

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

Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

Бевз Денис Володимирович

УДК 780.643.2.082.4(4):781(043.5)

ФРАНЦУЗЬКИЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ СЕРЕДИНИ ХХ
СТОЛІТТЯ: ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВИЙ ПРОСТІР
(на матеріалі творів для труби А. Жоліве та А. Томазі)

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття освітнього ступеня магістра

Магістерська робота містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ Д. В. Бевз

Науковий керівник: Дубка Олександр Сергійович, кандидат мистецтвознавства, старший викладач

Харків – 2023

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ В ІСТОРІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ.....	7
1.1. Історичний шлях формування жанру інструментального концерту у французькій музичній культурі.....	7
1.2. Сильова різноманітність французьких інструментальних концертів для духових інструментів.....	14
Висновки до Розділу 1.....	21
Розділ 2. ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВИЙ ПРОСТІР У ФРАНЦУЗЬКИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОНЦЕРТАХ ДЛЯ ТРУБИ (СЕРЕДИНА ХХ СТОЛІТТЯ).....	25
2.1. Композиційно-драматургічний аналіз Концертино для труби з оркестром А. Жоліве.....	28
2.2. Композиційно-драматургічний аналіз Концерту для труби з оркестром А. Томазі.....	32
2.3. Виконавсько-стильовий простір у французьких трубних концертах середини ХХ століття.....	35
Висновки до Розділу 2.....	43
Висновки.....	46
Список використаних джерел.....	52

ВСТУП

Актуальність дослідження. Внесок французьких композиторів в світове музичне мистецтво важко переоцінити, особливо, що стосується інструментальної музики, яка є більш показовою в плані темброво-інструментальної драматургії, що у французькій музичній культурі проявляється як найбільш яскрава та розвинута серед інших представників європейської культури.

Як відомо, ХХ століття привнесло в музичну культуру Європи значні зрушення в багатьох пластах музичної мови. В цих карколомних процесах не залишилися осторонь і виконавці на духових інструментах, і композитори, що писали для цих інструментів. І сьогодні, завдяки поширеному в професійній музичній освіті векторі на розбудову різножанрового та різностильового репертуару (на нашу думку, з метою виховання більш універсальних виконавців) не випадково значно зростає цікавість до творів французьких композиторів, з їх глибиною філософських смислів та барвистістю музичної мови.

На сьогоднішній день в системі української професійної музичної освіти можна констатувати значне зростання кількості та якості наукових досліджень, авторами яких є саме виконавці-інструменталісти. Це є прямою відповіддю на тенденцію, що склалася в останні десятиліття – значне підняття планки інтерпретаційної майстерності музикантів, тобто на сьогодні від виконавця вимагається більш ґрунтовні теоретичні знання у вагомих музикознавчих категоріях, таких як “жанр”, “стиль”, та вміння вільно оперувати ними під час створення власних інтерпретаційних версій репертуарних творів.

Саме тому, враховуючи особисту практичну зацікавленість автора, нашу увагу привернули твори для труби французьких композиторів А. Жоліве та А. Томазі в жанрі інструментального концерту.

Загалом творчість французьких композиторів ХХ століття завжди приваблювала дослідників своєю багатоплановістю драматургійних рішень, глибокою лірико-філософською наповненістю, свободою в роботі з формою, характерною “строкатістю” інтонаційного “словника”.

Вивчення того як втілюються вищеперелічені фактори в конкретних творах з метою підвищення якості у формуванні сучасних інтерпретаційних версій і обумовлює проблематику та актуальність даної роботи.

Мета дослідження – окреслити багатовекторність виконавсько-стильового простору інструментальних концертів французьких композиторів середини ХХ століття на матеріалі творів для труби. Поставлена мета вимагає вирішення таких завдань:

1. здійснити огляд наукової літератури з питань еволюції французького інструментального концерту;
2. окреслити різноманітність французьких інструментальних концертів для духових інструментів;
3. здійснити композиційно-драматургічний аналіз творів для труби французьких композиторів А. Жоліве та А. Томазі в жанрі інструментального концерту;
4. схарактеризувати виконавсько-стильовий простір у французьких трубних концертах середини ХХ століття.

Об’єкт дослідження – жанр інструментального концерту у французькій музичній культурі, а його **предмет** – різноплановість виконавсько-стильових аспектів у французьких трубних концертах середини ХХ століття.

Матеріал дослідження. Концертіно для труби з оркестром А. Жоліве та Концерт для труби з оркестром А. Томазі – ноти (партитура), аудіо- та відеозаписи.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексі науково-дослідницьких підходів, що відповідають меті дослідження та сприяють її досягненню:

- *історіографічний та культурологічний* підходи, що дозволяють розглянути французький інструментальний концерт в загальнокультурному контексті;

- *структурно-функціональний та музично-аналітичний* аналіз, що допомагає скласти “виконавсько-стильовий портрет” французького трубного концерт середини ХХ століття, шляхом визначення провідних стильових, композиційно-драматургічних та виконавських рис обраних творів;

- *компаративний та інтерпретаційний* аналіз, що сприяє виділенню загальних рис вибраних творів задля виокремлення та характеристики загального виконавсько-стильового простору.

Теоретична база дослідження. Інструментальна творчість французьких композиторів ХХ століття неодноразово ставала предметом дослідження багатьох українських та зарубіжних музикознавців, але обраний нами твір, з точки зору виконавсько-стильових особливостей, раніше детально не вивчався. В даному дослідженні ми спиралися на роботи:

- з питань жанрово-стильового моделювання інструментального концерту (Біла К. [10], Левко В. [20], Мочурад Б. [26]);

- з питань теорії виконавської інтерпретації (Катрич О. [15], Котляревська О. [17], Лисенко О. [21], Маркова О. [23]) та виконавства на духових інструментах (Апатський В. [1], Богданов В. [4]);

- з питань теоретичного осмислення французького інструментального концерту (Бернард Ж.-Ф. [3], Богданова О. [5], Белявіна Н. [7-9], Габаєв І. [11], Дубінська О. [14], Кулікова О. [18], Ланконі М. [19], Максименко Д. [22], Розенко І. [29], Трубач О. [31], Флінн К. [32]).

Наукову новизну отриманих результатів демонструє акцентуація уваги виконавців не лише на безпосередньо процес відтворення музичного тексту, а й на значну попередню музично-аналітичну роботу з репертуарними творами, а також наведено приклад такого процесу на творах французьких композиторів у жанрі інструментального концерту.

Практична значущість отриманих результатів полягає у можливості використання аналітичних результатів та узагальнень в навчальних курсах «Історія і методика викладання гри на духових інструментах», «Історія виконавства на духових інструментах», а також у процесі індивідуальної роботи виконавців над творами французьких композиторів в жанрі інструментального концерту.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 57 сторінок, з них основного тексту – 49 сторінок. Список використаних джерел налічує 53 найменування, з них іноземною мовою – 16 найменувань.

Розділ 1

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ В ІСТОРІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Історичний шлях формування жанру інструментального концерту у французькій музичній культурі

Загальновідомо, що інструментальний концерт є одним із найбільш популярних жанрів академічної музики. Він виник в Італії в XVII столітті, але відразу ж знайшов своїх прихильників у Франції. В цьому розділі ми розглянемо історичний шлях формування жанру інструментального концерту у французькій музичній культурі.

Вже на початку XVIII століття інструментальний концерт уже був досить популярним жанром у Франції. Він виконувався на різних інструментах, таких як скрипка, клавесин, гобой, фагот, труба тощо. Французькі композитори часто використовували стиль італійського концерту, але додавали до нього свої особливості, такі як темпоритмічні та силабічні риси французьких танців та віршів. Це був період кристалізації національної моделі французького інструментального концерту.

Цей період демонструє не тільки експерименти з жанровими мікстами та взаємодією з іншими видами мистецтва, а й кристалізацією розуміння цього жанру, тобто його естетично-філософськими засадами. Так, у XVIII столітті французькі композитори звернули свою увагу на розвиток оркестрового інструментального концерту. Оркестрові інструментальні концерти мали більш широкі можливості для експресії (яка загалом притаманна французькій естетиці), оскільки вони були написані для цілого оркестру, а не для окремого інструменту.

В підтвердження сказаному, вважаємо доречним звернутися до музикознавчих поглядів французьких науковців.

Наприклад, в трактаті “Історія музики” (1945) Андре Мессаг’є пише, що концерт є способом досконалого злиття індивідуальної майстерності соліста з колективною гідністю оркестру [цит. за 40, с. 44].

В свою чергу, Жорж Рів’єр вважає, що концерт – це не тільки сольна п’єса для інструменту, але й взаємодія соліста з оркестром, де обидва сторони взаємодіють для досягнення музичної гармонії [цит. за 39, с. 50].

Загалом французькі дослідники схиляються до думки, що жанр інструментального концерту виник у Франції як результат поєднання багатьох музичних традицій. За час свого розвитку він пройшов довгий і складний шлях розвитку та еволюції, ставши важливою складовою частиною французької музичної культури.

Початок формування жанру інструментального концерту і українськими і французькими дослідниками пов’язується з іменем Жана-Батиста Люллі. Він був першим композитором, що створив французькі зразки цього жанру. Його концерти склалися з виконанням сольної партії, духового оркестру та басу, що забезпечувало їх гармонійне поєднання. Ця техніка отримала власну назву “французький концерт” [40, с. 49].

І надалі жанр інструментального концерту продовжив свій розвиток та поширення у Франції. Прослідковується певна закономірність, навіть, можна сказати “мода” на якийсь конкретний солюючий інструмент. Наприклад, на початку століття цей жанр був пов’язаний з фортепіано та скрипкою, у 1730-х роках були створені перші концерти для клавесина, а в 1760-х роках більшість концертних творів для флейти.

У другій половині XVIII століття інструментальний концерт у Франції зазнав структурних змін. Він став більш масштабним, з більшою кількістю частин та виконавців. У цей період були створені концерти для оркестру, де багато солістів мали рівні можливості для виконання своїх партій. Ці концерти відрізнялися від раніших більшою об’ємністю та гармонійним поєднанням тембрів інструментів. І це було цікавим

композиційним рішенням, яке було притаманне не лише французьким композиторам.

Так, інструментальний концерт став унікальним феноменом в історії європейської музичної культури, завдяки саме прагненню митців переосмислити жанр в ракурсі покращення та досконалості діалогу виконавців “соліст – оркестр”, тобто відбувалася поступова “демократизація” жанру, зникала гострота змагання, яка була притаманна ранньому італійському концерту, що будувався на філософії єдності протириччя.

Для вітчизняного мистецтвознавства більш поширена думка про те, що в основі концепції жанру інструментального концерту лежить єдність і протиборство соліста з оркестром, а діалог забезпечує мистецьку цілісність і єдність концертної композиції. Тобто вважається, що концертна музика – це умовна ідеалізована форма змагання, яке передбачає взаємне узгодження зусиль спільно граючих музикантів.

Врешті-решт, концертність являє собою комплексне явище, що охоплює різноманітні аспекти творчості митця, виконавства, естетичного сприйняття і навіть філософських категорій. Важливими елементами даного поняття є діалогічність, принцип гри та віртуозне первенство.

Починаючи з епохи пізнього Відродження і на всіх етапах свого розвитку жанр інструментального концерту у кожній історичній епосі мав певну акцентуацію різних аспектів свого архетипу, який відображався в типі мислення, філософії притаманної цьому часовому проміжку.

Варто підкреслити, що все сказане про концертність є також характерним і для французьких інструментальних концертів, які є об’єктом цього дослідження (зокрема, “Концерт для труби з оркестром” А. Томазі, який майстерно демонструє діалогічність, принцип гри та віртуозну сотворчість).

У добу Відродження та бароко найяскравіше проявляється принцип діалогічності, який полягав у врівноваженості рольових позицій соліста та оркестру.

Надалі, з появою концертів з яскраво вираженим солюючим первнем, зокрема це можна помітити у творах А. Вівальді та Й. С. Баха, поступово принцип діалогічності перетворювався на композицію, побудовану на ідеї змагання.

Те саме стосується і доби романтизму, в концертних творах значна перевага на боці солюючих виконавців. Як відомо, цей період характеризується зосередженістю на особистих переживаннях героя (в нашому випадку, інструменту), тому концертне змагання теж умовно зазнало змін – посилена емоційність солюючої партії ще більше підсилюється виразними можливостями оркестру.

Вже у ХХ столітті концертність перетворилася на метод драматургії та тематичного розвитку, по-різному відбиваючись на різних жанрових моделях та новоутвореннях, на окремих композиторських стилях.

І, врешті-решт, на тенденціях епохи, таких як неокласицизм та алеаторика [14, с. 99].

Так звана тотальна симфонізація (як, в принципі, пізніше і криза цієї тенденції) та потужний розвиток оркестрового інструментарію – все це можна чітко прослідкувати на прикладах концертного жанру [там само].

Отже, у ХХ столітті концертний жанр чутко реагував на всі стрімкі здвиги філософського та концептуального толку: від монументальних творів до значної камернізації оркестрового письма.

Щодо історичного шляху концертного жанру у французькій музичній культурі, розглянемо панорамно зразки різних часів. Ми вже згадували перші зразки жанру Ж.-Б. Люллі, тож перейдемо одразу до доби класицизму.

Так, в період класицизму з'являються видатні твори, авторами яких були А.-Ж. Ріжель, П. Блондо, Л. Жаден та Л.-Ф. Герольд. На декілька

десятиліть пізніше (приблизно у 1820-1830-х роках) було створено цікаві, з точки зору композиції, концерти для різних солюючих інструментів (наприклад, Ф. Калькбренера, С. Тальберга та Ш. Алькана) [3, с. 54].

Зразки, що датуються 1840-1850-ми роками (наприклад, Е. Прюдан, Ж. Пфайффер та А. Герц), демонструють модель “блискучого” виконання, тобто високий рівень віртуозності, що став наслідком значного зростання рівня виконавської майстерності [там само].

Але не завжди жанр концерту знаходився на “музичному Олімпі” французького музичного мистецтва, були і певні кризові часи.

Потужною постаттю в історії французької музики є К. Сен-Санс, який створив Фортепіанний концерт №1 (1858). Цей твір демонструє прихильність до класичних традицій В. А. Моцарта, при цьому відповідає на сучасні йому вимоги віртуозної та симфонізованої тенденцій, навіть можна сказати “моди”. Композитор зберігає традиційну тричастинну структуру, що свідчить про його обережне ставлення до нових тенденцій та відсутність негайного прийняття виникаючих новацій [19, с. 54].

У другій половині 19 століття з’являються цікаві зразки концертного жанру (наприклад, твори Ж. Пфайффера і А. Герца), де яскраво виражене домінування солістів поєднується з новою “модною” тенденцією – *Concerto symphonique*, який представляли А. Літольф, М. Бергсон і Е. Вроблескі [там само].

Вже Другий фортепіанний концерт К. Сен-Санса (1868) відображає орієнтацію на романтичну модель завдяки активному використанню соковитих гармоній. Однак, концепція цього твору К. Сен-Санса є оригінальною, оскільки побудована на структурі з поступовим темповим нагнітанням (повільно – швидко – дуже швидко), яка є неперевершеною в жанрі фортепіанного концерту [там само].

Набуває популярності фортепіанний концерт серед багатьох французьких композиторів (А. Кастільйон, Б. Годар, Ш. Відор, Т. Дюбуа,

М. Жаелль), що виявляється у збереженні традиційної тричастинної структури та використанні риторики та “красномовності” гармоній.

Всі твори концертного жанру в достатній мірі досліджені французькими музикознавцями. Можна навіть сказати, що теорія жанру інструментального концерту є одним із ключових тем у французькому музикознавстві. Про це свідчить велика кількість наукових досліджень.

Теоретичне обґрунтування теорії жанру інструментального концерту у Франції бере свій початок ще у XIX столітті, а стале формування наукової музикознавчої школи датується початком XX століття. В цей період потужний розвиток теоретичного осмислення був пов’язаний, перш за все, з розвитком фортепіанного мистецтва та підвищенням попиту серед слухачів саме інструментальних концертів.

Одним із видатних представників французької школи теорії жанру інструментального концерту є Морис Еммануель. Він розробив теорію про те, що інструментальний концерт має бути розумним як форма абстрактного мистецтва, що не залежить від змісту або теми [39, с. 29].

Інші дослідники, такі як Андре Буланже, бачили концерт як форму, яка повинна виражати емоційну сутність музики. Вони наголошували на тому, що концерт має мати експресивність та співпрацювати (взаємодіяти) з іншими музичними формами [39, с. 30].

У XX столітті французькі музикознавці продовжували досліджувати теорію жанру інструментального концерту. Вони звернули увагу на взаємодію концерту з іншими музичними жанрами, такими як оперний спектакль та балет. І це досить цікавий факт, що виділяє французьку музику, бо в інших країнах еволюція інструментального концерту в той самий час рухається шляхом симфонізації.

Як вже зазначалося, теорія жанру інструментального концерту стала предметом вивчення у французькому музикознавстві на початку XIX ст. Завдяки цьому жвавому інтересу теоретиків (разом з успіхом серед

слухачів), жанр інструментального концерту став надзвичайно популярним серед французьких композиторів.

Ще одним видатним французьким музикознавцем, який ретельно досліджував теорію жанру інструментального концерту, був Жак де Сен-Люк. У своїй книзі “Рефлексії про музику” він досліджував структуру і рольові характеристики виконавців концертного жанру. До речі, його позиція була ближчою до загальноєвропейської позиції побудови концерту на концепті протистояння соліста та оркестру [39, с. 43].

У наступні десятиліття теорія жанру інструментального концерту продовжувала розвиватися у Франції. Більшість з них вважає, що концерти французьких композиторів, написані в трьох частинах, відповідають традиційним (класичним) схемам структури композиції: вступ-розвиток-каденція [39, с. 45].

Наприкінці XIX століття французькі композитори продовжували досліджувати теорію жанру інструментального концерту. Вони розглядали можливості використання ритмічної та мелодичної схеми, а також змінювали форму і структуру концертів, щоб зберегти інтерес слухачів.

Інструментальний концерт як один із найбільш складних та витончених жанрів у академічній музиці, що пройшов довгий шлях від свого виникнення до сьогодення. І особливістю саме позиції французького музикознавства у вивченні теорії жанру інструментального концерту є їх прицільна увага саме до естетичних особливостей його композиційних форм у розрізі музичної історії.

Як раз естетичну складову, якнайкраще висвітлювала доба романтизму з її прицілом на внутрішній стан та емоційально виражену картатість творів французьких композиторів. В цей час змінювалися традиційні підходи до структури твору, а також відбулося розширення композиторського погляду на традиційні музичні форми та відчутне збагачення засобами значно вдосконаленого рівня музичного виконавства та інструментарію.

Отже, щодо розвиток жанру інструментального концерту у Франції, можна відзначити потужний вплив внутрішнього контексту культурного життя країни та, безперечно, опосередкований вплив зарубіжних музичних традицій, що також не могло не вплинути на формування структури та семантики національної моделі цього жанру.

Слід також, зауважити ретельне вивчення жанру інструментального концерту у французькому музикознавстві з точки зору теорії. Досконало вивчалися: аналіз форми твору, особливості композиційної структури, технічної складності та вимог до майстерності виконавця. Окремо виділяються ними ключові характеристики жанру, такі як сонорність, темпові орієнтири, ритміка, техніка виконання та інші аспекти.

На основі комплексних досліджень французьких музикознавців, ними створено чітку класифікацію жанру інструментального концерту, яка включає різноманітні твори, починаючи від ранніх форм і завершуючи сучасні тенденції. Вона базується на оркестровій формі та складі інструментів.

За оркестровою формою, концерти поділяються на дві категорії: концерт *grosso* та концерт *solo*. Концерт *grosso* характеризується взаємодією між декількома солістами та оркестром. У концерті *solo*, соліст виконує головну роль, підтримуваний оркестром [40, с. 52].

Щодо складу інструментів, французька класифікація розрізняє три типи концертів: концерт *pour instruments à vent*, концерт *pour instruments à cordes* та концерт *pour instruments à clavier* [39, с. 53-54]. Кожен з цих типів концертів має свої особливості.

Концерт *pour instruments à vent* – це концерт для духових інструментів, таких як флейта, кларнет, гобой та фагот. У цьому типі концерту, солісти виконують важливу роль в музичній композиції, що дозволяє демонструвати їх техніку та музичні здібності. Такі концерти відзначаються вишуканими мелодіями та вправним використанням

колористики духових інструментів, що дозволяє виконавцям показати свою вмільість, майстерність та художній смак [39].

Концерт *pour instruments à cordes* – це концерт для струнних інструментів, таких як скрипка, віолончель та контрабас. У цьому типі концерту, солісти виконують мелодійні лінії та емоційні пасажі, що дозволяє їм продемонструвати техніку та експресивність виконання. Ці твори характеризуються яскравою та емоціональною звукообразністю, що дозволяє композиторам втілити широку палітру настроїв від легкості і жартівливості до напруженості і меланхолії [39].

Концерт *pour instruments à clavier* – це концерт для інструментів з клавіатурою, таких як фортепіано та орган. У цьому типі концерту, соліст виконує складні технічні партії, а оркестр підтримує його гру фонічними та ритмічними конструкціями відповідної образності. Такі твори можуть бути написані як для соло інструменту, так і для декількох інструментів. Концерти для інструментів клавішного ряду зазвичай містять три частини - швидку, повільну і швидку, і складаються з виконавських партій для соло-інструменту та оркестру [39].

Відповідно до такої класифікації предмет нашого дослідження потрапляє до категорії *pour instruments à vent*, а їх особливості та жанрово-стильову складову ми розглянемо в наступному підрозділі.

1.2. Стильова різноманітність французьких інструментальних концертів для духових інструментів

Предметом нашого дослідження є інструментальні концерти для духових інструментів – *pour instruments à vent* (а, конкретніше, для труби), які займають особливе місце в музичній культурі Франції. Ці концерти

відрізняються стильовою різноманітністю та багатством художньо-естетичних засобів, що дозволяють їм займати значне місце в репертуарі відомих музикантів-солістів та оркестрів. В цьому контексті ми розглянемо особливості стильової різноманітності французьких інструментальних концертів саме для духових інструментів.

Найбільша частка відомих зразків концертного жанру для духових інструментів належить концертам для кларнету, фаготу, тромбона та саксофону. Ці концерти відрізняються відмінними стилістичними рішеннями, що надає їм особливого колориту та виразності.

Так, концерти для кларнету були особливо популярними в романтичну епоху, і мають тенденцію до меланхолійної та задумливої лірики. Вони характеризуються м'якими, ліричними мелодіями. Також у цих концертах переважає штрихова техніка легато та портато, які створюють глибокі та "атмосферні" мелодії.

Концерти для фаготу характеризуються більш жвавим та веселим настроєм, і "майорять" яскравими ритмічними орнаментами. Вони відображають енергію та веселість життя, що робить їх дещо близькими до барокового стилю.

До речі, французька музична культура саме в інструментальній музиці має чіткий зв'язок саме зі стилем музики доби бароко. Завдяки цьому французький інструментальний концерт має міцний історичний та стильовий фундамент.

Барокові французькі інструментальні концерти представлені великою кількістю творів, найвідоміші з яких написані такими композиторами як Жан-Батіст Люллі та Жан-Жозеф Муффат [39, с. 67]. В цей період композитори активно використовували в якості солюючих інструментів трубу та фагот.

Доба класицизму в історії французького інструментального концерту ознаменувалася певною легкістю та простотою, в першу чергу для сприйняття слухачами. Можливо це пов'язано з великою популярністю

моцартівських опер буффо, які мали опосередкований вплив на французьку інструментальну музику (не тільки в концертному жанрі), й швидше це робилося під соціальний запит тих часів [40, с. 73]. Тому в цей період французькі інструментальні концерти стали менш складними за композиційною структурою, при цьому більш мелодійними, а композитори використовували музичні теми, які легко запам'ятовуються.

Загалом, інструментальний концерт для духових інструментів французькій музичній культурі – це самобутній жанр, що мав значний вплив на розвиток французької академічної музики, який в історичному контексті став одним із елементів стилю і музичної культури Франції.

Як ми вже зазначали, історія французьких інструментальних концертів для духових інструментів починається з барокової епохи (Жана-Батист Люллі, Жан-Філіпп Рамо та Франсуа Куперен). Ці композитори використовували широку палітру духового інструментарію: флейта, гобой, кларнет, фагот та труба.

У романтичну епоху французькі інструментальні концерти для духових інструментів набули ще більш потужного розвитку. Композитори, Жюль Массне та Каміль Сен-Санс, використовували тогочасні “новинки” композиторської техніки та звукові ефекти притаманні добі романтизму, що сприяло відображенню різноманітності стилів та емоцій. У цей час також з'явився новий інструмент, саксофон, який став частиною багатьох французьких інструментальних концертів.

У ХХ столітті (а саме цей проміжок часу є цікавим для нашого дослідження) продовжували розвиватися вже сталі традиції жанру інструментального концерту загалом та для духових інструментів зокрема, яскраво збагачуючись за рахунок залучення та майстерного втілення нових стилів та технік. Одним із найбільш відомих композиторів цього періоду був Даріус Мійо, який створив ряд концертів для фаготу та кларнету. Його музика має свій авторський “шарм”, в якому зливаються композиторські

традиції, французький колорит, сучасні йому елементи музичної мови з його власним музичним світоглядом.

У другій половині ХХ століття було створено ряд знакових інструментальних концертів, які вплинули на розвиток музики в цілому. Один з таких концертів – це Концерт для фагота з оркестром Жака Іберта. Його особливість полягає у багатополлярній синтетичності сучасній цьому періоду техніці з традиційними елементами французької традиції, що в цілому утворює багатогранну та цікаву композицію.

Також варто згадати Концерт для кларнета з оркестром Артуро Базілі, який, відомий своїм використанням віртуозної техніки кларнету, що вимагає від виконавця максимального рівня професійної майстерності навіть на сучасному рівні.

Загалом ХХ століття для французького інструментального концерту для духових інструментів ознаменувалося значним розширенням стильових напрямків та композиційних структур, що надало їм змогу міцно закріпитися в репертуарах виконавців на довгі роки.

Ще одним метром французької музики ХХ століття по праву прийнято вважати Клода Дебюссі, крім цього він є засновником імпресіонізму в музиці. Його інструментальні концерти для духових інструментів надають солуючи ролі багатьом представникам духової групи, а їх партії характеризуються складними мелодіями та гострими ритмами. Ці твори залишаються популярними і сьогодні.

Інші відомі французькі композитори, які створювали інструментальні концерти у ХХ століть, – це Олів'є Мессіан та Франсіс Пуленк. О. Мессіан створив концерти, які увібрали в себе елементи фольклору та релігійних мотивів, а концертні твори Ф. Пуленка яскраво відображають його симфонічний стиль.

Крім цього, в ХХ столітті у французькій музиці для духових інструментів також з'являються нові спроби жанрово-стильових взаємодій з іншими національними композиторськими школами на національними

культурами. Один з найбільш наочних прикладів – це Концерт для кларнету з оркестром Аарона Копленда. Цей концерт демонструє американський стиль, де використовуються елементи джазу та народної музики.

Для нашого дослідження важливо розуміти загально історичний контекст концертного жанру у Франції, але як бачимо з панорамного огляду – саме для труби французькі композитори писали не так часто, надаючи перевагу дерев'яним духовим інструментам.

І тільки в ХХ столітті труба виходить на авансцену французької інструментальної музики.

Одним із найвідоміших трубачів Франції в цей період був Моріс Андре, який був солістом Оркестру Паризької Опери та співзасновником Групи трубачів Парижа. Він знімався в численних записах концертів та брав участь у прем'єрах багатьох творів французьких композиторів. Можна сказати, що своєю діяльністю він значно вплинув на розвиток французької музики та рівень його виконавської майстерності спонукав композиторів-сучасників до написання більшої кількості творів для цього інструменту.

Одним з популярних концертів для труби цього періоду є концерт для труби та оркестру Жана Франціска. Цей концерт був написаний у 1954 році та став одним із найвідоміших творів в доробку композитора. У ньому створені різноманітні музичні елементи, такі як ритмічні ігри, мелодійні лінії та гармонічні переходи.

Інший відомий концерт для труби та оркестру ХХ століття – це Концерт для труби з оркестром Жака Кастелла. Цей концерт був написаний у 1949 році та вирізняється винятковою мелодійністю партії труби. Він є прикладом того, як труба може бути використана для створення мелодійних та емоційних моментів у музиці.

Крім того, до “розбудови” концертного жанру у французькій музиці для труби долучилися композитори Моріс Андре, Томас Стецко та П'єр

Тібо. Концерти для труби цих композиторів характеризуються своєрідним звучанням та різноманітністю музичних елементів. У них можна почути широкий спектр тембрів та технік. Концерти цих композиторів вирізняються серед інших обізнаністю авторів в специфіці мистецтва гри на трубі.

Так, у концерті Моріса Андре чітко прослідковується вплив французької традиції на створення ним музики. В основі композиції лежить багатогранна гармонія, яка дозволяє трубі висловлювати своєрідний голос та розкривати всі свої можливості.

Томас Стецко – ще один видатний французький композитор, який присвятив значну частину своєї творчості трубі. У його концерті для труби відчувається вплив сучасної музики та експериментів зі звучанням. У композиції звучать складні технічні пасажі, які вимагають від інструменталіста високого рівня майстерності.

Концерт П'єра Тібо для труби з оркестром теж став вагомою частиною музичного доробку ХХ століття. У цій композиції можна почути яскраві кольорові ефекти та високий рівень віртуозності, що підкреслюють багатогранність звучання труби.

Для нашого ж дослідження основний інтерес складають саме стильові новації у сфері французького трубного концерту. Цим фактом обумовлюється і наш вибір матеріалу дослідження – концерти для труби з оркестром А. Жоліве та А. Томазі. Саме їх стильова різноманітність стала прицілом дослідницького погляду на стилістику французьких інструментальних концертів для труби.

Так, відомий французький композитор, Андре Жоліве, доклав багато своїх творчих зусиль до розвитку інструментальних концертів з одного боку та збереження їх французької самобутності – з іншого боку. Його твори будуються на синтезі різних музичних стилів, які включають у себе елементи камерної і симфонічної музики, а також джазу та інших напрямків.

Один із найвідоміших концертів А. Жоліве для духових інструментів є Концерт для альт-саксофону з оркестром, який включає в себе кращі риси його стилістики. В цьому творі є достатньо вагомі технічні труднощі та складні ритми, що вимагають від виконавця високого рівня володіння інструментом та музичним кругозором. Концерт також містить елементи імпровізації та джазових мотивів, що виділяє його поміж подібних творів.

А. Жоліве був не тільки композитором, а й диригентом, який багато практикував у різних стилях, включаючи неокласику та неоромантизм. Його творчий доробок досить багаточисельний, але саме його концерти для духових інструментів особливо виділяються. Ще один з його найвідоміших творів – це Концерт для кларнету з оркестром, написаний у 1947 році. Він цікавий тим, що А. Жоліве використовував у цьому концертном творі складні композиторські техніки, тембральні ефекти, що спрямовувалися на відображення відчуття легкості та руху.

Анрі Томазі – ще один відомий композитор, який розвивав жанр інструментального концерту для духових інструментів у Франції. Він заснував один із найвідоміших оркестрів у країні (оркестр Паризького радіо), а також написав багато творів для оркестру, камерної музики та концертів для духових інструментів.

Він був відомий як майстер імпресіоністичної музики та майстер інструментальних концертів. А. Томазі є автором концертів для флейти і гобоя, написаними в стилі еклектики, де він поєднував елементи класики та модернізму. Його концерти відображають його унікальний стиль композиції та здатність використовувати духові інструменти як головний елемент драматургії.

А його Концерт для труби з оркестром взагалі став взірцевим прикладом музики ХХ століття та прикладом майстерної стильової “гри”. У цьому концерті А. Томазі використовує елементи модернізму та імпресіонізму, а також демонструє його симфонічний стиль.

А. Жоліве та А. Томазі – це два видатних французьких композитора, які внесли значний внесок у розвиток музичної культури своєї країни. Обидва композитори присвятили більшу частину своєї творчості відновленню і розвитку французької музики.

Вони були ключовими фігурами у створенні інструментальних концертів для духових інструментів у французькому музичному мистецтві, які до цього моменту не були дуже поширеними в музичній практиці.

В даний час, твори А. Жоліве та А. Томазі залишаються популярними та користуються попитом по всьому світу, про що свідчать концертні та конкурсні програми. Вони надихають нові покоління музикантів та композиторів, а це свідчить про їхній важливий внесок у музичну історію Франції та світу в цілому.

Отже, французька музична культура в історичному розрізі демонструє свою різноманітність та чуйне реагування на музично-історичні процеси у жанровій сфері інструментальних концертів для духових інструментів. Багато видатних композиторів зверталися у своїй творчості до цього жанру, але для нашого дослідження найпоказовішими є два твори, що ми обрали у якості матеріалу дослідження – концерти для труби з оркестром А. Жоліве та А. Томазі, творчість яких яскраво демонструє стильову різноманітність французьких інструментальних концертів, яку ми розглянемо у другому розділі магістерського дослідження.

Висновки до Розділу 1

В даному розділі ми розглянули історію інструментального концерту, його походження, еволюцію та розвиток цього жанру у Франції.

Крім цього розглянуто вплив інструментального концерту на музичну культуру Франції в цілому, а також на інші країни світу. Ми дійшли висновку, що інструментальний концерт як музичний жанр чуйно реагує та відображає культурні та історичні особливості суспільства та нації.

Інструментальний концерт має важливу роль у розвитку французької музичної культури, а також є елементом світової музичної спадщини. Він не тільки відображає культурні та історичні особливості Франції, але відкриває нові можливості для осмислення філософських постулатів “національного коду” музичної культури.

Від початкових форм, таких як концерт та сюїта, до сучасних інтерпретацій у класичному, романтичному та сучасному стилях, інструментальний концерт відіграє важливу роль у розвитку французької музики. Так, ми звернули увагу на те, що французькі інструментальні концерти для духових інструментів мають свої особливості та відмінності. Наприклад, стиль бароко характеризується складними технічними партіями та багатошаровим звуковим образом, тоді як класицизм відрізняється структурованістю та прозорістю композиції. У романтичному стилі, на відміну від попередньої епохи, музична експресія стає перевагою, а композитори часто використовують різноманітні ефекти та варіації на теми.

Інший важливий висновок полягає в тому, що французькі інструментальні концерти для духових інструментів мають значний вплив на розвиток інших музичних жанрів, таких як опери, симфонії та камерна музика.

Від барокових концертів для флейти до романтичних концертів для кларнета і саксофона французькі композитори використовували різні

музичні техніки та стилі для створення цих інструментальних творів. Крім цього ми звернули увагу на характерні особливості та інновації у французьких інструментальних концертах для духових інструментів, таких як використання електронної музики та джазових елементів.

Французька музична культура має довгу і багату історію створення інструментальних концертів для духових інструментів. У 20 столітті такі концерти продовжували розвиватися, отримавши більшу стильову різноманітність.

Наступний розділ даної кваліфікаційної роботи присвячений розгляду внеску в інструментальний концерт двох видатних французьких композиторів – А. Жоліве та А. Томазі, які створили низку відомих концертів для духових інструментів.

Розділ 2

ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВИЙ ПРОСТІР У ФРАНЦУЗЬКИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОНЦЕРТАХ ДЛЯ ТРУБИ (СЕРЕДИНА ХХ СТОЛІТТЯ)

Трубне виконавство у Франції ХХ століття демонструвало високий рівень майстерності, як виконавської, так і педагогічної – про що свідчить ціла плеяда видатних професорів (Раймон Саборік, Моріс Андре, Бернан Сустро, Гі Туврон), що вкупі сформували французьку виконавську трубну школу, а кожний з них окремо – виховав велику кількість трубачів, чії імена міцно увійшли у всесвітню історію трубного виконавства.

Цьому високому рівню виконавської школи передував довготривалий період, коли естетичні запити історичних епох вимагали від музичної спільноти “нового гатунку” звуку, композиції, музичної семантики – інакше кажучи, суспільний запит “штовхав” виконавський прогрес. В першу чергу це відобразилось на значному вдосконаленні мідного інструментарію.

І вже згодом – розширювалася сфера застосування труби як солюючого інструменту. Не оминуло трубне виконавство і загальна тенденція ХХ століття – глобальна симфонізація всіх музичних жанрів.

Не залишалися осторонь і композитори французької школи (такі як – Борис Блахер, Анрі Томазі, Андре Жоліве), які подарували світові не один зразок твору для труби, що увійшли до світового фонду трубної музичної літератури.

Тобто всі разом – і педагоги, і виконавці, і майстри мідних інструментів, і композитори (можливо до цього переліку варто було б ще додати меценатів, що фінансово підтримували цей потужний розвиток) – вони забезпечили значну виконавську еволюцію національної школи.

Отже, культурологічний контекст написання творів, що було обрано для дослідження, можна сформулювати декількома тезами: потужний розвиток оркестрового виконавства (зі значним ускладненням оркестрових

партій), цікавість композиторів до жанру інструментального концерту загалом і для труби зокрема, і найголовніше – формування розгалужених національних (регіональних) виконавських шкіл.

У середині ХХ століття у французькій музиці відбуваються значні зміни у виконавсько-стильовому просторі. Інструментальні концерти для тромбону, труби, кларнету та фаготу стали набувати все більш відмінних від традиційних стильових зразків жанру рис. Ці зміни були викликані появою нових напрямків в музиці та урізноманітненням досвіду виконавців, які постійно випробували межі своєї техніки та музичної виразності своїх інструментів.

Один із найбільш відомих та інноваційних французьких композиторів того часу, Олів'є Мессіан, став ключовою фігурою у розвитку виконавсько-стильового простору у французьких інструментальних концертах для тромбону, труби та фаготу. У своїх творах О. Мессіан поєднував елементи традиційної класичної музики з елементами експериментальної музики, що дозволяло йому створювати нову фоніку та цікаві звукові ефекти. Одним із його найвідоміших творів є «Квартет для кінцевих труб» (*Quatuor pour la fin du temps*), який він написав під час свого перебування в німецькому в'язниці під час Другої світової війни.

У цьому творі О. Мессіан використовує нестандартні ритмічні структури та звукові ефекти, такі як “глибоке дихання” і “тремоло губ”, які дозволяють виконавцям відтворювати різноманітні тембри та темброві текстури.

Але ми детально не будемо розглядати концертні твори цього композитора через наявність великої кількості досліджень на цю тему.

Крім цього, французькі концерти середини ХХ століття відображали різноманітність стилів та форм, характерних для цієї епохи. Виконавсько-стильовий простір цих концертів вирізняється барвистою різноманітністю художніх напрямків того часу, таких як модернізм, експресіонізм, неокласицизм та інші.

Ще один твір, який не увійшов в коло матеріалу цього дослідження, але, при цьому, він має значення для загального контексту нашої теми – Концерт для труби Флоріана Магареля (1957), що демонструє характеристики неокласицизму. Концерт заснований на барокових формах та мелодіях, але з використанням новітніх композиторських технік.

Виконавсько-стильовий простір у французьких інструментальних концертах для труби в середині ХХ століття є складним та багатограним поняттям, які відображають стилістичні та виконавські особливості цього жанру музики в той час. У цьому періоді відбулося багато новацій у французькій музиці, зокрема в інструментальних концертах для труби, які відображають вплив різних музичних напрямків, техніки та стилів.

Одним із важливих аспектів виконавсько-стильового простору у французьких інструментальних концертах для труби є використання різних технік та прийомів гри на трубі. Наприклад, відомий французький виконавець Морис Андре його використовував незвичайні техніки, такі як гра на трубі без мундштука та використання експериментальних ефектів, що зробило виконання особливим та відрізняючись від інших музикантів.

Крім того, виконавський стиль в інструментальних концертах для труби також відображає різноманітність музичних напрямків того часу. Наприклад, у 50-х та 60-х роках ХХ століття відбулася експресія французького стилю в музиці, яка характеризується легкістю та активністю. Цей стиль був розроблений композиторами, такими як Жак Кастеред та Жан Франсуа Міше, і часто використовувався у французьких інструментальних концертах для труби того часу.

Композитори А. Жоліве та А. Томазі зробили вагомий внесок у розвиток інструментальної музики для труби ХХ століття. У їх творчості можна виділити ряд композиційних особливостей, які відрізняють їх серед інших творів цього жанру. Саме ці особливості ми і розглянемо більш детально.

2.1. Композиційно-драматургічний аналіз Концертіно для труби з оркестром А. Жоліве

Виконавський контекст історичного періоду, що розглядається нами, також потребує визначення конкретних рис, стильових тенденцій (відповідно до теми), що, вірогідно, мали вагомий вплив на, безпосередньо, твір – Концертіно для труби з оркестром А. Жоліве.

Декілька слів про самого композитора. Андре Жоліве, будучи соратником О. Мессіана, більшість творів писав для театру, який керував досить тривалий період, а свої подорожі країнами Сходу – виливав у жанрах інструментального концерту, симфонії та камерно-інструментальної музики [22, с. 5].

Це вагоме зауваження, оскільки в обраному нами для дослідження творі відчуваються орієнтальні риси (які ми вже розглянемо при детальному аналізі самого твору).

Отже, повертаючись до безпосередньо виконавського контексту написання Концертіно для труби з оркестром А. Жоліве (до речі, твір присвячено вже згадуваному нами Морісу Андре), який, можна зробити припущення, орієнтувався на виконавський рівень того, кому твір присвячено. Виконавсько-стильові аспекти тогочасного рівня виконавства можна позначити як пошук “оновленої звукової стилістики” та невластивих до того часу звукових характеристик трубного звуку, що було пов’язано прихильністю французьких композиторів до звукообразності натурфілософського складу.

Крім цього, значно ускладнилася сама техніка гри (стрибки, широко інтервальні пасажі, віртуозні каденції, колористичні та звукоімітуючі прийоми), а також – безпосередньо, значне розширення регістрового діапазону.

Конкретно для творів А. Жоліве дуже характерна тонка, “ювелірна” нюансировка динаміки, що також складає певні труднощі для виконавця, вимагаючи від нього високого рівня професійної майстерності.

Підсумовуючи, панорамний огляд історико-культурологічного та виконавсько-стильового контексту Концетіно для труби з оркестром А. Жоліве окреслимо провідні тенденції: значне підвищення цікавості до інструментів мідної групи, і, як наслідок, значне еволюційне зрушення в плані композиторської та виконавської техніки.

Перейдемо, безпосередньо, до розгляду Концертіно для труби з оркестром А. Жоліве, з точки зору композиційно-драматургічної структури та його виконавсько-стильових аспектів.

На думку Д. Максименко, цей твір можна віднести до постромантичних інструментальних композицій з вагомим фольклорним та орієнтальним впливом [22, с. 5].

Цікавою є і його композиційна драматургія, яку ми визначаємо як лаконічне сонатне *allegro* з деякими рисами поємності та використанням імпровізаційних принципів (семантичний зв'язок з бароковими концертами) в каденціях.

Концертіно для труби з оркестром А. Жоліве було написано у 1948 році і є яскравим зразком постромантизму у французькому музичному мистецтві середини ХХ століття. Зауважимо, що досить тривалий час музикознавці шукали у творах цього періоду (не тільки у французькій музиці) маркери, пов'язані з військовою тематикою, але саме в цьому творі цього ми знайшли.

Натомість, яскраво виражені африканські ритми та орієнтальність в мелодиці, мінливість ладотонального мислення, вільне ставлення композитора до формотворення, використання образів-тембрів та звукозображальності.

Поряд з традиційними засобами музичної виразності у Концертіно для труби з оркестром А. Жоліве ми зустрічаємо і більш авангардні та

модернові прийоми: наприклад, монотематизм, що міцно зчеплює форму, надаючи їй наскрізного характеру. Усі розділи форми будуються на двох тематичних елементах, на базі яких відбувається спіралевидний розвиток концентричної форми.

Особливою рисою цього концерту є поєднання класичного стилю з сучасними ритмічними патернами. А. Жоліве вдається створити музичний світ, який не тільки виражає слухача своєю глибиною та почуттям, але й залишається надзвичайним.

Крім цього, є ритмічний лейтмотив, що надає музиці активного експресивного характеру, з кожним проведенням якого “підвищується градус” драматургічного накалу.

Отже, розглянемо композиційну драматургію Концертіно для труби з оркестром А. Жоліве більш детально.

Відкривається твір появою вже згаданого нами ритмічного лейтмотиву в оркестрі, що відразу задає енергійної хвилі, яка виносить на рельєфне соло труби у вигляді розгорнутої каденції. Цей розділ форми можна трактувати як вступ.

Цю каденцію можна розглядати як окрему мініатюру, її складність, віртуозність та наповнення драматичним сенсом – все це вже відкриває перед слухачем розгорнуту панораму концепції цього твору.

Для виконавця така одноманентна готовність викластиться буквально з перших тактів і в пасажах, і в кантилені також складає непересічне завдання. Це вимагає високої мобільності ігрового апарату.

Головна партія містить два контрастних компонента, а побочна як така відсутня, тож визнаємо це явище як монотематизм, коли в одній темі співіснують і головна і побічна партії.

Надалі ці елементи теми тісно переплітаються між собою в партіях солюючої труби та оркестрі, протиставляються один одному, чергуються в стрімкому векторі концентричного руху.

Розробка демонструє значне ущільнення оркестрової партитури, над звуковим масивом якої у високому регістрі витає дзвінкий “голос” солюючої труби.

Тематичні елементи видозмінюються майже до невпізнаваності, але зберігається інтонаційна схожість (перший представлено арпеджованим рухом, а другий – репетиційними тріолями шістнадцятими тривалостями), тому ми не відокремлюємо їх як новий матеріал (хоча візуально, можна було визначити як середній розділ складної тричастинної форми).

Обільна хроматизація (велика кількість зустрічних знаків альтерації) ніби розмиває “відчуття реальності” і наскрізний рух вибухає потужною кульмінацією. Той самий ефект дає і тріольність різної тривалості, що приходить на різні метричні долі.

Реприза дещо скорочена і об’єднує інтонаційні формвання з експозиції та розробки (перша і друга версія основної двокомпонентної теми), але зберігається високий емоційний тонус. І загалом, у всьому творі цей тонус майже не знижується, тобто постійно йде “гра на підвищення ставок”.

Отже, недарма Концертіно для труби з оркестром А. Жоліве користується великою прихильністю серед виконавців, особливо хто має подібний психологічний типаж (маються на увазі холерики). Твір справляє дуже глибоке враження і на слухачів, такий емоційний заряд, що він демонструє, не залишає байдужими всіх, хто дотичний до музикотворення (і виконавці, і слухачі).

Загалом, стиль музики А. Жоліве відчутно має вплив різноманітних напрямів та стилів у музиці, і в його композиції можна відчутти кілька відтінків та стильових барв одночасно.

Крім того, слід зазначити вплив вже згаданого нами О. Мессіана та французьких композиторів “Групи шести”, а також дещо Моріса Равеля, Ріхарда Штрауса та Ріхарда Вагнера.

У гармонії та оркестровці А. Жоліве проявляються риси стилю К. Дебюссі, до якого ставився з великою повагою.

Ми вже згадували про орієнтальні впливи, тож зазначимо, що це пов'язано, перш за все, із загальною “модю” в культурі тих часів, а також колоніальною політикою Франції.

У творчості А. Жоліве велику увагу приділено інструментальному концерту, зокрема для духових інструментів, тож це опосередковано свідчить до певну прихильність композитора до інструментів цієї групи.

2.2. Композиційно-драматургічний аналіз Концерту для труби з оркестром А. Томазі

У своєму Концерті для труби з оркестром, що був написаний у 1949 році, А. Томазі продемонстрував життєвість постромантичних тенденцій у французькій музиці середини ХХ століття. Особлива мелодика, ладове мислення та формотворення, а також увага до тембру, яка проявилася у застосуванні різних видів сурдин, пов'язують цей твір з творчістю пізнього Клода Дебюссі. Автор також використовував більш сучасні прийоми письма.

Ідея написання концерту для труби належала відомому трубачеві Морісу Андре, який був викладачем Томазі в Паризькій консерваторії (про якого ми вже неодноразово згадували в попередніх розділах в контексті впливу та стимулювання композиторів до створення трубної музики).

М. Андре вважав, що трубі як сольному інструменту у французькій музиці не приділялась достатньо уваги, і запропонував А. Томазі написати концерт для труби з оркестром [22].

Томазі прийняв цю ідею і за кілька місяців написав концерт, який був вперше виконаний в травні 1949 року в Паризькій консерваторії. Саме

Моріс Андре виступив солістом на прем'єрі, а усі присутні були зачаровані його виконанням і твором самого Томазі [22].

Концерт для труби з оркестром став зразком композиторської майстерності в письмі для труби та оркестру. Він був високо оцінений критиками і швидко став дуже популярним серед виконавців та слухачів. Твір А. Томазі відображав нові постромантичні тенденції у французькій музиці і здобував все більшу популярність у всьому світі. Сьогодні він є одним з найбільш відомих і виконуваних творів для труби та оркестру.

Він відображає його майстерність у роботі зі звуками і викладанням музичних ідей. Твір відзначається своєю мелодичністю, формотворенням і посиленою увагою до тембру.

Концерт складається з трьох частин, які утворюють тричастинний цикл з традиційно рухливими крайніми частинами та повільною серединою. Однак, авторський задум полягав у монотематизмі, що означає, що всі три частини є похідними від двох тем, які були викладені в перших шістнадцяти тактах твору.

Концерт для труби з оркестром А. Томазі – це вельми відомий твір, його композиційні особливості, драматургічні нюанси та музична краса перетворили цей опус на взірцевий еталон трубного мистецтва.

Розглянемо його з точки зору композиційної драматургії більш детально.

Перша частина концерту – Аллегро – відкривається пристрасними, динамічними звуками оркестру, які невдовзі об'єднуються з соло трубою. Такий початок підкреслює велику роль труби в цьому творі як головного соліста. За участю оркестру, труба демонструє свою гнучкість, чистоту звуку та емоційну напругу. Відчуття напруження посилюється, коли труба переходить до виконання більш складних тем, вимагаючи від соліста високої майстерності.

У першій частині можна помітити виразні динамічні контрасти та веселі мелодії, які означають радість та святкування. Тут музика показує

щастя індивідуума. виключно того, можна почути тему, яка пізніше з'явиться в третій частині концерту. Ця тема стає собою повернення до початку, що символізує постійну зміну життя. Гармонійні зміни теми, хроматичні переходи та м'які переходи з однієї мелодії в іншу створюють напруження та динамічну атмосферу.

Друга частина – Анданте – втілює більш спокійний та задумливий характер, з використанням м'яких звуків “лагідних” атак труби. Ця частина характеризується мелодійністю та драматургічним розвитком, який стає більш напруженим по мірі того, як темп зростає. Оркестр тут виконує роль супроводу труби, підкреслюючи та доповнюючи гармонію мелодії.

У другій частині музика стає повільнішою і темнішою. Тут можна почути виразні емоції, які відображають біль і скорботу. Ця частина створена, щоб показати реальний світ і людські досягнення. Тут музика репрезентує образи смерті та відчаю. Солююча труба репрезентується як лідер у функціонально-рольовій розкладці цієї частини, а тонка душевність та щемлива експресія надають їй особливий шарм.

Третя частина – Аллегро-вальс – знову повертає нас до більш динамічного руху музичної думки.

У третій частині музика стає більш жвавою та енергійною. Тут можна почути повернення до першої теми, що символізує відродження життя та радість життя. Ця частина символізує “відродження з попелу”.

Концерт для труби А. Томазі має свою рідну характеристику. Використання рапсодичного розгортання як метод розвитку у шкірній частині вимагає єдності тематичного матеріалу, щоб уникнути враження розпливчастості та втрати цілісності. Цей концерт є одним із найкращих творчих робіт для труби і заслужено популярний серед солістів-трубачів. Виконання цього твору вимагає від Виконавця витримки, віртуозної техніки та вміння володіти високим реєстром.

2.3. Виконавсько-стильовий простір у французьких трубних концертах середини ХХ століття

Перш за все визначимось з категоріальним апаратом, а саме – сформулюємо, які саме смисли ми вкладаємо в поняття виконавсько-стильовий протір.

Ми вважаємо, що виконавсько-стильовий простір в музикознавстві – це поняття, що описує сукупність характеристик виконання музичної творчості певної епохи, стилю або жанру. Воно може включати в себе різноманітні аспекти виконавської практики, такі як темп, динаміку, артикуляцію, фразування, а також використання інструментів, технік гри на них та інші аспекти, що визначають звучання твору.

Виконавсько-стильовий простір може змінюватися залежно від періоду в історії музики, місцевих традицій та культурних особливостей. Вивчення виконавсько-стильового простору може допомогти краще розуміти музичну творчість певної епохи, її контекст та специфіку. Також воно може бути корисним для виконавців, які прагнуть відтворити музику у відповідності з історичними традиціями та оригінальними інтенціями композиторів.

З іншого боку, виконавсько-стильовий простір (англ. *performance practice*) – це область музикознавства, що вивчає стиль та техніку виконання музики, а також історичні практики та традиції, пов'язані з виконанням музичних творів різних епох і стилів.

В даному дослідженні ми будемо також панорамно розглядати досвід виконавських практик, виконавської техніки, інтерпретаційних рішень, фразування, артикуляції та інших аспектів інтерпретації трубних концертів французьких композиторів (А. Жоліве та А. Томазі).

На наш погляд, саме виконавсько-стильовий простір має велике значення для того, щоб розуміти музичну практику минулих епох і

зберегти традиції виконання музики. Для виконавців це потужне джерело інформації про традиційне виконання, яке може бути відтворене в сучасному виконанні музики.

В інтерпретаційному плані виконавсько-стильовий простір – це поняття в музикознавстві, яке використовується для опису тісного зв'язку між стилем композитора та його інтерпретацією виконавцем.

Це означає, що виконавець повинен знати стиль композитора, коли він виконує його твори, і відтворювати його музику з урахуванням оригінальної композиторської ідеї та загальної стильової концепції автора.

Ми вважаємо, що для виконавця будь-якого рівня абсолютно необхідно робити аналогічні дослідження щодо творів, що мають місце в їх репертуарі. Інакше просто неможливо створити якісну, індивідуалізовану, професійно виважену інтерпретацію.

Саме такий підхід на сучасному рівні виконавства (на будь-якому інструменті) є невід'ємною складовою професійної майстерності та когнітивно-інтелектуального рівня музиканта з вищою освітою.

Тож, наша позиція, щодо виконавсько-стильового простору трубних концертів французьких композиторів (А. Жоліве та А. Томазі), полягає у науково обгрунтованому розгляді музичної фактури крізь призму музичної ідеї в контексті конкретного набору стильових аспектів.

Один із найвиразніших творів неомантичного стилю - Другий концерт для труби з оркестром (1954) Андре Жоліве, створений під впливом афро-американської музичної культури. Це відображається в особливостях мелодії, гармонії та метроритму, а також вимагає нестандартного підходу до розвитку музичної ідеї та виконавства.

Музичний характер, нав'язаний джазовими елементами, також демонструється на складі Виконавців: труба використовує звук сурдини Wa-Wa та Robinson, а в оркестровій партитурі присутні дві флейти, кларнет, англійський ріжок, два саксофони, контрфагот, тромбон, фортепіано, арфа, контрабас. та розширений набір ударних інструментів,

але відсутній струнний квінтет. Виконання цього твору від соліста-труба вимагає значної музичної витримки, потім композитор постійно використовує високий регістр, широку функцію динамічних варіацій та швидку моторику пальців.

Саме в цьому творі найбільш показовими в цьому плані є епізод вступної каденції солюючої труби та епізоди кульмінаційних “вибухів”. Тож розглянемо їх більш детально, враховуючи загальний виконавсько-стильовий контекст.

Як ми вже зазначали, сама по собі каденція має високу концентрацію драматично-концептуальних факторів, де, буквально, у кожному такті емоційно висловлюється повноцінна музична думка.

Поза нотним текстом лишається потужним емоційний посыл: високий регістр, довгі тривалості, “ажурна” динаміка – все це має бути підпорядковано загальному стильовому контуру цього твору: афроорієнтованості, мобільності в ладовідчутті, інтуїтивному відчутті форми, втіленні образної та тембрової драматургії. Все перелічене і утворює виконавсько-стильовий простір Концертино для труби з оркестром А. Жоліве. І саме гранями цього простору формується коло творчих завдань виконавця.

Від того наскільки глибоко виконавцеві вдасться зануритися в цей простір напряму залежить ступінь емпатійного та синергійного “зараження” слухацької аудиторії закладених композитором невербальних ідей втілених музикантом в реальному часі.

Загальна емоційна “мапа” цього твору від початку і до фінальних акордів зберігає планомірне зростання драматургічного напруження, присутність лише декількох “відкатів” лише підсилюють ефект “зростаючої хвилі”, а тонка нюансировка тримає весь час в напрузі як соліста, так і оркестр, і слухачів.

Також подібний вплив мають штрихова палітра та ізобіліє колористичних прийомів (використання сурдин, фрулато тощо).

Цікавим є епізод, коли композитор надає виконавцеві можливість вибору грати чи не грати пасаж (див. рис. 1):



Рис.1 Концертіно для труби з оркестром А. Жоліве (ц. 32, тт. 4-7)

Як бачимо, авторська ремарка **tacet ad lib.** дуже незвична. Можливо хтось скаже, що це, якщо виконавцеві не вистачає сил, тоді можна цей пасаж не грати. Але ми тримаємося іншої думки, що композитор дає право вибору виконавцеві з розрахунку наскільки на його думку можна ще підсилювати емоційний накал чи можна обмежитися більш стриманим варіантом (без цього пасажу). І кожен виконавець самотійно, для себе вирішує “бути чи не бути” цьому епізоду в його інтерпретації.

Загалом, цей музичний твір у виконавському плані демонструє складність, яка полягає у витривалості трубача – довго тривала позиційна гра у високому регістрі у потужній динаміці – є досить серйозним випробуванням для ігрового апарату навіть дуже досвідчених виконавців.

Все це вказує на те, що приступаючи до інтерпретації Концертіно для труби з оркестром А. Жоліве виконавець має виважено оцінити свій професійний потенціал, оскільки твір несе в себе потужний виклик для технічного базису амбушюру (штрихи, тембри, регістровий діапазон, динаміка, мелізматика і колористика); рівня володіння стратегією (методологічно вивереної) звукотворення (нотний текст – внутрішньо слухове моделювання звуку – м’язово-рухова активність, мобільність та миттєва оптимізація – безпосередньо втілення звуку – швидкий аналітичний аналіз отриманого звуку); рівня музично-образного (семантичного) мислення, коли у музичному втілення відтворюється “сухий” нотний текст, а передаються ідеї та сенси вищих музикологічних

рівнів; і, безпосередньо, рівня віртуозності та моторності і мобільності виконавського апарату.

Все перелічене і окреслює виконавсько-стильовий простір Концертно для труби з оркестром А. Жоліве.

Що стосується виконавсько-стильового простору Концерту для труби з оркестром А. Томазі, то зазначимо, що це надзвичайно цікавий і значимий твір у репертуарі сучасних трубачів.

Виконавсько-стильовий простір цього концерту є великим аспектом, який розкриває його художній потенціал і розвиток інтерпретації та сприйняття слухачами.

Концерт став одним із найвідоміших творів у трубному репертуарі, завдяки його драматургічній складності, високим технічним вимогам і вишуканості композиційних рішень.

Перш за все, він характеризується високими вимогами до виконавця, які включають у себе віртуозність, технічну майстерність та виразність інтерпретації. Технічні пасажі, швидкі темпи і високі ноти створюють серйозні виклики для трубача і вимагають від нього великої майстерності і вправності.

Іншим аспектом виконавсько-стильового простору є музична виразність та емоційний зміст, що наповнює цей твір: виразні мелодійні лінії, різнобарв'я настроїв та емоційних переживань, які передаються виконавцем через його техніку та інтерпретацію.

Виконавсько-стильовий простір у концерті для труби з оркестром А. Томазі відзначається особливою експресивністю, яка передає емоційну глибину твору.

Одна з особливостей Концерту для труби з оркестром А. Томазі – його багатогранність виконавських стилів, що передбачає високий рівень загальної музичної обізнаності музиканта. У творі поєднуються елементи класичної музики, модерністські та експериментальні прийоми.

Зробимо спробу згрупувати основні аспекти виконавсько-стильового простору Концерту для труби з оркестром А. Томазі:

1. Розуміння стилю та форми композиції

Для вдалого виконання Концерт для труби з оркестром А. Томазі необхідно глибоко розуміти стиль (композитора, епохи, історичного контексту трубного виконавства) та чітко відчуття форми композиції. Виконавець повинен провести ретельне дослідження елементів музичної виразності, технічних аспектів виконання та структури композиції. Розуміння стилю допоможе виконавцю правильно передати емоційний настрій та інтенсивність емоційних градацій музичного твору.

2. Технічна підготовка

Концерт для труби з оркестром А. Томазі є технічно складною композицією, тому виконавець повинен мати високий рівень майстерності та добре володіти технікою гри на трубі. Для досягнення високого рівня технічної майстерності необхідно систематично вдосконалювати техніку гри та працювати над розвитком дихальної техніки. Крім цього, постійно збагачувати інтонаційний “словник” виконавського “вуха”.

3. Інтерпретація

Концерт для труби з оркестром А. Томазі має багату палітру емоцій та настроїв, тому виконавець повинен правильно втілити композиторський задум у власній інтерпретації музичного твору. Виконавець повинен глибоко відчувати музику та передати її емоційний зміст, зберігаючи при цьому ясну структуру та ритмічний характер композиції.

Звернемо увагу на окремі елементи виконавсько-стильового простору Концерту А. Томазі, які також мають значення при створенні виконавської стратегії.

Перш за все, це стильові елементи джазу та використання тембрових імітацій, коли за допомогою використання сурдини необхідно наблизити звучання труби до звучання гобою. Це не проста задача для виконавця-мідника.

Окремо виділяємо складну хроматизацію музичної тканини солюючої партії труби. В цьому питанні необхідно прагнути наближення до вокального інтонування та інтонування на струнних інструментах. До речі, каденційні епізоди також дуже схожі на каденції скрипкових концертів.

А. Томазі позначає в нотах складну нюансировку та побажання щодо характеру виконання – все це необхідно ретельно аналізувати і вибудовувати логічну схему, а не механічно виконувати композиторські вказівки.

Ще одним аспектом важливим для виконавця в інтерпретації Концерту для труби А. Томазі є намагання створити фонічну ілюзію гри на натуральних трубах. Цей факт не очевидним, але, проаналізувавши інтерваліку мелодій, така аналогія з'являється сама собою.

Якщо спробувати узагальнити елементи виконавсько-стильового простору двох концертів, що досліджуються, то відмітимо новаторську складову творчості А. Жоліве та А. Томазі – ці видатні французькі композитор, багато в чому стали першопрохідцями у створенні інструментальних концертів для духових інструментів у 20 століть.

Вони мають свій власний творчий стиль, який складається з кількох основних елементів.

Один з окремих елементів творчого стилю А. Жоліве та А. Томазі – це використання різних музичних жанрів і стилів (поліжанровість та полістилістика). Обидва композитори використовували елементи класичної музики, джазу та блюзу, щоб створити свій неповторний фонічний портрет.

Ще одним елементом творчого стилю А. Жоліве та А. Томазі є їх використання хроматичної гармонії, про яку ми вже згадували вище. Вони активно використовують звуки з позаоктавних ладів, що дає їхній музиці сучасне звучання. Цей елемент їх композиторського стилю дозволяє їм створювати “свіжі”, цікаві гармонії та мелодії.

Ще одним елементом їх стилю є використання варіаційно-варіантного принципу розробки музичного матеріалу. Композитори роблять вибір на користь варіацій для створення нових мелодій та гармоній, для досягнення додаткової глибини інтелектуальності задуму.

Зауважимо, що, не дивлячись на те, що творчість А. Жоліве та А. Томазі, формувалася в різних умовах та залежала від багатьох факторів, таких як освіта, середовище, духовна спадщина, технічна майстерність та особистісний досвід, при цьому їх творчість має також ряд спільних елементів, які роблять їх твори з одного боку унікальними, з іншого – впізнаваними.

Один із головних елементів творчого стилю А. Жоліве – це використання новаторських гармонійних і тональних зв'язків та ритмічних структур. А. Жоліве був відомий своїми складними ритмічними структурами, які відображають його технічну майстерність.

У своїх творах він використовував нестандартні акорди, які змінювали гармонічну структуру музики та робили її більш цікавою та незвичною для слухача.

А. Жоліве також включав у свої твори елементи французької народної музики, що зробило їх більш доступними та зрозумілими для слухачів, а також традиційними в плані композиторської техніки, яка дуже часто спирається на елементи народної музики.

Один з головних елементів творчого стилю А. Томазі – це використання джазової техніки та її елементів у своїх концертах.

Це особливо помітно в його Концерті для труби з оркестром, де він поєднав класичну музику з джазовими імпровізаціями. Це створило унікальний музичний синтез, який підкреслював його індивідуальний стиль.

Висновки до Розділу 2

В цьому розділі ми розглянули композиційну драматургію обраних творів та окреслили виконавсько-стильовий простір для їх інтерпретацій.

1. Що стосується цікавих особливостей композиційної драматургії ми дійшли висновку, що Концерт для труби з оркестром А. Жоліве демонструє майстерність композитора в написанні музики для цього інструменту в поєднанні з оркестром. Його зовнішня структурна традиційність яскраво забарвлена африканськими ритмами та орієнтальною мелодикою, крім цього відчуваться гнучкість ладотонального мислення та відкрите ставлення композитора до форми та використання образів-тембрів та звукозображальності.

Ще однією особливістю композиції є використання А. Жоліве авангардних прийомів, наприклад, монотематизму, який зміцнює форму та надає їй цілісного характеру. Всі розділи форми будуються на двох тематичних елементах, що забезпечують спіралевидний розвиток концентричної форми.

Не менш цікавим є поєднання класичного стилю з сучасними ритмічними патернами. А. Жоліве успішно створює музичний світ, який не тільки виражає слухача своєю глибиною та почуттям, але й залишається незабутнім.

В концерті присутній ритмічний лейтмотив, який надає музиці активного експресивного характеру, з кожним повторенням “підвищуючи градус” драматургічного напруження.

В свою чергу концертний твір для труби А. Томазі відобразив нові постромантичні тенденції у французькій музиці того часу.

Структурно концерт складається з трьох частин, утворюючи тричастинний цикл із жвавими зовнішніми частинами та спокійною серединою. Але цікавість композиції полягає у схожості зі скрипковими концертними творами (зокрема, в плані каденцій),

хроматизації мелодичних ліній та намагання композитора наблизити звучання труби до звучання дерев'яних духових та струнних інструментів.

2. Що ж стосується виконавсько-стильового простору обраних нами творів, то ми дійшли до висновку, що вони у виконавському аспекті демонструють складність, пов'язану з вимогою до витривалості ігрового апарату у високому регістрі та потужній динаміці (а також, різким змінам в динаміці), що становить серйозне випробування навіть для досвідчених трубачів.

При інтерпретації Концертино для труби з оркестром А. Жоліве виконавець має реально оцінити свій професійний потенціал, оскільки твір ставить перед ним виклик у технічному плані, що стосується штрихів, тембрів, регістрового діапазону, динаміки, мелізматики та колористики. Важливо володіти методологічно обґрунтованою стратегією звукотворення, яка включає в себе аналіз нотного тексту, внутрішньо слухове моделювання звуку, м'язово-рухову активність, мобільність та миттєву оптимізацію звуку. Крім того, потрібно мислити на музично-образному (семантичному) рівні, коли відтворюється не тільки “сухий” нотний текст, але й передаються ідеї та сенси на вищих музикологічних рівнях. Так само композитором висуваються вимоги щодо віртуозності, моторики та мобільності виконавського апарату.

При інтерпретації Концерту для труби з оркестром А. Томазі важливе значення має вміння розробляти виконавські стратегії.

По-перше, слід виділити стильові елементи джазу та використання тембрових імітацій, особливо використання сурдини для наближення звучання труби до звучання гобою. Це завдання, яке вимагає від виконавця-труча особливої уваги та майстерності.

Окремо наголосимо на складній хроматичності музичної тканини солюючої труби. У цьому аспекті необхідно прагнути до

вокального інтонування та відтворення характеру гри на струнних інструментах.

Крім цього, А. Томазі використовує складну систему нюансування та декларування характеру виконання, які чітко відображені в нотах. Ці елементи потребують ретельного аналізу з боку виконавця та побудови логічної схеми, а не простого механічного виконання композиторських вказівок.

Ще одним аспектом для виконавця в інтерпретації Концерту для труби А. Томазі є прагнення створити фонічну ілюзію гри на натуральних трубах (такого висновку ми дійшли аналізуючи інтервальну будову мелодійних ліній).

ВИСНОВКИ

Історія інструментального концерту свідчить про його надзвичайну гнучкість в рамках світової музичної культури. Цей жанр, що існує протягом чотирьох століть, залишається вірним своїм основним принципам, які виділяють його серед інших музичних жанрів, та успішно адаптується до різних стилів і напрямів, включаючи новації ХХ століття.

В цей період всі ці аспекти співіснують у гармонійній суміжності, оскільки стильовий плюралізм ХХ століття став плодючим ґрунтом для максимального прояву універсальної природи концерту.

У ХХ столітті високохудожні твори для сольних інструментів стали характерною ознакою інструментального концерту, хоча багато напрямів музики ХХ століття були у певному “конфлікті” з традиційним уявленням про концертність як елемент музичного жанру.

Інструментальний концерт в музичній культурі Франції ХХ століття став важливим елементом розвитку класичної музики. В цей період відбувалася поступова зміна підходів до композиції концерту, а сам жанр отримав нове “дихання”, нові форми та особливості.

У першій половині ХХ століття в Франції було дуже популярним напрямом неокласицизм, який відновлював традиції класичної музики. Саме в цей час відбулася поява творців, які відрізнялися новаторським підходом до композиції, використанням незвичайних музичних інструментів та експериментами з формою.

У другій половині ХХ століття починається епоха модернізму, яка супроводжується появою нових напрямів у музиці, таких як серіальний метод або електронна музика. У цей період відбувається активний розвиток інструментального концерту, в якому присутні нові форми і стилі композиції.

Особливим явищем став експериментальний підхід до композиції інструментальних концертів, де автори поєднували класичні прийоми з елементами модернізму та експериментальної музики.

В цілому, інструментальний концерт у музичній культурі Франції ХХ століття став важливим компонентом розвитку академічної музики та показав високу здатність жанру адаптуватися під швидкоплинні соціокультурні процеси цього періоду часу.

В цьому дослідженні ми прицільно розглядали саме французькі концерти для труби.

Труба, як інструмент, відіграє важливу роль у французькій музичній культурі 20 століття. Саме в цей період труба стала не тільки важливим елементом оркестру, але й популярним сольним інструментом.

Навіть можна сказати, що труба стала символом виразності та музичної вишуканості в французькій музичній культурі 20 століття. Вона використовувалася не лише як музичний інструмент, але і як засіб вираження ідеї та настрою, що допомагало створити унікальні музичні твори, які залишаються популярними й до сьогодні.

Французькі концерти для труби з оркестром представляють собою високохудожні композиції, які демонструють весь спектр можливостей труби як соло-інструменту. Вони демонструють не тільки високий рівень вимог щодо виконавської майстерності, але й значний внесок у розвиток інструментальної музики.

В цьому дослідженні ми поставили мету – окреслити багатовекторність виконавсько-стильового простору інструментальних концертів французьких композиторів середини ХХ століття на матеріалі творів для труби. Для цього нами були поставлені та успішно вирішені такі завдання:

- здійснено огляд наукової літератури з питань еволюції французького інструментального концерту;

- окреслено різноманітність французьких інструментальних концертів для духових інструментів;
- здійснено композиційно-драматургічний аналіз творів для труби французьких композиторів А. Жоліве та А. Томазі в жанрі інструментального концерту;
- схарактеризовано виконавсько-стильовий простір у французьких трубних концертах середини ХХ століття.

Ми дослідили вплив інструментального концерту на музичну культуру Франції та інших країн світу. Цей музичний жанр є важливою складовою французької музичної культури та світової музичної спадщини. Він чутливо реагує на культурні та історичні особливості суспільства та нації. Інструментальний концерт не тільки відображає, але й розкриває нові можливості для осмислення філософських постулатів, які складають “національний код” музичної культури.

Інструментальний концерт має багату історію в розвитку французької музичної культури, розпочинаючи з початкових форм, таких як концерти та сюїти, й до сучасних інтерпретацій у класичному, романтичному та сучасному стилях. Зокрема, французькі інструментальні концерти для духових інструментів мають свої особливості та відмінності в залежності від епохи та стилю. Наприклад, бароковий стиль характеризується складними технічними партіями та багатошаровими звукообразами, тоді як класицизм відрізняється структурованістю та прозорістю композиції. У епоху романтизму музична експресія стає перевагою, а композитори часто використовують різноманітні звукообразувальні та звукоімітаційні ефекти.

Два відомих французьких композитора А. Жоліве та А. Томазі створили ряд відомих концертів для духових інструментів, які демонструють їх внесок у цей жанр. Для нашого дослідження було обрано два концертних твори для труби, на прикладі яких ми розглядали

багатовекторність виконавсько-стильового простору інструментальних концертів французьких композиторів середини ХХ століття.

Загальний культурологічний контекст написання, обраних для дослідження, творів, можна сформулювати декількома тезами: потужний розвиток оркестрового виконавства (зі значним ускладненням оркестрових партій), цікавість композиторів до жанру інструментального концерту загалом і для труби зокрема, і найголовніше – формування розгалужених національних (регіональних) виконавських шкіл.

Виконавсько-стильовий простір цих концертів вирізняється барвистою різноманітністю художніх напрямків того часу, таких як модернізм, експресіонізм, неокласицизм та інші.

В інтерпретаційному плані виконавсько-стильовий простір – це поняття, яке використовується для опису тісного зв'язку між стилем композитора та його інтерпретацією виконавцем. Це означає, що виконавець повинен знати стиль композитора, коли він виконує його твори, і відтворювати його музику з урахуванням оригінальної композиторської ідеї та загальної стильової концепції автора.

Для вибудови виконавсько-стильового простору ми детально розглядали композиційну драматургію обраних концертів.

Так, Концертіно для труби з оркестром А. Жоліве демонструє традиційну структуру зовні, яка яскраво забарвлена африканськими ритмами та орієнтальною мелодикою, що демонструє гнучкість ладотонального мислення та відкрите ставлення композитора до форми та використання образів-тембрів та звукозображувальності. А особливістю композиції Концерту для труби з оркестром А. Томазі є наявність постромантичних тенденцій, поєднана зі слуховими асоціаціями з скрипковими концертними творами, зокрема у використанні каденцій, хроматизації мелодійних ліній та спроб композитора наблизити звучання труби до звучання дерев'яних духових та струнних інструментів.

Безпосередньо до виконавсько-стильового простору Концертіно для труби з оркестром А. Жоліве відносяться професійні виклик до виконавця у технічному плані, що стосується штрихів, тембрів, регістрового діапазону, динаміки, мелізматики та колористики. Не менш важливою умовою успішної інтерпретації цього твору є опанування стратегією звукотворення, яка включає в себе аналіз нотного тексту, внутрішньо слухове моделювання звуку, м'язово-рухову активність, мобільність та миттєву оптимізацію звуку. Так само композитором висуваються вимоги щодо віртуозності, моторики та мобільності виконавського апарату.

Щодо виконавсько-стильового простору Концерту для труби А. Томазі, то на перший план вимог до виконавця висувається навичка розробки виконавських стратегій. Це стосується і вільного володіння стильовими напрямками, що безпосередньо відображається на процесі звуковидобування. Наприклад, стильові елементи джазу та використання тембрових імітацій, особливо використання сурдини для наближення звучання труби до звучання гобою. До цього ж відноситься і хроматична будова музичної тканини солюючої труби в цьому творі (необхідно прагнути до вокального інтонування та відтворення характеру гри на струнних інструментах). Також аналіз інтервальної будови мелодійних ліній свідчить про намагання композитора створити слухов ілюзію гри на нантрильних трубах, що неодмінно треба враховувати виконавцю.

Підсумовуючи зауважимо, що концертні твори для труби А. Жоліве та А. Томазі ретельного аналізу з боку виконавця та побудови логічної схеми та виконавської стратегії а не простого механічного виконання композиторських вказівок.

Таким чином, ми вважаємо, що для виконавця будь-якого рівня абсолютно необхідно робити аналогічні дослідження щодо творів, які мають місце в їх репертуарі. Інакше просто неможливо створити якісну, індивідуалізовану, професійно виважену інтерпретацію. Саме такий підхід на сучасному рівні виконавства (на будь-якому інструменті) є невід'ємною

складовою професійної майстерності та когнітивно-інтелектуального рівня музиканта з вищою освітою. Саме тому проведення аналогічних досліджень репертуарних творів обґрунтовані швидше прикладною необхідністю, аніж тривіальною актуальністю та перспективністю наукових пошуків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. Шляхи подальшого збагачення духового виконавства. Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2008. № 1. С. 134–152.
2. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклоп. вид.: у 2-х т. Київ: Ін-т культурології АМУ, 2008. Т. 1 (А–Л). 240 с.
3. Бернард Ж.-Ф. Андре Жоліве: трубний концерт із Люком Шуїлем у 1951 році / пер. з фр. Марини Бабінської. *Нотний архів*. 2013. № 3. С. 53–59.
4. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку ХХ століття): монографія. Харків, 2007. 350 с.
5. Богданова О. Французький концерт середини ХХ століття: проблема виконавсько-стилістичного аналізу. *Вісник НМАУ*. Київ, 2018. Випуск 4. С. 95–103.
6. Белявіна Н. Зародження громадських форм музикування в умовах абсолютистської Німеччини середини ХVІІІ століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць*. Вип. Х. Київ: Міленіум, 2003. С. 81–94.
7. Белявіна Н. Концерти як складова масових громадських свят періоду Французької революції. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Київ: Міленіум, 2012. № 21. С. 182–189.
8. Белявіна Н. Концертні віртуози як директори-засновники французької асоціації громадських концертів «Concert Spiritual». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ: Міленіум, 2014. № 1. С. 132–138.
9. Белявіна Н. Французькі «hôtel particulier» як осередки концертування у ХVІІІ ст. *Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору ХХІ століття: збірка матеріалів*

Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 30 квітня 2014 р.
Київ: НАКККиМ, 2014. С. 38–41.

10. Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): монографія. Київ: Видавець ПП Лисенко М., 2011. 139 с.
11. Габаєв І. Творчий доробок Андре Жоліве в контексті розвитку французької музики ХХ століття. *Музичне мистецтво та культура*. Одеса, 2014. Випуск 19. С. 71–76.
12. Гейзінга Й. Homo ludens. В тіні завтрашнього дня. Київ: Наукова думка, 1992. 376 с.
13. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–47.
14. Дубінська О. Аналіз творів для труби А. Жоліве та А. Томазі в контексті розвитку французької музики ХХ століття. *Науковий вісник Мукачівського держ. університету. Серія «Мистецтвознавство»*. Мукачево: Видавництво МДУ, 2019. № 1. С. 98–103.
15. Катрич О. Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич, 2000. 100 с.
16. Клименко В. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1999. 16 с.
17. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1996. 19 с.
18. Кулікова О. Аналіз концерту для труби та оркестру Андре Жоліве. *Вісник Миколаївського національного університету імені*

- В. Сухомлинського. Серія: Мистецтвознавство, 2(8). Миколаїв, 2017. С. 52–56.
- 19.Ланконі М. Музика Андре Томазі: між модернізмом та класицизмом / пер. з фр. Юлії Войтенко. Мистецтво звуку. 2014. № 1. С. 52–65.
- 20.Левко В. Концерт як форма репрезентації музики у соціокультурній системі Західної Європи: етапи становлення. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць*. 2016. Вип. 36. С. 216–224.
- 21.Лисенко О. Художня інтерпретація в системі категорій музичного виконавства: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.02. Київ, 1990. 18 с.
- 22.Максименко Д. Концерт для саксофона Анри Томази в контексте становлення саксофонного репертуара во Франції. *European Applied Sciences*. 2016. Вип. 12. С. 5–7.
- 23.Маркова О. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ: зб. ст.* Київ, 1999. Вип. 1: Музичне виконавство. С. 126–134.
- 24.Марценюк Т. Методика викладання гри на духових інструментах. Київ, 2006. Ч. 1. 60 с.
- 25.Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис НМАУ*. 2008. № 1. С. 106–111.
- 26.Мочурад Б. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис....канд. мистецтвознавств: 17.00.03. Львів, 2005. 20 с.
- 27.Муйєдінов Д. М. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 20 с.

- 28.Посвалюк В. Наукові дослідження виконавства на духових інструментах в Україні на сучасному етапі. *Часопис НМАУ*. 2008. № 1. С. 112–117.
- 29.Розенко І. Аналіз творів для труби Андре Томазі в контексті французької музики ХХ століття. *Музичне мистецтво та культура*. Одеса, 2020. Випуск 25. С. 57–63.
- 30.Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 36 с.
- 31.Трубач О. Музичний твір Андре Томазі для труби та оркестру: стильові та композиційні особливості. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2015. Випуск 28. С. 77–82.
- 32.Флінн К. Андре Томазі: життя і творчість / пер. з англ. Олени Губської. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2015. Вип. 16. С. 91–102.
- 33.Харвуд Т. Андре Жоліве та його трубний концерт / пер. з англ. Ігоря Струтинського. *Нотний архів*. 2010. № 1. С. 43–47.
- 34.Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми : Собор, 2002. 184 с.
- 35.Харченко О. Духовний концерт як явище культури: історична генеза та культурологічне обґрунтування. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Київ, 2013. Вип. 47. С. 9–22.
- 36.Шайда В. Концертно-гастрольна діяльність як форма міжнародного співробітництва в музичному мистецтві. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство: матеріали Міжн. симпозіуму, присвяченого 50-річчю НАКККиМ*. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 281–282.
- 37.Шаповалова Л. Проблеми жанрової типології. *Музика*. 1984. № 4. С. 12–13.

38. Alberge P. La musique d'André Jolivet. *The Musical Times*, vol. 113, non. 1551, 1972. P. 1173-1175.
39. André M. De la trompette, de l'art et des artistes, Fayard, 2001. 174 p.
40. Borel P. La Trompette en France de la Renaissance à nos jours. Fayard, 1995. 201 p.
41. Castellani L. Concerto pour trompette d'André Jolivet: une analyse structurelle et stylistique. *Journal de recherche musicologique*, vol. 31, non. 1-2, 2012. P. 85–107.
42. Delalande M.-R. Symphonies pour les soupers du Roy (édition critique par Lionel Sawkins). Editions de l'Oiseau-Lyre, 1993. 57 p.
43. Gagné, N. "Style et interprétation dans le Concerto pour trompette d'André Jolivet." *Brass Bulletin*, vol. 145, 2013. P. 11–21.
44. Geoffroy-Dechaume A. La trompette française dans la première moitié du XXe siècle: représentations, pratiques et contextes», thèse de doctorat. Université Paris-Sorbonne, 2017. 112 p.
45. Jolivet A. Concerto pour trompette et orchestre. Paris : Éditions Alphonse Leduc, 1954.
46. Kirschner L. André Jolivet et la trompette: les œuvres du compositeur pour trompette et orchestre. *Le joueur de cuivres*, vol. 44, non. 2, 2014. P. 26–29.
47. Lavoie M. Le Concerto pour trompette d'Alexandre Tansman : une analyse comparative de la pratique de l'interprétation. *International Trumpet Guild Journal*, vol. 36, non. 3, 2012. P. 56–62.
48. Schering A. *Geschichte des Instrumentalkonzert bis auf die Gegenwart*. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1927. 235 p.
49. Thompson K. Concerto pour trompette d'Alexandre Tansman: une étude de la pratique de la performance. *Le joueur de cuivres*, vol. 32, non. 2, 2011. P. 24–28.
50. Tomasi, A. Concerto pour trompette et orchestre. Paris: Éditions Salabert, 1954.

51. Tranchefort F.-R. Guide de la musique symphonique, Fayard, 2002. 314 p.
52. Weinfield K. Le Concerto pour trompette d'Alexandre Tansman. International Trumpet Guild Journal, vol. 32, non. 1, 2007. P. 32–40.
53. Wilder A. Le concerto français pour trompette. International Trumpet Guild Journal, vol. 4, non. 2, 1979. P. 23–28.