

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Барабашук Павло Ігорович

УДК 785.1:785.7]:780.643.2](043.5)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ
ЗА УЧАСТЮ САКСОФОНА:
КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧИСТЬ ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА**

**Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»**

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



П. І. Барабашук

Творчий керівник:

Мимрик М. Р.
професор, кандидат мистецтвознавства

Науковий консультант:

Мимрик М. Р.
професор, кандидат мистецтвознавства

Київ — 2024

АНОТАЦІЯ

Барабашук П. І. Камерно-інструментальний ансамбль за участю саксофона: композиторська творчість та виконавська практика. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Серед різновидів сучасної музичної творчості ансамблеве виконавство на саксофоні є таким, що активно розвивається, оскільки пов'язане, з одного боку, з постійним удосконаленням конструкції інструмента, розширенням кількості й зростанням якості мистецьких творів, з іншого – зі значно пожвавленою конкурсно-фестивальною та концертною діяльністю митців. Саме на розмаїтті творів цього пласту культури яскраво простежуються значні зміни у виконавсько-виражальній специфіці цього інструменту та його ролі в академічній культурі — від оркестрового та маловживаного в сольо-ансамблевій практиці початку ХХ століття до яскравого сольоного та ансамблевого інструмента сьогодення.

Сучасна камерно-інструментальна практика за участю саксофона збагачена палітрою нових та оновлених виражальних компонентів, що уможливають інтерпретацію найрізноманітніших стильових дискурсів: від класичних творів до експериментального доробку. Цей процес безпосередньо пов'язаний з пошуками композиторів у сфері темброво-звукових можливостей музичної тканини, що простежується, передовсім в різноманітних ансамблевих поєднаннях за участю саксофона.

Саксофонне камерно-ансамблеве виконавство спеціально не розглядалося в оглядах музикознавців, хоча введення цього інструменту в перелік об'єктів вивчення в академічних музичних закладах в другій половині ХХ століття стало фактом визнання творчого і педагогічного надбання фахівців саксофонної гри, саксофонного ансамблевого музикування, що й актуалізує важливість питань, що порушуватимуться у науковому обґрунтуванні. У цьому контексті окремої дослідницької уваги заслуговує ансамблева виконавська практика на саксофоні або за участю цього інструмента, яка є дослідженим явищем і становить **актуальність цього дослідження**.

Об'єктом дослідження є саксофонне камерно-ансамблеве мистецтво.

Предмет роботи — художньо-виражальний та технологічний компоненти діяльності саксофонного ансамблю в контексті композиторської творчості та виконавського втілення.

Мета дослідження полягає у спробі узагальнення та систематизації специфіки камерно-інструментальної творчості за участю саксофона в аспекті виконавських і технологічних особливостей гри в ансамблі.

Мета дослідження обумовила його **основні завдання**:

- дослідити роль саксофона у розвитку інструментального виконавства;
- висвітлити основні технологічні аспекти формування сучасної виконавської майстерності саксофоніста-ансамбліста;
- проаналізувати специфіку темброво-інтонаційних виражальних засобів в контексті розвитку виконавської культури саксофонних ансамблів;
- висвітлити етапність звернень композиторів ХХ–ХХІ століття до камерно-інструментальної творчості за участю саксофона;
- проаналізувати особливості європейського ансамблевого саксофонного виконавства і репертуарної політики.

Методологія дослідження. Було застосовано такі загальнонаукові й спеціальні методи як порівняльно-історичний, індуктивний, типологічний та метод цілісного аналізу.

Теоретичну базу дослідження склали праці українських та світових дослідників (Г. Абаджян, В. Апатський, А. Байнс, Т. Бекер, Дж. Браймер, Г. Джі, Ф. Хемке, М. Беговатова, Дж. Брімер, В. Богданов, З. Буркацький, Р. Вовк, Б. Диков, К. Закс, М. Крупей, М. Мимрик, І. Палійчук та ін.).

Практична цінність роботи полягає в тому, що тут узагальнено науково-методичні спостереження, апробовані в особистій виконавській діяльності автора роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані в курсах теорії виконавства на духових інструментах спеціальних кафедр і відділень вищого й середнього ланок музичного утвору.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що:

– сучасну саксофонну камерно-інструментальну творчість досліджено як цілісну систему в контексті поєднання композиторської та виконавської творчості;

– проаналізовано сучасні виконавсько-виражальні аспекти саксофона на прикладі експериментального доробку Жана-Дені Міши, Керіло Флоріо та Гільєрмо Лаго, українським першовиконавцем яких є автор дослідження;

– досліджено формування сучасного українського камерно-інструментального репертуару за участю саксофона на основі камерно-ансамблевих композицій для квартету саксофонів О. Потієнка та О. Козаренка.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування складуть підґрунтя освітніх програм з історії української музики та виконавства на духових інструментах, камерно-інструментального ансамблю, аналізу музичних творів, а також у практичній роботі саксофоніста в інтерпретації творів сучасних композиторів.

Аналітичні спостереження квартетної саксофонної творчості сучасних композиторів у художній проекції сучасності відбулися в декількох взаємопов'язаних площинах розгляду. Камерно-інструментальну творчість було розглянуто під кутом зору темброво-виражальних можливостей саксофона як важливого чинника у розвитку виконавства на цьому інструменті. Квартетний доробок сучасних українських композиторів демонструє асиміляцію передо-

вого європейського художнього досвіду, типологічну схожість тенденцій та особливостей жанрово-стильових пошуків, характерних для західноєвропейського музичного дискурсу.

Сучасні українські саксофонні ансамблеві композиції позначені розширенням стильової атрибутики, завдяки використанню широкої палітри нових технологічних прийомів та елементів полістилістики, використання як жанрових прототипів, так і нежанрових новоутворень, які зумовлені інноваційними пошуками митця в лоні сучасних композиційних технік; створення синтетичних форм на основі традиційних формотворчих структур та темброво-звукових відкриттів в саксофонній техніці, які базуються на широкому спектрі виконавсько-виражальних прийомів та способів гри на цьому інструменті тощо.

Показовим є те, що інструмент починає активно використовуватися у сфері ансамблевої музики як сфери, що часто є полем активного композиторського пошуку. У другій половині ХХ ст. у мистецтві гри на саксофоні склалися самобутні національні школи, які значно підняли рівень виконавства й педагогіки. Наслідком чого стало проведення конгресів саксофоністів, де талановиті виконавці, композитори та поціновувачі саксофонного мистецтва отримали можливість обміну «стратегічними» ідеями, щодо подальшого розвитку цього інструмента.

Нині процеси, які відбуваються в мистецтві ансамблевої гри на саксофоні, потребують дедалі більшого наукового осмислення та впорядкування. У переважній більшості саксофонні квартетні твори часто створюються в тісній співпраці композитора з виконавцем. У багатьох випадках саме виконавці сприяли впровадженню нових темброво-звукових прийомів. Практично у всіх проаналізованих у дослідженні творах можна знайти найрізноманітніші виконавські прийоми, які дають можливість композиторам підкреслити сучасність музики, а виконавцям вийти на новий виток професійної майстерності.

Наголосімо на основних темброво-звукових особливостях саксофона, які дали можливість утілити широку сонорну шкалу композиторських пошуків у жанрі саксофонної квартетної творчості, а саме:

– модифікації саксофона протягом ХХ ст. (розширення акустичного каналу інструмента, зміни мундштуків для формування різножанрових типів звучання виконуваної музики тощо);

– високих сучасних вимог до звучання саксофона, зумовлених технічним удосконаленням інструмента і глибоким та урізноманітненим композиторським темброво-звуковим рішенням власної композиції;

– об'єктивних фізичних досліджень виконавських можливостей у керуванні звучанням інструмента та динамічних можливостей.

Українські саксофоністи мають уважно слідкувати за всіма новаціями в цій сфері, своєчасно опановувати їх (як у практичному, так і в теоретичному плані), розробляти відповідну методику оволодіння ними.

Зазначимо, що із появою Київського квартету саксофоністів українське саксофонне ансамблеве мистецтво розпочало новий етап свого розвитку. Невід'ємною ознакою цього поступального руху стала творча діяльність виконавців та значне збагачення репертуару оригінальними камерно-інструментальними полотнами. Такий позитивний поштовх зумовлює появу більш високого, порівняно з попереднім періодом розвитку інструментального саксофона, рівнем виконавської і педагогічної майстерності, сольної і камерно-ансамблевої практики.

Камерно-інструментальне виконавство за участю саксофона — це багатшаровий феномен, у якому поєднано інтелектуальні, вольові, емоційні й творчі компоненти, що тісно пов'язані між собою та стають регуляторами творчого процесу між виконавцем і композитором. Композитор у створенні оригінальних власних концепцій постійно співпрацює з виконавцями. Практично у всіх сучасних творах можна знайти найрізноманітніші виконавські прийоми, які свідчать про їх співпрацю. Нетрадиційні прийоми немовби під-

креслюють сучасність музики та надають саксофонному виконавству високої віртуозності та інтерпретаційної гнучкості.

Ключові слова: саксофон, камерні жанри, композиторська творчість, виконавська практика, камерно-інструментальний ансамбль, квартет саксофонів, однорідність звучання, виконавсько-виражальні засоби, Ж.-Д. Міша, К. Флоріо. Г. Лаго, О. Потієнко, О. Козаренко.

ABSTRACT

Barabashchuk P. **Chamber-instrumental ensemble with the participation of the saxophone: composer's work and performance practice.** — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for obtaining the creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Musical Art” (field of knowledge 02 “Culture and Art”). — Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 2023.

Among the varieties of contemporary musical creativity, ensemble performance on the saxophone is actively developing, as it is associated, on one hand, with the continuous improvement of the instrument's design, the expansion of the number and increase in the quality of artistic works, and on the other hand, with significantly intensified competition, festival, and concert activities by artists. It is precisely in the diversity of works within this cultural domain that one can vividly trace significant changes in the expressive specifics of this instrument and its role in academic culture—from its orchestral and little-used solo-ensemble practice at the beginning of the 20th century to the vibrant solo and ensemble instrument it is today.

Contemporary chamber-instrumental practice involving the saxophone has been enriched with a palette of new and renewed expressive components, enabling the interpretation of a wide variety of stylistic discourses, ranging from classical works to experimental creations. This process is directly linked to composers' explorations in the realm of timbral-sonic possibilities of musical texture, which is evident primarily in various ensemble combinations involving the saxophone.

Saxophone chamber-ensemble performance has not been specifically considered in musicological reviews, although the inclusion of this instrument in the list of study objects in academic music institutions in the second half of the

20th century was a recognition of the creative and pedagogical achievements of saxophone performance specialists and ensemble playing, underscoring the importance of the issues to be addressed in scientific justification. In this context, ensemble performance practice on the saxophone or involving this instrument deserves particular research attention, making it a **relevant subject of this study**.

The object of this research is the art of saxophone chamber-ensemble performance.

The subject of the work is the artistic-expressive and technological components of saxophone ensemble activities in the context of compositional creativity and performance realization.

The purpose of the research is an attempt to generalize and systematize the specifics of chamber-instrumental creativity involving the saxophone in terms of the performance and technological characteristics of ensemble playing.

The purpose of the research determined its **main tasks**:

- to explore the role of the saxophone in the development of instrumental performance;
- to highlight the main technological aspects of forming the contemporary performance skills of a saxophonist-ensemble player;
- to analyze the specifics of timbral-intonational expressive means in the context of the development of the performance culture of saxophone ensembles;
- to highlight the stages of composers' attention to chamber-instrumental creativity involving the saxophone in the 20th and 21st centuries;
- to analyze the characteristics of European saxophone ensemble performance and repertoire policy.

Methodology of the research. General scientific and special methods were used, such as comparative-historical, inductive, typological, and holistic analysis.

The theoretical basis of the research consists of works by Ukrainian and global researchers (H. Abadzhyan, V. Apatsky, A. Baines, T. Becker, J. Brymer, G. Gee, F. Hemke, M. Begovatova, J. Brimer, V. Bogdanov, Z. Burkatsky, R. Vovk, B. Dikov, K. Sachs, M. Krupey, M. Mimryk, I. Paliychuk, etc.).

The practical value of the work lies in the fact that it summarizes scientific-methodological observations, tested in the personal performance activities of the author. The research materials can be used in courses on the theory of performance on wind instruments in special departments and sections of higher and secondary music education institutions.

Scientific novelty of the research:

– contemporary saxophone chamber-instrumental creativity has been studied as an integral system in the context of the combination of compositional and performance creativity;

– the modern performance-expressive aspects of the saxophone have been analyzed through the example of the experimental works of Jean-Denis Michat, Karillo Florio, and Guillermo Lago, whose Ukrainian premiere performer is the author of this research;

– the formation of the contemporary Ukrainian chamber-instrumental repertoire involving the saxophone has been investigated based on the corpus of works by O. Potiienko, Y. Homelska, Y. Babenko, A. Havrylets, and O. Kozarenko.

Practical significance of the work. The materials of the scientific justification will serve as a foundation for educational programs on the history of Ukrainian music and performance on wind instruments, chamber-instrumental ensemble, analysis of musical works, as well as in the practical work of saxophonists in interpreting the works of contemporary composers.

Analytical observations of the quartet saxophone creativity of contemporary composers in the artistic projection of modernity were carried out in several interconnected areas of consideration. Chamber-instrumental creativity was examined from the perspective of the timbral-expressive possibilities of the saxophone as an important factor in the development of performance on this instrument. The quartet works of contemporary Ukrainian composers demonstrate the assimilation of advanced European artistic experience, typological similarities in trends and genre-stylistic searches characteristic of Western European musical discourse.

Contemporary Ukrainian saxophone ensemble compositions are marked by the expansion of stylistic attributes through the use of a wide palette of new technological techniques and elements of polystylism, the use of both genre prototypes and non-genre innovations driven by the artist's innovative searches in the field of contemporary compositional techniques; the creation of synthetic forms based on traditional formative structures and timbral-sonic discoveries in saxophone technique, which are based on a wide spectrum of performance-expressive techniques and playing methods on this instrument.

It is noteworthy that the instrument is beginning to be actively used in the realm of ensemble music, which is often a field of active compositional exploration. In the second half of the 20th century, distinctive national schools emerged in the art of saxophone playing, significantly raising the level of performance and pedagogy. This resulted in the organization of saxophone congresses, where talented performers, composers, and admirers of saxophone art had the opportunity to exchange "strategic" ideas for the further development of this instrument.

Currently, the processes taking place in the art of ensemble playing on the saxophone require increasingly greater scientific understanding and systematization. In most cases, saxophone quartet works are often created in close collaboration between the composer and the performer. In many cases, it is the performers who have contributed to the introduction of new timbral-sonic techniques. Practically all the analyzed works in the study contain a wide variety of performance techniques, allowing composers to emphasize the modernity of the music and enabling performers to reach a new level of professional mastery.

Let us emphasize the main timbral-sonic features of the saxophone, which have allowed for the realization of a broad sonorous scale of compositional explorations in the genre of saxophone quartet creativity, namely:

- modifications of the saxophone throughout the 20th century (expansion of the instrument's acoustic channel, changes in mouthpieces to form diverse genre types of sound in the performed music, etc.);

– high modern requirements for the sound of the saxophone, driven by the technical improvement of the instrument and deep and diverse compositional timbral-sonic solutions in the composition itself;

– objective physical studies of performance possibilities in controlling the instrument's sound and dynamic capabilities.

Ukrainian saxophonists should closely follow all innovations in this field, timely mastering them (both practically and theoretically), and develop appropriate methods for mastering them.

It should be noted that with the emergence of the Kyiv Saxophone Quartet, Ukrainian saxophone ensemble art began a new stage of its development. An integral feature of this progressive movement has been the creative activity of performers and the significant enrichment of the repertoire with original chamber-instrumental works. This positive impulse has led to the emergence of a higher level of performance and pedagogical mastery, solo and chamber-ensemble practice compared to the previous period of saxophone development.

Chamber-instrumental performance involving the saxophone is a multi-layered phenomenon that combines intellectual, volitional, emotional, and creative components, closely interconnected and acting as regulators of the creative process between the performer and the composer. The composer, in creating original concepts, constantly collaborates with performers. Practically all modern works contain a wide variety of performance techniques, reflecting this collaboration. Non-traditional techniques emphasize the modernity of the music and lend saxophone performance a high degree of virtuosity and interpretative flexibility.

Keywords: saxophone, chamber genres, compositional creativity, performance practice, chamber-instrumental ensemble, saxophone quartet, sound homogeneity, performance-expressive means, Jean-Denis Michat, Karillo Florio, Guillermo Lago, O. Potiienko, O. Kozarenko.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Барабашук, П. (2023). Внесок Едварда А. Лефебра у розвиток саксофонного ансамблевого виконавства XIX століття (на прикладі твору К. Флоріо «Allegro de Concert» для квартету саксофонів). *Науковий журнал «Художня культура. актуальні проблеми»*, (19(2)), 116–120. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(2\).2023.294637](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(2).2023.294637)
2. Барабашук, П. (2024). Ансамблева специфіка виконання концерту для саксофона «Shams» Жана-Дені Міша (на прикладі виконавської інтерпретації Томаса Курца з оркестром саксофонів). *Мистецтвознавство України*, (23), 238–246. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.299281>

Інформація про апробацію результатів дослідження

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри дерев'яних духових інструментів, а також на кафедрі камерно-інструментального виконавства. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту

1. Барабашук П. Особливості робочого процесу та інтеграції квартету саксофонів у сучасне мистецтво : доповідь // Міжнародна науково-практична конференція «Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Український державний університет імені Михайла Драгоманова, Науково-дослідний інститут українознавства МОН України, Державна музична консерваторія Трієсту імені Джузеппе Тартіні, Академія музики й театру Естонії. Київ-2024.

2. Барабашук П. Феномен саксофону в музичному мистецтві другої половини XIX сторіччя : доповідь // XXIII Міжнародна науково-практична кон-

ференція «Молоді Музикознавці» / Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра. Київ-2024.

3. Барабашук П. Особливості виражальних можливостей саксофона в ансамблевій музиці : доповідь // IX Міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика» / Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Академія мистецтв у Банській Бистриці (Словаччина). Дрогобич-2024.

4. Барабашук П. Жанр квартету саксофонів у творчих пошуках українських композиторів другої половини ХХ — ХХІ століть // IX Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти» / Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк-2024.

**Апробація творчого мистецького проєкту у концертах,
виконано ряд програм, творів:**

1. Концерт квартету саксофоністів НМАУ ім. П. І. Чайковського. У програмі концерту були виконані оригінальні твори та перекладення різноманітних ансамблів для квартету саксофонів від музики бароко до сучасних джазових композиторів (Г.-Ф. Гендель, Й. С. Бах, К. Дакен, А. Темплтон, Дж. Гершвін, Ф. Домажліцький, Д. Елінгтон, В. Хенді, Х. Віберні, Ж. Завінул, С. Джоуплін, Г. Міллер, Д. Ясінський) / НМАУ ім. П. І. Чайковського, зала ім. О. С. Тимошенка. 03.10.2023. Київ : 2023. URL : https://youtu.be/LnlYySN5t_U

2. Виступ квартету НМАУ ім. П. І. Чайковського в рамках концерту класа професора, кандидата мистецтвознавства, народного артиста України М. Р. Мимрика. У концерті були апробовані твори для творчого проєкту (К. Флоріо, І. Лаго) / НМАУ ім. П. І. Чайковського, зала ім. О. С. Тимошенка. 06.06.2024. Київ : 2024. URL : <https://youtu.be/H7aqB-G5L0s>, <https://youtu.be/-wk-V0RAWkvU>

3. Концерт-іспит в рамках творчого мистецького проєкту «Камерно-інструментальний ансамбль за участю саксофона: композиторська творчість та виконавська практика», представлений на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. У програмі творчого заходу прозвучали оригінальні твори кінця XIX, XX та XXI ст. для квартету саксофонів — К. Флоріо, А. Ро-меро, Г. Лаго, Т. Ескеша та Ж.-Д. Міша. Виконавці: квартет НМАУ ім. П. І. Чайковського (Станіслав Нідзельський — сопрано саксофон, Роман Мим-рик — альт саксофон, Христина Лецин — тенор саксофон, Павло Бараба-щук — баритон саксофон), запрошений гість — заслужений артист України Олександр Рукомойніков / НМАУ ім. П. І. Чайковського, зала ім. О. С. Тимо-шенка. 16.09.2024. Київ : 2024. URL : <https://youtu.be/xiW9Ef0CoLc?si=tLJK-GYXK6hIx9Ore>

ЗМІСТ

ВСТУП	19
Розділ 1. ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ФУНКЦІОНУВАННЯ САКСОФОНА В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ	23
1.1. Становлення саксофона. Жанрово-стильові характеристики.....	23
1.2. Характеристика інструментів саксофонної сім'ї	30
1.3. Видатні педагоги-саксофоністи	31
1.4. Розвиток виконавських можливостей на саксофоні	33
1.5. Квартет саксофонів в Україні. Історико-культурний зріз.....	42
Розділ 2. ФУНКЦІОНУВАННЯ АНСАМБЛЮ САКСОФОНІСТІВ У КОНТЕКСТІ МЕТОДИКИ Й ПРАКТИКИ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА	45
2.1. Організаційні й психологічні аспекти функціонування ансамблю саксофоністів.....	46
2.2. Робота над однорідністю звучання та цілісністю інтерпретації	49
2.3. Характеристика творчого процесу у Київському квартеті саксофоністів під керівництвом Ю. Василевича.....	59
Розділ 3. СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ПОШУКІВ У ПЛОЩИНІ САКСОФОННОГО КВАРТЕТНОГО ВИКОНАВСТВА	62
3.1. Ансамблева специфіка виконання концерту для саксофона Жан-Дені Міша «Shams» (на прикладі виконавської інтерпретації Томаса Курца з оркестром саксофонів)	62
3.2. Керіло Флоріо «Allegro de Concert» для квартету саксофонів. Едвард А. Лефебр та розвиток саксофонного виконавства ХІХ ст.....	74
3.3. Гільєрмо Лаго. Ciudades	77

	17
3.4. Альдемаро Ромеро. Сюїта для квартету саксофонів у трьох частинах — Fandango, Serenata, Choro y Tango.....	80
3.5. Олександр Потієнко. Триптих «Акварелі» для квартету саксофонів ...	84
3.6. Олександр Козаренко. Інвенції для квартету саксофонів.....	86
ВИСНОВКИ.....	89
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....	92
ДОДАТКИ	100
1. Список опублікованих праць за темою роботи.....	100
2. Адольф Сакс.....	101
3. Сопрано-Саксофон	101
4. Альт-саксофон	102
5. Бас-саксофон.....	102
6. Саксофони Адольфа Сакса.....	103
7. Саксофони Адольфа Сакса.....	103
8. Ескіз першого саксофона А. Сакса (1846).....	104
9. Перший ексцентричний оркестр Валентина Парнаха (1920-ті).....	104
10. Сучасний ансамбль саксофоністів.....	105
11. Київський квартет саксофоністів.....	105
12. Київський квартет саксофоністів.....	106
13. Обкладинка компакт-диска Київського саксофонного квартету. Другий праворуч – С. Скуратовський.....	106
14. Саксофонний ансамбль.....	107
15. Португальський квартет «Artemsax»1	107
16. Стокгольмський саксофонний квартет.....	108
17. Португальський квартет «Artemsax».....	108
18. Французький саксофонний квартет «XASAX».....	109

	18
19. Юрій Василевич	109
20. Прелюдія Фа-мажор Й.С. Баха в обробці для 3-х саксофонів Ю. Василевича.....	110
21. А. Козаренко. Інвенція (варіант - для 4-х саксофонів)	111
22. Соната Фа-мажор Д. Скарлатті в обробці для 5-ти саксофонів Ю. Василевича.....	112
23. Український («Гайдуцький») танець в обробці для 4-х саксофонів Ю. Василевича.....	113

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Серед різновидів сучасної музичної творчості ансамблеве виконавство на саксофоні є таким, що активно розвивається, оскільки пов'язане, з одного боку, з постійним удосконаленням конструкції інструмента, розширенням кількості й зростанням якості мистецьких творів, з іншого – зі значно поживавленою конкурсно-фестивальною та концертною діяльністю митців. Саме на розмаїтті творів цього пласту культури яскраво простежуються значні зміни у виконавсько-виражальній специфіці цього інструменту та його ролі в академічній культурі — від оркестрового та маловживаного в сольо-ансамблевій практиці початку ХХ століття до яскравого сольоного та ансамблевого інструмента сьогодення.

Сучасна камерно-інструментальна практика за участю саксофона збагачена палітрою нових та оновлених виражальних компонентів, що уможливають інтерпретацію найрізноманітніших стильових дискурсів: від класичних творів до експериментального доробку. Цей процес безпосередньо пов'язаний з пошуками композиторів у сфері темброво-звукових можливостей музичної тканини, що простежується, передовсім в різноманітних ансамблевих поєднаннях за участю саксофона.

Саксофонне камерно-ансамблеве виконавство спеціально не розглядалося в оглядах музикознавців, хоча введення цього інструменту в перелік об'єктів вивчення в академічних музичних закладах в другій половині ХХ століття стало фактом визнання творчого і педагогічного надбання фахівців саксофонної гри, саксофонного ансамблевого музикування, що й актуалізує важливість питань, що порушуватимуться у науковому обґрунтуванні. У цьому контексті окремої дослідницької уваги заслуговує ансамблева виконавська практика на саксофоні або за участю цього інструмента, яка є дослідженим явищем і становить **актуальність цього дослідження.**

Об'єктом дослідження є саксофонне камерно-ансамблеве мистецтво.

Предмет роботи — художньо-виражальний та технологічний компоненти діяльності саксофонного ансамблю в контексті композиторської творчості та виконавського втілення.

Мета дослідження полягає у спробі узагальнення та систематизації специфіки камерно-інструментальної творчості за участю саксофона в аспекті виконавських і технологічних особливостей гри в ансамблі.

Мета дослідження обумовила його **основні завдання**:

- дослідити роль саксофона у розвитку інструментального виконавства;
- висвітлити основні технологічні аспекти формування сучасної виконавської майстерності саксофоніста-ансамбліста;
- проаналізувати специфіку темброво-інтонаційних виражальних засобів в контексті розвитку виконавської культури саксофонних ансамблів;
- висвітлити етапність звернень композиторів ХХ–ХХІ століття до камерно-інструментальної творчості за участю саксофона;
- проаналізувати особливості європейського ансамблевого саксофонного виконавства і репертуарної політики.

Методологія дослідження. Було застосовано такі загальнонаукові й спеціальні методи як порівняльно-історичний, індуктивний, типологічний та метод цілісного аналізу.

Теоретичну базу дослідження склали праці українських та світових дослідників (Г. Абаджян, В. Апатський, А. Байнс, Т. Бекер, Дж. Браймер, Г. Джі, Ф. Хемке, М. Беговатова, Дж. Брімер, В. Богданов, З. Буркацький, Р. Вовк, Б. Диков, К. Закс, М. Крупей, М. Мимрик, І. Палійчук та ін.).

Проте у своїх працях зазначені автори лише побіжно порушували питання ансамблевого виконавства на саксофоні або інших дерев'яних духових інструментах. Виокремимо дослідження українських виконавців на духових інструментах останнього часу. Скажімо, М. Мимрик науково осмислює теорію та практику виконання традиційних і нетрадиційних виражальних засобів на саксофоні та процес удосконалення цього дерев'яного духового ін-

струмента. В. Посвалюк обґрунтовує функціонування української виконавської школи на трубі, з відповідними музично-історичними та методико-методологічними розмірковуваннями. У дослідженні М. Крупця розглядаються художньо-стильові аспекти функціонування виконавської майстерності саксофоніста упродовж ХІХ–ХХ ст., А. Понькіна аналізує сонатну творчість для саксофона зарубіжних та українських композиторів ХХ століття.

Практична цінність роботи полягає в тому, що тут узагальнено науково-методичні спостереження, апробовані в особистій виконавській діяльності автора роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані в курсах теорії виконавства на духових інструментах спеціальних кафедр і відділень вищого й середнього ланок музичного утвору.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що:

– сучасну саксофонну камерно-інструментальну творчість досліджено як цілісну систему в контексті поєднання композиторської та виконавської творчості;

– проаналізовано сучасні виконавсько-виражальні аспекти саксофона на прикладі експериментального доробку Жана-Дені Міша, Керіло Флоріо та Гільєрмо Лаго, українським першовиконавцем яких є автор дослідження;

– досліджено формування сучасного українського камерно-інструментального репертуару за участю саксофона на основі корпусу творів Ж.-Д. Міши, К. Флоріо, Г. Лаго, О. Потієнка та О. Козаренка.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування складуть підґрунтя освітніх програм з історії української музики та виконавства на духових інструментах, камерно-інструментального ансамблю, аналізу музичних творів, а також у практичній роботі саксофоніста в інтерпретації творів сучасних композиторів.

Апробація матеріалів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри дерев'яних духових інструментів, на чотирьох Міжнародних науково-практичних конференціях.

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури і джерел та додатків.

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури та джерел, додатків.

У списку використаної літератури та джерел 77 позицій. Загальний обсяг роботи складає 113 сторінок, з них основного тексту — 73 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ФУНКЦІОНУВАННЯ САКСОФОНА В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ПРАКТИЦІ

1.1. Становлення саксофона. Жанрово-стильові характеристики

Розвиток саксофона як сольного та камерно-інструментального інструмента з широкими музично-виражальними можливостями пов'язані з процесами, які відбувалися у музичній культурі ще у ХІХ — на початку ХХ ст. Епоха розквіту західного романтичного інструментарію породила тембральне експериментування, оновлення палітри оркестрових звучань, активний пошук нових виконавсько-виражальних можливостей інструментів, зокрема й саксофона, що був вперше продемонстрований Адольфом Саксом у 1841 році на виставці в м. Брюсселі. На початках автор називав свій винахід мундштучним офіклеїдом. А. Сакс намагався усунути інтонаційні розбіжності між дерев'яними і мідними інструментами духових оркестрів, заповнити тембровий простір між ними, і для цієї мети зайнявся переробкою офіклеїдів — мідних духових із клапанною системою. Нововведення А. Сакса полягало головним чином у заміні чашоподібного мундштука одинарною тростиною (як у кларнета), а також вдосконаленні системи клапанів за принципом Т. Бема. Саме із-за використання дерев'яної тростини, саксофон відносять до групи дерев'яних духових інструментів.

Про швидку популярність цього інструмента свідчить той факт, що вже 12 червня 1842 року Г. Берліоз у Паризькому часописі «*Journal des Debats*» написав статтю, в якій назвав винахід А. Сакса саксофоном. Митець констатував, що звук саксофона досить природний. До того ж важко знайти такий інструмент, який можна було б порівняти з ним, адже звук саксофона сповнений м'якості й величезної сили. Композитор взяв на себе роль провидця, зазначивши, що підтримка цьому інструментові в мистецтві забезпечена. З лег-

кої руки славетного французького композитора ця назва закріпилася за інструментом. Г. Берліоз став також автором першого твору, спеціально написаного для інструментального складу із включенням саксофону – *Хоралу для голосу і шести духових*. Окрім саксофона в хоралі використовуються інші інструменти, вдосконалені Саксом, зокрема бас-кларнет. До того ж у грудні 1844 року саксофон вперше з'явився в оперному оркестрі на прем'єрі опери Жоржа Кастнера «Останній цар Іудеї». Вже від народження саксофон стає інструментом-феноменом. Всеосяжний арсенал технічних і художніх прийомів звуковидобування на цьому інструменті стає з'єднувальною ланкою у використуванні його в межах як академічної, так і джазової музики. Ця особливість саксофона виявилася однією з головних причин такої швидкої популяризації інструмента і збіглася з тенденціями епохи, в якій його було винайдено.

Мистецтво гри на саксофоні, на думку В. Іванова, «...незважаючи на відносно недовгий шлях свого розвитку, зуміло оформитися в світовій музично-виконавській творчості музикантів-духовиків як унікальне художнє явище, відмінне від інших видів інструментальної практики специфікою і різноманітністю форм музикування» [49, с. 3]. Тож слушним буде побіжний аналіз процесів, пов'язаних з еволюцією саксофона у світовій музичній культурі ХХ — початку ХХІ ст. Виходячи з цього, з'ясуємо основні тенденції саксофонного виконавства цього періоду.

Уже в першій половині ХХ ст. саксофон часто використовується як у сольній, так і ансамблевій та оркестровій практиці. Незважаючи на незначний часовий відрізок, який склався від часу його появи, вже на початку ХХ ст. з'явилася плеяда видатних виконавців і педагогів у різних країнах світу. Серед найвизначніших — М. Мюль (Франція), С. Рашер (Данія), Ж. М. Лондейкс (Франція), Т. Шове (Франція), Р. Шаліньє (Франція), І. Паумбеф (Франція) та ін. Діяльність саксофоністів-віртуозів пробуджує значний інтерес до цього інструмента і дає поштовх до професійної композиторської творчості. Згодом, вимоги до виконавської практики на саксофоні підвищуються, тож

значна технічна складність творів стає приводом для введення саксофона в систему професійної освіти та осмислення методико-педагогічних, музично-виражальних основ гри на цьому інструменті. До слова, ще у першій половині ХХ ст. класи навчання гри на саксофоні було відкрито практично в усіх провідних консерваторіях Західної Європи, що сприяло появі значної кількості методичних та педагогічних праць із навчання та викладання на цьому інструменті (відомими є педагогічні праці французьких авторів П. де Вайлза й Б. Верикена).

Темброва неординарність саксофона стала однією з головних умов його використання в оркестровій та камерно-інструментальній музиці. Завдяки цій якості, ще у ХІХ ст. Г. Берліоз, Ж. Бізе, Р. Вагнер та ін. із завзяттям почали використовувати цей інструмент у власних творах. Подальший розвиток інструмента на початку ХХ ст. своєрідно окреслив два напрями, які характеризують специфіку застосування саксофона в оперній і симфонічній музиці. З одного боку, Р. Штраус зі значними технічними вимогами до духових інструментів в оркестрі, широко використовує урізноманітненні звукові та динамічні ефекти цього інструмента. Він одним з перших у «Домашній симфонії» (1903) вводить групу саксофонів, оскільки цей інструмент зацікавив і підкорив його своїм незвичайно барвистим і емоційним звучанням. З іншого — саксофонні експерименти К. Дебюссі і М. Равеля, які відрізняються майстерним використанням колористично-зображальних можливостей оркестру і насамперед дерев'яних духових. Тут своєрідне звучання саксофона додає їх музиці тембрової витонченості. Прикладом чого стало включення М. Равелем саксофона у свої твори «Вальс» (1926) і «Болеро» (1928). Згодом у 1930-х рр. із появою низки сонат для саксофона і фортепіано (зокрема, В. Якобі, Г. Брема, П. Крестона та ін.) інструмент почав активно залучатися до камерно-інструментального музикування. До того ж специфічне звучання інструмента приваблювало композиторів не тільки академічної музики, а й джазової. «Урізноманітнені художньо-технічні можливості джазового саксофона, — як пише В. Іванов, — розкривалися поступово, виявляючись у вигляді особли-

вих специфічних прийомів і ефектів під впливом новаторських прийомів виконавської і композиторської творчості. Еволюція цих засобів, як і самого мистецтва гри на саксофоні, пов'язана з появою і закріпленням відповідних виконавських закономірностей, що вплинули на оновлення музичної мови джазу, на формування джазового мислення» [49, с 28].

Тільки в СРСР у першій половині ХХ ст. саксофон як інструмент професійного музикування перебував практично на межі заборони. До того ж у 1920–30-х рр. він сприймався виключно як інструмент джазової культури. Так як тогочасним крилатим гаслом офіційної ідеології в сфері культури було щось на кшталт «сьогодня он играет джаз, а завтра Родину продаст», тому говорити про залучення цього інструмента до професійного сольного виконавства немає підстав. У цей час саксофон використовувався зазвичай в оркестровій академічній музиці. Проте часто партію саксофона виконував кларнет. Певну роль в цьому процесі зіграла інерція сприйняття прийомів звуковидобування саксофона, які в свідомості більшості асоціювалися з джазом. Справді, джазові виконавці перші показали широкі динамічні і звукові можливості саксофона, як концертного інструмента зі всіх духових, який може звучати ніжніше за флейту, могутніше труби, віртуозніше кларнета, тим самим зробивши саксофон «королем» джазу.

Здобувши популярність завдяки джазовій музиці, саксофон у 1930-ті знов викликає інтерес у композиторів і виконавців академічного напрямку. Як зазначає М. Крупей, у цей період відбувається «вторинна академізація саксофона» в художній культурі і композиторській творчості [54, с. 14]. Музичне мистецтво намагається відобразити характерні особливості процесу взаємовпливів професійної академічної і популярної естрадно-джазової сфер. Поступово семантика інструмента переосмислюється, і саксофон з прикладного джазового інструмента в СРСР починає сприйматися як повноцінний академічний інструмент з майже необмеженими технічними й виражальними можливостями та властивостями. Про що свідчить значне збільшення практично в усіх жанрах музики кількості творів для саксофона.

Проте головним моментом в академізації і професійному визнанні інструмента стало його широке використання у багатій палітрі камерно-інструментальних жанрів. Від 1930-х рр. з'являються перші зразки сонат для саксофона. Зокрема, *Соната* В. Якобі (1930), «*Hotsonata*» Е. Шульгоффа (1930), *Сонати* Б. Гайдена (1931 і 1937), *Соната* Е. Кнорра (1932), *Соната* Г. Брема (1932), «*Fantasy sonatina*» (1935) й *Соната* (1942) М. Сазеленда, *Соната* П. Крестона (1937), *Соната* Г. Бадінгса (1938), «*Спортивна сонатина*» А. Черепніна (1939), *Соната* П. Гіндеміта (1943), *Соната* Г. Діллона (1949).

Відзначмо, що камерно-інструментальні твори 1920–30-х рр. стали етапними та надали потужний поштовх у розвитку саксофона і вплинули на подальше функціонування цього інструмента не тільки як на учасника камерно-ансамблевої гри, а й на розвиток виражальних можливостей цього інструмента в цілому та формування академічної саксофонної виконавської школи. Зокрема, це *Квартет для чотирьох саксофонів* (1932) О. Глазунова, «*Легенда*» Ф. Шмітта (1918), *Тріо для фортепіано, альту та саксофона-тенора* П. Гіндеміта (1929), *Камерне концертино* Ж. Ібера (1934–1935), *Сюїта* П. Дюссаї (1935), *Арія* Е. Боцца (1936), *Квартет* (1937) Ж. Абсіля, *Балади* Ф. Мартіна (1938), *Балади* М. Франка (1938), *Сюїта* П. Бонно (1944), *Фантазія* Е. Вілли-Лобоса (1949) та ін. До того ж позитивною тенденцією того часу є зародження європейських виконавських шкіл на саксофоні та поповнення не тільки художнього, а й педагогічного та інструктивного матеріалу глибокими та змістовними працями.

Отже в першій половині ХХ ст. можна відзначити загальний підйом рівня саксофонного виконавства, який уможливив формування потужної композиторської плеяди. З'являються видатні музиканти-саксофоністи, творча праця яких мала значний вплив на подальше становлення виконавства і педагогіки на саксофоні. Чітко виявляються тенденції використання саксофона в оркестрових, камерно-інструментальних і сольо-віртуозних жанрах музики для цього інструмента. В цілому мистецтво гри на саксофоні в першій поло-

вині ХХ ст. зазнало значних змін і позначено якісним зростанням не тільки виконавства, а й педагогіки та композиторської творчості.

У другій половині ХХ ст. в мистецтві гри на саксофоні склалися самобутні національні школи, які визначили рівень виконавства й педагогіки в цій сфері музичної культури. Яскраві й самобутні процеси, які відбувалися в музичній культурі того періоду, безпосередньо проектувалися й на саксофон. Прикладом чого стало проведення конгресів саксофоністів та як уже зазначалося зростання кількості національних саксофонних виконавських шкіл, в рамках яких можна виокремити велику кількість талановитих музикантів¹.

Високий рівень виконавської майстерності саксофонів спричинився до появи значної кількості художнього, технічного, інструктивного нотного матеріалу. Наразі, процеси, які відбуваються в мистецтві гри на саксофоні, потребують дедалі більшого наукового осмислення та впорядкування. Тим більше, що зростає кількість камерно-інструментальних творів, де використовується саксофон. З'являються монографії, спрямовані на систематизацію історичних процесів, а також дисертаційні дослідження, які присвячені виконавській діяльності та функціонуванню ігрового апарату саксофона і процесам, які всебічно осмислюють специфіку й роль саксофона у світовій та національній музичній культурі.

Зазначмо, що навчання гри на саксофоні ґрунтується на академічній основі з широким розглядом усієї музичної літератури — від класики через джаз аж до сучасних авангардних пошуків. Та все ж у цьому стильовому розмаїтті основним принципом звуковидобування, який потребує постійного контролю з боку виконавця на саксофоні є *bel canto*, прийом який характеризується плавністю переходу від звуку до звуку, невимушеним звуковидобуван-

¹ Франція: М. Мюль, Д. Дефайє, Ж.М. Лондейкс, С. Бішон, П. Десложе, Ж. Гурде, М. Піррен, М. Нуо, К. Делянгля, Д. Кентзі, Ж. Фурмо; Америка: Л. Тіл, С. Лізон, Е. Руссо, Ф. Гемке, П. Броді, П. Бурне, К. Бриссон, Т. Бренкстон, Р. Куртгард, брати Готьє (Канада); Італія: І. Марконі, Ф. Мондельчі, М. Мадзоні, Ф. Саліме, Е. Коломбо; Бельгія: М. Гуштом, Д. Даліль, Н. Нозі, В. Демейм, Л. Шоллаер, Д. Лауверс, Ф. Колліні, А. Крепен; Велика Британія: М. Крейн, В. Лір, Д. Браймер, П. Гарві, К. Горч, Д. Гарлі, Р. Інґхем, С. Трієр, К. Кнап, Д. Піллінг; Іспанія: А. Вентос, М. Міхан, Ф. Мартінес-Гарсія; Нідерланди: Л. Острам, Е. Богард, Л. Бік; Швеція: К. Йохансон, Б. Оксон, Й. Петтерсон, А. Паулсон, Р. Аккерман, Е. Коханьє, А. Рот; Австрія: О. Врговнік; Польща: М. Рубанек, Д. Піташ; Фінляндія: П. Савітекі; Україна: Ю. Василевич, В. Чуриков, М. Крупей, З. Буркацький, автор цього дисертаційного дослідження та ін.

ням, красивим та насиченим його забарвленням, інтонаційною рівністю у всіх регістрах, легкістю звуковедення, яке зберігається в технічно рухомих і витончених місцях мелодичного рисунка. Причому, цей принцип звукоутворення та інтонаційної зумовленості стосується як творів умовно класичного репертуару, так і сучасних опусів. Стосовно останнього, поява значної кількості камерно-інструментальних творів з участю саксофона, де широко використані нетрадиційні прийоми та способи гри на цьому інструменті, дає змогу здійснювати основне завдання музичної освіти, а саме: виховувати виконавців із креативним мисленням, здатних на постійних творчих експеримент.

Саксофон сьогодні — це насамперед соліст і учасник різноманітних складів. Зросла його роль як сольного інструмента. Велику насолоду одержує слухач від звучання монотембрового камерно-інструментального колективу — ансамблю з численного сімейства саксофонів. Нині інструмент, завдяки своїм унікальним звуковим і виражальними можливостям, використовується в різних музичних проявах. Як приклад, джаз як виконавський та композиторський феномен утвердився в музичній культурі, виокремившись в окремий виконавський напрям зі своїми вимогами, традиціями, педагогічними й виконавськими принципами. Класична і джазова музика використовуючи подібні виражальні можливості саксофона, які часто базуються на широкій колористичній палітрі звучання інструмента, створюють своєрідний обмін виражальними засобами та прийомами гри. Очевидно, цей творчий парадокс ще знайде своє висвітлення у музикознавчих розвідках. Наразі ця царина в розвитку саксофона є малодослідженою.

Таким чином, друга половина ХХ ст. позначена небувалим підйомом саксофонного виконавства (формується плеяда саксофоністів-віртуозів), педагогіки (з'являється низка робіт, присвячених навчанням гри на саксофоні — школи, методики, етюди)², науковим осмисленням фізіологічних процесів під час гри на інструменті та композиторської творчості, в якій саксофон постає

² Більш детально процес народження методичних праць протягом ХХ ст. з проблем виконавства на саксофоні описує одеська дослідниця А. Понькіна в статті «Школи гри на саксофоні». Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/psmkp/2010_13/Ponkina.html

знаковим інструментом. Така активізація зацікавлення сприяє зокрема зростанню кількості камерно-інструментальних творів та підвищенню їх художньої цінності. Більшість з цих творів своєрідно резонують із музичними реаліями часу й відображають кардинальні зміни, що відбуваються в сучасній музичній культурі та у царині темброво-інтонаційних та темброво-звукових характеристик композиторської творчості, що активізує процес розширення виконавсько-виражальних можливостей цього інструмента.

1.2. Характеристика інструментів саксофонної сім'ї

Незважаючи на загальну однорідність звучання сімейства саксофонів, використання їх у духовому оркестрі базується на певних тембрально-теситурних розподілах. Так, *саксофон-сопрано* становить аналог малому кларнету, тоді як сопрано — англійському ріжку. При використанні цих інструментів як солюючих, потрібно пам'ятати, що вони, що співвідносяться з названим кларнетом і альтовим гобоєм, але перевершують їх по технічних можливостях. Провідна роль у групі саксофонів належить *альтовому саксофону*, технічна рухливість і палітра виразних можливостей якого, що цілком співвідноситься зі струнними, зокрема — зі скрипкою.

Саксофон-тенор, завдяки повному, «густому» тембру й своїм темброво-резонансно-динамічним властивостям разом з технічною рухливістю, становить унікальний зразок переходів від ідеальної кантилени до демонстративної моторики. Крім того, саксофону-тенорові властиві властивості «злитості» з різними тембрами заради зм'якшення або посилення їх звучання. У цілому, зазначений різновид інструмента має подібність і з віолончельним тембром, і із властивою смичковим гнучкістю штрихово-артикуляційної гри.

Саксофон-баритон і *саксофон-бас* відносяться до інструментів з низькою теситурою звучання, яка вражає насиченістю тембрального вираження. Величний характер звуковедення в низькому й середньому регістрах цих різновидів групи, технічна рухливість, яка позитивно виділяє їх серед інших ду-

хових оркестрових інструментів, визначають їхнє особливе місце в духових оркестрах.

1.3. Видатні педагоги-саксофоністи

Серед найвизначніших саксофоністів нашого часу виділяється фігура француза Марселя Мюля. До занять на саксофоні приступив ще у восьмирічному віці. Його вчителем став батько, диригент духового оркестру. Одночасно із саксофоном освоював гру на скрипці й фортепіано, вивчав сольфеджіо. У 19 років він вже соліст-саксофоніст оркестру П'ятого паризького піхотного полку, згодом — оркестру Республіканської гвардії. У цей час Мюль починає активно концертувати у Франції як соліст, представляючи саксофон в академічному «амплуа», успішно гастролює країнами Європи та світу.

У 1928 році М. Мюль організує Квартет саксофоністів Республіканської гвардії, ядро якого склали крім самого ініціатора такі саксофоністи оркестру як Ж. Шове, Р. Шаліне, І. Пуамбеф. Цей видатна творча спільнота французьких саксофоністів багато зробила для популяризації саксофонної творчості. Технічно бездоганна й художньо завершена гра квартету стимулювала до створення нових оригінальних творів багатьох композиторів, першим серед яких був А. Глазунов. Під враженням почутого в Парижі виступу квартету влітку 1932 року він створює великий тричастинний Квартет для чотирьох саксофонів, присвятивши його колективу саксофоністів Республіканської гвардії. Публічне виконання цього здобутку відбулося в грудні 1933 року. А. Глазунов писав своєму другові М. Штейнбергу: «Виконавці настільки віртуозні, що важко представити, адже вони грають на тих же інструментах, на яких слухаєш джазах. Вражає мене їх подих і невтомність, а також м'якість і чистота інтонацій».

Позитивну роль у розвитку французької саксофонної виконавської школи відіграла й сольна концертна діяльність Мюля, що сприяла появі нових творів для саксофона. Так, наприклад, спеціально для саксофоніста було написано і присвячено Концерт П. Віллона (1935), Концертино Є. Боцца (1937),

Балади Г. Томазі (1938), Ф. Мартену (1938), Канцонета Г. П'єрне (1940) та інші твори. Наприкінці 1958 року Мюль здійснює триумфальне турне містами США, де виступає з Бостонським симфонічним оркестром під керівництвом видатного диригента Шарля Мюнша.

Мюль віддав 25 років педагогічній роботі в Паризькій консерваторії (почав працювати в 1942 році, відразу після відкриття класу саксофона), де виховав велику плеяду саксофоністів. Понад вісімдесят його учнів стали лауреатами різних конкурсів. Заслугою Мюля є поповнення художнього й педагогічного репертуару саксофона змістовними здобутками, цікавим інструктивним матеріалом. Його виконавський стиль став зразком для багатьох саксофоністів, вплинув на наступний щабель розвитку мистецтва гри на саксофоні інших національних шкіл.

Із численних учнів і послідовників Мюля видне місце обіймає професор консерваторії в Бордо Жан-Марі Лондейкс. Відомий в усьому світі не лише як талановитий педагог, а й концертуючий виконавець, автор численних теоретичних робіт і методичних посібників для саксофона, а також як енергійний президент міжнародних конгресів саксофоністів. У 1970 році на запрошення Д. Кабалевського всесвітньо визнаний майстер уперше приїхав з концертами в СРСР. Друга зустріч радянських музикантів з артистом відбулася у квітні 1981 року. Під час своїх виступів Лондейкс виявив себе багатогранним художником, тонким інтерпретатором здобутків І.С. Баха, Ж. Леклера. П. Хіндемита, А. Глазунова, К. Дебюссі, Д. Мийо. Істотною рисою його виконавського стилю є простота й природність гри, що поєднується з вишукано-блискучою віртуозністю, з яскравою виражальністю звучання інструмента. Його виступи в СРСР як продовжувача традицій французької школи гри на саксофоні, та зустрічі з педагогами й студентами музичних навчальних закладів, композиторами слугували творчим стимулом для формування вітчизняної професійної саксофонної школи.

Ж.-М. Лондейкс є також керівником великого оригінального колективу — інтернаціонального студентського ансамблю саксофонів, який охоплює

всі інструменти сімейства саксофонів від сопрано до баса. У репертуарі музикантів багато перекладань стародавньої, особливо хоральної музики, класичних шедеврів, а також сучасних творів.

Поряд з Ж.-М. Лондейксом видатним сучасним саксофоністом, представником французької саксофонної школи, є Даніель Дефайє, автор низки посібників і репертуарних збірників для саксофона. Вдумливий і мислячий музикант, Д. Дефайє успішно поєднує педагогічну діяльність із виконавською. У своїй концертній та педагогічній діяльності він надає великого значення точності штриха та пластиці саксофонного звуку. Виконавський стиль Дефайє характеризується глибиною й шляхетністю інтерпретації, гарним виразним звуком. Він також є учасником і керівником квартету саксофонів, відомого в багатьох країнах.

1.4. Розвиток виконавських можливостей на саксофоні

Виразальні можливості саксофона в ансамблевій музиці, зокрема саксофонному квартетному виконавстві, мають історичний характер. Кожний жанрово-стильовий відрізок музичної історії характеризується особливим, властивим тільки йому, звучанням інструмента. Відмінність тембрового забарвлення звука, наприклад, між джазовим або академічним саксофоном об'єктивна і визначається не тільки характером і стилістичними особливостями музичного твору. На якість звучання й технічні можливості інструмента впливають, з одного боку, акустичні характеристики та особливості його конструкції, з іншого — особливості темброутворення, увага до яких є важливою у спільній ансамблевій творчості.

Для ансамблю виконавців на саксофоні момент темброво-стилістичної відповідності у тому чи іншому творі надзвичайно важливий, оскільки дає можливість своєрідно формувати метафоричність авторського вислову відповідно до жанрово-стилістичних особливостей музичного твору. При цьому, завжди існують усталені моменти, які впливали у минулому, і впливатимуть у майбутньому на феномен темброво-стилістичної відповідності. Зокрема, це

манера звуковидобування на саксофоні, яка спирається на традиції *bel canto* з досконалим наповненням звуком, добре звучним практично в усіх регістрах інструмента, підходить як для романтизму і класицизму, так і для сучасних стилів і технік, які широко реалізуються у лоні камерно-інструментальної творчості. Іншими словами, саксофон завше повинен бути добре озвученим як у полі темброво-інтонаційному, так і у сфері темброво-сонорних композиторських пошуків.

Процес формування сучасних темброво-виражальних можливостей на саксофоні відбувався поступово. Він пов'язаний із загальними тенденціями розвитку музичного мислення від інтонаційного до тембрового, колористичного, сонорного усвідомлення звука. Шлях еволюції тембрового мислення в межах камерно-інструментальної виконавської практики на саксофоні зайняв понад сто років. За цей час, у нерозривній співдружності тембру й музичної інтонації, неодноразово відбувалася зміна співвідношення сил: від безумовного пріоритету виразності інтонації на початку ХХ ст. — через відносну рівновагу в період першої половини ХХ ст. — до безумовної перемоги колористичного, часом епатажного звучання в сучасних полотнах.

Як приклад, в творах для саксофонного квартету сучасних українських композиторів мають значення найдрібніші виконавські нюанси тембрового й динамічного забарвлення. З цієї причини композитори ретельно фіксують та розшифровують у партитурі будь-які подробиці темброво-виражальної палітри: характер артикуляції, штрихи, *vibrato*, і навіть густину тембру. Скажімо, в камерних опусах В. Рунчака, Ю. Гомельської та ін. одним з характерних засобів інтонаційної організації музичної тканини стає поєднання звуковисотних відносних мелодичних формул із висотно фіксованими звуковими комплексами, яка передусім базується на використанні нетрадиційних виконавсько-виражальних можливостей саксофона. У руслі асиміляції різних стильових напрямів, композитори, зокрема (В. Рунчак) йдуть шляхом пошуку нових комбінаторних зв'язків між фольклором і сонорною технікою, неокласичними тенденціями у формо- і темоутворенні та джазовим стилем. А, скажімо,

інноваційні складові музичної мови О. Козаренка в *Інвенціях для квартету саксофонів* простежуються через широке використання наскрізних інтонацій і мотивів-символів, концептуально збудовану драматургію, чіткі композиційні форми, використання жанрів епохи бароко і класицизму.

Очевидно, що компоненти тембрової виражальності функціонують як типові темброво-інтонаційні моделі, а їх виникнення пов'язане з певним історико-стильовим пластом. До подібних темброво-звукових структур можна віднести трелі, *tremolo*, ефекти тембрового перефарбування звуку, *glissando*. Нагромадження типових темброво-інтонаційних моделей відбувалося поступово, в результаті тривалого розвитку темброво-інструментального мислення на саксофоні впродовж ХХ ст. Нині ці на перший погляд типові темброво-інтонаційні моделі набули немовби нової якості. Як приклад, у сучасній виконавській і композиторській практиці на саксофоні підіймається на новий щабель уся вертикаль темброво-інтонаційних прикрас, що виникли за тривалий період розвитку класичного тембрового мислення.

Шлях від інтонації до інтонаційно-тембрової виражальності та її темброво-сонорного компонента привів до формування у сучасній камерно-інструментальній композиції певних темброво-інтонаційних структур, що несуть фонічне навантаження. Здебільшого як стійкі структури вони склалися упродовж ХХ ст., в період інтенсивних пошуків нових засобів тембрової виражальності. Ці мінімально значущі елементи, за аналогією до мовознавства, можна називати тембро-морфемами³.

Тембр як найважливіша характеристика музичного звуку увібрав як об'єктивний вираз у числових характеристиках, так і суб'єктивне значення, пов'язане з нашим емоційним сприйманням. До похідних елементів тембрової виражальності або тембро-морфем можна віднести трелі, тремоло, ефекти тембрового «перефарбування» звуку, *glissando* тощо, які наділені не тільки темброво-інтонаційними, а й темброво-сонорними характеристиками.

³ Тембро-морфема – це мінімальна значущостійка звукова або інтонаційна структура, яка містить характерне темброве вираження.

У сучасній камерно-інструментальній виконавській практиці на саксофоні використовуються обидва варіанти акустичного звука, вираженого як музичний звук, так і у вигляді шумового ефекту. Останній зазвичай виникає у вигляді ударних ефектів, наприклад, як перестукування клапанів. Функціонуючи у творі як повноправний учасник музичної композиції, будь-які звукові структури, у тому числі і специфічні інструментальні ефекти, також можна трактувати як тембро-морфеми.

Тембр формується під впливом історико-стильових процесів. Наслідком чого є відмінності у сучасній виконавській практиці на саксофоні тембрових характеристиках якості звука німецької і французької виконавських шкіл: «французький звук», більш пишній і рельєфний сьогодні, конкурує з «німецьким» — рівним і прозорим. Відповідно логічно виконувати камерно-інструментальні твори французьких композиторів, наприклад А. Жоліве або Ф. Пуленка, у французькому стилі, а твори німецьких авторів, таких як П. Хіндеміт або К. Орф — у німецькому. Нехтування цим чинником може призвести до того, що манера виконання дисонуватиме з характером музичного твору, що, у свою чергу, спричинить стилістичну дисгармонію виконання камерно-інструментальної музики.

Поняття виконавсько-виражальних можливостей саксофона має складний комплексний характер, оскільки на його формування впливають декілька спрямовуючих і взаємодіючих чинників, таких як: композитор — виконавець, виконавець — слухач. На перетині цих потоків знаходиться музичний інструмент як реалізатор суб'єктивних потреб усіх учасників процесу, завдяки якому значення перетворюється на темброво-звукову реальність. Виконавець відіграє роль посередника між композитором і слухачем, привносячи звук у систему засобів музичної виражальності певного художнього твору, реалізуючи через виконавські прийоми виражальні відмінності в звуці, інтертекстуальну природу композиторського задуму, де «розмежування між роботою композитора і виконавця знищені, композитор повинен бути ретельно, до найдрібніших деталей ознайомлений зі всіма сучасними можливостями, виконавець

зі свого боку бере участь у процесі композиції (особливо в алеаторній композиції) і таким чином чувається в межах інтерпретації набагато вільніше, ніж раніше» [26, с. 2].

Наголосімо на тому, що виконавські прийоми, які посилюють темброво-звуковий акцент і є породженими новітньою темброво-колористичною специфікою композиторської творчості, нині поступово вводяться в сольну, ансамблеву й камерно-інструментальну практику. Як приклад, наведемо умовні етапи еволюції *vibrato* в історії розвитку саксофонного мистецтва: перший — виконання без вібрації, прямим тоном, другий — поступове впровадження губного *vibrato* в саксофонних виконавських школах ХХ ст. та третій — натуральне *vibrato*, яке народжується у процесі звуковидобування діафрагмою.

Так само поступово, протягом ХІХ — ХХ ст. вводився на саксофоні прийом подвійного *staccato*, що не тільки дає можливість прискорення звуковидобування, а й створює особливий колористичний ефект під час подання подвійної атаки з язиковою технікою репетицій на вислів *miki-miki*. Іншими словами, кожний історичний період, позначений тим чи іншим стильовим напрямом, наповнений оригінальним темброво-інтонаційним мисленням та виражається через специфіку темброво-виконавських характеристик.

Як зазначалось, у сучасному виконавстві на саксофоні значно зріс інтерес фахівців до проблеми сучасних темброво-звукових та сонорних характеристик цього інструмента та можливостей керування виконавцем якістю виражальних засобів, породжених ними, тим більше, що йдеться про одну з найголовніших властивостей — чинник тембрової драматургії — змістової формоутворювальної функції. Ця звукова властивість має вирішальне значення для відтворення цілісності музично-образного виконавського вираження. Тому безпосередньо в процесі виконання, особливо сучасних камерно-інструментальний полотен, кожен з учасників ансамблю спрямовує звучання саксофона в загальну канву композиторського витвору. Часто тут тембровий

«голос» саксофона ніби довершує авторський драматургічний задум, який умовно розподілений між композитором і виконавцем.

Усе це стало можливим завдяки тому, що темброва палітра саксофона упродовж другої половини ХХ ст. досягла нових вершин за рахунок:

- розширення акустичного каналу інструмента, модифікацій мундштуків для формування академічного і джазового звучання музики, удосконалення заточування тростини тощо⁴;

- високих сучасних загально-естетичних та академічних («раціонально-емоційних») критеріїв звучання інструментів цього сімейства;

- об'єктивних досліджень про виконавські можливості керування звучанням саксофона;

- професійного розвитку різноманітних технічних і виконавських прийомів звуковидобування та звуковедення;

- доповнення арсеналу музично-виражальних можливостей саксофона специфічними ефектами звучання, привнесених на ниву академічної музики з джазового виконавства та переосмислення їх відповідно до вимог академічної камерно-інструментальної культури ХХ–ХХІ ст.

Зупинімося на певних конструкторських особливостях функціонування саксофона, які мають безпосередній вплив на темброутворення як інструмента-соло, так і квартетного саксофонного виконання.

Поняття виконавсько-технічного прийому, сукупність яких безпосередньо формує виконавську техніку й технологію як поле темброво-сонорних та темброво-інтонаційних характеристик, реалізується через вміння їх застосувати в поєднанні, спрямованому на той чи інший зміст звукового результату або специфічного ефекту. Виконавський художній засіб музичної виражальності — це результативний бік технічного прийому, тобто змістова суть худо-

⁴ Іншими словами, вирішальне значення на формування звучання саксофона і його спектрально-тембрового забарвлення набуває вплив губного апарату на збудник звукових хвиль (тростина) та амбушюра в цілому на повітряний потік, що сприяє звуковидобуванню. Одним виконавцям-саксофоністам подобається яскравий тембр із переважно високочастотним спектром обертонів, іншим, залежно від теситури діапазону видобування звуків – середні й більш низькі спектральні характеристики, що надають звучанню повноти і приглушено оксамитового забарвлення, особливо в малій і першій октавах за записом.

жнього звуковтілення, де техніка є засобом художнього вираження, здійснен-
ням пошукової функції у формуванні й реалізації ідеального звукового обра-
зу⁵.

З цього приводу доречно згадати за прийом тембрового корегування
(формування спектрально-частотних показників) звучання саксофона, в осно-
ві якого лежить професійна майстерність демпферування тростини, тобто
впливу нижньої губи на характерні властивості її заточки. По суті, демпферу-
вання — це виконавський технічний прийом, тобто вимушений спосіб пога-
шення високого порогу власних коливань (високочастотних характеристик)
збудника ближче до кінчика в низькій і частково середній теситурах діапазо-
ну саксофона, про що писав М. Волков [43].

До того ж демпферування тростини в грі на саксофоні більш виражене,
ніж на кларнеті, і здійснюється за умови, що нижня губа, облягаючи трости-
ну, перебуває у відносно розслабленому стані, а також великою масою площі
впливає на неї ближче до кінчика. При тому заточки, значно зменшуючи кіль-
кість власних коливань тростини, сприяють звуковидобуванню з необхідною
частотою коливань, тобто звуків малої, першої, частково другої октав, що ле-
жить в основі виконавського прийому — *subtone*⁶.

У середній, високій та найвищій теситурах діапазону саксофоніст по-
винен зменшувати демпфірування тростини, що пов'язане з необхідністю
збільшення напруги в м'язах губного апарата, сприяючи тим самим звукоут-
воренню з більшою частотою коливань. На цій основі на практиці сформува-
вся виконавський прийом — *fulltone*⁷.

⁵ Ця унікальна можливість виникає тому, що в низькій і середній теситурах діапазону саксофона при нор-
мальній пружності заточки тростини притиск останньої мінімальний у зв'язку з тим, що переважним чинни-
ком звуковидобування в цих теситурах є амплітуда коливання тростини (за принципом довжини струни), а
частота є нижнім порогом частотної характеристики тростини. За таких умов корегування потребує високо-
частотного порогу заточки, який визначає забарвлення звука в загальному коливанні його збудника.

⁶ С у б т о н (*subtone*, англ. – під тоном, приглушений тон) – прийом звукоутворення на саксофоні в малій і
першій октавах за записом, що здійснюється за рахунок демпфування нижньою губою високочастотних вла-
сних характеристик тростини, а також збільшення об'єму повітря в ротовій порожнині («повітряної подуш-
ки»), яке без надмірного тиску подається в інструмент і дає за тембром м'яке, оксамитове та дещо приглу-
шене звучання інструмента.

⁷ Ф у л т о н (*fulltone*, англ. – повний звук) – прийом звуковидобування в другій і третій октавах за записом
без зняття напруги губних м'язів під час інтенсивного видиху струменя повітря на опори в інструмент.

Дослідник В. Апатський зазначає, що на темброве забарвлення сучасного звучання інструмента в ансамблевій музиці значною мірою впливають такі супровідні чинники, як види атаки (артикуляційний), динаміка, характерні прийоми звуковидобування, звукоутворення та звуковедення, зокрема різні види *vibrato*, академічне *frulato* і джазовий *growling*, звукоутворення багатоголосся тощо [33]. Від правильного розуміння стилістичних особливостей виконуваної музики та стійких навичок гри у доборі виражальних засобів виконавець-саксофоніст знаходить свою темброву палітру необхідного звуковимовлення, якого потребує той чи інший композиторський витвір.

Передусім еволюція темброво-інтонаційних характеристик саксофонного звучання та їх темброво-звукових компонентів (якщо брати до уваги пласт ультрасучасних творів) на прикладі камерно-інструментального виконавства ХХ ст. з участю саксофона передусім актуалізує критерії сучасного академічного звучання інструмента (залежно від акустичної камери мундштука й загальних власних показників тростини) з такими основними виконавськими характеристиками:

- бездоганно яскрава чіткість певного виду атаки у процесі артикуляції;
- темброва повнота звука, однорідність чи різнобічність, яскравість чи м'якість у всіх теситурах діапазону;
- інтонаційно-мелодична й темброва стійкість, особливо в крайніх теситурах діапазону;
- здатність до тонких градацій динамічних відтінків;
- естетична оригінальність звучання і специфіка звукових модифікацій та можливостей за рахунок використання різних виконавських прийомів;
- легкість і високоякісне резонаторно-акустичне звучання;
- втілення в змістову інтонаційно-образну сферу відповідної естетичної раціонально-сміслової художньо-емоційної ідеї.

Принципово новим для сучасного ансамблевого музикування стає принцип розширення функцій кожного з учасників саксофонного квартету, зумовлений новою темброво-сонорною увагою в авторській концепції камер-

но-інструментальних творів другої половини ХХ ст. У цих полотнах виконавець часто грає не тільки на своєму інструменті, а й на одному або навіть кількох інших інструментах, співає, використовує свист, промовляє текст. Яскравим прикладом є, скажімо, одночасна гра саксофоніста на двох саксофонах у творі В. Рунчака «*Hosi'anna — музикантам, яких немає з нами ..., вже та ще, для 2-х саксофонів, ударних та фортепіано*». Тут виконавець-ансамбліст одночасно виступає і музикантом, і актором. Автор констатує, що учасники ансамблевої гри можуть запропонувати свої назви для цього твору (включно з власним театралізуванням), так само, як і можуть привнести до театралізації власні гумор, сатиру, сарказм, іронію тощо. Момент театралізування у творі стає головною обов'язковою авторською вимогою.

Аналіз ансамблевих творів свідчить, яким важливим чинником є розширене трактування інструментів і як часто вони стають відправним пунктом у створенні художнього образу. В «*Пастці для двох*» Ю. Гомельської. Незвичність звучання значною мірою обумовлена розширеним трактуванням дуету саксофонів й неординарністю відкритих композиторкою нових виконавських прийомів. Екстремальна техніка саксофонів містить *glissando*, флажолети, моментальні зміни штрихів тощо.

Побіжний аналіз згаданих вище творів дає змогу з'ясувати, що сучасні композитори часто в ансамблевих полотнах будують абстрактну темброву картину, створюючи тим самим нову звукову реальність. Очевидно, цим композиторським пошукам притаманне підсвідоме звернення до слухача, його асоціативного мислення, яке активно реагує на чітко закріплені у свідомості жанрові інтонації і ритми, характерні шерехи й удари, музичні цитати і слова, вимовлені нехай різними мовами, проте добре зрозумілі слухачеві. При цьому, як зазначає М. Беговатова, «скласти усталений реєстр сфер використання нетрадиційних прийомів і способів гри на саксофоні у сучасних творах напевно чи можливо — сучасна музика робить наголос на оновлення, парадоксальність, принципову неповторність і новизну рішень» [35, с. 23].

Отже, розвиток ансамблевого саксофона на темброво-виражальному еволюційному шляху протягом ХХ ст. відбувся, з одного боку, завдяки удосконаленню інструмента в цілому та окремих його компонентів, а з другого — прогресивному розвитку професійної майстерності та виконавської культури, що, як правило, безпосередньо пов'язані із становленням художньо-естетичних вимог, якими позначений сучасний музичний світ.

1.5. Квартет саксофонів в Україні. Історико-культурний зріз

Функціонування класів саксофонного навчання на Україні бере відлік від 1977 року (Луцьке музичне училище, педагог І. Полупан) Серед перших видатних українських педагогів-виконавців — Є. Самусенко, М. Крупей, О. Юрін, В. Бузан, В. Чуриков, Г. Головня, Ю. Василевич, М. Мимрик та ін.

У Національній Музичній Академії ім. П.І. Чайковського клас саксофона було відкрито Юрієм Василевичем в 1989 році. Закладені Ю. Василевичем і його учнями художньо-методичні й виконавські принципи вивели Київську школу саксофонного виконавства на високий виконавський і педагогічний рівні.

Динамічний розвиток камерно-інструментального виконавства за участю саксофона зумовив появу квартету саксофоністів як значний поштовх у функціонуванні й розвитку концертного виконавства за участю саксофона. Яскравою сторінкою та репрезентантом школи є діяльність Київського квартету саксофоністів, започаткованого Ю. Василевичем у 1985 році при спілці композиторів УРСРС. Школу виконавської гри в цьому кварталі пройшло багато відомих в Україні музикантів. Сучасний склад колективу: Юрій Василевич – сопрано, М. Мимрик – альт, Станіслав Нідзельський – тенор, Роман Фотуйма – баритон.

Розвитку цього явища сприяло постійне поновлення упродовж другої половини ХХ ст. репертуарного списку новими творами сучасних композиторів, розширення виражальних можливостей інструмента за рахунок появи й розширення бази виконавських технік та прийомів. Ускладнена база виража-

льних можливостей саксофона формує нову школу гри, яка в другій половині ХХ ст. потужними темпами формується в класах провідних викладачів саксофона й забезпечує високий професіональний рівень виконання сучасної камерно-інструментальної музики.

Аналізуючи гру та педагогічні методи відомих київських саксофоністів, а також відгуки про них диригентів і композиторів, можна окреслити характерні риси Київської саксофонної школи. Це насамперед відповідні вимоги до звука: яскравість, сила (але без форсування), шляхетність, свобода в усіх регістрах за будь-якої динаміки, правильне, рівне виконавське дихання, відповідне музичним фразам, а не навпаки, неприпустимість манірності, масштабність фразування, мислення розлогими фразами, знання і відчуття стилю виконуваної музики, розмаїття атаки звука та штрихів і, звичайно ж, така важлива річ, як ритмічна точність – запорука професіоналізму. Окрім того, характеризуючи Київську саксофонну школу, слід наголосити на особливій яскраво-піднесеній, лідируючій манері виконання соло та оркестрових партій. Саме ці якості виконавської майстерності розвивають в учнях київські педагоги, що забезпечить у майбутньому сценічний успіх та викличе захоплені відгуки слухачів.

Варто детальніше зупинитися на історії створення та діяльності Київського квартету саксофоністів. З часу свого заснування Київський квартет саксофоністів виступав у багатьох містах України, а також у різних країнах світу: Угорщині, (1988 р.), Польщі (1990 р.), Франції (1990, 1991, 1993, 1994, 1996, 1998, 1999, 2000, 2004 рр.), Бельгії (1991, 1993, 1994, 1998, 2004 рр.), Греції (1992, 1995, 1997 рр.), Італії (1992 р.), Німеччині (1996 р.), США та Канаді (1994, 1995, 2000 рр.), Білорусі (2004 р.) та Кіпрі.

Найвищі відзнаки квартет отримав:

– на Всеукраїнському конкурсі камерних ансамблів у Києві (перша премія);

– приз «Золотий Лев» на Міжнародному джазовому конкурсі у Львові (1989 р.);

– першу премію на Міжнародному конкурсі духових оркестрів та камерних ансамблів у м. Рівному (1996 р.).

Найкращим колективом квартет визнаний на Міжнародному фестивалі сучасної музики «Київ Музик Фест» (1993 р.), Міжнародному конкурсі у м. Росток (Німеччина, 1997 р.), а також на Міжнародному фестивалі слов'янської музики в Парижі (1998 р.).

Колектив був учасником Всесвітнього конгресу саксофоністів, присвяченого 150-річчю створення саксофона у м. Анже (Франція, 1990 р.), Всесвітнього конгресу саксофоністів у м. Пезаро (Італія, 1992 р.), Європейського конгресу кларнетистів та саксофоністів у м. Будапешт (Угорщина, 1996 р.), Всесвітнього конгресу саксофоністів у м. Монреаль (Канада, 2000 р.) та Всесвітнього конгресу саксофоністів в м. Любляна (Словенія, 2006 р.).

На початку 1990-х років відомі українські композитори спеціально для квартету пишуть оригінальні твори: Л. Колодуб «Концертино», В. Годзяцький, В. Шумейко, І. Кириліна. Євген Станкович використовує саксофони в партитурах своїх балетів «Прометей», «Ніч перед Різдвом». Квартетові доступний широкий репертуар – від класичних творів минулого (Й.-С. Бах, Г. Персел, Г.-Ф. Гендель, М. Преторіус, В. Берд, О. Глазунов та ін.) та сучасності (П. Крестон, Є. Боцца, Ж. Рюїф, С. Павленко, Г. Дмитрієв та ін.) – до композицій джазово-естрадного характеру (С. Джоппін, Дж. Гершвін, К. Вайль, Ф. Вудз, Г. Лук'янов та ін.).

РОЗДІЛ 2

ФУНКЦІОНУВАННЯ АНСАМБЛЮ САКСОФОНІСТІВ У КОНТЕКСТІ МЕТОДИКИ Й ПРАКТИКИ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА

Сьогодні виконавство на саксофоні активно розвивається. Прикладом є збагачення саксофонного поля творами для ансамблю саксофоністів. Це значний поштовх у функціонуванні й розвитку саксофона як концертного інструмента. До того ж, постійно поповнюється репертуарний список як новими добутками сучасних українських композиторів, так і за рахунок технічного перекладання музичних добутків, написаних для інших інструментів і складів для саксофона й квартету саксофонів.

Ускладнюється виразна база виконавських можливостей цього інструмента, а школа (у другій половині ХХ століття потужними темпами формуються педагогічна майстерність) і виконавське мистецтво на цьому інструменті досягло на сьогодні високих професійних висот.

Деякі питання теорії інструментального виконавства на дерев'яних духових інструментах висвітлювалися такими авторами, як К. Берман, Х. Клозе, Е. Кох, С. Левин, Ю. Вусів, А. Байнес, А. Бухнер, К. Закс і ін. Окремо хочеться відзначити про дослідження українських виконавців на духових інструментах. Скажемо, дослідження Г. Вовка стосується теорії й практики виконання, осмислення традиційних і нетрадиційних засобів виражень на саксофоні й удосконалювання цього дерев'яного духового інструмента. В. Посвалюк розкриває функціонування української виконавської школи на трубі, з відповідним методологічно-методичним забезпеченням.

2.1. Організаційні й психологічні аспекти функціонування ансамблю саксофоністів

В основу сучасної виконавської творчості на саксофоні покладено основну мета – виховання музиканта нової формації, тобто формування особистості, здатної до творчої самореалізації.

Очевидно, виконавська діяльність у лоні сучасної камерної музики – це багаторівневе явище. Вона є багатошаровим феноменом, де інтелектуальні, вольові, емоційні та творчі компоненти тісно пов'язані між собою, будучи у своїй сукупності регуляторами творчого процесу. Слід зазначити, що макромотивація кожного учасника камерного колективу (потреби, мотиви, мета) у взаємозв'язку з формами, способами та результатами спільної ансамблевої ігрової практики становить загальну психологічну структуру виконання.

Професійна діяльність квартету саксофоністів характеризується двома, хоча й різними, але взаємообумовленими чинниками – індивідуальною ігровою технікою і персоніфікованим художнім прочитанням музичного твору. Причому важливою умовою у функціонуванні колективу є постійне перебування у процесі творчого мислення.

Очевидно, в тісному зв'язку з проблемою музичного мислення знаходиться феномен творчості як вищої форми виконання. Філософи тлумачать це як момент творчого прозріння (Ф. Шеллінг), як діяльність, що породжує щось якісно нове, позначене оригінальністю, неповторністю, яке завжди припускає наявність творця – суб'єкта творчості. Останнє, маючи пряме відношення до виконання, пов'язане з процесом віддзеркалення і перетворення музикантами квартету суб'єктивних художніх образів, похідних від музичного мислення, на які щедра камерно-інструментальна культура.

Власна творча діяльність у квартеті New Age Saxophone Quartet та у Київському квартеті саксофоністів, а також багатогодинна праця над сучасними камерно-інструментальними творами українських композиторів дає можли-

вість дисертантові здійснити певні узагальнення щодо процесу музичного мислення:

- основною ознакою продуктивності музичного мислення є можливість втілити якісно новий інтерпретаторський задум, що найбільш цікаво простежується у роботі над новими камерно-інструментальними творами у процесі уведення їх до річища виконавської культури;

- сформоване мислення слід розглядати як важливий показник, що характеризує розвиток виконавської майстерності інструменталіста;

- розвинуте мислення поліпшує функцію слухо-моторної сфери навіть за істотного ускладнення ігрових дій, даючи змогу адекватно сприймати музично-художній контекст творчості;

- мислення орієнтоване на осмислене, творче прочитання нотного тексту з подальшою передачею художнього значення музичного твору;

- за допомогою мислення виконавець створює суб'єктивну емоційну програму музичного твору;

- мислення активізує процес моделювання музично-художнього образу, рухаючись від абстрактного (початкового) до конкретного (звукового результату);

- мислення слід розглядати як частину когнітивної сфери виконавця і як самостійну мету в його творчій діяльності;

- засвоєння інструменталістом емоційно-образного змісту музичного твору залежить від рівня сформованості в нього як раціонального, так і емоційно-тілесного компонентів;

- процес осягнення твору підпорядковується загальним пізнавальним закономірностям і здійснюється на основі єдності тілесного й раціонального віддзеркалення змісту, закладеного в нотному тексті, де емоційно-пізнавальний компонент має більш значне функціональне навантаження.

Часто у творчій роботі музиканти в квартеті неминуче стикалися з проблемами, пов'язаними з пошуком і реалізацією музично-художнього спільного образу як однієї з основних складових камерно-інструментального вико-

навства. Художній образ, репрезентуючи категорію індивідуальної і конкретної сфери, завжди набуває певної абстрактності та узагальненості. Одночасно він є єдністю емоційного й раціонального, суб'єктивного й об'єктивного усіх учасників камерного колективу. Складність проблеми музично-художнього образу полягає й у тому, що в процесі інтерпретації твору завжди має виявлятися відповідність авторського задуму, закладеного в нотному тексті, творчій ініціативі учасників колективу. Беручи до уваги це твердження, ми часто знаходили оптимальний варіант першого виконання того чи іншого камерно-інструментального полотна.

Механізм нашого спільного квартетного звукового втілення камерно-інструментального твору ніби забезпечує ретрансляцію естетичної інформації (емоційної та інтелектуальної) від виконавця до слухача. Завдання виконавців полягає в розшифруванні емоційного стану, змодельованого автором твору, який часто має як вербальні так і загально образні авторські пояснення в партитурі. Таке «декодування» передбачає розуміння, залучення в процес умовного переживання, що в результаті створює адекватне відтворення художнього образу. Отже, під час вивчення камерно-інструментального твору можна говорити про емоційну чуттєвість до музики як про специфічний вияв загальної емоційної сфери виконавців квартету, що відображає тільки ті психічні стани, які до певної міри зумовлені музичним змістом.

Існує також інший аспект проблеми втілення художнього образу, процес інтерпретації музичного твору — в процесі трактування камерно-інструментального твору не лише втілюється задум композитора, а й приносяться виконавцями творча свобода й натхнення. Тому устремління музикантів квартету завжди спрямовані, з одного боку, на якомога точніше розкриття задуму композитора (керуючись вивченням його стилю, знанням жанрових особливостей, осягненням емоційного змісту, а також формуванням у виконавському процесі відповідного комплексу музично-виражальних засобів, про них детально в наступному підрозділі), а з другого — на передачу особистісних почуттів і емоцій.

В основі процесу сценічного втілення лежить психологічне налаштування музикантів на «хвилю» художнього образу. Широко відомий той факт, що у багатьох виконавців переважає образне мислення, тому вони, як правило, тяжіють до трактування звукозображальної і програмної музики. Інша ж категорія виконавців керується логікою композиторського структурування, що сприяє переконливій інтерпретації творів філософського, внутрішньо-заглибленого стилю.

2.2. Робота над однорідністю звучання та цілісністю інтерпретації

Наступний аспект, який спробуємо охарактеризувати, стосується практичної роботи над сучасними музичними творами щодо цілісності інтерпретаційної версії.

Спільну роботу ансамблю можна поділити на два тісно пов'язаних етапи. Перший етап – початкова робота технічного характеру: ритм, чистота інтонації, динамічний баланс голосів, темброва єдність і т.п. Після подолання технічної скрутності настає другий етап – свобода виконання. У процесі практичної роботи виникає творча атмосфера, за якої кожен член колективу починає розуміти й відчувати один одного, сприймати себе частиною цілого та усвідомлювати своє місце в ансамблі. При тому важливою умовою успішного виконання композиторського задуму лишається глибоке занурення в графіку авторського твору (ремарки, присвяти, авторські рефлексії щодо виконавських моментів, нові виражальні засоби, які залучає композитор для створення відповідного образу-стану).

Під час вибору репертуару передусім має бути враховано ступінь підготовленості кожного з учасників квартету. Починаючи працювати над сучасним музичним твором, учасники камерно-інструментального ансамблю ознайомлюються з формою твору, намагаються відчутти основні порухи музичної думки, визначають взаємовідношення різних фактурних ланок і функцій голосів, виявляють кульмінацію в частинах, розділах та окремих фразах. Окрім

того, виконавці повинні мати уявлення про стиль композитора, при тому головним завданням є розкриття його художнього змісту.

Робота над камерно-інструментальним твором в її початковій стадії пов'язана з неодноразовим програванням усього твору. Відбувається процес охоплення в цілому, «вживання» в його образний лад. Основне завдання на цьому етапі зводиться до ознайомлення з художніми особливостями твору, тоді як на технічний бік виконання не звертається уваги. Але цей відрізок часу, відведений на репетицію, не повинен затягнутися. Рекомендується швидкі частини виконувати у відносно стриманому темпі для найкращої їх фіксації у свідомості, для контролю над поставленим завданням. Для охоплення музики в цілому, необхідно періодично виконувати ці частини в зазначеному автором темпі.

Існують основні положення для всіх колективів, ідентичність штрихів і тембру, інтонація, метр, ритм, єдине уявлення про образно-емоційний зміст твору, підпорядкування техніки об'єктивному прочитанню партитури.

Практикуються колективні технічні вправи, які необхідні на початковій стадії роботи, коли виконавці вирівнюють техніку, знаходять спільний тембр, приходять до однакового розуміння виконавської техніки – штрихів, динамічних нюансів, темпу.

Під виконавчими навичками розуміємо вміння виконавця чути ансамбль у цілому і свою партію як частину ансамблю, досягати тембрової, динамічної, інтонаційної узгодженості своєї партії з його іншими голосами, домогтися гнучкості виконання, яка пов'язана з фразуванням і миттєвим переключенням від мелодії до супроводу та навпаки.

Досягнення загальної уяви про твір, з'ясування зв'язку між його елементами ускладнюється тим, що весь твір поділено на окремі партії ансамблю, кожна з яких є частиною цілого. Щоб скласти загальну уяву про твір, виконавець має чути не тільки свою партію, а й партії решти учасників ансамблю. З приводу цього дослідник А. Безуглий констатує, що «...кожен учасник камерного ансамблю повинен навчитися слухати інших, охоплювати фактуру ан-

самблю в цілому, ясно уявляти собі роль своєї партії в кожному моменті спільного музикування...» [36, с. 20].

Граючи в квартеті, кожен зобов'язаний враховувати весь комплекс голосів, що звучать. Акомпануючи, виконавці середніх голосів слідкують за мелодією солюючого саксофона, слухають бас, оскільки він визначає початок такту, а також узгоджують кожну зіграну ноту акорду. Якщо мелодико-інтонаційні структури поділені між кількома голосами, корисно працювати над досягненням злиття мелодичних, інтонаційних каркасів із загальним її характером. Кожному виконавцеві, що продовжує побудову, початою іншим, потрібно бути заздалегідь готовим до вступу. Для цього варто уважно слухати те, що грає попередній виконавець, тобто бути включеним у загальний процес інтонування.

Багато зусиль і часу вимагає в саксофонному квартеті робота над непомітними для стороннього слуху передачами. Важливо, щоб голос, який передається, було виконано на такому самому звуковеденні, немовби тихіше, ніж попередній звук. Крім того, голос, який підхоплюється, має вступати без акцентів, зберігаючи плавність мелодичної лінії.

Інший вид передачі характеризується тим, що мелодичний каркас розподілено між голосами без загальних звуків. Виконання цієї передачі більш складне. Відсутність загальних спільних інтонаційних центрів створює небезпеку посічення фрази. Тому голосоведіння в момент передачі має бути надзвичайно плавним, ніби таким, що перетягує останній звук. Техніка передач потребує постійного вдосконалення. Коли мелодія звучить у кількох голосах одночасно, в октаву чи унісон, корисно перевірити, яке виразне її виконання у кожного з виконавців, яка якість звука. Барвистість, повноцінність звучання мелодії залежить і від акомпанементу. Весь його супровід повинен цілковито відповідати характерові мелодії, а також тому фразуванню, з яким вона виконується.

Диференційованого підходу потребує в саксофонному ансамблі виконання *crescendo* та *diminuendo*. Найбільш яскраво ці нюанси повинні відтво-

рює соліст, що потребує найбільш сильного, глибинного та тонкого за вираженням звучання. *Crescendo* партнерів може посилити *crescendo* соліста або ж його заглушити. Щоб мелодико-інтонаційні згустки не глушилися, *crescendo* акомпанементу повинно підтримувати *crescendo* соліста, але не випереджати його.

У гомофонному викладі провідний голос має прозвучати більш рельєфно й опукло, ніж інші голоси, що супроводжують його. У разі мінливої динаміки головна роль теж залишається за провідним голосом. Супровідні голоси не повинні починати змінювати силу звучання раніше, ніж це почне робити провідний голос. Якщо його написано у високій теситурі, то й супровідні голоси можуть себе почувати вільніше в динамічному плані. Важливо, щоб музикант, який веде мелодію, вміло спирався на інші голоси, тому що це не просто мелодія із супроводом, а мелодія в ансамблі.

Вважаємо за необхідне звернути увагу на специфіку однорідності звучання в ансамблі в динамічному й тембральному планах, тобто під час гри в групі. Іншими словами, як писав дослідник гри на кларнеті Р. Вовк, «...вміння другого (чи третього) учасника ансамблю зливатися з першим (солюючим) голосом, перетворюючи загальне звучання (особливо в тембральному забарвленні) в однорідне, є безцінним...» [42, с. 92]. Усі голоси мають бути чіткими й рельєфними, жоден із них не повинен зникати в загальному звучанні. Кожному виконавцеві важливо виробити вміння відокремлювати потрібний підголосок, пов'язавши його з основною мелодією.

Значної уваги потребує виконання гармонічних вертикалей в ансамблі. Виконання гармонічних співзвуч в ансамблі ускладнено з тієї причини, що звуки акордів розподілено між кількома голосами. Виконавець чує видобутий ним звук у загальному звучанні акорду й визначає роль цього звука в акорді.

Сучасний музикант має збагнути, в яких співвідношеннях знаходяться між собою мелодико-гармонічні засоби твору, звернувши увагу на ладові особливості мелодико-інтонаційного каркасу. Крім того, у квартеті важливого значення набуває поліфонія з її відносною рівноцінністю окремих голосів.

Вона сприяє інтонаційному збагаченню партій ансамблю. Кожна із партій, збагачуючись засобами поліфонії, стає тією чи іншою мірою тематично важливою. Звідси, надзвичайно зростає роль середніх голосів. Під час гри в ансамблі може виникнути ряд труднощів, пов'язаних із досягненням єдності виконання штрихів, *vibrato*, тембрового звучання.

Для досягнення якості тембру важливі наявність у виконавця художнього смаку й тонкого слуху, тобто вміння розуміти вимоги художнього моменту і залежно від нього надавати звучанню інструмента необхідного тембру. Р. Вовк з цього приводу зазначає, що «звук є надзвичайно важливим виражальним засобом інструмента, тому відпрацюванню гарного тембру необхідно приділяти найсерйознішу увагу...» [42, с. 89].

Значну частину репетицій у квартеті присвячено роботі над інтонацією. Різні відчуття висоти того самого звука ансамблістами створює особливі труднощі у відпрацюванні чистоти ладу в квартеті. Під час гри в ансамблі надзвичайно важливого значення набуває вміння інтонувати «по вертикалі». Тут на перший план виступає вміння музиканта узгодити свій голос із іншими голосами. Кожний учасник насамперед намагається забезпечити загальний інтонаційний лад. А. Федотов рекомендує у творах гомофонного складу вибудовувати інструменти по вертикалі. Орієнтиром у цьому випадку повинен бути солюючий голос або бас, під який і налаштовуються інші учасники ансамблю. А в поліфонічній музиці він рекомендує виконавцям інтонувати насамперед по горизонталі.

Чималі труднощі трапляються в ансамблістів під час гри в унісон і октаву. У цих випадках потрібно вчити такі фрагменти попарно. Працювати над чистотою ладу доцільно на ріано, так більше будуть помітні інтонаційні вади, хоча гра на духових інструментах у тихих нюансах вимагає високого індивідуального рівня майстерності. Чисті октави, квінти та кварта – найбільш консонантні і стабільні інтервали – створюють мелодійну інтонаційну опору й мають інтонуватися досить точно. Чим дисонантніші інтервали, тим ширший діапазон допустимих інтонаційних відтінків.

Часто причиною інтонаційних невдач в ансамблі є намагання учасників ансамблю «перекричати» один одного. Це трапляється від недостатнього розуміння ролі своєї партії або характеру динамічних позначень. Робота над інтонацією, на думку В. Апатського, «...повинна проводитись на відносно завершених музичних побудовах у повільному темпі. Це потрібно робити і у швидких творах. Точність інтонації пов'язана з іншими звуковими інтервалами...» [33, с. 169].

Особлива увага на репетиціях приділяється метро-ритму. Більшість сучасних творів для квартету, особливо поліфонічних або достатньо насичених поліфонією, вимагає від виконавців бездоганного відчуття ритму, створення метричної пульсації, що посилює внутрішнє відчуття такту. Це є необхідним для збереження темпу в процесі гри ансамблю. Відчуття такту надає виконуваний музиці безперервного розвитку, що важливо для збереження цілісності всієї музичної форми.

Злагожденість звучання камерного твору неможлива без синхронності всіх голосів у їх вертикальному співвідношенні. Тому важливо зібрати разом усю фактуру твору. Під час роботи над музичним матеріалом необхідно обрати лічильну одиницю, а, отже, й темп та організувати реалізацію безперервної ритмічної пульсації. Художнє виконання камерного колективу визначається не лише єдиним ритмом, а й живим і гнучким характером, органічно пов'язаним з образно-смісловим змістом ансамблевого твору. Живий характер ритму в ансамблевому музикуванні відображає ще й індивідуальні відтінки ритмічного відчуття кожного виконавця. Важливо надати гнучкого ритму творові, вдихнути в нього натхнення, відчутти його пульс. Гнучкий ритм має створити природність руху, не руйнуючи його стійкість.

Rubato є важливим засобом художньої виразності, надає виконанню розкутості. *Rubato* в ансамблевому виконавстві відзначається суворістю, економністю, прагнучи до найбільш яскравого і правдивого відтворення художнього образу. Проте ансамблісти мають триматися ритмічно-організуючих засад виконання. Ця обставина є однією з характерних ознак ансамблевого ви-

конавства. У квартеті агогічні зрушення особливо помітні в музиці кантиленного плану. Що стосується швидких частин, то в них пульсація акомпанементу має точно збігатися з рухом мелодичного голосу.

Необхідність вносити обмеження у свободу інтерпретації, що виникає під час спільної гри, викликає іноді в музикантів непорозуміння. Але обмеження під час гри *rubato* допомагає знаходити більш тонкі градації, що дуже цінується, на думку А. Федотова, у виконавському мистецтві: «Музика не механічна у своїй основі, вона є живим творчим процесом. Важливо відчутти, вловити природний хід цього процесу і не заважати, а сприяти йому...» [76, с. 61].

Після попереднього ознайомлення з твором, після того, як усвідомлено ритм, динаміку, темп, ансамблісти переходять до роботи над штриховою палітрою. У виконанні сучасного камерного твору від музикантів вимагається єдиний підхід до застосування штрихів, обґрунтованості об'єднання в єдине ціле різних штрихових варіантів, погодженість у характері нових штрихів, загальний задум штрихової драматургії. Б. Харитонов із цього приводу констатує: «...єдність у використанні штрихів в камерному ансамблі здебільшого повинна забезпечуватися для збереження однотипності всього циклу ансамблевого твору...» [77, с. 36]. Штрихи потребують уваги як захід вирівнювання артикуляційного аспекту звучання, доцільності їх використання, оскільки в спільному інтонуванні вони набувають нової якості, нового артикуляційного відтінку. Питання доцільності вибору характеру штриха, відтак і правильності артикуляції, залежить в ансамблі від розвитку матеріалу в цілому. Велике значення має відчуття ритмічного рисунка в різних партіях.

Показ необхідної якості штриха спричинює реакцію з боку партнерів, і тут же виникає обмін думками між виконавцями. Показ того чи іншого технічного прийому або способу його видобування дає кожному виконавцеві імпульс для власного мислення. Розвитку почуття ансамблю сприяє колективне виконання різних динамічних і агогічних позначень, штрихових відтінків та інших нюансів.

Активну роль у створенні образного ладу в камерному творі відіграє регулювання динаміки ансамблевих партій. Мається на увазі як співвідношення між голосами й виконуваної ними ролі, так і загальні питання нюансування. Керуватися при цьому треба партитурою твору. Важливим моментом є логічне розподілення кульмінацій, пропорційність і градації сили динамічних відтінків та їх узгодження з характером твору всіма учасниками ансамблю. В. Апатський писав: «Справжнє значення нюансу значною мірою залежить від того, в якому регістрі звучить інструмент, хто, що, як і в якому регістрі грає разом із ним...» [33, с. 357]. Далі дослідник говорить про те, що «...призначення нюансу не зводиться до “розфарбовування” твору. За кожним із них криється зміст. Завдання виконавця полягає в тому, щоб відгадати цей зміст. Для цього він повинен намагатися відчувати ті думки й почуття, які автор бажав висловити тим чи іншим нюансом. При цьому слід враховувати час і епоху створення твору, стиль і особливості творчості композитора...» [33, с. 312].

Практичний досвід квартетного сучасного камерно-інструментального виконавства дає нам змогу зробити низку узагальнень:

– виконавство на саксофоні – складний творчий процес, який постійно зазнає тих або інших змін, що стосуються художньо-естетичних переваг і технічної майстерності (при тому ігрова техніка завжди має вектор, спрямований на досягнення якісного звукового результату і втілення художнього задуму сценічного втілення камерно-інструментального твору);

– виконавська свобода виявляється у спільному розумінні учасниками квартету образного змісту музичного твору, в індивідуальному переживанні його емоційних настроїв і станів, що втілюються в нескінченно неповторних художньо-виражальних нюансах;

– сценічне втілення – ще одна спільна ознака творчості, яка зорієнтована на реалізацію деталей нотного тексту та індивідуальну рефлексію тонкощів виконуваної музики;

– значення інтерпретації у квітеті саксофоністів полягає в розумінні суті музичного твору на новому рівні, що ґрунтується на об'єктивному і суб'єктивному чинниках, органічна єдність яких сприяє досягненню спільного високого музично-художнього сценічного результату;

– з точки квітетного виконання поняття інтерпретації можна потрактувати як специфічні діалоги виконавців і композитора, виконавців і слухача, що відбуваються на різних щаблях емоційного стану з характерною для виконавства напругою та свободою;

– наперед продумане трактування камерно-інструментального полотна не виключає виникнення відхилень від емоційно-образної програми інтерпретації в процесі сценічного втілення (ця позиція дотична до попередньої);

– художня довершеність інтерпретації залежить від таких якостей музикантів квітету, як інтелект, темперамент, емоційна чутливість до музики, воля, виконавська витримка, зосередження уваги, музична пам'ять, здатність як до загального квітетного контролю камерно-інструментального полотна, так і до власного контролю своєю партією в загальному потоковій музичній інформації;

– образність музичного твору стає головним показником ідейно-художнього змісту, а звукове втілення – наслідок творчого прочитання камерно-інструментального полотна.

Виходячи із зазначеного вище, сформулюймо основні положення щодо специфіки шляхів формування творчих настанов саксофонного квітету для виконання сучасної музики:

– виховну (і самовиховну) позицію у виконавській роботі спрямовано до усвідомлення духовних витоків мистецтва звуковимовлення та звуковтілення, що характерно для новітніх пошуків українських композиторів на ниві камерно-інструментальної творчості;

– здатність до постійного професіонального самовдосконалення виконавців-саксофоністів ґрунтується на розумінні органіки динамізму в розвитку самого інструмента і його прогресивних функцій у родині духових;

– спрямованість до широти стилістичних надбань сучасної музики, за-
своєних у контакті з найширшими слухацькими колами, надихає саксофоні-
ста на артистичну «серйозну» гру, споріднену одночасно із семантикою гри-
розваги та майже релігійною натхненністю «гри душі» заради осягання Духу.

З теоретичного боку зазначимо, що художньо-стильова виражальність
гри на саксофоні формується, як і в усіх інших випадках музично-творчої ро-
боти, удосконаленням мислення музиканта. Шляхи вдосконалення саксофон-
ного виконавства пролягають через усвідомлення нерозривності технічно
буттєвих та мисленнево мотивованих дій, що сприяють високій продуктивно-
сті, допомагають досягти максимального творчого результату у виконавській
діяльності, а також дають адекватну оцінку власним діям у творчо-
виконавському акті.

Саксофонний квартет як цікавий різновид камерно-інструментальної
жанровості став у ХХ ст. одним з інтелектуалізованих жанрів професійної
музичної саксофонної творчості. З одного боку, камерне музикування як фо-
рма творчого спілкування, формує найвищий рівень професіональної майсте-
рності, а з другого — функціонування Київського квартету саксофоністів зу-
мовило появу значного масиву сучасних камерно-інструментальних творів
провідних українських композиторів.

У своєму становленні саксофонний квартет пройшов тривалий і склад-
ний шлях історичного розвитку. За період еволюції ансамблю відбувається
зміна його образного змісту — від танцювально-побутового, джазового, ліри-
чного до глибокого філософського роздуму, що простежується у творах су-
часних українських композиторів. Народжений неприхованою зацікавленістю
до спільного музикування, складаючись із невеликої кількості виконавців, він
привертає увагу композиторів можливістю більш тонкого проникнення в
складний світ людини

2.3. Характеристика творчого процесу у Київському квартеті саксофоністів під керуванням Ю. Василевича

Для успішної творчої діяльності будь-якого камерно-інструментального колективу передусім необхідні психологічна сумісність його учасників, наявність у них яскравих творчих даних. Шлях до ансамблевої майстерності у Київському квартеті проліг через копітку роботи, подолання творчих, психологічних та організаційних труднощів. Спільними зусиллями було подолано проблему об'єднання в один колектив музикантів-особистостей, глибоких за обдаруванням, талантом, темпераментом, вихованням. Можна погодитися з твердженнями дослідника Б. Харитонова про те, що «...духовна спорідненість членів колективу — це найважливіша психологічна передумова для творчості. Одним із основних завдань у створенні психологічної сумісності є адаптація членів колективу один до одного. Досягти цього можна завдяки вихованню терпимості до особливостей характеру кожного члена колективу, уваги до зауважень та побажань партнерів і навіть якихось вчинків у творчих питаннях. Велика роль належить лідерові колективу, найбільш авторитетному музиканту...» [77, с. 42].

Для створення глибокої картини інтерпретації камерно-інструментального твору учасники квартету часто відмовляються від окремих індивідуальних рис заради художньої єдності – найвищої творчої вершини в ансамблевому виконавстві. Тому під час підготовчих репетицій квартету відходять на другий план такі риси, як самолюбство, особистісні мотиви.

На початковому етапі роботи над музичним твором, окрім загального виконавського плану, одразу існує особистісне бачення інтерпретації твору, яке згодом трансформується в цілісне, колективне. Ця особливість співіснування в квартеті саксофоністів завжди підтримується всіма членами колективу. Іншими словами, у квартеті кожен виконавець залежить від індивідуальних рис своїх партнерів. І тільки завзята праця уможлиблює виробити єдину манеру гри в ансамблі при збереженні індивідуальності кожного з учасників квартету.

У роботі відпрацьовується єдиний підхід до розкриття змісту твору. Усі корективи виконавці ретельно фіксують у партитурі, лаконічно викладають власну думку та вислуховують думки інших членів колективу. Природно, що досягнення доброї якості ансамблевого звучання й виконавства залежить від регулярної праці на репетиціях. Безумовно, для цього має бути створено творчу атмосферу, зацікавленість у виконанні сучасних камерно-інструментальних партитур. Кожний із виконавців вносить своє бачення найбільш оптимальної інтерпретації, і навіть у технічне освоєння усіх фактурних деталей. Іноді виникають різні думки, дискусії, взаємні зауваження. При тому обов'язково виробляється єдиний підхід до виконання широкого спектра інноваційних технічно-виражальних засобів, якими часто перенасичена камерно-інструментальна партитура композиторів кінця XX – початку XXI ст.

Зазначимо, що під час ансамблевої роботи у квартеті саксофоністів обмін думками відбувається з інструментом у руках, особливо в разі виникнення критики з боку партнерів. Суперечка ведеться з наведенням вагомих аргументів, з посиленням на об'єктивну основу, стиль автора, умови створення виконуваного твору тощо. І лише у спільності розуміння змісту твору досягається ансамблева єдність.

Очевидно, важливою запорукою успішного існування колективу є на досконалу вивченість кожним учасником квартету партії. Коли продумано всі ланки, створюються умови для технічно завершеного, професійно грамотного виконання. Безкінечними пробами відшукується звучання найбільш відповідне, композиторському задуму і колективній виконавській манері квартету.

Саксофонний квартет як різновид ансамблевого виконавства репрезентує власною камерно-інструментальною творчістю складний і багатогранний процес, який потребує особливої підготовки музиканта-інструменталіста. В основу майстерності камерного колективу покладено велику спільну працю. Злагоджена гра створює умови для узагальнення інтуїтивних знахідок і рішень окремих виконавців у процесі роботи над ансамблевим твором. Можна погодитися з твердженнями Р. Давидяна, який наголошує на психологічному

аспекті камерного виконавства: «...квартетне музикування – одна з довершених форм духовного спілкування людей, яка захоплює їх атмосферою колективної творчості, дає радість взаємного музичного спілкування...» [46, с. 22]. Творча співдружність свідчить про дружбу виконавців, їх взаєморозуміння, яке сприяє художній єдності, ідеальному ансамблю. Б. Харитонов відзначав: «...Шлях до художньої правди в ансамблістів лежить через досягнення розуміння один одного у процесі гри. І ця складна робота здатна викликати зіткнення різних думок, творчі суперечки виконавців, результат яких завжди повинен бути досконалим...» [77, с. 31].

РОЗДІЛ 3

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ПОШУКІВ У ПЛОЩИНІ САКСОФОННОГО КВАРТЕТНОГО ВИКОНАВСТВА

3.1. Ансамблева специфіка виконання концерту для саксофона Жан-Дені Міша «Shams» (на прикладі виконавської інтерпретації Томаса Курца з оркестром саксофонів)

Для сучасної сценічної виконавської практики саксофоніста характерним є пошук й відтворення відповідних сучасній добі засобів музичної виразності, наслідування манери віртуозної гри. З точки зору формування сучасного інструментального виконавського стилю, даний концерт є значним внеском у збагачення і конкретизацію художньо-образного світу інструментальної музики, посилення її драматичного начала, збагачення тематичного наповнення. Риси стилістики ансамблевого концертного виконавства ХХІ століття складають цікавість прочитання для сучасного саксофоніста-виконавця. Це, передусім, технічність, емоційна виразність, концертна яскравість.

Концерт «Shams» був написаний французьким композитором Жан-Дені Міша у 2010 році, прем'єра була виконана самим композитором – Жаном-Дені Міша у 2012 році. За період 2010-2022 рр. цей твір став обов'язковим у програмах багатьох найпрестижніших конкурсів та фестивалів, серед них: фінальний тур міжнародного конкурсу Adolphe Sax (Бельгія 2014), магістратура CNSM (Париж 2015), фінальний тур міжнародного конкурсу Andorra Saxfest (Андорра 2016), заключний тур International Classic winds (Німеччина 2018), фінальний тур Міжнародного конгресу саксофоністів Saxgo (Словенія 2018), відкриття концерту Asia Pacific Academy (Таїланд 2019). Цей перелік вказує на те, що даний твір високо цінується професійними музикантами та здатен розкрити творчий та технічний потенціал виконавця.

Існують дві версії концерту: перша — це виконання концерту самим композитором з оригінальним складом оркестру; друга версія — це виконання концерту американським саксофоністом Томасом Курцом з оркестром саксофонів (транскрипція Ж.-Д. Міша). Особливість цієї інтерпретації полягає в особливості складу оркестра — 11 саксофонів (від бас-саксофону до сопрано) замість 11 струнних та духових інструментів, та у виконавському та художньому баченні саксофоніста. Поєднання сольної партії з оркестровим супроводом за рахунок тембрального звучання та специфічних саксофонових штрихів створює особливий колорит і нове звучання.

Отже, звернення до проблеми виконавської інтерпретації концерту Ж.-Д. Міша «Shams» (ансамблева версія) обумовлюється виконавським інтересом до відтворення художньої стилістики французької композиторської думки в музичній культурі ХХІ ст., сповненої неабияких контрастів та яскравих художніх засобів виразності. Неординарність художнього мислення композитора, використання ним багатьох сучасних виконавських технік для саксофону при написанні концерту обумовили появу віртуозного твору для саксофона, у якому вишукано поєдналися сучасна французька композиторська школа зі східним колоритом, відчутним з перших нот твору.

Французька композиторська школа і постать Жан-Дені Міша і Концерт «Shams» розглядаються в дослідженнях: Wallrup, Eric. *Song as Event: on Intermediality and Auditory. The power of the In-Between: Intermediality as a tool for aesthetic analysis and critical reflection.* Edited by Sonya Petersson, Christer Johansson, Magdalena Holger. Stockgolm : Stockgolm University Press, 2018 [30]; Smialek T. *The First Solo Saxophone Recording Reconsidered.* The Saxophone Symposium, 2013 [28]. Американська школа саксофона аналізується в роботах: Kappey J. A. *Military Music: History of Wind-Instrumental Bands.* University Press of the Pacific, 2003 [22]; Murphy J. M. *Saxophone Instruction in American Music Schools before 1940.* The Bulletin of Historical Research in Music Education, 1996 [24]. Проблема формування вітчизняної духової школи висвітлена в роботах В.Апатського, Р.Вовка: Апатський В.М., Вовк Р.А. Духова

школа національної музичної академії України. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Рівне, 2014 [34]. Проблема ансамблевого інструменталізму представлена у дослідженні Л. Повзун: Повзун Л. Ансамблевий інструменталізм як сукупна якість художнього вираження. Львів, 2013 [65]. Проблема інтерпретації висвітлена в роботах В. Москаленка: Москаленко В. Про задум та музичну ідею твору. Музичний твір як процес. Київ, 2002 [61].

Наша мета — охарактеризувати особливості ансамблевої версії виконання Концерту «Shams» Жан-Дені Міша американським саксофоністом Томасом Курцом з оркестром саксофонів.

Жан-Дені Міша (Jean-Denis Michat, 1971) — саксофоніст, композитор, професор Ліонської консерваторії, один з найкращих сучасних представників французької саксофонової школи, який активно розвиває саксофон як інструмент класичної культури. Навчався в Національній консерваторії вищої музики в Парижі у спеціалізованих класах саксофона, аналізу, історії музики, композиції та нових технологій. Сьогодні професійний клас саксофона Жан-Дені Міша у Ліонській консерваторії приваблює студентів з усього світу. Жан-Дені Міша написав низку творів і транскрипцій для саксофона, зокрема, його останній сольний альбом «Dark Side» присвячений власній музиці, де змішані імпровізація і традиції французької та світової музики [63].

Тричастинний концерт «Shams» для саксофону та 11 інструментів був створений Жан-Дені Міша у 2010 році. У перекладі з арабської «Shams» — це «сонце», ця жанрова назва є реальною складовою музичного задуму твору. Так, у першій частині музика більш рухлива та динамічна, з постійним розвитком, що нагадує яскраве сонячне сяйво; у другій частині концерту розвиток партії солюючого саксофона та оркестрового супроводу нагадує схід сонця, музика немовби наповнюється світлом та силою, цей ефект створюється завдяки проведенню однієї теми від *pp* у соліста та супроводу на піцикато в оркестрі до *fff* та *tutti* всього оркестру; у третій частині музичний матеріал більш спокійний та осмислений, нагадує вечірній час перед заходом сонця.

Як наслідок, завдяки багатогранності палітри соліста та оркестру, відчутна магія сонячного світла впродовж дня, від сходу до заходу. Беручи до уваги східний колорит та мелодику цього концерту, образ «сонця» в даному творі є узагальненим та синкретичним.

На першій сторінці партитури та клавіру концерту є авторська анотація, присвячена відомому французькому композитору XX ст. Жаку Іберу (1890-1962) та філософські роздуми Ж.-Д. Міша: «Його музика блискуче ілюструє якості французької музики, а саме ясність і елегантність... Заглибитися в історію Жака Ібера — це також дізнатися, як він був відсторонений від виконання своїх обов'язків урядом Віші і в цілому пам'ятати про долю французьких композиторів під час окупації. Ми, митці, чудово відчуваємо це загальне дихання, яке називаємо спадщиною. Ми також знаємо, що ця спадщина змінюється і багатшає з кожним днем і в серцях тих, хто взявся її «будувати». Більше, ніж будь-хто інший, ми чітко вимірюємо складність цього важливого екзистенційного пошуку; ми також проникливо знаємо, наскільки інтеграція, відкриття, асиміляція та любов до іноземних культур мають і вже безповоротно звеличили цю спадщину» [28, с. 213]. В цій авторській анотації відчувається приналежність митця до французької композиторської школи, його роль та вклад у неї та важливість її розвитку. Розкриття змісту концерту, окрім виконавського професіоналізму, потребує також глибокого творчого осмислення.

Дослідивши творчий доробок Жака Ібера, серед його найвідоміших творів можна виділити камерне «Концертіно» для саксофона та 11 інструментів (1935). Порівнявши ці два твори, видно багато спільного між ними, від складу оркестру до музичної драматургії. В обох творах в партіях оркестру композитори використали 11 інструментів в партії оркестру: перша та друга скрипки, альт, віолончель, контрабас, флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна та труба; обидва концерти є тричастинними з подібною драматургією (швидкі перша та третя частини, повільна друга).

Згадуючи звернення до Жака Ібера в анотації, можна зробити висновок, що звернення до такого жанру та концепції є не випадковістю, а певною мірою відродженням жанру тричастинного концерту на сучасний лад і є проявом поваги до культурної спадщини Франції.

Перша частина концерту написана в сонатній формі з деякими виключеннями, що є сучасним баченням форми класичного концерту. Присутня ГП (у репрізі в тональності домінанти), сполучна партія перед ПП, яка відрізняється в експозиції та репрізі, ПП та ЗП майже однакові, і також присутня невелика розробка.

На початку першої частини композитор зазначив темп (четвертна дорівнює 108), та характер — *Mordant* (франц. «кусаючи»). Цей термін дуже влучно та точно тлумачить ідею та концепцію першої частини, адже сам композитор наголошує на важливості чіткої артикуляції та ритміки в цій частині.

Головна тема містить в собі дуже енергійну та чітку ритміку, з використанням різних типів артикуляцій та акцентів, багато чвертьтонів, альтернативні аплікатури (позначка +), а також особливий саксофоновий штрих *slap tone* (імітація клацання зі збереженням звуковисотності). Щодо цього штриха, він зустрічається досить часто у всіх трьох частинах концерту, окрім цієї різновидності, буде зустрічатись слеп тон без збереження звуковисотності, що по звучанню нагадує удар по барабану. Усі ці специфічні саксофонові техніки будуть присутні протягом всього твору, проте будуть видозмінюватись в залежності від характеру другої та третьої частин.

Композитор дуже майстерно розвиває головну партію навколо нот E, F та іноді G#(G, Ab і H), партія записана у строї Eb. Мелодія розвивається по нотах гармонічного ля мінору, майже уся тема проводиться на домінантовій та іноді субдомінантовій гармонії, що створює певну напругу, за рахунок використання інтервалу збільшеної секунди F-G# відчувається східний колорит. Саме цей секундовий рух буде зустрічатись протягом всього твору. Партія оркестру підтримує основну партію акцентованими акордами. Основна ідея твору, і особливо цієї частини — це постійний рух, створення відчуття гар-

монічної та ритмічної напруги. Композитор майстерно володіє фактурою, заповнює або послабляє її коли потрібно. Впродовж першої частини композитор майстерно видозмінює ритмічну складову, ускладнюючи її великою кількістю поліритмів у партії супроводу, які накладаються на солюючу партію, створюючи саме той ефект, що можна порівняти зі свінгом або грою ударної перкусії.

Друга частина написана в простій тричастинній формі, де умовно можна виділити три проведення теми А, А1, А2 та каденцію соліста. Тема А представляє собою 36 тактову тему, яка з кожним проведенням виростає за динамікою та фактурою. Вона починається в першому проведенні у малій та першій октаві у соліста на піанісимо, та супроводом струнної групи оркестру на піцкато, а закінчується в третьому проведенні на *fff* в третій та четвертій октаві в партії солюючого саксофону, та *tutti* оркестру. Сама основна тема при цьому майже не зазнає перетворень, лише виростає в теситурі та динаміці. При цьому в цій частині залишаються усі характерні штрихи та інтонації у соліста з першої частини. Ця частина драматургічно нагадує схід сонця, або також можна порівняти з ходом каравану по пустелі.

Третя частина — нетипова для класичного тричастинного концерту, де остання фінальна частина зазвичай жвава та активна. Композитор обрав ідею помірною фіналу (четвертна дорівнює 60), проте, за рахунок прискорення наприкінці частини та дуже енергійного речитативу у соліста, відчувається грандіозність та феєричність фіналу. Написана у доволі вільній формі, нагадує фантазію з використанням мелодики та ритміки першої та другої частин. В цій частині присутні речитативи, часто з'являються нові теми, ці особливі драматургічні елементи підкреслюють неповторність та нетиповість фіналу тричастинного концертного циклу.

Композиційно-драматургічна ідея концерту [61, с. 10] полягає у втіленні принципу наскрізного тематичного розвитку в сучасному баченні митцем форми класичного тричастинного концерту, з використанням сучасних композиційних технік і виконавських прийомів, східної мелодики та віртуозної

солюючої партії, задля досягнення високої смислової концентрації звучання. Особливості стилістики концерту Shams вказують на те, що композитор прагне до наскрізного розвитку в кожній частині. Тобто, кожна частина є особливою «подією» в рамках усього циклу. При цьому композитор використовує тематизм першої частини, її інтонації та мотиви протягом усього концерту, змінюючи переважно темп та динаміку.

Семантична ідея твору репрезентована віртуозною пластичністю музичного матеріалу, що має вияв у розвитку музичної думки у контрастних емоційних та драматургічних проявах — постійний рух та спокій, запал, танцювальність та статика тощо.

У даному концерті для виконавця є можливість для різних інтерпретацій. Головна мета виконавця, незалежно від трактування — зберегти семантичну ідею твору, зберегти постійну чітку ритміку, артикуляцію та відчуття руху.

Автор даної праці мав унікальну змогу взяти майстер-клас у Ж.-Д. Міша у 2019 р., де обговорювались художні і виконавські задачі концерту «Shams». Працюючи над першою частиною, Ж.-Д. Міша наголос робив на важливості дотримання чіткої ритміки та артикуляції на початку першої частини та усього концерту загалом. Партія саксофону за рахунок складного ритмічного малюнку та різноманітних і специфічних штрихів, наголошував Ж.-Д. Міша, — це особливий стан, який можна порівняти з джазовим свінгом або грою ударної перкусії. Саме занурення в цей стан протягом усіх трьох частин створює особливий настрій концерту та є реальним композиторським задумом митця.

У цьому підрозділі з метою виокремлення специфіки рис ансамблевої інтерпретації концерту, ми звернемось до версії виконання американським саксофоністом Томасом Курцом з Техаським оркестром саксофонів (транскрипція Ж.-Д. Міша) [73].

Томас Курц (Thomas Kurz) — відомий американський саксофоніст, педагог, дослідник. Як артист-виконавець, Томас Курц отримав нагороди на різ-

них конкурсах, включаючи конкурс концертів симфонічного оркестру Delta, Міжнародний конкурс «Золота класична музика» та конкурс молодих артистів MTNA. Серед його вчителів — Стівен Пейдж, Джеффри Дейбел, Закарі Шемон та Стейсі Вілсон. В даний час він отримує ступінь DMA з саксофонного виконання в Університеті Техасу в Остіні, одночасно обіймаючи посаду асистента професора саксофона в Університеті Мері Хардін-Бейлор.

Окреслюючи виконавство концерту «Shams» Томасом Курцом з оркестром саксофонів, потрібно лапідарно охарактеризувати специфіку ансамблевого виконання як такого.

Камерно-ансамблеве музикування, що сформувалося до барокового періоду, підпорядковувалося ідеям епохи: «*geringe Invention*» («скромною здатністю до винаходу»), має етимологічний синонім «гра». Слово «гра» багатозначне, і етимологічно пов'язане саме з музикою (грецьке *agos* — «восхвалення та умилостивлення божества» співом та танцем) [65, с. 56], далі поняття вийшло далеко за межі вузької семантики і увібрало множинність значень (багатий спектр яких охоплює найрізноманітніші галузі життя), проте музична основа поняття не зникла: «гра» (у німців — *Spiel*, у англійців — *playing*) — дія музиканта-інструменталіста.

Ансамблем є творча взаємодія виконавців у кількісно та тембрально умовно-обмежених інструментальних складах, з урахуванням багатьох виконавських компонентів (технологічних, психологічних, художньо-інтерпретаційних) в узгодженому спільному звучанні у єдності і нероздільності засобів художньо-образного вираження, що утворює «спільний для всіх учасників ансамблю виконавський континуум» [65, с. 55], сформований ідентичністю усвідомлення смислових і стильових задач твору.

Ансамблева гра — ансамблеве музикування — виконання — виконавство є співвідношенням процесів музикування (як вільної гри), виконання (як професійної гри) та виконавства (як вищої форми майстерності в грі), що з позицій історичного розвитку музичного мистецтва загалом й камерно-ансамблевого музикування зокрема обумовлено численними художньо-

естетичними та культурно-мистецькими чинниками. Виконання як професійна ансамблева майстерність виходить за вузькі рамки гри-музикування, роблячи можливим втілення духу ансамблевої гармонії (художньо-динамічної, темпо-ритмічної, тембрально-артикуляційної) серед учасників музичного зібрання на основі колективно узгоджених художньо-естетичних та смислових параметрів. Критерієм міри ансамблевого узгодження є осмислене розуміння ролі кожного музиканта в кожній конкретній момент спільного музикування.

Гра в ансамблі є вельми важливою проблемою виконавської майстерності саксофоніста. В ансамблі, як в творчому колективі, подібному до міні-оркестру, яскраво поєднаними є інструменти, кожен з яких є самодостатньою художньою одиницею. Водночас, між інструментами є характерні відмінності в динаміці, атаці, артикуляції, тембрі, регістрових можливостях тощо. Ансамблева музична цілісність досягається якісним звуковим наповненням художньо-музичного образу, коли кожен учасник ансамбля є повноправною дійовою особою,

В сучасній музиці, камерне звучання – це інструментальний театр персоніфікованих інструментальних голосів. Кожний інструмент в ансамблі є носієм певного образу-амплуа, художні властивості якого проявляються за допомогою тембру[1, с. 225].

Синтез розуміння ансамблевої функції саксофона і нових можливостей, які надає його тембр, його інтонація в ансамблі, стають широким полем для композиційних знахідок в царині ансамблевого виконавства. Так, естетика ансамблевого виконання концерту «Shams» Жан-Дені Міша передбачає емоційне відтворення художнього образу твору, в основі якого – розвинена творча уява учасників ансамблевої гри, їхнє аналітичне й логічне мислення, технічні мобільності ігрового апарату.

Кожен з оркестру саксофонів — інструментів концертного ансамблю «Shams» рельєфно відтворює свої звукові властивості. Особливий ансамблевий колорит концерту відтворює насиченість голосів, В ансамблі саксофонів є так звана «область виразної гри» — така область, в якій інструмент найточ-

ніше та найкраще виконує поступові та раптові нюансові відтінки (*forte*, *piano*, *cresc.*, *dimin.*, *sforzando*, тощо). Це дає змогу виконавцю-саксофоністу зіграти матеріал найбільш точно та виразно. Злитність та «ігрова» сполучність тембрів-персонажів ансамбля саксофонів у концерті «Shams», органічно відтворює композиторський задум.

В інтерпретації Томаса Курца помітно, що виконавець обрав дещо швидший темп, але це є виправданим, адже музика концерту дозволяє робити такі зміни. Це створює ще більшу напругу, адже в такому темпі і так складна ритміка стає ще більш виразною. Супровід оркестру саксофонів звучить дещо яскравіше тембрально, ніж оригінальний склад, а деякі струнні штрихи передаються за рахунок штриха слептон на саксофоні, які є у солюючої партії. Саме використання цього штриха у супроводі створює особливий ефект з перших нот, адже це нагадує перкусію, якої нема в оригінальному камерному складі. Оригінальна версія з камерним оркестром є більш спокійна за тембром та характером, струнні дещо згладжують акценти та дисонанси, створюють більш м'яку звукову «подушку» для соліста. Натомість версія з оркестром саксофонів є більш експресивна за подачею звуку та звучанням. Всі акценти та дисонанси звучать голосніше та виразніше за рахунок особливостей інструментів, а також більше зливаються з солістом, створюючи одну велику звукову хвилю. Особливо це відчувається в другій частині концерту, де в оригінальній версії струнні грають штрихом піцикато і роблять удари по корпусу струнних інструментів. У версії з оркестром саксофонів цей штрих замінений слептоном: закритим (зі збереженням звуковисотності) та відкритим (яскраве клацання без збереження звуковисотності). З цими ефектами друга частина концерту у версії з оркестром саксофонів набуває нових кольорів з солюючою партією саксофона зі східними мотивами, що особливо підкреслено в кульмінації частини, де оркестр саксофонів активно підтримує соліста у високому регістрі альтісімо.

Томас Курц за рахунок динамічних і ритмічних зрушень досягає постійного розвитку та руху, що є вкрай важливим у цьому концерті загалом,

підкреслюючи кульмінаційні моменти та появу нових тематичних проведень. Так, за рахунок *stretto*, виконавець підкреслює чвертьтоновий розвиток у сполучній партії першої частини (43-47, 58-63 тт.). Саксофоніст повсякчас демонструє чітку артикуляцію та філігранну техніку. Каденція соліста у другій частині звучить вільно, вдумливо за рахунок виразної артикуляції і фразування. Третя частина у виконанні Томаса Курца звучить в декламаційному ключі, спокійно, розсудливо, вільно, що дозволяє вповні відчувати фактуру музичної тканини, її смислові відтінки.

Поняття фактури передбачає певну диференціацію в поясненні ігрових передиспозицій ансамблів. Це знаходить прояв в міжінструментальній динаміці саксофонових партій (звуково-динамічному балансуванні в естетичних межах звучання тема — супровід, головне — другорядне), в корекції динамічного звучання відповідно до акустично-аудіальних умов виконання. Художня диференціація фактури концерту обумовлена тим, що музична тканина є багатокоординатною структурою інструментально-фактурних поєднань — ансамблевою фактурою, що має здатність до розшарування-відокремлення різних фактурних пластів (мелодія — фон, тематичні проведень — тематичні протиставлення), та сполучення різних темпо-ритмічних, темброво-регістрових, динамічних, артикуляційно-інтонаційних компонентів ансамблевого вираження [65, с. 61].

Збагачуючи звучання фактури концерту, Томас Курц виконує фінал більш спокійно та вільно, ніж це звучить в оригінальній версії, робить багато сповільнювань та пауз, проте за рахунок голосної динаміки (*fff*) та яскравого звучання, тембрових фарб, фінальна частина отримує своє звукове і семантичне наповнення. У оркестрі в цей час звучить остинатна нота сі, яка виростає у динаміці та яку підхоплюють інші оркестрові групи. З огляду на це, можна зробити висновок, що Томас Курц трактує фінал в декламаційному ключі, спокійному, але масштабному за звучанням.

Потрібно наголосити і на такій важливій характеристиці виконання концерту з оркестром саксофонів, як тембровість, яку слід розуміти у кон-

тексті розкриття максимальних інструментальних можливостей саксофона: звуковиражального, інтерпретаційного характеру, у контексті розширення змісту музичних смислів та образів концерту. Виконання концерту «Shams» Жан-Дені Міша саксофоністом Томасом Курцом з оркестром саксофонів можемо охарактеризувати з позицій феномену тембральної персоніфікації, яка властива для ансамблевої специфіки концерту у контексті підкреслення однотембрової специфіки інструментального звуковидобування, і якщо головним завданням ансамблю є «згладжування» розбіжностей у звучанні, то, створюючи поліпланову, поліголосу ансамблеву фактуру інтерпретаційної версії концерту з оркестром саксофонів, Томас Курц бажаним ансамблевим ефектом досягає підкреслення звучання саксофона як головного дієвого персонажа музичної дії, головної дійової особи за рахунок подачі персоніфікованого звучання «крупним планом», контрастно, емоційно, і в першу чергу це пов'язано з артикуляційними і тембральними особливостями його виконавської подачі звуку.

Поєднання «інструментів-саксофонів» має особливий різнобарвний колорит в ансамблевій фактурі концерту, яка перестає бути поєднанням горизонтальних (мелодичних) та вертикальних (гармонічних) шарів, а отримує відтворення у звукових та смислових сполученнях по діагоналі (у взаємодії вертикальних та горизонтальних компонентів, динамічні інструментальні злети виникають на перетині на всіх рівнів інструментально-артикуляційної саксофонові ансамблевої взаємодії). Тембральна персоніфікація у версії концерту «Shams» з оркестром саксофонів складається з якості динамічних, артикуляційних, тембральних, акустичних показників музичного звуку, завдяки чому стало можливим окреслення художньо-виразових критеріїв ансамблевого виконання концерту.

Концерт «Shams» Жан-Дені Міша для саксофону та 11 інструментів (2010) написаний у зрілий період творчості сучасного французького композитора, цей віртуозний твір став сьогодні обов'язковим для виконання на багатьох конкурсах, іспитах тощо. Виконання цього концерту здатне показати рі-

вень виконавця, його технічний арсенал та художнє бачення. Концерт характерний високими технічними вимогами, що обумовлено технічними складнощами, характерний використанням різноманітних штрихів, артикуляційних технік, сучасних виконавських прийомів тощо.

Інтерпретаційна версія Концерту «Shams» Жан-Дені Міша саксофоністом Томасом Курцом з оркестром саксофонів цікава тим, що у ній відбуваються динамічні, ритмічні, фактурні і темброві трансформації оригінальної версії концерту. З точки зору формування сучасного інструментального виконавського стилю, дана інтерпретаційна версія концерту з оркестром саксофонів є значним внеском у збагачення і конкретизацію художньо-образного світу саксофонові музики, посилення її драматичного начала, збагачення тематичного наповнення.

3.2. Керіло Флоріо «Allegro de Concert» для квартету саксофонів.

Едвард А. Лефебр та розвиток саксофонного виконавства XIX ст.

У підрозділі розглянуто постать та внесок відомого виконавця-саксофоніста Едварда А. Лефебра XIX століття в контексті становлення і розвитку західного саксофонного ансамблевого виконавства, розширення репертуару для саксофона (на прикладі виконання твору К. Флоріо «ALLEGRO DE CONCERT» для квартету саксофонів). Результатом творчої співпраці Едварда А. Лефебра та Керіла Флоріо став квартет *Allegro de Concert*, особливості створення якого ми пропонуємо розглянути далі.

Allegro de concert було написано у 1879 році спеціально для Нью-Йорського клубу саксофонів. Цей твір багато років входив у концертні програми і став однією з візитівок колективу. На час початку співпраці з Е. Лефебром та Нью-Йоркським клубом саксофонів К. Флоріо вже був достатньо відомим композитором, з більш ніж десятилітнім стажем виконавської та композиторської роботи. Саксофон, як новий тембр і квартет саксофонів, як новий тип ансамблю, став новим етапом у композиторській діяльності К. Флоріо. Талановитий композитор та віртуозний виконавець поєднали свої зусилля

у прагненні до спільної мети — популяризації нової групи інструментів, що стрімко набирала оберти у своєму становленні. Для закріплення саксофону як сольного та ансамблевого інструменту вкрай необхідно була поява нового оригінального репертуару, який був би написаний суто для цього інструменту, а не був би перекладанням репертуару інших музичних інструментів.

Творчий союз Флоріо та Лефевре був досить плідним. Починаючи з 1870-х років, Флоріо написав кілька творів для саксофона: Вступ, тема та варіація (1879) для саксофона та малого оркестру, *Allegro de Concert* (1879) і *Menuet and Scherzo* (1885) для квартету саксофонів та *Concertante Quintet* (1879/80) для фортепіано та чотирьох саксофонів [1, с. 58].

Вершиною співпраці К. Флоріо та Е. Лефевра став концерт, що був складений з творів композитора. На цьому концерті одразу були представлені Концертний квінтет для фортепіано і чотирьох саксофонів та квартет *Allegro de Concert*. Публіка та музична критика досить тепло зустріли нові композиції, але більше за всіх схвальних відгуків отримав саме квартет *Allegro de Concert*. Розглянемо більш детально особливості форми та викладення цього концерту.

Цей твір складається з двох частин — *Andante* та *Allegro*. Поліфонічна фактура твору подібна до класичного циклу прелюдії та фуги.

Перша частина — *Andante* написана у мі-бемоль мінорі за характером повністю відповідає жанру прелюдії. Повільне розгортання музичного змісту, передавання мелодичних імітацій від одного інструмента до іншого несуть заспокійливий характер і налаштовують на більш активну другу частину.

В *Andante* чітко простежується тричастинна репризна форма з більш активною середньою та відносно спокійними крайніми частинами. Завершується *Andante* скороченою репризою з більш активним рухом у саксофона-тенора та баритона. Завершальний кадансовий зворот закінчується мажорним розв'язанням і готує наступну частину — *Allegro*.

Друга частина — фугатто. Починається з імітаційного вступу основної мелодичної фрази в усіх голосах почергово починаючи з саксофона-альта.

Структура складається з невеликих розділів, кожен з яких починається поодиноким вступом кожного з голосів. Композитор демонструє відмінне володіння поліфонічними прийомами, якими насичена фактура твору. Тут знаходимо й канонічні секвенції, і імітації теми, та контрапунктні побудови. Кожен розділ закінчується невеличким уповільненням. Закінчується фугатто яскравими технічними пасажами, які потребують віртуозності від виконавців.

Твір *Allegro de Concert* за своєю будовою нагадує поліфонічний цикл Прелюдії та фуги. Якщо перша частина повністю відповідає жанру прелюдії, то друга являє собою фугатто, тому композитор дає назви частинам за темповими ознаками — *Andante* та *Allegro*. Сама назва *Allegro de Concert* скоріше за все запозичена у Жана Батіста Сінжеле, у якого також є твір для квартету саксофонів з такою назвою [8, с. 32]. Можливо, мова йде про віддання поваги К. Флоріо своєму старшому колезі.

Твір й донині є досить популярним серед європейських і американських виконавців, як на студентському рівні так і на професійній сцені. Про це яскраво свідчить кількість результатів пошуку на запит у популярному відеохостінгу YouTube⁸.

Загалом, Едвард А. Лефебр — видатна постать у саксофоновому мистецтві XIX ст. Окрім Адольфа Сакса, сам Лефебр (який зустрічався з винахідником) зробив більше, ніж будь-хто інший, щоб донести до слухача сприйняття саксофону у якості академічного та ансамблевого інструменту, сприяючи його популяризації в усьому світі. Творча діяльність Едварда А. Лефебра охоплює шість десятиліть і три континенти, включаючи майже всі аспекти продуктивності, педагогіки та виконавства. Незважаючи на малу кількість інформації про цього митця, його вплив був фундаментальним, а його співпраця з американським композитором Керілом Флоріо стала знаковою для популяризації саксофону у американському та європейському академічному музичному мистецтві. Згодом традиції саксофонового виконавства будуть

⁸ Див.: <https://youtu.be/xC4xXgd7vpU>

продовжені М. Мюлем та С. Рашером, а транскрипції та твори для квартету саксофонів будуть виконуватись по сьогоднішній день.

3.3. Гільєрмо Лаго. *Ciudades*

Гільєрмо Лаго (1960) — композиторське альтер-его нідерландського музиканта Віллема ван Мервейка. У віці 46 років поряд з виконавською діяльністю та аранжуванням, митець вирішив зайнятися композицією, що згодом стало його основним напрямом художньої діяльності.

Твори Г. Лаго виконуються по всьому світу, його доробок зафіксовано на численних компакт-дисках та доступні для прослуховування на потокових платформах. Митець отримує замовлення від широкого кола ансамблів (виконавців камерної музики), оркестрів, хорів тощо як у Нідерландах, так і за межами країни. Не маючи професійної композиторської освіти, розвиває свої музичні ідеї поза академічними канонами композиторської творчості [17].

Ciudades (Міста) — це серія музичних замальовок міст, які мають особливе значення для Лаго. Сюїту було написано в 2011 році для Амстель (Amstel Saxophone Quartet), відомого квартету саксофоністів. Робота над циклом ще триває, і Лаго час від часу додає нові ескізи. Різноманітні міські портрети можуть бути виконані як сюїта (цикл п'єс), а також кожен п'єсу можна виконувати окремо. За умови виконання твору як циклу, порядок komponування номерів вирішують виконавці квартету.

«Córdoba» (Кордова, Іспанія) зображує місто в Андалусії. Цим іспанським регіоном Лаго та його друзі-музиканти у студентські роки подорожували на автобусі до знаменитої «Мескити». Мандруючи півднем Європи від однієї місцини до іншої, Лаго закохався у цей край, а особливо в Кордобу, присвятивши жителям цього міста перший номер циклу.

«Sarajevo» (Сараєво, Боснія і Герцеговина) присвячений численним друзям Лаго в столиці Боснії і Герцеговини. У 1990-х роках минулого століття місто охопила жорстока громадянська війна. На початку 2000-х років Лаго запросили допомогти відновити клас саксофону в Музичній академії Сарає-

ва, і разом з «Музикантами без кордонів» та своїм другом Аднаном Чіко він заснував «Winds of Change» — перший духовий ансамбль Боснії та Герцеговини з молодих музикантів, на долю кожного з яких вплинула новітня драматична історія країни.

«Addis Ababa» (Аддіс-Абеба, Ефіопія) — це енергійний музичний опис столиці Ефіопії, натхненний співом Мін'єшу, відомого африканського вокаліста. Співпраця Лаго та Мін'єшу почалася від знаменитого новорічного концерту Нідерландського духового ансамблю в Концертгебау в Амстердамі у 2007 році.

«Montevideo» (Монтевідео, Уругвай) — це танго-балада, присвячена «Другій столиці танго», місту-побратиму Буенос-Айреса на іншому березі Ріо-де-ла-Плата.

«Koln» (Кельн, Німеччина) — перше місто за межами Нідерландів, яке відвідав Лаго у восьмирічному віці. У цій частині змальовано річку Рейн, центр міста та його собор. Також, задля глибшого проникнення в німецьку музичну історію, автор цитує Мистецтво фуги Й. С. Баха (частина написана у 2014 році).

«Токуо» (Токіо, Японія) — це пісня подиву, енергії, екзотики та радості. Кілька разів поспіль Лаго відвідував столицю Японії під час гастрольних турне з квінтетом саксофоністів Аурелії, і щоразу він відкривав для себе нові інтригуючі сторінки спілкування з цим мегаполісом (частина написана у 2015 році).

Вперше частини сюїти *Córdoba*, *Sarajevo* та *Addis Ababa* були записані квінтетом саксофоністів *Amstel saxophone quartet*. Пізніше багато інших саксофонних колективів здійснили запис цього твору. На прохання біг-бенду *NDR* і квінтету *Amstel*, Лаго зробив версії *Addis Ababa* та *Córdoba* для біг-бенду та квінтету саксофонів, згодом адаптував ці дві частини для духового оркестру та квінтету саксофонів на прохання *Elle*, відомого у світі португальського квінтету. У 2012 році для Міжнародного тижня саксофону в Амстердамській консерваторії Лаго також зробив транскрипції *Montevideo*,

Sarajevo та Addis Ababa для сопрано-саксофону, баритон-саксофону та фортепіано.

Розглянемо більш детально перші три частини цього твору, саме їх автор наукового обґрунтування планує виконати на концерті у рамках творчомистецького проекту. Програмність цього циклу дає можливість скласти уявлення про реальний композиторський задум, що об'єднав музичні замальовки про міста, різні за своїм колоритом, культурою та побутом. Кожне з цих міст пов'язане з життям та багаторічною професійною діяльністю митця. Для глибшого входження в задум, Лаго для кожної частини склав свій коментар, важливий для виконавців.

Аналізуючи першу та третю частини циклу (Córdoba та, відповідно, Addis Ababa), відмітимо, що для задуму композитора важливою є ритмічна та артикуляційна складові для відтворення іспанського та африканського колориту. У першій частині (*Allegro ritmico con 'duende'*) ритмічні згущення відбуваються за рахунок акцентів на слабкі долі, постійну зміну залігованих шістнадцятих (по дві та по три ноти під однією лігою), а також за допомогою щедро використаних домінантових нестійких гармоній, які не розв'язуються, а зазвичай переходять у ще більшу гармонічну нестійкість, що загалом загострює загальну напругу. Написана у тричастинній репризній формі з контрастною повільною частиною в середині твору.

Друга частина «Sarajevo» (Сараєво, Боснія і Герцеговина) є найповільнішою та найдраматичнішою частиною циклу, про що дізнаємося з авторських коментарів про громадянську війну в Югославії на початку 1990-х. Надповільний темп (*Adagio, recitando, rubato*), четвертна = 40, тембрально забарвлений мі бемоль мінором, остинатні тріольні фігури в басу протягом усієї частини (у партії баритона- та тенора- саксофонів на тонічних нотах міб-сіб-міб) створюють похмурий та драматичний образ.

Написана у простій тричастинній формі з речетативним вступом у партіях альт- та тенора- саксофонів, основний тематичний розвиток відбувається у партіях сопрано- та альт- саксофонів. Основна тема має два проведення з

поступовим динамічним наростанням, укрупненням фактури, де пронизливий унісон сопрано і альта ближче до кульмінації насичується різкими дисонансними інтервалами, що спочатку розв'язуються у напружений VI ступінь на fff, а потім у міб мінор на ppp.

Третя частина «Addis Ababa» (Аддіс-Абеба, Ефіопія), як і перша частина циклу, має чітку ритміку зі зміщенням сильних долей та акцентами на слабкі долі (*molto ritmico nel stilo etiore*). Використання складного розміру 12:8 надає загальному розвитку рухливого та танцювального африканського колориту. Написана частина у складній тричастинній формі, з уведенням нової теми в серединному розділі та головної теми в репрізі.

Особливість художнього задуму цієї частини — у невеликих каденціях, написаних для кожного інструмента. Спочатку каденцію має баритон-саксофон, потім тенор-саксофон, згодом альт-саксофон та сопрано-саксофон. Всі ці сольні епізоди є технічно складними, використовують багато різних сучасних виконавських прийомів, та звучать на фоні слептонів чи стакато у партіях інших ансамблів.

Особлива увага Лаго до колористики кожної культури та країни, як відображення умовно-реального та гіпотетичного задумів, формує відповідний арсенал виражальних засобів, що спрямовані на розкриття оповідного та декламаційного характеру першої частини, драматичного конфлікту другої, енергійних та танцювальних рис у третій.

Саме тому важливою умовою виконавського втілення є чітке та якісне виконання всіх штрихів та нюансів партитури, адже саме за рахунок цього досягається особлива характерна колористика звучання кожної з частин.

3.4. Альдемаро Ромеро. Сюїта для квартету саксофонів у трьох частинах — *Fandango, Serenata, Choro y Tango*.

Альдемаро Ромеро (1928–2007) — відомий венесуельський піаніст, композитор, аранжувальник. Як диригент і аранжувальник здобув численні нагороди, серед яких — премії на музичному фестивалі на Майорці, музичній

олімпіаді в Афінах, музичному фестивалі латинських пісень у Мексиці та ін. відзнаки. Тривалий час був головним диригентом Філармонічного оркестру міста Каракаса (Венесуела), також диригував Лондонським симфонічним оркестром, Англійським камерним оркестром, Королівським філармонічним оркестром та оркестром радіо та телебачення Румунії та ін. всесвітньо відомими колективами. Як композитор був серед засновників музичної консерваторії у Каракасі.

Упродовж диригентської кар'єри він співпрацював з видатними митцями — Діном Мартіном, Джеррі Льюїсом, Стеном Кентоном, Реєм Мак-Кінлі та ін. Одним зі значних його досягнень стало впровадження нового жанру під назвою «Ondo Nueva», що упродовж 1971–1973 років презентувався митцем на музичному фестивалі в Каракасі. Перебуваючи в Італії, створив низку саундтреків до фільмів, багато з яких отримали нагороди на міжнародних кінофестивалях.

На початку композиторській творчості він створював переважно музику для оркестру. Проте згодом, почав писати твори для різних інструментів та інструментальних складів, в тому числі і для саксофона та квартету саксофонів. У його творчості відчутні впливи італійської та латиноамериканської стилістики, особливо творчості Астора П'яцолли, з яким митець був особисто знайомий та разом організовував фестивалі і конкурси [5].

Перейдемо безпосередньо до розгляду Сюїти для квартету саксофонів.

Перша частина Fandango (Фанданго) за стилістикою нагадує іспанський народний трьохдольний танець, один з різновидів фламенко, що досить популярний у сучасній Іспанії та Латинській Америці. Задля підкреслення південного колориту до цієї жанрової моделі часто звертались композитори академічного спрямування. Його прояви спостерігаємо у творчих здобутках Д. Скарлатті (Фанданго для клавесина), балеті «Дон Жуан» К. В. Глюка, опері «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, Малазі з сюїти «Іберія», І. Альбеніса та ін. полотнах. Жанр фанданго традиційно виконується у супроводі гітари та кас-

таньєт з солюючою партією голосу. Зазвичай у ньому зображується романтична закоханість між чоловіком та жінкою, яка закінчується парним танцем.

Частина написана в розмірі 3/4, проте в дужках композитор вказує розмір 6/8, тобто виконавці можуть обрати для себе зручний метр для виконання. Темп частини дуже швидкий (*Allegro*), що загалом характерно для іспанської танцювальної культури. Незважаючи на легку та невимушену виконавську стилістику цього танцю, перша частина сюїти має драматичні риси, що простежуються в інтонаціях головних тематичних утворень (партії сопрано- та альт- саксофонів). Навпроти, в акомпанементі у виконанні баритон- та тенор- саксофонів звучить сталий ритмічний малюнок, що імітує партію гітари та кастаньєт.

Перша частина написана в складній тричастинній формі, має контрастну мажорну середину та невелике фугато наприкінці середнього розділу. При цьому пульсація в басовій партії лишається майже незмінною протягом усієї частини: на початку та в коді — ритмічні фігурації на ноті ре, в середніх частинах схожий ритмічний малюнок простежуємо в ускладнених гармонічних побудовах.

У коді знову з'являється початкова драматична тема на остинатній ноті ре в басу та нюансі *ff*. Фактура досить прозора за рахунок розкиданих по партіях восьмих тривалостей в усіх учасників квартету, що імітує гітарний акомпанемент та звук кастаньєт.

Друга частина Serenate (Серенада). Частина написана в простій двочастинній формі (розмір 9/8, повільний темп). Вона є ліричним центром усієї сюїти. На перший погляд, за стилістикою та образно-змістовим наповненням, друга частина контрастує з першою та третьою, проте в ній відчутні інтонації першої частини, а також частково простежуємо тематичні згустки третьої. Побудована на остинатному ритмічному малюнку партіях баритона-, тенора-, та альт- саксофонів, солює в цій частині сопрано-саксофон. Мелодія досить прозора та виразна, її гармонічне підсвічування надає яскравих фарб до загальної образності твору.

Написана за принципом наскрізного розвитку з кульмінаційними зонами, завдяки яким спостерігаємо значний спад динамічної напруги до pp. Якщо в першій частині твору основна тема має більш драматичний характер, окрім середніх мажорних епізодів, то в другій частині тематичні згустки вибудовано на прозорій акордиці (найчастіше автор застосовує великий мажорний септакорд, а також мінорні септакорди другого, третього та шостого ступенів). За рахунок цього ця частина сюїти занурює слухача у певний меланхолійний та оповідний стан.

Третя частина Choro у Tango (Шоро і Танго). У цій частині сюїти поєднано два різних латиноамериканські жанри — шоро (жанр інструментальної бразильської популярної музики) та традиційне аргентинське танго. Шоро (з португальської «плач» або «ламент»), не зважаючи на драматичну етимологію, зазвичай має швидкий та веселий ритм, і характеризується віртуозністю імпровізаційністю розгортання, модуляціями та наявністю синкоп та контрапунктів. Жанр вважається першим типовим бразильським символом міської популярної музики. Виник у Ріо-де-Жанейро в XIX столітті як реакція на музичні стилі та ритми, які прийшли з Європи та Африки, а згодом і на джазову музику з Америки. Стосовно жанру танго, використаного у цій частині, зазначимо, у ньому простежуються риси стилістики, притаманні пошукам Астора П'яццолли.

Як і у фанданго першої частини, Ромеро використав основні метроритмічні та стилістичні особливості шоро, проте додав насиченості та віртуозності. Відповідно до канонів цієї бразильської музики, розділ шоро має три частини, об'єднані між собою у форму рондо (структура AABVACCA). Основна тема спочатку проводиться у партії сопрано-саксофона, потім з'являється в альт-саксофона, а згодом — у тенора- та баритона- саксофонів.

Важливим принципом розвитку першого розділу третьої частини є постійний рух, розвиток та перехід сольної віртуозної теми від одного інструмента до іншого. Зауважимо, що плавний перехід від частини шоро до танго відсутній і, на перший погляд, видається автор поєднав дві різні побудови,

просто, саме за рахунок спільного тонального центру цей перехід звучить логічно та виправдано.

У танго, другому розділі третьої частини, основна тема по черезно проводиться в партії сопрано, альт та тенора саксофонів. Басова лінія у виконанні баритон-саксофона має чіткий ритм з синкопами та характерними акцентами на слабких долях, характерних метроритмічних особливостях для жанру танго. Цікаво, що між проведеннями основної теми, композитор додає віртуозної перегри шістнадцятими в усіх партіях квартету, що звучать в унісон, чим нагадують першу тему шоро з її постійним рухом та віртуозними пасажами. Згодом тематичний розвиток неначе заспокоюється, на тихому звучанні з'являється меланхолійна тема, з інтонаційним вкрапленнями епізодів з першої та другої частин твору, далі — поступово повертається тема шоро, на якій і завершується сюїта.

3.5. Олександр Потієнко. Триптих «Акварелі»

для квартету саксофонів

Вже самі авторські назви частин — *Акварель*, *Інтермецо*, *Сучасна імітація* — повинні сприйматися виконавцями як своєрідна естетизована замальовка. Програмність назв частин дає зрозуміти, що в невеликому програмному циклічному творі приховано безліч колористичних звукових ресурсів, за допомогою яких мають бути відтворені закодовані авторські асоціації, а поліфонічний спосіб викладу фіналу «Акварелей» своєрідно загострює психологічний бік задуму. Концепція циклу розрахована на розвинуте образно-асоціативне мислення виконавців та на їхнє вміння заглибитись у звукову палітру твору. Усталений розмірений рух, поліфонічні переплетіння голосів, інтонації народного мелосу вимальовують неоімпресіоністську картину, в якій виконавці мають ніби бавитися звуковою палітрою, малюючи означені авторські образні картини.

Композиційне втілення такої образності здійснюється за допомогою монотематичного начала й найкраще простежується на рівні інтонаційно-

тембрової драматургії. В *Акварелі* — поспівки, які розгортаються в об'ємі квінти, ніби у віддзеркаленні звучать у *Інтермецо*. Далі в *Сучасній імітації* — змінюється тільки манера викладу — поліфонічно сформована музична канва, яка ґрунтується на жорсткій ритмічній основі, відкриває інший світ — реальний і звучить як специфічне нагадування про те, що досконалість легко руйнується.

Першу частину сформовано на зіставленні різних тембральних типів проведення основного тематичного зерна в обсязі зменшеної і чистої квінти, що доручено кожному з інструментів саксофонного квартету. Спочатку тема виникає ніби з порожнини в сопрано-саксофона на тлі альбертієвих басів в об'ємі терції в альт-саксофона. На обриси теми натрапляємо й у партіях інших інструментів квартету. Поліфонічне розгортання, побудоване на тематичних перегуках, наближує до другого розділу — ніби схвильовані побудови, які ущільнюються тріольним насиченням музичної тканини, що веде до кульмінації. Далі знову відбувається повернення початкового типу викладу — тема на тлі ламаних вісімок в обсязі малої терції. Усе закінчується невеликою кодою, яка ніби призупиняє рух, але тональна невизначеність вносить свої корективи для відповідного образного значення.

Калейдоскопічність поліфонічних тематичних перегуків породжує строкатість тематизму й відсутність узагальнюючого проведення супер-теми. Музично-тематичний і тембральний простір складається з інтонаційно-варіантної невизначеності, як своєрідний час життєвої непередбачуваності. Об'єднавчим началом стає поліфонічна картина з різнотембрових проведенень головних тематичних інтонацій. Водночас, усередині кожного проведення і протиставлення виявляється тембральна варіантність. Тут сольно-ансамблевий перерозподіл тембральних барв завжди дає нову якість тембрального переоформлення, що в свою чергу надає поштовху загальному становленню драматургічної картини цієї частини. Контрастне чергування поліфонічних і гомофонних рішень тембрального простору створює відповідні образні асоціації. Друга частина акумулює найкращі зразки української камер-

но-інструментальної мініатюри, виступаючи ліричним центром циклу, який ніби згодом надасть феєричного поштовху для останньої частини циклу — стрімки *Сучасної імітації*.

Персоніфікація тембрів різних саксофонів, які виконують різну смислово й фактурно-просторову функцію, в чомусь подібна до викладу хорової партитури. Такий темброво-драматургічний підхід посилює емоційно-експресивний або тихо-напружений тон поетичних метафор *Інтермецо*. Функціонально-смілова змінність тембрів пов'язана з контрастом як основним драматургічним принципом ораторії.

Поліфонічною технікою контрапунктного письма позначено третю частину «Акварелей» — *Сучасна імітація*. Автор різко поєднує активне синкоповане становлення основного тематичного елемента з простотою поліфонічної вертикалі голосів. Визначимо важливі ознаки авторського темброво-драматургічного рішення цієї частини, такі як диференціація функцій, опора на чисті тембри, драматургічно обґрунтоване включення тембрів у часі — чи то зіткнення контрастних образів або розгортання одного образу, нагромадження енергії в процесі тривалого руху — *crescendo* до кульмінації або, навпаки, глибоке занурення в єдиний стан.

Камерно-інструментальне мислення О. Потієнка багато в чому обумовлене мелодичною природою його обдарування, яка виявляється в тонкощах поліфонічних співставлень, використанні урізноманітнених фактурних прийомів викладу музичної тканини, в тембровому нюансуванні, що посилює відчуття свободи, природності драматургічного становлення твору.

3.6. Олександр Козаренко. Інвенції для квартету саксофонів

Обрання композитором поліфонічного способу розгортання музичної тканини та частого інтонаційного відсилання до українського фольклору, передусім яскраво характеризують авторський стиль композитора. О. Козаренко у лоні камерної музики часто звертається до саме такого способу розгортання, що нашому контексті є своєрідним свідченням семантичної ідеї твору.

Тричастинну композицію вибудовано за ніби класичними канонами, а саме: *перша* — швидка, *друга* — повільна, *третья* — швидка частини.

Quasi коломийка — третя частина твору, вибудована на ритмо-формулі танцювальної музики. Тут часто вгадуються синкоповані коломийкові ритми. Виразальні засоби, які використовує композитор у цьому творі, є загальноприйнятими у виконавстві для саксофона. Складнощі для виконавця криються в характерному відтворенні елементів народної музики.

Звернення до класичного жанру інвенції показує зацікавленість композитора бароковою естетикою гри й відображає актуальність неокласичної стильової тенденції для музики сучасних композиторів. Уже на рівні задуму у свідомості митця відбувається гра сучасності і традиції, найперше — поліфонічної музики. Чітка опора на певні жанри й окремі жанрові елементи на рівні музичної композиції характерна і для романтичної традиції. Так, динамічний, мобільний, примхливий образ *Першої інвенції* змінюється контрастним речитативом другої, далі риторичні фігури *Другої інвенції* трансформуються у феєричне *Allegro quisto Третьої інвенції*.

Попри всю контрастність образної сфери п'єс їх об'єднують споріднені виразні інтонації-мотиви. Відомо, що композитор, будучи надзвичайно вимогливим до своїх партитур, не випадково використовує кожну найдрібнішу деталь. Як приклад, у першій п'єсі простежується зіставлення двох інтонаційних начал: секундового видиху та квінтового низхідного руху з подальшим поверненням на терцію вгору. Інтонаційна багатозначність початкового тематичного комплексу *Другої інвенції* надає образ мінливого характеру. Тут далі розробляється секундове інтонаційне зерно (низхідна терція та секунда з риторичною квінтоллю) першої частини циклу. Частина відіграє роль драматичного згустку-кульмінації. Присутність поліфонічного способу розгортання творить образ динамічним, об'ємним, непередбачуваним. Протистояння консонантних і дисонантних мотивів-інтонацій зберігається упродовж усієї п'єси, яку так само як і *Першу інвенцію*, вибудовано на монотематичному зерні, на якому й закінчується цей твір.

В основу композиції *Третьої інвенції* автор поклав ідею зерна-ноти. Спочатку *es*, далі уведено секундову інтонацію — *es-f*, згодом з'являється терцієва інтонація — *es-ges*, що так само свідчить про ідею монотематичного зерна, яскраво викладену композитором як у цій частині так і циклі загалом. Автор обирає принцип колажу — гри теми, її мотивів та їх протиставлення, створення нових модифікацій теми, взаємопроникнення її мотивів тощо.

З тематичного, композиційного аналізу п'єс циклу стає зрозуміло, що поряд із старими класичними прийомами розвитку наявне їх ідейне переосмислення. Ідеї гри, багатозначності мотивів, відображення проростають у становленні тематизму. У такому розумінні важливу роль для виконавців у циклі відіграє підкреслення окремих звуків засобами агогіки, артикуляції, спрямованість ритмічного розвитку у бік мінливості, непередбаченості за умови переважання рельєфно оформлених ритмічних мотивів.

Цілісності циклу сприяє сполучення принципів тотожності й контрасту. Як уже зазначалось, усі три п'єси виростають із єдиного монотематичного ядра (інтонації секунди — терції). У кожній п'єсі ці інтервали переосмислюються, трактуються по-різному, аж до конфліктного протиставлення окремих інтонацій. Контраст наявний у ступенях організованості форми: плинна, мінлива композиція у *Першій інвенції*, зосереджено-речитативний характер — у *Другій*, викристалізованість структур — створює алюзії до класичності в цьому творі.

Потрібно зазначити, що композитор свідомо вводить у твір елементи виконавської алеаторики: у другій інвенції він вимагає повторювати всі групи не менше трьох разів, відповідно у третій — не менше чотирьох. Під «групами» композитор має на увазі розділи форми. Такий підхід і увага до виконавців свідчать про принцип співпраці композитор-виконавець, який часто використовується у сучасних камерно-інструментальних творах українських композиторів. І завдяки йому для виконавців відкривається широкі поле для створення переконливого образно-значеннєвого прочитання.

ВИСНОВКИ

Аналітичні спостереження квартетної саксофонної творчості сучасних композиторів у художній проекції сучасності відбулися в декількох взаємопов'язаних площинах розгляду. Камерно-інструментальну творчість було розглянуто під кутом зору темброво-виражальних можливостей саксофона як важливого чинника у розвитку виконавства на цьому інструменті. Квартетний доробок сучасних українських композиторів демонструє асиміляцію передового європейського художнього досвіду, типологічну схожість тенденцій та особливостей жанрово-стильових пошуків, характерних для західноєвропейського музичного дискурсу.

Сучасні українські саксофонні ансамблеві композиції позначені розширенням стильової атрибутики, завдяки використанню широкої палітри нових технологічних прийомів та елементів полістилістики, використання як жанрових прототипів, так і нежанрових новоутворень, які зумовлені інноваційними пошуками митця в лоні сучасних композиційних технік; створення синтетичних форм на основі традиційних формотворчих структур та темброво-звукових відкриттів в саксофонній техніці, які базуються на широкому спектрі виконавсько-виражальних прийомів та способів гри на цьому інструменті тощо.

Показовим є те, що інструмент починає активно використовуватися у сфері ансамблевої музики як сфери, що часто є полем активного композиторського пошуку. У другій половині ХХ ст. у мистецтві гри на саксофоні склалися самобутні національні школи, які значно підняли рівень виконавства й педагогіки. Наслідком чого стало проведення конгресів саксофоністів, де талановиті виконавці, композитори та поціновувачі саксофонного мистецтва отримали можливість обміну «стратегічними» ідеями, щодо подальшого розвитку цього інструмента.

Нині процеси, які відбуваються в мистецтві ансамблевої гри на саксофоні, потребують дедалі більшого наукового осмислення та впорядкування. У переважній більшості саксофонні квартетні твори часто створюються в тісній співпраці композитора з виконавцем. У багатьох випадках саме виконавці сприяли впровадженню нових темброво-звукових прийомів. Практично у всіх проаналізованих у дослідженні творах можна знайти найрізноманітніші виконавські прийоми, які дають можливість композиторам підкреслити сучасність музики, а виконавцям вийти на новий виток професіональної майстерності.

Наголосімо на основних темброво-звукових особливостях саксофона, які дали можливість утілити широку сонорну шкалу композиторських пошуків у жанрі саксофонної квартетної творчості, а саме:

- модифікації саксофона протягом ХХ ст. (розширення акустичного каналу інструмента, зміни мундштуків для формування різножанрових типів звучання виконуваної музики тощо);

- високих сучасних вимог до звучання саксофона, зумовлених технічним удосконаленням інструмента і глибоким та урізноманітненим композиторським темброво-звуковим рішенням власної композиції;

- об'єктивних фізичних досліджень виконавських можливостей у керуванні звучанням інструмента та динамічних можливостей.

Українські саксофоністи мають уважно слідкувати за всіма новаціями в цій сфері, своєчасно опановувати їх (як у практичному, так і в теоретичному плані), розробляти відповідну методику оволодіння ними.

Зазначимо, що із появою Київського квартету саксофоністів українське саксофонне ансамблеве мистецтво розпочало новий етап свого розвитку. Невід'ємною ознакою цього поступального руху стала творча діяльність виконавців та значне збагачення репертуару оригінальними камерно-інструментальними полотнами. Такий позитивний поштовх зумовлює появу більш високого, порівняно з попереднім періодом розвитку інструментального саксо-

фона, рівнем виконавської і педагогічної майстерності, сольної і камерно-ансамблевої практики.

Камерно-інструментальне виконавство на саксофоні — це багатошаровий феномен, у якому поєднано інтелектуальні, волюві, емоційні й творчі компоненти, що тісно пов'язані між собою та стають регуляторами творчого процесу між виконавцем і композитором. Композитор у створенні оригінальних власних концепцій постійно співпрацює з виконавцями. Практично у всіх сучасних творах можна знайти найрізноманітніші виконавські прийоми, які свідчать про їх співпрацю. Нетрадиційні прийоми немовби підкреслюють сучасність музики та надають саксофонному виконавству високої віртуозності та інтерпретаційної гнучкості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. American Art Journal – Edward A. Lefebre, 1883. 49 p.
2. Baines A. Woodwindinstruments and their history / A. Baines. – N. Y., 1963. – 285 p.
3. Baker T.A Biographical Dictionary of Musicians. 1919. 17 p.
4. Bartolozzi B. New Sounds for Woodwind / B. Bartolozzi // London: Oxford University Press, 1967. 79+3 p.
5. Biography — Aldemaro Romero. Aldemaro Romero. URL: <https://www.aldemaroromero.com/biography/> (date of access: 18.09.2024).
6. Boulez P. Musikdenken heute / P. Boulez // Darmstädter Beiträge zur neuen Musik. – Part V. – Darmstadt, 1983. – P. 53-64.
7. Brymer J. Clarinet / J. Brymer. – London: Macdonald & Jane's, 1979. – 259 p.
8. Burgstaller F. E. Sixty Years a Saxophone Soloist. *True Tone*. 1927. 33 p.
9. C. G. Conn's Truth. 1892–1904. 52 p.
10. Caravan R. L. Polychromatic Diversions for Clarinet / Ronald L. Caravan. – Oswego; N. Y. : Ethos Publications, 1979. – 20 p.
11. Chenna A. Manuale Dell'Oboe Contemporaneo [The Contemporary Oboe] / A. Chenna, M. Salmi // Milan: Rugginenti Editore, 1994. – 150 p.
12. Cohen P. – Vintage Saxophone Revisited – The New York Saxophone Quartette Club of 1879, *Saxophone Journal*, 1991. 122 p.
13. Deans K. N. A Comprehensive Performance Project. University of Iowa, 1980. 201 p.
14. Dick R. The Other Flute: a Performance Manual of Contemporary Techniques / R. Dick // London: Oxford University Press, 1975. – 154 p.
15. Edward A. Lefebre. *American Art Journal XXXIX*. 1883. 64 p.

16. Gee H. R. – Saxophone Soloists and their Music, 1844-1985: an Annotated Bibliography, 1986. 154 p.
17. Guillermo Lago - Guillermo Lago. Guillermo Lago. URL: <https://willemvanmerwijk.com/guillermo-lago/> (date of access: 08.05.2024).
18. Hemke F.L. The Early history of the saxophone. D.M.A.: Performance, university of Wisconsin, 1975. 466 p.
19. Hindson H. B. Aspects of Saxophone in American Musical Culture 1850-1980. University of Wisconsin-Madison, 1992. 105 p.
20. Horwood W. Adolphe Sax 1814-1894: His Life and Legacy Egon Publisher. 1992. 183 p.
21. James Russell Noyes – «Edward A. Lefebvre: Preeminent Saxophonist of the Nineteenth Century, 2000. 326 p.
22. Kappey J. A. Military Music: History of Wind-Instrumental Bands. University Press of the Pacific, 2003. 386 p.
23. Kappey J. A. Military Music: History of Wind-Instrumental Bands. University Press of the Pacific, 2003. 386 p.
24. Murphy J. M. Saxophone Instruction in American Music Schools before 1940. The Bulletin of Historical Research in Music Education, 1996. 211 p.
25. Murphy J. M. Saxophone Instruction in American Music Schools before 1940. The Bulletin of Historical Research in Music Education, 1996. 211 p.
26. Pro musica nova. Studien som Spielen Neuer Musik. Flote // Herausgegeben von Aurele Nicolet. Musilverlage Hans Gerig, Koln / Cologne, 1974. Appendix.
27. Rufer J. Das Werk Arnold Schonbergs / J. Rufer. – Kassel; Basel; London; New York, 1959. – 214 p.
28. Smialek T. The First Solo Saxophone Recording Reconsidered. The Saxophone Symposium, 2013. Pp. 210-218.
29. Smialek T. The First Solo Saxophone Recording Reconsidered. *The Saxophone Symposium*, 2013. PP. 210-218

30. Wallrup, Eric. Song as Event: on Intermediality and Auditory. The power of the In-Between: Intermediality as a tool for aesthetic analysis and critical reflection. Edited by Sonya Petersson, Christer Johansson, Magdalena Holger. Stockholm : Stockgolm University Press, 2018. Pp.90-112.

31. Абаджян Г. Новая методика обучения игре на духовых инструментах. Харьков: Харьковский институт искусств, 1981. 24 с.

32. Авилов В. Сольный концертный репертуар саксофониста: исторический обзор // Музичне мистецтво. Вип. 5. Донецьк, 2005. С. 249–255.

33. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебник [для студ. высш. уч. завед.]. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. 342 с.

34. Апатський В., Вовк Р. Духова школа національної музичної академії України. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : Зб. матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції. Рівне : РГУ, 2014. С. 212–234.

35. Беговатова М. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента : Автореф. дис... канд. искусствовед. : 17.00.02 ; Казанская гос. акад. им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2012. 26 с.

36. Безуглый А. Некоторые аспекты углубления профессиональной подготовки исполнителей на духовых инструментах. Киев, 1986. С. 20.

37. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х рр. ХХ ст. К., 1999. 140 с.

38. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. В 2 тт. Т. 1. Москва : Музыка, 1972. 307 с.

39. Богданов В. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття): Автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 32 с.

40. Буркацкий З. Инструктивно-художественный материал в системе формирования мастерства кларнетиста [Текст] : дис... канд. искусствоведе-

ния: 17.00.03; Одесская гос. музыкальная академия им. А. В. Неждановой. – Одесса, 2004. 351 с.

41. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 20 с.

42. Вовк Р. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета : Дис... канд. мистецтв. : 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. – 210 с

43. Волков Н., Пушечников И. К вопросу звукоизвлечения на язычковых духовых инструментах // Теория и практика игры на духовых инструментах / Ред.-сост. В. Апатский. Київ : Музична Україна, 1989. С. 13-25.

44. Година И. Авторский стиль в современной музыке: предпосылки и методы музыковедческого анализа // Проблемы сучасності : культура, мистецтво, педагогіка : Збірник наукових праць Луганського державного інституту культури і мистецтв. Луганськ, 2009. Вип. 12. С. 34–43.

45. Година И. Явление сонорного интонирования в музыкальном искусстве: в поисках метода исследования // Наук. вісник Одеської держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Вип. 10 : Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2009. С. 44–54.

46. Давидян Р. Квартетное искусство: проблемы исполнительства и педагогики. Москва : Музыка, 1984. 258 с.

47. Дика Н. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960 – 1980 рр.): Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2001. 19 с.

48. Иванов В. Саксофон. Москва : Музыка, 1990. 64 с.

49. Иванов В. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: Автореф. дис... д-ра искусствовед. : 17.00.02 ; Моск. гос. консерватория. Москва, 1997. 40 с.

50. Крупей М.В. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста. Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського: Серія: Музичне виконавство. К. : НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2004. Вип. 40. Кн.10. С.36-47

51. Крупей М. Дихальний ритм в музиці для саксофону доби романтизму // Метроритм-1: Колективна монографія / Під ред. І. Юджіна; НАН України, Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2002. С. 76-79.

52. Крупей М. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста // Наук. вісник Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Вип. 40, кн. 10 : Муз. виконавство. Київ: НМАУ, 2004. С. 36-47.

53. Крупей М. Саксофон в контексті розвитку музичного виконавства // Наук. вісник Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Вип. 26, кн. 9 : Музичне виконавство. Київ, 2003. С. 269-284.

54. Крупей М. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX століть) : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 15 с.

55. Крупей М. Структура репродуктивного процесу сукупності „виконавець-саксофон” // Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка та Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. №1 (13). 2005. С. 80-86.

56. Максименко М. До питання про провідну значущість позамузичних інформаційних чинників в організації художнього континууму сьогодення (на прикладі творчості українських композиторів) // Наук. вісник Одеської держ.

муз. акад. ім. А. В. Нежданової : Зб. наук. праць. Вип. 10 : Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2009. С. 43–54.

57. Мимрик М. Квартет саксофоністів: методика та практика камерно-інструментального виконавства // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Щоквартальний наук. Журнал. Вип. 2. Київ, 2010. С. 102–107.

58. Мимрик М. Жанрові особливості українських камерно-інструментальних творів з участю саксофона кінця ХХ – початку ХХІ ст. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 83: Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво). Київ, 2009. С. 141–147.

59. Мимрик М. Сонорні особливості інтонування у камерно-інструментальній творчості В. Рунчака (на прикладі “Носі’anna” для двох саксофонів, ударних та фортепіано)» // Культура і сучасність Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: альманах. Київ, 2010. № 1. С. 195–198.

60. Мимрик М. До питання про темброво-інтонаційні можливості саксофона в системі засобів музичної виразності у сучасній музиці)» // Мистецтвознавчі записки: альманах Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2011. № 19. С. 101–106.

61. Москаленко В. Про задум та музичну ідею твору. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. статей. Вип. 21. Київ, 2002. С. 9–17.

62. Москаленко В. Лекції по музикальній інтерпретації : Рукопис / В. Москаленко. Рукопис : Библиотека Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2001. 61 с.

63. Офіційний сайт Жана-Дені Міша: <https://www.jdmichat.com/bio>

64. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів (1950-2000) : формування, усталення, модифікації жанру : Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; НАН України ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 20 с.

65. Повзун Л. Ансамблевий інструменталізм як сукупна якість художнього вираження. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2013. Вип. 31 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 54–63.

66. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика [монография]. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.

67. Польська І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : Автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 35 с.

68. Пономаренко Е. Жанрово-стилевые особенности украинского фортепианного концерта 1980-1990-х годов // Наук. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Київ, 2004. С. 236-241.

69. Понькина А. Школы игры на саксофоне // Проблемы современности: мистецтво, культура, педагогіка : Зб. наук. праць / Луганський держ. інститут культури і мистецтв. Вип. 13. Луганськ, 2010. С. 34–53.

70. Понькіна А. Про жанр квартету для саксофонів // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців : матеріали V Всеукр. науково-практичної конф. [«Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців»]. Харків, 2005). С. 63–64.

71. Понькіна А. Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів): Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.

72. Посвалюк В. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти: Автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 ; НАН України ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. Київ, 2008. 36 с.

73. Посилання на відео виконання Томаса Курца:
<https://youtu.be/FMWKrMqJ8xA>

74. Савчук І. Метод “вільної інтерпретації” на прикладі Сонати для скрипки та фортепіано тв. 19 (1926) Бориса Лятошинського (до питання про філософсько-естетичні засади творчості композитора. 20-ті роки) // Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 8 : Музичне виконавство. Кн. 5. Київ, 2000. С. 58-65.

75. Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музика про життя...». Аналітичне есе баянної творчості. Монографічне дослідження. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. 199 с.

76. Федотов А. О выразительных средствах кларнетиста в работе над музыкальным образом // Методика обучения игре на духовых инструментах: Сб. науч. тр. Москва : Музыка, 1976. Вып. 4. С. 86–109.

77. Харитонов Б. Проблемы камерного ансамблевого исполнительства. Донецк: Донбасс, 1995. 115 с.

ДОДАТКИ

1. Список опублікованих праць за темою роботи

1. Барабашук, П. (2023). Внесок Едварда А. Лефевра у розвиток саксофонного ансамблевого виконавства ХІХ століття (на прикладі твору К. Флоріо «Allegro de Concert» для квартету саксофонів). *Науковий журнал «Художня культура. актуальні проблеми»*, (19(2)), 116–120. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(2\).2023.294637](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(2).2023.294637)
2. Барабашук, П. (2024). Ансамблева специфіка виконання концерту для саксофона «Shams» Жана-Дені Міша (на прикладі виконавської інтерпретації Томаса Курца з оркестром саксофонів). *Мистецтвознавство України*, (23), 238–246. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.299281>

2. Адольф Сакс



3. Сопрано-Саксофон



4. АЛТ-САКСОФОН



5. БАС-САКСОФОН



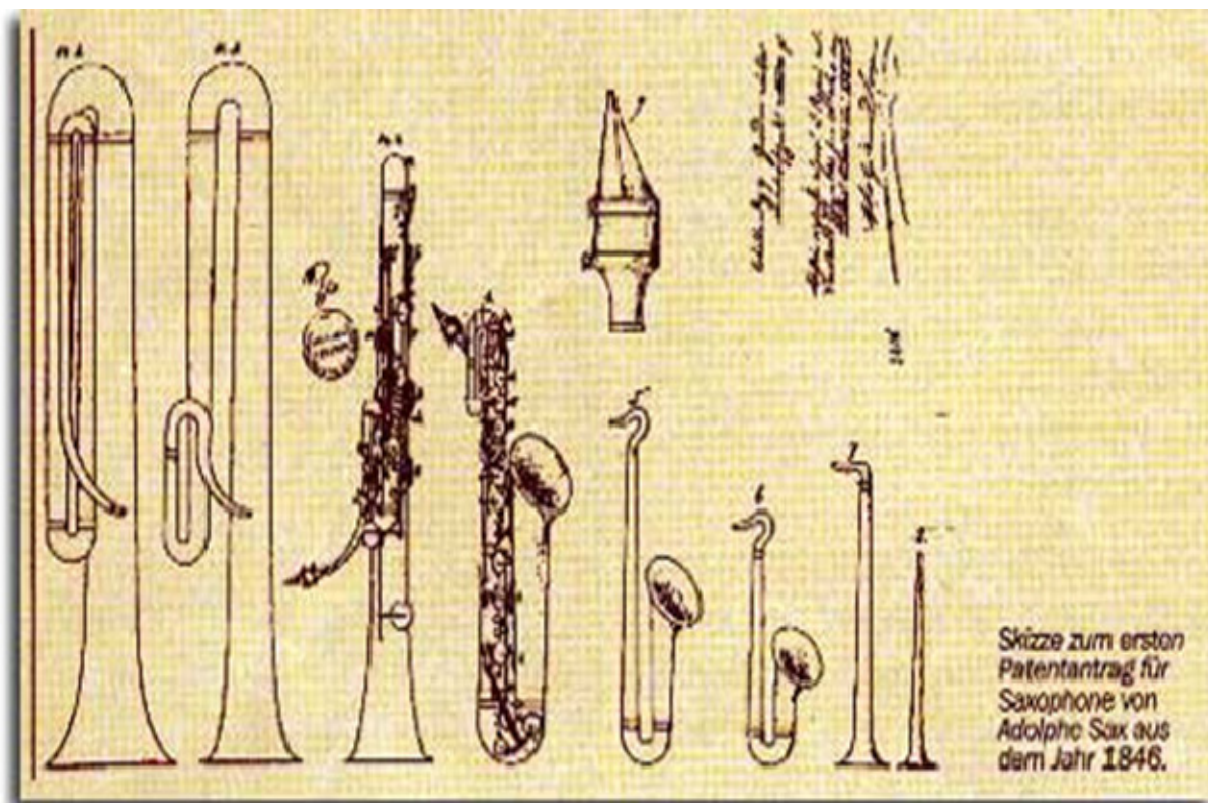
6. Саксофони Адольфа Сакса



7. Саксофони Адольфа Сакса



8. Ескіз першого саксофона А. Сакса (1846)



9. Перший ексцентричний оркестр Валентина Парнаха (1920-ті)



Первый в РСФСР эксцентрический оркестр
"Джаз-банд" Валентина Парнаха

10. Сучасний ансамбль саксофоністів



11. Київський квіртет саксофоністів



12. Київський квартет саксофоністів



13. Обкладинка компакт-диска Київського саксофонного квартету.

Другий праворуч – С. Скуратовський



14. Саксофонный ансамбль



15. Португальський квартет «Artemsax»1



16. Стокгольмський саксофонний квартет



17. Португальський квартет «Artemsax»



18. Французський саксофонний квартет «XASAX»**19. Юрій Василевич**

20. Прелюдія Фа-мажор Й.С. Баха
в обробці для 3-х саксофонів Ю. Василевича

Прелюдія

Й.С.Бах (1685-1750)
переклад Ю.Василевича

Allegretto

Alto Sax.1
p

Alto Sax.2
p

Tenor Sax.
p

6

11

21. А. Козаренко. Інвенція (варіант - для 4-х саксофонів)

The image displays a musical score for four saxophones, measures 14 through 16. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into two systems, with measures 14-15 in the first system and measures 16-17 in the second system. The saxophones are arranged in four staves, with the first staff being the soprano saxophone, the second the alto saxophone, the third the tenor saxophone, and the fourth the baritone saxophone. The music features complex rhythmic textures and melodic lines, with some notes beamed together and others separated by rests. The overall style is contemporary and technically demanding.

22. Соната Фа-мажор Д. Скарлатті
в обробці для 5-ти саксофонів Ю. Василевича

85

mp ma con brio cresc. poco a poco

p cresc. poco a poco

mp sub. cresc. poco a poco

p sub. cresc. poco a poco

p sub. cresc. poco a poco

97

f ben marc.

f ben marc.

f ben marc.

f ben marc.

f ben marc.

The image shows a page of musical notation for five saxophones. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 85, features five staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *sub.* (subito), along with performance instructions like "ma con brio" and "cresc. poco a poco". The second system, starting at measure 97, also features five staves. The notation includes a forte dynamic (*f*) and the instruction "ben marc." (ben marcato). The score is written in a standard musical notation style with notes, rests, and dynamic markings.

23. Український («Гайдуцький») танець
в обробці для 4-х саксофонів Ю. Василевича

Українські танці XVI-XIX століть

Гайдуцький XVI ст. Переклад Ю.Василевича

Allegro

The image shows a page of a musical score for four saxophones. The title is "Українські танці XVI-XIX століть" (Ukrainian dances XVI-XIX century) and the specific piece is "Гайдуцький XVI ст." (Gaiduts'kyi XVI century). The score is arranged for Soprano Saxophone (Soprano Sax.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Tenor Sax.), and Baritone Saxophone (Baritone Sax.). The tempo is marked "Allegro". The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The first system shows the beginning of the piece with a dynamic marking of *f-p* (fortissimo-piano) for all parts. The second system shows a dynamic change to *dim.* (diminuendo) followed by *f-p*. The score is written in treble clef for all parts.

Soprano Sax. *f-p*

Alto Sax. *f-p*

Tenor Sax. *f-p*

Baritone Sax. *f-p*

S. Sax. *dim.* *f-p*

A. Sax. *dim.* *f-p*

T. Sax. *dim.* *f-p*

B. Sax. *dim.* *f-p*