

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

Кафедра оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного
диригування

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**«TOOT SUITE» ДЛЯ ТРУБИ ТА ДЖАЗОВОГО ФОРТЕПАННОГО
ТРИО КЛОДА БОЛЛІНГА ЯК ЗРАЗОК *CLASSICAL CROSSOVER*:
ЖАНРОВІ–СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ**

**Магістерська робота
Люботи Андрія Сергійовича**

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

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



А. Любота

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. «TOOT SUITE» КЛОДА БОЛЛІНГА ЯК ПРИКЛАД CLASSICAL CROSSOVER У ФРАНЦУЗЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	8
1.1. <i>Classical crossover</i> у контексті музичної культури ХХ століття.....	8
1.2. « <i>Toot Suite</i> » для труби та джазового фортепіанного тріо Клода Боллінга: досвід жанрово–стильового аналізу.....	13
Висновки до Розділу 1.....	26
РОЗДІЛ 2. «TOOT SUITE» ДЛЯ ТРУБИ ТА ДЖАЗОВОГО ФОРТЕПІАННОГО ТРІО: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ЧОТИРЬОХ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ	30
2.1. « <i>Toot Suite</i> » для труби та джазового фортепіанного тріо К. Боллінга в інтерпретації Моріса Андре (труба) та Клода Боллінга (фортепіано) як виконавський еталон.....	30
2.2. Досвід порівняльного аналізу виконавських версій « <i>Toot Suite</i> » для труби та джазового фортепіанного тріо К. Боллінга: <i>Hervé Sellin – Eric Aubier</i> (Франція), Дмитро Суховієнко – Андрій Ільків (України), <i>Hector Martignon – Joe Burgstaller</i> (США)	38
Висновки до Розділу 2.....	49
ВИСНОВКИ	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	58
ДОДАТКИ	63

ВСТУП

Актуальність теми. ХХ століття – це час найжахливіших подій в історії людства. Це час війн, революцій, голоду, репресій, всього того, що має руйнівний вплив на людей. Чи може людина в таких умовах не втратити свою людську суть, слідувати шляхом добра та любові до інших? Музичне мистецтво ХХ сторіччя – це по–перше, відгук на страшні події того часу, а по друге, це та підтримка кожній людині, яка є опорою для її незламного духу.

Кожна людина, незалежно від її кола виховання, стає основним адресатом музичних артефактів певної епохи. Таким чином, мета музикантів, композиторів тією чи іншою мірою пов’язана з мистецькими запитами публіки і як наслідок виникає *«middle culture»* – так звана “середня культура”, яка стає доступною для розуміння людям без музичної освіти і будь-якої підготовки.

В музичній сфері одним із різновидів *«middle culture»* є *classical crossover* – музичний напрям, який відображає синтез академічного мистецтва з будь-яким напрямом масової культури. З одного боку *«classical crossover»* переслідує розважальну мету – це легка музика, приємна для слухання, а з іншого – це результат в музичній культурі ХХ століття, пов’язаний із багаторічним пошуком ідей і можливостей популяризації високого мистецтва (академічної музики). Яскравим взірцем *«classical crossover»* в інструментальному мистецтві постає *«Toot Suite»* (1981) для труби та джазового фортепіанного тріо французького композитора та піаніста Клода Боллінга (*Claude Bolling*, 1930–2020). Цей твір стає все більш популярним в сучасній виконавській практиці, багатство і самобутність його музичної мови захоплює та надихає музикантів різного віку. *«Toot Suite»* – це приклад розвитку інструментального мистецтва в напрямку розширення меж, збагачення музичної мови та виявлення нових можливостей інструмента та

удосконалення виконавської техніки. Таким чином, актуальність теми даного дослідження зумовлена спробою осмислення феномена *classical crossover* в науковому дискурсі на прикладі дослідження одного із перших і знакових творів даного напрямку в мистецтві джазу другої половини ХХ століття.

До досвіду «*classical crossover*» К.Боллінг вперше звернувся в 1965 році в композиції «Jazz Gang Amadeus Mozart». Пізніше молодий піаніст Жан–Бернар Пом'є, лауреат премії П.І. Чайковського, який виступав з Клодом Боллінгом в декількох телевізійних програмах, запропонував йому скласти п'єсу, засновану на діалозі двох фортепіанних партій – одна з яких є джазовою, а інша – класичною. Завдяки такому поєднанню двох музичних мов, які об'єднались в одне творіння, у 1972 році з'явилася «Соната для двох фортепіано», яка стала першою віхою в тому, що американці, незабаром, назвали «*classical crossover*». Надалі, Клод Боллінг створював барвисті шедеври для різних музичних інструментів, об'єднуючи їх спільною назвою «сюїта».

Мета дослідження – виявити жанрово–стильові та виконавські принципи «*Toot Suite*» для труби та джазового фортепіанного тріо Клода Боллінга як прикладу напрямку *classical crossover* у французькій музичній культурі другої половини ХХ століття.

Заявлена мета магістерської роботи зумовила вирішення наступних **наукових завдань** дослідження:

– розглянути феномен та засадничі принципи напрямку *classical crossover* в музичному мистецтві другої половини ХХ століття, спираючись на наявні наукові джерела;

– охарактеризувати «*Toot Suite*» для труби та джазового фортепіанного тріо Клода Боллінга як приклад *classical crossover* у французькій музичній культурі другої половини хх століття;

– здійснити аналіз жанрово–стилістичних особливостей «*Toot Suite*» для труби та джазового фортепіанного тріо К. Боллінга;

– надати характеристику чотирьом інтерпретаціям «*Toot Suite*» К.Боллінга у виконанні представниками різних національних шкіл (Франція, США, Україна);

– на підставі компаративного аналізу чотирьох виконавських версій виявити їх особливості та відмінності.

Об'єктом дослідження постає музична культура ХХ століття, а **предметом** – жанрово–стильові та виконавські принципи «*Toot Suite*» для труби і джазового фортепіанного тріо К. Боллінга як зразка *classical crossover*.

Матеріал дослідження становить нотний текст «*Toot Suite*» (1981) для труби і джазового фортепіанного тріо К. Боллінга, а також аудіо– та відеозаписи даного твору у виконанні Моріса Андре та Клода Боллінга (*Maurice Andre – Claude Bolling*, Франція) 1981 року, *Hervé Sellin – Eric Aubiera* (Франція) 2005 року, Дмитра Суховієнко – Андрія Ільківа (України) 2015 року, *Hectora Martignona – Joe Burgstallera* (США) 2009 року.

Методи дослідження:

- *історичний* – націлений на розкриття тенденцій розвитку музичного мистецтва ХХ століття;
- *жанровий* – спрямований на виявлення композиторського трактування жанру сюїти;
- *стильовий* – дозволяє увиразнити особливості композиторського стилю К. Боллінга, музично–стилістичні принципи «*Toot Suite*» (1981) для труби і джазового фортепіанного тріо;
- *інтерпретаційний* – висвітлює особливості трактування Сюїти обраними для аналізу чотирма різними виконавськими складами;
- *компаративний* – залучений для зіставлення аналізованих у дослідженні виконавських версій «*Toot Suite*» К. Боллінга.

Теоретичною базою дослідження є наукові праці в галузі:

- *історії та теорії духового мистецтва* (В. Апатський [1,2], С. Левін [28], С. Проскурін [35], В. Слупський [40], Ю.Усов [45]);
- *теорії жанру, стилю в музиці, музичної форми, фактури, музичної естетики*, (Є. Єршова [20], Т. Кюрегян [27], М. Лобанова [29], Є. Назайкінський [33,34], С. Скребков [39], А. Сохор [41], В. Холопова [46], В. Цуккерман [48]);
- *теорій музичної інтерпретації та імпровізації* (Є. Барбан [7], М. Герасимова [13], С. Давидов [15], О. Катрич [21], С. Мальцев [31], Д. Рабінович [36], Н. Сродних [42], В. Шулін [49]);
- *історії та теорії джазу* (О. Воропаєва [12], Е. Денисов [18], В. Конен [24], А. Лозовський [30], У. Саржент [37]);
- *синтез академічного та неакадемічного мистецтва* (Л. Баяхунова [8], Т. Бабич [6], Р. Будагян - М. Зайцева [9,10], Ю. Верьовкіна [11], Го Енді [14], А. Костіна [25], О. Семенченко [38], С. Таюшев [43], М. Тягінова [44], Л. Данько [16,17], *Kevin Christopher* [58], *E. Karyn* [57]);
- *історії та теорії музики ХХ століття* (С. Анохіна [2], Б. Асаф'єв [5], М. Друскін [19], Ц. Когоутек [22], В. Конен [24], Р. Куницька [26], В. Холопова [47]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дослідженні вперше: у вітчизняній музичній науці охарактеризовано «*Toot Suite*» для труби та джазового фортепіанного тріо Клода Боллінга як приклад *classical crossover* у французькій музичній культурі другої половини ХХ століття; здійснений компаративний аналіз чотирьох інтерпретацій досліджуваної «*Toot Suite*» К.Боллінга представниками різних національних виконавських шкіл з урахуванням особливостей їх трактування (Франція: Клод Боллінг – Морис Андре, *Hervé Sellin – Eric Aubier*; Україна – Дмитро Суховієнко та Андрій Ільків; США – *Hector Martignona та Joe Burgstaller*).

Отримало подальший розвиток вивчення поняття *classical crossover*.

Практичне значення отриманих результатів даного дослідження полягає в можливості їх використання в подальших наукових розробках, присвячених вивченню композиторської і виконавської творчості Клода Боллінга. Результати магістерської роботи можуть бути використані в навчальних курсах для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України: «Історія сучасного музичного мистецтва»; «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», у виконавській і педагогічній практиці, сприятимуть поширенню мистецтва напрямку *classical crossover* та популяризації творчості К. Боллінга загалом.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження було оприлюднено автором у *дповіді* на II Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 17-18 травня, 2021). За матеріалами дослідження підготовано наукову статтю на тему: «Феномен *«classical crossover»* на прикладі *«Toot Suite»* для труби та джазового фортепіанного тріо Клода Боллінга».

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Змісту, Вступу, двох основних Розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків, що містять нотні приклади і фото. Загальний обсяг роботи становить 67 сторінок, з них основного тексту – 57 сторінки. Список використаних джерел містить 61 найменування.

РОЗДІЛ 1
«TOOT SUITE» КЛОДА БОЛІНГА ЯК ПРИКЛАД
CLASSICAL CROSSOVER У ФРАНЦУЗЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. *Classical crossover* у контексті музичної культури ХХ століття

Стрімкий розвиток музичної культури ХХ століття з одного боку обумовлено прискореним темпом життя людей під час воєн, перебудови, а з іншою – швидкістю наукових відкриттів, що дозволяють використовувати в музичній практиці нові технології, що відкривають зовсім інший спектр можливостей в розвитку музичного мистецтва.

Головним принципом даної епохи є експериментування, що позначається на появі безлічі різних музичних течій, як академічного напрямку, так і не академічного. Музичне мистецтво ХХ століття було піддано множинній критиці з боку консервативних музикознавців, культурологів, критиків, котрі намагались відстоювати чистоту академічних традицій, але в той же час зупинити процес «осучаснення» музичного мистецтва їм вже не вдалося.

Основною рисою музичної революції ХХ століття є адаптація мистецтва до інтересів мас. Передумовами цього явища послужили, по–перше, тенденція до ускладнення музичної мови в творчості композиторів академічного спрямування, а по–друге, посилення популярності жанрів «третього пласта». Як результат, мистецтво постмодернізму направлено вже не на розмежування «елітарного» та «масового» мистецтва, а на їх синтез і пошуки нових способів їх взаємодії [17, с. 10].

У науковому середовищі дане явище відзначено в другій половині ХХст, коли в термінології виникає поняття «*middle culture*» – середня культура, яке мало широке значення. З одного боку, «*middle culture*» можна трактувати як будь–яке художнє явище, яке перебуває на межі академічного і не академічного мистецтва, а з іншого боку – це нова течія, яка

характеризується розмиванням кордонів між академічною музикою та популярною, що в свою чергу сприяє руйнуванню усталених принципів і формуванню нових видів творчої діяльності [11, с.7]. Саме поняття «*middle culture*» застосовувалось не лише в сфері композиторської діяльності, але й в першу чергу в виконавській діяльності. Варто звернути увагу, що «*middle culture*» в значенні середнього мистецтва не мало на увазі обмеженість виконавських навичок на рівні посереднього виконання, «*middle*» мало на увазі середнє між двома стилями, а це в першу чергу вимагало від виконавця вільного володіння кожним з них. Як результат, виконавець з вузькоспеціального перетворювався в універсального музиканта, в завдання якого входило не тільки повноцінно передавати музичний зміст, доповнюючи його особистим творчим багажем, але й також бути майстерним актором в питаннях взаємодії з публікою. Творчий підхід до процесу виконання був провідним принципом «*middle culture*». Таким чином, популярність набули такі жанри, як обробки, аранжування, транскрипції, перекладання на різні інструменти та інструментальний склад [11]

Одним зі складових «*middle culture*» є музичний напрям «*Classical crossover*», назву якого офіційно було утверджено у 2007 році. Це було пов'язано з появою нової окремої номінації музичної премії «*Grammy*», котру щороку присуджує Національна академія звукозапису США талановитим музикантам [14, с. 48].

Сьогодні «*classical crossover*» вже має безліч характеристик, але загальноприйнятого визначення досі не існує. Наведемо декілька означень «*classical crossover*», зафіксованих в працях сучасних науковців, це:

- Один з найпоширеніших стилів сучасної музики, в основі якого полягає принцип взаємодії жанрів та стилів академічної музики з напрямками масової культури такими як : джаз, поп-музика, рок, фолк, етно, диско, електро, хіп-хоп та інші [14, с. 48-49].

- термін, який використовували для визначення роботи художників по адаптації класичної музики до популярного звучанням [9, с.23];
- термін, використаний для опису творчості артистів, які знаходяться під значним впливом академічної музики, адаптуючи її до доступного, популярного звучання – продаваного образу, зверненого до широкої аудиторії [8, с. 1].
- термін, який виник з метою означення синтетичного виду мистецтва, який знаходиться під значним впливом академічної музичної традиції [16, с. 284].
- музичний стиль, який являє собою своєрідний синтез, гармонійне поєднання класичних елементів з поп, рок, електро музикою, а також процес досягнення успіху у поп-музиці [38, с.166].
- Стиль сучасної музики, а також жанр естрадної музики, який поєднує твори, які мають зовсім різні витoki : сучасні інтерпретації академічних творів; твори сучасних жанрів, які в своєму арсеналі мають класичні інструменти; «кавер-версії» академічних творів у виконанні симфонічних оркестрів або рок гуртів та ін. [6, с. 57].

Але незважаючи на широке використання поняття «*classical crossover*» в сучасній музичній культурі, культурологи, разом з тим, не можуть до сих пір дати чіткого формулювання даного феномену, називаючи його стилем, жанром, або музичним напрямом. Крім цього, ще й досі ведуться суперечки щодо значущості та впливу даного явища на формування музичної культури ХХІст. Противники «*classical crossover*» дотримуються позиції щодо примітивності і відсутності естетичної цінності *crossover*'ської музики, а прихильники відзначають даний феномен, як еволюційний прорив у музичному мистецтві обумовлений впливом часу [9, с. 22].

Існує маса різновидів «*classical crossover*» – рок, поп, фолк, джаз та інші, але в основі кожного полягають принципи академічної традиції, що є основним і незмінним чинником.

Ще одну характеристику *crossover*'ської музики можна розглянути на прикладі хіт-парадів та чартів – явищ музичної індустрії, що виникли в середині ХХ століття в Америці. Хіт-паради були наповнені композиціями різних музичних напрямків, сформованими в номінації за окремими жанрами. Саме в даному контексті поняття «*crossover*» було застосовано для медіапродуктів, представлених в різних хіт-парадах [16, с.284].

Виникнення «*classical crossover*» обумовлено в першу чергу розвитком нових технічних можливостей і появою нових засобів масових комунікацій. Поява грамзапису та радіо дало можливість широкому розповсюдженню музичного матеріалу на пластинках та магнітних носіях, що стає альтернативою популяризації класики шляхом концертної діяльності. У свою чергу виникнення звукозапису надало музикантам можливість експериментувати з музичним матеріалом: записувати, обробляти свої композиції, додавати звукові ефекти, з'єднувати різномірний матеріал – все це дало гарний імпульс розвитку *crossover*'ського напрямку, як нової течії постмодернізму [16, с. 284 - 285].

Заглиблюючись в особливості постмодернізму, варто загострити увагу на провідному композиційному принципі даної епохи – полістилістики, яке бере свій початок в першій половині ХХст., але досягає апогею на рубежі ХХ та ХХІ століття. Полістилістика – від грец. множинний та стиль, має на увазі навмисне поєднання в одному музичному творі різних, іноді різномірних і різко контрастуючих між собою стилістичних елементів. Вперше цей термін був введений А. Шнітке в 1971 р. Якщо основними традиційними формами прояву полістилістики в творі є використання цитат, квазіцитат, алюзій, то в більш широкому розумінні поняття полістилістики застосовується до різних проявів стильової еkleктики [47, с.43].

Проводячи паралель з «*classical crossover*», можна відзначити, що даний напрямок за своєю природою відповідає канонам даної епохи і повноцінно відображає її основні принципи. Звідси слід зробити висновок, що природа «*classical crossover*» впливає з академічних традицій, де цінність надається високому мистецтву. Це своєрідний новий етап еволюції музичної мови, який робить високе мистецтво доступним для всіх, це крок, який дозволяє увібрати в себе кращі досягнення попередніх епох, не заперечуючи існуючі принципи, а доповнюючи їх новими досягненнями епохи.

Розглядаючи тему «*classical crossover*» з позиції спостерігача з ХХІ століття, можна відзначити, що більш популярний його розвиток відбувається у поп та рок напрямках. І цьому є свої причини. Ще з початку розвитку кінематографа, *crossover*'ська музика стала основою для створення саундтреків до кінофільмів, допоміжним продуктом для просування реклами, тобто, з одного боку, це сприяло популяризації музики, але з іншого боку, комерційний інтерес висував певні вимоги музичної індустрії, і як результат, ухил музичного розвитку звернувся в сторону поп напряму, в бік музики, яка здатна була принести великі прибутки. Тому, сьогодні можна спостерігати різні поп, рок версії «*Adagio*» Альбіноні, всіляке запозичення його теми в різних інструментальних і вокальних композиціях, «Пори року» Вівальді та інші подібні композиції.

Інший напрямок *crossover*'ської музики пов'язаний з джазом. Незважаючи на те, що даний різновид «*classical crossover*» менш популярний в масах, але він глибоко оцінений в академічних колах. Ще до виникнення і затвердження «*classical crossover*» в музичних колах, композитори в своїй творчості вже тяжіли до джазу, прагнучи поглибитись в пізнання його феномена. Клод Дебюссі був натхненний регтаймом, це відбилося в останній частині його сюїти «Дитячий куточок». Моріс Равель включає в другу частину скрипкової сонати – «Блюз» елементи джазу та блюзу. У свою чергу, Равель вплинув на Дюка Еллінгтона, в музиці якого зустрічаються подібні

Равелю гармонічні звороти, це доводить, що за своєю природою музиканти схильні до розширення традиційних рамок. В «Історія солдата», «Регтайм для 11 інструментів» Ігоря Стравінського синкоповані ритми та використання духових інструментів нагадують слухачеві «*Dixieland band*» початку ХХ століття. Так само яскравим прикладом джазового впливу є «Ебоні концерт», написаний для Вуді Германа та його джаз-ансамблю. Симфонічна поема «Тихе місто» Аарона Копланда написана з джазовим ухилом. Концерт «*Concerto for Cootie*» Дюка Еллінгтона (1940) присвячений американському трубачу Кути Вільямсу, є яскравим прикладом класичного впливу на композитора. Концерт написаний в академічній формі [59, с. 2].

Як зауважує *Mark Tucker*: «Ми маємо реальний концерт, в якому оркестр не є простим фоном, в якому соліст розкривається в технічно-акробатичних ефектах ... І, нарешті, «*Concerto for Cootie*» є шедевром, бо оркестр є необхідним доповненням до соліста; в ньому немає нічого зайвого, таким чином, композиція досягає єдності» [там само]. Цей твір також не допускає будь-якої імпровізації, типовою джазовим творів. Твори Дж. Гершвіна також відображають яскраве переплетення двох музичних мов – академічної та джазової.

1.2 «*Toot Suite*» для труби та джазового фортепіанного тріо Клода Боллінга: досвід жанрово-стильового аналізу

Творчість Клода Боллінга на сучасному етапі досліджена досить поверхово. На інформаційних ресурсах в більшості у вільному доступі представлені: інтерв'ю, статті, нотатки в журналах та на веб-сторінках, програми та огляди концертів. Серед вагомих праць, присвячених поглибленому вивченні творчого обліку композитора, потрібно відмітити дисертацію *Oscara O.Passley «Claude Bolling's Toot Suite for Trumpet and Jazz Piano: a Performance Guide»*, яка дає оглядові риси творчості Клода Боллінга, епохи та культури Франції кінця ХХ століття.

Клод Боллінг (*Claude Bolling*, 1930 – 2020) – французький композитор, аранжувальник, піаніст та диригент, один з найактивніших й різнобічних французьких музикантів. З перших уроків гри на фортепіано, він знайшов в музиці пристрасть всього свого життя, ідеальний всесвіт, де його художнє сприйняття давало б свободу творчості [59].

Навчання К. Боллінга проходило у таких майстрів: Жермен Муньє – класичне фортепіано, Лео Шоуліак – джазове фортепіано, Моріс Дуруфле – гармонія, Андре Ходейр – контрапункт, оркестровка, джазове мистецтво [51].

Перше знайомство композитора з джазом та захоплення його ідеями відбулось завдяки записам Уоллера Фетса, а також під впливом інших відомих на весь світ піаністів – Ерла Хайнса, Тедді Вілсона, Арт Татум й, особливо, Дюка Еллінгтона – його безцінного вчителя та друга К. Боллінга [там само].

Перша композиція К. Боллінга – *Sonate pour deux pianos*, соната для двох фортепіано, має цікаву та доленосну історію. Вона поклала початок головному принципу композиторського стилю – поєднання академічної мови та джазу, який в майбутньому був систематизований як «*classical crossover*».

Про історію її створення композитор згадує: «Все почалося у 1970 році з Сонати для двох фортепіано. Я зустрічався з Жан-Бернаром Пом'є кілька разів, і кожен раз, коли ми зустрічалися, люди говорили: «Чому б вам не зіграти що-небудь для фортепіано в чотири руки або для двох фортепіано?» Але можливість не з'явилася доки мене не запросили виступити на телешоу та надати оригінальний номер. Я сказав продюсеру: «У мене є друг, який є академічним піаністом, а я граю джаз; так чому б мені не написати що-небудь для нас двох? Ми зробили це, і це був великий успіх» [42].

Почувши цей твір, флейтист та друг композитора Жан-П'єр Рампал попросив К. Боллінга написати джазовий твір для флейти. В результаті, у 1973 році з'явилась сюїта для флейти та джазового фортепіанного тріо. Вона

була номінована на премію "Греммі" в номінації "Краща камерна музика" [там само].

Ця музика заслужено принесла К. Боллінгу честь винахідника нового жанру – «*classical crossover*», в основі якого полягало поєднання академічної традиції з масовими музичними культурами [60].

Про новий жанр К. Боллінг писав: «Це твори, які дозволяють класичному солісту виступати з джазовим тріо. Для цього необхідно підкреслити відмінності між двома стилями. Класичний інструменталіст повинен грати в найбільш академічній манері на відміну від джазового тріо, баса й барабанів. А інструменталісти в тріо повинні продемонструвати свою універсальність в виконанні джазу, намагаючись, наскільки це можливо, відповідно до їх класичної освіти передати джазову манеру виконання. Сподіваюся, музиканти отримають таке ж задоволення від цієї музики, як і я при її створенні» [там само].

Клод Боллінг зовсім з іншого боку підходить до написання *crossover`iv* ніж його сучасники. У той час більшість *crossover`iv* представляли вже знайому музику, будь то естрадні мелодії у виконанні оперних зірок або класика, що виконувалась з джазовим ритмом. На відміну від них, Боллінг не звертається до стандартів, а пише нові твори, чим заслуговує лідерство в групі *crossover* [59].

Улюбленим жанром К. Боллінга була сюїта. Не дивно, що саме на цей жанр звертає свою увагу композитор. Жанр сюїти зародився у Франції в епоху бароко. В основі його полягає танцювальна музика, побудована за принципом контрасту. Спочатку сюїти мали традиційний перелік танцювальних номерів – алеманда, куранта, сарабанда, жига, поступово цей перелік розширювався та поповнювався номерами не танцювальної природи. У своїх сюїтах Клод Боллінг поєднує класичну – барокову музичну традицію з елементами джазу. Композиційна стратегія К Боллінга полягає в тому, щоб дати класичному солістові наскрізну композицію, написану в знайомому стилі, що сповнена бароковими й академічними жестами та алюзіями на

репертуарне й ідіоматичне використання цього інструменту, в той час, як фортепіано, бас і перкусія взаємодіє з легким джазовим контрапунктом. К. Боллінг писав сюїти для різних соло інструментів та джазового фортепіанного тріо.

Одним з найуспішніших прикладів цього жанру, як вже згадано вище, є «Сюїта для флейти та джазового фортепіанного тріо», написана на замовлення Жан-П'єр Рампала (1973). Сюїта складається з 7 частин:

1. *Baroque And Blue*
2. *Sentimentale*
3. *Javanaise*
4. *Fugace*
5. *Irlandaise*
6. *Versatile (with Bass Flute)*
7. *Veloce*

«Сюїта для скрипки та джазового фортепіанного тріо» написана для Пинхаса Цукермана – ізраїльського скрипаля та альтиста. Це був перший досвід Клода Боллінга в написанні твору для соло скрипки (1977). Сюїта складається з 7 частин:

1. *Romance*
2. *Caprice*
3. *Gavotte*
4. *Tango*
5. *Slavonic Dance*
6. *Ragtime*
7. *Valse Lente*

«Сюїта для віолончелі та джазового фортепіанного тріо» написана для американського віолончеліста *YoYo Ma* (1984). Сюїта складається з 6 частин:

1. *Baroque in Rhythm*
2. *Concertante*
3. *Galop*

4. *Ballade*
5. *Romantique*
6. *Cello fan*

«*TOOT SUITE*» для труби та джазового фортепіанного тріо написана для Моріса Андре (1981). Сюїта складається з 6 частин:

1. *Allegro*
2. *Mystique*
3. *Rag-polka*
4. *Marche*
5. *Vesperale*
6. *Spirituelle*

Стосовно трубної сюїти, композитор відмічав, що його сюїта – це своєрідна гра, виклик такому чудовому трубачу, винятковому художнику як Моріс Андре. Практично всі частини сюїти написані для різних труб. На всіх цих трубах грав Моріс Андре – перший виконавець даного твору [59, с.31]. Задумка композитора викликає захоплення, але в той же час, вона представляє значні труднощі для більшості трубачів.

«*Toot Suite*» займає важливе місце в репертуарі трубачів: по–перше – не так багато циклічних творів написано для труби, по–друге «*Toot Suite*» поєднує в собі два стилі – джаз та класику, тим самим вона знаходить відгук як у академічних, так і у джазових музикантів.

Зупинимось детальніше на розгляді різновидів труб, залучених композитором в «*Toot Suite*».

Труба in B. Відноситься до групи мідних духових інструментів, є найвищим інструментом серед цієї групи. Тембр труби дзвінкий, світлий й яскравий. Широко використовують труби *in B* в естрадних оркестрах та ансамблях. Труба *in B* – транспонуючий інструмент. Нотація проводиться на тон вище реального звучання. Діапазон труби може досягати таких кордонів: мі малої октави – ре третьої октави. Найбільш уживаний – середній регістр, що володіє виразним тембром, яскравим, сильним звучанням,

різноманітністю нюансування. Досить часто в грі використовують сурдину. Вона надає звуку м'якість, приглушеність, змінює темброве забарвлення, допомагає збагатити оркестрову палітру [28, с.54].

Труба in C. Трубу in C в якійсь мірі можна назвати «близнюком» труби in B. Труба C володіє трохи більш яскравим, відкритим звуком, ніж труба B. Її перевагою щодо труби B є чистий, не транспонований лад, що в значній мірі полегшує роботу музиканта та потребує менших витрат енергії при звуковидобуванні в верхньому регістрі. Труба in C набула широкого поширення в Європі. Особливо любився цей різновид труби, французьким композиторам. Для неї писали провідні французькі композитори 20 століття: Жоліве, Томазі, Боццо, Дезенкло, Сен–Санс, Бара і інші [28, с.55].

Труба in Bb пікколо. Трубу пікколо була сконструйована в кінці XIX століття. Сьогодні, у зв'язку з відродженням інтересів до старовинної музики, труба пікколо переживає новий підйом. Її широкий діапазон та красивий, дзвінкий тембр дозволяють відродити до життя безліч барвистих творів старих майстрів. На відміну від звичайної труби, труба пікколо має чотири вентиля. Основний лад сі–бемоль (in B), але має можливість перебудови в лад ля (in A) для дієзних тональностей. Інколи трубачі використовують для труби пікколо мундштук менших розмірів, що впливає на тембр інструмента та його технічну рухливість [28, с.57].

Флюгельгорн. Ззовні флюгельгорн дуже нагадує трубу або корнет, але відрізняється від них більш широкою мензурою та конічним каналом стовбура, що починається відразу від мундштучної частини трубки. Має 3 або 4 вентиля. Звук флюгельгорна набагато м'якший від звуку труби, це дозволяє виконувати більш витончені, ніжні, твори інтимного характеру. Флюгельгорн використовується в джазових ансамблях, іноді в симфонічному оркестрі, рідше – в духових оркестрах [28, с.60].

Кожна частина сюїти «*Toot Suite*» має програмну назву, що дає виконавцеві розуміння про жанр музики та її характер. Слідуючи з цього,

виконавцеві стає набагато легше зрозуміти та відтворити зміст сюїти, наближаючи своє виконання до композиторського задуму.

У своїй сюїті Клод Боллінг дотримується традицій французької сюїти, будуючи частини сюїти за принципом контрасту : 1 частина – жива та швидка, в ній вирує безперервний колообіг подій; 2 частина контрастує їй дуже співочою, повною душевного трепету мелодією, в третій частині весело та безтурботно звучить полька, 4 частина – смілива, велична та рішуча музика, в п'ятій частині композитор знову повертається до ліричних образів, повних чуттєвої краси, 6 частина підводить підсумок твору, вона життєрадісна та завзята. Сюїта передає різні емоційні настрої, тим вона цікава як слухачеві, так і виконавцю.

Далі в роботі буде представлений більш детальний аналіз частин Сюїти.

Перша частина «Allegro». 1 частина написана для труби *in C*. Розглянемо кілька значень терміна «Allegro». *Allergo* (з італ. швидко, жваво) – темпове позначення музичного твору. Якщо слово «швидко» може бути застосовано лише до позначення швидкості звучання, то слово «жваво» може відображати й характер музики – живий, веселий та рухливий. Інше визначення «Allegro» – це музичний твір або його частина, виконана в швидкому темпі, тут вже йде мова про жанр твору.

«Allegro», як назву першої частини сюїти, можна трактувати як жанр веселої, стрімкої музики. Якщо розглядати питання впливу джазу та «класики», можна сказати, що в першій частині академічний вплив переважає над джазовим – перша частина написана в академічній манері з легкими елементами джазу.

Частина починається одноголосним викладом мелодії соліста, вже в четвертому такті до звучання труби приєднується одноголосне звучання фортепіано, утворюючи з мелодією соліста середньовічну поліфонічну форму канону (див. нотний приклад №1 в Додатках). Мелодія розвивається безперервно: чверті чергуються з восьмими, відчувається рух по колу, що

нагадує звивисті та кільцеві рухи змії. Гармонічна сторона частини суто академічна, мелодія постійно «обертається» навколо *d-moll*, в рідкісних випадках з короткочасними відхиленнями.

Весь перший розділ побудований за принципом канону, що оманливо налаштовує слухача на серйозну музику. Перший оркестровий епізод служить різким контрастом початковій темі (див. нотний приклад №2 в Додатках). Це один з небагатьох епізодів, де відчувається джазовий вплив. В ньому спостерігається зміна метрів, незважаючи на те, що в нотах дане явище не зафіксовано. За джазовим епізодом слідує ліричний, який протягом всього твору зображено в різних тональностях (див. нотний приклад №3 в Додатках). Мелодія розвивається дуже природно, відчувається спокій та легке хитання. Фактурний виклад гармонічних фігурацій створює ефект шелестіння хвиль та надає епізоду відчуття умиротворення. Середній епізод є ліричним центром всієї частини, співуча мелодія труби звучить на тлі легкого подиху вітру, який передається в викладеному русі фортепіанної партії (див. нотний приклад №4 в Додатках).

Протягом всього твору, соліст постійно знаходиться в цікавому діалозі з інструментальним ансамблем. Помилково казати, що значимість партії труби перевершує над партією фортепіано. Переважна більшість тем, що проводяться солістом, знаходять свою інтерпретацію в фортепіанній партії. Принцип канону, яскраво показаний на початку частини, проходить ниткою протягом всього твору (див. нотний приклад №5 в Додатках).

Одним з важливих елементів джазової музики є імпровізація. В імпровізації розкривається творчий потенціал виконавця, тому рідко зустрічаються нотні записи імпровізацій джазових музикантів. Клод Боллінг по-іншому підходить до вирішення цього питання. Всі імпровізації включені в нотну партитуру твору. Це дає можливість виконувати твір як джазовим музикантам, так і академічним. У першій частині імпровізацію зображено в партії фортепіано, вона досить лаконічна та не має широкого розвитку, за часом займає квадрат – 16 тактів. Гармонія ґрунтується на чергуванні малого

мінорного і малого мажорного септакордів (див. нотний приклад №6 в Додатках).

Друга частина «Mystique». Друга частина написана для труби *in Eb*. «Mystique» в перекладі з франц. «Містика, таємничість». Уже сама назва готує виконавця та слухача до дуже чарівної, цікавої музики. Друга частина контрастує з першою ніжним, співучим та щирим звучанням.

Друга частина являє собою тричастинну композицію, де крайні написані в академічній манері. В середньому епізоді переважає джазова манера викладу.

Починається частина рівномірним рухом восьмих, які допомагають передати відчуття спокою, безтурботності та безкрайності (див. нотний приклад №7 в Додатках). На відміну від першої частини, партія соліста має велику вагомість відносно фортепіанної партії, яка виконує акомпануючу функцію.

На тлі рівномірного руху восьмих розливається повна душевної теплоти мелодія – це чуттєва сповідь художника (див. нотний приклад №8 в Додатках). Верхній регістр допомагає солістові передати трепетний характер теми. Середня частина істотно відрізняється від крайніх розділів: оркестровий вступ до середнього розділу переводить увагу від чуттєвого оповідання до імпровізаційної частини з колосальною внутрішньою енергією. Середній розділ має стрімкий та широкий розвиток, який в своїй кульмінації досягає стану величності та урочистості. Оркестрова партія рясніє джазовою ритмікою – ламані ритми з чіткою пульсацією ритм-секції дають міцний фундамент для розвитку мелодії соліста (див. нотний приклад №9 в Додатках).

Мелодія соліста розвивається в імпровізаційній манері. Не дивлячись на те, що К. Боллінг прагнув зробити максимально академічну манеру викладу партії соліста, в цій частині відчувається внутрішній порив схожий з імпровізаційним розвитком. Дрібні тривалості підкреслюючи віртуозність також відображають риси притаманні імпровізаційній манері викладу

(див. нотний приклад №10 в Додатках). Незважаючи на свою імпровізаційність, партія має чітку ритмічну організацію. При зіставленні партії соліста з фортепіанною партією не виникає поліритмії, ритмічних труднощів.

Далі слідує імпровізація піаніста (див. нотний приклад №11 в Додатках), якій притаманні суто джазові риси: джазові гармонії, розвиток мелодії націлений на підкреслення гармоній та ладу, постійне чергування різних тривалостей нот та характерна віртуозність. Імпровізація побудована на елементах попередньої теми солюючої партії труби.

В подальшому розвитку твору представлено ще один характерний елемент джазової мови – акцентування, а саме зміщення акцентів (див. нотний приклад №12 в Додатках).

«*Mystique*» з більшою ясністю зображає синтез двох стилів, вона витончена та бурхлива, ніжна та вольова, її мова близька і зрозуміла кожному.

Третя частина – «Rag-polka». «*Rag-polka*» написана для труби *in Bb*. Легка та безтурботна музика третьої частини занурює слухачів у світ танцювальної музики. Полька – швидкий та жвавий танець, а також жанр танцювальної музики. Полька зародилася в Чехії, але широкий розвиток отримала в Центральній Європі.

У третій частині представлено поєднання таких музичних жанрів як полька і регтайм. Регтайм – жанр афроамериканської музики, який вважають одним з попередників джазу. Характерні риси регтайму – це поєднання синкопованої мелодії з метрично чітким супроводом. Мелодія несе в собі імпровізаційний настрій (див. нотний приклад №13 в Додатках).

Розглядаючи третій такт фортепіанного вступу, в пам'яті мимоволі спливають композиції Скотта Джоупліна, якого заслужено називають «королем регтайму». Основна тема партії труби написана в академічній манері. вона передає жартівливий, завзятий характер польки (див. нотний приклад №14 в Додатках). В ній зображено постійне чергування дрібних нот по тривалості з більшими. Такти з восьмими нотами передають різноманітні присідання,

зависання в повітрі, зупинки, вони короткочасно переривають стрімкий рух 16 нот, додаючи в музику ефект витонченості та кокетування.

Акомпанемент дає постійну чітку пульсацію, властиву не тільки полькі, регтайму, а й будь-якій танцювальній музиці. Протягом усієї частини «класичну» мелодіку забарвлюють джазові гармонії.

В Тріо та Варіації мелодія змінює свій характер, вона стає більш протяжною, з широким диханням. Якщо в Тріо мелодію виконує соліст, в той час як акомпануюча партія створює відчуття постійного руху, то в Варіації соліст змінюється ролями з партією фортепіано (див. нотний приклад №15 в Додатках).

Rag-polka вносить в сюїту відчуття радості, безтурботності і веселощів, вона урізноманітнює викладений попереду музичний матеріал своєю простотою та легкістю.

Четверта частина – «Marche». Написана для труби пікколо *in Bb*. Характерними рисами маршу, як жанру музики, є чітка пульсація, строгий урочистий характер, постійне відчуття руху вперед.

Четверта частина має дуже цікаву композицію. Частину умовно можна поділити на джазові та академічні розділи. Якщо в попередніх частинах, відчуваються лише натяки на джаз, то в цій частині композитор розкриває джаз у всій своїй красі. Композитор залишає ремарки, що характеризують академічний або джазовий розділ.

Перший розділ викладений в академічній манері – сувора пульсація, стримана мелодика, суто «класична» гармонія – все це складає враження традиційного жанру маршу (див. нотний приклад №16 в Додатках). Але вже у третьому такті композитор натякає на джаз: традиційна форма запису повинна бути зроблена у пунктирному ритмі, характерному для маршової, але композитор відступає від традицій запису, та фіксує його в свінговій манері. Структурно мелодія викладена шляхом повторної будови, що підкреслює маршовий хід.

Другий розділ занурює слухачів в джазову атмосферу, де джаз вже не допоміжний елемент, а повноцінний «головний герой» дійства – ритміка, гармонія, мелодика, фактура – все підпорядковано джазовому подиху (див. нотний приклад №17 в Додатках). Весь розділ звучить у виконанні інструментального ансамблю.

Наступний розділ, знов вертає традиційного маршу. Поступово, після декількох змін стилів виконання, соліст переходить на сторону джазу. Таким чином джаз перемагає в цій завзятій боротьбі з «класикою», що і символізує джазовий марш, який виступає кульмінацією частини (див. нотний приклад №18 в Додатках). Музика сповнена рішучості і героїзму.

В кінці твору знов чується первісна «класична» тема. Це підкреслює не боротьбу двох стилів, а саме їх гармонійний синтез, який є першоосновою всього твору.

П'ята частина – «Vesperale». П'ята частина написана для флюгельгорна *in Bb*. «Vesperale» в перекладі з франц. – «вечірня» (вечірня служба). Музика змушує людину звернути увагу на її внутрішній світ.

Фортепіанний вступ пронизує до глибини душі своїм «внутрішнім поривами» в пошуках найголовнішого. Постійний хвилеподібний рух відображає прагнення в пошуках, кожна хвиля наростає з більшою внутрішньою силою (див. нотний приклад №19 в Додатках).

Вступ соло голосу звучить як відгук на попередні метання. Мелодія складається з повторних інтонацій, які слугують певним лейтмотивом на протязі всього твору (див. нотний приклад №20 в Додатках). Зменшена квінта передає внутрішнє напруження мелодії, яка подібно до людського голосу веде свою розповідь. Фортепіанний супровід стає більш прозорим, він не перешкоджає чуттєвої доповіді соліста, а збагачує її інтонації різноманіттю фарб.

У цій частині відсутні яскраво виражені джазові розділи, але одночасно суто «класичною» її назвати складно, музика наближена до стилю

Соул музики. Партія труби написана в академічній манері, супровід, на противагу, в переважній більшості заснований на джазових гармоніях.

Джазова імпровізація в фортепіанній партії відповідає настрою всього твору – тут немає «рваних» ритмів, немає різких обривів мелодії, мелодія згладжена та дуже мальовнича (див. нотний приклад № 21 в Додатках).

П'ята частина вражає своєю зворушливістю, теплотою мелодики та багатою гармонійною основою. Вона дає змогу солісту передати м'який тембр флюгельгорну, продемонструвати свою майстерність в передачі чуттєвих та ніжних інтонацій.

Шоста частина – «*Spirituelle*». Шоста частина написана для труби пікколо *in Bb*. Спірічуелс – духовні піснеспіви американських негрів. Спірічуели пов'язані здебільшого з біблійними образами, проте, які поєднуються з розповіддю про повсякденне життя. Спірічуелу властива поетичність, щирість та глибина вираження. Основна тематика спірічуелу пов'язана з самотністю, душевним стражданням.

Мелодика спірічуел виділяється своєрідним ставленням до ладу та ритміці. Ладова основа – пентатоніка, шестиступеневі лади, чергування мажору – мінору. В ритмічній стороні відчувається переважання синкопуванням (див. нотний приклад №23 в Додатках). Емоційна складова шостої частини – це радість та веселощі. За характером вона має схожість з *Rag-polka* (див. нотний приклад №22 в Додатках).

Основна тема партії труби легка, рухлива та життєрадісна. В основі мелодики лежить рух по тризвуку, септ–, нонакорду, що дуже характерно для спірічуелу. Основна тема розвивається в продовженні всього твору, вона видозмінюється, «блукає», переходячи до фортепіанної партії. Супровід організовує чітку пульсацію, акорди на слабких долях, надають музиці джазовий відтінок.

Середня частина забарвлена джазовим елементами, в ній композитор приділяє особливу увагу імпровізації. Крім імпровізаційних розділів,

викладених інструментальним ансамблем, присутня велика кількість віртуозно-імпровазаційних елементів в діалогах соліста з ансамблем.

Шоста частина підводить підсумок циклу. Саме така музика, побудована на народних мотивах, з легко вразливою мелодикою, здатна завоювати любов численних слухачів. Композитор завершує сюїту на мажорній «ноті», таким чином він підводить підсумок своїй творчій роботі саме як музиці, яка повинна доставляти насолоду слухачам. Представлені частини сюїти передають різні стани, емоції, культурні традиції, завдяки чому слухач може пережити свою історію.

Сюїта як приклад «*classical crossover*», повноцінно відображає його основні риси : синтез стилів, розмаїття жанрів та представлених національних культур, простота в сприйнятті музичної мови, але непідвладність багатом, фактурного та художнього викладу. Сюїта підкреслює «*classical crossover*» саме в його суттєвому значенні найвищої майстерності в відображенні музичних стилів та вибагливості до виконавського універсалізму.

Висновки до Розділу 1

Музичне мистецтво ХХ століття являє собою синтез традиційних норм, канонів, введеними прихильниками академічного напрямку мистецтва попередніх епох з експериментальними пошуками та інноваційними здобутками митців ХХст. Це явище обумовлено в першу чергу технічним прогресом та появою нових засобів створення музики, транслявання, комунікації з слухачами. Музика ХХ століття своєю спрямованістю охоплює більше коло слухачів, вона стає доступною та зрозумілою незалежно від рівня підготовленості слухачів, тобто музика, яка в попередньому була розрахована лише на сприйняття представників «елітарних» кругів, розширює свою орієнтованість також на людей з натовпу.

Таким чином, головними рисами музичної революції ХХст є адаптація музичного мистецтва до інтересів більшого круга прихильників,

затирання межі між академічним та масовим мистецтвом та розквіт синтетичного мислення виконавців, композиторів та музикознавців.

Як результат, в науковому просторі виникає поняття «*middle culture*» – середня культура. Потрібно зазначити, що «*middle culture*» не мала ніякого відношення до культури середнього рівня. «*Middle*» було застосовано до характеристики нового стилю в композиторській та виконавській практиці, який стояв на межі академічного та неакадемічного мистецтва. «*Middle culture*» також виставляла свої певні вимоги для виконавців та композиторів – це досконале володіння кількома стилями, застосування технічних засобів, вміння комунікувати з публікою та проявляти фантазійний підхід до виконання.

Ця епоха відзначилась стрімким розвитком та популяризацією таких музичних жанрів, як обробки, аранжування, транскрипції, перекладання на різні інструменти і інструментальний склад. Таким чином композиції минулих епох стають дуже зручним матеріалом для втілення творчої фантазії музикантів нової епохи, це дає можливість не лише популяризувати «класичну музику», але й доповнити її новими надбаннями.

Одним із різновидів «*middle culture*» є музичний напрям «*Classical crossover*» – це вже більш викреслений стиль, який має на меті поєднання двох стилів – перший і завжди незмінний – це стиль, побудований на принципах академічної традиції, іншим може бути будь-який напрям масового мистецтва – рок, поп, фолк, джаз та інші.

До даного типу мистецтва звертались композитори й попередніх часів, включаючи в свої композиції елементи інших стилів і таким чином вони привертати увагу більшого кола слухачів. Це – твори Моріса Равеля, Дюка Еллінгтона, Ігоря Стравінського, Аарона Копланда та ін.

Одним із яскравих послідовників *crossover`ського* напрямку є французький композитор та піаніст Клод Боллінг. Творчість Клода Боллінга багатогранна і заслуговує лише вищої оцінки. Клод Боллінг створював унікальні твори, які викликають симпатію у будь-якого слухача незалежно

від музичного виховання, віку та національності. Назвати музику Боллінга чисто французькою – буде значною помилкою, адже його музика інтернаціональна, вона знаходить в собі злиття різних національних культур та традицій, різних стилів та жанрів. Дуже сміливий вчинок брати та експериментувати в напрямку, який для самого новий. Але саме цей вчинок приніс гарні плоди світовій музичній культурі. Мета створення музики для К. Боллінга була не в написанні високоінтелектуальної музики для обмеженого кола людей, а в написанні музики, яка буде приносити задоволення, приносити радість величезній масі людей.

К. Боллінг розкриває позамежні можливості музичних інструментів саме через те, що він орієнтувався на великих музикантів-виконавців. Виконання музики Клода Боллінга вимагає володіння чудовими виконавськими навичками, виконавською витримкою та інтелектом.

У сюїтах представлені різноманітні жанри танцювальної музики. Традиційні танці знаходять новий вигляд завдяки джазовому впливу. Незважаючи на можливі суперечки з боку шанувальників «класичної» або джазової музики, треба зазначити, що такі композиції, які засновані на гармонійному злитті стилів, в майбутньому будуть зароджуватись в величезній кількості.

Така музика допомагає «класичному» музиканту розширити межі своїх навичок, поринути в зовсім інший світ, виконати імпровізацію, як справжнісінький джазовий музикант, й при цьому отримати знання з мистецтва імпровізації. Якщо більшість джазових музикантів навчаються імпровізувати, «знімаючи» імпровізацію великих виконавців, то Клод Боллінг полегшує задачу, він надає матеріал в чистому вигляді, з усіма музичними та ритмічними нюансами, що є безцінною знахідкою для спраглих навчитися імпровізувати.

Будучи гарним піаністом, К. Боллінг не прагнув до написання фортепіанної музики, його захоплювало ансамблеве музикування. Складаючи свої сюїти, він знаходився в тісному взаємозв'язку з майбутніми

виконавцями, адже його роботи були зроблені на замовлення відомих музикантів того часу. Таким чином партитури творів Боллінга відповідають високому рівню виконавців на різних інструментах. Однією з головних особливостей його сюїт є рівноправна взаємодія серед партнерів.

«*Toot Suite*» для труби та джазового фортепіанного тріо Клода Боллінга – це прикладом *crossover`ського* напряму інструментального жанру, це той «ковток» свіжого повітря, яким збагатився та різноманітвився репертуар сучасних трубачів. Адже проблема занадто вузького виконавського репертуару для труби досі залишається актуальною та дуже гострою.

Даний твір виник як результат взаємодії композитора з найвідомішим трубачем того часу Морісом Андре. Сам Клод Боллінг відзначав, що його сюїта – це своєрідна гра, виклик такому чудовому трубачу, винятковому художнику як Моріс Андре. Практично всі частини сюїти написана для різних труб, на всіх цих трубах грав Моріс Андре, який й став першим виконавцем цього твору, в складі інструментального ансамблю за участю Клода Боллінга.

«*Toot Suite*» поєднує в собі два музичних стилі – джаз та «класику», тим самим вона знаходить відгук у різноманітній публіці. Цей принцип поєднання, закладений вже в первинну композиторську мету – написання *crossover`ської* музики, є найулюбленішим в техніці письма К. Боллінга. Адже з самого дитинства ці дві стихії – «класика» та джаз – тісно переплітались та полонили уяву юного піаніста, захоували в себе та надихали на пошуки нового у мистецтві.

У своїй сюїті Клод Боллінг дотримуючись традицій французької сюїти, якій притаманна контрастність частин між собою, розширює межі жанру її традиційних складових, доповнюючи яскравими та чуттєвими композиціями. Усі частини мають програму, яка розкриває особливості жанру чи образно-сміслове значення.

РОЗДІЛ 2

«*TOOT SUITE*»

ДЛЯ ТРУБИ ТА ДЖАЗОВОГО ФОРТЕПІАННОГО ТРІО: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ЧОТИРЬОХ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ

Музичний матеріал «*Toot Suite*» представляє величезний інтерес для репертуарного вибору сучасних виконавців, коло яких з кожним роком стає все ширше. Пояснюється це тим, що сюїта значно розширює звичні рамки академічного виконання. На сьогоднішній день тяжіння «класичних» трубачів до джазової музики не викликає подиву. Яскраві джаз-бенди, віртуозні трубні соло, характерні джазові ритми та інтонації не можуть залишити байдужим «класичного» трубача. Ця сюїта є яскравим прикладом, який надає академічному трубачу можливість зануритися в настільки цікавий та непізнаний їм світ джазової музики, розкрити в собі нові можливості, розширити свої навички та вміння.

Окремо варто відзначити, що сюїта представляє художню цінність не тільки для трубачів, але й для піаністів, які в незалежності від напрямку їх підготовки із задоволенням включають її в свій ансамблевий репертуар.

У порівнянні з «чистими» джазовими композиціями, для публіки дана сюїта має очевидні переваги. Якщо концерти джазової музики збирають контингент певної спрямованості інтересів, то дана сюїта гармонійно вбудовується в програму будь-якого концерту.

Незважаючи на величезний інтерес виконавців до сюїти, на сьогоднішній час існує невелика кількість професійних записів «*Toot Suite*». Відзначимо відомі записи сюїти, існуючі у вільному доступі для прослуховування, на основі яких вибудовується подальший розвиток даної магістерської роботи.

2.1. «Toot Suite» для труби та джазового фортепіанного тріо К.Боллінга в інтерпретації Моріса Андре (труба) та Клода Боллінга (фортепіано) як виконавський еталон

Першою та найціннішою з історичної точки зору виконавською версією є запис самого автора – Клода Боллінга та Моріса Андре. Запис було здійснено у 1981 році. Моріс Андре був ідейним натхненником Клода Боллінга. Неперевершена майстерність володіння інструментом послужила тим імпульсом для композитора, в результаті якого виник такий чудовий та улюблений багатьма твір. Крім самого К. Боллінга геніальний трубач своєю грою також надихнув багатьох інших композиторів, в числі яких Анрі Томазі, Андре Жоліве, Борис Блохер. Для того щоб повною мірою усвідомити внесок Моріса Андре в трубне мистецтво, слід трохи заглибитися в його життєвий шлях та історичну епоху становлення трубного мистецтва.

Моріс Андре народився у 1933 році в промисловому вугледобувному центрі Аль-Ес, що знаходиться на півдні Франції. Свої юні роки він провів в якості шахтаря та завжди з гордістю згадував цей факт, при зустрічі показуючи всім свою оригінальну лампу шахтаря. Його батько так само був шахтарем, який любив і цінував гарну музику та грав на трубі. Батько і став першим педагогом Андре. Талант і любов до інструменту, послужили приводом для вступу в Празьку консерваторію, яку він закінчив за два роки з блискучим результатом [50].

Серед його перших спроб в становленні кар'єри було приєднання до французького радіо-оркестру в якості соліста–трубача. У студійній діяльності в його обов'язки входило виконання джазового репертуару та музики до кінофільмів. Однак після перемоги на міжнародному конкурсі у Женеві в 1956 році його родина та друзі наполягли на кар'єрі соліста/ Зі спогадів Моріса Андре дізнаємося: «... роки, починаючи з 1956, були дуже важкими. Я не був відомий публіці, не було відповідної публіки для соліста–трубача» [там само]

У 1963 році Моріс Андре виграв Міжнародний музичний конкурс німецького радіо та почав виступати з Гербертом фон Караяном і Карлом Ріхтером, виконуючи в переважній більшості музику епохи бароко. У 1974 році М. Андре дебютував в Америці в якості соліста з Камерним оркестром Уртемберга, і, за його словами, кар'єра «злетіла в Америці через два-три роки» [там само]. До цього часу класичне сольне виконання на трубі було широко поширено в Америці. Час від часу цей інструмент виявляв свої можливості в якості сольного у складі різних оркестрів. Саме завдяки Морісу Андре труба набирає популярності та стає широко затребувана в американському суспільстві.

У ці роки Моріс Андре стикається з головною проблемою трубного мистецтва як того періоду, так і теперішнього – дуже нечисленним репертуаром для сольного виконання. «Існує певна порожнеча», – говорить Stephen Burns, 24-річний сольний трубач і протеже Джерарда Шварца, – «важко наповнити репертуар трубача романтичною музикою 19-го століття. Для труби не було написано творів високого стандарту» [61]. Містер Бернс – випускник Джульєрдської школи та володар однієї з перших премій *Avery Fisher Career Awards*, намагався частково заповнити цю прогалину, виконуючи транскрипції музики Р. Шумана, Г. Малера, Й. Брамса, С. Франка та інших композиторів [там само].

Відсутність величезного репертуару для труби спонукало Моріса Андре до створення власних транскрипцій. Моріс використовує величезну кількість творів написаних для скрипки, флейти, гобоя, перекладаючи їх для свого інструменту. Особливо вдало були зроблені транскрипції барокової музики, незліченна кількість зразків якої він залишив, чим значно збагатив репертуар сучасного трубача. Саме завдяки транскрипцій та перекладання Моріс Андре створює репертуар, що виходить далеко за рамки традиційних трубних концертів Й. Гайнда та Н. Гуммеля.

Моріс Андре за своє творче життя зробив близько 260 аудіозаписів, в числі яких 30 концертів композиторів ХХ століття, таких як А. Жоліве,

А. Онеггер, Ж. Ібер та А. Енеску. Деякі з концертів були написані спеціально для нього.

Моріс Андре зробив величезний внесок не тільки в виконавське мистецтво та популяризацію інструменту, але й також у розвиток композиторського письма для духових інструментів. Без його діяльності, можливо, ніколи не з'явилися б такі геніальні композиції як «Toot Suite» К. Боллінга та «Концерт для труби з оркестром» А. Жоліве.

Повертаючись до сюїти, відзначимо, що запис, створений Клодом Боллінгом та Морісом Андре, можна вважати еталонним для даного твору. Він в значній мірі полегшує для виконавців шляхи пошуку смислового трактування авторського тексту.

Allegro. Перша частина сюїти – *Allegro*, демонструє єдність розвитку та взаємодії виконавців. Дана сюїта написана для джазового тріо, тому не варто залишати поза увагою виконавця ударної партії, у деяких сучасних виконаннях в тріо також додається бас.

Перша частина сюїти розділена на епізоди – академічні та джазові. Джазова основа в більшій мірі простежується на партії ударника та фортепіано. У партії труби ж переважає «класичний» виклад матеріалу над джазовим. Незважаючи на це, в запису дуже помітний різний підхід музикантів до виконання різних розділів твору. Перехід на джазовий епізод підтримується різкою зміною прийому звуковидобування.

Перший «класичний» розділ вражає своєю монотонністю звучання. Діалог труби та фортепіано позбавлений будь-якого динамічного розвитку. Рівна в звуковому плані лінія захоплює саме своєю непохитністю. З кожним наступним проведенням спокійний «класичний» дух, порушується джазовими вкрапленнями. Якщо в першому проведенні звук фортепіано темброво відповідає своїй природі, то в наступних проведеннях К. Боллінг за рахунок злегка підкресленого та нон-легатного дотику до клавіатури наближає тембр до звучання контрабасу. Даний ефект особливо яскраво проявляється в останньому проведенні.

Другий джазовий розділ набуває характерних фарб в більшій мірі за рахунок партій фортепіано та ударника. «Класичний» стиль виконання К. Боллінга різко перевтілюється в стиль джазового піанізму. Це виражається в різкості та швидкості взяття акордів, свободі донесення матеріалу, акцентуванні долей, прийомі гри наближеному до *non legato*, строгому підпорядкуванні ритмічній сітці.

Хоча в партії труби не закладено джазових інтонацій та характерних джазу ритмів, стиль виконання Моріса резонує з іншими музикантами. Його звук більш розкутий, польотний, йому притаманні великі динамічні градації. Саме в джазовому епізоді відбувається стрімкий динамічний розвиток, що контрастує зі статичністю «класичного» епізоду.

Спосіб розвитку матеріалу можна охарактеризувати як лінійний. З кожним новим проведенням теми («класичним» або джазовим) розжарюється градус напруги. Кульмінацію першої частини, яка припадає на останнє джазове проведення та коду, виконавці втілюють шляхом значного звукового наповнення. Легкість у виконанні штриха деташе в поєднанні з об'ємним та наповненим звучанням верхнього регістру труби передають неперевершену майстерність техніки Моріса Андре.

Mystique. У другій частині головним завданням виконавців є передача чуттєвої ніжності, теплоти звучання. Задачі спрямовані на якість звуковидобування переважають над технічними. Розкриття та передача тембрових можливостей труби є першочерговим завданням трубача, а роль піаніста відзначається в створенні гармонійного, колористичного заповнення крайніх розділів, сприянні розвитку музичного матеріалу в джазовому напрямку в середньому розділі.

Виконання другої частини сюїти К. Боллінгом та Морісом Андре просякнуте невимовною щирістю та душевністю. Звучання крайніх розділів у виконанні К. Боллінга передають безтурботність та спокій. Незважаючи на динамічний розвиток партії труби, піаніст у своєму виконанні схиляється до

монотонності та без емоційності звучання. Саме це дозволяє створити звуковий баланс та не перешкоджати в донесенні образного змісту соліста.

Звучання труби Моріса розкриває нові темброві можливості інструменту: фантастично наповнений звук, широта дихання, постійне динамічне спрямування створюють образ натхненної сповіді. В середньому розділі Моріс Андре захоплює чистотою звучання верхнього регістру, досконалістю володіння інструментом, яскравістю та пристрасстю в кульмінаційних моментах. Відзначимо, що звучання труби в градації $f - ff$ виключає будь-яку різкість, воно наповнене та благородне.

Дане виконання настільки захоплює, що слухач мимовільним чином занурюється в атмосферу іншої реальності – реальності звукової досконалості та гармонії.

Rag–Polka. Полька у виконанні Моріса Андре та К. Боллінга звучить дуже світло, легко та радісно, один емоційний стан тримається протягом усієї частини. Якщо розглядати виконання з точки зору розвитку та устремління до кульмінації, можна відзначити, що саму кульмінацію знайти досить важко. Розвиток відбувається за рахунок ускладнення матеріалу, а не за рахунок використання динамічного наростання звучання. Майстерність виконавців до кінця польки проявляється в повному обсязі, віртуозно-важкі епізоди з легкістю доносяться до слухачів.

Потрібно звернути увагу на дуже струнке, зібране звучання труби на протязі всього твору. Разом з тим, виникають здогадки, що Моріс Андре протягом усієї польки може використовувати сурдину, адже звук має приглушений характер.

На противагу звучанню труби, партія фортепіано звучить відкрито, добре артикульовано та динамічно насичено. Через відмінності в підході до звуковидобування та звукоподачі, в діалозі виконавців виникає невеликий дисбаланс. Але в свою чергу, даний ефект передає оригінальність та завзятість даної танцювальної композиції

Marche. Запис Моріса Андре та Клода Боллінга – приклад передачі яскравої образності, технічної досконалості та емоційно–піднесеного змісту. Музика дуже кінематографічна, ритмічне пульсування передає настрій маршу.

Головною особливістю даного виконання є рівноправна взаємодія партнерів, яка спостерігається в передачі музичного тематизму один одному. Музиканти підбирають відповідні штрихи, що дозволяє відчувати єдність в їх взаємодії. Крім штрихової єдності, також помітна образна та емоційна єдність музикантів, при втіленні музичного матеріалу.

Звук труби дуже багатий, повнозвучний та величний. Чистота інтонацій, досконалість виконавських прийомів, різноманітність в штрихових підходах – все це має місце у виконанні Моріса. Слід звернути увагу на акуратність у веденні загальної мелодійної лінії. Твір побудовано не на паралельних музичних лініях різних партій, а на єдиній тематичній лінії, яка переходить з партії в партію, тому тут дуже важливо донести ідею «безшовного» переймання матеріалу від партнера. Через присутність у творі безлічі пауз, потреба переймання матеріалу виникає дуже часто, що в свою чергу вимагає особливої уваги трубача. Адже природа звуковидобування на трубі передбачає тверду та м'яку атаку першого звуку і в цьому випадку необхідно, використовуючи м'яку атаку, переймати музичний матеріал таким чином, аби в слухача не склалося враження про порушення єдності музичної тканини.

Як було сказано вище, партнери взаємодіють за принципом рівноправності та єдності. Дивує наскільки динамічно вивірено та збалансована дана взаємодія. Музиканти регулюють силу звучання в залежності від тематичного матеріалу. Існують твори, прослуховуючи які слухач мимоволі акцентує увагу на будь-якій партії, простежуючи її подальший розвиток. В даному випадку неможливо слухати одну партію відвернувшись від іншої, вони настільки переплетені між собою, що важко виділити чийсь перевагу.

Також потрібно відзначити, що при відсутності кульмінації твору як єдиної точки, музиканти знаходяться в одному емоційному напруженні від початку і до кінця. Разом з тим, розділ *jazz march* музиканти підкреслюють іншою звуковою подачею, що дозволяє його виділити з загального фону твору та надати йому кульмінаційне значення.

Vesperale є другим ліричним центром сюїти, розмірений рух зі спонукаючими інтонаціями вводить слухача в медитативний стан.

Vesperale у виконанні Клода Боллінга та Моріса Андре – це приклад чуттєвого томління. Звучання флюгельгорну настільки ніжне, безпристрасне, тритонні інтонації звучать дуже вишукано та невимушено. У звуковеденні Моріса відчувається напрямок музичного мислення у бік широкого розвитку музичної думки. Єдиний смисловий зв'язок проходить через усі короткі фрази твору. Одним з чудових ознак його майстерності є довгі звуки, дуже вражає чистота їхньої інтонації, в поєднанні з рівним звучання та динамічною філіровкою.

Звучання фортепіано здає свою «позицію рівноправності» попередній частині, перетворюючись в супроводжуючу партію, воно підтримує та збагачує гру соліста. У партії фортепіано чути більший спектр почуттів ніж в партії соліста.

Розвиток твору відбувається за рахунок вкраплення джазових ідіом в музичний матеріал фортепіанної партії. В процесі виконання К. Боллінг змінює свій дотик до клавіатури, підкоряючись смисловою задуму. У джазових епізодах звучання фортепіано дуже відмічається своєю делікатністю та стриманістю.

Spirituelle. Спірічуел у виконанні Клода Боллінга і Моріса Андре звучить дуже радісно та безтурботно. Прийом гри *detache* виконаний на трубі пікколо звучить просто фантастично. Якщо мати на увазі, що даний різновид труби вимагає від виконавця більш складного до себе підходу, ефект, який справляє на слухачів Моріс – вражаючий. В даному випадку, талант Моріса переходить будь-які межі уявного обмеження. Він неосяжний, безмежний, це

величезний імпульс подальшим виконавцям для вдосконалення своєї майстерності.

Основна тема спірічуел, що проходить від початку до кінця, носить єдиний емоційний тонус. Виконавці прагнуть не до передачі багатогранності теми, а до збереження її настрою протягом всього твору.

В останній частині виконавці демонструють такий самий принцип взаємодії, як і в марші – рівноправність та єдність. Величезну роль в створенні даного враження грає партія фортепіано. К. Боллінг знаходить відповідні Морісу штрихи, що в свою чергу також представляє складну задачу.

Фортепіанний штрих, найбільш наближений до виконання штриха *detache* – це щось середнє між *staccato* та *non legato*. У поєднанні з швидким темпом та потребою відповідності характеру – це свого роду перешкоди для багатьох піаністів на шляху створення єдності твору.

2.2. Досвід порівняльного аналізу виконавських версій «Toot Suite» для труби та джазового фортепіанного тріо К. Боллінга: *Hervé Sellin* – *Eric Aubier* (Франція), Дмитро Суховієнко – Андрій Ільків (України), *Hector Martignon* – *Joe Burgstaller* (США)

Повертаючись до першого запису Сюїти, потрібно відзначити, що Клод Боллінг з Морісом Андре намагалися домогтися єдності форми за рахунок найбільш наближеного темпового співвідношення. Частини сюїти контрастні за ідейним змістом, а їх темпове співвідношення не в такій мірі вільне, як у інших виконавців – саме це і дозволяє слухати сюїту на одному подиху.

За часом сюїта триває 36 хвилин 48 секунд. У партитурі сюїти вказані точні темпові позначення. Інші представлені далі виконавці намагаються максимально наблизитися до темпових ремарок, однак, розуміння часу у кожного індивідуальне. Звідси відбувається зміна характеру руху та відповідно всього музичного змісту. Варто трохи докладніше зупинитися на тимчасовому співвідношенні виконання частин сюїти різними виконавцями.

У даній магістерській роботі, крім запису сюїти Клода Боллінга та Моріса Андре, досліджені наступні записи:

1. *Hervé Sellin, piano – Eric Aubier, trumpet, 2005p* – запис французьких музикантів.

Hervé Sellin – джазовий піаніст з класичною освітою, з 1993 року й до наших часів є професором Паризької консерваторії музики та танцю на факультетах джазу та імпровізаційної музики та педагогічному [54].

Eric Aubier – французький академічний трубач, був учнем Моріса Андре.

2. *Hector Martignon, piano – Joe Burgstaller, trumpet, 2009p* – запис американських музикантів.

Hector Martignon – колумбійський піаніст та композитор, італійського походження. *Hector Martignon* відомий схрещенням імпровізаційної мови джазу з різними музичними ідіомами, такими як європейська класика, латиноамериканський фольклор та світова музика [53]

Joe Burgstaller – джазовий трубач, артист-виконавець Yamaha. Концертував та викладав у 48 штатах, 21 країні та сотнях городів Америки, Європи та Азії, неодноразово виступав на телебаченні та радіо, має обширну дискографію [56]

3. Дмитро Суховієнко (*piano*) – Андрій Ільків (*trumpet*) 2015p – запис українських виконавців

Дмитро Суховієнко – український піаніст, академічного спрямування. З 2005 року має статус *Bosendorfer artist*, що дає можливість успішно дебютувати в одному із найпрестижніших концертних залів світу – *Musikverein* у Відні [52].

Андрій Ільків – трубач, артист *Yamaha*. У виконавському арсеналі – труби *in B, in C, in D, in Es*, флюгельгорн, труба-пікколо, корно да каччіа [1].

Виконавці	Клод Боллінг – Моріс Андре	<i>Hervé Sellin – Eric Aubier</i>	<i>Hector Martignon – Joe Burgstaller</i>	Дмитро Суховієнко – Андрій Ільків
Заг.тривалість Сюїти	36:48	36:17	20:36	40:15
<i>Allegro</i>	6:25	6:16	4:59	6:25
<i>Mystique</i>	7:49	7:58	5:35	8:29
<i>Rag-Polka</i>	3:23	3:18	2:19	3:23
<i>Marche</i>	6:40	7:00	–	7:25
<i>Vesperale</i>	7:07	7:35	6:08	8:52
<i>Spirituelle</i>	6:04	5:33	2:16	5:38

За допомогою наведеної таблиці можна простежити наскільки варіюється час виконання частин сюїти у різних виконавців. В основному, спостерігається тенденція до прискорення рухомих частин та до розширення за часом спокійних, ліричних, підкреслюючи в більшій мірі характерність кожної з них.

Практика роботи з часом має бути присутня у кожного виконавця. Досвід, отриманий при ознайомленні з уже існуючими записами, допомагає в пошуках власного оптимального руху.

З вищезгаданих записів художнім інтересом виділяється запис *Hector Martignon – Joe Burgstaller*. Однією з особливостей є не повний запис сюїти. Музиканти навмисне випускають четверту частину сюїти, тим самим скорочуючи час виконання сюїти. Другою відмінною рисою є стислі часові рамки. Причину цього явища ми розглянемо в подальшому розвитку роботи.

Розглянемо детальніше особливості виконавської інтерпретації вказаних версій, залучаючи порівняльний підхід.

Перша частина у виконанні *Hervé Sellina* та *Erica Aubiera*, відрізняється від виконання К. Боллінга та Моріса Андре іншим підходом до способу звуковидобування, іншим шляхом ансамблевої взаємодії, у виконанні відчувається першість партії труби.

Порівнюючи два записи, насамперед звертається увага на темп. Через більш рухомий темп, музика позбавлена тієї душевності, яку можна

спостерігати у виконанні Моріса Андре та К. Боллінга. Штрих партії труби більш виразний, акцентований, наближений в багатьох епізодах до стаккато, звучання перебуває в динамічній градації від *mf* до *f*.

Партія фортепіано в даній версії трактування першої частини знаходиться на другому плані, її темброве багатство розкривається в повній мірі лише в імпровізаційних епізодах. Піаніст відходить від авторського тексту, включаючи в композицію свою власну імпровізацію.

Варто звернути увагу, що виконавці не прагнуть показати стильову відмінність епізодів. Підхід до виконання визначається вже з початку твору, саме в такому руслі відбувається подальший розвиток. Прискорений темп не дозволяє охопити великі кордони розвитку, в музиці акцентовано увагу на технічному підході до виконання, що загрожує відчуттям зайвої поспішності та недостатності емоційного наповнення.

Разом з тим дана версія демонструє висоту майстерності виконавців та новаторство в трактуванні.

Запис сюїти у виконанні українських музикантів Дмитра Суховієнка та Андрія Ількова взята з концертного виступу, дає можливість спостерігати процес охоплення цілісності твору. Студійний запис передбачає можливість багаторазового повторення для пошуку кращого виконання, виконавці не записують твір цілком, надаючи перевагу коротким записам, наприклад, окремих частин, доводячи їх до потрібної кондиції. Приклад виконання Д. Суховієнка та А. Ількова виключає можливість повторного дубля – це живе виконання музикантів, це їх колосальна праця над охопленням цілої форми твору, це їх майстерність, технічна та емоційна витримка.

Виконання першої частини має більш академічну манеру трактування, аніж джазову. Звучання музикантів відрізняється глибоким внутрішнім взаємозв'язком. Їх штрихи наближені до «класичних», разом з тим, виконавці з повагою ставляться до кожного звуку, прописаного в нотній партитурі, кожен нюанс вказаний в нотному запису має місце у виконанні даних музикантів.

Варто відзначити тяжіння А. Ількова до постійної музичної різноманітності, що відображається в насиченій нюансировці. Дане виконання виділяється чистотою інтонування партії труби, технічною досконалістю піаніста, ідеально збалансованою взаємодією виконавців.

Виконавська версія першої частини *Hector Martignon* та *Joe Burgstaller* відрізняється від усіх інших. Несподівано нове бачення нотного матеріалу в поєднанні з імпровізаційним підходом породжує чудову, безпосередню трактовку.

В даному виконанні джазовий стиль виходить на перший план. Виконавці по-своєму трактують ритм, схилиючись у виконанні до свінгу та синкопуванню. «Класичні» епізоди в даному трактуванні важко вже назвати такими: через акцентування сильної долі кожного такту, сприйняття канонічної взаємодії партій фортепіано та труби втрачається, увага слухача перенаправляється з довгих ліній на відчуття ритмічної пульсації. Даний прийом привертає увагу слухачів до витоків джазу, а саме до значущості ритму.

Прийом гри трубача наближений до *non legato*, але разом з тим відсутня будь-яка різкість, звук дуже м'який та оксамитовий. Трубач допускає свободу у трактуванні ритму, не виходячи за рамки ритмічної сітки. Партія фортепіано сповнена віртуозної різноманітності, звучання дуже легке та польотне. В даному виконанні слухачеві надається можливість споглядати безкраї простори фантазії піаніста.

Основне новаторство даних виконавців в трактуванні першої частини полягає в скороченні форми – випускаються фрази, речення, розділи. Виконавці скорочують загальне звучання частини за рахунок скорочення музичного матеріалу. Яка причина цієї дії – невідомо, але це дозволяє цілеспрямовано розвивати музику, не відступаючи, і не скидаючи напруги на повторюваних мотивах.

Дане виконання переважно відрізняється м'яким та гармонійним звучанням, неординарним творчим підходом, своїм внутрішнім наповненням, інтуїтивно відчутним слухачам.

«*Mystique*» у виконанні *Hervé Sellin – Eric Aubier*, має схожу трактовку з Морісом Андре та Клодом Боллінгом. Характер руху має велику схожість з зазначеним виконанням. Серед відмінних особливостей відзначимо використання прийому *vibrato* в інтонуванні соліста, яке особливо помітне в крайніх розділах. Балансуючи між собою, музиканти розширюють динамічні кордони звучання, прагнучи до найбільшої віддаленості один від одного. Звучання фортепіано не виходить за рамки нюансу *piano*, разом з тим, характер звучання труби має більшу динамічну різноманітність ніж у Моріса Андре.

Середній розділ у виконанні даних музикантів передає легкі почуття та емоції, де немає місця драматизму, на відміну від виконання Моріса і К. Боллінга, це відображається, перш за все, в характері звуковидобування. Більш полегшене звучання ніби відволікає від важких роздумів крайніх розділів. Вихід на кульмінацію також відбувається в більш стриманому ключі. Не дивлячись на те, що трактування даних виконавців вельми схожа з трактуванням Моріса Андре та Клода Боллінга, музиканти багато в чому проявили свій індивідуальний підхід до виконання.

Виконання Дмитра Суховієнка та Андрія Ільківа відрізняється від двох попередніх, в першу чергу недосконалістю запису. Звучання труби має приглушений відтінок. Відсутність ефекту реверберації, який залежить або від приміщення, або від технічних можливостей студій звукозапису, робить негативний вплив на запис. Якщо порівнювати даний запис з двома попередніми, відмінною особливістю є переважання тихої динамічної нюансировки.

Запис другої частини у виконанні *Hectora Martignona – Joe Burgstallera*, як і їхній запис першої частини вражає своєю свіжістю, незвичністю та джазовим духом. Музиканти вільним шляхом підходять до трактування

авторського тексту, дозволяючи собі використовувати його за основу своєї нової, індивідуальної композиції. Звучання труби занурює в атмосферу джазових вечорів: це легка, душевна музика, яка не несе в собі глибокого смислового та емоційного змісту, але яка доставляє слухачеві небувале задоволення – свого роду релаксацію. Партія фортепіано відповідає авторському тексту лише в крайніх розділах. Середній – розвиваючий розділ, повністю підпорядкований виконавської фантазії, стиль гри піаніста відповідає джазовому напрямку. Відмінною особливістю цього запису є прагнення передати композицію в стилі соул-джазу – легку, душевну, не обтягнуту важкими переживаннями.

Rag–Polka. Виконання *Hervé Sellin – Eric Aubier*, має дуже схоже трактування з виконанням Моріса Андре та Клода Боллінга. У даній версії виконання польки партія труби є провідною – її звучання дуже відкрите та яскраве. *Eric Aubier* звертає особливу увагу на деталі, підкреслюючи їх своїм виконанням. Дане виконання жваве, заводне та зухвале.

Полька у виконанні Дмитра Суховієнка та Андрія Ільківа звучить ще більш насичено та барвисто. Якщо два попередніх виконання мали схожість між собою, то дане виконання відрізняється від інших і приваблює своєю незвичайністю. Величезну роль у виробленому ефекті відіграє академічний підхід музикантів до виконання. Окрім досконалої технічної віддачі можна простежити різноманіття в звуковому плані. Музиканти піклуються про виконання найдрібніших деталей в звуковеденні, артикуляції, штрихах, динаміці, завдяки чому виникає не узагальнююче сприйняття твору, а деталізоване.

Звучання труби – яскраве, різноманітне, технічно досконале. Звучання фортепіано – легке, але разом з тим енергійне.

Ще однією відмінною особливістю даної версії, й можливо найголовнішою, є розвиток композиції за рахунок прискорення темпу. Не дивлячись на технічне ускладнення матеріалу з кожним новим проведенням

теми, для музикантів це не є перешкодою для темпового розвитку твору, що в кінцевому підсумку сприяє створенню яскравого, урочистого образу.

Rag–Polka у виконанні *Hectora Martignona – Joe Burgstallera* звучить фантастично. На наш час, запис сюїти *Hectora Martignona – Joe Burgstallera* є однією з останніх студійних записів даного твору. Аналізуючи записи сюїти до моменту створення цього запису, можливо помітити наскільки еволюціонував стиль виконання даного твору. «*Toot Suite*» К. Боллінга – це благородний ґрунт для подальших творчих пошуків виконавців. Саме її джазова спрямованість надає виконавцям свободу в трактуванні, що народжує величезну кількість нових, досконалих творів.

Одним з таких прикладів є виконання *Hectora Martignona* та *Joe Burgstallera*. Розпочинається полька з зовсім не схожим до авторського тексту вступу – особиста замальовка *Hectora Martignona*. Фортепіанна партія протягом всього твору лише в деяких місцях відповідає авторському тексту. Здебільшого – це імпровізаційний політ бурхливої фантазії піаніста. Партія труби дотримується звуковисотної, ритмічної відповідності авторському тексту, завдяки чому слухачі можуть впізнати композицію К. Боллінга.

Головний ефект цього запису відбувається за рахунок темпового «хитання». Музиканти настільки вишукано втілюють дане явище в своє звучання, що виникає асоціація з штучним регулюванням темпу запису на електронних носіях.

Полька триває всього 2:18, але за цей час вона встигає захопати слухача в себе, це радісна скороминущість, яку хочеться пережити ще раз і ще раз.

Marche. Трактування *Hervé Sellina* та *Erica Aubiera* багато в чому схоже з авторською версією. Відмінністю є більш стриманий темп та емоційна віддача. *Hervé Sellin* урізноманітнює авторський нотний текст шляхом своїх ексклюзивних імпровізацій, що надає маршу свіжості та неповторності.

Дане виконання в меншій мірі проявляє свою творчу фантазію в трактування частини, але разом з тим запис зроблено на високопрофесійному рівні.

Дмитро Суховієнко – Андрій Ільків. Дане виконання починається ритмічним вступом ударника, дуже вдале використання такого прийому налаштовує слухача на характер музики. Дане виконання ще в більш стриманому темпі, але незважаючи на це, характер звучання відповідає музичному змісту. Виконавці з значною різкістю підкреслюють характерні маршові ритми.

Помітною відмінністю Дмитра Суховієнка від інших піаністів, які виконують дану сюїту, є кропітке програвання всього написаного нотного тексту без змін. Причина цього – академічне виховання. З одного боку, музикант дуже уважно підходить до виконання всіх нюансів, а з іншого боку – зайве зациклення на нотному тексті ускладнює його звучання, не надає звучанню легкості то польотності.

Даний запис цінний тим, що є можливість не тільки чути, але й бачити музикантів, бачити їх кожен рух, кожен супутню емоцію. Цей зоровий контакт має великий вплив на слухача. Віртуозні місця, у виконанні даних музикантів, просто приковують погляд до моніторів, захоплюючи недосяжністю технічної досконалості.

Vesperale. В виконанні *Hervé Sellina* та *Erica Aubiera* музиканти підкреслюють роль фортепіано, не як другорядну, а як рівноправну з партією труби. Звук фортепіано динамічно піднесений, на відміну від трактування К. Боллінга.

З одного боку, це порушує сприйняття цілісності звучання труби, але з іншого боку – динамічне перебільшення фортепіанної партії розкриває багатства композиторського письма, і в поєднанні з партією труби справляє враження більш глибокого висловлювання.

Цю версію можна назвати джазовою. Завдяки наповненому виконанню фортепіанної фактури, а в ній, як сказано раніше, закладено більше джазових рис, ніж у партії труби, джазовий настрій створює загальний дух твору. Суто «класичний» матеріал партії труби, завдяки фортепіанному супроводу, сприймається як джазовий.

Цікавий варіант трактування «*Vesperale*» Дмитра Суховієнка та Андрія Ільківа. У попередніх версіях спостерігалась статичність музики в темповому відношенні. У даній версії музиканти дозволяють собі алогічні темпові відхилення деяких епізодів. Це явище супроводжує і зміни характеру, емоційного фону. У виконанні в деяких епізодах відчувається домінування партії фортепіано над партією труби. Це відбувається через надмірне прагнення піаніста передати джазові манери виконання та пригнічення звучання флюгельгорну. Але в цілому, дане виконання захоплює своєю емоційною подачею та прагненням до різноманіття.

Версія *Hectora Martignona – Joe Burgstallera* – це не просто трактування, це абсолютно нова композиція, де виконавської фантазії більше аніж оригінального авторського тексту.

Цікаво спостерігати як відбувається взаємодія партнерів. Вона не підпорядкована єдиній концепції. У деяких розділах фортепіанна партія підпорядкована партнеру, в інших виходить на другий план або взаємодіє на рівних. Вже з фортепіанного вступу зрозумілий дух композиції, його імпровізаційна спрямованість. *Hector Martignon* розширює вступ практично в два рази. Перші два такти відповідають авторському тексту, але в подальшому бурхлива фантазія просто накриває виконавця. Виконавець привертає увагу не тільки за рахунок різноманітності музичного матеріалу шляхом імпровізаційного викладу, але й також шляхом чуттєвого інтонування. Партія труби продовжує успадковувати імпровізаційну манеру викладу, вносячи в авторський текст варіаційні перетворення.

При прослуховуванні запису виникає одне питання – який інструмент використовує *Joe Burgstallera*. З самого початку чітко прослуховується використання сурдини, це надає звучанню саксофонної тембральності. П'ята частина сюїти цілком написана для флюгельгорну, але в даному виконанні в деяких епізодах простежується звучання труби, а в деяких звучання флюгельгорну. Висновок з цього – або виконавець чергує інструменти під час виконання, або своєю майстерністю домагається небувалих тембрових

можливостей свого інструменту в процесі звуковидобування. На жаль, питання залишається відкритим через відсутність зорового сприйняття виконання.

Spirituelle. Спірічуел у трактуванні *Hervé Sellina* та *Erica Aubiera* звучить рухливо та енергійно. Незважаючи на прискорення темпу, музиканти не тільки не втрачають артикуляційну чіткість, віртуозність але і надають їй більшу виразність, ніж у Клода Боллінга та Моріса Андре. При цьому, не варто недооцінювати виконання Моріса Андре та Клода Боллінга.

У виконанні *Hervé Sellina* та *Erica Aubiera* в деякій мірі порушено штрихову єдність взаємодії музикантів, що зумовлено невиправдано швидким темпом. В цілому, дане виконання несе іншу смислову ідею. Музиканти націлені на створення заводного, привабливого музичного образу.

Дмитро Суховієнко та Андрій Ільків. живе, не студійне виконання даних музикантів настільки щире та світле, що по неволі привертає увагу слухачів до витоків спірічуелу, африканського фольклору з рисами американської музики, тобто афроамериканської музики, а саме до виконавців спірічуелу – африканських невольників.

Незважаючи на важкий зміст спірічуелів, вони в більшості своїй написані в мажорних тональностях. Ще однією особливістю даних співів була доступність виконання для людей без яскраво виражених музичних здібностей. Головною ідеєю виконання було не показати свою майстерність, а висловити свої внутрішні почуття, свою людську натуру.

У виконанні Дмитра Суховієнка та Андрія Ільківа дуже природно відчувається ця людська натура, цей дух спірічуелу. Музиканти підходять до трактування простодушню, відкрито та вільно, спостерігається діалогова взаємодія, штрихова та образна єдність виконання.

Звучання Ільківа дуже легке та задушевне. Дивлячись на виконавця, виникає уявлення про легкість та доступність музичного матеріалу будь-якому посередньому виконавцю. І саме це можна вважати головною заслугою виконання. Дана версія трактування цінна своїм настроєм, духом,

внутрішнім змістом, саме тим, що можна щиро передати лише з одного дубля.

У своєму виконанні *Hector Martignon* та *Joe Burgstaller* продовжують дотримуватися своєї музичної концепції, яка яскраво вималювалася в попередніх частинах. Відбувається значне скорочення та перетворення авторського тексту. У виконанні музиканти намагаються проявити свої найкращі виконавські якості.

Виконання *Joe Burgstallera* дуже точне та віртуозне. Прагнення до розвитку твору, відбувається за рахунок варіювання штрихів, при незмінному нотному тексті.

Висновки до Розділу 2

Завдяки величезній композиторській спадщині, в даний час для музикантів надається можливість пошуку репертуару відповідного своїм виконавським можливостям та поривам душі. Будь-який твір, що доноситься до слухача, – це результат злиття двох творчих початків – композиторського та виконавського, які взаємопов'язані один з одним, та не можуть поодиноці існувати. Наприклад, при відсутності виконавського початку, музичний твір залишається лише записаним на папері, не живим, не здатним досягти слухача.

Будь-які музичні твори високого мистецтва мають масу різноманітних виконавських версій. Кожне виконання робить свій внесок у свого роду «біографію» твору. З кожним новим виконанням твору розкривається його нові грані, нові смислові акценти та образні характеристики.

«*Toot Suite*» Клода Боллінга, чудовий матеріал для розкриття творчого потенціалу виконавців. Поєднання двох стилів – академічного та джазового, по своїй суті, розкриває безмежні простори для творіння.

Представлені виконавські версії сюїти – унікальні, адже кожне виконання сюїти індивідуальне й неповторне. Музиканти розкривають не

тільки потенціал, закладений автором твору, але й нові можливості своїх інструментів, виконавської техніки та творчої фантазії.

Виконавські версії дуже характерно відрізняються в часовому показнику – найшвидша версія *Hectora Martignona* та *Joe Burgstallera* – 20:36, найдовша – Дмитра Суховієнко та Андрія Ільківа – 40:15. Це обумовлене й виконавськими особливостями й особистим відношенням до авторського тексту, наприклад в виконанні *Hectora Martignona* та *Joe Burgstallera* навмисно випущена четверта частина.

Виконання Клода Боллінга та Моріса Андре – перше виконання сюїти. Авторське виконання твору полегшує процес інтерпретації твору наступним поколінням виконавців, хоча його прийнято вважати еталонним, музика не передбачає єдиного варіанту трактування та строгого слідування авторському виконанню.

Виконання виділяється надприродною злагодженістю виконавців. Єдність у всіх аспектах музичного твору – головна ознака даного виконання. Воно відрізняється від інших повноцінним слідуванням партитурі, й таким чином воно є цінним прикладом для академічних виконавців на етапі їх ознайомлення з твором.

Взаємозв'язок музикантів відбувається на принципі повноцінної злагодженості. Незважаючи на чітке розмежування «класичних» та джазових ролей, закладене в нотний текст деяких частин, музиканти пристосовуються один до іншого, резонуючи своєю манерою виконання.

Друге представлено виконання французьких музикантів *Hervé Sellina* та *Erica Aubiera*. Виконавці, в більшості дотримуючись трактування К. Боллінга та Моріса Андре, але й вносять в своє виконання імпровізаційну різноманітність. Практика навчання *Erica Aubiera* у Моріса Андре, завдала безпосередній вплив на манеру виконання музиканта. Дане виконання насичено значними динамічними градаціями та емоційним наповненням. Вибудовування взаємовідносин серед музикантів в деяких частинах йде

іншим шляхом на відміну від виконання Клода Боллінга та Моріса Андре, це розкривається в помітній першості партії труби.

У третьому варіанті виконання, представлена виконавською версією українських музикантів – Дмитра Суховієнка та Андрія Ількова. Дане виконання, найбільш цінний матеріал для прослуховування. Запис зроблений з концерту, що виключає можливість численних дублів. Музиканти продемонстрували не тільки свою технічну, виконавську довершеність, але й також вміння охопити твір цілком, здатність до швидкої перебудови між частинами, емоційну та професійну витримку.

Це виконання є особливим, адже воно гарантує відсутність звукових ефектів, коригування якості звука штучним шляхом та інших способів обробки музичної композиції. Але незважаючи на це, дане виконання не поступає майстерністю іншим.

Відмінними рисами даного виконання є по-перше самі виконавці, які виховані в академічних традиціях й це має суттєвий вплив на виконання, адже відчувається деяка стриманість в фантазійному польоті, але виграшною стороною цього моменту є якісне відношення до авторського тексту та віртуозна спроможність, по-друге – дане виконання представляє слухачам повноцінний ансамблевий склад з наявністю в деяких фрагментах провідних ролей доповнюючих інструментів. Це суттєво змінює усю манеру виконання, додаючи їй американський колорит.

Останньою з представлених виконавських версій, є трактування американських музикантів – *Hectora Martignona* – *Joe Burgstallera*. Дане виконання відводить виконавця від сприйняття звичайного авторського тексту. Воно занурює в такий океан виконавської фантазії, що після якого, дуже важко що-небудь висловити словами. Це в першу чергу бездоганна виконавська майстерність, безмежний спектр фарб і почуттів. Дана версія розкриває сюїту абсолютно з нової сторони і це безцінний подарунок для слухачів.

Цікавою відмінністю є спритність трубача в зміні інструментів. Відсутність відеозапису не дозволяє вирішити головне питання – чи притримується *Joe Burgstaller* зазначених авторських вказівок, щодо використання різних різновидів труб в частинах сюїти, адже виконавська майстерність *Joe Burgstallera* та вміння відтворювати тембри інших інструментів змушує міркувати на якому інструменті він грає в даний час.

ВИСНОВКИ

Мистецтво ХХ століття пов'язано з інноваційними змінами в різних напрямках. В цей час, коли в світі вирували війни, революції, людям була необхідна музика, що доставляє душевну насолоду. Як відповідь на запит натовпу, з'являються нові музичні жанри, стилі, музика стає більш зрозумілою та близькою до сприйняття будь-якої людини. Таким чином виникає новий напрям мистецтва - «*middle culture*», в основі якого стояв синтез жанрів високого мистецтва - «елітарного», котрим в музиці називається європейська класика, та масового мистецтва – це поп музика, рок, джаз, фольк та інші види.

Іншою причиною виникнення «*middle culture*» є технічний прогрес, який обумовив появу нових засобів створення, поширення музики, у композиторів та музикантів з'явилась можливість експериментувати і, як наслідок, з'явилося безліч геніальних, новаторських творів.

Поняття «*middle culture*» мало широке значення та було застосовано не лише в музичному мистецтві. Тому в музичній практиці ХХ століття як різновид «*middle culture*» виникає напрям, означений поняттям *classical crossover*. Це поняття характеризує напрям музичного мистецтва, який представляє синтез декількох стилів академічного та неакадемічного спрямувань. Наявність принципів академічної традиції є незмінною складовою *classical crossover*, допоміжними стилями виступають: поп, рок, джаз, фольк музика та інші.

Яскравим прикладом *classical crossover* в інструментальному жанру є сюїта «*Toot Suite*» для труби та джазового фортепіанного тріо французького композитора та піаніста Клода Боллінга. В цьому творі композитор проявив себе сміливим експериментатором. Його музика була зрозуміла в більшості американській публіці, французька публіка не відразу сприйняла музику Клода митця. Незважаючи на це, з часом музика Клода Боллінга заслужила визнання і у Франції, і в інших країнах. Процес розуміння спадщини Клода

Боллінга не зупиняється, а продовжує поширюватися по всьому світу до теперішнього часу.

Сюїта була улюбленим жанром Клода Боллінга. Митець продовжує традиції класичної французької сюїти, при цьому доповнюючи її різноманітністю образів і музичних елементів. Клод Боллінг писав сюїти для різних музичних інструментів: флейти, віолончелі, скрипки, труби. Будучи піаністом, він досконало знав особливості кожного інструмента, адже в процесі творчої роботи взаємодіяв з майбутніми виконавцями своїх сюїти – видатними музикантами того часу, першими виконавцями творів К. Боллінга.

У сюїтах Клод Боллінг як композитор переслідував мету об'єднати два різних першоджерела – джазовий та академічний. Академічна роль була відведена сольним інструментам, в той час як інструментальному ансамблю – джазова. Всі частини сюїти пронизані наскрізь цими переплетеннями. Незважаючи на чітко відведену стильову задачу кожної партії, ми чуємо не протиріччя, а саме синтез цих двох напрямків.

«*Toot Suite*» виникла як результат взаємодії композитора з найкращим трубачем ХХ століття – Морісом Андре. Даний твір – це своєрідний виклик трубачу на перевірку його безмежних виконавських можливостей.

Цінність цієї композиції закладена в різноманітті музичного матеріалу, написаного для різних різновидів труб. У Сюїті розкриваються можливості (а саме поза межні можливості, тому що орієнтир був на виконавця вищого класу) кожного інструмента та його темброва насиченість.

Усі шість частин Сюїти мають програмну назву, яка розкриває особливості жанру чи образно-сміслове значення.

Перша частина – *Allergo*, побудована за принципом канону; написана в класичній манері з легкими елементами джазу. В першій частині виокремлені «академічні» та «джазові» розділи.

Друга частина «*Mystique*» контрастує першій ніжним, співучим і проникливим звучанням; у ній поєднані внутрішній порив, експресія та інтимна лірика. «*Mystique*» являє собою тричастинну композицію, де крайні

частини написані в класичній манері, а в середньому епізоді переважає джазова манера викладу.

У третій частині «*Rag-polka*» представлене поєднання таких музичних жанрів як полька та регтайм (жанр афроамериканської музики). Композитор намагається донести ідею поєднання, як принцип *crossover*`ської музики, саме вираженням характерних рис національних культур, на ґрунті яких формуються музичні традиції певного напрямку.

Четверта частина – «*Marche*» апелює до принципи побудови першої частини, де композиція поділена на «академічні» та «джазові» розділи. В цій частині композитор висвітлює джаз у всій його вишуканості, що в сукупності з класичною структурою, складає помпезний та багатобарвний твір.

П'ята частина - «*Vesperale*» вражає своєю зворушливістю, теплотою мелодики та багатством гармонійної основи. Музика наближена до стилю Соул музики. Партія труби написана в класичній манері, але супровід, в переважній більшості, заснований на джазових гармоніях. Його завдання урізноманітнити, занурити мелодію в океан фарб. Джазова імпровізація в фортепіанній партії відповідає характеру усього твору. Тут немає «рваних» ритмів, немає різких обривів мелодії. Мелодія згладжена і дуже мальовнича.

Емоційна складова шостої частини «*Spirituelle*» - це радість і веселощі. Композитор, занурюючись в жанр спірічуела, збагачує його насиченістю фактури, різноманітністю взаємодії між виконавцями, барвистістю та емоційною насиченістю.

Незважаючи на складність музичного матеріалу та орієнтир на виконавців вищого рівня, «*Toot Suite*» вже має велику кількість трактувань музикантами з різних країн та континентів.

У даному дослідженні обрано чотири виконавські версії «*Toot Suite*» К.Боллінна, що представляють різні національні виконавські школи. Дуже виразними та яскравими інтерпретаторами Сюїти є музиканти з Франції *Hervé Sellin* та *Eric Aubier*, України - Дмитро Суховієнко та Андрій Ільків та США - *Hector Martignona- Joe Burgstaller*.

Маючи в приклад виконання Моріса Андре та Клода Боллінга, зазначені музиканти по-різному розкривають музичний матеріал «*Toot Suite*», демонструючи різні підходи до виконання *crossover*`скої музики.

Авторська версія виконання виділяється надприродною злагодженістю виконавців. Незважаючи на чітке розмежування класичних та джазових ролей, закладене в нотний текст деяких частин, музиканти пристосовуються один до іншого, резонуючи своєю манерою виконання.

Hervé Sellin і *Eric Aubier* в більшості дотримуються принципів трактування Боллінга і Моріса, але й додають імпровізаційну різноманітність. Дане виконання підкреслює першість партії труби.

Виконання Дмитра Суховієнка та Андрія Ільківа найбільш академічне та стримане, але воно є своєрідним орієнтиром для виконавців класичного напрямку музичної освіти, адже мета *crossover*`скої музики створювати такі твори, які урізноманітнять репертуар музикантів будь-яких напрямів.

Нотний текст «*Toot Suite*» - це, з одного боку, повноцінний нотний запис концертного твору, а з іншого це лише своєрідний фундамент для виконавців, адже композитор не стримує їх творчої волі та передбачає можливість відступу від нотного тексту в процесі інтерпретування, отже це «*crossover*» – музика, яка розширює межі академічних виконавських традицій.

Прикладом такої творчої трансформації музичного матеріалу є виконання *Hectora Martignona - Joe Burgstaller*. Воно занурює слухача в бездонний океан виконавської фантазії, це в першу чергу бездоганна виконавська майстерність, безмежний спектр фарб та почуттів.

Узагальнюючи вищесказане та підводячи підсумок потрібно викреслити основні риси «*crossover* `ського» письма Клода Боллінга. Це:

- класична структура з чіткими межами та розділами;
- композиційне розшарування класичних та джазових розділів або безшовне переплетення стилів в межах єдиної структури;

- збагачення традиційних музичних жанрів новими звуковими ефектами: джазовими гармоніями, ритмами, фактурними винаходами, прийомами гри;
- принцип діалогової взаємодії та рівноправності серед виконавців; імпровізація, як принцип розвитку та різноманітності музичного матеріалу;
- нотна партитура служить як повноцінним записом музичного твору, так і базовим ґрунтом для розвитку виконавської фантазії;
- урівноваженість стилів в межах єдиного твору;
- принцип чіткої ритмічної та темпової організації, як основоположний в формуванні твору;
- барвистість та вишуканість в передачі образності композицій.

«*Toot Suite*», як різновид напряму «*classical crossover*» вимагає від виконавця бездоганної виконавської майстерності, постійного відчуття взаємодії з партнером, володіння різними прийомами гри як академічними, так і джазовими, вміння перейняти манеру гри від партнера, вміння фантазувати та передавати різні образи та емоційні стани, розуміння академічних та джазових принципів та спритність в їх варіюванні.

«*Toot Suite*» являє собою значний внесок в репертуар труби, це приклад реалізації *crossover*`ської задумки композитора, це твір, що поклав початок нової епохи розвитку трубної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрій Ільків. Біографія. URL: <http://ilkiv-trumpet.eu/bioua.htm>
2. Анохина С.В. Полистилистика в музыкальной культуре постмодернизма: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Краснодар, 2009. 22 с.
3. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учеб. пособ. Кн. 2 / Нац. музык. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев : Задруга, 2012. 407 с
4. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально исполнительского искусства : учеб. пособ. / Нац. музык. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев : Задруга, 2006. 432 с
5. Асафьев Б. Французская музыка и её современные представители. *Зарубежная музыка XX века: материалы и документы*. Москва : Музыка, 1975. С. 112–126.
6. Бабич Т. Н. Classical crossover как гибридный художественный феномен: сущность и практика. *Репозиторий БГУКИ*. 2018. С. 53-58
7. Барбан Е. Джазовая импровизация (К проблеме построения теории). *Советский джаз. Проблемы. События. Мастера* : сб. ст. / сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. Москва, 1987. С. 162–183.
8. Баяхунова Л.Б. Классический кроссовер в культурном пространстве России. *Культура в современном мире*, №3, 2012. 26 с.
9. Будагян Р.Р., Зайцева М.Л. Синтетические черты музыкального направления classical crossover и его проявление в исполнительском искусстве рубежа XX-XXI веков. «*Colloquium-journal*» 2(26). С. 20-25.
10. Будагян Р. Р Зайцева М. Л.,. Становление музыкального направления Classical crossover в современном скрипичном искусстве. *Вестник славянских культур*. 2018. Т. 49. Москва, 2018. С.359-370.

11. Верёвкина Ю.В. Неакадемическое исполнение академической музыки: актуальные тенденции последней трети XX - начала XXI века: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Ростов-на-Дону, 2012. 24 с.
12. Воропаева О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф....канд. мист-ва. – спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2009. 16 с.
13. Герасимова М. К проблеме вокальной импровизации в джазе. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київ, 2000. Вип. 5. С. 37–40.
14. Го Энди. Академическая музыка в формате массовой культуры: к трансформации традиций. *Репозиторий БГУКИ*. 2020. С. 48-50.
15. Давыдов С. Специфика фактуры в джазовой импровизации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наукових праць. Харків нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. – С. 301–308.
16. Данько Л.И. Classical crossover: эволюция и формы проявления. *В лаборатории ученого*. 2010. С. 284-289
17. Данько Л.И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Санкт-Петербург, 2013. 22 с.
18. Денисов Э. В. Джаз и новая музыка. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники : сб. ст. / Э. В. Денисов. Москва, 1986. С. 328–335.
19. Друскин М. Из истории французской музыки. О западноевропейской музыке XX века. Москва, 1973. С. 230–271.
20. Ершова Е. Черты формообразования в современной музыке : уч. пособие. Москва, 1987. 72 с.
21. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с. .

22. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка 1976. 176 с
23. Конен В. Рождение джаза: 2–е издание. *Популярный исторический очерк* / Ред. А. Медведев. Москва : Сов. композитор, 1990. 320 с.
24. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.
25. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2003. 40 с.
26. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. Москва : Сов. композитор, 1990. 208 с.
27. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. 2-е изд. Москва : Сфера, 2003. 343 с
28. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыки. Ч. 2. Москва : Музыка, 1983. 264 с.
29. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 224 с.
30. Лозовский А.М. Джаз в контексте импровизационных явлений художественного творчества. *Донецьке музикознавство. Вісник* : зб. ст. ХДАДМ. Донецьк, 2007. Вип 9. С. 61–70.
31. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва : Музыка, 1991. 88 с.
32. Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре : материалы Международной научно–практической конференции (30–31 марта 2016 г.). Краснодар : Издательский Дом – Юг, 2016. 162 с.
33. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
34. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : Владос, 2003. 248 с

35. Проскурин С.Г. Труба в эпоху барокко: инструментарий, репертуар, исполнительские традиции : дис. ... канд. искус. Ростов-на-Дону, 2005. 210 с.
36. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Москва : Классика–XXI, 2008. 208 с.
37. Сарджент У. Джаз : генезис, музыкальный язык, эстетика. Москва: Музыка, 1987. 296 с
38. Семенченко Е.В. Классический кроссовер как объект массовой культуры. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* Тамбов: Грамота, 2016. № 1 (63). С. 165-167
39. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1974. 446 с.
40. Слупський В.В. До проблеми формування естрадних навичок виконавців на духових інструментах. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Сер. Виконавське музикознавство.* 2008. Вип. 77. Книга 14. С. 158–172
41. Сохор А. Н. Стиль, метод, направление. Вопросы социологии и эстетики музыки. Ленинград : Сов. композитор, 1981. С. 44–57.
42. Сродных Н. Л. Основы джазовой импровизации в структуре профессиональной подготовки педагога – музыканта: монографія / Урал. гос пед. ун–т. Екатеринбург : ООО «Издательский дом Ажур», 2015. 240 с
43. Таюшев С. С. Жанр crossover как явление популярной культуры. *Знание. Понимание. Умение.* 2011. № 1. С. 231–237
44. Тягінова М. Академічна музика і джаз: проблеми синтезу (на прикладі сюїт і партит українських композиторів останньої третини ХХ сторіччя): магістерська робота. Харків : ХДУМ ім.І.П.Котляревського, 2007.

45. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пособие. 2-е изд., доп. Москва : Музыка, 1989. 207 с.
46. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. Санкт Петербург : Лань, 2000. 320 с.
47. Холопова В.Н. Композитор Альфред Шнитке. Монография. Москва: Аркаим, 2002. С.89-109.
48. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
49. Шулин В. Искусство импровизации в джазе последней трети XX столетия: к проблеме звукоидеала : автореф...канд. искусствоведения.. СПб, 2007. 19 с.
50. Andre, Maurice. "Biography." *A Life for the Trumpet*. URL: <http://www.maurice-andre.com>
51. "Biography." *The Official Website of Claude Bolling*. URL: <http://www.claude-bolling.com/en/>
52. Dmytro Sukhovienko. Concert pianist. Bio. URL: <https://dmytro.net/bio>
53. Hector Martignon. The official site. URL: <https://hectormartignon.com>
54. Hervé Sellin. Bio. URL: <https://hervesellin.com/bio/>
55. Iannaccone, Louanne Marie, "Crossing Over in the 21st Century: New Perspectives on Classical Music Through the Work of Mark O'Connor, Edgar Meyer, and Béla Fleck." Master's Thesis, University of Tennessee. 2005. 163 p. URL: https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/2014
56. Joe Burgstaller is a Yamaha Performing Artist. URL: <https://www.joeburgstaller.com/yamaha>
57. Karyn E. Garvin. The crossover conflict: creating a framework for combination classical and popular music in the 21 century – 2012, Washington, 50 p.

58. Kevin Christopher Tague. *Crossover Trumpet Performance: Jazz Style and Technique for Classical Trumpeters*. University of Nevada, Las Vegas August 2017. 77 p.
59. Passley, Oscar O. *Claude Bolling's Toot Suite for Trumpet and Jazz Piano: a Performance Guide*. University of North Texas. Texas, 2012. 44 p.
60. Sklar, Pamela. "Claude Bolling: A Living Legend Turns 80." *Flutist Quarterly* 35 (Summer 2010). P. 34–37.
61. Stephen Burns-Artistic Director. New music USA. URL: <https://www.newmusicusa.org/profile/stephen-burns/>

ДОДАТКИ

Нотні приклади

Приклад №1

Trumpet in C
mf
♩ = 76

Piano
3/4
mf

Приклад №2

f

Приклад №3

cantabile
mf

Приклад №4

cantabile
mf

Приклад

№5

Приклад №6

mf

Jazz impro.
mf

Fm.7 Bb7 Fm.7 Bb7

Jazz impro.
mf

Fm.7 Bb7 Fm.7 Bb7

Приклад №7



Приклад №8



Приклад №9



Приклад №10



Приклад №11



Приклад №12



Приклад №13

Example 14: Musical score for piano. The piece is in 4/4 time and features a melody line with triplets and slurs, and a piano accompaniment with a 4/4 time signature. The tempo is marked *mf*. Fingerings are indicated as 3 2 1 in the right hand and 3 2 1 in the left hand.

Приклад №14

Example 15: Musical score for piano. The piece is in 4/4 time and features a melody line with slurs and accents, and a piano accompaniment with a 4/4 time signature. The tempo is marked *mf* for the melody and *p* for the piano accompaniment.

Приклад №15

Example 15 (TRIO): Musical score for piano. The piece is in 4/4 time and features a melody line with slurs and accents, and a piano accompaniment with a 4/4 time signature. The tempo is marked *pp*. The section is labeled "TRIO".

Example 15 (Variation): Musical score for piano. The piece is in 4/4 time and features a melody line with slurs and accents, and a piano accompaniment with a 4/4 time signature. The tempo is marked *mf*. The section is labeled "Variation".

Приклад №16

Example 16: Musical score for piano. The piece is in 4/4 time and features a melody line with slurs and accents, and a piano accompaniment with a 4/4 time signature. The tempo is marked *mf*.

Приклад №17

Example 17 (Jazz style): Musical score for piano. The piece is in 4/4 time and features a melody line with slurs and accents, and a piano accompaniment with a 4/4 time signature. The tempo is marked *Jazz style*.

Приклад №18

Example 19 is a musical score for a piece titled "Jazz march". It consists of a melody line and a piano accompaniment. The melody is marked with a circled '1' above the first measure and a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment is also marked with *mf*. The piece is in a 4/4 time signature and features a steady, rhythmic accompaniment.

Приклад №19

Example 20 is a musical score for a piece in 4/4 time. It features a melody line and a piano accompaniment. The melody is marked with a dynamic of *mp* and includes fingerings (1-2-3-4) and accents. The piano accompaniment consists of a steady bass line with chords.

Приклад №20

Example 21 is a musical score for a piece titled "Jazz impro.". It features a single melody line marked with a dynamic of *espressivo*. The melody is in a 4/4 time signature and includes slurs and accents.

Приклад № 21

Example 22 is a musical score for a piece titled "Jazz impro.". It features a melody line and a piano accompaniment. The melody is marked with a dynamic of *espressivo* and includes a *rit.* marking. The piano accompaniment is marked with *mf* and includes a *rit.* marking. The piece is in a 4/4 time signature and features a steady, rhythmic accompaniment. Chords are indicated below the piano part: B^b, A^bM7, C^m7, and F7+9.

Приклад №22

Example 23 is a musical score for a piece in 4/4 time. It features a melody line and a piano accompaniment. Both the melody and piano parts are marked with a dynamic of *mf*. The piano accompaniment consists of a steady bass line with chords.

Приклад №23

Example 24 is a musical score for a piece in 4/4 time. It features a single melody line. The melody is in a 4/4 time signature and includes slurs and accents.