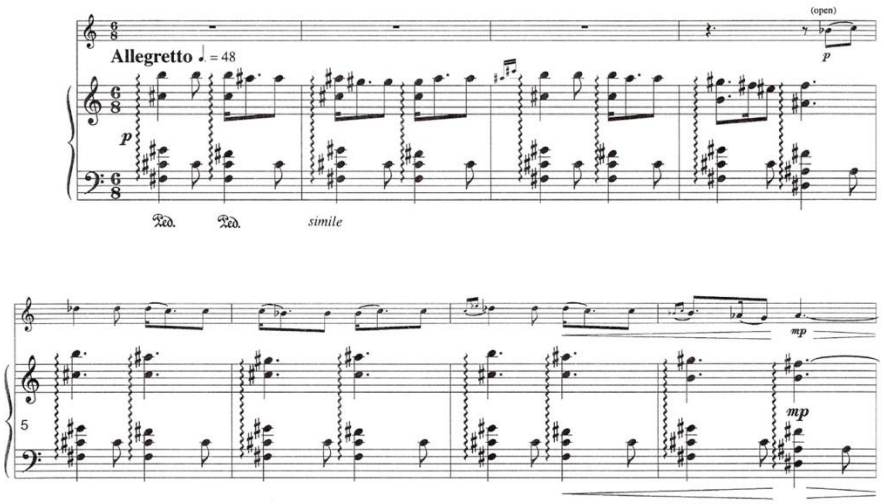


Повільна друга частина (*Allegretto*) Сонати для труби з фортепіано відхиляється в характері від типових ліричних повільних частин. Написана у розмірі 6/8, основна тема нагадує фольклорну мелодію. Попередньою до цієї сонати, Е. Евайзен закінчив свою Сонату для тромбону та фортепіано, яка містила повільну та скорботну другу частину. Задля того, щоб зберегти неповторність кожного твору, композитор обрав більш світлий та пасторальний образ другої частини Сонати для труби і фортепіано, посилаючись на музику Г. Малера як одного з композиторів, що здійснили на нього найбільший вплив. Крім того, такий характер тематизму міг дати змогу солісту не так стомлюватися протягом виконання всього твору.

У своєму більш ранньому творі, «Колчестерській фантазії», Е. Евайзен показав своє захоплення Британією тим, що назвав кожну з частин на честь пабу, який він відвідав в Англії. Початок другої частини сонати також викликає асоціації з англійською народною піснею. З перших тактів, композитор встановлює світлий характер всієї частини завдяки використанню ритму під назвою «*scotch snap*» (від англійського *scotch* – шотландський, та *snap* – клацати): шістнадцятка – вісімка з крапкою, знову таки відсилаючи до впливу на нього Британії. Композитору одразу сподобалась ця тема і він зрозумів, що схоче використати її у інших творах також.

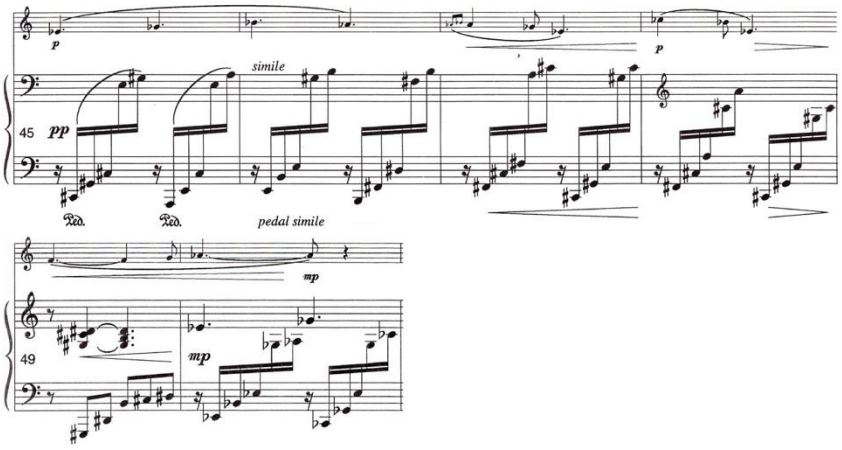
Друга частина має складну тричастинну форму. Перший розділ (тональність *Fis–dur*) відкривається чотиритактовим фортепіанним вступом, в якому ритмічна фігура *«scotch snap»*, окрім того, що робить виразнішим та цікавішим ритм, сприяє утворенню певної напруги завдяки затримання на відносно сильній долі. Зі вступом труби, яка перехоплює тему-мелодію, музика продовжує відтворювати пасторальний, спокійний образ (приклад № 7).

Приклад № 7



Нова тема виникає (середина простої тричастинної форми першого розділу) у 45 такті, з тональним центром у *cis–moll* (приклад № 8). Для партії труби характерний рух більш крупними тривалостями (на початку – чверті з крапкою), більш протяжні музичні фрази. В партії фортепіано змінюється фактура – висхідні арпеджіато шістнадцятками, що починаються з шістнадцятої паузи, а в їх основі завжди хід на квінту. На тлі цих арпеджіато згодом фортепіано повторює тему труби в іншій тональності (*es–moll*).

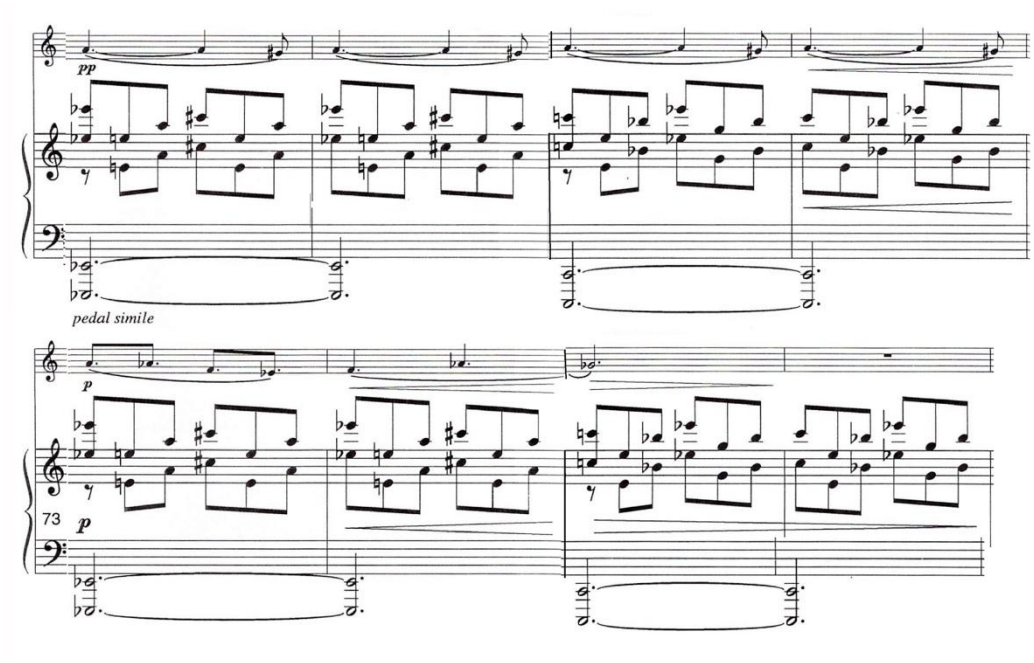
Приклад № 8



Пасторальний характер першого розділу зникає з початком наступного, середнього розділу другої частини (т. 69, приклад № 9). Правій руці у партії фортепіано доручено витриманий протягом шести тактів мелодичний хід в октавному дублюванні по звукам *A–dur* квартсекстакорду з розщепленою квінтою. Це підтримується педаллю на звуці *Es* також в октавному потовщенні в лівій руці. В основі початку (тт. 71–77) повільної теми труби, що звучить на

pp, лежить мотив низхідної секунди із основної теми першого розділу. Безперервний рух вісімками в партії правої руки фортепіано відбувається в умовах зменшеного ладу: *es*, *e*, *a*, *b*, *c*, *cis* (відсутні лише звуки *fis* та *g*, які б доповнили всю гаму , що побудована за принципом півтону-тон). Застосування зменшеного ладу посилює тональну невизначеність розділу. Октавна педаль лівої руки звучить у контроктаві та переміщується почергово від звуку *Es* до *C*.

Приклад № 9

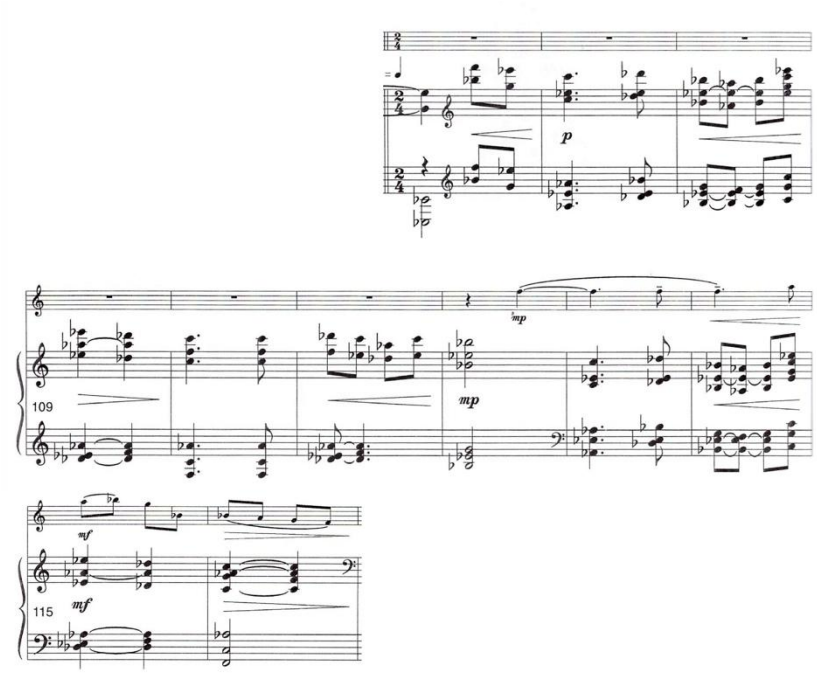


Загалом, середній розділ другої частини має у собі риси розробковості. У ньому можна спостерігати розробку мотивів з тем основного розділу. Хоча тут і присутній новий тематизм, все ж, превалює розвиток попередніхтем. З такої точки зору, форму другої частини можна визначити як таку, що містить риси сонатності (сам композитор визначає її як тричастинну).

Цілковито новий, хоральний епізод наступає, починаючи з такту 106 (Приклад № 10). Його присутність саме на даному етапі розвитку коментується у розмові, що її мали між собою композитор та Кріс Геккер, коли обговорювали, яким чином краще повернутися до основного розділу другої частини. К. Геккер висловив захоплення подібним хоральним епізодом, який Е. Евайзен включив до середини своєї Фантазії для семи труб. Після певних роздумів, композитор вирішив, що хорал чудово посприяє установленню стану

безтурботності та стане центральною точкою, від якої частина зможе повернутися до свого експозиційного матеріалу. Митець відчував, що даний хорал і відчуття спокою, яке він створює, функціонує як серце всієї частини []. Таким чином, середній розділ другої частини несе у собі риси як епізоду, так і складної середини.

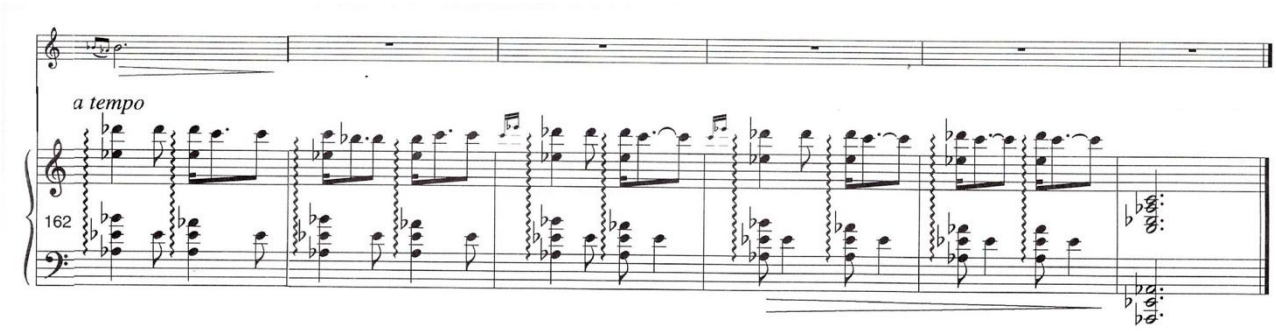
Приклад № 10



Реприза другої частини сонати (т. 134) є динамізованою та скороченою. Е. Евайзен відтворює всі ключові теми, проте, опускає розробковий матеріал. Перша тема основного розділу звучить у тому ж *Fis–dur*, проте, друга тема звучить на чисту кварту вище, порівняно до її першопочаткового проведення. Тема основного розділу востаннє проводиться в невеликому заключенні всієї частини (тт. 161–166, приклад № 11). Як і на початку, вона завершується без труби, хоча цього не було спершу у композиторському задумі. Коли Е. Евайзен показав першу чернетку цієї частини К. Геккеру, в її нотах труба виконувала повторюваний звук es^1, що в фінальному варіанті поміщений до партії лівої руки (тт. 161–165). Проте, К. Геккер відзначив, що після того, як труба виконувала таку вагому мелодичну роль протягом усієї частини, передоручення їй ролі акомпанементу наприкінці було б дещо розчаровуючим. Е. Евайзен

погодився з трубачем та опустив партію труби у фінальних тактах другої частини.

Приклад № 11



Композитор описує третю частину (*Allegro con Fuoco*) Сонати для труби та фортепіано як рондо з дуже виразним рефреном [9]. Серед усіх трьох частин, ця є найбільш жвавою та ритмічно активною. До того ж, в третій частині ролі двох виконавців є рівними в більшій мірі, порівнюючи з попередніми частинами сонати. У першій та другій частинах фортепіано відводилась переважно роль акомпанементу, проте, в третій частині прослідковується набагато більша рівність між двома інструментами.

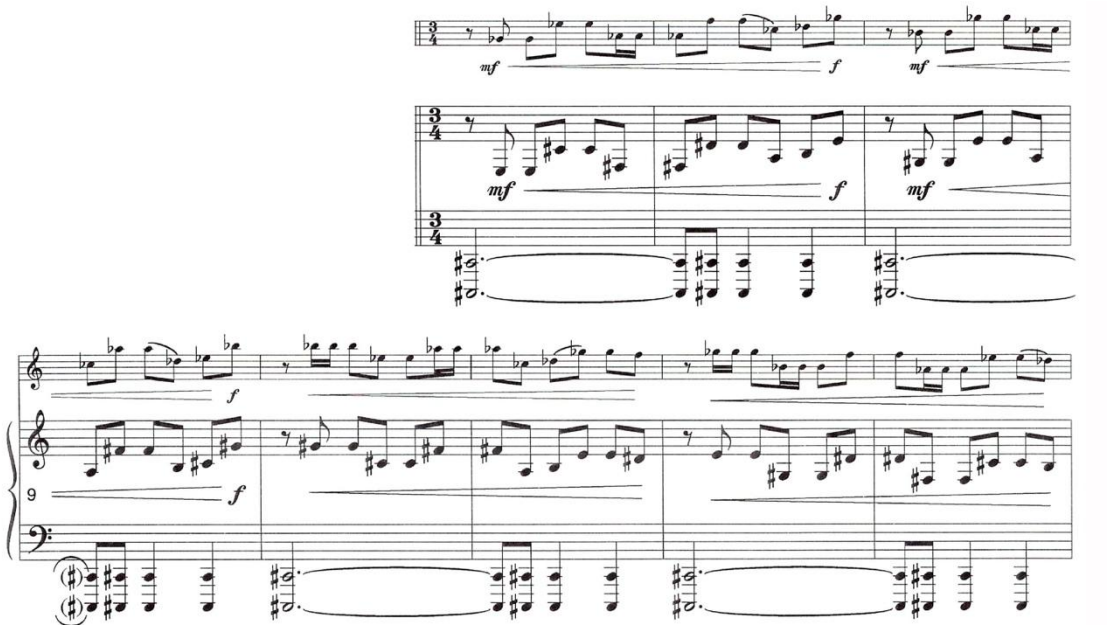
Незважаючи на авторське позначення форми частини як рондо, сама композиційна структура не зовсім відповідає цьому визначенню. Розглянемо основні розділи частини та як вони між собою взаємодіють. У початковому задумі частина мала відкриватися матеріалом, що в підсумку звучить, починаючи з шостого такту. У процесі формування ідеї фінальної частини, Е. Евайзен вирішив додати їй уваги, помістивши на її початку інтродукцію. Вражаючий слухача характер цієї інтродукції посилений її інтенсивно дисонантною та хроматичною природою.

Саму тему «рефрену», називатимемо її умовно першою темою розділу *A*, Е. Евайзен позначив як «штормовий мотив». Характеризована певною роз’єднаністю, мелодія поступово рухається вгору секвенційно протягом чотирьох тактів, а потім спускається протягом наступних чотирьох. Ця тема була особливо привабливою для композитора, і саме його бажання повертати її знову і знову призвело до організації частини в формі рондо. Евайзен розглядає

тему «рефрену» як таку, що допомагає генерувати постійну енергію та рух цієї частини. Таким чином, він дивиться на фінал сонати як на вир з моментами перепочинку.

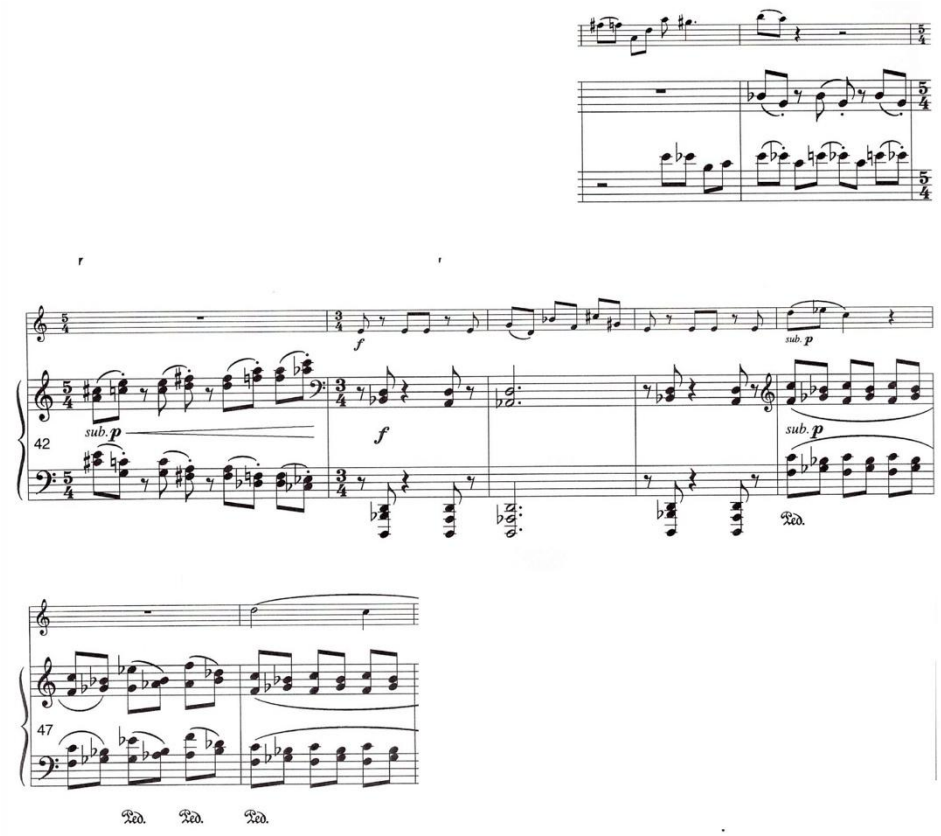
Перша тема розділу *A* написана у *cis–moll*. Мелодія труби, для якої характерні широкі стрибки, дублюється в партії правої руки фортепіано. В той самий час, лівій руці доручено витриманий октавний тонічний органний пункт з характерним ритмічним остинато (половинна з крапкою – дві восьмих та дві чверті, де перша восьма залігована з попередньою половинною). Виклад теми організовано наступним чином: експозиція теми (квадратний період повторної побудови 8+8, де у другому реченні тему доручено фортепіано), та її розвиток (приклад № 12).

Приклад № 12



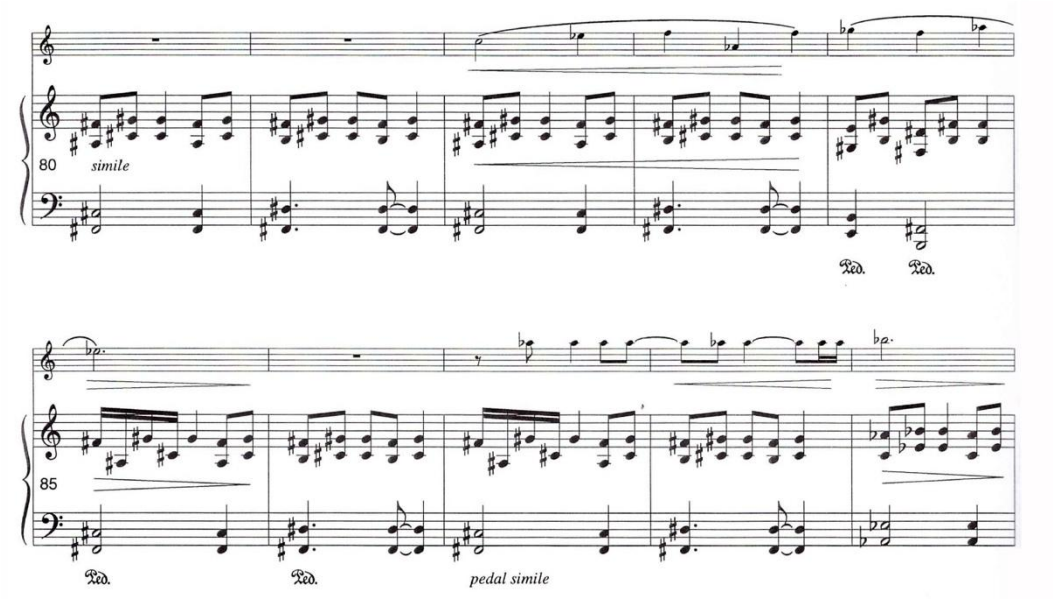
З 43 такту починається друга тема розділу *A* (приклад № 13). Для партії труби характерні рвані, короткі мотиви, серед яких часто – репетиційні повтори одного звуку з різною ритмічною акцентуацією, в партії фортепіано основу складає рух паралельними терціями та терціями, що чергуються з квінтами. Рух стає більш інтенсивним, що стосується і тонально-гармонічного розвитку, аж поки не настає розділ *B* (т. 78).

Приклад № 13



Розділ *B* є більш ліричним та виступає яскравим контрастом до розділу *A*. Написаний у *Fis–dur*, цей розділ оминає різкий ритмічний характер попереднього розділу та замінює його більш спокійним, проте жвавим тематизмом. Віддалено вальсоподібна (весь розділ написано в розмірі *3/4*), партія фортепіано забезпечує танцювального характеру акомпанемент більш кантиленного типу темі труба, для якої характерні більш крупні тривалості, легато, загальний висхідний рух, чергування поступенного руху зі стрибками на широкі інтервали. Акомпанемент особливо цікавий тим, що в ньому присутні три різні остинатні паттерни. Перший – звучить у партії правої руки фортепіано, його незмінну ритмічну основу складають послідовність в межах двох тактів: дві вісімки – чверть – дві вісімки; чотири вісімки – чверть. Другий остинатний паттерн поміщений у партію лівої руки фортепіано, він також має розміри двох тактів. Його особливістю є синкоповане «розбивання» кожного другого тридольного такту навпіл: чверть з крапкою – восьма, залікована з чвертю. Третє остинато – висотне, адже обидва ритмічні остинато оформлені на тонічному органному пункті (приклад № 14).

Приклад № 14



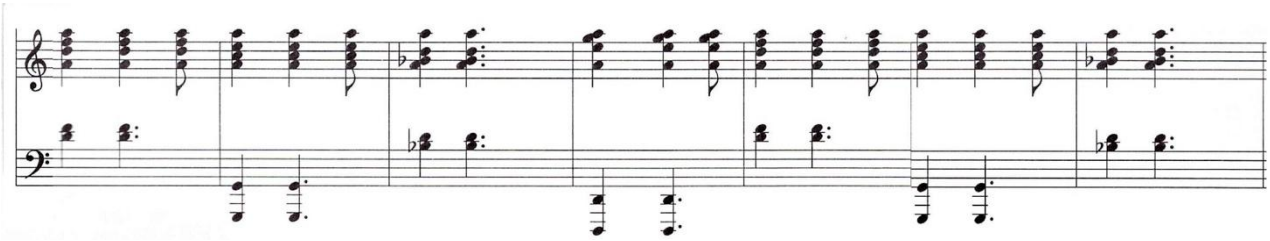
В основному, Е. Евайзен вільно переміщується з тональності в тональність, незалежно від ступеня їх спорідненості, втім, повертаючись до основної тональності, що відчувається дуже чітко. По мірі завершення розділу *B*, посилення ритмічних репетицій та збільшення дисонантного звучання готують нас до повернення розділу *A* (т. 114).

Тема, що була доручена трубі у першому реченні, тепер виконується лише фортепіано. Друге речення, проте, відтворено майже точно (цього разу мелодія в партії труби не опускається нижче тону ля-бемоль, тобто, всі звуки, що були нижче, тепер виконуються октавою вище). «Розробкова» частина першої теми опускається, і за першою темою розділу *A* слідує одразу друга, в якій репетиції стають більш частими за рахунок подрібнення тривалостей (тепер репетиції утворюються послідовністю шістнадцяток, часто по шість підряд).

Починаючи з такту 142, Е. Евайзен представляє новий розділ «рондо» – розділ *C*. Як засіб забезпечення контрасту розділу *A*, композитор змінює розмір на *5/8*. Для цього розділу характерними є виразне ритмічне оформлення завдяки нерівномірній акцентуації, постійне повернення до октавної педалі на звуці ре у партії лівої руки фортепіано, а також збережена присутність в партії труби вище згадуваних репетицій шістнадцятками. На короткий час (тт. 162–165) можна почути характерні для другої теми розділу *A* чергування терцій та квінт

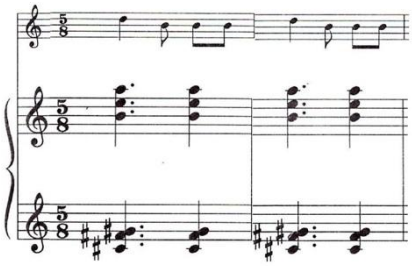
у праві руці, а втім, після цього наступає нова хвиля розвитку теми розділу *C*, його кульмінація. В партії фортепіано звучать дві ланки секвенції, де в умовах «пружного ритму» на *f* звучать акорди у відношенні $T - S_9$ спочатку по *d–moll* (вісім тактів, 4+4), а потім по *c–moll*. При цьому, для лівої руки характерні стрибки на дві октави, або ж на дециму (приклад № 15).

Приклад № 15



Раптово, починаючи з такту 182, уповільнені темп та ритмічна активність негайно починають пришвидшуватись (позначка *acceleando molto*, а потім – *Presto*, звідки розпочинається кода частини). У труби звучить репетиційні мотиви із другої теми розділу *A*. Постійно змінюючи розмір із *5/8* на *3/4*, композитор створює інтенсивне сильне відчуття руху, чому сприяє і безперервний рух вісімками (приклад № 16). Драматична пауза виникає наприкінці такту 205, готуючи фінальний шалений потік, що веде до заключного проведення основної теми частини. *Presto* рухається через кілька тональних зон. Часте використання квартових гармонічних структур в акомпанементі (тт. 200–201) робить визначення тональності коди більш непевним.

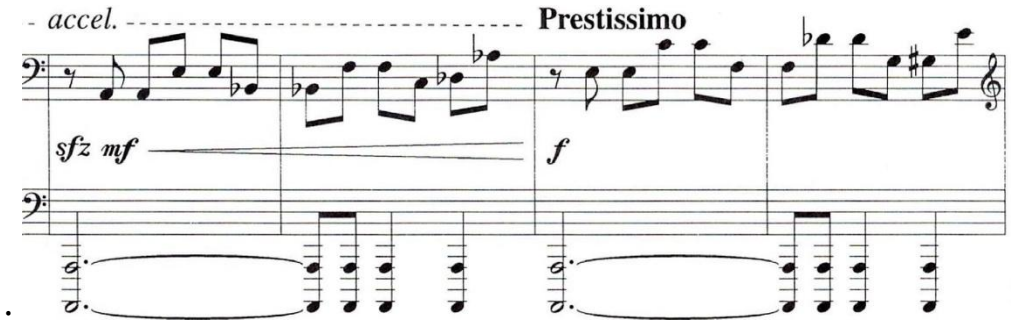
Приклад № 16



Після всіх гармонічних неоднозначностей коди, перша тема розділу *A* робить повернення до тонального центру більш ефектним (частина виходить тонально незамкненою, адже завершується вона у *a–moll*, починаючись у *cis–*

moll) . Тема звучить у малій октаві у партії фортепіано, більшої рішучості їй надає включення рис зменшеного ладу. Е. Евайзен не наполягає на фінальному представленні теми *A*. Мелодичний фраза у такті 230 виконує лише функцію нагадування жвавої теми. Вона кореспондує з поверненням тонального центру, що забезпечує переконливе заключення частини (приклад № 17).

Приклад № 17



Даний аналіз не узгоджується з композиторською ідеєю визначення третьої частини сонати як рондо. Е. Евайзен вважає її рондо, адже часте повернення до першої теми в цілому відповідає структурній ідеї рондо. Проте, розширений розвиток кожної представленої теми виключає ясно визначену природу форму рондо. Брак фінального проведення теми *A* також послаблює композиторське твердження про форму частини. Багато прикладів тональної невизначеності, поєднані з нестачею відношень між більшістю тематичного матеріалу, призводить до висновку, що форму даної частини можна визначити як рондо з рисами фантазійності. Адже, вільність мислення, наскрізний тип розвитку, та при цьому сильний акцент на темі рефрену дають підстави на поєднання цих двох композиційних ідей.

Рівень складності виконання

Діапазон партії труби у Сонаті для труби та фортепіано Еріка Евайзена залишається переважно в межах двох октавах: від c^1 до c^3. Цей діапазон розширюється нижче до першої октави лише тричі, у першій частині, і виходить за рамки до третьої октави лише одного разу, також в першій частині. Загалом, 89% нотного матеріалу партії труби розташовано в межах від c^1 до fis^2. Проте, той факт, що в усьому творі є достатньо велика кількість нот у діапазоні

від *fis*^{2} до *c*^{3} (американський дослідник творчості Е. Евайзена Гері Томас Вутс нарахував 207 нот), задля ефективного виконання твору необхідним рівнем виконавця має бути рівень вище середнього. Хоча тривалість виконання складає приблизно 20 хвилин, протягом твору є багато епізодів для відпочинку, що, в поєднанні з середнім діапазоном, послабляють певну занепокоєність щодо витривалості виконавця.

Для трубача, головною складністю сонати Е. Евайзена є її мелодичний контур. Загалом, 23% від усіх інтервалів у партії труби є кварти або ширші інтервали. Хоча більшість мелодичного матеріалу в творі представлена поступенним рухом, велика кількість широких інтервалів робить точність приводом для хвилювання. Тож, виконавець маж показати високий рівень гнучкості амбушуру.

Через часте використання композитором синкоп, зміни метру та різноманітних ритмічних угрупувань, точно ритмічне виконання є загрозливим викликом при виконанні даної сонати. Ці елементи поєднуються з моментами сильної поліритмічної взаємодії двох виконавців, що також робить ансамбль між трубою та фортепіано доволі випробувальним час від часу. Задля забезпечення успішного виконання, гарне знання обох партій є необхідним для кожного з виконавців.

Дотримання артикуляційних та аплікатурних вказівок стає більш складним у першій та останній частинах внаслідок швидких темпових позначок. *Allegro molto* (такт 5) першої частини несе темпову позначку, де чверть дорівнює 138 ударам за хвилину. За такого темпу, аплікатурні комбінації та виконання стрибків на широкі інтервали стають більшими викликами. Пасажі шістнадцятками (як, наприклад, в тактах 63 та 136) роблять необхідним застосування подвійного язика. Позначка *Allegro con fuoco* на початку третьої частини визначає темп, де чверть дорівнює 168 ударів за хвилину, таким чином, роблячи певні артикуляційні та аплікатурні особливості першої частини більш інтенсивними викликами.

Внаслідок довгої тривалості твору, стурбованість щодо витривалості є значною, проте, вони певним чином усуваються частими моментами відпочинку, помірною кількістю вимог та перевагою динаміки *mezzo forte* або нижче. Професійні та досвідчені трубачі певно вважатимуть Сонату для труби та фортепіано вимогливою, проте прийнятною по відношенню до викликів під час її виконання.

Партія фортепіано вимагає високого рівня та технічної доблесті. Швидкі арпеджовані пасажі, різноманітні ритмічні угрупування та часте застосування акордових потовщень мелодичних ліній покладають на піаніста значні технічні вимоги. Той факт, що Е. Евайзен сам є піаністом, та що він є автором фортепіанного опусу, забезпечують певний рівень практичності фортепіанної партії.

Соната для труби та фортепіано Еріка Евайзена вже займає місце серед популярних творів високого рівня для цього складу виконавців. Технічні умови є вимогливими для трубача та піаніста, та композиція забезпечує приємний музичний досвід як для виконавців, так і для аудиторії. Цей твір найдоцільніше поміщати в центр концертної програми.

Висновки по Розділу 2. Все мистецтво, незалежно від засобів масової інформації, є продуктом часу і місця, в якому воно створюється. Художники, включаючи композиторів, не можуть не вплинути на те, що відбувається навколо них. Особливо це стосується тих, хто працював у повоєнні роки та в 1950-ті роки. Це одне десятиліття – це епоха для себе, головним чином, характеризується громадським оптимізмом, який був і безпрецедентним, і ще не повторюваним. Це не означає, що вся музика, складена в 50-х роках, однакова, але у трьохх американських трубних сонат, створених за той час, дуже багато в загальному. У роботі висвітлюються ті яскраві риси, які є спільними для всіх трьох сонат, а потім обговорюється, як вони пов'язані з Америкою 1950-х років.

Незважаючи на те, що кожен із двох композиторів використовує традиційні форми, жоден із них не охоплює традиційну тональність. В цілому

гармонійні прогресії формуються лінійними засобами, при цьому акцент робиться більше на голосоведення, ніж на досягнення послідовності IV–V–I. Дуже часто це голосоведення передбачає протилежний рух між лівою та правою руками фортепіано (як у відкритті другої частини Сонати Х,Стівенса). Інший наслідок цього лінійного руху полягає в тому, що теми часто не знаходяться в конкретному ключі. Тоніка теми, як правило, є її початковим акордом, оскільки мелодія, ймовірно, буде майже відхилятися від стійкого тону; він може або не може завершити своє ствердження у цьому ключі. Коли сучасні тенденції застосовуються до традиційних форм, вони, можливо, не можуть залишатися незмінними. Це найбільш очевидно в репризах сонатних алегрових частинах трубних сонат.

Незважаючи на все це, важливо відзначити, що тональність все ще присутня у всіх двох сонатах. На час їхньої композиції, композитори писали у «мейнстрімі» американської музики, тобто вони уникали серіалізму та авангарду. Таким чином, теми іноді мандрують через кілька клавіш та реприз, оскыльки вони не завжди діють так, як очікувалося, частини сонат дуже часто мають повний мажорний або мінорний акорд на завершення, як правило, це акорд, який розпочинав її. Однак бувають випадки, коли остаточна звучність частини не є такою переконливою, як очікувалося. У цих випадках її визначення залишається під питанням, викладаючи лише частковий акорд без третьої тону, лише подвоєння тоніки в октаву, або ставлячи під сумнів остаточну модальність до кінця. Ще одна особливість, яка розділяє дві сонати, – це велика кількість широких інтервалів і часті зміни напряму мелодичної лінії. Артикуляція та темп відіграють велику роль у визначенні характеру мелодії.

Мабуть, ще однією найзначніша особливість проаналізованих сонат є різноманітність використання ритмічних малюнків, об'єднуючі фігури в цих творах передусім ритмічні. Крім того, ритмічні зміни тем часто сприяють розвитку музичної думки.

ВИСНОВКИ

Соната для труби та фортепіано у творчості американських композиторів другої половини XX століття перебуває на етапі розвитку. Твори цього жанру є важливою складовою виконавської практики трубачів, оскільки робота над ними сприяє розширенню художнього діапазону виконавців, виробленню багатьох навичок, пов’язаних з володінням звуком, різними технічними прийомами. Знайомство зі зразками сонат розвиває чимало вмінь у виконавців. Серед них: відчуття стилю, смаку, умінню вибудувати форму та ін. Для цього необхідно знати особливості будови творів, розуміти логіку їх розвитку, характер співвідношення образів, особливості тематизму, майстерність ансамблевої гри.

У сукупності дві американські трубні сонати, написані у другій половині XX століття, відображають їх культуру різними способами. Хоча вони не є програмними в жодному сенсі, Х. Стівенс та Е. Евайзен будь то свідомо чи несвідомо вкладали конкретний час і місце своїми роботами. Найбільш помітними є стійкі та енергійні ритми у сонатах, які наділяють твори як оптимізмом, так і рухом вперед, що характеризує десятиліття. Крім того, їхня залежність від кварто-квінтової інтерваліки свідчить про американське звучання. Протягом декількох десятиліть, яку оглядали композитори, загадкова «американська» ідіома зазвичай приписується Аарону Копланду, чиє прагнення до досконалих інтервалів викликало як широкі відкриті простори, так і міста, що розширюються. Хоча мелодійні та тональні, три сонати також є різкими та дисонансними, що говорить про неспокійну, але розмірену епоху.

У своїх наукових працях Хелсі Стівенс вказував на те, що неважко сказати, що композитори різних часів ведуть зовсім відмінні шляхи у творчій практиці, а також що у їхній музиці немає спільного підходу. Але якщо творчість цих композиторів та їх сучасників розглядати в хронологічній послідовності, то можна побачити, що кожен з них є переосмисленням того, що ми називаємо

«мейнстрімом» музики, і що в перспективі буде ще більше з'являтися, будучи тісно пов'язаними між собою. Не дивлячись на те, що він висловлював протидію авангардним експериментам деяких своїх сучасників, композитор все-таки визнав, що його творчість має те ж саме походження, як і його попередників.

Розглянуті дві трубні сонати є не лише частиною цього «мейнстріму», вони, перш за все, є частиною репертуару сольної труби, і саме в цій якості їхня функція є найважливішою. Ці твори є першими кроками, започаткованими комісіями NASM, одними з перших доповнень до репертуару з епохи бароко. Ці твори являють собою перехідний час для трубної музики, оскільки вона поступово відходила від сольного корнету. Дослідники зазначають, що однією з найбільших змін цих творів була їх довжина: більшість сонат корнета були лише п'ять хвилин, тоді як нові сонати були в два-три рази більшими. Як «кроки» від корнета-соло до сучасної музики труби, ці три сонати значною мірою відповідальні за відродження у написанні трубних творів з 1950-х років.

Спираючись на досвід своїх попередників, протягом усієї кар'єри Е. Евайзен розробив власний стиль композиції, що складається з відомих характеристик, які можна почути в багатьох творах. «Соната для труби і фортепіано» містить приклад основної композиційної характеристики, зосередження уваги на напруженості і спокою. Композитор чергує використання складних ритмів з нескладними, а задіяння дисонансу доповнюється співзвучністю. Хоча це і може бути використано в багатьох тональних творах, роботи Е. Евайзен створюють високий рівень напруженості та пасторальності. Соната Е. Евайзен швидко зазнала популярності як одна з найбільш часто виконуваних сонат серед трубачів. Ця композиція є цінною роботою в сольному репертуарі інструменту і може забезпечити корисний досвід за допомогою детальної підготовки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Andrew Winter. URL: https://www.youtube.com/watch?v=PwlP1dr6NjQ (дата звернення 12. 01. 2019).

2. David Hickman, Music Reviews, ITG Newsletter, vol. 8, No. 1 (USA: International Trumpet Guild, 1981), 16.

3. Dearden J. L. URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc3982/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf (дата звернення 12. 03. 2019).

4. Deborah Caldwell. An analytical look at trumpet solo works by eugène bozza, vincent persichetti, halsey stevens, alexander arutunian, eric ewazen, and ernest bloch. URL: https://krex.k-state.edu/dspace/bitstream/handle/2097/19072/DeborahCaldwell2015.pdf?sequence=11&isAllowed=y (дата звернення 05.12.2019).

5. Edward R. Jakuboski An examination of style in the development of the sonata for trumpet and piano: 1903–2010. URL: https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/17303/Jakuboski_umd_0117E_16737.pdf%3Bsequence%3D (дата звернення 15. 05. 2019).

6. Edward Tarr. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Tarr (дата звернення 10. 06. 2019).

7. Eric Ewazen. URL: https://www.ericewazen.com/about.php (дата звернення (11. 05. 2018).

8. Ewazen E. Sonata for trumpet and piano. URL: https://www.hickeys.com/music/eric_ewazen/trumpet_solos/products/sku029162-ewazen-eric-sonata.php (дата звернення 05.10.2017).

9. Gary Thomas Wurtz Two selected works for solo trumpet commissioned by The International Trumpet Guild. URL: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.832.6796&rep=rep1&type=pdf (дата звернення 16. 05. 2020).

10. Halsey Stevens. URL: http://www.halseystevens.com/p/blog-page.html (дата звернення 05.09.2019).

11. Halsey Stevens. URL: https://composers.com/halsey-stevens (дата звернення 05.09.2019).

12. HipBoneMusic. URL: https://www.youtube.com/watch?v=I6xGmv8SZy0&t=70s (дата звернення 12. 05. 2019).

13. James Johnson An analytical look at 20th century trumpet music. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/10653517.pdf (дата звернення 01. 05. 2019).

14. Jennifer Lorien Dearden The american trumpet sonata in the 1950s: an analytical and sociohistorical discussion of trumpet sonatas. URL: https://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/17303/Jakuboski_umd_0117E_16737.pdf%3Bsequence%3D (дата звернення 12. 05. 2018).

15. Joseph Daniel McNally A Performer's Analysis of Eric Ewazen's Sonata for Trumpet and Piano. URL: https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2141&context=dissertations (дата звернення 12. 04. 2018).

16. Kenneth Kincheloe, Wind Instrument Literature, Bulletin of the NASM, No.37, 1953, 9-10.

17. McNally J. N. URL: https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2141&context=dissertations (дата звернення 12. 05. 2019).

18. Michael Cano. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5nH9l2PKW8w (дата звернення 12. 05. 2019).

19. Michael Cano. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EAxNxnClXgE. (дата звернення 12. 10. 2018).

20. Michael Cano. URL: https://www.youtube.com/watch?v=uoULafEO7JI (дата звернення 12. 05. 2018).

21. Stevens H. Sonata for trumpet and piano. URL: https://www.amazon.com/Stevens-Trumpet-Sonata-Halsey/dp/0300700245 (дата звернення 05.12.2019).

22. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учеб. для студ. муз. вузов. Ч. 1, 2. Москва : Музыка, 1988. 414 с.

23. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учеб. для студ. фортеп. фак. муз. вузов. Ч. 3. Москва : Музыка, 1982. 284 с.

24. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка : конец XIX – начало XX века. Москва, 1969. 392 с.

25. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* / сост. Зив С. С. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5–44.

26. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ч. 1. Москва : Муз. сектор, 1930. 190 с.

27. Берков В. Сонатная форма и строение сонатно-симфонического цикла. Москва : Сов. композитор, 1961. 42 с.

28. Бобровский В. П. Соната. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва , 1981. Т. 5. Стб. 193–200.

29. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : иследование. Москва : Музыка, 1978. 332 с.

30. Вар’янко О. І. Європейська соната для труби: історія, виконавство. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=NZTNPUm_2012_3_14 (дата звернення 05.04.2020).

31. Вар’янко О. І. Українська соната для труби і фортепіано: тенденції розвитку жанр. *Мистецтвознавчі записки*. Львів, 2014. Вип. 25. С. 90–98.

32. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика) : монографія. Львів : АСВ, 2010. 183 с.

33. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Украина, 1985. 112 с.

34. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев : Муз. Україна, 1970. 316 с.

35. Денисов Э. Сонатная форма в творчестве С. Прокофьева. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* / Э. Денисов. Москва, 1986. С. 31–46.

36. Докшицер Т. Путь к творчеству. Москва: изд. дом «Муравей», 1999. 212 с.

37. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века : учебное пособие. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2003. 296 с.

38. Иков А. М. Труба – от бронзового века до наших дней. URL: http://trumpetclub.ru/truba-ot-bronzovogo-veka-do-nashix-dnej.html (дата звернення 06.03.2019).

39. Комар А. Фортепіанні ансамблі з участю труби: історія, розвиток, перспективи. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.* Львів, 2015. В, 34. С. 324–331.

40. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. в 2-х кн. Кн. 1: от античности к XVIII веку. Москва : Музыка, 1986. 462 с.

41. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. в 2-х кн. Кн. 2. Музыка, 1987. 432 с.

42. Мазель Л. А., Цукерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм : учебник спец. курса для муз. вузов / Москва : Музыка, 1967. 752 с.

43. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1979. – 536 с.

44. Медушевский В. О закономерностях и средствах худлжественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.

45. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке: статьи и фрагменты / сост. А. Вульфсона. Ленинград : Музыка, 1990. 288 с.

46. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство. Проблеми музичної інтерпретації* : зб. ст. / ред. В. Рожок. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.

47. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. – 319 с.

48. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : Музыка, 2003. 248 с.

49. Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты. *Вопросы теории и эстетики музыки* : сб. ст. / ред. В. С. Фомин. Ленинград, 1975. Вып. 14. С. 177–201.

50. Поблизу Східних старожитностей: Іран. URL : https://web.archive.org/web/20071012193813/http:/louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225306&CURRENT_LLV_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225306&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500803&bmUID=1164415855346&bmLocale=en (дата звернення 07. 12. 2018).

51. Попова Т. Музыкальные жанры и формы / Т. Попова. – М. : Музгиз, 1951. 298 с.

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

53. Протопопов Вл. О сонатно-циклической форме в произведениях Шопена. *Вопросы музыкальной формы* : сб. ст. / ред. А. Трейстер. М., 1972. Вып. 2. С. 166–180.

54. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Вып. 1. Москва : Сов. композитор, 1979. 320 с.

55. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Вып. 2. Москва : Сов. композитор, 1981. 230 с.

56. Рогаль-Левицкий Д. Р. Беседы об Оркестре. Москва : Москва, 1961. С. 134–176.

57. Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр. Т. 2. Москва : МузГИз, 1953. 447 с.

58. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 60 с.

59. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.

60. Способин И. В. Музыкальная форма : учеб. для муз. вузов. Москва : Музыка, 1967. 400 с.

61. Тюлин Ю. Музыкальная форма. Ленинград : Музыка, 1970. 257 с.

62. Тюлин Ю. Музыкальная форма. Ленинград : Музыка, 1970. 257 с.

63. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духових інструмента. М. : Музыка, 1975. 198 с.

64. Холопов Ю. К проблеме музикального анализа. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. / сост. В. И. Зак, Е. И. Чигарева. Москва, 1985. Вып. 6. С. 130–151.

65. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. / сост. Л. Г. Раппопорт. Москва, 1974. С. 65–94.

66. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века. *Современное искусство музыкальной композиции* : сб. ст. / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1985. Вып. 79. С. 17–31.

67. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм: науч.-метод. очерк. Москва : Музыка, 1983. 83 с.

68. Холопова В. Н. Формы музыкальных призведений : учеб. пособие для студ. вузов искусств и культуры. Санкт–Петербург. : Лань, 2001. 490 с.

69. Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. / ред.-сост. М. Е. Тараканов. Москва, 1979. Вып. 4. С. 4–22.

70. Холопова В. Фактура: очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.

71. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 160 с.

72. Чуприна О. Микола Володимирович Бердиєв – фундатор української школи гри на трубі. Етапи життєвого та творчого шляху. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності* / Київ : видав. центр КНЛУ, 2006. В. 17. С. 189−193.