

УДК 78.071.1(73)(092):780.646.1.082.2

DOI 10.34064/khnum1-75.19

Дмитриченко Артем Володимирович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
здобувач ступеня доктора мистецтва,
кафедра інтрепретології та аналізу музики
e-mail: arti.trumpet@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-2034-9467

Соната для труби і фортепіано Еріка Івейзена: звуковий образ та виконавські стратегії

Дослідження присвячено одному із знакових творів ХХ століття – Сонаті для труби і фортепіано Еріка Івейзена, що відкриває нові можливості інтерпретації інструмента у всьому багатстві його звукового образу. Уперше систематизовано темброві й динамічні особливості труби та виконавську специфіку в Сонаті, охарактеризовано художньо-виразні засоби твору крізь призму інтерпретативного підходу. Увагу приділено не лише аналізу партитури твору, а й напрацюванню стратегій його виконання, що є інноваційною позицією дослідження. Використано комплексний дослідницький підхід з поєднанням музикознавчого (структурний, тематичний, фактурний, тембровий), порівняльного, інтерпретаційного та виконавського видів аналізу. Звуковий образ труби розглянуто за трьома рівнями: акустичним, інтонаційним, композиційно-драматургічним. Підсумовано, що у «Сонаті для труби та фортепіано» Е. Івейзен здійснює рішучий перегляд традиційного уявлення про трубу як суто фанфарний інструмент, наділяючи її «вокальними», інтимно-ліричними інтонаційними характеристиками. Звуковий образ труби в композиції розвивається через протиставлення регістрів, динамічних полюсів та тембрових відтінків, утворюючи трирівневу драматургію, що розгортається від героїчної першої та споглядальної другої до грайливо-моторної третьої частини. Взаємодія труби та фортепіано в Сонаті відбувається не за моделлю «акомпанементу», а є повноцінним діалогом, де обидва інструменти утворюють єдине звукообразне поле. Композитор демонструє глибоке розуміння природи духового інструмента, що дозволяє йому досягати надзвичайної тембрової виразності в межах тональної мови, не вдаючись до авангардних прийомів.

Ключові слова: творчість Е. Івейзена; звуковий образ інструмента; інструментальне виконавство; репертуар для труби ХХ століття; амплуа

інструмента; інструменталізм; тембр; виконавська стилістика; виконавський аналіз; виконавська стратегія.

Постановка проблеми.

У сучасному музикознавстві спостерігається посилений інтерес до виконавської стилістики камерно-інструментальних творів, де тембр, фактура, артикуляція розглядаються як носії художнього змісту. Соната для труби і фортепіано американського композитора Еріка Івейзена / Eric Ewazen (нар. 1954) є знаковим та вкрай показовим зразком нового сучасного осмислення образу духового інструмента. За батьківською лінією композитор має українське коріння і є представником неокласичного та неоромантичного напрямів в музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть. Професійну освіту він отримав в Істменській (бакалаврат з композиції, 1976) та Джульєрдській (магістр, 1978; доктор мистецтва, 1980) школах музики¹. Сам Ерік Івейзен відзначав, що зазнав особливого впливу естетики і техніки Гюнтера Шуллера, але цей вплив не вичерпує специфіки його власного композиторського письма. Зокрема, у численних камерних і оркестрових творах Івейзена, а особливо в опусах для духових інструментів, закарбувався впізнаваний авторський стиль музиканта. Написана в 1995 році на замовлення *International Trumpet Guild*, Соната для труби й фортепіано набула відтоді широкого визнання і стала майже обов'язковим твором у репертуарі сучасних виконавців, лунаючи в концертах, на конкурсах і фестивалях тощо².

Твори Е. Івейзена є репертуарними не лише для виконавців на трубі, але також і для брас-квінтетів, солістів та духових ансамблів. Проте в українському музикознавстві творчість Е. Івейзена є практично недослідженою, зокрема й в аспекті інтерпретації інструментального образу, що актуалізує аналіз формування звукового образу труби в Сонаті композитора для цього інструмента – одному з найвиразніших

¹ Композитор бере активну участь у фестивалях, семінарах, лекціях, зустрічах і курсах в американських університетах, має численні нагороди та стипендії, а також є відомим у світі автором творів для труби.

² Соната входить і до репертуару автора дослідження.

творів репертуару кінця ХХ століття, де труба постає як художній «персонаж», «герой» зі своєю музично-драматургічною «історією» та багатогранною виконавською природою.

Аналіз останніх публікацій за темою. У дослідженні Сонати для труби і фортепіано Е. Івейзена доцільно спиратися на загальний контекст вивчення творчості для духових інструментів. Зокрема, відзначимо працю Джона Воррака (Warrack, 1957), сфокусовану на камерній музиці з використанням духових інструментів, де автор окреслює еволюцію жанру в цілому, що важливо для розуміння неокласичних тенденцій, які можна віднайти у пізній творчості Е. Івейзена. Творчість Е. Івейзена доволі активно вивчалась у другій половині ХХ століття в різних контекстах. Присвячені їй дослідження націлені на висвітлення особистості композитора й аналіз його окремих опусів, серед них і для духових інструментів, як-от у дисертації Тімоті Алтмана (Altman, 2005), де з позиції виконавсько-технічних викликів та стилістичних рішень аналізуються дві камерні композиції Івейзена за участю труби. Праця дослідника вирізняється глибокою аналітичністю й детальним зануренням у партитури, що дозволяє розкрити тонкі музичні нюанси.

Значну увагу приділено науковцями й Сонаті Е. Івейзена для труби і фортепіано. Серед досліджень 1990-х з'являються присвячені їй більш детальні аналітичні розвідки. Так, Ендрю Томас (Thomas, 1995) в анотаціях до компакт-диска «*Chamber Music of Eric Ewazen*» розкриває контекст створення Сонати, звертаючи увагу на особливості співпраці композитора з виконавцями, та висвітлює риси індивідуального стилю її автора. Бріттон Тойрер (Theurer, 1998) у рецензії, опублікованій в «*International Trumpet Guild Journal*», підкреслює мелодичну природу твору, його доступність слухачеві та збалансованість у ньому технічної віртуозності й ліризму. Автор акцентує значення Сонати як «нової класики» для духових інструментів. Брюс Мосс (Moss, 1998) у журналі «*The Instrumentalist*» оцінює Сонату як твір, що поєднує доступність та музичну глибину, виокремлює ритмічну гнучкість і особливу манеру роботи Івейзена з фактурою. Новітні дослідження

поглиблюють вивчення аспектів виконавського аналізу твору. Джозеф Деніел МакНеллі (McNally, 2008) пропонує найбільш детальний виконавський аналіз Сонати, приділяючи увагу її динамічній драматургії і тембровій палітрі, яку комплементарно створюють труба та фортепіано. Дослідження є методологічно обґрунтованим і містить корисні рекомендації для виконавців.

Джерелом для рефлексій у пропонованій статті стали й матеріали Міжнародної гільдії трубачів, а також інтерв'ю з композитором, у яких він ділиться власними розміркуваннями і спостереженнями. Зокрема, інтерв'ю, проведене Брюсом Даффі 1998 року та оприлюднене в мережі 2006-го (Composer Eric Ewazen. A Conversation with Bruce Duffie, 1998/2006), розкриває авторське бачення музичного стилю, драматургії й підходу до духових інструментів. Показово, що композитор наголошує на пріоритетності співпраці з виконавцями, яка безпосередньо впливала на його творчі рішення.

Метою цього дослідження є визначення параметрів, що формують звуковий образ труби у Сонаті для труби й фортепіано Е. Івейзена в контексті виконавської інтерпретації.

Методологія дослідження. Використано комплексний дослідницький підхід з поєднанням музикознавчого (структурний, тематичний, фактурний, тембровий), порівняльного, інтерпретаційного та виконавського видів аналізу, спрямованих на виявлення тембрового багатства труби та її динамічних можливостей, що все разом висвітлює складну багаторівневу художню концепцію твору.

Інтерпретологічні засади аналізу звукового образу інструмента, на які спирається ця робота, розроблені на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Безпосередньо концепти «звуковий» та «звучний образ інструмента» в межах пропонованого дослідження розвивають ідеї докторської дисертації Ю. Ніколаєвської (2020), яка пропонує аналізувати звуковий образ за такими рівнями, як акустичний (пов'язаний з органологією інструмента), інтонаційний (власне складання «словника» інтонаційних моделей, які є актуальними для інструмента), композиційно-драматургічний та

позамузичний («мистецький тезаурус, впливи інших видів мистецтв» (Ніколаєвська, 2020: 206)). Ще одним дослідженням, допоміжним щодо тлумачення концепту звукового образу, стала дисертація Н. Кучми (Кучма, 2021). Щодо концепту «виконавська стратегія», то, розвиваючи згадані ідеї Ю. Ніколаєвської (2020), у межах нашого дослідження трактуємо це поняття як *комплекс виконавських засобів, що спрямовані на створення зв'язного образу труби*. Відповідно, зв'язним вважаємо образ, зафіксований у виконавській інтерпретації.

Наукова новизна дослідження пов'язана з актуалізацією параметрів звукового, зв'язного образу інструмента й виконавських стратегій стосовно Сонати для труби Е. Івейзена.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Е. Івейзену належить багато творів для симфонічного та камерного оркестру, концертів для сольних інструментів (зокрема, найяскравішими у його доробку є концерти для флейти, туби, марімби, фагота, валторни, тенор-саксофона, бас-тромбона тощо) та інструментальних ансамблів з оркестром (наприклад, Концерт для духового квінтету з оркестром). Репертуарними є всі сонати Е. Івейзена для сольного інструмента з фортепіано – дві флейтові (2011, 2013), Сонати для валторни (1992), тромбона (1993) і труби (1995).

Замовлення Сонати Міжнародною гільдією трубачів (*International Trumpet Guild*) загалом залишало Е. Івейзену майже повну творчу свободу. Єдиною обов'язковою умовою було написання три- або чотиричастинної композиції для труби *in B* або *in C*, з обмеженим використанням труби-піколо або флюгельгорна (композитор обрав трубу *in B*). Прем'єру твору мала здійснити Гільдія, що і відбулося за участю трубача Кріса Геккера та самого композитора, який виконав партію фортепіано. Немаловажне значення мала співпраця Е. Івейзена і майбутнього першого виконавця (під час написання Сонати композитор надсилав К. Геккеру окремі частини на узгодження й після цього ще доволі ретельно редагував матеріал) (McNally, 2008: 17–19). Подібний підхід до створення музики Е. Івейзен пояснював так: «...мені подобається ідея роботи з виконавцями. Якщо їм подобається

твоя музика, ... вони її донесуть. Вони донесуть тебе до аудиторії» (Composer Eric Ewazen. *A Conversation with Bruce Duffie*, 1998 / 2006). Цінним для мистецького світу став післяпрем'єрний запис твору на CD «*Music for the Soloists of the American Brass Quintet and Friends*» (2006) (McNally, 2008: 17).

Структура Сонати відповідає класичній тричастинній циклічній формі, де частини контрастують за темпом, що підкреслює драматургічну динаміку твору. Семантично композитор також використовує достатньо зрозумілі образні кореляції: друга частина зосереджена на темі, близький до ліричної балади (у шотландському стилі), у першій і третій частинах більше драматизму, гострих мелодичних ліній, динамічного розвитку. Тривалість Сонати приблизно 20 хвилин, що для твору за участю труби є доволі складним виконавським завданням, тим паче, що партії труби та фортепіано рівнозначні. Теситурно партія труби зручна для виконавця, однак з приводу фортепіанної композитор зазначив: «... це, мабуть, найскладніший фортепіанний акомпанемент серед усіх моїх сонат» (цит. у: McNally, 2008: 18).

Щоби детально проаналізувати звуковий образ труби в Сонаті, розглянемо такі ключові аспекти, як образні характеристики частин; регістр і динаміка; атака та артикуляція; темброва палітра; роль фортепіано у створенні образу.

Образні характеристики частин. Перша частина традиційно презентує героїчний фанфарний образ. Труба звучить яскраво, відкрито, впевнено, у партії використано багато стрибків, акцентованих нот, чітку атаку звуку, що підкреслює риси героїки, урочистість, заклик до дії. Друга частина – більш співуча, вокальна. Тембр труби стає теплим, м'яким та ніжним, неначе відтворюючи мрійливий монолог, ностальгічні роздуми і настрої. У третій частині домінує динамічний та грайливий образ. Труба звучить енергійно, іноді неначе з гумористичним відтінком. Використовуються контрастні артикуляційні прийоми, несподівані акценти, виникають діалоги інструментів. За жанровими ознаками ця частина близька до танцю, що відображено в ритмічних і стилістичних її характеристиках.

Регістр і динаміка. У творі задіяно весь діапазон труби – від глибоких теплих нот у нижньому регістрі до блискучих верхніх. Нижній регістр використовується переважно в другій частині, де він звучить м'яко й оксамитово. Середній регістр – найвиразніший, універсальний – дозволяє грати як співучі, «вокальні» фрази, так і фанфарні мотиви. Верхній – різкий, блискучий, пронизливий – використовується в кульмінаційних епізодах і драматичних моментах. Динамічний діапазон труби варіюється від найніжнішого *pp* до вибухового *ff*, що дозволяє створювати об'ємний пластичний звуковий образ.

Атака та артикуляція. Атака звуку на трубі в Сонаті варіюється залежно від художньої задачі. Так, чітка «фанфарна» атака (короткі ноти стакато, акценти) у першій і третій частинах відповідає енергійному характеру звучання. М'який початок фрази, легато у другій частині дає змогу імітувати голос людини. Поєднання різних видів атаки у третій частині додає звучанню грайливості й пластичності.

Темброва палітра труби. Тембр труби в Сонаті є надзвичайно різноманітним і багатим. Е. Івейзен використовує всі можливі варіації звучання інструмента: яскравий, блискучий тембр – у першій і третій частинах (особливо у фанфарних епізодах); теплий, глибокий, м'який – у другій частині (особливо при імітації людського голосу). Також композитор грає з відкритим і закритим звучанням, використовуючи динамічні ефекти. Наприклад, раптовий перехід від *f* до *p* створює ефект віддаленості або таємничості, а використання довгих, витриманих нот у другій частині надає відчуття спокою та зосередженості. Привертає увагу використання ефекту тембрового контрасту, коли один мотив звучить різко і фанфарно, а наступний – ніжно і м'яко. Цей композиторський прийом особливо помітний в третій частині циклу.

Роль фортепіано у звуковому образі твору неможливо переоцінити. Воно бере участь у створенні контрастних звукових площин та перебуває в постійному діалозі із солістом. Так, у першій частині фортепіано здебільшого звучить пружно, уривчасто, ритмічно підкреслюючи, навіть більше, посилюючи фанфарне звучання труби. У другій частині композитор насичує партію фортепіано м'якими акордами та

плавними лініями, фактурно та акустично підтримуючи співучу партію труби. У третій частині партія фортепіано випромінює ритмічну енергію, створюючи ефект безперервного руху.

Наведемо рекомендації й власні міркування щодо напрацювання виконавських стратегій при створенні звучного образу труби в Сонаті.

Частина I. Важливо пам'ятати, що фортепіано і труба тут постійно змінюють функції «соло-супровід». Двома впізнаними особливостями першої частини є використання ліричних мелодій та арпеджіо шістнадцятими нотами. Після вступу *Lento* з чотирьох тактів, який налаштовує на ліричний співочий характер тематизму, в нижньому регістрі фортепіано неочікувано починається бурхливий рух шістнадцятими на фоні басів. Коли піаніст грає ці арпеджіо шістнадцятими нотами, партія труби не повинна домінувати, а має доповнювати музичну структуру фрази. Низхідний пасаж з використанням тріолей восьмими у труби контрапунктує основній темі. Ця взаємодія між трубою і фортепіано триває до т. 61 – початку нової теми.

Початок другої теми на стакато, де фортепіано і труба мають подібний повторюваний ритмічний малюнок шістнадцятими, контрастує з ритмами першої теми. Цей музичний матеріал шістнадцятими нотами в обох партіях триває, доки не прозвучить фанфарний мотив (т. 94) у труби. Цей мотив труби продовжує звучати до моменту повернення основної тональності *Es-dur* і арпеджіюваних шістнадцятих у фортепіано (т. 104). Для роботи з музичним матеріалом композитор застосовує не тільки його проведення в інших тональностях, але і мотивний розвиток у партії труби. Реприза (т. 182) повертає нас до перших тактів вступу і початкового темпу *Lento*. У репризному проведенні труба звучить із сурдиною, неначе віддалено, що готує затухання звучання наприкінці частини.

Щодо виконавської стратегії важливо позначити таке. Вступ до Сонати – чотиритактний ліричний фрагмент, який одразу переходить у першу тему (т. 5). Саме в цей момент фортепіано починає рухатись у темпі 132 удари (*Allegro Molto*). Коли у фортепіано починаються акцентовані арпеджіо шістнадцятими, труба повинна

грати гнучко, щоб не затягувати темп. У т. 33 Е. Івейзен доручив фортепіано головний мотив першої теми, якому відповідає тріольний пасаж («акомпанемент») у труби. Трубач повинен зіграти його *crescendo*, рухаючись угору, і потім – *diminuendo*, рухаючись униз. Ця фраза допоможе йому залишатися в динамічному балансі з фортепіано. У т. 37 тема знов звучить у труби. Щоби не допустити поспішного вступу в тт. 45 і 47, потрібно поділити два попередні такти, щоби зберегти послідовний темп, при цьому не слід використовувати *rubato*.

Характер виконання має змінитись при переході від діатонічних рухомих ліній до акцентованих остинатних візерунків у фортепіано з інтервалами в секунду на *pianissimo* (т. 61). У цьому розділі Е. Івейзен додав техніку «подвійного стакато» у труби (не варто зважати на те, що вона не позначена в партитурі), використовуючи мелодичну лінію для динамічного контрасту. Завдяки різкій зміні динаміки в повторюваних нотах через подвійну атаку трубач матиме змогу краще артикулювати, не беручи додатково дихання. Якщо можливо, тт. 75–80 трубі слід грати на одному диханні. Щоб уникнути неточного інтонування, не потрібно здійснювати вдих перед першими восьмими нотами в тт. з 88 по 92.

Фанфарний мотив, що починається в т. 94, повинен прозвучати у труби урочисто й героїчно. Фортепіано супроводжує його стрімкими висхідними та низхідними пасажами, і цей мотив слід грати на сильній динаміці, підкреслюючи кожен низький звук, що допоможе виконати цю ритмічну фігурацію рівно.

У т. 106 починається розвиток з повторенням діатонічних пажів шістнадцятими у фортепіано. Початок *ritardando* (за один такт до зазначеного у т. 165, далі – до т. 167) не можна грати, поспішаючи на шістнадцятих тривалостях, так само, як і не варто затягувати восьмі. У т. 187 (реприза) труба вступає із сурдиною. Використовуючи пластикову або волокнисту сурдину, трубач створюватиме більш приглушений звук, ніж з використанням металевої сурдини. У т. 211 матеріал заключної теми повертається в тональність *E-dur*. Е. Івейзен використовує поєднання тріольних та дуольних ритмічних малюнків

у тт. 211, 213 і 215, тому трубоч і піаніст мають вирівнюватися на третій долі та збігатися в першій.

У т. 233 з позначкою *piano*, трубі із сурдиною все ж слід грати *mezzo forte*, щоби зменшити ймовірність того, що фортепіанний супровід буде переважати. Трубоч має зробити тонкий акцент на заключних повторюваних нотах в тт. 237–239, щоб передати саме ту емоцію, що й на початку частини. Одним з варіантів може бути виключення ритмічно чіткого закінчення, тобто обом виконавцям слід використати фермату, щоб подовжити фінальний акорд.

Частина II. Стилістично закінчення першої частини немов підготовлює сприйняття слухачами пасторальної другої частини (*Allegretto*, 6/8), у якій простежуються ознаки пісенності й лірики. Зворотний пунктир на секундній низхідній інтонації, що у швидких темпах сприймається як гострий, акцентований, у контексті цієї частини набуває в помірному темпі співочості та гнучкості, інколи навіть нагадуючи про традиції виконання форшлагів у барокову добу. Несподівана поява мінорного акорду ненадовго затьмарює пасторальний настрій початку частини. У т. 106 звучить хорал, який є смисловим центром Сонати. З різних інтерв'ю композитора відомо, що між ним та Крісом Геккером тривали дискусії щодо драматургічного розвитку другої частини, й тоді трубоч запропонував звернутися до хоралу (який Е. Івейзен використав до того у «Фантазії для семи труб»). Репризне проведення першої теми починається такими самими, як на початку частини, мажорними арпеджійованими акордами в партії фортепіано. Кантиленні проведення тем у цій частині наявні в партіях обох інструментів, що підкреслює рівноцінність двох тембральних «світів», однак виконавеві надзвичайно важливо визначити й показати, де труба виконує функцію супроводу (наприклад, т. 37), а де – сольного інструмента.

Виконавська стратегія другої частини може полягати у створенні контрасту між напруженою дисонансу та консонантним спокоєм. Так, на початку частини фортепіано і труба мають акцентувати першу та четверту долі. Мелодична напруга, що створюється дисонантним

звучанням (за рахунок затримання на сильних долях такту), знімається шляхом плавного розв'язання (використання зворотного пунктиру). Позначення *pianissimo* у труби в цьому розділі відіграє підпорядковану роль. У т. 112 вступ труби має звучати ніжно і м'яко. Рухливі восьмі ноти в партії труби в т. 115 повинні виконуватися *rubato*, темп має уповільнюватися з кожною нотою, а динаміка – послаблюватися. У т. 150 труба виконує супровідну функцію, при цьому партія містить досить незручну аплікатуру. Виконавець має змогу експериментувати з альтернативною аплікатурою в тт. 151–152, граючи *as* аплікатурою 1-2-3. Виконання секстольних пасажів партії труби у т. 150 вимагає ритмічної точності. Оскільки першу ноти секстолі замінено паузою, трубач повинен чути першу долю в партії фортепіано і відштовхуватися від неї. Щоби підтримувати постійний темп, важливо не робити вдиху між секстолями.

Такт 155 є кульмінаційним у партії труби, отже, динаміку слід збільшувати, поступово уповільнюючи рух восьмими нотами. Щоби вибудувати форму частини, т. 160 не слід грати в чіткому темпі, але також не слід і перебільшувати *ritardando* – тут спрацьовує умовне правило: «Якщо десь забрав темп, то десь треба його і повернути».

Частина III. Стихія танцю зумовила семантику обох інструментальних партій, позначених ритмічною активністю та різноманіттям, де, зокрема, присутні хроматичні стрибки в мелодичних лініях труби та фортепіано, різні види фактури. Невеличкий вступ (тт. 1–5), за рахунок початку зі слабкої долі в темпі *Allegro con fuoco* та імпульсивного висхідного руху зі стрибками на септиму (доволі незручними для виконання на трубі) створює відчуття тривоги. У тт. 6–42 відбувається проведення та розвиток інтонаційно спорідненої зі вступом головної теми частини: труба та фортепіано чергують пасажі шістнадцятими з широкими хроматичними інтервалами. «Івейзен описує третю частину своєї Сонати для труби та фортепіано як форму рондо з індивідуальною *A*-темою», – зазначає Дж. Д. МакНеллі, посилаючись на власне інтерв'ю з композитором 2006 року (McNally, 2008: 40). «Він розглядає тему *A* у якості мотиву, що допомагає генерувати

безперервну енергію та рух цієї частини» (там само: 41), тобто як свосвідний *perpetuum mobile* – джерело потоку ритмічно активного руху-розвитку, що визначає загальний характер фінальної частини Сонати: «Він розглядає рух як вир з моментами перепочинку» (там само). Таким «моментом перепочинку» є більш ліричне проведення теми у тт. 48–114. Поступове збільшення інтенсивності й ритмічного драйву підводять до нового розділу-епізоду (т. 142), що передує коді. Повторювані пасажі шістнадцятими із кварто-квінтовими стрибками в партії труби, введення нового метра $5/8$ (який повернеться в коді) вносять контраст; імпульсивний розвиток також ненадовго переривається доволі неочікуваним *allargando* в т. 183, але протягом трьох тактів темп різко прискорюється (*accelerando*) аж до *Presto* в коді (т. 186).

Виконавська стратегія у третій частині пов'язана з чіткою ритмізацією партії труби, на чому базується вся динаміка музичного руху. Перед початком цієї частини трубач повинен задати темп (рухом інструмента або відрахувавши один такт). Внаслідок поєднання композитором простих і складних ритмів, восьма нота має бути взята за основу. Е. Івейзен застосував перехресні ритми з тріолями та восьмими тривалостями, тому рівномірний пульс має вирішальне значення. Уже в початковій фразі (унісон фортепіано і труби), оскільки темп швидкий, потрібно артикуляційно розділяти восьмі ноти. У т. 37 можна запропонувати трубачеві комбінацію альтернативної аплікатури (частина другої долі, взята пальцем третього клапана замість першого та другого, може забезпечити кращий результат). У т. 60 можна використовувати третій клапан для забезпечення синхронізації і точності фрази. У виконанні хроматичних стрибків, саме для точного їх відтворення, допоміжним стане проспівування (інтонування) кожного інтервалу перед виконанням.

Шістнадцяті ноти у труби в т. 133 вимагають повернення більш гострої артикуляції – у цьому місці потрібна чітка подвійна атака. Хоча це не позначено, кожна група з шістнадцятих повинна додавати гучність до наступного такту.

Метр 5/8 в т. 142 зберігає восьму ноту за основу, а групувати восьмі ноти варто як 2+3. Хоча композитор змішує метри, він чітко зазначає, як рахувати групи в кожному такті. У т. 169 Е. Івейзен продовжує групування 2+3 в партії фортепіано, але труба вступає восьмими на четверту долю.

У третій частині Е. Івейзен ретельно позначив численні динамічні зміни, які потребують окремої уваги, наприклад, *subito piano* в тт. 46, 63 і 68. Після паузи в т. 205 динаміка не повинна бути надто гучною. Попри те, що позначено *f*, початок із більш м'якої динаміки дозволяє досягти більш яскравого крещендування до акцентованої останньої ноти в партіях фортепіано і труби, що справляє потужний ефект.

Висновки.

Аналіз звукового образу труби в Сонаті для труби і фортепіано Е. Івейзена за рівнями (акустичний, інтонаційний, композиційно-драматургічний) дозволив дійти таких висновків.

Акустично інструмент використовується композитором повною мірою. Звуковий образ труби є надзвичайно різноманітним і багатогранним та складається через зіставлення регістрів, динамічних полюсів і тембрових відтінків. У Сонаті задіяно весь діапазон інструмента, що дозволяє використати його багатющий звуковий потенціал в різних регістрах: м'яке або гостре, пронизливе, фанфарне звучання, різні види атак, відкриті звуки, залучення сурдин тощо; розгорнути наростання або контрасти динаміки від *pp* до *ff*. До того ж, Е. Івейзен трактує трубу не лише як традиційно «фанфарний» інструмент, швидше – як співучий, здатний передавати широкий спектр емоцій – від тріумфального піднесення до ніжної задумливості.

До *інтонаційного «словника»* твору можна віднести наявність тональної основи музики з широким використанням хроматизмів, зокрема хроматичних стрибків в партіях обох інструментів. Композитор виявляє глибоке розуміння природи не лише фортепіано, а й духових інструментів, що дозволяє йому досягати надзвичайно виразного тембрового моделювання в межах тональної мови, без вдавання до авангардних технік.

Сонату побудовано за принципом трирівневої *драматургії* класичного типу, де семантичний розвиток відбувається від героїки першої частини через лірику другої до рухово-ігрової стихії третьої частини. Важливим чинником драматургічного розвитку є діалогічність: взаємодія труби й фортепіано у Сонаті будується на рівноправній, паритетній основі – обидва інструменти формують єдине звукове поле.

Архітектоніка твору надає широкий простір для демонстрації різних амплуа труби, що уможливорює напрацювання певних виконавських стратегій. Під останніми ми розуміємо певні усталені *комплекси виконавських засобів*, які музикант свідомо спрямовує на створення *звучного образу* труби. З урахуванням виконавського досвіду автора, у статті надано деякі рекомендації щодо динамічної та ритмічної партитури твору, амбушюра, принципів дихання, аплікатурних рішень тощо, що можуть слугувати як допоміжні при формуванні стратегій виконання Сонати Е. Івейзена для труби і фортепіано.

Перспективи дослідження вбачаються в аналізі звукового та звучного образу труби у найбільш популярних композиторських творах та їхніх виконавських версіях, а також аналізі виконавських стратегій, тобто процесу створення звучного образу, зокрема, Сонати Е. Івейзена, видатними трубачами. Результати подібних досліджень мають прикладну цінність для виконавців і викладачів, як і теоретичну – для подальших інтерпретологічних студій витворів сучасного духового мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Кучма, Н. А. (2021). *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX–XX століть*. (Дис. ... д-ра філос.). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Altman, T. M. (2005). *An Analysis for Performance of Two Chamber Works with Trumpet by Eric Ewazen: "...to Cast a Shadow again" (a Song Cycle for Voice, Trumpet, and Piano) and Trio for Trumpet, Violin, and Piano*. University of Kentucky. Lexington, KY.

- Composer Eric Ewazen. A Conversation with Bruce Duffie (1998 / 2006). <http://www.bruceduffie.com/ewazen2.html>
- McNally, J. D. III (2008). *A Performer's Analysis of Eric Ewazen's Sonata for Trumpet and Piano*. (D.M.A. diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS. <https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2141&context=dissertations>
- Moss, B. (1998). New Music Reviews: Sonata for Trumpet and Piano, by Eric Ewazen. *The Instrumentalist*, 52(10), 76.
- Theurer, B. (1998). Music Reviews: Sonata for Trumpet and Piano, by Eric Ewazen. *The International Trumpet Guild Journal*, 22(4), 47.
- Thomas, A. (1995). Liner notes from the compact disc, Chamber Music of Eric Ewazen. Well-Tempered Productions, WTP 5172.
- Warrack, J. (1957). *Chamber Works with Wind Instruments from Chamber Music*. (Edited by A. Roberts). London: White Friars Press.

REFERENCES

- Altman, T. M. (2005). *An Analysis for Performance of Two Chamber Works with Trumpet by Eric Ewazen: "...to Cast a Shadow again" (a Song Cycle for Voice, Trumpet, and Piano) and Trio for Trumpet, Violin, and Piano*. University of Kentucky. Lexington, KY [in English].
- Composer Eric Ewazen. A Conversation with Bruce Duffie (1998 / 2006). <http://www.bruceduffie.com/ewazen2.html> [in English].
- Kuchma, N. A. (2021). *The embodiment of the sound image of the piano in the cycles of etudes by composers of the 19–20th centuries*. (PhD diss.). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- McNally, J. D. III (2008). *A Performer's Analysis of Eric Ewazen's Sonata for Trumpet and Piano*. (D.M.A. diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS. <https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2141&context=dissertations> [in English].
- Moss, B. (1998). New Music Reviews: Sonata for Trumpet and Piano, by Eric Ewazen. *The Instrumentalist*, 52(10), 76 [in English].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th – early 21st centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Theurer, B. (1998). Music Reviews: Sonata for Trumpet and Piano, by Eric Ewazen. *The International Trumpet Guild Journal*, 22(4), 47 [in English].
- Thomas, A. (1995). Liner notes from the compact disc, Chamber Music of Eric Ewazen. Well-Tempered Productions, WTP 5172 [in English].
- Warrack, J. (1957). *Chamber Works with Wind Instruments from Chamber Music*. (Edited by A. Roberts). London: White Friars Press [in English].

Artem Dmytrychenkov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: arti.trumpet@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-2034-9467

**Eric Ewazen's Sonata for Trumpet and Piano:
sound image and performance strategies**

Statement of the problem. *In modern musicology, there is an increased interest in the interpretative semantics of chamber and instrumental compositions, where timbre, texture and articulation dramaturgy are considered as autonomous carriers of artistic content. In this context, Eric Ewazen's "Sonata for Trumpet and Piano" is an extremely illustrative example of new thinking about the wind instrument in aspect of sound imagery. It is one of the most expressive compositions of the late twentieth century repertoire – a composition where the instrument appears not only as a means of expression, but also as an artistic hero with a multifaceted emotional nature. The analysis of the sound image of the trumpet in this composition allows us to reveal the potential of the instrument in the context of modern chamber music.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *Ewazen's work is little studied in domestic musicology, in particular in the aspect of the interpreting the image of the trumpet. For the first time, the proposed study systematizes the timbre, dynamic and performance features of the trumpet in Ewazen's Sonata, and considers its imaginative potential through the prism of modern science on interpretation. Attention is paid not only to the analyzing the score, but also to performance strategies, which makes the work applicable for performers and teachers. The purpose of the study is to highlight the specifics of the sound image of the trumpet in Eric Ewazen's "Sonata for Trumpet and Piano" from the standpoint of interpretation, timbre and texture analysis and performance semantics. The comprehensive approach uses in the study combining the analytical method (structural and thematic, texture and timbre analysis), comparative one (comparison with other trumpet Sonatas), elements of interpretative and performance analysis. The score, the performances recordings, interviews with the composer, as well as materials from the International Trumpet Guild were the main sources in the study.*

Research results and conclusion. *In the "Sonata for Trumpet and Piano", Ewazen carries out a decisive revision of the traditional idea of the trumpet as a purely fanfare instrument, endowing it with vocal, lyrical, even intimate intonation*

characteristics. The sound image of the trumpet in the composition develops through the opposition of registers, dynamic poles and timbre shades, forming a three-level dramaturgy developing from heroic the first movement and contemplative the second movement to playful-motor the third movement. The interaction of the trumpet and piano in the Sonata follows not an “accompaniment” model, but it is a full-fledged dialogue, in which both the instruments form a single sound field of imagery. The composer demonstrates a deep understanding of the nature of wind instruments, which allows him to achieve extremely timbre expressiveness within the tonal language, without resorting to avant-garde techniques.

The results of the research have not only theoretical, but also applied value for performers, teachers, as well as for further studies in the field of interpreting the contemporary wind instrumental works.

Keywords: *Eric Ewazen’s work; an instrument’s sound image; instrumental performance; twentieth-century trumpet repertoire; instrumentalism; an instrument’s role; timbre; performance style; performance analysis; performance strategy.*

Стаття надійшла до редакції 6 травня 2025 року