

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

Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ТРІО
У ТВОРЧОСТІ ЖАНА ФРАНСЕ ТА ЕРІКА ІВЕЙЗЕНА:
КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ЗАДУМ
ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВЕ ВТІЛЕННЯ**

Магістерська робота
ЗИМИ ІРИНИ ДМИТРІВНИ

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент Романюк І. А.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Зима І. Д.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ТРІО: ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ	9
1.1. Інструментальне тріо: жанрові витоки	10
1.2. Камерно-інструментальна музика Європи та США ХХ–ХХІ століть: основні тенденції розвитку	17
Висновки до Розділу 1	23
РОЗДІЛ 2. ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ТРІО В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ: НА ПРИКЛАДІ ТРІО ДЛЯ КЛАРНЕТА, АЛЬТА І ФОРТЕПІАНО ЖАНА ФРАНСЕ (1912–1997)	24
2.1. Камерно-інструментальна творчість композиторів Франції другої половини ХХ століття як унікальне явище у контексті європейської традиції	24
2.2. Тріо для кларнета, альту і фортепіано (1990) Ж. Франсе в контексті пізнього періоду камерно-інструментальної творчості митця	30
Висновки до Розділу 2	36
РОЗДІЛ 3. ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ТРІО В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ США ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ: НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЕРІКА ІВЕЙЗЕНА (народ. 1954)	38
3.1. Життєтворчість Е. Івейзена як видатного представника музичної культури США сьогодення	38
3.2. Тріо для кларнета, альту і фортепіано (2005) Е. Івейзена в контексті зрілого періоду камерно-інструментальної творчості митця	45
Висновки до Розділу 3	56
ВИСНОВКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	60
ДОДАТКИ	65

ВСТУП

Актуальність теми. Інструментальне тріо як феномен музичної культури не претендує на звання маловивченого, але різновимірність його тлумачення (як камерний ансамбль із трьома учасниками, як безпосередньо музичний твір, як жанрове явище) зумовлює появу значної зацікавленості музикознавців та виконавців до цієї царини. Інструментальне тріо належить до найрозповсюдженіших різновидів камерного ансамблю та камерної музики в цілому. Його популярність не втрачається й до сьогодні від початку зародження тріо-сонати – прародички сучасних інструментальних жанрів тріо та квартету, що у XVII–XVIII століттях набуло надзвичайного розквіту.

До інструментального тріо, що утвердилося у світовій музичній практиці і зайняло стабільну позицію в сучасній системі жанрових явищ, зверталися видатні майстри класичної та романтичної доби; а історія розвитку та становлення жанрів камерної музики стала панівною темою досліджень європейських та вітчизняних музикознавців. Варто зазначити, що майже усі праці (які були залучені у даному дослідженні), автори яких мали на меті розглянути етапи формування жанрів камерної музики або виявити характерні риси інструментальних ансамблів різних складів на прикладі конкретних творів композиторів різних епох та національностей, обмежені музичною культурою камерного музикування у Європі другої третини ХХ століття. Зокрема, у них фактично відсутнє дослідження такого явища як інструментальне тріо у доробку композиторів, які створили зразки на рубежі ХХ–ХХІ століть, а також творів камерно-інструментальної музики представників американської культури вказаного періоду.

Інструментальне тріо, що усталилось у класико-романтичну добу, розвивалось у ХХ столітті і до сьогодні збагачується у різних національних традиціях, із самобутніми фольклорними ознаками, стилістичною виражальністю багатьох культур. У кінці ХХ та на початку ХХІ століть інструментальне тріо, увібравши традиції минулих поколінь та збагатившись

новими засобами виразності, постало на новому шаблі розвитку як різновид камерного ансамблю.

Різновекторність стильових проявів інструментального тріо ХХ–ХХІ століть та його значний художній потенціал, що спрямовані на увиразнення естетичних принципів та образів різних стилів та епох, аргументують актуальність представленої теми.

Таким чином, серед причин, що актуалізують дослідницький інтерес до інструментального тріо в сучасній музичній науці України, вкажемо такі:

- надзвичайна зацікавленість і популярність інструментального тріо серед музикознавців та виконавців різних поколінь;
- недостатня вивченість тенденцій розвитку камерно-інструментальної музики кінця ХХ – ХХІ століть, зокрема, Франції та США;
- відсутність спеціальних досліджень жанрово-стильових та виконавських принципів камерно-інструментальних творів кінця ХХ - початку ХХІ століть: зокрема, на прикладах композиторської спадщини Жана Франсе (*Jean Francaix*, Франція) та нашого сучасника Еріка Івейзена (*Eric Ewazen*, США).

Мета дослідження – обґрунтувати жанрово-стильові принципи інструментального тріо у музичній культурі Європи та США останньої третини ХХ – початку ХХІ століть на прикладах зразків тріо для кларнета, альту і фортепіано Жана Франсе (Франція) та Еріка Івейзена (США).

Поставлена мета зумовлює вирішення наступних **наукових завдань**:

- 1) увиразнити багатозначність функціонування поняття інструментального тріо в музичній науці;
- 2) охарактеризувати передумови становлення та еволюції інструментального тріо;
- 3) здійснити стислий огляд тенденцій розвитку камерно-інструментальної музики Європи та США ХХ–ХХІ століть;
- 4) здійснити огляд наукових джерел, присвячених вивченню композиторської творчості Ж. Франсе та Е. Івейзена;

5) визначити жанрово-стильові засади камерно-інструментальної творчості Ж. Франсе та Е. Івейзена – яскравих представників музичної культури Франції та США другої половини ХХ – ХХІ століть;

6) обґрунтувати роль інструментального тріо у композиторській творчості Ж. Франсе та Е. Івейзена;

7) запропонувати періодизацією життєтворчості нашого сучасника Еріка Івейзена на підставі систематизації наявних малочисельних відомостей із англійських першоджерел та інтерв'ю (на основі листування автора даної магістерської роботи з митцем) та сформулювати хронологічний перелік відомих на сьогодні творів митця;

8) здійснити композиційно-драматургічний та інтерпретаційний аналіз досліджуваних у магістерській роботі зразків тріо для кларнета, альту і фортепіано Ж. Франсе та Е. Івейзена.

Об'єктом дослідження є камерно-інструментальна творчість Франції та США другої половини ХХ – ХХІ століть.

Предмет дослідження – жанрово-стильова специфіка інструментальних тріо Ж. Франсе та Е. Івейзена.

Матеріал дослідження – нотний текст Тріо для кларнета, альту і фортепіано (1990) Ж. Франсе / *Jean Francaix* та Тріо для того ж складу Е. Івейзена / *Eric Ewazen* (2005), а також аудіозаписи творів (у виконанні *CLAVIOLA* та *Trio Con Brio*).

Методи дослідження. Специфіка обраної для дослідження теми зумовила звернення до комплексу таких аналітичних підходів:

– *історичного*, що дозволяє здійснити огляд тенденцій розвитку камерно-інструментальної творчості композиторів Франції та США ХХ століття;

– *біографічного*, що спрямований на вивчення життєвого та творчого шляху композитора, нашого сучасника, Е. Івейзена з метою систематизації розрізнених біографічних відомостей, в тому числі на підставі листування та інтерв'ю автора даної магістерської роботи з митцем;

- *стильового*, який необхідний для виявлення засад композиторського стилю Ж. Франсе та Е. Івейзена на прикладах аналізу досліджуваних творів;
- *жанрового*, що дозволяє увиразнити атрибутивні ознаки тріо як різновиду камерно-інструментальної музики;
- *структурно-функціонального*, який розкриває єдність смислових та структурних принципів зразків тріо, аналізованих у дослідженні;
- *інтерпретаційного*, що дозволяє виявити виконавську специфіку тріо для кларнета, альту і фортепіано Ж. Франсе та Е. Івейзена;
- *органологічного*, завдяки якому уможлиблюється висвітлення акустичних, технічних та художніх властивостей залучених композиторами інструментів у зразках камерно-інструментальних творчості.

Теоретична база дослідження складається із наукових розробок наступних напрямків:

- *теорії стилю та жанру в музиці* – І. Коханик [8; 9; 10], Ф. Колесса [12], І. Польська [16; 17], О. Сокол [20], І. Тукова [21], С. Шип [24], М. Ярмо [27; 28];
- *діаспорознавства* – Г. Карась [7];
- *теорії та методики виконавства* – Д. Гаврилець [1], Е. Купріяненко [11], М. Скорик [19], Т. Тучинська [22];
- *органології* – Е. Купріяненко [11], К. Рослі [50];
- *історії розвитку жанрів камерної музики* – Т. Гнатів [2], Дж. Барон [30; 31], Н. Кук [37], У. Хомер [41], Н. Кілбьорн [47], Дж. Маккала [48];
- *інтерпретології* – В. Москаленко [14], К. Ростан [55];
- *аналізу музичних творів* – Н. Горюхіна [3], С. Шип [24], Я. Якуб'як [26].

Унаслідок відсутності достатньої кількості наукових праць, присвячених дослідженню творчості (та окремих творів) Жана Франсе та Еріка Івейзена у магістерській роботі були використані енциклопедичні статті,

в яких розглядається значення камерно-інструментальної творчості вказаних композиторів у контексті новацій [4–6; 32; 35; 36; 38; 39; 42; 45].

Творчій особистості Ж. Франсе присвячено короткометражний фільм Раймонда Піното. Окрім того, значущим при дослідженні творчої постаті і композиторської спадщини Е. Івейзена постали відеозаписи інтерв'ю із самим композитором та матеріали листування автора магістерської роботи з митцем протягом 2020 – 2022 рр.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження пов'язана з:

- упровадженням у науковий обіг досі не досліджених зразків камерно-інструментальної творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть Ж. Франсе та Е. Івейзена, творчість яких представляє значний інтерес для української музичної науки, а також виконавської практики сьогодення;

- увиразненням жанрово-стильових принципів інструментального тріо у музичній культурі Європи та США останньої третини ХХ – початку ХХІ століть на прикладах зразків тріо для кларнета, альту і фортепіано Жана Франсе (Франція) та Еріка Івейзена (США);

- запропонованою періодизацією життєтворчості нашого сучасника Еріка Івейзена на підставі систематизації відомостей із англійських першоджерел та інтерв'ю (на основі листування автора даної магістерської роботи з митцем), у тому числі, сформованим найповнішим хронологічним переліком творів митця (див. Таблицю в Додатках).

Таким чином, наукова новизна отриманих результатів дослідження намічає перспективу подальшого вивчення розмаїття жанрово-стильової специфіки камерно-інструментальної творчості Ж. Франсе та Е. Івейзена.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у тому, що отримані дані про досліджені конкретні тріо двох композиторів може бути використана у подальших наукових розвідках про Ж. Франсе й Е. Івейзена та їхню творчу діяльність; у навчальних курсах для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України: «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація» тощо.

Матеріали дослідження уможливають вивчення камерно-інструментальної творчості Ж. Франсе й Е. Івейзена у музичній педагогіці та виконавській практиці класу камерного ансамблю для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України

Апробація отриманих результатів дослідження. Основні положення магістерської роботи пройшли апробацію та були оприлюднені автором у публічному виступі з усною доповіддю на Третій Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21-22 травня 2022 року).

Структура роботи включає Вступ, три Основні Розділи, Висновки, Список використаних джерел та Додатки. Загальний обсяг дослідження складає 83 сторінки; основний зміст викладено на 57 сторінках. Список використаних джерел містить 55 позицій.

РОЗДІЛ 1

ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ТРІО: ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ

1.1. Інструментальне тріо: жанрові витоки

Інструментальне тріо – поняття багатопланове. Перед тим, як перейти до розгляду передумов його становлення, слід вказати, що у музичній науці розрізняють дане поняття як:

- камерний ансамбль за участі трьох інструментів, що може бути різних складів – однорідний та змішаний тип;
- жанрове явище;
- безпосередньо музичний твір.

У музичному мистецтві культура ансамблевої гри гармонійно поєднує особистісний початок у вигляді вільного самовиразу кожного індивіда та колективно-груповий початок, що виражається у відчутті неподільної згуртованості та цілісності буття та себе як частини спільного замкненого. Ансамбль як явище займає серединну позицію між сольним та колективним виконанням. «Саме «серединність», що з часів Аристотеля традиційно вважалась найважливішою категоріальною ознакою досконалості і гармонії, є визначальною якістю, одвічно та високою мірою притаманною камерно-ансамблевій культурі, її етосу та естетиці, – як і сама гармонія, що є основною властивістю ансамблю як такого», – зазначає доктор мистецтвознавства, професор Ірина Польська [16, с. 4].

Інструментальне тріо належить до відгалуженого різновиду музичного мистецтва – камерної музики, яка кардинальним чином відрізняється, наприклад, від симфонічної чи театральної. Фундаментальні дослідження, що присвячені камерній музиці та інструментальному ансамблю зокрема, належать І. Польській [16; 17], Дж. Барону [30; 31], Н. Куку [37], У. Хомеру [41], Дж. Макалла [48], К. Рослі [50], К. Ростану [55] та іншим.

Етимологія поняття (від лат. *camera* – «кімната») свідчить про те, що твори початково призначалися для одного соліста або невеликого складу виконавців (вокального, інструментального чи вокально-інструментального) й слухачів для відтворення у невеликих приміщеннях, здебільшого для домашнього музикування чи при дворах, наприклад, монархів. Саме цим камерне виконавство як прояв світської музики протиставлялося церковній та театральній. Учасників ансамблів, що працювали при дворі, називали камер-музикантами; інколи так називали композиторів, які писали камерну музику, що прикрашала усі світські події свого часу. Камерне музикування стало невід'ємною частиною святкувань у досить приватній обстановці, у колі близьких чи гостей будинку та цінувалося тим, що саме у такий спосіб найлегше так точно і тонко передати у звуках широкий спектр почуттів.

Характерні та звичні для нас зараз риси камерної музики:

- рівноправність усіх учасників ансамблю,
- широкий діапазон емоційної виразності музичної мови,
- деталізація мелодичних, тембрових та динамічних засобів виразності.

Дані ознаки намічувалися ще в добу Середньовіччя (перша згадка про камерну музику датується 1555 роком у праці «*L`antica musica ridotta alla moderna prattica*» італійського теоретика музики та композитора Н. Вічентіно), але викристалізувалися лише у кінці XVI столітті у вокальному втіленні та у XVII столітті – інструментальному варіанті виконання.

Як відомо, феномен камерного ансамблю можна стисло охарактеризувати як особистісне спілкування та взаємодія обмеженої кількості учасників у невеликому просторі через емоційне переживання та інтелектуальне осмислення творів, що спільне для усіх учасників. Ця особлива сфера гармонійної узгодженості, цілісності та збалансованості композиторської та виконавської творчості характеризується власне процесом спільного групового музикування, кількісним та якісним складом учасників, а також музикою, що призначена для такого виконання та втілює основні змістовні й формальні особливості камерної культури.

У жанровому аспекті камерний ансамбль являє собою комплексну систему самостійних, але взаємопов'язаних підсистем: композиторської творчості та ансамблевого виконавства як такого.

Наразі жанрова специфіка виконавських ансамблевих жанрів є найменш вивченою у музикознавстві. Варто звернути увагу на систематизацію подібних ансамблевих жанрів, запропоновану Іриною Польською. У своїй праці музикознавиця розподіляє їх за жанровою стабільністю, кількістю учасників та партій, якісною структурою, зумовленою виконавською вокальною чи інструментальною атрибуцією та темброво-акустичними та органологічними характеристиками ансамблю. [16, сс. 6–10].

У понятті «камерний ансамбль» об'єдналися ознаки камерності, під якою розуміється орієнтація на замкнені простори та невелику кількість учасників, а також психологічною глибиною спілкування, та ансамблевості, тобто гармонії часткового та цілого. У місці «зустрічі» цих ознак виникає семантика камерного ансамблю та його «особливий комунікаційний клімат».

Щодо жанрового аспекту, то камерний ансамбль треба сприймати як комплексну систему, яка містить композиторську творчість та ансамблеве виконавство як самостійні, але взаємопов'язані підсистеми. Жанрова специфіка виконавських ансамблевих жанрів є найменш вивченою у музикознавстві. І. Польська запропонувала систематизувати ансамблеві жанри за рівнем їх жанрової стабільності, кількості учасників та числа ансамблевих партій, якісної структури (вокальний, інструментальний чи змішаний), темброво-акустичними характеристиками (однорідність чи контрастність) [16].

Класифікація за темброво-акустичними характеристиками базується на розрізненні однорідних, неоднорідних, а також монотембрових ансамблів. До перших належать ансамблі, що містять однотипні інструменти, що близькі за звукодобуванням та засобом виконання (струнні або духові, наприклад); до другої групи входять ансамблі, які складаються з різних за засобом виконання та звукодобуванням інструментів (струнні за участю фортепіано); до третьої

групи входить поки єдиний сучасний представник – чотириручний дует (різні виконавці на одному інструменті). Тріо, що розглянуті у даному дослідженні, належать до темброво-неоднорідних ансамблів.

За органологічними ознаками слід також зазначити класифікацію інструментальних ансамблів за організацією виконавського складу та диференціацію за ансамблевим типом (наявність чи відсутність фортепіано в складі), групою інструментів (струнні, духові, фортепіанні), а також за складом (тип та кількість інструментів).

Завдяки тому, що камерна музика якнайточніше здатна передавати мінливі душевні стани, в усі часи свого існування та розвитку вона була відображенням не тільки внутрішнього світу людини, але й зовнішніх змін у суспільстві. Але якщо середньовічний ансамбль, де інструменталісти лише акомпанували вокалісту, не можна назвати камерним у сучасному розумінні слова, то *sonata da camera* (або камерна соната) та *sonata da chiesa* (або церковна соната) – повноцінні представники камерних композицій.

У музикознавстві трапляється так, що коріння значення деяких термінів сягає ген-ген тих часів, з яких не залишилося письмових джерел, або аутентичний термін, що навіть зберігся в документах, застосовується для визначення різних понять, чи того, до чого мав опосередковане відношення.

Подібна ситуація склалася і з нероздільною парою *sonata da camera* та *sonata da chiesa*, назви яких використовуються далеко не завжди у первинному сенсі. Якщо звернутися до джерел доби бароко, то виявиться, що ці назви писали на перших аркушах опублікованих інструментальних творів (в основному італійських композиторів) XVII – першої половини XVIII століть. Подібні позначки слід було інтерпретувати таким чином: «*da chiesa*» означало, що твір слід виконувати у приміщенні церкви, супроводжуючи визначені розділи католицької служби, а інша позначка «*da camera*» повідомляла про те, що твір потрібно виконувати на світському заході. Саме у цьому сенсі описані поняття у відомому музичному словнику термінів французького композитора,

історика та теоретика музики, бібліографа та капельмейстера С. де Броссара [34].

Використання вищезазначених написів здебільшого у виданнях італійських сонат до другої половини XVII століття відображали реальну практику побутування цих творів, тобто спочатку це були контекстуально-функціональні жанрові позначення та назви. Із плином часу вектор погляду на ці поняття змінився у сторону змістовно-стильового розуміння термінів, адже на це існував ряд причин. По-перше, жанрові найменування вказували не лише на конкретне призначення та виконавський контекст, а й на зміст, стиль та композиційну специфіку цих сонат; по-друге, у більшості випадків в опусах із підписом «*sonata da chiesa*» містилася музика піднесена, серйозна із використанням імітаційної поліфонії, а під позначенням «*sonata da camera*» розуміли переважно танцювальну музику, яка здебільшого була гомофонного складу.

Камерна соната як цикл, наприклад, «*sonata da chiesa*», що частинами або ж повністю виконувалася під час богослужінь, була призначена для виконання у церкві та відзначалася урочистим звучанням. Вона побудована на співставленні швидкого та повільного руху, внутрішнього музичного змісту. В ній налічувалося в основному чотири частини: повільний вступ (він міг бути відсутній), швидка фугоподібна й повільна частини та жваве, фінальне фугато, побудоване на темі першого алегро. Такий класичний склад церковної сонати визначився у творчості Дж. Б. Віталі (1644–1692) – італійського композитора та основоположника болонської школи. А також включив буре та менует до камерної (світської) сонати, яка паралельно розвивалась із церковною, оскільки в епоху Просвітництва відбувалася відмова від релігійного світосприйняття. Цей тип сонати призначався для музикування у домашніх умовах та відтворював традиційну для епохи французьку танцювальну сюїту, в основі якої були алеманда, куранта, сарабанда та жига, а також вступна п'єса типу прелюдії [33].

Принципи церковної та камерної сонат з часом поєдналися у жанрі тріо-сонати, яка була популярна у XVII–XVIII століттях, а перші зразки датуються 1613 роком та належать італійському композитору С. Россі. Тріо-сонати зазвичай призначалися для двох мелодичних інструментів (частіше для двох скрипок) та цифрованого басу.

Композитори та виконавці пізнього бароко бажали надавати музиці більшого емоційного наповнення, ніж було прийнято в епоху Ренесансу. Музика насичувалась мелізматичними оборотами та новими технічними прийомами, що в деталях було відображено в нотному тексті (трактати Дж. Тартіні, Ф. Куперена та відомих композиторів епохи про це свідчать) – все це вимагало більш віртуозного виконання.

Поява в Італії другої половини XVI століття плеяди талановитих скрипкових майстрів – кремонської школи (А. Амати, Г. да Сало, Н. Амати, А. Страдіварі, Дж. Гварнері), вплинула на склад камерно-інструментальних ансамблів. До середини XVII століття на найвищому щаблі технічної досконалості та виразних можливостей вже стояла скрипка. Її гнучка динамічна та мелодична виразність найкраще підходила для відображення тонкої душевної організації виконавця та композиторів. Серед авторів інструментальної музики тепер були не лише органісти та клавесиністи, а й скрипалі (наприклад, С. Россі, Дж. Габріелі, Ф. Вераччіні, Дж. Тартіні, Ф. Джемініані, А. Вівальді, П. Локателлі, Дж. Перголезі та інші), які часто особисто брали участь в ансамблі.

Композитора та скрипаля Саломона Россі можна вважати родоначальником основ типової для XVII–XVIII століть музичної форми тріо-сонати для двох скрипок та basso continuo. Інколи бас (в основному у виконанні на клавесині) міг бути продубльований віолою да гамба або фаготом, а скрипки – флейтами чи гобоями, а часом склад перетворювався на тріо флейти, гобоя та фагота.

Майже досконалих форм набув жанр тріо-сонати у творчості А. Кореллі (Італія), Г. Персела (Англія), Ф. Куперена (Франція), Г. Генделя та Й. Баха

(Німеччина). У подальшому ця форма розвивалася у творах Г. Телемана, Дж. Саммартіні, Д. Скарлатті та К. Ф. Е. Баха.

Поступово жанр тріо-сонати змушують відійти на другий план оркестрові жанри, адже вона втрачає значення представника прикладного мистецтва та стає концертним жанром. Знову під софіти жанр виходить із появою нової хвилі зацікавленості старовинною бароковою музикою. Підґрунтям для цього стала творчість Арканджело Кореллі – одного з перших майстрів камерно-інструментальної музики. Він залишив відчутний відбиток у процесі розвитку камерного інструментального жанру: у його доробку 12 тріо-сонат *da chiesa* (1681 рік, оп. 1), які присвятив шведській королеві Кристині, 12 тріо-сонат *da camera* (1687 рік, оп. 2) – римському кардиналу Памфілі, тріо-сонати (1694 рік, оп. 4) – кардиналу П'єтро Оттобоні. Завдяки своїм знанням скрипаля-віртуоза, він утвердив у жанрі тріо-сонати естетичний принцип барочної сонати як концертної художньо самобутньої музики.

Як відомо, основні класичні типи камерних ансамблів – фортепіанне тріо та струнний квартет склалися у часи розквіту Віденської класичної школи. Одне із найважливіших досягнень представників Школи (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, а також К. Діттерсдорф та Л. Боккеріні) – утвердження три- та чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу та сонатного алегро як основної форми перших частин багаточастинних інструментальних жанрів, що лежить в основі не тільки симфоній, а й різноманітних камерних ансамблів, які отримували назву в залежності від складу, наприклад, із найпоширеніших тріо, квартет, квінтет, секстет, септет та октет. В основних інструментальних жанрах епохи композитори втілювали динамічне сприйняття життєвих процесів. Автори музики Віденської класичної школи створили глибокі за змістом та досконалі за формою зразки камерного інструментального ансамблю.

Якщо раніше виконавський склад не переважував на вагах значущості (композитори допускали можливість виконання одного твору зі заміною інструментів на інші), то тепер стає тісним зв'язок між характером та змістом

окремих партій та виразними можливостями інструментів, на яких вони виконуються; були встановлені суворо регламентовані склади інструментальних тріо. «Альтернативні» партії з'являлися тільки з-під пера композиторів або за їх згодою, наприклад, Тріо для кларнета, альту й фортепіано Мі-бемоль мажор В. Моцарта має версію для скрипки, альту і фортепіано, у якому композитор проєкспериментував із використанням ясних тембрів представників двох груп музичних інструментів. Це рішення було прийняте власне композитором і не порушує цілісності задуму та образного змісту твору.

Багатий виразними можливостями та емоційним наповненням камерний інструментальний ансамбль, особливо тріо та квартет, у ХІХ столітті давав багато перспектив для композиторів-романтиків: Ф. Мендельсона, С. Франка, Й. Брамса, А. Дворжака, Р. Шумана та інших. Цей період відзначився стрімким ростом професійності виконавців камерної музики і разом із тим ускладненням музичної тканини. Йоганес Брамс побудував місток від класичних традицій до сучасності: він зберіг основи, закладені Бахом та Моцартом, будував камерні твори традиційними методами контрапункту, але й розширював гармонічну складову музики, змінив уявлення про можливості тональностей. Його принципи створення мелодичних ліній та їх сплетіння знайде відгук у ХХ столітті у творчості А. Шонберга, розробника дванадцятитонової техніки. Композитори французької композиторської школи ХІХ–ХХ століть продовжили дослідження гармонічних виразних можливостей Й. Брамса.

1.2. Камерно-інструментальна музика Європи та США ХХ–ХХІ століть: основні тенденції розвитку

У своїх витоках камерна музика пов'язана з народною музичною практикою, із практикою міських музикантів-любителів та з тими жанрами, що зародилися під час ансамблевого домашнього музикування у колі друзів.

Слід було зібратися декільком музикантам або співакам для того, аби виникло природне прагнення до спільного музикування. У цьому виявлялася суспільна природа музики. Водночас у подібному музикуванні закладалися деякі основи камерної музики та камерного виконавства. Поступово диференціювалися різні жанри музичного мистецтва. Наприклад, камерний спів відокремився від оперного, квартет та інші невеликі ансамблі відділилися від оркестру та набули своєї специфіки.

Співіснування у XVII–XVIII століттях жанрів *sonata da camera* та *sonata da chiesa*, а також їх взаємопроникнення сприяли збагаченню обох жанрів і та поступово призвели до формування сонати для двох рівноцінних інструментів.

У зв'язку зі соціальною еволюцією суспільства, з його розвитком, збагачена творчістю видатних композиторів світу камерна музика нерідко ставала привілеєм панівних класів, надбанням заможних кіл суспільства. Цьому сприяли такі обставини: камерна інструментальна музика не мала такої конкретності музичних образів, як, наприклад, оперна, або багатства оркестрових фарб симфонічної музики, а також виявилася складнішою для сприйняття невідготовленим слухачем. Подібні суспільні умови перешкоджали розвитку музичного смаку та музичній підготовці любителів музики.

XX століття увійшло в культурну історію як час експерименту, появи різних маніфестів, шкіль та злам канонів із віковими традиціями. Ці модерністські тенденції знайшли своє втілення у двох хвилях авангарду, уже в першій з яких представники кинули виклик вкоріненим критеріям прекрасного. Вони використовували нові прийоми, форми та засоби виразності, що радикальним чином відрізнялися від загальноприйнятих. Після етапу бурхливих змін з'явилася потреба в усталених та більш чітко означених критеріях та ясності висловлювання. Через відновлення «старого» стилю минулих століть та поєднання його із новими вимогами з'являються напрями із приставкою нео- (наприклад, неокласицизм чи неофольклоризм).

XX століття приніс значні зміни у систему музичних жанрів, їх трактовку та ієрархію. У першій половині століття стрімко завойовував увагу джаз, що спочатку був ознакою радше «легкої» музики, але значною мірою вплинув на твори композиторів, особливо Америки.

Друга «післявоєнна» хвиля авангарду – це явище набагато більшого розмаху та більшої кількості напрямів та течій. На передову виходять серіальність, алеаторика, сонористика, електронна музика, пуантилізм, мінімалізм та численні інші авангардні напрями другої половини XX століття. Це століття знаменувало створення через складні пошуки нової класики, що пішла шляхом синтезу до універсальності мови, поєднанню усіх засобів виразності.

У XX столітті камерна музика вийшла за рамки невеликих академічних залів та перестала вважатися музикою лише для знавців, здебільшого завдяки виконавцям. У камерного виконавства виявилася спроможність до того, аби схвилювати та захопити широку аудиторію. Тим більше, що камерну музику все частіше наділяють рисами концертності, рельєфності та скульптурного втілення музичних образів.

Слід зазначити, що «мобільні» камерні жанри були невичерпно криницею експериментів, що у пору розробок нових виразних можливостей та способів виразності, нових систем музичного мислення мало важливе значення. Саме камерна музика стала ідеальним поприщем для втілення нових ідей. Завдяки глибині, виразності та художньому розмаїттю свого змісту, камерна музика сприяла збагаченню програм багатьох музикантів-виконавців. Значна кількість інструменталістів включали до репертуару на програм концертів твори камерної музики.

Паралельно зі зростанням зацікавленості жанрами камерної музики чітко прослідковувалася інша тенденція – зі значною увагою виконавців до сонати, квартету чи тріо, стимулювався розвиток самої камерної музики зі сторони композиторів.

На початку ХХ століття жанрове поле камерно-інструментальної музики все ще було рухливою структурою, у якій не було міцних жанрових рамок, що знаходилася у стані інтенсивного динамічного розвитку. Особливо помітним це видається, якщо порівняти камерно-інструментальні жанри, наприклад, із класичним інструментальним концертом, сюїтним циклом або симфонією, у яких існують чіткі правила та закони, знехтувавши якими є ризик втратити жанрову впізнаваність.

Внутрішня різноманітність форм (від однорідних дуетів до великих змішаних складів струнних та духових інструментів, від класичного тріо до ансамблів без участі фортепіано, від тріо-сонати до п'єси-мініатюри), їх варіаційність щодо кількісного та якісного складу, поєднання тембрів зробили камерну інструментальну музику такою незакостенілою.

У вік новацій, тобто а епоху нового часу, відбувався активний пошук способів розширити звукове поле та грані художньо-стильовий спектр. Однією із характерних рис розвитку камерно-інструментальної музики у новому столітті став підвищений інтерес до різноманітних змішаних інструментальних складів та іноді абсолютно неочікуваним тембровим поєднанням. Серед багатьох визначних творів можна згадати Сюїту для фортепіано, кларнета, кларнета-пікколо, бас-кларнета, скрипки, альту та віолончелі Арнольда Шонберга, Сонату для скрипки, кларнета та фортепіано Даріуса Мійо, Концертіно для віолончелі та семи інструментів Богуслава Мартіну та інші.

Двері до майже нескінченної кількості варіацій та простору для творчості, що раніше були недосяжні, відкрило збагачення тембрової звукової палітри за рахунок збільшення духових та ударних інструментів. Таким чином урізноманітнилось і класичне інструментальне тріо (скрипка, віолончель та фортепіано), коли на зміну віолончелі чи скрипці прийшов кларнет, наприклад.

Окрім сфери образної, тембрової та якісно-кількісної, змінювалися й географічні рамки: якщо до ХХ століття в камерно-інструментальному жанрі

займали очевидне положення лідера Німеччина, Австрія та Франція, то у на новому етапі ця сфера збагатилася музикою країн, що до цього залишалися на периферії – Бельгія, Італія, Іспанія, Норвегія, а також країни Латинської Америки та США. Кожна з культур наповнила камерну музику ХХ століття яскравими та неповторними зразками жанру з акцентом на національні музичні традиції.

У першій половині ХХ століття історична роль європейської камерної музики загалом значно виросла. Характерним стає синтез різних стильових компонентів, систем мислення та структур. Камерні інструментальні жанри часто переймають функції симфонічних жанрів, посилюється процес гібридизації жанрів, а також з'являються нові. У творах того часу значно розширюється діапазон національних кордонів, а традиції європейської камерної музики наповнюються новою мелодикою, ритмікою, елементами ладових систем фольклору американського та інших народів. Після першої світової війни з'явилася потреба вираження широкої палітри емоцій у музиці, камерні жанри для цього підходять найбільше. У них легше висвітлити індивідуальні та специфічні темброві властивості кожного інструмента, знайти нові прийоми звукодобування.

Представники нововіденської школи – Арнольд Шонберг, Альбан Берг та Антон Веберн – внесли значні зміни у жанрову систему камерної музики Європи, здебільшого завдяки тому, що А. Шонберг розробив систему додекафонії.

Камерна інструментальна музика США першої половини ХХ століття являє собою яскраву картину стилів та жанрів. Від сміливих експериментів із гармонією та ритмами Чарльза Айвза до «шумової» музики Едгара Вареза, який постійно шукав нові звукові можливості духових та ударних інструментів. Твори вищеназваних, а також Генрі Коуелла, Джона Кейджа та деяких інших композиторів стали основою для післявоєнного авангарду, створивши міцну базу його засобів та прийомів.

На розвиток музичного мистецтва США другої половини ХХ століття вплинув науково-технічний прогрес країни, що призвів до появи нових засобів для запису музики та студій звукозапису. У цей час багато видатних європейських артистів та композиторів емігрували до США, рятуючись від фашизму. Одним із них був А. Шонберг, педагогічна робота в американських університетах якого зіграла роль у музичній освіті. У другій половині століття набуває популярності сонористика, мінімалізм, колаж та театралізація камерних інструментальних жанрів.

«Для мистецтва неокласицизму камерно-ансамблеві жанри являли надзвичайний інтерес передусім завдяки своєму барочному та класицистському походженню, що утворило сприятливі передумови для їх художньої стилізації найновішими музичними засобами ХХ століття» [17, с. 162]. У камерних ансамблях нового минулого століття віднайшли втілення принципи барокової ансамблевої культури, наприклад, образна та рольова індивідуалізація ансамблевих партій, що спирається на поліфонічний тип мислення; групове концертування інструментів, звернення до вільної імпровізації, відмова від домінування класичних константних складів, використання незвичних інструментів у змішаних ансамблях. Традиції віденського класицизму та ансамблевої культури Бароко постійно взаємодіють.

ХХ століття можна назвати полістилістичним, адже у цей період камерно-ансамблеві жанри еволюціонують. Усі різновиди камерного ансамблю зазнають змін, насичуються за рахунок відродження барочних традицій та музичного досвіду не тільки європейських культур.

У європейській культурі, зважаючи на тенденції світової музичної культури, зростає значення індивідуалізації композиторського стилю, з'являється феномен плюралізму, що стає характерним явищем нового століття. Тому саме камерний жанр тепер є найбільш зручним та логічним способом вираження, завдяки варіативності та стильовій гнучкості, зміни складу, що дає нові можливості для композиторського висловлення.

Більшість композиторів США, які творили на початку та у середині ХХ століття, вважали, що справжнім майстром можна стати, лише навчаючись у консерваторіях «старого світу», тобто у Західній Європі. Багато з них вдосконалювали свою майстерність біля Парижу, у Фонтебло. Саме тут 1921 року була відкрита Американська консерваторія. З дня її заснування найбільш важливі теоретичні та практичні дисципліни вела Надя Буланже, у якої навчався Жан Франсе, про що буде надано інформацію у другому розділі цього дослідження.

Композитори, що пройшли курс у Наді Буланже, становлять велику кількість музикантів США. Серед них Аарон Копленд, Уолтер Пістон Луїза Тальма, Філіп Глас, Рой Харріс, Вірджил Томсон, Марк Бліцштайн та багато інших. Деякі з них залишили помітний відбиток у музичній культурі Америки саме камерними творами.

Аарон Копленд одним із перших заговорив про створення національної американської музики з її характерним упізнаваним звучанням. Він вважав, що так само, як по всьому світу впізнають безпомилково французьку музику, так само слухачі можуть почути щось типово американське у різних жанрах. Оскільки факт появи регтайму та джазу в Америці визнали у всьому світі, то він має стати основою національного музичного стилю.

Камерна музика та інструментальні ансамблі різних складів зокрема як сприятливі форми стали передовими у хвилі експериментів із додаванням духовних гімнів, ковбойських пісень, джазу, блюзу, спірічуелів, кантрі госпелу та іншого. Інколи жанри камерної музики відображали переживання від найважливіших подій, наприклад, політичних. Композитори надихалися національною ідеєю, брали участь у антифашистських подіях, звичайно, ці настрої перетворювалися у ноти на папері.

Висновки до Розділу 1

У першому розділі були простежені основні етапи історії розвитку та передумови становлення інструментального тріо як відгалуженого різновиду

музичного мистецтва – камерної музики. Були окреслені наукові джерела, що присвячені камерній музиці та інструментальному ансамблю зокрема та перелічені видатні музикознавці, які створили ці фундаментальні дослідження. Також було розглянуто кристалізацію інструментального тріо у творчості композиторів класико-романтичної доби та основні тенденції розвитку жанру у ХХ–ХХІ століттях у музичній культурі Європи та США.

РОЗДІЛ 2
ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ТРІО В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ
КУЛЬТУРІ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ:
НА ПРИКЛАДІ ТРІО ДЛЯ КЛАРНЕТА, АЛЬТА І ФОРТЕПІАНО
ЖАНА ФРАНСЕ (1912–1997)

2.1. Камерно-інструментальна творчість композиторів Франції другої половини ХХ століття як унікальне явище у контексті європейської традиції

Музична культура Франції не лише у ХХ столітті займала передові місця з досягнень у музичному мистецтві. Протягом багатьох віків вбираючи досвід творчих напрямів і шкіл, накопичуючи традиції різних культур, вирощувала композиторів, рівних один одному за даром та історичному значенню.

Інтернаціональним центром музичної культури стає Париж; звідси по всьому світу розповсюджується традиція французької школи, багата протиріччями та майже взаємовиключними напрямками. Як завіряють дослідники, саме зосередження усіх творчих сил в одному місці зумовило потужний поштовх для розвитку плеяди видатних постатей, таких різних за стилем та ідейно-естетичними позиціями. У сфері жанру симфонії та камерно-інструментальних зразках, вокальної лірики, а також театральних жанрів подальшим зрушенням сприяли композитори ще з кінця ХІХ століття. До них належали видатні Сезар Франк та його численні учні (Анрі Дюпарк, Ернест Шоссон, Венсан д'Енді, який і сам заснував на початку ХХ століття школу), Каміль Сен-Санс, Едуард Лало, Жюль Масне, Емануель Шабріє, Луї Бурго-Дюкудре, Гарбіель Форе і це далеко не увесь список яскравих постатей.

Самобутній і не менш оригінальний вклад у розвиток національної камерної музики зробили Клод Дебюссі (Соната для флейти, альту і фортепіано 1915 року) та Моріс Равель (Фортепіанне тріо а-молл 1914 року). Активно працюють у 20-30-х роках Альбер Руссель, Флоран Шмітт, Роже-

Дюкас, які слідуєть творчому прикладу К. Дебюссі, але залишаються вірними особистому стилю. Досягнення Дебюссі – це рубіж у становленні французького мистецтва. Із його смертю 1918 року французька музика зазнала змін, з'явилися нові тенденції, адже у цей час відбуваються події, які не залишили байдужим увесь світ: Перша світова війна та Жовтнева революція. Вони грали вирішальну роль у подальшому розвитку французького музичного мистецтва.

З 20-х років ХХ століття неможливо виділити один напрямок чи школу, що задавали б тенденції, були вказівним знаком на дорозі розвитку жанру, але назвати ще одного талановитого та неповторного композитора, ім'я якого не дарма відоме в усій Європі та за її межами, можна. Це Ерік Саті, значення творчості якого для наступного покоління відкрилось лише після війни. Протягом років активної роботи він формувався та еволюціонував у полеміці з Дебюссі.

Чималим впливом на розвиток французького музикування та композиторську школу відзначилися концерти С. Кусевицького в Гранд Опера, діяльність С. Дягилева, приїзди С. Рахманінова та С. Прокоф'єва, а також перебування у столиці І. Стравінського. Інтегрування в культуру країни здобутків інших національних шкіл сприяло розширенню творчого потенціалу країни.

Протиріччя та разом із тим і взаємозв'язки колегії композиторів зіткали цілісне полотно національного музичного мистецтва Франції першої половини ХХ століття між двома світовими війнами. Війна не лише не зупинила музичне життя Франції, а й стимулювала появу нових жанрів і переродження старих, продиктованих новими умовами.

Криза позначилась на переоцінці творчих позицій, цінностей представників старшого покоління та спричинила рух пошуку нових шляхів молодими композиторами. Стрімко розвиваються угруповання та гуртки. У літературі та живописі відбувається розгалуження на символізм, сюрреалізм, конструктивізм, дадаїзм, футуризм, неофутуризм та інші напрями, які

стикаються та відштовхуються один від одного. В музиці відбувається подібне. Наприклад, вічні істини мистецтва античності намагаються віднайти у 20-х роках П. Валері і П. Клодель, а сам Дебюссі звертається до форм XVIII століття.

Видатний композитор старшого покоління, педагог та активний громадський діяч Альбер Руссель був одним із найбільш плодovitих серед інших композиторів у міжвоєнні часи. Він став утіленням зв'язку поколінь: на становлення творчості Русселя у свій час впливали навчання у *Schola Cantorum* – школа Венсан Д'енді, залишили відбиток і майстри контрапункту та поліфонії Джованні Перлуїджі да Палестрина та Йоганн Себастьян Бах. Можна гадати, до якої традиції ближче композитор – імпресіонізму чи класицизму, – адже він поєднує риси багатьох напрямів, навіть відчуваються відголоски джазу. А. Руссель сам виділив три стилістичні періоди своєї творчості у книзі «Спогади». Перший із них можна назвати імпресіоністським. А. Русселя надихають К. Дебюссі та вчитель В. Д'енді. Та імпресіонізм композитора дуже відрізняється від його прояву у сучасників, а саме орієнталізмом та впливом симфонічного стилю С. Франка, за який А. Руссель отримував багато критики. До першого періоду належить камерний «Дивертисмент» для квінтету дерев'яних духових та фортепіано op. 6 (1906), у якому відчувається наближення до фовізму в живописі.

Після закінчення Першої світової війни у А. Русселя формуються нові уподобання – неокласичні. Цей період можна вважати перехідним, експериментальним, таким, протягом якого формувався зрілий стиль. А. Руссель у своїх «Спогадах» пише, що чотири роки війни для нього як для музиканта не пройшли просто так. Спочатку його взяв у полон експресіонізм; його музика тяжіла занадто до зовнішньої сторони явищ, що лишала музику частини, тільки їй характерної. Пізніше він вирішив розширити гармонічне начало письма, наблизитись до ідеї створення музики, у якій замисел і реалізація його витікали зі самої суті музики. До цього нестабільного періоду належить «Серенада» для флейти, струнного тріо та арфи op. 30 (1925).

За наступні та останні одинадцять років свого життя композитор сформував завершений та «кінцевий» стиль – неокласицизм. Цей стиль вирізнявся тим, що А. Руссель не тікав від вираження сильних емоцій та почуттів (тут можна провести паралелі з творчістю Л. Бетховена). Втілення цих рис чуємо у Тріо для флейти, альту і віолончелі ор. 40 (1929) та Тріо для струнних ор. 58 (1937), а також Анданте з незакінченого Тріо для гобоя, кларнета і фагота (1937). Таким чином, А. Руссель застосував класичні форми та дав їм нове життя у сучасній йому музичній мові.

Schola cantorum, яка довгі роки була прикладом школи строгого стилю та консерватизму у вузькому сенсі й була гнана імпресіоністами за вагнеріанство та ретроградність, стояла осторонь, але зіграла не останню роль у розвитку французького авангарду. З неї випускались, крім А. Русселя, Е. Варез, що став особливим навіть серед авангардистів, Б. Мартіну та Ж. Орік з угруповання, яке проіснувало лише п'ять років, та залишило дуже глибокий слід на подальшому розвитку французької музики. 1920 року французький композитор, музикознавець та критик Анрі Колле дав угрупованню назву, яка закріпилась в історії музики, – «Шістка» (див. фото 1 у Додатках). Диплом «контрапунктиста строгого письма» в *Schola cantorum* отримав й ідейний натхненник угруповання Е. Саті. Одна зі статей А. Колле називалась «*Les cinq russes, les six français et M. Satie*», що з французької означає «Російська п'ятірка, французька шістка та містер Саті».

Учасники «Шістки» позиціонували себе автономними та наголошували на тому, що спільних ідеологічних або естетичних принципів вони не мають. Так і було, кожен мав індивідуальний, неповторний та упізнаваний стиль: Луї Дюрей, Даріус Мійо, Артюр Онеггер, Жорж Орік, Франсіс Пуленк та Жермен Тайфер. Але дещо, без сумніву, їх об'єднувало – прагнення новизни та простоти, неприязнь до музичного імпресіонізму та бажання відстоювати національну специфіку музичної мови від впливу іноземних культур. На молодих композиторів вплинув і американський джаз.

Індивідуальний стиль кожного наклав відбиток на камерні твори. Наприклад, у єдиного учасника, який уникнув іноземних впливів, Луї Дюрея відомі Фортепіанне тріо ор. 6 (1917) та «Дивертисмент» для гобоя, кларнета і фагота ор. 107 (1967). Найбільш незалежний з учасників швейцарсько-французький композитор та критик Артюр Онеггер, твори якого сповнені емоційної напруги та тривоги за долю людства і майбутньої культури, має у доробку Фортепіанне тріо *f-moll* (1914). Під впливом багатьох музичних течій (наприклад, джазу або музичного фольклору, адже композитор деякий час перебував у Бразилії) з-під пера одного із найбільш плодovitих композиторів ХХ століття Д. Мійо з'явилась Сюїта для скрипки, кларнета і фортепіано ор. 157 (1936).

Єдина жінка знаменитої французької «Шістки», – піаністка Жермен Тайфер (справжнє ім'я Марсель Тайфес). Її спадщина велика, хоч донедавна й не була досить добре досліджена. Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі (1917), Прелюдія та fuga для органу, труби та тромбона (1939), Сициліана для флейти та двох фортепіано (1952), Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано (1978) та ще з два десятки інструментальних ансамблів для різного складу подарувала талановита піаністка майбутнім поколінням.

Наймолодший з учасників угруповання Жорж Орік, учень А. Русселя, співпрацював із Російським балетом С. Дягилева, звідси і вплив (композитор писав в основному музику для театральних постановок та балетів, мюзиклів та кінофільмів). Серед його творів є декілька камерно-інструментальних творів для фортепіано.

І останній, твори якого нині у числі найпопулярніших, піаніст і критик Франсіс Пуленк. Французький музикознавець та музичний критик Пол Шарль-Рене Ландормі у своїй праці пише про думки Пуленка щодо перебування у числі «Шістки». Пуленк зазначав, що під впливом Е. Саті та Ж. Кокто вони згуртувалися. Тоді їх було шестеро, але вони не перераховували, було досить багато, щоб виступати зі самостійними концертами. Та не вони єдині вплинули на формування стилю композитора, а й творчість К. Дебюссі, М. Равеля,

С. Прокоф'єва та Е. Шабріє. Мабуть, Франсіс Пуленк – це найбільш відданий камерному жанру композитор, адже у його доробку Тріо для фортепіано, гобоя та фагота ор. 43 (1926), Соната для валторни, труби та тромбона ор.33 (1922), Тріо зі спектаклю «Запрошення до замку» для скрипки, кларнета і фортепіано ор. 138, сонати для різних інструментів (для фортепіано, віолончелі, кларнета, флейти, гобоя) та Секстет для флейти, гобоя, кларнета, валторни, фагота і фортепіано, музична мова яких вплинула на багатьох послідовників Пуленка.

У музичній культурі Франції післявоєнних років одне з провідних місць зайняли А. Онеггер, Д. Мійо та Ф. Пуленк, до яких тяжіли Анрі Соге, Жак Ібер та Клод Дельвенкур й інші багаточисельні композитори-одинаки, кожен зі своїм поглядом на майбутнє музичного мистецтва; а також прихильники більш модернізованих «традиціоналістів», наприклад, Моріс Деляж, Жорж Міго, Поль Мартино, Раймон Шарпате та інші послідовники К. Дебюссі та М. Равеля.

Поруч із продовженням плідної роботи «Шістки» у Франції міжвоєнного періоду з'являється не менш цікава співдружність композиторів, об'єднаних філософськими та естетичними поглядами на задачі мистецтва. Це творче об'єднання «Молода Франція» (див. фото 2 у Додатках), що існувало недовго, лише між 1936 та 1939 роками, які припинили свою співпрацю та існування як угруповання через надто різні індивідуальні стилі, школи та творчі пориви учасників. До нього входили Олів'є Мессіан, Даніель Лесюр, Андре Жоліве та Ів Бодріє.

Автор книги «Сучасна французька музика» музикознавець Клод Ростан писав, що ці чотири музиканти, можна сказати, втілили основні аспекти та основні рішення проблем, які ставить нинішній розвиток музики: з одного боку – ті, хто вірить, що головним і першочерговим завданням є оновлення виразних засобів (О. Мессіан – А. Жоліве), з іншого боку, – ті, хто вважав, що пошуки в області музичної мови не повинні бути на першому плані, бо саме вони створюють прірву, яка існує протягом останніх років між публікою і творцями (Д. Лесюр – І. Бодріє). Оів'є Мессіан звертався до опoетизованих

традиційних образів католицької догматики, Андре Жоліве – до таємничих сил стародавніх вірувань, Ів Бодріє та Даніель Лесюр – до фантазмагорії деяких романтиків ХІХ століття або релігійних мотивів. У роки війни до кола інтересів композиторів потрапила тема мучеництва та приреченості.

Після розколу угруповання найбільш інтенсивно та самобутньо розвивалась творчість О. Мессіана та А. Жоліве. Для теми цього дослідження важливе значення мають Сюїта для струнного тріо (1930) та Соната для струнного тріо (1935) А. Жоліве з його сміливими експериментами в області звукових ефектів та Квартет на кінець часу для скрипки, кларнета, віолончелі та фортепіано (1941) О. Мессіана з його оригінальною звуковою системою, описаною в теоретичній праці «Техніка моєї музичної мови», тяжінням до східної культури та співу птахів – невіддільних та упізнаваних рис творчості видатного француза.

2.2. Тріо для кларнета, альту і фортепіано (1990) Ж. Франсе в контексті пізнього періоду камерно-інструментальної творчості митця

У ХХ столітті інструментальне тріо, увібравши традиції минулих поколінь та збагатившись новими засобами виразності, став на новий щабель розвитку. Поки що скромну, але унікальну нішу в цьому руслі займає Жан Франсе.

Творчий доробок видатного французького композитора, піаніста та хореографа Ж. Франсе (див. фото 3, 5, 6 у Додатках) багатогранний та налічує декілька сотень творів різних жанрів від монументальних, наприклад, ораторії «Апокаліпсис за святим Іоаном» та багаточисельних інструментальних концертів до оркестровок циклу 24-х Прелюдій Ф. Шопена і камерних творів для ансамблів різних складів.

Не зважаючи на те, що композитор був сучасником подій Другої світової війни, його твори – смілива заявка на принципи музики життєрадісної, світлої та легкої, яка прагне, за виразом Ж. Франсе, «доставляти задоволення»

слухачу. Використовуючи прості форми та жанри, композитор «розмальовує» музичну тканину гострими та химерними гармоніями, грою ритмів та оригінальним інструментуванням.

Зараз, на жаль, камерні твори Жана Франсе незаслужено маловідомі широкому слухачу. Але талант, відмічений одним із провідних представників музичного імпресіонізму Морісом Равелем майже століття тому в далекому 1923 році у листі до батька Ж. Франсе, заслуговує на належну увагу.

Творчості французького композитора Жана Франсе, чиє довге життя (85 років) охопило майже усе ХХ століття (народився композитор 1912 року), наразі присвячено мало наукових праць та досліджень, тому за основу цього дослідження були взяті матеріали іноземних, в основному французьких, музикознавців [55] та статті з Інтернету з біографією композитора [4; 5; 6; 35; 36; 38; 42] та описом деяких його творів, а також нотний матеріал камерних творів Ж. Франсе і відеозаписи інтерв'ю з ним та записи творів.

У Гарвардському біографічному словнику зазначено, що творчий геній Ж. Франсе зростав у музичній сім'ї: його батько був музикознавцем та директором консерваторії у місті Ле-Ман, а мати – педагог із вокалу. Не дивно, що робити перші спроби написання музичної композиції композитор почав у віці шести років під сильним впливом М. Равеля, а перший опублікований твір – мініатюра для фортепіано – був створений ним лише у 8 років.

З юних років Жану пощастило переймати досвід та навчатися композиції у видатної піаністки, диригента, педагога та музичного критика Наді Буланже (див. фото 4 у Додатках) , яка вступила до Паризької консерваторії у віці 10 років, а потім у ній і викладала, а також була директором Американської консерваторії у Фонтенбло. Буланже вважала Жана Франсе одним із кращих своїх учнів, якщо не найкращим.

Ж. Франсе, як і його вчителька, закінчив Паризьку консерваторію (це відбулося 1930 року); навчався у класі професора І. Філіппа. Через два роки пише твір, який приніс йому перші промені популярності та успіху – Концертно для фортепіано з оркестром, яке було відзначено на фестивалі

камерної музики у Баден-Бадені 1936 року. Твір демонструє повне оволодіння композитором чіткої форми, що стане характерною рисою усієї його творчості, особливо камерної. Якраз 1933 року побачили світ Струнне тріо, Фантазія для віолончелі з оркестром, Сонатина для скрипки і фортепіано, Квінтет та Серенада для камерного оркестру.

Наступне десятиріччя Жан Франсе присвячує написанню балетів («Пляж» для Л. Мясіна, «Школа танців» за мотивами Л. Боккеріні, «Голий король» для С. Лифаря). Увесь це час його наставницею була Н. Буланже, і 1938 року Франсе дебютує ще й як оперний композитор («Біс, що шкутильгає» за А. Лесажем та виконаний під керівництвом Н. Буланже). Найбільш монументальний його твір – це ораторія «Апокаліпсис за святим Іоанном» (1939).

Руці Жана Франсе належить багато інструментальних концертів, усі вони здебільшого камерні, та ансамблів – легких та витончених, близьких неокласичній традиції своєю музичною мовою. Ж. Франсе відкидав атональність та «безформні мандри».

На творче становлення композитора свого часу впливали його попередники або сучасники. Зі Ф. Пуленком Жан Франсе навіть виконував його два концерти для фортепіано: композитор підміняв Ж. Февріє. Та впливи інших композиторів та течій (Е. Шабріє, І. Стравінського, М. Равеля, Ф. Пуленка та інших) не завадили викристалізувати свій особливий, повний легкості, оптимізму та чудернацької взаємодії мелодичних ліній стиль, не зважаючи на те, що Друга світова війна залишила глибоку рану на серцях усіх композиторів-сучасників Жана Франсе. Сам композитор часто наголошував на тому, що вважає головною ціллю створення музики – приносити задоволення.

Ж. Франсе продовжував писати музику протягом усього довгого життя, шукаючи все нові шляхи вираження душевного відгуку на події ХХ століття та нові засоби виразності. Це стало підтвердженням слів М. Равеля про молодого Жана; він говорим, що найцінніше для митця є у Ж. Франсе – зацікавленість.

Оскільки композитор був ще й віртуозним піаністом, то у багатьох його камерних творах, які він написав майже для кожного оркестрового інструменту, зустрічається фортепіано (Сонатіна для скрипки та фортепіано, Квінтет для флейти, арфи і струнного тріо 1934 року, Секстет для фортепіано та дерев'яного квінтету 1947 року, Дивертисменти для валторни та флейти з фортепіано 1953 року, Квартет для англійського ріжка та струнного тріо 1970 року, Квінтет для кларнета та струнного квартету 1977 року та навіть Соната для блокфлейти та гітари 1978 року). А його талант майстерно оркеструвати (його інструментування часто визнається квінтесенцією французького стилю) позначився на здатності використовувати темброві фарби у камерних творах. У них поєднуються елегантність та винахідливість, а також торжество танцювальності, яка не втратила популярності з часів романтизму.

Доля подарувала композитору понад сімдесят років активної творчої діяльності. Основна увага Ж. Франсе була зосереджена на концертних жанрах та камерних ансамблях, у яких брали участь дерев'яні духові інструменти. Камерні твори Жана Франсе є втіленням так званого «галльського духу». Тонке розуміння природи гри на духових інструментах, їхньої здатності віртуозно і водночас легко та природньо звучати, тонке відчуття інструментальних тембрів та закругленість форми – саме такий дух Жана Франсе.

Композитор користується цілком традиційною гармонією, активно використовує гомофонно-гармонічним стилем та не вдається до сміливих експериментів музичного авангарду.

Тріо складається з «нетрадиційних» п'яти частин за типом сюїти. Повільна та атмосферна, з легким нальотом скорботи Прелюдія витримана в одному настрої та сприймається на одному подиху. На монотонну ходу альтера подвійними, часто дисонуючими, нотами накладається синкопована меланхолійна та елегійна мелодія кларнета:

Легка для сприйняття п'єса ставить між тим не найлегші технічні задачі: від кларнетиста Ж. Франсе вимагає витримки для виконання широких фраз, в той час альтист повинен майстерно поєднувати зміни гармонії без пауз та розривання лінії. Роль фортепіано у цій частині – вторити співучій природі кларнета, досягати «ліги між лігами»:

Від скорботної та повільної першої частини перехід до стрімкого та шумного Алегріссімо. Під час звучання другої частини неможливо не згадати короткометражний фільм Чарлі Чапліна 1914 року «Танго-путанина», в якому герой Чапліна запрошує дівчину на танець, але з'являється суперник, їх сварка переростає в бійку. Крім того, що в Тріо дійсно є відголоски та рими танго, три голоси протягом усієї частини то змагаються почерговими репліками, то зливаються у єдиному потоці шістнадцятих:

Композитор «грається» не лише з ритмами, але й з регістрами та динамікою. Партія альтя написана у доволі високому регістрі, в якому інструмент звучить (не зважаючи на думку багатьох, що схоже на скрипку) світло та легко без зайвої яскравості:

Кларнету доручені фрази у високому регістрі (третя октава) та у незручному нюансі динамічному піаніссімо:



Бравурність також проявляється у незвичній динаміці: фортіссімо (іноді навіть на крещендо), що часто зривається у піаніссімо. Фортепіано мусить стримувати цей бурхливий потік аж до фінального спільного виходу, у якому зливаються три голоси у щільній фактурі.

У центрі циклу – запальне Скерцандо, побудоване на повторі мотиву з п’яти нот. Середній розділ – це вальс. І в цій частині впізнаються характерні риси творчості Ж. Франсе: широкі скачки у фортепіано, синкопована мелодія, у якій поєднуються легато та стаккато; акцентуються слабкі долі; альту доручаються фрагменти мелодії на штучних флажолетах:



Продовжується розвиток танцювального начала з другої частини. У контрапункті обидві теми частини проходять у фіналі.

Четверта частина – Лярго – ліричний центр Тріо. Це момент спокою після рухливих попередніх двох частин та затишшя перед «бурею» фіналу. Музика чутливо романтична, відчувається вплив камерної творчості М. Равеля. Ця частина, однозначно, – гострий момент спокою, адже від такого чуттєвого та майже прозорого романтичного звучання навіть намагаєшся почути та зрозуміти підступ, це ще не кінець. У цій п’єсі домінуючим інструментом стає альт. Не дивно, адже тембр альту задумливий та загадковий:



Ж. Франсе використовує середній та нижній, найбільш глибокі, регістри інструмента. Хвилеподібний акомпанемент фортепіано стає відсилкою до жанру пасторалі.

Фінал – Престо – бурлеск, початий темою з третьої частини. Частина сповнена гумором, повною палітрою кольорів, чудернацьких ритмів. Ця п'єса – найкращий зразок характерних рис творчості Ж. Франсе. Яскраві форшлаги у партії кларнета, використання віртуозних можливостей альту та широкого спектру виразних (штрихових, динамічних та інших) можливостей усіх інструментів:



Ті самі риси зустрічаємо Квінтеті для кларнета та струнних і Подвійному концерті для кларнета і флейти.

Грайливий характер другої, третьої та п'ятої частин підкреслюється яскравою штриховою палітрою: комбінація п'янкх легато (у кларнета та фортепіано) і деташе (у альту) зі стаккато, що часто переходить у мартеле.

У цьому Тріо відчуття руху, кольору, гумору та спокою дійсно безпомилкове. Композитор так вдало поєднав тембри та обрав гармонічні звороти, це нагадує прісну воду, яка б'є з джерела із витонченою безпосередністю всього природного.

Жан Франсе створив Тріо для кларнета, альту і фортепіано 1992 року, коли йому виповнилося 80 років; цей факт і характер музики говорять про те, що музика – місце, у якому не можеш зістаритись.

Висновки до Розділу 2

У другому розділі була висвітлена творча постать французького композитора Жана Франсе як видатного композитора ХХ століття.

Прослідковано становлення інструментального тріо у європейській музичній культурі кінця ХХ століття, а саме у контексті різноплановості камерно-інструментальної творчості французьких композиторів другої половини ХХ століття. Відзначні визначні постаті французької музичної культури ХХ століття, які мали вплив на творчість Жана Франсе та камерно-інструментальну культуру. А також здійснено виконавсько-інтерпретаційний аналіз Тріо для кларнета, альту і фортепіано Ж. Франсе.

РОЗДІЛ 3
ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ТРІО В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ США
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ: НА ПРИКЛАДІ
ТВОРЧОСТІ ЕРІКА ІВЕЙЗЕНА (народ. 1954)

Тріо для кларнета, альту та фортепіано Еріка Івейзена (*Eric Ewazen*) безперечно стане перлиною камерного репертуару кожного ансамблю даного складу. На сьогодні даний твір є не досить поширеним у виконавській практиці, тим більше, у науковому осмисленні, як на батьківщині композитора, так і в українському мистецько-культурному просторі. Даний факт пов'язаний з тим, що твір створений 2005 року. Очевидно, що твір наразі ще не набув належного визнання, на що він безсумнівно заслуговує. На нашу думку, це справа найближчого часу (у виконавській практиці). У науковому вимірі вітчизняного музикознавства у даному дослідженні здійснюється перша спроба прицільного вивчення даного твору (на сьогодні нам відома лише одна наукова праця англійською мовою, присвячена даному Тріо, *Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas*, 2014 р.).

Перед тим як перейти до розгляду обраного для аналізу Тріо для кларнета, альту та фортепіано Е. Івейзена, вбачається правомірним зупинитися на розгляді віх життєтворчості митця, враховуючи їх недостатнє висвітлення у вітчизняній музичній науці сьогодення. Представлені надалі факти систематизовано на підставі опрацювання наявних англійських джерел та задіянні приватного листування автора магістерської роботи зі самим композитором.

3.1. Життєтворчість Е. Івейзена як видатного представника музичної культури США сьогодення

Ерік Івейзен (*Eric Ewazen*) народився 1954 року у місті Клівленд, що у штаті Огайо, США (див. фото 7–10 у Додатках). Перші уроки музичної

грамоти та гри на інструменті отримав від жінки, яка жила неподалік. Сусідка вправно володіла мистецтвом гри на фортепіано (вона також учителювала у *Baldwin Wallace College*, зараз *Baldwin Wallace University*) і давала приватні уроки, маючи багато учнів, але з-поміж них тільки Ерік вирішив стати на шлях професійного музиканта. Таке вдале сусідство визначило долю композитора, оскільки він до глибини душі захопився музикою, тому цілковито не сумнівався у виборі спеціальності.

Прояв таланту не змусив себе довго чекати, вже в 11 років насичений звуковими враженнями внутрішній світ хлопця почав виливатися на нотному папері. Саме так з'явився перший оригінальний твір Е. Івейзена – рок-мюзикл «Апокаліпсис». Це творіння було натхненне музикою, що звучала повсюди у рідному місті композитора, – популярними американськими рок-н-ролом та джазом. Досвід звернення до жанру мюзиклу був не єдиним для Е. Івейзена у цей період: композитор створював аранжування відомих опер, оперет та мюзиклів для щорічного шкільного театрального шоу, серед них *The Mikado* («Мікадо»), *The King and I* («Король та я»), *The Sound of Music* («Звуки музики»), *My Fair Lady* («Моя прекрасна леді») та *A Midsummer Night's Dream* («Сон літньої ночі»).

Любов до створення музики визрівала не тільки на уроках фортепіано. Оскільки композитор здебільшого був самоучкою, він намагався збагатити свої знання, де тільки це можливо. Однією із визначних подій його творчого життя став початок відвідування *Fortnightly Music Club* – музичного клубу Клівленда, де щомісячно проводили зустрічі музикантів-аматорів. Тут Е. Івейзен вперше почув Сонату С. Барбера для фортепіано, яка на довгі роки залишилась його улюбленим твором для цього інструмента.

Варто також окремо зупинитися на розгляді ролі Істменської школи музики у житті Е. Івейзена. Отримання ним тут 1976 року ступеня бакалавра стало першим щаблем у становленні композитора як професійного музиканта. З того часу минуло 45 років, твори Е. Івейзена включають до програм концертів на усіх континентах, але навіть зараз композитор не забуває та часто

згадує (повний текст інтерв'ю див. у Додатку В) шкільних вчителів, завдяки яким такий успіх став можливим. Е. Івейзен називає Семюела Адлера, Мілтона Баббіта, Гюнтера Шулера, Джозефа Швантнера, Ворена Бенсона та Юджина Курца з особливою пошаною.

Під чуйним керівництвом учителів із композиції Е. Івейзен створює 1973 року *Dagon* для 5 віолончелей та Сонату для віолончелі та фортепіано (один із перших творів, що має присвяту: «*for Julie Charland at Eastman*»).

У шкільні роки композитор мав змогу брати уроки скрипки і декілька років був учасником різних колективів: ансамблів скрипалів та оркестру. Але, як жартує сам митець, скрипка не пасувала до його немаленької комплекції, що заважало добре грати. Тому ці заняття згодом було вирішено припинити.

Згодом талановитий юнак вступив до Джульєрдської школи (з 1980 і донині в ній викладає), яку від часу її відкриття 1905 року до сьогодні вважають, як відомо, одним з найкращих та найбільш затребуваних закладів вищої музичної освіти Нью-Йорка. У Школі все якнайкраще сприяло розвитку юного Еріка. По-перше, гра на фортепіано та віолончелі у студентському симфонічному оркестрі (митець також грав на віолончелі у *Midpark High School Orchestra*, на контрабасі у джазовому ансамблі, був акомпаніатором для шкільного хору) підштовхнули хлопця до рішення стати композитором, щоби мати можливість створювати таку ж прекрасну музику, яку він чув і виконував під час репетицій.

По-друге, Джульєрдська школа пропонує своїм студентам широкий спектр можливостей вивчення сучасної музики: учні не лише грають твори, що тільки вийшли «з-під пера» композитора, або слухають виконання своїх педагогів, але й мають нагоду спілкуватися з автором твору, аби глибше проникнути в його художній задум.

Студентські роки видалися досить плідними: побачили світ твори для віолончелі, ансамблю баритона, валторни та фортепіано, мідного квінтету з барабанною партією (див. детальніше таблицю в Додатках) та інші роботи, за які композитор отримав серію премій.

Поступово Ерік розширював діапазон своїх захоплень та інтересів: він зацікавився традиційної музичною культурою, музикою для духових інструментів, особливу прихильність мав до мідних. Тільки кіномузику та музику до театральних вистав композитор оминає у своїй творчості, адже «це заняття досить нервово», як зізнається сам Ерік, і вимагає створення музики до окремих кадрів або зовсім коротких сцен (повний текст інтерв'ю див. у Додатку В).

Окремо варто згадати про камерну творчість Еріка Івейзена, лише за цим пластом його доробку можна судити про надзвичайну працелюбність та відданість музичному мистецтву. Камерна музика композитора не лише налічує велику кількість опусів, а й охоплює широкий спектр жанрів творів для різноманітних інструментів та складів: від скрипки до туби, від струнного квартету до октету валторн, від сонати до фантазії.

Не дивно, що твори Е. Івейзена записані численними міжнародними студіями звукозапису, як от *Summit Records*, *d`Note Records*, *New World*, *CRS Records*, *Helicone*, *Emi Classics* та багатьма іншими. У доробку композитора є видані два компакт-диска з його камерною та три - з сольною музикою (для духових інструментів та оркестрова).

У 1986 році стаття про Е. Івейзена з'явилася у *The New York Times* (October 2, 1986, Section C, Page 14), одному з найвідоміших щоденних періодичних видань США, що має найдовшу історію існування та не втрачає популярності дотепер. Стаття присвячена святковій події, що відбулася у Концертному залі Меркін, який є частиною Музичного центру Кауфман, Нью-Йорк. Примітним є те, що програма концерту включала лише твори Е. Івейзена. Слухачі та критики відзначили сміливий еклектичний характер музики композитора: суміш неокласицистських та романтичних тенденцій у поєднанні з майже живописним ліризмом в імпресіоністському ключі та фольклорним началом. Усе це втілилось у Сонаті для двох фортепіано, Баладі для кларнета, арфи та струнного оркестру, а також Концертіно для фортепіано, перкусії та ансамблю духових, що звучали того вечора в концерті. Таким

чином, можемо констатувати, що на момент 1986 року у творчому доробку композитора вже наявні розмаїті зразки концептуальних жанрів, які звучали і здобули популярність у мистецькому тогочасному просторі.

Е. Івейзен ще в студентські роки почав здобувати премії та нагороди за свої композиції. Оркестри різних країн не втрачають можливості замовити та стати «першовідкривачами» нових опусів Еріка Івейзена. Не стали винятком Бостонський симфонічний та Нью-Йоркський філармонічний оркестри, Симфонічний оркестр Тенеріфе в Іспанії та Оркестр Республіканської гвардії Франції, Королівський оркестр Консертгебау та Віденський філармонічний оркестр, а також колектив Симфонічного оркестру корейського міста Чеджу. До переліку видатних солістів та ансамблів, що виконують музику Е. Івейзена належать виконавці різних національних культур, наприклад, шотландська перкусіоністка Евелін Гленні, тріо сестер та випускниць Джульєрдської школи *Ahn Trio* (скрипка, віолончель та фортепіано), флейтисти Елізабет Роу та Джуліус Бейкер, кларнетисти Франклін Коен та Ларрі Комбс, трубочі Кріс Геккер та Філіп Сміт, тромбоністи Чарльз Вернон та Крістіан Ліндберг та багато інших відомих музикантів.

Університети, консерваторії та коледжі у різних точках земної кулі вважають за честь запросити Еріка Івейзена до своїх закладів для співпраці (як композитора чи педагога теоретичних дисциплін). Завдяки цьому він побував у багатьох консерваторіях та університетах США (до речі, жив він майже у всіх штатах), Канади, Бразилії, Великобританії, Іспанії, Франції, Швеції, Португалії, Італії, Австралії, Кореї, Японії та навіть Росії. Композитор протягом життя вбирає особливості різних культур та збагачує свою музику новими звучаннями.

Для української душі музика Еріка Івейзена точно не здаватиметься чужою, хоча він й американець. Сімейне коріння сягнуло за 10 тисяч кілометрів і до України. Матір композитора Хелена (*Helena*) – полячка, а от батько Дмитро – виходець з України (Галичина, Львів) (див. фото 11 у Додатках). Американізований варіант прізвища Івейзен постав від скорочення

українського – Іващишин (*Ewaszczyszen*), зміна відбулась ще до народження Еріка. Композитор зізнається, що в Україні ніколи не був, але дуже багато чув про нашу країну. У деяких творах відчувається стрімка енергія українського гопака, який часто танцював батько Е. Івейзена: це один із найяскравіших спогадів дитинства композитора (повний текст інтерв'ю див. у Додатку В).

Ерік Івейзен – представник американської музичної культури, яка характеризується мультикультурним та поліетнічним розмаїттям; континенту, зітканого зі неймовірної кількості країн та національностей, які населяли його впродовж багатьох років та продовжують поповнюватися. «Звичайно, ми знані у світі завдяки джазу – Леонард Бернштайн та Аарон Копленд. Звучання їхньої музики, без сумніву, вплинуло на мій стиль!» (повний текст інтерв'ю див. у Додатку В, *переклад наш – І. З.*).

Більшість композиторів, що являли світу свої твори у ХХ та ХХІ століттях, зазвичай були та є представниками найрізноманітніших стилів та напрямів. Становлення Е. Івейзена як самобутнього композитора відбувалося серед цієї багатой палітри часто дуже відмінних технік. Митець заявляє, що у студентські роки вивчав усі на той час відомі композиторські техніки, стилі та напрями ХХ століття; він поповнив свій композиторський багаж знаннями про атональність, серіалізм, авангард, імпресіонізм, джаз, і цей список простягається ще на десятки пунктів. Будучи студентом, Е. Івейзен відточував уміння та професійну майстерність під значним впливом своїх педагогів-композиторів, які на той період здебільшого створювали атональну музику та були дуже популярними завдяки їй.

Е. Івейзен мав бажання віднайти власну музичну мову, якою він міг би спілкуватися зі своїм слухачем. Після закінчення навчання композитор поступово досягає поставленої мети, відмовившись від багатьох актуальних музичних тенденцій, що панували у ХХ столітті. Неокласицизм, неоромантизм та імпресіонізм, які, без сумніву, здійснили вагомий вплив на творчість композитора, надали поштовх для появи індивідуального способу написання творів і, як наслідок – становлення композиторського стилю. Е. Івейзен

розробив підхід до тональної музики крізь призму романтичного стилю. Чи можна назвати композитора сучасним романтиком? Звичайно, що так. На підтвердження цього є декілька доказів, узагальнені нами та вказані далі.

Е. Івейзен обирає для багатьох своїх творів досить традиційні форми, адже один із його улюблених композиторів – Йоганнес Брамс. Е. Івейзен зазначає, що захоплюється цим композитором саме через його винахідливість: адаптування класичних форм типових жанрів (сонати, варіацій та рондо) у відповідності до естетично-художніх принципів романтичної доби. Композитор зізнається, що також залучає подібний прийом: використовує традиційні форми (рондо або fuga, наприклад), але інтерпретує їх з урахуванням ладогармонічних надбань сьогодення. У Джульєрдській школі Ерік Івейзен пропонує учням навчатися, орієнтуючись на музику Р. Вагнера та Й. Брамса; на заняттях порівнює мелодичні, ладогармонічні принципи та будову творів цих митців як представників романтизму.

Композитора надихають не лише романтики чи сучасні композитори. Е. Івейзен віддає належне класичній спадщині. Він зазначає, що перед написанням Тріо для кларнета, альту і фортепіано, яке досліджується в цій роботі, він ретельно вивчав Кегельштат-тріо Мі-бемоль мажор В. А. Моцарта. Е. Івейзен часто говорить своїм учням-композиторам, що найкращі «вчителі» – це видатні композитори минулого.

Як композитор останньої третини ХХ – ХХІ століть, що тяжіє до тонального мислення, Ерік Івейзен зазнав значного впливу стилю композиторів-імпресіоністів та композиторів Східної Європи, а також Б. Бартока. Що ж стосується власного стилю письма Е. Івейзена, то композитор хоч і вважає себе тональним композитором, але не вважає за потрібне використовувати ключові знаки. Його часто запитують, чому він дозволяє собі подібне у тональній музиці. Е. Івейзен відповідає, що такий спосіб письма «дозволяє легко «перестрибувати» до різних тональностей, а також використовувати гармонії, що часто далекі одна від одної, але просто

подобаються у даний момент» (повний текст інтерв'ю див. у Додатку В, *переклад наш – І. З.*).

Що ж до пріоритетів у виборі гармоній, то як зазначалося, мелодія Еріка Івейзена часто включають народний стиль, через що він використовує частіше певні лади, наприклад, дорійський, лідійський, еолійський. Композитор зазначає, що саме такою вбачає українську народну музику, яку чув у дитинстві від батька, або яка звучить зараз (повний текст інтерв'ю див. у Додатку В).

Зробити поділ творчості Е. Івейзена на умовні стильові періоди доволі просто, адже музична мова творів, що з'явилися в той чи інший час, відрізняється як тематикою і ладогармонічними зв'язками, так і переважанням конкретних жанрів.

Перший період – це період плідного навчання, час пошуків та знайомства з новими композиторськими прийомами й тенденціями розвитку сучасної музики. Із початком професійної музичної освіти перед Е. Івейзеном відкрилися двері не лише до навчального закладу (спочатку Істменська школа, згодом – Джульєрдська), але й перед новим музичним світом. Твори А. Шонберга, Дж. Крама, Дж. Кейджа, Б. Бартока, Е. Картера, А. Копленда, І. Стравінського та багатьох інших сучасних Е. Івейзену митців вразили першокурсника, адже до цього він не часто чув музику композиторів ХХ століття, та познайомили з широким спектром стилів й технік. «Істмен змінив моє життя; ці чотири роки були особливі для мене» – каже Е. Івейзен в інтерв'ю з Майклом Девісом [32].

У роки студентства композитор намагався оволодіти усіма відомими та доступними йому прийомами: дванадцятитонова та серійна техніки, атональність, особливості електронної музики та ін. Багато з вивченого митець одразу використовував, додаючи власні ідеї, у своїх композиціях, що відкривало нові грані його творчості.

Після закінчення навчання завершився «експериментальний» період композитора. Е. Івейзен тепер зміг обрати, якою «мовою» хоче звертатися до

слухача. І ця «мова» була тональна. Композитор присвятив багато часу написанню вокальної музики, згодом захопився й інструментальною, та виявив, що в обох варіантах тяжіє до тональної, ліричної пісенної музики.

Еріка Івейзена сміливо можна назвати поліглотом та космополітом у сфері музичного мистецтва, адже він увібрав знання та враження від різних вивчених стилів і почутої раніше музики й віднайшов спосіб писати так, аби задовольняти власні потреби як композитора та зацікавлювати слухача оригінальним та неповторним звучанням.

3. 2. Тріо для кларнета, альту і фортепіано (2005) Е. Івейзена в контексті зрілого періоду камерно-інструментальної творчості митця

Композитор часто присвячує свої твори ансамблям та оркестрам різних країн світу. Тріо для кларнета, альту і фортепіано, яке досліджується у даній роботі, не стало винятком. Цей оригінальний сучасний камерний твір Ерік Івейзен написав на замовлення ансамблю «*Trio con brio*» (див. фото 12 і 13 у Додатках) музичного факультету Техаського християнського університету (*Texas Christian University School of Music faculty*) у 2005 році. Того ж року у березні відбулася світова прем'єра композиції у концертному залі Вайля в Карнегі-Холі. До складу цього ансамблю входять кларнетист Гері Уйтмен, альтист Міша Галаганов та Джон Оуїнґс, що виконує партію фортепіано.

Усі троє учасників колективу активно виступають у США та за межами країни, наприклад, колектив давав концерти та проводив майстер-класи у Пекіні, Шанхаї та Шеньяні, що у Китаї. До того ж, Тріо бере участь в освітній діяльності: альтист Міша Галаганов наразі є доцентом кафедри альту у Техаському християнському університеті. Виконавець часто виступав у якості соліста в Австрії, Бельгії, Голандії, Чехії, Мексиці та у більш далеких країнах – Росії та Ізраїлі.

Гері Уйтмен – професор кларнета та завідувач кафедрою дерев'яних духових інструментів у Техаському християнському університеті. Окрім

посади, яку кларнетист займає в Університеті, він ще й концертує зі симфонічних оркестром американського містечка поблизу Техаса Форт-Уерта у ролі бас-кларнетиста.

Кафедрою фортепіано у вище згаданому Університеті керує Джон Оуїгнс, який має звання професора музики Герндона. Насиченість його концертного життя вражає, сольні виступи гармонійно поєднуються з камерними концертами. З моменту дебютного виступу зі Симфонічним оркестром Сан-Антоніо у віці 15 років піаніст концертував у найбільших містах США, Латинської Америки, Європи та Азії, а також грав зі симфонічними оркестрами Клівленда, Чикаго, Далласа, Денвера, Форт-Уерта, Х'юстона, з Англійським камерним оркестром та Національним симфонічним оркестром Колумбії та Перу. Варто відзначити, що Дж. Оуїгнс свого часу отримав золоту медаль на першому Міжнародному конкурсі піаністів імені Роберта Казадезюса.

Ці троє музикантів-віртуозів змогли побудувати не лише сольну кар'єру кожен окремо та досягти успіхів у педагогічній практиці, але й створили єдиний організм під назвою «*Trio con brio*». Колектив часто гастролював у США та Китаї, представляв світові прем'єри в Університетах Сан-Хуана та Пуерто-Ріко, у концертних залах Нью-Йорка та Шанхая. Сольні концерти Тріо зазвичай представляють стандартний для такого складу репертуар: твори Вольфганга Амадея Моцарта, Макса Бруха, Роберта Шумана, а також композиторів ХХ століття Леслі Бассета, Пола Вальтера Фюрста, Гордона Джейкоба, Дьєрдя Куртага, Альфреда Уля, Жана Франсе та Еріка Івейзена.

З Еріком Івезеном, окрім присвяти твору, колектив пов'язує ще одна важлива подія: *Trio con brio* у листопаді 2012 року випустило дебютний компакт-диск із камерною музикою під назвою «*A Musical Celebration*» (з англ. означає «Музичне святкування»), до складу якого входять «Венеціанська сюїта, концерт-гроссо» для трьох солістів та дев'яти інструментів (кожен виконавець грає на своєму інструменті та бокалах)

композитора російського походження Єлени Соколовські, а також Тріо для кларнета, альту і фортепіано, яке досліджується у цій роботі, Еріка Івейзена.

Е. Івейзен зазначає, що поштовхом для творення даного Тріо стало натхнення від відомого *Kegelstatt Trio*, К. 498 для кларнета, альту і фортепіано Вольфганга Амадея Моцарта. Композитор заявляє, що грайливість, філігранність та краса твору Моцарта, а також його елегантна класична структура йому імпонують.

Е. Івейзен ретельно планував виразний зміст та психологічний розвиток музики, щоби забезпечити слухачам незабутній емоційний досвід. Аби план спрацював, композитор продумував характер та природу інструментів, різноманіття звучань, що досягається за допомогою змін діапазону, «кольору» тону (використання усіх можливостей різних тембрів) та спеціальних ефектів.

Композитор вважає, що кларнет має дуже ліричний та приємний світлий тембр, а тембр альту йому здається дуже глибоким та насиченим, багатим виражальними характеристиками. Митець бажав створити тріо, музична тканина якого була б зіткана із довгих ліричних ліній, що чергуються між голосами інструментів. Задум композитора чітко прослідковується у кінцевому результаті, адже підкреслюються виразні ліричні якості обох інструментів.

В інтерв'ю Ерік Івейзен пояснив чому часто обирає довгі протяжні мелодичні лінії в оркестровій та камерній інструментальній музиці. Він зазначає, що доручає такі соло виконавцям, адже вони їм подобаються, а це у свою чергу дозволяє музикантам бути виразними та проявляти індивідуальність у підході до виконання творів. І хоч композитору важливі його особисті думки щодо того, як слід інтерпретувати написану ним музику, йому до вподоби, коли виконавці дають унікальні інтерпретації, результат яких часто може бути феноменальним та настільки вражаючим, що подобається Еріку Івейзену більше, а, що важливіше, приносить насолоду слухачу.

Композитори сучасності люблять використовувати увесь діапазон фортепіано з його широким різномаяттям звучання. Е. Івейзен не є винятком, тому у Тріо доручає піаністу «дзвінкий» акомпанемент із октавами, повними акордами та бурхливими послідовностями звуків, щоби підтримати мелодичні лінії у кларнета та альтя.

Насичений звук фортепіано надає ефектності гармонічним змінам. Крім того, у партії фортепіано багато пасажів і тональних відхилень, які червоною ниткою проходять крізь усе Тріо, що несуть змістове навантаження.

Окрім діалогів струнного та духового інструментів, композитор майстерно поєднує фортепіано із кожним з них. Він писав із особливою увагою до балансу та правильному поєднанню фортепіано-кларнет та фортепіано-альт. Інструментальне письмо Е. Івейзена у цьому тріо має деякі особливості. Партія альтя насичена складними подвійними нотами та широкими стрибками у різні регістри, аби у поєднанні з фортепіано тембр альтя не звучав тьмяно і не «програвав» у гучності.

У діалозі з кларнетом фактура фортепіано стає більш насиченою, адже яскравий тембр кларнета важко перекрити. До того ж Е. Івейзен використовує діапазон звучання інструмента він найнижчого регістру шалюмо до високого альтіссімо. Таке рішення допомагає музикантам в інтерпретації, без остраху невдалої фактури висловлюватися.

Тріо для кларнета, альтя і фортепіано – зразок зрілого твору Еріка Івейзена. Він використав увесь набутий емоційний досвід, ліричне і в той же час потужне, інколи різке звучання кожного інструмента. Варто сказати, що це Тріо написане тоді, коли власна музична мова композитора склалася в словник виразних засобів та прийомів.

Твір представляє собою композицію із трьох частин, що тривають близько двадцяти двох хвилин. Перша частина витримана у структурі класичної сонатної форми, у кожному розділі представлений чіткий тональний центр. Е. Івейзен притримується традиційної структури сонатної форми, яка

містить експозицію, розробку та репризу. Експозиція, що представлена шістдесятьма трьома тактами, є найбільшим розділом.

Розпочинає бурхливу та напружену тему фортепіано короткими тривалостями у правій руці та пружною темою нижніми нотами – у лівій. Вступає кларнет із романтичною схвильованою, але світлою темою – буря відступає:

У восьмому такті тему кларнета підхоплює та продовжує альт. Діалог двох інструментів під активний акомпанемент фортепіано нагадує двох змій, які обвивають гілку на дереві над неспокійним морем. Перша тема має досить ностальгійний та мрійливий настрій з вкрапленням світлого суму.

Зі зміною характеру наступає друга тема; вона контрастує із першою, вона звучить у До мажорі, на секунду нижче тоніки «ре», що неочікувано для традиційної сонатної форми. Друга тема, яка починається у такті 32, – провісник надії та оптимізму. Ця тема має також внутрішні контрасти: упевненість (у До мажорі) переривається драматичним дорійським ладом.

Легка танцювальна мелодія заключної теми (початок у 50 такті) плавно перетікає до мінорного розділу розробки (*fis-moll*). У партії фортепіано ще чується пунктирний ритм акордами останньої завзято-жартівливої теми, але кларнет у парі з альтом своїми фігураціями шістнадцятими в унісон наполягають на зміні настрою:

Середній розділ першої частини розгортається на сорока восьми тактах. Розробляється матеріал двох головних тем експозиції, але протягом усього розділу композитор постійно вводить новий матеріал.

Розробка несе жвавий та дещо схвильований характер. Початок розділу має подібні риси зі початком експозиції, але тепер у мінорі. Протягом цих тактів композитор створює максимальне напруження та утворює кульмінаційний центр першої частини. Е. Івейзен досягає такого ефекту за допомогою дослідження різних тональностей та ладів (дорійського та еолійського), традиційного прийому у класичній сонатній формі. Такий спосіб створює нестійке відчуття та схвильованість протягом цього розділу та усієї частини в цілому.

Розділ розробки – це справжня розмова трьох людей, трьох інструментів; композитор майстерно проводить мелодію у всіх учасників, наче діти перекидають м'ячика із рук в руки, і ця лінія не розривається. Фортепіано то дублює матеріал кларнета чи альту, то стає логічним продовженням тематичної лінії одного з них. Е. Івейзен у цьому розділі пише для альту матеріал у високих позиціях – третій та четвертій октаві – для того, щоби інструмент не поступався у динаміці та яскравості тембру, завдяки цьому інші учасники можуть не стримувати своїх емоцій та поривань.

Через каденційний домінантсептакорд у 111 такті композитор повертається до тоніки та до початкової теми. Митець зізнається, що на створення цієї композиції також вплинула скрипкова соната Людвіга вана Бетховена №5, ор. 24, у якій композитор у партії фортепіано повторюється перша тема замість скрипки. У своєму Тріо Е. Івейзен використовує подібний прийом: він змінює ролі кларнета й альту у репризі, тепер альт виходить на перший план та грає першу тему з експозиції, але більш трепетно та меланхолійно. Кларнету дістається акомпануюча партія.

У стандартній для класичної сонатної форми репризі перша та друга теми повторюються у початковій тональності, але автор Тріо після першої теми створює плавний перехід до заключної та коди. Синкопована кода

нагадує матеріал зі ритмізованої заключної теми експозиції, але у Ре мажорі. Перша частина закінчується з відчуттям триумфу.

Друга частина формально має такий малюнок – АВСВА. І хоч темпової «розмітки» тут немає, вона написана у стилі повільної ліричної частини. Е. Івейзен трактує партії солістів голосами співаків, що резонують. Композитор створює спокійний настрій та казковість за допомогою гармонійних переливів тріолями та секстолями у кларнета та альтя, а фортепіано підтримує цей стан спочатку «підвішеними» гармоніями, наче ставить постійно запитання, які залишаються без відповіді, та почерговим рухом квартолями та секстолями по акордах, які постійно піднімаються нагору. У партії фортепіано часто відсутні четвертий та сьомий ступені, що наче пентатонічним ладом додає легкості а простоти звучанню:

На початку другої частини фортепіано вже не виступає у якості акомпанементу для двох інших інструментів. Замість цього після двох тактів елегантного вступу кларнета та альтя піаніст представляє першу тему другої частини, а струнний та духовий інструменти виконують функцію акомпанементу, змінюючи темброві фарби повільними виходами нагору по акордах в унісон.

Ерік Івейзен створює цікавий ефект у цій частині, розділяючи тріо виконавців начебто на двох солістів: фортепіано та майже нероздільну пару кларнета та альтя, які стають основним компонентом у темах А та В, а фортепіано інколи виконує роль акомпанементу для підтримки протяжної мелодії двох інших інструментів у високому регістрі.

Хід секстолями з першої частини має не менш важливе значення у побудові другої частини та створенні майже магічного стану. Наступна тема у

партії кларнета та альту вводяться поступовими акордами у фортепіано, у наступних розділах ця тема перейде до альту подвійними нотами у високих позиціях. А поки альт поєднується з тембром кларнета та разом вони демонструють спокійну мелодію, яка заворожує слухачів та змушує поринути у світ краси, що заворожує.

Новаторство письма Е. Івейзена полягає у тому, що він доручає альтисту провести сольну тему подвійними нотами у діапазоні між третьою та сьомою позиціями. Цей регістр вважається більш зручним та звичним для скрипалів, але композитор не даремно віддав перевагу саме йому, адже у високих позиціях альт звучить яскраво та дзвінко, але має не такий відкритий тон, як у скрипки:



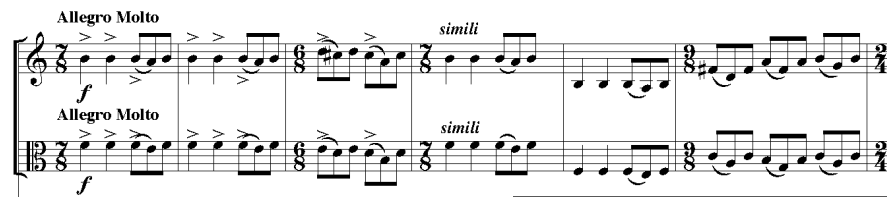
Фортепіано та кларнет акомпанують солісту швидкими фігураціями у різних тривалостях (тридцять другі та шістнадцяті секстолями).

Після короткої зв'язки закріплюється мажорний лад (До мажор) у 39-му такті. Цей розділ найбільший за тривалістю у всій частині та слугує смисловим центром. Не дивно, що кларнет і альт розпочинають розповідь у дуеті, а кульмінаційний момент настає разом із підключенням третього інструмента, у 62 такті – *tutti* на динаміці форте в усіх партіях розгортається кульмінація.

Альт знову бере на себе роль керівника та лідера у такті номер 83 – це повернення другої теми розділу В, звучить та сама мелодія у високому регістрі, але перехід до наступної теми, тобто вже знайомої із розділу А, відбувається набагато швидше. Дует кларнета та альту виголошує тему першим та поступово повертає початкову мелодію фортепіано. Порядок появи

та підключення інструментів тепер зворотній, у порівнянні з першим розділом А.

Третя частина представлена у формі рондо - АВАСА₁ВА. Рух дуже стрімкий, енергійний, а ритмічна складова вражає незвичним звучанням. Композитор використовує постійну зміну метру майже в кожному такті протягом усієї частини, а також насичує акцентами партії для усіх трьох інструментів:



Е. Івейзен зазначає, що хотів підкресленням конкретних долей (особливо у метрі 7/8 та на зміні з 6/8 на 4/4) підсилити значення пружного ритму. Оскільки така кількість акцентів зазвичай ускладнює задачу балансування між відчуттям інтенсивного руху та стабільною основою танцю, у якому ритм відіграє чи не найважливішу роль, без прискорення темпу, то це провокує виконавців вибудовувати довгі фрази із акцентованих сильних та відносно сильних долей таку.

На перший погляд примітивне звучання танцювальної частини нагадує зразки народних танців Бели Бартока. Ця частина захоплює сильними контрастами (тут і зміни тембрів, гучності, навіть настроїв): від нестримної теми, що асоціюється із народним святом, до легкої та просвітленої.

Темп третьої частини зазначений як *Allegro molto*, що відчувається дуже стрімким завдяки зміні метру та легкості штрихів. Що ж до ладо-гармонічної складової цієї частини, то у крайніх розділах, наче аркою, чітко прослідковується закономірність у послідовності тональностей D-dur, D-moll та C-moll; а в останньому розділі (А₁ВА) у темі В на короткий час з'являється А-dur для урівноваження домінуючого мінору.

Неможливо не відзначити сміливий варіант дифузії у третій частині – українського танцю гопака та року, чия «домівка» майже на півсвіту далі від нашої Батьківщини, в Америці:



Е. Івейзен розповідає, що надихався рок-мюзиклом «Апокаліпсис», який створив ще за навчання у школі. Його завжди захоплювали потужні ритми рокової музики (повний текст інтерв'ю див. у Додатку В). У даному Тріо залучення прийомів, що характерні для року, зустрічається не вперше. У першій частині акцентовані синокоповані ритми та використання низького регістру альту і кларнета допомагають створити відчуття енергії рок-концерту:



І знову композитор вдається до принципу створення арки. Тепер такий прийом об'єднує усі частини: наприкінці третьої Е. Івейзен пропонує зробити зупинку у цьому шаленому русі запального танцю, ненадовго з'являється тема першої частини, яка відлунням минулих переживань змушує поринути у спогади. Композитор не дозволяє поглибитися в елегійні спомини повністю, тому «обриває» фразу. Після останнього підхоплення повітря на *Allegro molto*, Тріо завершується еkleктичною мозаїкою усіх тем третьої частини, нестабільних гармоній та настроїв, які урешті-решт збираються у три знаки оклику – три мажорні тріумфальні акорди. Першу та третю частини об'єднує не лише цей факт, а й те, що на початку обох частин звучить проста, майже примітивна, мелодія з вузьким діапазоном (у кларнета та альту), що свідчить про те, що композитор хотів підкреслити народну основу мелодії. Більшість українських народних пісень дійсно мають неширокий діапазон та розвиваються із секунди чи терції на початку.

В інтерв'ю з автором цього дослідження Ерік Івейзен наголошував на тому, що вважає свою музику космополітичною, адже його твори увібрали

надбання декількох епох, а сам композитор надихався творчістю композиторів різних країн. На кожному етапі творчої діяльності Е. Івейзена із різною інтенсивністю проявлялися неокласицизм, неоромантизм та неоімпресіонізм. Тріо для кларнета, альту і фортепіано містить елементи усіх трьох напрямів.

Від неокласиків композитор запозичив збалансовану чітку форму твору (у даному творі використана сонатна форма) та простоту тематичного матеріалу. Класична структура фразування на чотири або вісім тактів також вказують на відголоски неокласицизму (ці традиції також відроджували Ігор Стравінській та Арнольд Шонберг). Емоційна експресія Тріо – це елемент неоромантичної спадщини (тут відчувається вплив одного із найулюбленіших композиторів Еріка Івейзена – Йоганеса Брамса). А от подібне до стрімкого падіння водоспаду звучання фігурації секстолями та септолями у всіх учасників Тріо (найбільше характерний прийом для партії фортепіано) свідчить про вплив Клода Дебюссі на пізні твори Е. Івейзена.

Тріо для кларнета, альту і фортепіано увібрало досвід композиторів різних стилів, походження та епох, що не заважає йому бути самодостатнім зразком сучасної музики з оригінальною музичною мовою. Ерік Івейзен створив емоційно насичений твір із приємними для слуху гармоніями та мелодіями, які одразу залишаються в пам'яті слухачів. Дане Тріо – особливий твір для композитора, адже викликає у кожного, хто його чує, образи з його власного життєвого досвіду, дарує піднесений настрій та наповнює надією.

Висновки до Розділу 3

У третьому розділі прослідковано становлення інструментального тріо в американській музичній культурі останньої третини ХХ та початку ХХІ століть, а саме у творчості Еріка Івейзена. Була висвітлена творча постать цього композитора. Розроблений аналіз зразків камерних творів різних періодів як лабораторії для експериментів для Е. Івейзена. Також окреслено втілення основних рис камерно-інструментальної творчості композитора у творі зрілого періоду – Тріо для кларнета, альту і фортепіано.

ВИСНОВКИ

У наш час дедалі популярнішими стають жанри камерної інструментальної музики. Камерні твори відіграють не менш важливе значення у концертних програмах сьогодення, ніж симфонічні чи оперні твори. Особливо актуальними і затребуваними стають камерні ансамблі змішаного складу, наприклад, як інструментальне тріо. Характерна для камерної музики найтонша деталізація музично-стилістичних принципів забезпечує мінливість та різнобарвність її художньо-виражального змісту, що зумовлює дієвість комунікативної тріади “композитор - виконавець - слухач” у передачі широкої градації душевних станів людини. Розмаїття інструментальних тріо за складом та стильовим втіленням спричиняють певні проблеми розуміння цього явища та потребують їх вирішення. Задля цілісного розуміння поняття у дослідженні було висвітлено ряд важливих питань.

Здійснений короткий огляд наукової літератури, що присвячена розвитку інструментального тріо та загалом камерної музики Франції та США. Особливу увагу приділено різновекторності камерно-інструментальної творчості композиторів як унікального явища у контексті європейської та американської традицій. Наукові праці І. Польської, Дж. Барона, Н. Кука, У. Хомера, Дж. Макалла, К. Рослі та К. Ростана, у яких обґрунтовані етапи формування жанрів камерної музики та виявлені характерні риси інструментальних ансамблів різних складів на прикладі творів композиторів різних епох та національностей, є фундаментальними у цій царині та стали основою теоретичної складової даного дослідження. Також досліджений шлях становлення творчості та доробок у царині камерних жанрів Жана Франсе та Еріка Івейзена.

Досліджені витоки та еволюція, жанровий генотип та композиційні особливості інструментального тріо як одного із найпопулярніших представників камерного ансамблю та в цілому камерної музики. Прослідковано шлях розвитку інструментального тріо від прародички тріо-

сонати до стабільної позиції в сучасній системі жанрових явищ та проявів жанру й стильовому втіленні у XX та XXI століттях у доробку композиторів Європи та США на конкретних прикладах.

Зокрема, враховано багатозначність функціонування поняття інструментального тріо в музичній науці; увиразнено жанрові витoki інструментального тріо: передумовам його становлення та кристалізації у творчості композиторів класико-романтичної доби, в тому числі – тенденціям розвитку камерно-інструментальної музики Європи та США XX–XXI століть.

Основну увагу приділено інструментальному тріо в європейській та американській музичній культурі останньої третини XX – початку XXI століть. Зокрема основним рисам камерної творчості французького композитора Жана Франсе зі виконавсько-інтерпретаційним аналізом досі недослідженого в українській музичній науці Тріо для кларнета, альту і фортепіано, а також втіленню рис камерно-інструментальної творчості Еріка Івейзена у творі зрілого періоду – Тріо для кларнета, альту і фортепіано (що не встиг за ці всього півтора десятка років завоювати широку аудиторію та здобути наукове осмислення, як на батьківщині композитора, так і у вітчизняній музичній науці) й ролі камерних інструментальних жанрів як території експериментів для композитора.

У ході дослідження завдяки інтерв'ю із самим композитором було виявлено два основних періоди творчості Еріка Івейзена та за хронологічним принципом було систематизовано на підставі розрізнених джерел найповніший перелік відомих на сьогодні його творів, який засвідчує роль камерної музики, зокрема камерно-інструментального жанру, у творчості композитора. Також запропоновано авторську періодизацію життєтворчості митця з метою систематизації розрізнених біографічних відомостей, в тому числі на підставі листування автора даного дослідження з митцем.

Дана праця є однією з перших, у якій обґрунтовано жанрово-стильові та виконавські принципи двох Тріо для кларнета, альту і фортепіано

представників європейської та американського музично-культурного простору другої половини ХХ – ХХІ століть.

Запропоноване у даній праці дослідження інструментального тріо на прикладах конкретних маловідомих у музичній науці творів композиторів різних континентів кінця Жана Франсе та Еріка Івейзена становить перспективи подальшого вивчення заявленої теми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гаврилець Д. Г. Композитор і виконавець в альтовій музиці: до проблеми творчої співпраці // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. Степанченко Г. В. та ін. Київ, 2009. Вип. 75. С. 276–287.
2. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу ХІХ—ХХ століть / Навчальний посібник для музичних вузів. Київ : Музична Україна, 1993. 207 с.
3. Горюхіна Н. О. Вчення про музичну форму: Підручник для музичних вищих навчальних закладів. Київ, 1990.
4. Камерна інструментальна музика.
URL : https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn/2sidlecka_praktychna_kulturolo_giya_ch1/content/roz13.html (дата звернення: 27.10.2021)
5. Камерна музика. URL : <http://slovopedia.org.ua/58/53402/386684.html> (дата звернення: 12.10.2021)
6. Камерна музика. Що таке камерно-інструментальна музика? URL : <https://uk.stuklopechat.com/iskusstvo-i-razvlecheniya/47532-kamernaya-muzyka-hto-takoe-kamerno-instrumentalnaya-muzyka.html> (дата звернення: 17.10.2021)
7. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
8. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання культурології. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70–82.
9. Коханик І. М. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред.-упор. О. С. Тимошенко. Київ, 2003. Вип. 29. С. 181–189.

10. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред.-упор. О. Тимошенко, В. Москаленко. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
11. Купріяненко Е. Б. Тембр альтя як виразно-конструктивний компонент інструментального ансамбля (у світлі поняття «темброві ярлики» О. Веприка) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 38. С. 171–179.
12. Колесса Ф. М. Ритміка українських народних пісень // Музикознавчі праці. Київ, 1970. 246 с.
13. Макаров А. М. Світло українського бароко. Київ : Мистецтво, 1994. 285 с.
14. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство : зб. ст. / відп. ред. І. Ф. Ляшенко. Київ : НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
15. Павлюченко С. Питання мелодики: методична розробка. Київ : Музична Україна, 1974. 43 с.
16. Польська І. І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Польська Ірина Іллівна; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 11 с.
17. Польська І. І. Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика : Монографія. Харків : ХДАК, 2001. 396 с.
18. Правдюк О. Ладові основи української народної музики. Київ, 1961. 57 с.
19. Скорик М. М. Структура та виразальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ : Музична Україна, 1983. 156 с.
20. Сокол О. В. Виконавські ремарки, образ світу та музичний стиль . Одеса, 2007. 276 с.
21. Тукова І. Про явище жанрового стилю // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Музика третього тисячоліття: перспективи і тенденції: зб. ст. Київ, 2007. Вип. 56. С. 52–58.

22. Тучинська Т. І. Проблема розуміння музичного тексту в сучасній науці // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / голова ред. кол. В. І. Рожок Київ, 2005. Вип. 36. С. 121–125.
23. Чайка В. В. Музична культура української діаспори США та Канади в контексті суспільно-культурного життя ХХ ст. *Міжнародні відносини*. 2021. Вип. 4. 6 с.
24. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / С. В. Шип. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
25. Шульга Л. М. Деякі аспекти категорії драматургії в сучасному музикознавстві // *Syntagmation* : зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства Стефанії Павлишин. Львів, 2000. С. 100–118.
26. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник для вищих навчальних закладів. Тернопіль : СМТ «Астон», 1999. Ч. 1. 207 с.
27. Ярмо М. І. Класицистський та романтичний типи музичного мовлення як історико-стильові типи музичного мислення // *Проблеми гуманітарних наук : наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / ред. кол. Т. І. Біленко, Н. В. Скотна, В. Г. Скотний [та ін.]. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2009. Вип. 23. С. 56–77.
28. Ярмо М. І. Етимологічний аналіз жанрової форми // *Історія, теорія і практика музичноестетичного виховання : матеріали Четвертого всеукраїнського науково-практичного семінару* / ред. кол. С. Я. Дацюк, М. М. Каралюс, І. В. Фрайт. Дрогобич : Посвіт, 2010. С. 294–309.
29. Allsop P. *The Italian Trio sonata: from its origins until Corelli*. Oxford : Clarendon Press, 1992. 345 p.
30. Baron J. *A History of the Idea of Chamber Music*. New York : Pendragon Press, 1998. 489 p.
31. Baron J. *Chamber music: a research and information guide*. New York : Garland publishing INC, 1987. 500 p.

32. Bone2Pick: Eric Ewazen interview.
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=I6xGmv8SZy0> (дата звернення: 12.10.2021)
33. Chamber music. URL : <https://www.britannica.com/art/chamber-music> (дата звернення: 13.05.2021)
34. Chamber Music Guide: A Brief History of Chamber Music.
URL : <https://www.masterclass.com/articles/chamber-music-guide#a-brief-history-of-chamber-music> (дата звернення: 13.05.2021)
35. Christiansen K. Jean Francaix. URL : <https://www.earsense.org/chamber-music/Jean-Francaix-Trio> (дата звернення: 15.06.2021)
36. Composer Eric Ewazen. A conversation with Bruce Duffie.
URL : <http://www.bruceduffie.com/ewazen2.html> (дата звернення: 26.09.2021)
37. Cook N. The Cambridge history of twentieth century music. Cambridge : Cambridge University press. 2004. 837 p.
38. Dossier d'artiste Francaix Jean.
URL : https://www.europeana.eu/en/item/9200519/ark__12148_btv1b5250278_91 (дата звернення: 16.09.2021)
39. Eric Ewazen's Trio for clarinet, viola, and piano: a performer's perspective.
URL : https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/14873/Lam_ku_0099D_13322_DATA_1.pdf?sequence=1 (дата звернення: 22.09.2021)
40. Francaix, Jean René // The Harvard Biographical Dictionary. URL : <https://books.google.com.ua/books?id=jEGpMqRcQjIC&pg=PA279&lpg> (дата звернення: 12.07.2021)
41. Homer U. Chamber Music. New York : Columbia University Press, 1966. 401 p.
42. Jean Francaix. URL : <http://www.jeanfrancaix.com/> (дата звернення: 15.03.2021)
43. Jean Francaix. URL : <https://www.pcmsconcerts.org/composer/jean-francaix> (дата звернення: 15.08.2021)

44. Jean Françaix. French composer and musician. URL : [HTTPS://WWW.BRITANNICA.COM/BIOGRAPHY/JEAN-FRANCAIX](https://www.britannica.com/biography/Jean-Francaix) (дата звернення: 19.04.2021)
45. Jean Francaix. The NYPR Archive Collections. URL : <https://www.wnyc.org/story/jean-francaix> (дата звернення: 15.04.2021)
46. Jean Françaix par M. Serres, M. Landowski, H. Dutilleux // реж. Р. Піното. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=pze3rFIz3gY> (дата звернення: 20.04.2021)
47. Kilburn N. The story of chamber music. London : The Walter Scott publishing co. ltd, 1904. 299 p.
48. McCalla J. Twentieth-Century Chamber Music. London : Routledge, 2003. 264 p.
49. Music: works by Ewazen. URL : <https://www.nytimes.com/1986/10/02/arts/music-works-by-ewazen.html> (дата звернення: 18.03.2022)
50. Roslee K. A critical analysis of Ballade for trombone, Harp and Strings // Honors Thesis. 2003. P. 1–5.
51. The greatest music teacher who ever lived. URL : <https://www.bbc.com/culture/article/20170308-the-greatest-music-teacher-who-ever-lived> (дата звернення: 27.11.2021)
52. Trio for clarinet, viola and piano. URL : <https://www.earsense.org/chamber-music/Jean-Francaix-Trio> (дата звернення: 19.04.2021)
53. Trio. URL : <https://www.britannica.com/art/trio-music> (дата звернення: 23.03.2021)
54. Trio sonata. URL : <https://www.britannica.com/art/trio-music> (дата звернення: 11.11.2021)
55. Rostan C. La musique française contemporaine. Presses universitaires de France, 1952. 126 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Таблиця

Найповніший перелік відомих на сьогодні творів Е. Івейзена

1) 3 1968 2) 3 1972 3) 3 1980 Нью Йорк	Навчання: 1) Приватна Істменська школа музики (вчителі: Семюел Адлер, Мілтон Баббіт, Гюнтер Шулер, Джозеф Швантнер, Ворен Бенсон, Юджин Курц); 2) Джульярдська школа; 3) Викладає у Джульярдській школі Твори: Dagon для 5 віолончелей (1973) Sonata for Violoncello and Piano (for Julie Charland at Eastman, 1973) Psalm 90 баритона, валторни та фортепіано (1977) Kronos для брас-квінтету та литавр (1979)
1982-1989 Віце-президент Ліги Композиторів Міжнародного суспільства сучасної музики	"Rhapsody for Violin and Piano" (for Pierre Bournaki at Juilliard) The Bells для хору, 2 фортепіано та 4 ударних (для Juilliard Pre-College Chorus) 1982 Тріо для фагота, валторни та фортепіано (для Toni Lipton and Scott Temple) 1983 Quintet for Heckelphone and String Quartet (на замовлення l'Amore di Musica and Mark Perchanok) 1983 Four Lyrics of Edna St. Vincent Millay для високого голосу та фортепіано (на замовлення Ребекки Скотт) 1983 Fogs and Fires для високого голосу, ударних та 2 фортепіано (на замовлення Rebecca Scott and Philip Morris Companies) 1984
1985	Piano Quartet (на замовлення L'Amore di Musica)
1986	Камерна симфонія Балада для кларнета, арфи та струнного оркестру
1987	 Colchester Fantasy для брас-квінтету (для American Brass quintet) Ballads of a Bohemian для високого голосу, флейти, гобоя та фортепіано (на замовлення Ребекки Скотт) Songs of Love and Loss для низького голосу та фортепіано (для Bryan Matthews)
1988	A Dream of Long ago для високого голосу, ударних, арфи та струнного квінтету (на замовлення Ребекки Скотт) Two Look at Two для високого голосу, альту і фортепіано (для Diane and Andrew Dabczynski)
1989	Концерт для флейти з камерним оркестром Northern Lights для соло марімби (for Gordon Stout) No Use Sighin для хору акапела
1990	Кельтські гімни й танці Концерт для труби та струнного оркестру Frost Fire для брас-квінтету (на замовлення American Brass Quintet)

	Квінтет для труби та струнних (на замовлення St. Lukes Chamber Ensemble and Chris Gekker)
	Three Lyrics of Edna St. Vincent Millay для високого голосу та фортепіано (для Jodi D'all Armi)
1991	Соната для альту і фортепіано (for Eugene Becker of the NY Philharmonic)
	Фантазія для 7 труб (на замовлення Metropolitan Trumpet Ensemble)
	«...to cast a shadow again» для низького голосу, труби та фортепіано (на замовлення St. Luke's Chamber Ensemble and Chris Gekker)
	Three Songs of Peter Rocjewicz для високого голосу та фортепіано (для Ребекки Скотт)
	Symphony in Brass для брас-ансамблю та оркестру ударних (на замовлення Detroit Chamber Winds)
	Фортепіанне тріо (для Ahn Trio)
1992	Концерт для тенор саксофона та оркестру
	Соната для валторни та фортепіано
	"A Suite from the Cloud Forest" (for piano solo, for Eleanor Nelson, faculty member at Juilliard)
	Sonata for Double Bass and Harpsichord (For William Stebel and Maria Rojas, faculty memeber at Juilliard)
	Тріо для труби, скрипки та фортепіано (для Chris Gekker, Mayuki Fukuhara and Collette Valentine)
	Three Songs for Voice and Guitar (для Ребекки Скотт)
	Тріо для труби, скрипки та фортепіано у ми-мінорі
1993	Соната для тромбона та фортепіано
	Балада, Пастораль та Танець для флейти, валторни та фортепіано
	Scenarios from a Mixed Landscape для високого голосу, альту та арфи (для Ребекки Скотт)
	Mosaics для флейти, фагота та марімби (для Пета й Грега Зуберів та Оркестру Метрополітен Опера)
	Соната для тромбона та фортепіано (для Майкла Пауела)
	«The Tiger»
1994	Соната для двох фортепіано
	«Ali'i Suite" для флейти та фортепіано (на замовлення Barli Nugent)
	Pray for Peace для хору та фортепіано
	String Quintet (для Marvin Topolsky)
	Symphony in Brass
1995	Концерт для труби або бас тромбона та оркестру
	Соната для труби та фортепіано
	What Hannukah Means to Me для хору та фортепіано
	Концерт для труби або бас-тромбона та фортепіано (на замовлення Карла Крамера)
	SeaSkuе Songs для високого голосу та фортепіано
	SeaSkuе Songs для високого голосу, гобоя, ударних та фортепіанного тріо (для Роберта Уайта)
	Квінтет для труби та струнних
1996	Концерт для брас квінтету та ансамблю духових («Ловець тіней» – «Shadowcatcher»)
	Концертіно для бас-тромбона та хору тромбонів (на замовлення Девіда Тейлора та Іллінойського хору тромбонів)

	Балада для тромбона та фортепіано (в оригіналі для кларнета й струнного оркестру; для Чарльза Вернона і Чиказького симфонічного оркестру)
	The Diamond World (на замовлення Ahn Trio)
	Пастораль для труби, тромбона та фортепіано (в оригіналі для флейти, валторни та фортепіано; для Aegoragetica Trio)
	Grand Canyon Octet для 8 валторн (на замовлення ансамблю валторн Арізонського університета)
1997	Концерт для скрипки та струнного оркестру
	"Rhapsody for Bass Trombone and string orchestra (commissioned by John Rojak)
	Концерт для скрипки та струнного оркестру (для the St. Luke's Chamber Ensemble)
	Фантазія та подвійна fuga для хору тромбонів (на замовлення Джульєрдського хору тромбонів)
	A Western Fanfare для брас-ансамблю та оркестру ударних (на замовлення the Music Academy of the West)
	Струнний квартет
	A Philharmonic Fanfare для труби, валтони та тромбона (на замовлення Нью-Йорської філармонії)
1998	An Elizabethan Songbook для труби, тромбона та фортепіано (на замовлення Chris Gekker)
Чикаго	«Roaring Fork Quintet for Wind Instruments» (на замовлення духового квінтету Borealis Wind Quintet)
1999	Концерт для марімби та струнного оркестру
Нью-Йорк	Mandala для флейти, кларнета, труби, скрипки та віолончелі
	"Down a River of Time" для гобоя та фортепіано (Commissioned by Linda Strommen)
	«Ballade for a Ceremony» для труби та фортепіано
	Капрічіо для бас-тромбона та хору тромбонів (замовлено Девідом Тейлором)
	«Down a River of Time» для фортепіано (для Лінди Строммен та Американської симфоніети)
	Концерт для марімби та струнного оркестру (для Ші Ву та Тайбейського оркестру, Тайвань)
2000	«Спадщина» (Legacy) для ансамблю духових
	Увертюра до Школи для струнних
	«Палац дев'яти досконалостей» (The Palace of Nine Perfections) (написаний для десяти перкусіоністів з Університету Оклахоми)
	Тріо для флейти пікколо, кларнета та фортепіано Wildflowers
	Harmony in Blue and Gold
	Four Royal Dances для струнного оркестру
	A Night in New Orleans: Sonatine for Solo Flute
	Grand Canyon Sinfonia для брас-ансамблю та брас-оркестра
	Myths and Legends для квартета тромбонів (для Rittenhouse Quartet of the Curtis Institute)
	Прелюдія та Фуга для хору труб (на замовлення International Trumpet Guild)
	A Concert Fanfare для 6 труб
	Posaunenstadt для 12 тромбонів (на замовлення Ithaca College Trombone troop)
	Art of the City для кларнета, валторни та струнного квартету (на замовлення Chicago Chamber Musicians)

2001	«Політ» (Flight) для ансамблю духових
	Симфонія для струнного оркестру
	«Гімн померлим та живим» для оркестру
	Концерт для тенор тромбону та ансамблю духових
	Legend of the Sleeping Bear для 8 валторн (на замовлення the International Horn Symposium)
	Grand Valley Fanfare для брас-квінтету (на замовлення Inauguration of the President of Grand Valley State University)
	«The Vanishing Race» для голосу
2002	«Святкування заповітного життя» (Celebration of a Cherished Life)
	Концерт для фагота та ансамблю духових
	Концерт для валторни та струнного оркестру
	Gather Gladness для хору, баритона, органу та брас-ансамблю
	High Desert Octet для 8 валторн (на замовлення UNLV/High Desert Horn Choir)
	Great Lakes Fanfare для 8 тромбонів (на замовлення Michigan State University)
	Концерт для фагота та ансамблю духових (на замовлення Florida State University for Jeffrey Keesecker)
A Western Fanfare для брас-квінтету	
2003	«Бачення світу» (Vision of Light) для тенор тромбона та ансамблю духових
	Концерт для еффоніума та ансамблю духових
	Front Range Fanfare для брас-ансамблю та ударних (на замовлення Boulder Brass)
	Sonoran Desert Harmonies для 6 труб (на замовлення University of Arizona Trumpet Choir)
	Woodland Quartet для 4 валторн (на замовлення Liege Horn Quartet)
	Концерт для еффоніума та ансамблю духових (на замовлення Robert Grechesky and Butler U)
	«Sonoran Desert Harmonies» для 8 труб
Каскадний (Cascadian) концерт для квінтету духових та оркестру	
2004	Danzante для труби та ансамблю духових
	“Songs of Love and Loss” for Tenor or Bass Trombone and Piano
	Palmetto Suite для альт-тромбона та фортепіано (на замовлення Ronald Barron)
	Сонатіна для двох труб (на замовлення Stephen Jones)
	Три п'єси для чотирьох валторн
	«An Elizabethan Songbook» для труби та тромбона/еффоніума та фортепіано
	Grand Canyon Suite
	«Prayer and Praise» для труби та фортепіано (присвята Річарду Штользеру)
«Three Lyrics for Trumpet and Piano» (замовлення Крісом Геккером)	
2005	Тріо для кларнета альта і фортепіано
2006	Подвійний концерт для труби, тромбона та фортепіано
	«To Cast a Shadow Again» для низького голосу, труби та фортепіано
2007	«Небесні танцюристи» (Celestial Dancers)
	«Eaglehawk» для трьох тромбонів
	New England Portraits
2010	«Тримай міцніше свої мрії» (Hold fast your dreams) для гобоя та ансамблю духових

2011	Соната №1 для флейти та фортепіано
	Basso Cantante для 6 туб та 6 ефоніумів
	Southern Landscapes
2012	«A Duet For Our Time»
	«Bridge of Dreams» для восьми валторн
	Symphony for Percussion
2013	Соната №2 для флейти та фортепіано
	«Intuitions» для квартету валторн
2014	Тріо для валторни, скрипки та фортепіано
2015	Тріо для тенор-тромбона, бас-тромбона та фортепіано
2016	Eternal Spring: A Hudson River Idyll
2018	Концерт №2 – «Quintet for Trumpet and Strings»
	Redlands Fantasia
2019	Концерт для трьох тромбонів та оркестру

Додаток Б
Фотоматеріали



*Фото 1. «Шістка» (зліва направо: Ф. Пуленк, Ж. Тайфер, Ж. Орік,
Л. Дюрей, Д. Мійо, А. Онеггер)*



*Фото 2. «Молода Франція» (зліва на право: О. Мессіан, І. Бодріє, Д. Лесюр,
за фортепіано А. Жоліве)*



Фото 3. Жан Франсе грає на роялі



Фото 4. Надя Буланже за диригентським пультом

FRANCAIX (Jean) [dossier d'actualité]



A l'occasion de ses 85 ans, le compositeur Jean Françaix se mettra au piano lors de l'hommage que lui rendra l'Octuor de France à l'Unesco, le 26 février, à 20 h 30. (Photo François Bouchon.)

26 FEV. 1997

FIGAROSCOPE

A l'Unesco Les 85 ans de Jean Françaix

Quand on songe qu'il est notre compositeur vivant le plus joué à l'étranger, Jean Françaix n'est décidément pas prophète en son pays ! Voilà des décennies qu'il ne s'est pas mis au piano en public à Paris. Le 26 février, ce sera chose faite à l'Unesco, où il participera à l'hommage que lui rendra l'Octuor de France. Car cet élève d'Isidore Philipp au Conservatoire de Paris est un magnifique pianiste. Dis-

cepte de Nadia Boulanger, il n'a jamais voulu céder aux modes et demeure fidèle à son idéal hédoniste : « Je veux suivre mon bon plaisir. Si ça ne plaît pas, je m'en moque ! » Tel est le paradoxe de ce défenseur du plaisir en art. Du haut de sa longue silhouette, son œil pétille derrière les grosses lunettes. Ce bourru a le cœur sur la main : son apparition soutenue par Gras Savoye sera au bénéfice des Enfants du soleil qui œuvrent à Madagascar.

Jacques DOUCÉLIN

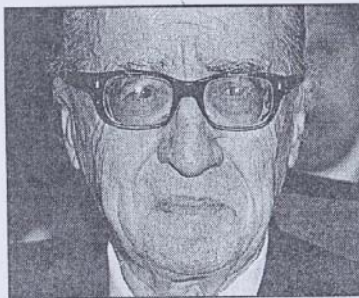
● 26 février, 20 h 30, Unesco, 125, avenue de Suffren (7^e). Tél. : 01.41.43.54.57. Places : 150 F. Vente de billets sur place, le jour du concert, à partir de 19 heures.

LE PARISIEN

CLASSIQUE ► Ce soir à l'Unesco

L'élégance de Jean Françaix

C'EST Maurice Ravel qui a détecté le talent précoce de Jean Françaix. « Parmi les dons de cet enfant, je remarque surtout celui de la curiosité », écrivait-il à son père, Alfred. Il ne faut pas, poursuivait Ravel, risquer de dessécher cette jeune sensibilité. Ce compositeur, qui est aujourd'hui dans sa quatre-vingt-cinquième année, est particulièrement aimé... à l'étranger. Pourtant, son œuvre est considérable. Raffinée, fraîche et sensible, d'une élégance bien française, elle n'est jamais alourdie par une logique cérébrale. Sacha Guitry n'écrivait-il pas que « tout ce qui n'est pas clair n'est pas de Françaix » ? L'Octuor de France, avec le compositeur lui-même au piano, va nous proposer, parmi ses œuvres, « Huit Bagatelles pour quatuor et piano », puis la « Sonatine pour



Peu connu dans son pays, Jean Françaix est célèbre auprès des mélomanes étrangers pour un son typiquement... français. (Photo Universal.)

violin et piano » et, en conclusion de la première partie, les « Variations pour clarinette et piano ».

L'Octuor de France souhaitait jouer le quintette de Mozart, mais les tournées ne permettent pas de

disposer d'un piano. Françaix l'a donc transcrit pour quintette à cordes. Il a alors découvert que c'était dans les intentions de l'auteur. C'est avec cette dernière transcription et le dixtuor « Nonett » que

se terminera le concert. Jean Françaix était hier encore à Munich où il enregistrait son dernier disque des transcriptions qu'il a faites de Schubert, Mozart, Chopin et de lui-même. Il a choisi une « Prima Donna » particulière, le tuba, en référence, dit-il, aux dimensions particulières de l'instrument et, cette fois, de l'instrumentiste allemand. Ce qui lui permet de s'interroger avec humour sur la légèreté de sa musique.

Si ce disque doit sortir d'ici à quelques mois, c'est dans le cadre de Musicora que sera proposé l'enregistrement du concert de ce soir par l'Octuor de France à paraître chez Concorde.

André FETET

► Ce soir à 20 h 30, Unesco, 7, place de Fontenoy, VIF ; 150 F. Tél. : 01.41.43.54.57.

MUSIQUE « La Soirée de Jean Roy », France-Musique, 19 h 05

Jean Françaix : plaisir de la musique

Indifférent à la mode, « tonal » toujours, le compositeur du concerto pour guitare et orchestre reste... très français.

1,5 JUIL. 1992

LE FIGARO

Au cours de « La Soirée de Jean Roy » sur France-Musique, nous pourrions entendre le Concerto pour guitare et orchestre de Jean Françaix. La guitare ? Un instrument « qui m'a toujours fasciné par sa poésie et la variété de ses accents et qui est d'une incroyable sensibilité ».

Jean-Christophe Marti a consacré à ce compositeur, fin mai, à l'occasion de ses quatre-vingts ans, une série des « Mots et les Notes » sur France-Musique, et Françoise Malettra ne l'a pas oublié sur France-Culture. L'hommage est cependant demeuré discret pour ce musicien brillant, dont les œuvres d'une belle facture, souvent éblouissantes, exigent virtuosité et technique éprouvée.

« Une force inconnue, mais bien réelle, me pousse depuis l'âge de cinq ans à composer une musique que ses partisans comme ses adversaires s'accordent à dire qu'on peut identifier l'auteur dès ses premiers accords », déclare Jean Françaix. Fils du directeur du conservatoire du Mans, il naquit dans cette ville il y a quatre-vingts ans. C'était le 23 mai 1912.

Jean Françaix s'est inscrit dans la grande tradition des musiciens français. Dans la lignée ou la compagnie de Ravel, Chabrier, Poulenc, Sautet, mais il est surtout Françaix.

Cet octogénaire à l'aspect quelque peu sévère est en réa-

lité un homme des plus affables. Indifférent à la mode, étranger à l'atonalité, il est sans doute le compositeur le plus abondant — son catalogue est « innombrable » —, le plus gai, le plus exubérant, le plus entraînant et peut-être le plus difficile à jouer qui soit.

Il s'est trouvé quelque peu marginalisé. Comme tous ceux qui ne cèdent à aucun conformisme. Il a tout simplement « refusé de se détourner de ses voix intérieures » et de sacrifier aussi bien son indépendance d'esprit que son indépendance musicale.

Cirque et pastiches

Aussi est-il l'exemple même d'un style français plein de verve, d'élégance, de coquetterie. Son langage tonal ne désorientait pas l'auditeur. Il n'ennuie jamais et possède un vaste public en Amérique, en Allemagne ainsi qu'en Grande-Bretagne.

Son inspiration est très variée. C'est avec un même bonheur, une même facilité qu'il touche à tous les domaines de la musique : l'opéra avec « Le Diable boiteux » et « La Princesse de Clèves », le ballet, le répertoire religieux avec un oratorio « L'Apocalypse selon saint Jean », de nombreuses œuvres symphoniques et de musique de chambre dont

l'énumération seule serait fastidieuse, un concerto pour deux pianos et orchestre, un concerto pour piano et orchestre et le concerto pour guitare que nous entendrons ce soir (1).

Remarquable pianiste, Jean Françaix adore les pastiches. Il fait des citations. C'est avec une science et une aisance incomparables qu'il donne la parole à des instruments très divers : « Aubade pour douze violoncelles », « Quartette pour saxophones », etc.

Cet ancien élève de Nadia Boulanger — l'un de ses « meilleurs produits », avec Igor Markevitch — aime la musique légère, même la musique de croque... Il a écrit également beaucoup de musique de films : « Si Versailles m'était conté... », « Si Paris m'était conté... », « Assassins et voleurs » (de Sacha Guitry), mais aussi « Dialogue des carmélites ». Musique pour plaire, musique qui plaît.

Jacques DHAUSSY.

(1) Trois disques compacts chez Wergo (6198-2, 6087-2 et 6143-30) « Musique pour faire plaisir ».

Jean Françaix, compositeur au catalogue innombrable. (Photo François Bouchon/Le Figaro.)

FRANÇAIX Jean
soirée de Jean Roy

Фото 6. Вирізки з газет про Жана Франсе (2)



*Фото 7. Перша світлина юного композитора у Halle's Department Store
(1956 р., Клівленд, Огайо)*



*Фото 8. Ерік Івейзен з дружиною Марією у Нью-Йорку
(грудень 2017 р.)*



*Фото 9. Е. Івейзен на репетиції у Британській St. Paul`s School
(січень 2020 р.)*



*Фото 10. Композитор біля The Ukrainian East Village Restaurant
(квітень 2022 р., Нью-Йорк)*



Фото 11. Весільне фото батьків Еріка Івейзена



Ewazen has been Vice-President of the League of Composers-International Society of Contemporary Music, and has been a faculty member of The Juilliard School since 1980. He received his Bachelor of Music degree from the Eastman School of Music in 1976, and his Master's and Doctoral degrees from Juilliard in 1978 and 1980.

Trio for Clarinet, Viola and Piano was commissioned by the Texas Christian University School of Music for their faculty trio, Trio Con Brio. The premiere of the piece took place in Well Recital Hall at Carnegie Hall in March 2006. The work is gratefully dedicated to my friends in this wonderful ensemble, with special thanks to the Director of the TCU School of Music, Richard Gipson.

Of course, one of the most famous trios for this combination of instruments is the great Mozart "Kegelstatt" Trio (K. 498). The beauty and playfulness of Mozart's piece and the elegant classical structure of the work became the inspiration for my Trio. When I think of the clarinet and the viola, with somewhat similar ranges, I think of a rich color, sonorous and resonant. I emphasized this color with the two instruments often joining together in lyrical duets, or allowing the viola to play chordal harmony with double stops as the clarinet plays rising and cascading gestures throughout its range. The first movement, in classical sonata form, is somewhat melancholy with the instruments exchanging solos, while the pianist provides a harmonic, churning accompaniment. The second movement treats the two solo instruments as genuine singers, again in a resonant duet, as the pianist continues to play sweet harmonies underneath. The final movement is a classical rondo, using a lively main theme full of rhythmic energy and changing meters — a nod to my own Ukrainian/Polish heritage. Those Eastern European dance rhythms and modal melodic gestures influence the lively sound of this movement that continues to swirl and grow ever more exciting until a grand, joyful finale.

—Eric Ewazen

John Owings, Herndon Professor of Music and Chair of Piano at TCU, consistently wins enthusiastic praise from audiences and critics for his exciting pianism and sensitive artistry. Since his debut with the San Antonio Symphony at age 15, he has appeared as soloist with orchestras and given solo recitals throughout the United States, Latin America, Europe and the Far East. An experienced chamber music performer, Mr. Owings has played six Weill Hall recitals with violinist Fritz Gearhart, and has performed with the Chester, International, and Miró string quartets. Gold medalist of the first Robert Casadesu International Piano Competition in Cleveland, Mr. Owings has also won the Vianna da Motta International Competition in Lisbon, the London Liszt Society Competition, and the Musical Arts Competition in Chicago. His CD recordings of music by American composers, the music of Robert Casadesu, and the piano works of Julius Reubke have received outstanding reviews. In 1993, TCU conferred upon him its highest honor — the Chancellor's Award — in recognition of his performances of the 32 Beethoven Piano Sonatas.

THE PERFORMERS

Gary Whitman is Professor of Clarinet and Division Chair of Woodwinds at Texas Christian University in Fort Worth, Texas. Active as a recitalist, he has performed at ClarinetFest conferences in Arizona, Oklahoma, Texas, Utah, Maryland, Missouri, California and Nebraska, as well as at international conferences in France, Belgium, Sweden, Canada, and Portugal. He has also presented master classes in Mexico, Peru, Belgium, Puerto Rico, and China. He has performed new works by Eric Ewazen in Well Recital Hall at Carnegie Hall, Osvalko Gotijov and Sebastian Currier at the "Clburn at the Modern" series in Fort Worth, and Till Mackvor Meyn in the Shanghai Concert Hall. He is a member of the Texas Clarinet Consort and the Fort Worth Symphony, where he performs as the bass clarinetist in the classical subscription series, the Pops, and the Fort Worth Opera Festival in Bass Performance Hall. In 2004, TCU conferred upon him the Dean's Award for Research and Creativity and in 2009, the College of Fine Arts Award for the Chancellor's Distinguished Achievement as a Creative Teacher and Scholar. Having served as Past-President of the International Clarinet Association, Gary Whitman is an artist-cinician for the Buffet Group USA, Inc. and Rico Reeds.

Misha Galaganov, viola professor at TCU, has performed as a soloist and given master classes in Russia, China, Italy, Israel, Czech Republic, Mexico, Holland, Belgium, Germany, Austria, and the USA. He has performed solo and chamber music in many prestigious venues, such as Carnegie Hall and Shanghai Concert Hall. Galaganov received his Doctor of Musical Arts degree from Rice University. His viola and violin students now have successful solo, teaching, and orchestra careers in the USA, Asia, Europe, and Latin America. Galaganov is the founder and coordinator of the following chamber music programs: Fort Worth Greater Youth Orchestra chamber music (2002 – 2006); Chamber Music Roundup festival for students and amateurs; Chamber Music Roundup Academy; and Oklahoma Summer Arts Institute student chamber music.

ACKNOWLEDGMENTS

Trio Con Brio gratefully acknowledges the support provided by the TCU School of Music and its Director, Dr. Richard Gipson.

Recording, mixing, editing and mastering: Jim Jackson
Piano technician: James Williams
Cover art: Trio Con Brio © Donray

Venice Suite was recorded in August 2009 at Ed Landreth Auditorium, Texas Christian University.
The Trio for Clarinet, Viola & Piano was recorded in March 2006 at PepsiCo Recital Hall, Texas Christian University.

Venice Suite is available directly from Elena Sokolovskii.
Eric Ewazen's Trio is published by Theodore Presser.

*Фото 12. Обкладинка диску з записом Тріо Е.Івейзена
у виконанні Trio Con Brio*



Фото 13. Trio Con Brio

(кларнетист Гері Уіммен, альтист Міша Галаганов, піаніст Джон Оуінгс)

Додаток В

Інтерв'ю Ірини Зими з Еріком Івейзенем

(на підставі листування з жовтня 2020 до травня 2022 рр.)

Ірина Зима (далі – І. З.): Добрий день, пане Евейзен! Ваша музика прекрасна, вона дуже близька українській душі. Розкажіть, будь ласка, про ваше коріння.

Е. Евейзен: Добрий день! Щиро дякую! Не дивно, що Вам моя музика здалася близькою, адже я на половину українець. Моя мама – з Польщі, а от батько народився в Україні та довгий час жив у Львові. Звідти сім'я переїхала до США.

І. З.: Я читала, що Ваше прізвище раніше звучало інакше, ніби адаптоване до англійської мови. Чи це справді так? Який оригінал і чи має щось спільне з українськими прізвищами?

Е. Евейзен: Так, Ви праві. В оригіналі – це українське прізвище Іващишин. Мої батьки переїхали до США ще до мого народження, тоді ж прізвище і було скорочено для зручності.

І. З.: Це дуже цікаво! З якого саме міста Ваш батько? Та чи були Ви колись в Україні?

Е. Евейзен: Мій батько зі Львова. Та, на жаль, я ніколи не був в Україні, але маю надію, що в мене ще буде така можливість. Я би цього дуже хотів!

І. З.: Було би чудово! Думаю, Вам би сподобалось у нас. Можливо, наші краєвиди, культура та солов'їна мова змогли би надихнути на нові твори. До речі, Ви розмовляєте українською?

Е. Евейзен: Дякую, Ірино! Ні, української я не знаю, але знаю назви українських страв, які я обожаю!!! (сміється)

І. З.: Що саме Вас надихало на написання творів, які просякнуті українською енергетикою?

Е. Евейзен: О, про Україну та її культуру я дуже багато дізнався з розповідей батька. Ха, а його гопак й досі бачу перед очима! Він часто танцював, тому я чув дуже багато танцювальної української музики поки зростав. Думаю, Ви точно впізнали енергію українського гопака у третій частині Тріо (мова про Тріо для кларнета, альту і фортепіано – І. З.). Я ніколи не був в Україні, про що дуже шкодую, але не перестаю мріяти, що одного разу потраплю!

І. З.: Відчувається, що Ви надихаєтеся багатьма стилями й композиторською спадщиною митців минулого, синтезуючи оригінальні та неповторні композиції. Розкажіть, будь ласка, трохи про Ваші джерела інспірації.

Е. Евейзен: Я – американський композитор. У моїй країні (США) проживають люди абсолютно різних культур та національностей, що безперечно має вплив на різні види мистецтва. Звичайно, ми відомі всьому світу джазом – такими композиторами, як Леонард Бернітайн та Аарон Коппленд. Звучання їхньої музики вплинуло на мене, без сумніву!

Ви могли помітити, що будова моїх творів досить традиційна. Один із моїх улюблених композиторів – Йоганес Брамс! У Джульєрдадській школі я навчаю студентів саме на творах Й. Брамса та Р. Вагнера – порівнюю гармонії та будову їхніх творів, як композитори-романтиків середини 19 століття.

Мені дуже імponує те, як Й. Брамс поєднує класичну структуру та з якою фантазією він адаптував її (форми Сонати, Варіацій та Рондо, наприклад) до естетики романтичного періоду.

У музиці, що я пишу, я також часто використовую традиційні форми Сонати, Рондо або Фуги й адаптую до гармонії нашого часу.

Інші впливи на мене, як на композитора 20-21 століття, що пише тональну музику, звичайно, були зі сторони імпресіоністів (із моєю любов'ю до різних прийомів), а також європейських композиторів, як Б. Барток та інші.

Не можу не згадати, що з величезною пошаною ставлюся до творів В. А. Моцарта! Я завжди кажу своїм студентам, що найкращі «вчителі» – це великі композитори минулого!

І. З.: Дякую! Цікаво, що в нотах Ваших творів, не побачиш знаків біля ключа. Чому Ви обрали саме такий спосіб запису?

Е. Евейзен: Я не використовую ключових знаків, але, погодьтесь, моя музика все одно звучить тонально! Для мене відсутність знаків – це звільнення від необхідності дотримуватись однієї тональності впродовж тривалого часу, натомість, я можу легко «перестрибувати» до тональностей, що часто далекі одна від одної, але просто подобаються мені.

І. З.: У Вашому доробку дуже багато музики для духових інструментів, особливо для мідних. Із чим це пов'язано? Якими інструментами Ви володієте?

Е. Евейзен: Мій інструмент – фортепіано, але, коли я навчався, я грав і на віолончелі. У той час я залюбки писав для фортепіано та струнних.

Що ж, мушу зізнатися (Вам як альтистці точно сподобається історія!!!), що колись грав і на скрипці, але мені вчасно натякнули, що краще обрати інший інструмент. Я часто жартую, що скрипка не личила мені до комплекції.

Я ніколи не грав на духових інструментах, але дуже люблю їх звучання, тому часто використовую ці тембри у своїх композиціях.