

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**Факультет культури і мистецтв**

**Кафедра музичного мистецтва**

**СТИЛЬОВЕ РОЗМАЇТТЯ САКСОФОННОГО  
ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

Кваліфікаційна робота (проект)  
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: здобувачка 2 курсу, 13-241М гр.  
Спеціальності 025 Музичне мистецтво  
Освітньо-професійної (наукової)  
програми Музичне мистецтво  
Єлісєєва Дарія Олександрівна  
Керівник: кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка Чехуніна А. О.  
Рецензент: кандидатка педагогічних наук,  
доцентка Центральноукраїнського  
державного педагогічного університету  
ім. Володимира Винниченка  
Шевцова О. Б.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. Загальні тенденції становлення й розвитку саксофонного виконавства: історичний аспект.....</b>	<b>7</b>
1.1 Передумови становлення саксофонного виконавського мистецтва.....	7
1.2 Специфіка академізації саксофону в другій половині ХІХ – на початку ХХ століття.....	10
<b>РОЗДІЛ 2. Сильові особливості саксофонного виконавства ХХ – початку ХХІ століття.....</b>	<b>19</b>
2.1 Саксофон в джазовій музиці.....	19
2.2 Саксофон в академічному мистецтві другої половини ХХ століття: жанрово-стильовий аспект.....	29
<b>РОЗДІЛ 3. Розвиток саксофонного виконавського мистецтва України.....</b>	<b>33</b>
3.1 Становлення й розвиток саксофонного виконавства в Україні ХХ – ХХІ століття.....	33
3.2 Розвиток саксофонних виконавських шкіл України: регіональний аспект.....	37
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>41</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>44</b>
<b>ДОДАТКИ</b>	
Додаток А. Кодекс академічної доброчесності.....	49

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Саксофонне виконавське мистецтво являє собою досить тривалу традицію, що вормувалась упродовж XX – XXI століття й продовжує свій активний розвиток й збагачення. Музика для саксофону в мистецькому середовищі світової культури являє собою потужний прошарок творів. Широкі жанрово-стильові рамки, що сформувались протягом тривалого періоду розвитку та поступової академізації інструмента доводять його виключну універсальність й багатогранність, у той час як здатність швидко й ефективно інтегруватись в будь-яке стильове середовище, завжди викликала посилений інтерес до саксофону.

Не дивлячись на певні складнощі інтеграції саксофона у виконавське середовище часів романтизму й загальмованість процесу його академізації в кінці XIX на початку XX століття, активізація процесів (каталізатором яких стало джазове виконавство), пов'язаних з розширенням стильової палітри музичного мистецтва упродовж XX століття також відіграла не аби яку роль у процесі розвитку саксофонного виконавства, що дозволило йому зайняти пріоритетні позиції в багатьох напрямках й знову здобути місце в академічному мистецтві.

Звісно ж, активний розвиток саксофонного виконавства в світовій та вітчизняній музичній культурі завжди викликав значний інтерес серед дослідників, серед яких є такі відомі імена як М. Крупей [11], [12], [13] – дослідник вітчизняного саксофонного виконавства й саксофонної виконавської майстерності, очільник однієї з найбільш авторитетних виконавських шкіл України; Дослідниця академізації саксофонного навства й впливу на класичне музичне середовище А. Понькіна [19], [20], [21], [22], [23], Ю. Василевич [9], Д. Зотов [6], В. Авілов, В. Апатський, В. Иванов, А. Степанова [32], М. Шапошникова [43], Е. Abbink [44], R.

Beeson [45], S. Cottrell [46], P. Herrer [47], F. Rendal [49], M. Sterns [50] та ін.

Однак, не зважаючи на популярність дослідження вітчизняними науковцями проблем, пов'язаних з академізацією саксофона, розвитку сонатної форми для відповідного виконавства, жанровою палітрою, його впливом на академічну традицію музичного виконавства, тощо, питання стильового розмаїття у саксофонному виконавстві (як в ретроспективному та і в сучасному аспекті) висвітлене досить опосередковано. А оскільки стиль, подібно до жанру, являється, на думку О. Соломоної «одним із найоптимальніших способів збереження художньої інформації» [31], активна робота в цьому руслі є надзвичайно пріоритетною, що і пояснює актуальність теми дослідження **«Стильове розмаїття саксофонного виконавського мистецтва»**.

**Метою дослідження** є визначення особливостей стильових напрямів саксофонного виконавства у контексті становлення й розвитку інструмента упродовж XIX – XXI століть на світовому й вітчизняному рівнях;

З урахуванням мети дослідження можна виокремити наступні **завдання**:

1. Визначити передумови становлення саксофонного виконавського мистецтва у контексті винайдення й подальшого розвитку інструмента;
2. Дослідити специфіку академізації саксофону в другій половині XIX – на початку XX століття;
3. Охарактеризувати розвиток саксофону в джазовому стильовому напрямі (XX – поч. XXI ст.);
4. Визначити жанрово-стильові особливості розвитку саксофону в академічному мистецтві другої половини XX – початку XXI століття;

5. Дослідити специфіку розвитку саксофонного виконавського мистецтва (зокрема його жанрово-стильовий аспект) на території України в ХХ-ХХІ ст.
6. Дослідити особливості розвитку вітчизняних саксофонних виконавських шкіл у контексті їх регіональної специфіки.

**Об'єкт дослідження** – саксофонне виконавське мистецтво ХІХ – ХХІ століття;

**Предмет дослідження** – стильове розмаїття саксофонного виконавського мистецтва ХІХ – ХХІ століття у контексті розвитку світової та вітчизняної музичної культури;

Для вирішення поставлених завдань, у процесі роботи застосовувались наступні **методи дослідження**:

- Аналітичний – для осмислення й опрацювання отриманої з джерел інформації;
- Описовий – за для характеристики окремих аспектів дослідження;
- Метод синтезу – використовувався для дослідження специфіки стильових напрямів саксофонного виконавства;
- Узагальнюючий метод – більшою мірою залучався для формування загальних висновків;

**Наукова новизна одержаних результатів.** За результатами дослідження можемо зробити висновок, що дана робота являє собою комплексний й детальний виклад стильових особливостей саксофонного виконавського мистецтва середини ХІХ – початку ХХІ століття. Подібне дослідження у вітчизняному науковому середовищі являється актуальним й новим.

**Практичне значення одержаних результатів.** Результати даного дослідження можуть використовуватись як інформаційно-теоретичне доповнення до навчальних дисциплін в межах закладів освіти, а також у якості теоретичної бази для однойменних теоретичних спецкурсів.

**Апробація результатів роботи** проведена шляхом публікації статті «Стильове розмаїття саксофонного виконавського мистецтва» в періодичному журналі «Магістерські студії», вип. XXII, Херсонського державного університету, а також участю в – XII Усеукраїнській (з міжнародною участю) науково-практичної он-лайн конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти в системі вищої школи», яка відбулася 11 листопада 2022 р. (Херсон-Івано-Франківськ).

### **Структура роботи.**

Дослідження містить в собі вступ, три розділи, шість підрозділів, висновки, список джерел з 50-ти позицій. Загальний обсяг дослідження – 47 сторінок, основний текст – 43 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### ЗАГАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЙ СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТКУ САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

#### 1.1. Передумови становлення саксофонного виконавського мистецтва

Поява саксофона на світовій мистецькій арені була зумовлена закономірними тенденціями, характерними добі романтизму. Музичне мистецтво даного періоду характеризувалось активними тембровими експериментами, що призвело до часткового оновлення оркестрової палітри, шляхом переосмислення особливостей звучання усіх різновидів духових музичних інструментів, що активно використовувались тогочасними композиторами й виконавцями, а також ряду нових. Цілком закономірно, що саме в даний період історичного розвитку музичної культури західної Європи виникла потреба в інструменті, «який не міг би заглушити слабкі і в той же час був би на одному рівні з сильними» [7]. Саме таким інструментом став новий винахід – саксофон.

Передумови й принципи побудови саксофону були детально висвітлені в праці Ф. Рендала [49], чий дослідження сягають 1807 року, коли силами французького майстра Ліз'є Дефонтенеля був побудований інструмент, що зовні схожий на сучасний саксофон.

Довершений винахід вперше був представлений бельгійським майстром духових інструментів Адольфом Саксом у 1841 році, на виставці промислових товарів у Брюсселі. Першочергова назва інструмента – «мундштучний офіклеїд», а винахідник ставив за мету мінімізувати розбіжності й наповнити тембровий простір між мідними духовими та дерев'яними інструментами. У якості прототипу свого винаходу А. Сакс використав мідний мундштуковий офіклеїд та бас-кларнет. У свою чергу, офіклеїд мав більш давнього попередника – старовинний серпент.

Офіклеїд ( від гр. *orphis* – змія, й *kleis* - ключ) являв собою мідний інструмент басового регістру з конічною трубкою, мундштуком чашоподібного типу, клапанною системою й дугоподібним розтрубом. Інструмент був винайдений у 1785 році французьким майстром Ж. Аларі Асте. Офіклеїд мав три різновиди: бас, баритон й альт та іноді входив до симфонічних оркестрів, однак в другій половині XIX століття був повністю витіснений трубою. Серпент – попередник офіклеїда, має більш довгу історію шлях становлення на мистецькій арені. Час його винайдення сягає 1590 року, що стало можливим завдяки зусиллям французьких майстрів – Едма Гільома.

У різноманітних джерелах зустрічаються наступні можливі дати появи саксофону: 1838, 1840, 1841 рр. Однак, Адольф Сакс побудував свій інструмент саме у 1838 році, після модернізації бас-кларнету, який був представлений на згаданій виставці в Бельгії.

Поступова конструктивна модернізація, проваджена винахідником, була спрямована на переробку офіклеїдів та характеризувалась поступовою заміною мундштука чашоподібної конструкції на тростину й модернізацією клапанної системи за зразком конструктивної системи німецького флейтиста Т. Бема [5]. За період активної винахідницької практики Адольф Сакс зміг представити близько 14 різновидів офіклеїдів, з яких лише 7 використовуються в сучасній практиці, зокрема: бас, контрабас, баритон, тенор, альт, сопрано, сопраніно.

На шляху експериментаторства й постійного процесу вдосконалення власного винаходу А. Саксу вдалось сформуванню й реалізувати ідею створення принципово нового виду духового інструмента, що увібрав в себе найкращі якості як мідних, так і духових інструментів у поєднанні з новими виразними й тембровими характеристиками, розширеною технічно-виконавською палітрою, що утворювало сприятливі умови для втілення й передачі різнопланової специфіки художнього образу в музиці.



Сучасна назва винаходу Адольфа Сакса – «саксофон» вперше побачила світ завдяки публікаторській діяльності відомого французького романтика Гектора Берліоза, який досить метафорично описував його звучання й завжди знаходив для його характеристики цілий спектр романтичних епітетів: «<...> у верхньому регістрі звук надзвичайно м'який і дзвінкий, у нижньому – наповнений й маслянистий, а середній наповнений особливою глибокою виразністю. Загалом – це надзвичайно своєрідний тембр, який завжди викликає асоціації зі звучанням віолончелі, англійського ріжка з металевим відтінком, кларнета, що надає йому особливий характер» [4, с. 292].

Крім того, саме Г. Берліоза вважають одним з перших популяризаторів саксофону, який займався його активною інтеграцією в тогочасну художню практику. 12 червня 1842 року вийшла друком та сама стаття, де Г. Берліоз вперше вжив назву «саксофон» й зазначив детальні конструктивні й темброві характеристики. Відомо, що Г. Берліоз був першим композитором, який написав твір за участі саксофону – Хорал для голосу й шести духових інструментів (труби, кларнету, корнету, баскларнету й саксофону), винайдених й вдосконалених. Д. Мейсбер, що був присутній на прем'єрі, досить схвально висловився зазначивши: «ось для мене довершеність звуку» [7, с. 19].

Унікальні темброві характеристики нового винаходу цілком відповідали тим вимогам, які ставили перед духовими інструментами композитори-романтики, які, за словами дослідника Ю. Усова «наділили симфонічний оркестр новими барвами <...> наповнюючи його незвичайним звуковим колоритом» [34, с. 92]. Зокрема, надзвичайно багата темброва палітра саксофону дозволила створювати різноманітні музичні «теми-образи» відносно настрою і змісту – починаючи від надзвичайно кантиленних й експресивно-мелодичних до бравурно-віртуозних [15].

## 1.2. Специфіка академізації саксофону в другій половині XIX – на початку XX століття

Саксофон займає особливу нішу в світовому мистецькому середовищі, оскільки, з одного боку, академічне саксофонне мистецтво завжди протиставляється джазу й популярній музиці, а з іншого – суттєво відрізняється від них сферою розповсюдження, жанрово-стильовою специфікою, а також першочерговим віднесенням цього інструмента до групи неакадемічних інструментів. З іншого боку, у порівнянні з іншими інструментами симфонічного оркестру, саксофон має більш давню традицію, знаходячись під сильним впливом джазової естетики і характерної жанрової та виконавської системи. Остання проявляється в застосуванні комплексу специфічних сучасних виконавських прийомів. Саме тому стилістика й жанрова специфіка джазу суттєво впливають на творчість й виразні можливості інтерпретації. У цьому аспекті згадаємо про те, що *жанр*, за спостереженням О. Соломонової, це «феномен, що має тривалу історію і вбирає множинні соціокультурні імпульси», а тому є «одним із найоптимальніших способів збереження художньої інформації» [31, с. 109] Саме така жанрово-стилістична унікальність є тим чинником, який забезпечує, з одного боку, «джазовий нахил» виконавства саксофоністів, а з іншого, - той своєрідний синтез джазової й академічної манер виконання, який є проявом їх справжньої майстерності.

Зрозуміло, що такий «вищий пілотаж» виконавства на саксофоні є результатом стабільного розвитку і з'являється, як правило, вже на етапі навчального процесу – особливо у сфері навчання гри на саксофоні у сфері «вищої освіти ..., яка настійно висуває проблему оптимізації навчального процесу» і «дозволяє ... відкрити нові виміри композиторської і виконавської творчості» [24, с. 172].

Тим не менше, формування виконавця-саксофоніста – процес довгий, тяжкий і такий, що визначається успішністю і збалансованістю всіх періодів розвитку молодого музиканта. Акцентуючи важливість всіх етапів музичної освіти, включаючи навчання у ВНЗ, Соломонова О. відзначає: «Кожна складова освіти має свій рух і форму реалізації, яка, з одного боку, характеризує тільки цей рівень, а з іншого – має такі властивості, які забезпечують зв'язок і безперервний рух всієї освітньої системи» [30, С. 52].

Звичайно, що процес навчання молодого музиканта-саксофоніста не може здійснюватись поза розвитком його артистичної майстерності. На думку О. Соломонової, «Виконавство – надзвичайно показовий вимір *артистичного потенціалу* ... Саме тут безпосередньо проявляються такі характерні ознаки ... як театральність, активність художньої фантазії, акторсько-імпровізаційна обдарованість ... артистизм, прагнення до ... перевтілення, ... і, що важливо, психологічна потреба у спілкуванні» [27, С. 94-95].

Запорукою успішного підготовки саксофоніста є коригування його діяльності з усіма можливими формами виконавства - як сольного, так і ансамблевого. Так, в академічній традиції саксофон використовується радше як сольний інструмент у складі ансамблів (саксофонний квартет, тощо) або ж у складі симфонічного оркестру, хоч останній варіант є менш розповсюдженим. Досить органічно саксофон поєднується з кларнетом, гобоєм, флейтою, фаготом, тромбоном, трубою, барабанами, скрипкою і вокалом у складі камерного ансамблю. Досить часто його використовують в якості сольного інструменту з акомпанементом. До того ж, нерідко саксофон зустрічається в парі з фортепіано. Існує практика використання саксофону в супроводі органу, арфи, акордеону, гітари, контрабасу, що стосується, в більшій мірі, сучасних композицій.

У першій половині XIX століття саксофон більшою мірою виконував роль об'єднуючого сегменту між мідною та дерев'яною

групами оркестру, а його своєрідний тембр швидко став інструментом виразу нових романтичних образів в музичному мистецтві.

Зі значним успіхом у 1844 році саксофон був презентований на промисловій виставці, що проходила в Парижі, а вже у грудні цього року інструмент з'явився в оперному оркестрі, у творі Ж. Кастнера «останній цар Юдеї». Після подібного дебюту, саксофон досить органічно входить у склад оперного оркестру, й займає там впевнену, міцну позицію. До того ж, останній тезис підтверджує широкий композиторський доробок, зокрема: А. Тома «Гамлет», «Франческа да Ріміні», Л. Деліб «Сільвія», Д. Меєрбер «Африканка», Ф. Галеві «Вічний єврей», Ж. Масне «Іродіада», «Король Лахорський», «Вітер», К. Сен-Санс «Генріх VII» та ін.

Важливо, що вже у 1845 році французьким військовим міністерством був виданий декрет про затвердження саксофону у складі військового оркестру («хору військової музики») на офіційному рівні. Подібне рішення було розраховане на поступову заміну гобоїв, валторн й кларнетів одним, більш універсальним інструментом.

Швидкозростаюча популярність саксофону серед композиторів викликала нагальну потребу в професійних виконавцях-саксофоністах, що вмотивувало самого А. Сакса до початку викладацької діяльності, яка розпочалась на базі військового училища при Паризькій консерваторії, де винахідник саксофону працював протягом 1857-1870 рр. й зміг надати якісну багатьом музикантам, серед яких: Глюк, Компер, Симон, Ейкерман, Гаусер і т. д. [3, с. 24].

А. Сакс плідно працював над поповненням репертуару, власноруч писав переклади, залучав композиторів для створення оригінальних саксофонних творів. Одним з найбільш продуктивних вважають співробітництво Сакса й Жана-Батиста Сенжеле, завдяки якому значно збагатився репертуар інструмента. Серед відомих творів композитора можна згадати два концерти для саксофону з фортепіано, Каприс,

Концертно та близько 30 інших. Крім того, саме Санжеле вважається автором першого саксофонного квартету «Premier Quator» op. 53 (1857 р.) У 1867 році в Бельгії заснований Міжнародний конкурс саксофоністів, який проводився періодично аж до 1903 року, а в кінці ХХ століття був відроджений і на сьогоднішній день являє собою один з найпрестижніших міжнародним конкурсом ім. А. Сакса.

Опуси досліджуваного періоду характеризуються наявністю різноманітної але ж ще не повної групи саксофонів, що достатньо яскраво презентовано в опері «Лютий» В. Д. Енді (саксофон-тенор, саксофон-альт й саксофон-сопрано) й «Героїчному марші» Ж. Масне (два саксофони-альти, два саксофони-альти, два саксофони-баритони й саксофон-контрабас). У творах згаданих композиторів група саксофонів застосовується для створення й втілення своєрідного, специфічного колориту. Більшість дослідників проблеми розвитку саксофонного виконавського мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століття вважають, що введення навіть неповної групи саксофонів в партитури композиторів кінця ХІХ століття послугувало «прототипом» для реалізації подібної форми вже на початку наступного століття (П.Хіндеміт «Симфонія in B», Р. Штраус «Домашня симфонія».) [19, с. 25]. Загалом, тогочасні композитори намагались інтегрувати групу саксофонів, надаючи їх темброво-технічним й звуковим характеристикам досить великого значення.

Набагато менше саксофон представлений в ролі інструмента для симфонічного оркестру. Яскравими прикладами такого союзу вважають два сольних епізоди саксофону в музиці Ж. Бізе до драми А. Доде «Арлезіанка» (1874 р.) Серед інших відомих творів слід згадати симфонічну поему «Життя поета» (1892 р.) й сюїту «Враження від Італії» (1889 р.) Г. Шарпантьє, «Різдвяну симфонію» І. Фрая (1853 р.), Симфонію №4 Ч. Айвза (1916 р.). Не дивлячись на вікові традиції застосування духових інструментів в класичній симфонічно-оперній партитурі

саксофон так і не зміг в повній мірі реалізуватись в якості повноправного учасника оркестру. Зокрема, дослідник В. Іванов зазначає, що активні спроби композиторів ХІХ століття щодо закріплення групи саксофонів до симфонічного оркестру так і не зазнали цілковитого успіху, враховуючи силу й вплив наявної традиції, що побутували в оркестровій стилістиці й конструюванні складу груп. Також у повній мірі не виправдались розрахунки щодо залучення саксофонів у склад різноманітних ансамблевих комбінацій як і розрахунок винахідника на їх звукові переваги у колі традиційних оркестрових духових та струнних інструментів [7, с. 17].

Не дивлячись на згадані складнощі, упродовж ХІХ століття саксофон все глибше інтегрується в духові оркестри тогочасної Франції [42], де група з його участю займає якщо не передові, то цілком суттєві позиції. Більшою мірою цьому сприяв вже згаданий указ уряду Франції від 1845 року про затвердження саксофону в якості обов'язкового інструмента у складі духових оркестрів країни. Зазвичай, в межах подібних оркестрів налічувалось два саксофона-баритона, два саксофона-тенора та два саксофона-сопрано [49].

Першочергово, згідно задуму А. Сакса було сконструйовано два типи сімейства саксофонів: для оперного й симфонічного (стрій in C та in F) та духового (стрій in B та in Es) оркестрів. Але, у майбутньому, група саксофонів, спроектована для симфонічного й оперного оркестрів з певних причин вийшла з вжитку, що призвело до повсякчасного використання саксофонів у строях in B та in Es [1, с. 224]

Не дивлячись на широке розповсюдження й активне становлення саксофону в ролі оркестрового інструмента, умови, які були б сприятливими для того, щоб розвивалась академічна музика для саксофону, з початком Франко-Пруської війни були втрачені. У 1870 році, через активну мобілізацію студентів, клас саксофону був вимушено закритий. З цього моменту почалась вимушена перерва в галузі

професійної музичної освіти, яка тривала протягом 70 років (враховуючи буремні події першої половини ХХ століття), що і призвело до суттєвого уповільнення розвитку академічної традиції. Однак, спроба американських виконавців застосувати інструмент для виконання джазу дала несподівані результати. Це дозволило поступово перетворити саксофон на один з найяскравіших й найвпливовіших інструментів.

Досить стрімка популяризація саксофону станом на кінець ХІХ століття сприяла виходу на авансцену плеяди віртуозних солістів-інструменталістів. Більшість з них сформували «золотий фонд» цієї галузі музичної творчості, а також утворили базис для перших виконавських шкіл, як на території Європи (Бельгія, Франція) так і в Америці.

Згадані школи виховали таких іменитих виконавців, як Е. Лефебр, Ж. Саульє, Л. Майєр, М. Давідсон, А. Сакс, Ф. Шульц, Ф. Вальраб, Н. Бікман, Р. Беккер, Т. Шеннон, Х. Штекельберг, С. Лоутон та ін. Діяльність цих митців була спрямована в першу чергу на постійне вдосконалення виконавських навичок гри, розвиток сольного, оркестрового й ансамблевого виконавства.

Значний внесок у розвиток саксофонного виконавства в Америці зробив відомий учень А. Сакса – француз Е. Лефебр. Саме його зусиллями був створений перший квартет саксофонів «New York Saxophone Quartet Club» й проводив активну концертну діяльність на найбільших сценах країни а пізніше і Європи.

Колосальне значення у процесі академізації саксофону протягом ХІХ століття мало відкриття консерваторій в найбільших містах Європи (Париж, Прага, Варшава, Відень, Лондон, Пешт, Ляйпциг, Барлін, Кельн, Бухарест). Провідною серед згаданих вважалась саме Паризька консерваторія.

У першій половині ХХ століття саксофон усе частіше фігурує як сольний академічний інструмент, однак усе ще з'являється в оркестрових партитурах композиторів-європейців, зокрема: М. Равель «Болеро», де

залучені три різновиди саксофонів: тенор, сопрано й сопраніно та його оркестровка твору М. Мусоргського «Картинки з виставки»; балет Д. Мійо «Створення світу»; П. Хіндеміт опера «Кардильяк» та «Симфонія in B»; А. Берг опера «Лулу»; А. Онеггер ораторія «Жанна д'Арк на вогнищі» та ін [34].

Вважається, що академічна манера саксофонного виконавства набула популярності в США після концерту Анрі Вюіля, який відбувся 19 грудня 1953 року в Нью-Йорку. Невдовзі на концертних афішах почали з'являтися прізвища молодих виконавців, серед яких левову частку займали жінки. Першою саксофоністкою дослідники вважають Луїзу Лінден, яка розпочала концертно-виконавську діяльність у 1878 році, а з 1890 року розголосу набуває ім'я ще однієї виконавиці – Бессі Меклем.

Цікаво, що з початку ХХ століття активно почали утворюватися оркестри, в яких були представлені усі наявні види саксофонів з визначеною кількістю інструментів кожного різновиду. Відомо, що у 1902 році на території США був сформований оркестр саксофонів, у складі 18 саксофоністів, 2 кларнетистів а також групи ударних інструментів. Новостворений оркестр був мав обмеження у тембровому співвідношенні, у той час як перспективи його розвитку вважались досить переконливими. Крім того, у тогочасному мистецькому просторі періодично проводились масштабні проекти з широким залученням оркестру саксофонів, такі як концерт в Німеччині 1993 року, під керівництвом Сигурда Рашера (1907-2001) та у складі 75 музикантів. Подібним за масштабом вважають концерт в польському місті Лодзь, що відбувся у 2012 році, де виступали музиканти з усього світу.

Досліджуючи питання сольного саксофонного виконавства у контексті процесу поступової академізації інструмента у ХХ століття, можна чітко визначити наявність певного протистояння між музикантами джазового й академічного напрямів. Враховуючи те, що саме саксофон був визнаний у тогочасному естрадному середовищі й масовій культурі



«королем джазу», від початку 20-х років він потрапив у вир активного змагання класичної музики й джазу [43, С. 35-37].

Однак, на противагу американським джазовим виконавцям, французькі – навпаки, пропагували ідеї й практику академічного саксофонного виконавства, у подальшому формуючи напрям для розвитку усіх наявних європейських виконавських шкіл. Відомі тогочасні саксофоністи досить тісно співпрацювали з композиторами, що зумовило появу в кому репертуарі ХХ століття цілої низки творів, створених на замовлення й присвяченим відомим тогочасним виконавцям Даніелю Дефає, Марселю Молю, Сигурді Рашеру, Жану-Марі Лондейксу та іншим.

Серед найвідоміших творів академічного саксофонного виконавства ХХ століття слід виділити: балади Ф. Мартіна, Рапсодія К. Дебюсі, Концерт В. Глазунова, Концерт А. Томазі, Концерт Л. Є. Ларсона, Хорал з варіаціями В. д'Енді, Камерне концертно Ж. Ібера, Сюїта для саксофона й гітари, Тріо для трьох саксофонів та Концерт для саксофона й струнного оркестру А. Хованеса, Соната П. Крестона, Соната Ф. Декрюка, Соната Т. Юшиматсу та ін. Традицію використання квартету саксофонів (тенор, альт, сопрано) продовжили й розвинули: Ф. Глас (Концерт для квартету саксофонів з оркестром, 1995 р.), П. Хіндеміт (Симфонія *in B*, 1951 р.), Ж. Тайфер (Концерт для двох фортепіано, квартету саксофонів з оркестром й хором, 1934).

Загалом, об'єм наявного оперного й симфонічного репертуару за участі саксофону свідчить нам про не аби-який інтерес з боку композиторів до академічного амплуа інструмента. Однак, не дивлячись на стрімкі процеси академізації саксофону, йому так і не вдалось зайняти міцні позиції в основному складі симфонічного оркестру.

Підсумовуючи вищевказане, можемо зазначити, що на шляху власної поступової академізації, саксофон став важливим інструментом в оркестрових, переважно оперних, партитурах ХІХ – ХХ століття, у якості

своєрідного, свіжого й колоритного забарвлення загальної звукової палітри. Не дивлячись на те, що йому так і не вдалось закріпитись у постійному складі симфонічного оркестру, творчість багатьох композиторів, представників романтизму а також більшості нових стилєвих течій (імпресіонізм, неокласицизм, урбанізм) дозволила сформувати широку образність саксофону в академічному напрямі. Навіть джазова культура, де саксофон досяг більш широкого розповсюдження, у свою чергу, також вплинула на розвиток академічної композиторської творчості.

## РОЗДІЛ 2

### СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

#### 2.1 Саксофон в джазовій музиці

З початком XX століття, саксофонне виконавське мистецтво переживало досить важливі етапи розвитку. Згаданий період характеризується загальним професійним визнанням саксофону в елітарному музичному середовищі. Однак, не дивлячись на очевидний успіх, на шляху стильового розвитку виконавського саксофонного мистецтва існувала значна кількість перешкод. За словами відомого вітчизняного саксофоніста М. Крупця, який в одному з власних досліджень зазначав: «Саксофон зміг пережити «ходження в народ», поглиблення в «мас-культурну» сферу, яка протистояла в першій половині XX століття його академічному професіоналізму й сформувала тенденцію об'єднуватися з останнім (академічним професіоналізмом) і в другій половині цього ж сторіччя почав досить інтенсивно реалізуватись в академічному спрямуванні, що дозволило відкривати нові особливості й засоби виразності, що в певній мірі, сприяли подальшому прогресу професіонального виконавства й стильового розмаїття.

Однак, здатність саксофону вдало інтегруватись в будь-яке музичне середовище й сповна реалізувати усі наявні запити як академічної так і естрадної музики, що у свою чергу призвело до утворення пласту композицій, які слугують втіленням досить складних концепцій й задумів митців, що повсякчас асоціювались з багатошаровим жанрово-стильовим й композиційним синтезом. Крім того, останні досить часто були пов'язані з логічним процесом пошуку «свіжих» методів й підходів до архітектоніки й нововведень в царині виконавських і технічних прийомів, а також еволюції музичної мови.

Однією з найбільш резонансних подій у світовій музичній культурі початку ХХ століття стала поява принципово нового напрямку в мистецтві, унікального явища, яке отримало назву «джаз». Стиль, історія якого зароджується в кінці ХІХ століття, а розквіт припадає на двадцяті роки ХХ століття, був і залишається мистецтвом, переважно, інструментальним. Вокальна складова сучасного мистецтва джазу, більшою мірою пов'язана з його витоками (госпел, спірічуелс, робоча пісня, блюз), аніж з більш пізніми варіантами джазової практики. Скет-вокал, тісно пов'язаний зі згаданим стилем, зароджувався шляхом наслідування інструментального звучання, не дивлячись на те, що функції інструментів джазових ансамблів й оркестрів змінювались у процесі власної еволюції, в той час як вокальні партії то з'являлись, то зникали.

За часів першої світової війни, кількість музикантів, виконавців автентичного джазу, який походив з Нового Орлеану й прилеглих до нього територій, була досить незначною (близько кількох сотень). У той час, як число слухачів – переважно бідних темношкірих робітників, родом з районів дельти річки Міссісіпі, ледве дотягувала до п'яти тисяч. Станом на 1920 рік, джаз встиг здобути не аби яку популярність, вже будучи відомим на усій території Сполучених Штатів Америки. Досить швидко, упродовж наступних десяти років, джаз успішно поширився на територію Європи й здобув значну популярність серед слухацької аудиторії найбільших міст. Досить швидко, до 1940 року джаз став всесвітньо відомим стилем, а вже до середини ХХ століття був офіційно визнаний самостійним музичним напрямком [10, с. 290].

Відомо, що на перших етапах розвитку, під час розповсюдження в США і Європі, джаз суттєво відрізнявся багатогранністю форм, орієнтуючись на генетичну основу, формував різні кількісні й якісні колективи. Специфічне звукове забарвлення саксофону (теплий але експресивний звук) допомогло йому швидко влаштуватися у різноманітні колективи, адаптуючись до можливостей подібних

ансамблів, що поступово з'являлись в джазі з багатовікової європейської практики (тромбон, кларнет, труба, тощо). Однак, перші випадки залучення саксофону в джазові оркестри стосуються другого десятиліття ХХ століття. Цікаво, що дослідники так і не досягли консенсусу в питанні єдиної дати початку використання саксофону в джазовій музиці: В. Іванов вважає, що це відбулось в 1914 році, тоді як В. Симоненко вважає, що це відбулось в 1915 році [7]. Задовго до цього моменту, ще в кінці ХІХ століття, саксофон стає досить важливою частиною танцювального оркестру, що дозволило у подальшому (в перші десятиліття ХХ століття) досить швидко інтегруватись у склад перших джазових колективів, де саксофон цінився за свої специфічні темброві якості.

В. Іванов зазначає, що «здатність саксофону транслювати сентиментальні настрої спершу помітив керівник Сан-Франциського світ-бенду А. Хікмен, який з 1914 року почав регулярно використовувати цей інструмент в ансамблі з трьох чи чотирьох саксофонів.» Досить вдалі приклади залучення інструмента у складі невеликих ансамблів (крім бенду Хікмена, тут можна назвати афроамериканський гурт «Joe Kayser and his Novelty orchestra») й чиказькі диксиленди «Wolverines» та «New Orleans Rhythm Kings», де саксофон використовувався у поєднання з кларнетом, банджо, трубою, ударними, трубою й контрабасом, що у результаті значно сприяло формуванню його сольного амплуа. Найбільш помітним цей процес стає в 20х роках ХХ століття, коли на території Європи й США почався неймовірний попит на саксофони, що підкріплювалось не аби яким зростанням рівня виробництва цього інструменту.

Як не дивно, автентичний джаз так і не став популярним серед широкої слухацької аудиторії. Ансамблі за участі саксофона виконували радше розважально-танцювального характеру, аніж джаз, але ж, з появою в межах ансамблевого музикування такого поняття як імпровізація – що вважається базовою складовою мистецтва джазу, поступово починає

оформлюватись цілий «клас» сольних виконавців на саксофоні, серед яких можна вказати такі відомі імена, як: С. Беше, Д. Редмен, С. Бекет, Б. Картер, Ф. Трамбауер, Д. Стронг та ін [7 с. 34].

Періодично деякі форми джазу ставали досить популярними, зокрема: свінг, «джазова музика 20-х», «ритм-енд-блюз», «бібоп». Враховуючи вказані факти, необхідно зазначити, що вищезгадані напрямки являли собою лише окремі елементи джазу, але ж презентувались публіці як «справжній» джаз. Цікаво, що слухачі, які купляли вінілові пластинки, зазвичай, зовсім не розумілись на специфіці даної музики, тому сприймали нові напрями як класичні й канонічні зразки даного стилю.

«Справжнім джазом» тогочасні музиканти-виконавці називали ту музику, яку самі вважали найбільш автентичною. Упродовж історичного розвитку нового музичного стилю утворювались чисельні його напрями, на основі яких можна сформувати періодизацію розвитку джазу. За допомогою стилістичної періодизації можна виділити наступні етапи:

1. Регтайм (кінець XIX століття);
2. Джаз Нового Орлеану (1900 – ті рр.);
3. Диксиленд (1910 – ті рр.);
4. Чикаго (1920 – ті рр.);
5. Свінг (1930 – ті рр.);
6. Бібоп, кул- й хард боп (1940 – 1960 рр.);
7. Фрі джаз (1960 – ті рр.);
8. Соул (1970 – ті рр.);

Для кращого розуміння специфіки окремих напрямів джазу вважаємо за необхідне дати визначення деяким з них.

Диксиленд – найбільш ранній й максимально подібний до новоорлеанського джазу напрям, що виконувався переважно «білими» музикантами. Цікаво, що сама назва «dixieland» має народно-поетичне

походження й до формування даного напрямку використовувалась переважно для позначення півдня Сполучених Штатів Америки.

Джаз Нового Орлеану – найбільш рання форма інструментального автентичного джазу, якому передували переважно вокальні форми, у той час як музичні інструменти використовували суто для акомпанування голосу.

Свінг джаз – напрям джазу, що утворився у проміжок 1935-1945 рр.

Бібоп – назва, що позначає напрям, що виник в середині 40-х років ХХ століття й зробив значний внесок у розвиток джазової музики, зокрема розширив його мелодичну, ритмічну й гармонічну складові.

Так званий «cool jazz» або ж холодний джаз став логічним завершенням розвитку вже відомого нам бібопа, який досяг свого піку між 1949 та 1950 роками. Свою названий напрям отримав через специфічне відчуття «холоду», яке з'являється за рахунок невиразному, малорухливому тоновому оформленню композицій на початку виконавського шляху деяких тогочасних музикантів, серед яких: Ч. Паркер, С. Гетц, Л. Янг, Д. Міліган та ін.

Соул – нетипове поєднання традиційного джазу й елементів фольклору представників афро-американської культури.

Відомо, що 1930-ті роки в середовищі джазового саксофонного виконавства відбуваються важливі, докорінні перетворення, пов'язані з розповсюдженням класичного джазового напрямку, що звався «swing». Тоді ж, разом з комбінованими ансамблями й імпровізаційною технікою виконання тем (які вже встигли отримати назву «стандарти») – основної форми виконання джазової музики даного напрямку, з'являються так звані «big bands» - колективи, де саксофон отримує роль головної інструментальної групи. Як приклад можна зазначити біг-бенди К. Бейсі, Д. Елінгтона, а також *sympho jazz* П. Вайтмена.

Формування оркестрової групи саксофонів у складі п'яти різновидів інструмента вважається визначною подією в колі дослідників

історії розвитку жанрово-стильової палітри саксофонного виконавства, його колективній формі. Як приклад, С. Фінкельстайн дотримується думки, що у процесі становлення й розвитку джазу, як принципово нового виконавського стилю, саксофон відіграв роль прямо пропорційну ролі струнного квартету на початку розквіту симфонізму.

Можемо чітко стверджувати, що характерною особливістю подальшого стильового розвитку саксофонного виконавського мистецтва напередодні утвердження бібопу (1940 рр.) мала місце певна «естрадизація», пов'язана з процесом інструментального конвертування автентичних пісенних мотивів, а з іншого боку – індивідуалізацію наявних саксофонних стилів у творчості тогочасних солістів-віртуозів, таких як Д. Байнс, К. Гокінс, та Л. Янг. Саме їх творчість вважається точкою появи джазової імпровізації на інструментів, що у подальшому стане візитівкою саксофонного виконавства в джазовому стилі.

Загалом, характеризуючи стиль саксофонного джазу, варто мати на увазі його індивідуально-творчі складові. Так, серед засновників цього стилю можна виділити К. Гокінса, якого по праву вважають «королем тенор-саксофону». За словами Д. Кольєра, творчість цього маестро за своїми стилістичними ознаками є досить неоднорідною й загалом поділяється на три етапи:

1. Виконання з характерною «стакатністю» й певною «фактурністю» звучання;
2. Більш «м'яка» й «розкута» манера виконання;
3. Виконання імпровізацій «різкими, відривчастими фразами» й з притаманною «жорсткістю»; [10, с. 176]

Також слід згадати відомого соліста-віртуоз Л. Янга, чия виконавська техніка й манера формувались паралельно з творчістю К. Гокінса. Янг творив у стилі *cool jazz*, що суттєво відрізняло його манеру гри на фоні Гокінса. Сучасники зазначали, що він мав здатність



«вражати публіку глибоким, насиченим звуком, неймовірно плавною, але швидкою, наче рухи метелика на верхівці співзвуків, імпровізацією» [7, с. 36].

З моменту виникнення нового стилю, названого *bebop*, мистецтво джазу, яке в минулі періоди свого розвитку успішно балансувало між «двох вогнів» - естрадною, розважальною музикою та серйозним, віртуозним виконавством зі значним відсотком імпровізацій й високою планкою виконавської майстерності, опиняється на зовсім новому рівні професіоналізації. Доречною ту є цитата відомого дослідника Ю. Панас'є, який зазначав: «А чи існував джаз до бібопа?» [17]. В умовах досить стрімкого переходу від «реалістичної» до «автономної» стильової парадигми джазу відбувається зміна акцентів й пріоритетів. У той час, коли джазовий «реалізм» передбачав суто естетичний пріоритет музикантів й слухацької аудиторії, то «автономізація» означає акцентування й «підйом» над буденністю творчих особистостей, що встановлюють власні «правила гри». Відхід від тих штампів й кліше, які сформувались за часів домінування свінгу, сформованих на базі стандартів, міг відбуватись у двох великих напрямках:

1. Пов'язаний зі спробою подолання наявної кризи, за рахунок відродження більш ранніх «досвінгових» форм новоорлеанського джазового стилю (*revival*), що являв собою своєрідний ремейк звукової основи афроамериканських ансамблів, які існували на території Нового Орлеану упродовж 20-х років, але інтерпретації білих музикантів. Однак, подібний, прийом, своєрідне «стильове тиражування» залежно від рівня професійності подібного наслідування, жодним чином не вказувало на прогрес в стилістиці саксофонного джазу.
2. Більш радикальне перетворення, що у своїй основі передбачало докорінну зміну стильової системи джазової імпровізації, яка

подолала шлях від варіаційної імпровізації на «готові» стандарти з типовими формами організації частин твору перетворилась на спонтанні, ніяким чином не регламентовані акти самовиразу джазових саксофоністів, що прагнули до максимальної свободи від обмежень, створених традиціями й штампами. Враховуючи це, починаючи з 40-х років ХХ століття виникає принципово новий джазовий стиль, який отримав назву bebop.

Важливо, що комунікація й естетика бібопу, згідно задуму його творців, мали виражати цілковиту протилежність свінгу, зокрема в наступних аспектах:

- Свінг заснований на складі ансамблю, що апріорі передбачає колективну імпровізацію, де можливе почергове виконання соло-партій учасниками, уникаючи особу фронтмена. А бібоп обов'язково передбачає наявність музиканта, який буде виконувати роль лідера, соліста-імпровізатора, що успішно поєднує функції виконавця й композитора;
- У той час, коли свінг, враховуючи його широке тиражування, з часом став цілком комерційним стилем, спрямованим на обслуговування танцмайданчиків, концертних залів і т. д., то бібоп являв собою некомерційний джазовий напрям, що за своєю стилістикою був більше подібний до джазового авангарду;
- Імпровізація бібоп виконавців базується на авторських темах, які з точки зору форми можуть представляти певне моделювання як варіацій (на зразок свінгу) а також низки інших композиційних структур академічної музики, включаючи сонатну.

Загалом, саксофонне виконавство в джазовому стилі першочергово розвивалась в межах комунікативно-естетичних парадигм цього мистецтва. В умовах даної парадигми мелодичні інструменти, до яких безпосередньо і належить саксофон, фактично імітують манеру

блюзового вокалу, що генетично пов'язаний з релігійними співами (*gospels, spirituals*).

Таке синтезування в саксофонно-джазовому мистецтві вокальної та інструментальної природи виконавства призводить до реалізації в ньому синестезійних проявів, свідченням яких «стає невіддільність звучання від жесту, пластики, моторного компонента... Музика в цьому випадку виконує роль хранителя і «транслятора» різнорідних, синестезійно організованих чуттєво-рухових імпульсів...» [31. С. 116-117]. На нашу думку, синестезійна природа саксофонно-джазового виконавства забезпечена його генетикою, яка пов'язана з афро-американською музичною культурою з типовою для неї первинно-синкретичною єдністю музично-інтонаційного та пластично-кінетичного компонентів.

Наступному стилю джазового мистецтва, який отримав назву *hard bop* (і був не менш тісно пов'язаний з саксофонним виконавством), притаманні певна дуальність, що виявляється в акцентуванні уваги на автономності як певній якості суб'єкту творення, водночас продовжуючи сприйматись у «конвекції» з суб'єктом, що сприймає. Деякі дослідники називають цей процес виходом на рівень конвенційно-автономної парадигми.

У межах наступної – радикально-автономної парадигми процес автономізації джазу виходить на новий рівень, що позначилось оформленням нового стилю, що отримав назву *free-jazz*. Назва цілком пояснюється специфікою згаданої парадигми, ключовими аспектами якої є «свобода від...», що розповсюджується не тільки на саксофоністів-імпровізаторів а й на слухачку аудиторію, що в результаті набуває значення формування нової естетики й комунікації, де нормативи музичної мови (ритмічні, фактурні, ладо-гармонічні, синтаксичні тощо) трансформуються в мовленнєві, вільні від будь яких мовних норм.

У межах фрі-джазу, який остаточно оформився на початку 70-х років ХХ століття, провідні ідеї мінімалізму знайшли своє відображення

у розвиненій до максимуму спонтанності, що виявляється в унікальності й неповторності музичної мови і є чудовим підґрунтям для реалізації технічних й інтонаційних можливостей саксофону. Прикладом подібної свободи є п'єса Д. Кейджа «4'33», яка має суміжні з академічним стилем риси, однак тяжіє до авангарду.

Новий джаз дозволив створити цілу низку колективних імпровізацій, що доводить активна композиторська творчість таких майстрів як Б. Еванс, Ч. Корія та ін.

Стосовно питання ролі саме саксофону в розвитку джазової стилістики, його активного становлення й професіоналізації, тут слід зазначити, що цей інструмент став, без перебільшення, візитівкою або ж титульним інструментом у мистецтві джазу, який у втілює усі провідні тенденції й ознаки тієї самої авангардної парадигми (радикально-феноменальна) у творчому доробку багатьох тогочасних митців. Результатом подібного осмислення ролі саксофону в джазовому мистецтві стало створення концепції так званої «гармолодики» (поєднання слів *harmony, movement, melody*). Особливості даної концепції полягають в цілій низці парадоксів – «блискавичній буденності», «вишуканій примітивності», «мудрій недалекоглядності», – які стали проявом «розчарування в традиційних принципах музичного мислення».

Таким чином, можемо підсумувати, що на шляху свого становлення й розвитку в середовищі джазового мистецтва, саксофон подолав досить важкий шлях, але зберіг статус одного з найважливіших інструментів цього впливового стилю музичного мистецтва ХХ століття. Подібно до загальних аспектів розвитку джазу, його саксофонний напрям розвивався з характерними рисами певного естетичного дуалізму, коли сам інструмент сприймається одночасно як приналежний до естрадної культури та елітарної стилістики, що є близькою до стилю академічного авангарду.

## 2.2. Саксофон в академічному мистецтві другої половини ХХ століття: жанрово-стильовий аспект

Перші десятиліття буремного ХХ століття вважаються досить важливим періодом на шляху еволюції саксофонного виконавського мистецтва. У цей час, в елітарному музичному середовищі активно відбувались процеси, пов'язані з професійним визнанням даного інструмента, як такого, що не поступається своєю значимістю іншим, більш давнім представникам духової групи.

Так і не увійшовши в основний склад оперно-симфонічного оркестру, саксофон, загалом, позиціонувався як споріднений інструмент, який, за необхідності легко освоювали інші музиканти, частіше кларнетисти. Саме з цих причин, він так і не отримав статус, подібний іншим представникам відповідної групи музичних інструментів. Така інерція сприйняття саксофону фактично унеможлиблювала жанрово стилістичний розвиток а також можливість викладання на професійному рівні. Однак, роль цього інструмента в розвитку світової академічної музики не була останньою.

Як зазначає А. Чехуніна: «<...>психологічною основою будь усіх різновидів музичної діяльності є комплекс способів сприйняття музики: виконання, слухання, композиторська творчість спираються на сприймання й супроводжується ним<...>» [38, с. 326]. Тому, вже частково інтегрований в академічний мистецький простір саксофон не міг повністю вийти з мистецької традиції.

Крім того, є й інша причина невизнання джазу окремим видом мистецтва (у першій половині ХХ століття). «Офіційна система музичної освіти не допускала в свої межі джаз. Класика і тільки класика володарювала в аудиторіях американських консерваторій, коледжів й музичних шкіл» [14]. Звісно ж, тримаючи статус головного атрибуту джазового виконавства, саксофон аж ніяк не міг бути включений навіть в

американську систему освіти. На нашу думку, саме сукупність цих факторів і стала основною причиною колосального уповільнення розвитку академічного саксофонного виконавського стилю.

Так, починаючи з 20х років ХХ століття саксофон став наріжним каменем у процесі боротьби академічного й джазового мистецтва, вимушено перебуваючи в тіні аж до кінця 30-х років. Не останню роль у згаданому процесі відігравали специфічні прийоми звуковидобування, які за замовчуванням викликали асоціацію з джазом. Однак, саме завдяки естрадно-джазовому напрямку, саксофон зміг відродитись в якості академічного інструмента. Упродовж 30-х років ХХ століття починають з'являтися перші зразки творів сонатної форми для фортепіано й саксофону, зокрема: О. Черепіна «Спортивна сонатіна», Є. Шульхоф «Джазова соната», П. Крестон – Соната, та ін. З казаного можемо зробити висновок, що після тимчасової паузи у процесі розвитку жанрово-стильової палітри саксофонного виконавства, на шляху академізації, що тривала з кінця ХІХ – до другого десятиліття ХХ століття поступово розпочалось поживлення даного процесу, що характеризувалось створенням нових зразків творів в академічному стилі й поступовим оформленням жанру сонати для саксофону.

Визнання саксофону в середовищі елітарного музичного загалу викликало докорінні зміни у сфері даного мистецтва. Зокрема, значно активізувались саксофоністи-виконавці, такі як С. Рашер та М. Мюль, чия плідна композиторська, виконавська й педагогічна діяльність безпосередньо вплинула на подальше становлення й еволюцію не тільки саксофонного виконавства а й формування відповідного академічного репертуару для інструмента, що дало значний поштовх для розвитку відповідного стилю. В. Іванов з цього приводу зазначає, що «Подальша еволюція мистецтва гри на саксофоні та його стилістичного розмаїття протікала шляхом світового духового виконавського мистецтва ХХ століття й була досить тісно пов'язана як з розширенням камерно-

ансамблевого жанру, так і з виконавською діяльністю віртуозів й талановитих саксофоністів» [7, С. 36-37].

Як зазначає відомий вітчизняний дослідник саксофонного виконавства М. Крупей: «процеси, що активізувались в другій половині ХХ століття, дозволили розпочати так звану «вторинну академізацію» інструмента» [11]. Нова академічна виконавська стилістика гри на саксофоні стала синтезом, певною дифузією, що поєднує естрадно-джазовий й класичний (сформований в другій половині ХІХ століття) напрями. Таким чином, складність виконуваних творів безпосередньо залежала від комплексу професійних навичок, яким в той чи інший період володіли саксофоністи-професіонали, стимулюючи своєю творчістю композиторів. Являючись надзвичайно мобільним й схильним до нововведень, враховуючи досить широкий тембровий потенціал, в другій половині ХХ століття, саксофон поступово починає з'являтися в оркестрових творах, як зарубіжних так і вітчизняних композиторів. Яскравим прикладом нової саксофонної творчості являються «Симфонічні танці» з мюзиклу «Вестсайдська історія», авторства Л. Бернстайна.

Композиторська спадщина ХХ століття, присвячена творам за участю саксофону, безпосередньо вказує на розвиток відповідного жанрово-стильового середовища. Згадані процеси більшою мірою пов'язані з розвитком сонатної форми для саксофону, що дозволяє утворити певну періодизацію даного процесу, зокрема:

1. 30-40 рр ХХ століття. Поступове становлення жанру сонати для саксофону, що характеризується збереженням усіх притаманних рис жанру, з урахуванням специфічної трактовки інструмента (поява каденції а також елементи імпровізаційності);
2. 50-60 рр ХХ століття. Утвердження сонатної форми й окреслення специфічних рис, що притаманні цьому жанру саме для саксофону

(в першу чергу, це вже згадані елементи імпровізації й поява каденції) й виокремлення «вокально-мовної експресії»

3. 70-90 рр ХХ століття. Ознаменувався певною реконструкцією й видозміною жанру, яку більшість дослідників характеризують як «активну стадію» розвитку академічного саксофонного виконавства. Знову ж, враховуючи активний вплив джазового стилю академічний (в царині саксофонного виконавства) відбулось досить суттєве оновлення образної сфери сонати, шляхом певного розширення її діапазону за рахунок інтеграції з іншими стилями й жанрами, такими як джаз і концерт, залучення нових образів й виокремлення відтінків, притаманних саме саксофону [22].

У межах опусу вперше, не дивлячись на постійне застосування в полі оперно-симфонічної партитури, саксофон використовується як самостійний рівноправний голос, у той час як його партія в емоційно-віртуозному плані й складності не постукається іншим інструментам. Отже, поступова зміна статусу інструмента безпосередньо вплинула на особливості його функціонування в межах оперного й симфонічного оркестру, у зв'язку з чим він став повноцінним учасником, що не поступався за рівнем важливості іншим його представникам.



## РОЗДІЛ 3

### РОЗВИТОК САКСФОННОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

#### 3.1. Становлення й розвиток саксофонного виконавства в Україні ХХ – ХХІ століття

Саксофонне виконавське мистецтво на території України почало свій розвиток суміжно з ідентичними процесами, що відбувались в тогочасній Європі й Америці. Так, в 20-ті роки ХХ століття значного поширення набуває Чиказький стиль виконання, який миттєво здобув не аби яку популярність серед місцевої аудиторії й доволі швидко інтегрувався у вітчизняні ансамблі. Першим колективом, який виконував твори у подібному стилі вважають харківський «Теаджаз», що дебютував під керівництвом відомого митця Б. Ренського у 1929 році.

Вже у другій половині ХХ століття музика у джазовому стилі виконувалась ансамблями під керівництвом Є. Зубцева, П. Креслера, В. Новікова, Є. Діргунова та ін [41, с.20-21].

У той же час вітчизняні митці активно працювали над створенням композицій, що поєднували б національний етнічний колорит зі специфічним творчим стилем, притаманним кожному композитору-саксофоністу. Прикладом такої творчості можна назвати п'єсу «Козацька дума», написана О. Шаповалом [2, с. 62].

Не дивлячись на спроби популяризації саксофону в першій половині ХХ століття, активне його становлення в мистецькому полі України розпочалось тільки у кінці ХХ століття, оскільки довгий час радянська влада цензурувала й забороняла його використання у складі оркестрів й ансамблів, пов'язуючи його з буржуазним впливом заходу.

Знову ж, поява або зникнення саксофону з мистецької арени України так чи інакше залежав від суспільно-політичних тенденцій, які

панували в Радянському Союзі упродовж його існування (хронологічні рамки якого цілком співпадали з процесом становлення й популяризації саксофону в світовому мистецькому середовищі). Надавши мистецтву джазу статусу розважального й «несерйозного» загалом викликала досить негативне ставлення з боку радянської номенклатури й тогочасної слухацької аудиторії. Подібні тенденції не протистояли створенню сприятливих умов для формування й розвитку системи відповідної освіти й становлення традиції виконавської школи.

Але ж у другій половині ХХ століття, через значний вплив джазу, відновився й набрав нових обертів розвиток саксофону саме як академічного інструмента, що значно підсилило інтерес до інструмента з боку радянських митців. Початок сприйняття саксофону як академічного інструмента, який доповнює класичну виконавську традицію зумовили нагальну потребу у навчанні компетентних й кваліфікованих фахівців викладацької сфери, музикантів-виконавців [6, с. 81].

Базові аспекти вітчизняного академічного саксофонного виконавства й школи в основному спираються на методичні та виконавські принципи французької школи. Причиною саме такого наслідування є низка історичних та суспільно-політичних аспектів, тісними міжнаціональними зв'язками, що у подальшому і зумовило значний вплив на формування української національної виконавської традиції.

Зокрема, вітчизняними виконавцями й педагогами було запозичено комплекс теоретично-методологічних принципів а також практичних методів постановки апарату й специфіку звуковидобування, відтворення й звуковедення. Враховуючи це, усі подальші спроби створення й розвитку національної виконавської школи базувались на значному французькому досвіді, за відповідним аналогом. Тодішні композитори у своїй творчості широко застосовували низку прийомів цитування фольклорного характеру. Цікаво, що українське саксофонне виконавство

досить часто пов'язане зі значною театралізацією й колоритною зображальністю.

Загалом, реалізація виразово-технічних можливостей інструмента в рамках французької виконавської школи стимулювали багатьох вітчизняних композиторів популяризувати інструмент на території нашої держави. Зокрема, розвиток українського саксофонного виконавства безпосередньо пов'язаний з Г. Гаврилець, І. Таранненко, Л. Колодубою, В. Рунчаком і т. д. Згодом, після остаточного становлення композиторської й виконавської моделі, починають оформлюватись перші наукові роботи теоретичного спрямування, що відображували національні традиції виконавської практики. Останні являються надзвичайно важливими, враховуючи особливості національного стилю, який, згідно з твердженнями А. Чехуніної «<...>являється базовим й значущим поряд з будь яким поняттям стилю у загальному його розумінні <...>» [41, с. 91].

Звісно ж, у питанні наслідування традицій саксофонного виконавства представники українського мистецького середовища не обмежувались виключно французьким досвідом а й з успіхом переймали особливості виконавських шкіл інших країн, які займали провідні позиції в даному процесі, що й зумовило стрімкий розвиток саксофонного виконавства наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття.

Яскравою ознакою, яка вказувала на визнання саксофонного виконавства, його сприйняття в якості важливої частини українського музичного мистецтва вважається фестивально-конкурсна діяльність серед українських музикантів-виконавців наприкінці ХХ століття. Подібні заходи зазвичай відбувались на базі філармоній та концертних платформ, що належали до державних організацій [6, с. 77].

Що ж стосується жанрово-стильового розмаїття вітчизняного саксофонного виконавства, його концепції й ідеї були досить різноплановими й широкими. Як приклад можна згадати етно-фольклор,

естрадно-джазовий стиль, авангард та різноманітні експериментальні жанри й напрями. Звісно ж, провідними стилями сучасного саксофонного виконавства України є джаз й класична (академічна) музика. Крім того, в мистецькому колі існує напрям так званого «естрадного саксофону», заснованого на нетривалій традиції джазового виконавства СРСР, а ключова роль у його становленні належить концертній практиці іноземних музикантів на території нашої держави [6, С. 78].

На сучасному етапі розвитку вітчизняної музичної культури саксофонне виконавство займає важливу роль в національному мистецькому середовищі а також займає важливу нішу в серед зарубіжних виконавських шкіл, що яскраво прослідковується за рахунок численних перемог українців конкурсах загальнодержавного й міжнародного формату. Крім того, чисельна студентська спільнота, представники мистецької освіти являють собою потужне підґрунтя для подальшого розвитку вітчизняного саксофонного виконавства [8], [6, с.80].

Поєднання джазового й академічного виконавства являється яскравою характеристикою виконавської школи в сучасній Україні. Крім того, останні етапи розвитку вітчизняного саксофонного виконавства безпосередньо пов'язані з постійним зростанням ролі джазових клубів й усе більш активного залучення фольклорних мотивів у процесі роботи композиторів.

Загальні спостереження науковців сходяться на тому, що феномен саксофонного виконавства, порівняно нещодавно утверджений в національній мистецькій традиції необхідно досліджувати в площині регіонального поділу. Подібна специфіка дослідження зумовлена різними особливостями виконавської, композиторської, освітньої, традиції різних регіонів України, які на шляху свого історичного розвитку були схильні до абсолютно полярного зовнішнього впливу [24, с. 116]. Подібний ефект досягався за рахунок знаходження окремих регіонів

сучасної України у складі різних держав у певні історичні періоди, що й зумовило подібний контрастний розвиток музично-виконавських традицій. Навіть враховуючи період єдності України часів революції 1917-1921 років, повністю позбутись згаданих відмінностей так і не вдалось, саме тому доречним є виокремлення окремих осередків розвитку вітчизняного саксофонного виконавського мистецтва.

### **3.2. Розвиток саксофонних виконавських шкіл України: регіональний аспект**

Одними з найвпливовіших виконавських шкіл, які мали значний авторитет у мистецькій спільноті України наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття й суттєво підвищили значимість саксофону в тогочасній музичній культурі країни були:

- київська виконавська школа, очолювана Ю. Василевичем;
- львівська виконавська школа, на чолі з А. Бондарчуком;
- одеська виконавська школа, очолювана М. Крупесем;
- харківська виконавська школа, на чолі з Є. Козеняшевим;
- полтавська виконавська школа, очолювана О. Шеременко та Я. Годфрідом;

Зусиллями представників усіх згаданих осередків вітчизняного саксофонного виконавського мистецтва, був перейнятий важливий досвід, заснований на практиці світових виконавських традицій гри на саксофоні. Завдяки плідній праці метрів вітчизняного мистецького середовища поступово формується міцна педагогічна, виконавська й композиторська школи, з'являється масив принципово нового саксофонного репертуару, орієнтованого на сольне й ансамблево-оркестрове виконання [35].

У числі відомих саксофоністів досліджуваного періоду, вихованців представників згаданих виконавських шкіл, можна виділити наступних: Ю. Кіта, Ю. Яремчук, Д. Александрова, С. Гданський, Ю. Василевич, К. Кляшторний, А. Ткачова, О. Мельник, М. Заїкіна, М. Мимрик, О. Заремський, О. Рукомойнікова, тощо.

Юрія Василевича по праву вважають засновником київської виконавської школи. Крім того, будучи незмінним керівником Київського квартету саксофоністів – колективу зі світовим іменем, сам Василевич усіляко пропагує й популяризує саксофон й творчі нароби, присвячені цьому інструменту. Ю. Василевич усіляко акцентує увагу на універсальності саксофону, називаючи його інструментом, який «може усе» [9, С. 45].

Спеціально для квартету саксофоністів плеядою талановитих вітчизняних композиторів була створена низка творів, багато з яких впродовж існування ансамблю стали його візитівкою, зокрема:

- Відомий твір «Мелодія» у версії аранжування М. Скорика. Цікаво, що дана композиція виконувався як на початковому етапі існування колективу, так і на ювілейному концерті, присвяченому 30 річниці діяльності квартету, у співпраці з відомим професором паризької консерваторії – К. Делянгом у 2015 році [36];
- «Концертно для 4 саксофонів» авторства Л. Колодуба, створений 1987 року. Згаданий твір являється першою роботою, завдяки якій квартет отримав одну з перших престижних нагород.
- Творчий доробок композиторів Ю. Іценка, В. Шумейка, В. Годзянського, Л. Колодуба, Ж. Колодуби та ін;

Ще одним аспектом, що вказує на посилення позицій і статусу саксофону в вітчизняному й міжнародному виконавському мистецтві слугує інтенсивна співпраця тогочасних композиторів, українських та зарубіжних виконавців з Київським квартетом саксофоністів.

Сам Ю. Василевич стосовно жанрово-стилістичного розмаїття саксофонного виконавського мистецтва неодноразово зазначав, що джазові виконавці в Україні тільки но стають «на ноги». Важко знайти хоч один заклад, де була б змога слухати справжній, якісний джаз. Відомий саксофоніст О. Рукомойников одного разу, в ефірі, сказав О. Когану, що джазові виконавці не мають змоги забезпечити своє комфортне існування, виконуючи лише джазову музику [49].

За зразком багатьох регіональних культурних осередків України, на базі одеської консерваторії процес утвердження саксофону пройшов максимально успішно, що дозволило на сьогодні сформувати повноцінний навчальний напрям в межах Національної музичної академії ім. А. Нежданової.

Являючись найвідомішим представником одеської школи саксофонного виконавського мистецтва, Михайло Крупей – засновник першого спеціалізованого навчального класу саксофона (1979) на базі Одеської консерваторії (кафедра ударних й духових інструментів).

М. Крупей являється яскравим представником педагогічної й музично-виконавської діяльності, що й зумовило його включення в «біографічний словник музикантів виконавців на духових інструментах». У контексті власної науково-академічної діяльності він концентрує увагу специфіці оформлення мислення художньо-виразного типу [11], [12], [13]. Значний педагогічний й виконавський досвід дозволив М. Крупейу з успіхом скласти власний посібник, де міститься інформація і про особливості комплексу виконавських й художніх прийомів а також відомості історичного характеру, присвячені основним етапам становлення й розвитку саксофонного виконавського мистецтва.

Не так давно, новий клас саксофона в межах музичної академії сформував З. Бурацький, який сміливо випробовував нові форми застосування даного інструмента в межах ансамблів, одним з яких був новостворений колектив «Одеса»

Основним аргументом визнання Одеської консерваторії на міжнародному рівні є її вступ до асоціації музичних консерваторій та академій Європи у 1999 році. На сьогоднішній день, професійний викладацький колектив академії складається з великого числа фахівців, зокрема: М. Крупей, В. Казиміров, З. Бурацбкий, І. Борух, І. Грицюк, В. Бондарчук, В. Готчев та ін.

Формування осередків саксофонного виконавства в Центральній Україні, зокрема на Полтавщині розпочалось приблизно з другої половини 80-х років ХХ століття, коли інструмент активно почали використовувати у складі різноманітних ансамблевих груп та оркестрів, на базі філармоній, будинків культури і подібних закладів.

Засновниками саксофонної виконавської школи Полтавщини з упевненістю можна назвати засновника й незмінного керівника ансамблю «Фестиваль» О. Шерменка а також В. Дрозда й Г. Кузьменка [6, с. 83].

Однак процес створення супроводжувала низка серйозних проблем, таких як дефіцит компетентних, професійних викладачів й методичної та наукової бази а також відсутність статусу академічного статусу в саксофона.

Тим не менш, першим керівником новоствореної школи гри на саксофоні вважають Г. Головню, який мав престижну харківську освіту й зробив значний внесок у розвиток саксофонного виконавського мистецтва центральної України.



## ВИСНОВКИ

Стильове розмаїття саксофонного виконавського мистецтва являє собою складну проблему, яка потребує глибокого, ретельного й системного дослідження за для максимального розкриття важливих її важливих аспектів. Виявлення ключових аспектів дослідження стало можливим завдяки ретельному аналізу основних тенденцій історичного розвитку як самого інструмента так і відповідної композиторської творчості, які досить тісно пов'язані й рівноцінно піддавались різнобічному зовнішньому впливу, що супроводжував їх упродовж років. Саме тому, підсумовуючи вищевказані дані й враховуючи поставлені завдання, можемо зробити наступні висновки:

1. Мундштучний офіклеїд, створений Адольфом Саксом й пізніше названий в його честь зробив справжню революцію у сприйнятті звучання духових інструментів, поєднавши в собі найкращі характеристики як дерев'яних, так і мідних духових інструментів. Покликаний, заповнити нішу між двома традиційними групами духових музичної інструментів, саксофон відкрив абсолютно новий простір для творчості й виконавської практики;
2. Перші спроби інтеграції саксофону в ансамблі та оркестри у другій половині XIX століття не принесли приголомшливих результатів. Можна стверджувати, що тогочасні композитори намагались знайти ту саму нішу, в якій цей інструмент приніс би максимальну користь для академічного виконавського напрямку, чому сприяло заснування виконавських шкіл а також відповідних напрямів в навчальних закладах Західної Європи, однак початок ери джазу змістив пріоритети розвитку саксофонного виконавства в протилежний бік;
3. Початок XX століття стрімко визначив подальші орієнтири розвитку інструмента, враховуючи потужний джазовий вплив.

Подібні тенденції призводять не до суттєвої популяризації саксофону не тільки як оркестрового й ансамблевого інструмента естрадно-джазового спрямування, а й дозволяють знову привернути до нього увагу з боку представників академічної школи. Завдяки популяризації й активному розвитку саксофонного виконавства в мистецтві джазу, значно розширився комплекс технічно-виконавських прийомів й засобів, які й по сьогодні застосовують як представники джазової так і академічної традиції;

4. У другій половині ХХ століття в мистецтві саксофонного виконавства відбулось значне поживлення а також помітне кількісне й якісне покращення. Загалом, подібні зміни були пов'язані з помітним професійним визнанням інструмента в якості академічного, що звісно ж призвело до помітного реформування системи тогочасної музичної освіти, композиторській творчості та виконавській діяльності й розширило стильові межі його застосування;
5. Процес інтеграції саксофона у вітчизняний мистецький простір відбувався в досить складних умовах, враховуючи цензуру, впроваджену радянською системою й довгий час його розвиток на території України відбувався повільними темпами. Стильова специфіка вітчизняного саксофонного виконавства пов'язана з «фольклоризацією» репертуару й частковим його насиченням народними мотивами. Крім вищевказаного, мистецтво джазу також суттєво вплинуло на розвиток саксофонного виконавства на території України, однак пріоритет завжди належав розвитку академічного стилю;
6. Характеристика питання саксофонного виконавства на території України в контексті його стильового розвитку можливе за умови дослідження проблеми у регіональному контексті. Подібний підхід дозволяє успішно визначати ті чи інші особливості саксофонного

виконавства у контексті розвитку виконавських шкіл, як осередків розвитку відповідного напрямку музичного мистецтва. Усі існуючі вітчизняні виконавські школи мають значний авторитет й суттєво збагачують національну культуру й популяризують саксофонне виконавство.

Таким чином, специфічні можливості саксофону дозволяють застосовувати його в широкому стилевому спектрі, перетворюючи на універсальний інструмент як для сольного так і для ансамблевого виконавства. Його розвиток у світовому мистецькому просторі протягом ХІХ – початку ХХІ століття дозволив успішно реалізувати можливості цього інструмента як в джазовому так і в академічному стилевому напрямі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авилов В. Н. Генезис и конструктивный статус саксофона в условиях романтического искусства. *Музичне мистецтво: збірка наукових статей*. Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, ЛТД», 2013. Випуск 13. С. 220-229.
2. Апатський В. М. Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах. *Українське музикознавство*. Вип. 4. Київ, 1969. С. 133-147.
3. Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Москва: ИОСОРАО, 2000. 388 с.
4. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке (с дополнениями Р. Штрауса). Москва: Музыка, 1972. Ч.1. 308 с.
5. Буяльська Т. Б., Сідлецька Т. І. Практична культурологія: частина I. URL:[https://web.posibnyku.vntu.edu.ua/icgn/2sidlecka\\_praktychna\\_kulturologiya\\_ch1/content/roz12.html#:~:text=%D0%A1%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%BE%D0%BD%20](https://web.posibnyku.vntu.edu.ua/icgn/2sidlecka_praktychna_kulturologiya_ch1/content/roz12.html#:~:text=%D0%A1%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%BE%D0%BD%20)
6. Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття: дис.. на здобуття ступ. канд. мист., спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2018. 298 с.
7. Иванов В. Д. Саксофон: популярный очерк. Москва: Музыка, 1990. 62с.
8. Иванов В. Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: дис. ... доктора искусствоведения:17.00.02. В. Д. Иванов. Москва, 1997, 296 с.
9. Інтерв'ю з Юрієм Василевичем. Саксофон прожив таке життя, як український народ. Журнал «Український тиждень». №33 (353), від 14 серпня 2014. URL: <https://tyzhden.ua/Culture/116863>
10. Коллиер, Дж. Л. (1984). *Становление джаза: популярный исторический очерк*. Москва: Радуга, 390 с.
11. Крупей М. В. Саксофон в контексте развития музыкального исполнительства. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 26. Музичне виконавство. Кн. 9 . Київ: Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, 2003. С. 269-284.
12. Крупей М. В. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста. *Музичне виконавство і культура: Науковий вісник*. Вип. 4. Кн. 2. Одеса: «Друк», 2006. С.258-268.

13. Крупей М. В. Шляхи формування художньо-виразного мислення виконавця-саксофоніста. *Музичне виконавство і культура: Науковий вісник*. Вип. 4. Кн. 2. Одеса: «Друк», 2004. С. 258-268.
14. Мошков К. История джазового образования в США: краткий обзор. Полный джаз. 2002. № 22. URL: <http://www.jazz.ru/music/notes/song/jazz>.
15. Назайкинский Е. В. О константности в восприятии музыки. *Музыкальное искусство и наука: сборник статей*. Москва : Музыка, 1973. Выпуск 2. С. 59-98.
16. Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової: офіційний сайт. URL [http://odma.edu.ua/structure/faculties/orchestral\\_faculty/folk\\_instruments/ergiev](http://odma.edu.ua/structure/faculties/orchestral_faculty/folk_instruments/ergiev). (дата звернення: 25.11.2018).
17. Панасье Ю. (1978). *История подлинного джаза*. Ленинград: Музыка, 128 с.
18. Плахцінський Р. Програма до спецкурсу Історія виконавства на духових та ударних інструментах (структура та зміст). *Наукові записки. Серія Педагогіка*. Тернопільський державний педагогічний університет імені В. Гнатюка. №2, 2001. С.70-74.
19. Понькіна А. Еволюція академічної музики для саксофона другої половини ХІХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.02 : Ростов на Дону, 2020. 487 с.
20. Понькіна А. Жанр сонати для саксофона в творчості українських композиторів. *Молоді музикознавці України : тези VII Всеукр. науково-теоретичної конф.* Київ, 2006. С. 71-72.
21. Понькіна А. Про жанр квартету для саксофонів. *Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців* : матер. V Всеукр. наук.-практ. конф. Харків, 2005. С. 63-64.
22. Понькіна, А. М. Саксофон у музичній культурі ХХ ст. (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 19 с.
23. Понькіна А. Становлення жанру сонати для саксофона. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь : Сана, 2007. Вип. XXIV, ч. 1. С. 9-15.
24. Посвалюк В. Наукові дослідження виконавства на духових інструментах в Україні на сучасному етапі: *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ: НМАУ, 2008 № 1. До 95-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. С. 112–117.

25. Раабен, Л. Н. Камерная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки: исследование. Ленинград: Советский композитор, 1986. 200 с.
26. Ржевська М. Категорія національного та процеси самоутвердження і самовизнання української музичної культури (перша третина XX ст.). *Українське музикознавство*. Київ: Муз. Україна, 1998. Вип. 28. С. 80–90.
27. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ: Автограф, 2005. 352 с.
28. Соломонова О. Музична освіта: теоретичні та історичні дисципліни крізь призму «сміхового аспекту» *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Муз освіта в Україні: теорія і практика*. Вип. 29. К., 2003. С. 172-180.
29. Соломонова О. Про особливості виконавської манери М.П. Мусоргського (до проблеми сміхового аспекту творчості). *Науковий вісник*. Вип. 8. Кн. 5. Київ : НМАУ ім П. І. Чайковського, 2000. С. 94-103.
30. Соломонова О. Система музичної освіти в КДАМ-КАМ: проблеми і перспективи. Міжнародна наукова конференція «Мистецька освіта в Україні: сучасний стан – інноваційність – перспективи розвитку». Тези доповідей. Київ: МЗВО «КАМ», 2019. С. 52-53.
31. Соломонова О. Б. Смысловый потенциал синестезийных процессов в танцевальной музыке (на примере витально-смеховых текстов). *Аспекти історичного музикознавства*. 2012. № 5. С. 108-124. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy\\_2012\\_5\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2012_5_10)
32. Степанова А. О. Методичні вказівки до вивчення дисципліни «Основний музичний інструмент» (сакфосон) для студентів бакалаврів. Одеса: Університет Ушинського, 2020. 53 с.
33. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ: НМАУ, 2004. Кн. 10. С.180-190.
34. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва, Музыка. 1989. – 205 с.
35. Хрестоматія ансамблевої гри (дуети, тріо, квартети) : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів II–IV рівнів акредитації. Упор., муз. ред., метод. рекомендації О. Мельника. Івано-Франківськ, 2011. 164 с.
36. Чехуніна А. О. Бахіанство як установка композиторської та виконавської творчості XIX-XX сторіч: автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Одеса. 2010. 20 с.

37. Чехуніна А. О. Психологічна настанова як базовий аспект музичного навчання. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2021. Вип. 76. Т. 3. С.54-59. URL: [http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2021/76/part\\_3/12.pdf](http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2021/76/part_3/12.pdf)
38. Чехуніна А. О. Установка творчої діяльності в контексті музикознавчої проблематики. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*. Альманах. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2008. Вип. 22. С. 323-329.
39. Чехунина А. О. Установка как проблема музыкальной психологии. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво педагогіка Луганськ*, 2008. Вип. 9. С. 68-78.
40. Чехуніна А. О. Феномен психологічної установки у визначенні національно-стильової специфіки музики. *Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової «Музичне мистецтво і культура»* / головн. ред. О. В. Сокол. Одеса: «Друкарський дім», 2009. Вип. 10. С. 87-98.
41. Чжань Цзянянь. Деякі положення методики навчання гри на саксофоні. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Вип. 16 (21). Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2014. С. 96-99. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu\\_014\\_2014\\_16%282%29\\_25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2014_16%282%29_25)
42. Чуріков В. Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики: навч.-метод. посіб. Київ: Інститут змісту і методів навчання 1997. 72 с
43. Шапошникова М. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне. *Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах*. Вип. 80. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. С. 22-38
44. Abbink E. Saxophone education and performance in British Columbia: early history and current practices: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts. Vancouver, 2011. 97 p.;
45. Beeson R. E. The Saxophone Sonata in Twentieth Century America: Chronology and Development of Select Repertoire: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts. Maryland, 2011. 39 p.
46. Cottrell S. The Saxophone. Yale Musical Instrument Series. Yale University Press, 2013. 352 p
47. Herrer P. Szaxofoniskola. Budapest: Ed. Musica, cop. 1963. 60 p. Notes.
48. Letellier R. Methode Nouvelle pour tous les Saxophones. Print. in France: Ed.Robert Martin, 1965. 123 p., Notes

49. Rendal F. Saxophone before Sax. *The Musical Times* (London). 1939. December. 1. p.1078.
50. Sterns M. (1963). *The Story of Jazz*. (3rd Ed.). New York: Oxford University Press, 200 p.



## Додаток А

КОДЕКС АКАДЕМІЧНОЇ ДОБРОЧЕСНОСТІ  
ЗДОБУВАЧА ВИЩОЇ ОСВІТИ ХЕРСОНЬСЬКОГО  
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

я, Гнісева Тарія Олександрівна,  
учасник(ця) освітнього процесу Херсонського державного університету, УСВІДОМЛЮЮ, що академічна  
добročесність – це фундаментальна етична цінність усієї академічної спільноти світу.

**ЗАЯВЛЯЮ, що у своїй освітній і науковій діяльності ЗОБОВ'ЯЗУЮСЯ:**

- дотримуватися:
- вимог законодавства України та внутрішніх нормативних документів університету, зокрема Статуту Університету;
  - принципів та правил академічної доброчесності;
  - нульової толерантності до академічного плагіату;
  - моральних норм та правил етичної поведінки;
  - толерантного ставлення до інших;
  - дотримуватися високого рівня культури спілкування;
- надавати згоду на:
- безпосередню перевірку курсових, кваліфікаційних робіт тощо на ознаки наявності академічного плагіату за допомогою спеціалізованих програмних продуктів;
  - оброблення, збереження й розміщення кваліфікаційних робіт у відкритому доступі в інституційному репозитарії;
  - використання робіт для перевірки на ознаки наявності академічного плагіату в інших роботах виключно з метою виявлення можливих ознак академічного плагіату;
- самостійно виконувати навчальні завдання, завдання поточного й підсумкового контролю результатів навчання;
- надавати достовірну інформацію щодо результатів власної навчальної (наукової, творчої) діяльності, використаних методик досліджень та джерел інформації;
  - не використовувати результати досліджень інших авторів без використання покликань на їхню роботу;
  - своєю діяльністю сприяти збереженню та примноженню традицій університету, формуванню його позитивного іміджу;
  - не чинити правопорушень і не сприяти їхньому скоєнню іншими особами;
  - підтримувати атмосферу довіри, взаємної відповідальності та співпраці в освітньому середовищі;
  - поважати честь, гідність та особисту недоторканність особи, незважаючи на її стать, вік, матеріальний стан, соціальне становище, расову належність, релігійні й політичні переконання;
  - не дискримінувати людей на підставі академічного статусу, а також за національною, расовою, статевою чи іншою належністю;
  - відповідально ставитися до своїх обов'язків, вчасно та сумлінно виконувати необхідні навчальні та науково-дослідницькі завдання;
  - запобігати виникненню у своїй діяльності конфлікту інтересів, зокрема не використовувати службових і родинних зв'язків з метою отримання нечесної переваги в навчальній, науковій і трудовій діяльності;
  - не брати участі в будь-якій діяльності, пов'язаній із обманом, нечесністю, списуванням, фабрикацією;
  - не підроблювати документи;
  - не поширювати неправдиву та компрометуючу інформацію про інших здобувачів вищої освіти, викладачів і співробітників;
  - не отримувати і не пропонувати винагород за несправедливе отримання будь-яких переваг або здійснення впливу на зміну отриманої академічної оцінки;
  - не залякувати й не проявляти агресії та насильства проти інших, сексуальні домагання;
  - не завдавати шкоди матеріальним цінностям, матеріально-технічній базі університету та особистій власності інших студентів та/або працівників;
  - не використовувати без дозволу ректорату (деканату) символіки університету в заходах, не пов'язаних з діяльністю університету;
  - не здійснювати і не заохочувати будь-яких спроб, спрямованих на те, щоб за допомогою нечесних і негідних методів досягати власних корисних цілей;
  - не завдавати загрози власному здоров'ю або безпеці іншим студентам та/або працівникам.

УСВІДОМЛЮЮ, що відповідно до чинного законодавства у разі недотримання Кодексу академічної доброчесності буду нести академічну та/або інші види відповідальності й до мене можуть бути застосовані заходи дисциплінарного характеру за порушення принципів академічної доброчесності.

17.11.2022/

(дата)

Гнісева

(підпис)

Тарія Гнісева

(ім'я, прізвище)