

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології,
журналістики та мистецтв
Кафедра культури і мистецтв**

**РЕПЕРТУАРНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ САКСОФОНОВОЇ
АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ
(МУЗИКОЗНАВЧО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АНАЛІЗ)**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконав: здобувачка 2 курсу, 08-241М гр.
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової)
програми Музичне мистецтво
Чехунін Дмитро Сергійович

Керівник кандидатка педагогічних наук,
доцентка Гунько Н.О.

Рецензент докторка педагогічних наук,
професорка, професор кафедри
теорії та методики навчання
мистецьких дисциплін
Бердянського державного
педагогічного університету
Стратан -Артишкова Т.Б.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Історична ретроспектива саксофонного академічного мистецтва	7
1.1. Історія становлення саксофону як академічного інструменту....	7
1.2. Провідні саксофонні школи і виконавське мистецтво.....	15
1.3. Специфіка української виконавської саксофонної школи	20
РОЗДІЛ 2. Формування репертуару для сольного саксофона.....	26
2.1. Специфіка репертуару для саксофону в ХІХ ст.	27
2.2. Еволюція репертуару в ХХ – поч. ХХІ ст.	33
РОЗДІЛ 3. Стильовий спектр репертуару для сольного саксофону.....	37
3.1. Твори для саксофону в контексті загальноєвропейських стильових тенденцій	37
3.2. Джазові стильові елементи в репертуарі саксофоніста	45
3.3. Сучасні тенденції композиторських пошуків у площині саксофонного сольного виконавства	48
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	59
ДОДАТКИ	
Додаток А.....	65
Додаток Б.....	66

ВСТУП

Актуальність теми. Серед численного академічного музичного інструментарію саксофон є відносно молодим інструментом. Але його впевнене входження у професійну музичну систему, інтеграція в академічну традицію стало свідченням глибокої трансформації виконавських уявлень, композиторського мислення, жанрово-стильових меж у музиці ХІХ – початку ХХІ ст.. У зв'язку з цим виникає потреба ґрунтовного вивчення репертуарно-стильових особливостей творів для саксофона в академічному контексті, а також формування відповідних педагогічних підходів до їх інтерпретацій та викладання. Особливу актуальність набуває систематизація етапів становлення академічної саксофонної літератури, виявлення впливу культурно-історичних чинників на її формування та осмислення сучасних тенденцій розвитку, що створює підґрунтя для подальшого удосконалення виконавської й освітньої практики.

У вітчизняному музикознавстві до питань саксофонного мистецтва зверталось немало науковців. Різноманітні виконавські аспекти розкрито у дослідженнях В. Авілова [1], В. Апатського [3], О. Берегової [4], Ю. Василевича [8], Д. Зотова [13], М. Крупця [19-22], Л. Максименко [25-26], А. Понькіної [29-32], К. Язикова [40] та ін., також в окремих наукових роботах розглядаються питання становлення й розвитку окремих жанрів в саксофонному репертуарі – А. Авілов [2], Я. Гробаль [12], Л. Максименко [24] та ін.. Проте питання репертуарно-стильових особливостей саксофонної академічної музики недостатньо ще вивчені. З огляду на це постає нагальна потреба осмислення стильових і жанрових аспектів академічного саксофонного репертуару, що підкреслює **актуальність теми даної роботи «Репертуарно-стильові особливості саксофонної академічної музики (музикознавчо-педагогічний**

аналіз)». Таке дослідження сприятиме розширенню та оновленню репертуарної бази, вдосконаленню методичних підходів, підвищенню професійного рівня підготовки саксофоністів та визначенню перспектив подальшого розвитку інструмента в академічному просторі.

Мета дослідження – виявлення та систематизація репертуарно-стильових особливостей академічної музики для саксофона..

Завдання дослідження.

Відповідно до мети визначаються головні завдання роботи:

- 1) дослідити історію становлення саксофону як академічного інструменту;
- 2) вивчити питання формування провідних саксофонних шкіл;
- 3) визначити специфіку формування академічного репертуару для саксофону;
- 4) систематизувати хронологію становлення академічного репертуару для саксофону;
- 5) проаналізувати етапні твори для саксофону в загальноєвропейському стильовому контексті;
- 6) проаналізувати окремі твори для саксофону в джазовому стильовому аспекті;
- 7) окреслити сучасні тенденції композиторських пошуків у площині сольного саксофонного виконавства;

Об'єктом дослідження є академічний саксофонний репертуар XIX – початку XXI ст..

Предметом дослідження є стилістичні моделі та виконавські підходи до академічного саксофонного репертуару у музикознавчому та педагогічному аспектах.

Методи дослідження: Основними методами дослідження в даній кваліфікаційній роботі є: історико-теоретичний – при розгляді історичної ретроспективи становлення саксофону як академічного інструменту; метод музикознавчого аналізу – при характеристиці стильових

особливостей репертуару для саксофону та порівняльний метод – при співставленні творів різних історичних періодів; аналітико-інтерпретаційний метод – для вивчення виконавських підходів та їх впливу на стильове осмислення твору.

Наукова новизна одержаних результатів.

Наукова новизна даного дослідження полягає в тому, що подальшого розвитку набули загальні питання становлення й розвитку академічного репертуару для саксофону; вперше зроблено спробу систематизувати жанрово-стильову хронологію академічного репертуару для саксофону; уведено в науковий обіг малодосліджені твори європейських композиторів, зокрема Hot-Sonate Е. Шульхоффа, «Соло із зворотнім зв'язком К. Штокгаузена, а також твір українського композитора – «Crosswise» Олександра Щетинського, який ще взагалі не мав аналітичного розгляду в науковому просторі. Це розширює уявлення про національний пласт саксофонної літератури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Тема даної роботи відповідає науковим програмам підготовки фахівців другого рівня вищої освіти «Магістр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво»; навчальним планам даного напрямку підготовки, тематиці та науково-дослідницькому профілю кафедри музичного мистецтва.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали і висновки даного дослідження можуть бути використані в лекційних курсах дисциплін «Історія музики», «Методика викладання музичного мистецтва»; в педагогічній діяльності викладачів спеціального /додаткового музичного інструмента (саксофон). Також матеріали роботи можуть бути використані в подальших дослідженнях даної проблеми.

Апробація результатів дослідження.

Кваліфікаційна робота обговорювалася на засіданнях кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв Херсонського державного університету.

Провідні положення та висновки було відбито у одноосібних публікаціях та виступі на конференції:

- «Репертуарно-стильові особливості саксофонної академічної музики (музикознавчо-педагогічний аспект)». Альманах Магістерські студії. Херсон: ХДУ, 2025;
- «Європейський академічний саксофон: становлення репертуару та стильові напрями розвитку (XIX–XX ст.)» / Матеріали XIII Всеукраїнської (із міжнародною участю) науково-практичної конференції «АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В СИСТЕМІ ВИЩОЇ ШКОЛИ» 25 квітня 2025 року (Херсон – Івано-Франківськ – 2025);
- Тези доповіді «Європейський академічний саксофон: становлення репертуару та стильові напрями розвитку (XIX–XX ст.)» на XIII Всеукраїнській (із міжнародною участю) науково-практичній конференції «АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В СИСТЕМІ ВИЩОЇ ШКОЛИ» 25 квітня 2025 року, Херсон – Івано-Франківськ – 2025.

Структура дослідження.

Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і двох додатків. Загальний обсяг роботи складає 67 сторінок, з них 58 сторінок основного тексту. Список використаних джерел складає 52 позиції.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА САКСОФОННОГО АКАДЕМІЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Історія становлення саксофона як академічного інструмента.

Історія становлення саксофону як академічного інструменту відбувається в добу романтизму, що була позначена прагненням митців до індивідуального самовираження, емоційної глибини висловлювань. Це обумовило активні пошуки нових тембрових забарвлень, відтінків. Дуже влучно зазначив це В. Ракочі, підкресливши, що «виведення тембру на вершину ієрархії – це чи не найбільш потужний імпульс для створення нових барвистих ефектів...» і далі він продовжує думку – «...пошук особливого забарвлення звучання – завдяки іншому значенню тембру – набуло у романтиків системності й стало поворотним моментом» [33, с.153]. Почалися радикальні оновлення конструкцій вже існуючих інструментів, а також виникали й деякі нові інструменти. Заслуга винаходження нових інструментів, використання різного роду удосконалень належить виконавцям, музичним майстрам, композиторам. І тут не можна не згадати таких діячів, які були віддані своїй справі – Т. Бьом, А. Сакс, І. Мюллер, К. Альменредер, Ч. Клаггет, Мейербер, Г. Берліоз, Р. Вагнер та ін. [44, с.168-187].

В такому процесі активного пошуку художньо-виражальних властивостей романтичного інструментарію народився саксофон, який був запатентований у 1846 році Адольфом Саксом – відомим бельгійським інструментальним майстром, а також виконавцем-кларнетистом і диригентом. Однак експериментальні пошуки з духовими інструментами, де звуковидобування відбувалося шляхом коливань одинарного язичка, що збуджував стовп повітря всередині трубки, почалося значно раніше. Зокрема, попередником нового інструменту

називають кларнет Дефонтенеля, який був створений ще у 1807 році, мав S-подібну форму із загнутим уперед розтрубом і відігнутим мундштуком [36, с.110].

Однак англійський музикознавець Ф. Рендалл не погоджується з такою думкою і наполягає, що цей інструмент скоріше був прототипом бас-кларнету, ніж саксофону. Науковець зауважує, що «...вороги Сакса, яких було у Парижі немало, побачили у примітивному дерев'яному інструменті, винайденому годинниковим майстром з Ліз'є, прототип саксофона», але це тільки зовнішня схожість [51]. І цю позицію підтримує німецький музикант Д. Кул, який мав доступ до єдиного зразка кларнету Дефонтенеля, що зараз знаходиться в музейних фондах Паризької консерваторії, і практично довів, що при передуванні кларнет Дефонтенеля видає інтервал дуодециму, як кларнет, а не октаву, як саксофон.

Іншим прототипом саксофону деякі дослідники вважали тенорун Генрі Лазаруса з подвійним каналом фаготного типу і дзьобоподібним мундштуком з одинарною тростиною [36, с.110]. Але, як і перший варіант, із саксофоном це має віддалену схожість.

Попередником саксофона також називали каледоніку, інструмент, винайдений у 1820 році шотландським майстром-музикантом У. Мейклом. Як зазначає Р. Стецюк, «...каледоніка скоріше всього наближалася до саксофона своїм «матовим» звучанням, тобто з аакустиккою і тембром, аніж за візуальним виглядом». Пізніше У. Мейкл «...зупинившись на початковій моделі інструмента, передав його для подальшого удосконалення англійському майстру дерев'яних духових інструментів Д. Вуду, який, завдяки деякому перетворенню конструкції і направлення розтрубу, що був вигнутий під кутом 80 градусів, перетворив каледоніку в дещо інший за формою і звучанням інструмент. Так народився альт-фагот...» [35, с.110]

Сам А. Сакс не залишив ніяких відомостей про роботу над своїм інструментом. Можна лише припускати, що це була серія експериментальних пошуків в напрямку гібридизації мідних і дерев'яних духових інструментів, пристосування кларнетового мундштука до офіклеїду, що в результаті народило саксофон, в якому поєдналися ознаки кларнету – мундштук з одинарною тростиною, ознаки офіклеїду – металева канонічна трубка та ознаки флейти і гобоя – система клапанів (див. Додаток А). Влучно всі взаємозв'язки саксофона з попередниками узагальнив Г. Берліоз у статті «Музичні інструменти А. Сакса». Він зазначив, що «дітище» А. Сакса має подібність до зовнішньої форми офіклеїда та мундштука бас-кларнета, що наділяє його технічними та звуковими можливостями низьких регістрів. Таким чином, саксофон, народжений блискучим творчим задумом А. Сакса, увібрав у себе окремі якості інших духових інструментів» [41, с.23].

Тож, умовно «генеологію» саксофона можна уявити таким чином:

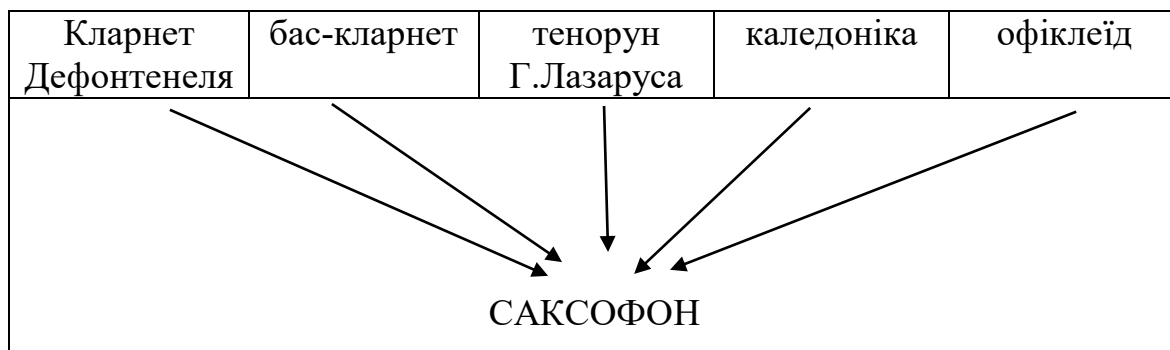


Рис.1.1.1

Взагалі, як підкреслюють дослідники, «...народження всього нового – це завжди і таємниця, і неочікуваність» [35, с.107]. Адже звук у нового інструмента в результаті утворився соковитий, міцний, дещо нагадував віолончельний тембр, але в той же час не втратив специфіку духових тембрів. Технічні можливості саксофона були дуже великими, він не поступався в цьому плані кларнету і навіть перевершував його рівністю звучання у всіх регістрах.

Дуже високо оцінив новий інструмент А. Сакса французький композитор Г. Берліоз у своєму «Великому трактаті про сучасну інструментовку та оркестровку» [6]. На момент написання цієї роботи А. Саксом було вже створено шість різновидів саксофонів:

- Сопраніно – використовується рідко, стрій in Es або in F, діапазон des^1 – as^3 . Цей різновид має яскраве і виразне звучання, нагадуючи малий кларнет;
- Сопрано – in B, діапазон as – es^3 , за звучання у верхньому регістрі нагадує англійський ріжок, а у середньому і нижньому – корнет. Технічні можливості цього різновиду інструменту дуже великі, звучання загалом виразне, найбільш вдало звучить у п'єсах кантиленного характеру;
- Альт – in Es, діапазон des – as^2 . Даний різновид саксофону є найбільш універсальним і розповсюдженим у сольному виконанні. Але активно використовується і в ансамблях, і в оркестрових звучаннях. Композитори звертаються до нього найчастіше, доручаючи як теми кантиленного характеру, так і віртуозного;
- Тенор – in B, діапазон As – es^2 . Має повне, глибоке, насичене звучання, широко використовується як у творах кантиленного характеру, так і у віртуозних п'єсах;
- Баритон – in Es, діапазон Des – as^1 . За звучанням даний інструмент дуже потужний, соковитий, особливо у нижньому і верхньому регістрах.
- Бас – in B, діапазон As – es^1 . Технічні можливості цього різновиду саксофону дещо обмежені, але звучання дуже об'ємне і густе, насичене, особливо у нижньому та середньому регістрах.

Але Г. Берліоз відмітив, що дуже скоро з'явиться і сьомий вид – контрабас [6, с. 494]. Саме так і відбулося:

- Контрабас – in Es, діапазон Des₁ – as, також використовується дуже рідко.

Г. Берліоз зауважує, що саксофон став дуже вдалою знахідкою і має «рідкісні й дорогоцінні якості» [6, с. 494], серед яких називає:

- різноманітність реєстрової палітри – «звук м'який і зворушливий у верхньому реєстрі, повний і в'язкий у низькому, ... а в середньому він має особливо глибоку виразність» [6, с. 495];
- універсальність тембру – тембр саксофона викликає «...незрозумілі асоціації зі звуком віолончелі, кларнета, англійського ріжка, з додаванням металевого відтінку, що надає йому особливий характер» [6, с. 495];
- експресивність звучання і технічну віртуозність інструменту – саксофон однаково підходить «як для стрімких віртуозних пасажів, так і для виразної кантилени, і гармонічних співзвуч релігійного або мрійливого характеру», «...трелі на велику й малу секунду можна виконувати майже протягом всього хроматичного звукоряду...» [6, с. 495];
- «...саксофони можуть бути корисними у всіх музичних жанрах», особливо у «повільних п'єсах з м'яким звучанням» [6, с. 496];
- можливість застосування певних звукових ефектів, зокрема «сильного роздуву і приглушення звуку, що нагадує дію камери експресії у органі» [6, с. 496].

Перший дебют саксофона як академічного інструменту відбувся в Парижі в 1844 році на першій композиторській апробації у відомому паризькому залі Герца якраз під час авторського концерту Г. Берліоза, де була зіграна п'єса французького композитора, яку він спеціально написав для цієї події «Священний хорал для голосу і шести духових інструментів». За спогадами самого Г. Берліоза, «...коли зазвучав саксофон, на слухачів наплинув потік урочистих і меланхолійних, а іноді розпливчастих, подібних до послабленого відлуння звуків» [35, с. 108]. Неймовірні

відгуки висловлювали й інші композитори-романтики, зокрема Дж. Россіні, Дж. Мейєрбер, який сказав, що саксофон це є «досконалість звуку».

Також треба згадати, що в цьому ж році саксофон активно почав використовувати ще один французький композитор Жан Кастнер. Він вперше вводить саксофон в свою оперу «Останній цар Іудеї», прем'єра якої (в концертному виконанні) відбулася в тому ж 1844 році. А в подальшому пише багато творів саме для академічного саксофону [16]. На жаль ім'я Ж. Кастнера було дещо затьмарене славою Г. Берліоза, навіть дослідники творчості останнього зазначають, що трактат Ж. Кастнера по інструментовці («Загальний курс інструментування») став моделлю для подібного трактату Гектора Берліоза [47, с. 356]

Отже, після такої офіційної презентації інструменту А. Сакс ще продовжив удосконалювати його і, як вже було сказано вище, в 1846 році запатентував саксофон. Сам майстер, говорячи про свої нові інструменти, наголошував, що головною метою його було «...збагачення звукової палітри інструмента новими тембровими відтінками і якнайширше охоплення звуковисотної шкали, що використовується у музичній практиці» [35, с. 108].

Та не дивлячись на те, що дебют нового саксофону був вдалим, подальший його шлях становлення як академічного інструменту був досить тернистим. Причини цього дослідив Д. Зотов у своєму дисертаційному дослідженні «Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття» [13]. Науковець розглядає фактори, що стримували розвиток саксофону на прикладі Франції, але це саме можна сказати й відносно інших Європейських країн. Що ж саме називає Д. Зотов:

- «максимізована консервативність музичних кіл і професорського складу Паризької консерваторії» [13, с.16];

- «дещо поспішна презентація нового інструменту на загал без відповідного інформаційно-просвітницького забезпечення» [13, с.16];
- «незвична акустична концепція саксофону» [13, с.16];
- «широкий спектр «нестандартних» для виконавської системи того часу виражальних засобів та прийомів гри» [13, с.16];
- Загальне «неприйняття» техніко-аплікатурних новацій в конструкції інструменту музикантами попередньої формації» [13, с.16];
- «недоборческа конкуренція» з боку музичних майстрів, які створювали різного роду перепони для введення в обіг епохального винаходу А. Сакса» [13, с.16].

Але не дивлячись на певні гальмування історичного процесу розвитку саксофону як академічного інструменту, він продовжував удосконалюватися. Так, сам А. Сакс наприкінці XIX століття, у 1880 році дещо розширив діапазон. Ще через десять років французька фірма «Lecomte» винайшла систему подвоєного октавного клапана, а американська компанія Conn додала боковий клапан ес третьої октави. І так до сьогодні продовжуються удосконалення інструменту різними відомими фірмами, серед яких французька фірма Selmer Paris, якій належать легендарні моделі Mark VI, Supreme; японська фірма Yamaha – моделі Custom EX, Custom Z; вузькоспеціалізована японська фірма Yanagisawa – моделі W020, A-WO2, які часто обирають саме академічні саксофоністи; французька фірма Buffet Crampon, інструменти якої також більше мають академічну орієнтацію – моделі Zenso, 400 Series та інші.

Так поступово саксофон стає одним з найяскравіших феноменів у музичному світі, який поєднав два вектори – академічну традицію і джазову свободу. Унікальність інструменту полягає в його здатності адаптуватися до різних музичних стилів, розкриваючи нові виразові можливості в кожному з них.

До репертуару академічної сцени саксофон активно почали включати на початку XX століття, насамперед як сольний інструмент, а згодом як рівноправного учасника камерних ансамблів, симфонічних і духових оркестрів. Його тембр та технічні можливості викликали зацікавлення у композиторів-новаторів. Так, до своїх камерних творів активно включали саксофон Жак Ібер, Дезіре Дондесн, Пауль Хіндеміт, серед українських композиторів Віталій Годзяцький, Олександр Щетинський, Ігор Щербаков, Золтан Алмаші та інші.

У порівнянні з джазовим саксофоном академічний має свої характеристики, що відрізняють його за якістю звуку, техніки, виконавського стилю. Представимо це у формі порівняльної таблиці:

	Академічний саксофон	Джазовий саксофон
Звук	Збалансований, вивірений, підкреслює темброву чистоту характеристичність	Емоційно насичений, варіативний, індивідуалізований
Техніка гри	Класична з чіткою артикуляцією	Варіативна, з використанням бендінгу, глісандо
Інтерпретація	Втілення авторського задуму	Вираження особистості виконавця
Підхід до музичного тексту	Виконання строго за текстом	Імпровізація
Репертуар	Класичні, романтичні, сучасні композиторські твори	Джазові стандарти, імпровізації, авторські композиції

Рис. 1.1.2

На початку ХХІ ст. дещо стираються межі між академічним і джазовим трактуванням саксофону, зростає популярність крос-жанрових проєктів, де саксофон функціонує як універсальний інструмент. Попри те, сьогодні академічний саксофоніст – це виконавець, який володіє універсальний музикант, інтерпретатор, професійна діяльність якого охоплює широкий спектр жанрів, від класичних творів ХХ століття до найновіших зразків авангардної академічної музики. Завдяки багатому, самобутньому тембру, динамічній гнучкості, технічній віртуозності, саксофон зайняв повноправне місце в академічній музиці і вийшов за межі «джазового кліше», довівши свою здатність бути глибоким інструментом у серйозному академічному контексті.

1.2. Провідні саксофонні школи і виконавське мистецтво

Активний розвиток саксофону як інструменту сприяло й становленню виконавських і педагогічних шкіл в Європейському мистецькому просторі. Спочатку дамо уточнення поняттю «школа» в даному контексті. Дуже влучним, на наш погляд, тут є визначення А. Понькіної, яка зазначає, що «...основним критерієм поняття «виконавська школа» є історичний генезис виконавської майстерності в межах будь-якого географічного простору, де сформувався центр професійної освіти та виникла наступність «викладач-учень». Підсумком такого процесу стала методична й художня література, що відобразила педагогічні принципи та тенденції мистецтва гри на саксофоні» [29, с. 180]. Саме з цієї точки зору вивчимо питання формування провідних саксофонних шкіл.

Першовідкривачем, виходячи з історії виникнення інструмента, була звичайно французька саксофонна школа. Саме в Паризькій консерваторії було відкрито перший клас саксофону у 1857 році за ініціативою тогочасного ректора Ф. Обера. Першими викладачами стали

сам А. Сакс, блискучий кларнетист Г. Клозе, який, створивши відомий методичний посібник гри на кларнеті, пізніше написав не менш блискучі методичні посібники гри на саксофоні [51]. Наприклад, назвемо його праці «Повний метод для всіх видів саксофонів» у двох частинах (1846 р.), «Початкова школа гри на саксофоні альті та тенорі» (1877 р.), «Початкова школа гри на саксофоні-баритоні» (1879 р.), «Початкова школа гри на саксофоні сопрано» (1881 р.) [32, с. 24] Також не можна не згадати Ж. Кастнера, про якого згадувалося вже в попередньому підрозділі і його методичну роботу «Повне систематичне керівництво по саксофону та його сімейству – новим мідним язичковим інструментам» (1845 р.) [32, с. 24].

Саме у Франції з'явилися перші оригінальні твори для академічного саксофону. Серед авторів – вже названий Г. Берліоз, Ж. Кастнер, Ж. Демерсман, Ж.-Б. Сенжеле, Дж. Мейєрбер, Ж.-Б. Арбан, А. Тома, Ж. Массне та ін.

Саме у Франції набуло широкого розвитку сольне та ансамблеве виконавство на саксофоні. Перші випускники класу саксофону Паризької консерваторії почали активну концертно-виконавську діяльність по всій Європі та за її межами. Найбільш відомими стали Льюїс Мейєр, Анрі Вюіль, Шарль Суальє, Едуард Лефебр, якого називали «королем саксофонів» або «Паганіні саксофона» [51, с. 3] та ін. Саме вони познайомили і публіку Європи, і США, і слухачів Південно-Східної Азії, Китаю, Індії, Австралії зі звучанням нового інструменту – саксофону. Більше того, завдяки їм в США почалося формування саксофонної академічної школи ще до появи джазу.

Вже в XX столітті французька академічна саксофонна школа продовжила активний розвиток в творчій діяльності блискучого виконавця і педагога Марселя Мюля. У зв'язку з його ім'ям відбувся другий сплеск цієї школи на світовій арені після невеликої перерви, коли клас саксофону у Паризькій консерваторії було закрито і відновлено лише

в 1942 році. Саме за його ініціативи було створено квартет саксофоністів, котрий виконував різноманітну музику від бароко до романтизму. Часто транскрипції для ансамблю робив сам М. Мюль. Виконавська майстерність квартету була дуже високо оцінена музичними критиками: «...виконавці настільки віртуозні, що важко уявити, що вони грають на тих же саксофонах, які ми чуємо в джазі. Мене захоплює їхнє дихання і невтомність, а також м'якість і чистота інтонацій» [30, с.61].

Поряд з М. Мюлем в цей же час працював Даніель Дефайє, який також започаткував власний квартет саксофоністів, гастролював з ним по всіх країнах Європи. Крім того він видав багато педагогічних збірок і пропагував сучасну французьку музику для саксофона.

Таким чином французька академічна саксофонна школа утвердила своє провідне положення серед інших європейських першою, активно розвиваючи свої національні традиції, пропагуючи французький репертуар для саксофону в педагогічній царині, продовжуючи традиції своїх попередників, засновників саксофонної школи, що ґрунтувалися на розвитку «...технічної досконалості, пошуку індивідуального тембру звука, способів розширення верхнього діапазону інструмента, використання насиченого вібрато» [30, с. 62]. «Французький саксофонний репертуар відрізнявся багатою орнаментикою, зокрема різноманітними мордентами та групето, що використовуються перед кульмінаційними епізодами та ферматами. Мелодична лінія часто підпорядковується завуальованому вібрато, яке природно підкреслює багатство і чуттєвість тембру» [23, с.42]

В інших європейських країнах розвиток академічної саксофонної школи почався значно пізніше, вже в XX столітті. Тобто ці школи можна вважати спадкоємицями французької. Так, в Німеччині, як зазначається в посібнику А. Барезеля, «до джазової моди в музиці» саксофон не користувався популярністю в країні, його знали тільки як «учасника» французьких театральних оркестрів [41, с.25]. І лише в 1926 році завдяки

професору консерваторії Штерна (Німеччина) Густаву Бумке, який навчався у сина А. Сакса, відкривається вперше клас саксофона і починається формування академічної саксофонної школи. Викладач для популяризації інструменту сам пише твори для студентів, складає методичний посібник гри на саксофоні, де чітко окреслює головну ідею – органічне поєднання технічних властивостей саксофона і традицій німецької класичної духової школи, тобто те, що є домінантою будь-якої національної виконавської школи. «Школа гри на саксофоні» Г. Бумке і сьогодні не втрачає своєї цінності. Вона має дуже логічну побудову від простого до складного, після невеликого історичного екскурсу всі наступні розділи роботи докладно розглядають різноманітні виконавські прийоми, специфіку транспонування на саксофоні тощо.

До 1926 року можна знайти поодинокі випадки використання саксофону в творах німецьких композиторів. Зокрема симфонія Р. Штрауса «Domestica», створена в 1903 році. Але це відбулося під впливом харизми Г. Берліоза, який був палким прихильником й покровителем нового інструменту. Та у німецької публіки це не викликало зацікавленості.

А в 1927 році на музичній фестивалі саксофон вже активніше зазвучав в партитурах опер П. Хіндемита «Назад і вперед» та К. Вайля «Махагоні». Цьому посприяла без сумніву в першу чергу діяльність Г. Бумке. А пізніше продовжили справу його послідовники Емст Міттельбах, Еріх Рохов, Омар Лампартер, Детелеф Бенсманн, Сігурд Рашер, ім'я якого стало особливо відомим не тільки в Німеччині, але й далеко за її межами. Він був ініціатором формування класичних (академічних) саксофонних шкіл у різних країнах Європи, в яких він гастролював чи проживав у певні періоди свого життя.

Але все ж таки у порівнянні з французькою виконавською школою в Німеччині академічний саксофон приймали стриманіше. Справжнє визнання в цій країні саксофон отримав лише у зв'язку з приходом моди

на джаз, де він став домінуючим. Та й цей період був не довгим і сповнений драматичних подій. Рейх вважав саксофон «інструментом дегенеративної негритянської музики» [23, с. 49]. В журналі німецьких музикантів «Deutsche Tonkünstler-Zeitung» з'явився маніфест про заборону саксофону в країні і про заборону джазу. На початку 30-х років XX століття ці вимоги було здійснено. Г. Бумке було звільнено з консерваторії, клас саксофону закрито. Після такої дискримінації відновлення права на існування інструменту відбулося лише у повоєнні роки. Музиканти-саксофоністи продовжили розвивати академічну саксофонну школу, спираючись на традиції закладені Г. Бумке, але тепер в тісній взаємодії із джазовими тенденціями. І навіть у консерваторії за ініціативою Б. Заклеса відкривається саме джазовий клас саксофону.

Ще пізніше саксофон з'явився у Великій Британії, в Італії, Швеції, Норвегії, Данії та ін.. Наприкінці XIX – початку XX століть його використовували лише в оркестрах легкої та військової музики. Академічне ж визнання відбулося пізніше ніж у Німеччині і тим більше пізніше ніж у Франції – це була вже середина XX століття. І це визнання було переважно пов'язане з гастрольною діяльністю вже відомих музикантів, зокрема вагоме значення мала діяльність Марселя Мюля та Сігурда Рашера. І якщо М. Мюль мав просто гастролі, то С. Рашер в силу певних історичних подій, приходу до влади Гітлера був вимушений поїхати з батьківщини і викладав в Данії, потім у Швеції, проводив лекції в інших країнах. І кожного разу він пропагував саме академічний саксофон. На своїх лекціях музикант наголошував, що «...в академічній музиці саксофон повинен звучати так, як його задумав винахідник Адольф Сакс», що «...сучасні мундштуки відрізняються від тих, які задумав А. Сакс, і звук, який вони видають, хоча є більш корисним для джазового виконавця, якому потрібен гнучкий проникливий звук, не підходить для академічної музики, ... для класичного саксофону бажаним

є більш м'який, округлений звук, який може видавати лише мундштук з великою округлою внутрішньою частиною...» [27, с.9].

Та поряд з активною діяльністю названих музикантів, які пропагували академічний саксофон, значного впливу на процес утворення національних саксофонних шкіл в цих країнах мав джаз. Адже в 40-ві – 50-ті роки XX століття в країнах Європи активно почали гастролювати американські саксофоністи, утверджуючи саме джазове мистецтво. Серед них Чарлі Паркер, Руді Відофт, Чарльз Дейлі, Стен Гетц та інші.

Таким чином формування академічної саксофонної школи почалося з Франції, пізніше знайшло продовження в Німеччині. В інших Європейських країнах цей процес почався тільки в середині XX століття у тісній взаємодії академічних та джазових виконавських традицій.

1.3. Специфіка української виконавської саксофонної школи.

Формування української саксофонної школи стоїть особняком в контексті загальноєвропейського процесу, про який ішла мова вище. Дещо його можна порівняти з Німецькою «саксофонною драмою» тільки напевно в більш жорсткому варіанті. Як влучно зазначив українських саксофоніст, педагог Юрій Василевич, саксофон в Україні «...прожив таке життя як український народ...». «Тільки-но саксофон з'явився в Україні, а це було ще за радянських часів, його заборонили. Тоді казали, що «сьогодні ти слухаєш джаз, а завтра зрадиш батьківщину», і що «від саксофона до ножа – один крок»» [37]. Як бачимо, саксофон асоціювався з джазом, який вважався «буржуазною», «занепадницькою» музикою, що не відповідала радянські моралі. У директивах і постановах Міністерства культури СРСР саксофон називали «зайвим», «чужим». Інструмент категорично забороняли, а доля виконавців, що все ж таки таємно намагалися грати на саксофоні, була драматичною. Не завжди це було

фізичне знищення, частіше це було професійне «викреслення» людини – заборона виступати, викладати, примусове усунення з посади, арешт, вилучення інструменту, заслання у віддаленні регіони тощо. Звичайно класів саксофону в консерваторіях не могло й бути.

Але перша згадка про саксофон в Україні сягає часів Першої світової війни як інструменту, що увійшов до складу оркестру січових стрільців. М. Хованець, розповідаючи про історію створення січового оркестру, наводить прізвища перших його диригентів-керівників. Це Михайло Гайворонський та Роман Лесик, які частіш за все самі створювали репертуар для колективу. І в своїй статті М. Хованець пише про останнього: «Роман Лесик – підхорунжий, диригент стрілецького оркестру, автор музичних картинок «Легіон УСС», «Вечір в Україні», секстетів для кларнетів та саксофонів» [38, с.168].

В 30-ті роки ХХ століття в Україні, як і в багатьох інших Європейських країнах познайомилися з джазом. І розвиток саксофонної школи набув нового напрямку. Інструмент почали використовувати в джаз оркестрах. Найбільш відомими на той час був харківський колектив «Теаджаз», організатором і керівником якого був Богдан Ренський. А в Одесі великої популярності набув джаз оркестр Леоніда Утьосова. Як зазначає В. Апатський, в репертуарі саксофоністів в цей період були яскраво-специфічні твори, які синтезували в собі українські фольклорні елементи та специфічну виконавську манеру.

Але з другої половини 30-х років саксофонне мистецтво взагалі не розвивалося в Україні через ідеологічні заборони «...у зв'язку з його асоціюванням з буржуазним вульгарним способом життя західного світу» [40, с. 124]. Як згадує український саксофоніст Ю. Василевич: «Так ненавиділи США, що зачепили інструмент, який за походженням американським не був» [15].

Зацікавленість композиторів і виконавців до саксофону в Україні відновлюється вже в 60-ті роки ХХ століття. Але так як джазове

мистецтво все ще асоціювалося з «капіталістичним способом життя» відновлення виконавської школи на саксофоні відбувається в першу чергу в академічному напрямку. Українські митці, які спрямовували свою творчість саме не розвиток саксофонного мистецтва, спиралися на французькі традиції й виконавські принципи. До популяризації інструменту долучились українські композитори, зокрема Левко Колодуб, Ганна Гаврилець, Володимир Рунчак, Сергій Пілютіков, Віталій Годзяцький, Юрій Іщенко, Олександр Козаренко та інші. І закономірною в цьому процесі співпраці композиторів і виконавців-саксофоністів стала проблема відкриття педагогічних шкіл, методичної літератури.

Відтак, починають відкриватися класи саксофонів в навчальних закладах. Досліджуючи це питання, Л. Максименко у дисертації зазначає, що спочатку це були середні спеціальні заклади освіти, а пізніше вже консерваторії, де й сформувалися національні традиції української саксофонної школи як в плані стилістики, виконавської манери, так і в педагогічних принципах. Тобто відразу формування української саксофонної школи йшло по шляху національної ідентифікації. За визначенням української музикознавиці, професорки О. Б. Соломонової національна ідентичність – це «...увиразнена національно-ментальна самобутність, що забезпечує приналежність конкретних феноменів... до української спільності, а відтак – сприяє усвідомленню митцем своєї національної природи як ототожненої з українським світом» [34, с.11].

Фундатором відкриття першого класу саксофону у вищому навчальному закладі був Михайло Крупей, який зініціював це в 1979 році в Одеській консерваторії (зараз Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової). В 1985 році клас саксофону відкривається в Харкові, його очолив Віктор Чуріков. Ініціатором відкриття класу саксофону в 1990 році у Київській консерваторії (нині Національна музична академія ім. П. Чайковського) був Юрій Василевич, котрий, до речі, стояв у витоків відомого Київського квартету саксофоністів ще задовго до відкриття

класу саксофону у консерваторії. І останнім клас саксофону, у 1994 році, відкрився у Львівській Національній музичній академії ім. М. Лисенка. Його очолив Ян Проців.

Звичайно, враховуючи наше коріння і сьогоденні реалії, не можна не зупинитися на розвитку саксофонної школи на Херсонщині. Клас саксофону в Херсонському музичному училищі було відкрито тільки в 90-ті роки ХХ століття на базі відділу «Духових та ударних інструментів», а згодом, з 1999 року клас саксофону працював при щойно відкритому відділенні «Музичне мистецтво естради». Однак панувати цей інструмент у складі джаз-бендів і естрадних оркестрів почав значно раніше. І тут не можна не згадати чудового музиканта Семена Ривкіна, який в 1955 році вступив на 3 курс Херсонського музичного училища і відразу почав працювати в Херсонському палаці піонерів, де заснував унікальний дитячий художній колектив – естрадно-духовий оркестр. В цьому колективі учні опановували гру на інструментах, а також вчилися співати по нотах, імпровізувати. Серед інших інструментів тут вчили грати і на саксофоні. Серед перших випускників Ігор Тертичний, який згодом став знаним саксофоністом. Цю «школу» пройшов Олег Найман, Сергій Слітінський, які потім продовжили навчання у Херсонському музичному училищі. Серед викладачів-саксофоністів училища назовемо яскравих музикантів Анатолій Шумейко, Олег Захоженко.

В 90-ті роки в Херсоні утворюється ще два джазові колективи, де саксофонна група посідала вагоме місце.

В 1993 році народився Біг-бенд, засновником і диригентом якого був заслужений працівник культури України Віталій Шаповаленко. До складу оркестру увійшли професійні музиканти. З перших днів існування колектив заявив про себе дуже гучно і відразу зайняв достойне місце серед кращих оркестрів України.

У 1996 році народився ще один колектив – «Диксиленд», який мав популярність серед юнацької та дорослої аудиторії міста. Цей колектив

мав також міцну саксофонну групу. Він став Лауреатом міжнародного дитячого джазового фестивалю пам'яті Л. Й. Утьосова (м. Одеса), Джаз-карнавалу (м. Одеса), міжнародного дитячого джазового фестивалю «Атлант-М» (м. Київ), міжнародного фестивалю «Джаз-Коктебель» (м. Коктебель) та ін. А його музиканти-саксофоністи яскраво презентували Херсонську саксофонну школу не тільки в Україні, але й в країнах Європи.

Отже, Херсонська саксофонна школа посідає вагомe місце в історії становлення та розвитку української саксофонної традиції. Її діяльність сприяла не лише професійній підготовці виконавців, а й формуванню репертуарних та методичних засад, що інтегрувалися у ширший національний контекст. Представники школи зробили помітний внесок у популяризацію інструмента, розширення його виконавських можливостей та включення саксофона до академічного і міжстильового музичного простору України.

Визнання української саксофонної школи на світовому рівні засвідчується активною участю українських музикантів на різноманітних концертах, фестивалях по всьому світі, перемогами у міжнародних конкурсах тощо.

Таким чином, розглянувши етапи формування саксофонної академічної школи в Європі та в Україні зокрема, зазначимо, що це був досить тривалий і тернистий шлях. Початково саксофон утвердився завдяки військовим оркестрам, однак з другої половини XIX століття зайняв достойне місце в академічній музиці. Європейські виконавці та педагоги такі як Марсель Мюль, Даніель Дефайє, Жан Лондей, Сігурд Рашер створили ґрунтовну школу гри на інструменті, поєднавши віртуозність із глибинним художнім змістом. Саме вони започаткували традицію навчання саксофоністів у консерваторіях, піднесли інструмент до рівня сольного, ансамблевого й оркестрового виконавства. Провідними саксофонними школами в Європі історично стали

Французька та Німецька. Інші сформувалися дещо пізніше, вже наприкінці XIX – початку XX століття і зазнали значного впливу джазового мистецтва, що визначило пріоритетність подальшого розвитку національних шкіл. В Україні формування національної саксофонної школи було дещо пригальмовано у зв'язку з ідеологічними утисками, але з 60-х років XX століття набуло значної активності, в результаті чого виникає національна саксофонна школа, яка, засвоївши фундаментальні принципи французької академічної традиції, виробила оригінальну модель розвитку, що характеризується інтеграцією академічних, джазових та національно-стильових компонентів.

РОЗДІЛ 2

ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ СОЛЬНОГО САКСОФОНА

Формування репертуару для академічного саксофону було тісно пов'язано зі становленням інструменту, закріпленням його у виконавській практиці. Відповідно, спочатку почали вводити саксофон в оркестрові й оперні партитури. Серед творів XIX століття назовемо оперу Ж. Кастнера «Останній цар Юдеї», де саксофон використано в багатьох номерах, а в №12 «Арія» він взагалі проводить сольну мелодію на фоні струнних інструментів. Також назовемо опери «Вічний жид» Ф. Галеві, «Іродіада», «Король Лахорський» Ж. Массне, «Генріх VIII» К. Сен-Санса, «Гамлет», «Франческа да Ріміні» А. Тома, «Африканка» Дж. Мейєрбера, «Хільда» С. Франка. Серед симфонічних творів – «Арлезіанка» Ж. Бізе, Симфонія №1 А. Маньяра, вокально-інструментальна симфонія «Голос в Парижі» Ж. Кастнера, його ж симфонія для змішаного хору і оркестру «Мрія Освальда», «Різдвіна симфонія» У. Фрайт, симфонічна поема «Життя поета» Г. Шарпант'є та ін.

В XX – XXI століттях кількість композиторів, які вводять саксофон в оркестрові та оперні партитури значно збільшується. Назвемо найбільш яскраві твори: Симфонії №1 «Less Hommages», №2 «Apollo and the Seaman», №3 «Ships» Дж. Холбрука, Симфонія №4 Ч. Айвза, опера «Турандот» Дж. Пуччіні, опера «Кардильяк» П. Хіндемита та його ж симфонія in B, балет «Створення світу» Д. Мійо, «Рапсодія в стилі блюз» та «Американець у Парижі» Дж. Гершвіна, опера «Харі Янош» З. Кодаї, «Лулу» А. Берга, Симфонія-реквієм Б. Бріттена, «Морська» симфонія А. Жоліве, Симфонія «Сіті-Нуар» Дж. Адамса та багато інших. Треба відмітити, що в багатьох перелічених творах, зокрема в творах Дж. Гершвіна, відчувається тенденція джазового впливу на використання саксофону, але при цьому зберігається його академічна природа. Американський композитор дуже влучно зауважував, що «...твір,

написаний повністю у джазовому стилі жити не буде...», він вірив, «...що джаз може бути основою серйозних симфонічних творів, які мають неминучу цінність» [17, с.271].

Подібну тенденцію спостерігаємо і у формуванні ансамблевого репертуару академічного саксофонного мистецтва.

Але в нашій роботі ми зупинимось докладніше на формуванні репертуару саме для сольного виконання, оскільки саме сольний репертуар, на наш погляд, становить найбільш показовий пласт творчості, оскільки саме в ньому найповніше віддзеркалюється еволюція виконавських засобів та поступове розкриття темброво-виразових можливостей інструмента. На відміну від ансамблевого й оркестрового репертуару, де саксофон здебільшого виконує функцію тембрового збагачення або гармонійного доповнення, у сольних творах він постає як самодостатній художній феномен. Саме тут простежується динаміка розвитку технічного арсеналу, розширення діапазону виразових прийомів та поступове закріплення інструмента в академічній виконавській практиці.

Тож розглянемо яким чином еволюціонувала репертуарна політика у зв'язку з цим від XIX століття до сьогодення.

2.1. Специфіка репертуару для саксофону в XIX ст.

Як було висвітлено в першому розділі, народився саксофон в епоху, коли утверджувалося концертне виконавське мистецтво як окрема галузь творчої діяльності. Важливим чинником у становленні інструменту і затвердженні його в академічному мистецтві стало відкриття класів саксофону в консерваторіях. Звичайно це вимагало певного педагогічного репертуару для розвитку виконавської майстерності учнів. Відповідно, спочатку з'явилися оригінальні етюдні вправи для опанування технічними елементами гри, а також транскрипції творів, написаних для

інших інструментів або для голосу. Це допомагало розкрити темброві й технічні можливості академічного саксофона та водночас включити його у навчальний процес. Крім того виконання знайомих слухачам творів на новому інструменті з самобутнім тембром сприяло швидшому визнанню саксофона.

Серед найбільш популярних транскрипцій назовемо твори епохи бароко та класицизму: Сонати для флейти, Партити та сонати для скрипки соло Й. С. Баха, (див. Додаток Б, №1, 2). І тут треба зазначити, що звернення до «...авторитету Й. С. Баха для романтиків мало фаустианський «присмак»: вибудовувалась демонізація трактовки особистості Й. С. Баха, котрою романтики захоплювались в його інструментальних творах» [39, с.20]. Не меншу увагу привертали й твори інших композиторів, зокрема, Сонати для гобоя та флейти Г. Генделя, *Adagio* Т. Альбіноні, Концерт для кларнета В. А. Моцарта (див. Додаток Б, №3), Концерт для віолончелі з оркестром Й. Гайдна. Не менш яскравими є перекладення для саксофону чуттєво-емоційних творів епохи романтизму, наприклад, «Серенада», «Ave Maria» Ф. Шуберта, «Павана», Пісні для голосу Г. Форе, Капріс №24 Н. Паганіні, Куплети тореадора, Хабанера з опери Ж. Бізе «Кармен» та ін.

Розглянемо докладніше транскрипції, які є репертуарними у виконавській діяльності автора даної роботи.

Adagio Т. Альбіноні – один з найбільш відомих творів італійського композитора, хоча до сьогодні авторство цього твору залишається під питанням. В монографії про композитора музикознавець Р. Джазотто зазначає, що він знайшов рукопис Альбіноні, який включав буквально кілька музичних фрагментів і цифрований бас, і відновив твір [36]. Ця теорія піддається сумнівам, але в будь-якому разі твір поновив цікавість до творчості чудового композитора епохи бароко.

Відкривається твір семитактовим вступом. Який задає загальний характер всьому творові. Низхідний поступовий рух від тоніки до

домінанти в басу апелює до риторичної барокової фігури *catabasis*, яка була, як відомо, пов'язана з образами скорботи, смерті:



Рис. 2.1.1

Після цього починається основна тема, яка в перекладенні доручена саксофону і завдяки його теплому і спокійному тембру наче проспівується голосом, який звучить ніби «голос скорботи». Тут розкривається лірична сторона саксофону, що контрастує з його більш відомою віртуозною роллю. Основна тема викладена у формі періоду, однотонального, неквадратного. Основним способом викладення і одночасно розвитку матеріалу є секвенція, висхідна у першому реченні (тт.8-11) і низхідна у другому (тт.12-19). Після зупинки на тоніці соліст-саксофоніст у повній тиші (в партії фортепіано пауза) декламує скорботний мотив, побудований на зітхальних секундових інтонаціях, наступні шість тактів завершують розвиток першого розділу низхідною секвенцією в партії фортепіано і останні тонічний акорд раптом дає надію, просвітлення. Тоніка замінюється на мажорну (т.29).

Другий розділ представляє собою наче вільні імпровізації саксофону на фоні витриманих акордів в партії фортепіано. Інтонаційно

ці імпровізації пов'язані з матеріалом першого розділу і вступу. Зупиняються вони знову на соль мажорному тризвуччі, але тепер він виконує роль не мажорної тоніки, а домінанти до субдомінантової тональності c-moll. Саме в цій тональності знову починає звучати тема першого розділу, але зміна виражальних засобів надає їй особливо драматичного звучання – тональність c-moll. Зміна відтінку з піано на форте, в партії фортепіано ущільнюється фактура, баси звучать в октавному подвоєнні:



Рис.2.1.2

Таким чином, Adagio Т. Альбініні в перекладенні для саксофона набуває особливої виразності завдяки тембровій природі інструмента. Теплий, оксамитовий і водночас пройнятий драматизмом звук саксофона надзвичайно органічно втілює образ закладений у творі. Саме темброві барви саксофона дозволяють поєднати благородну стриманість барокової музики з глибокою емоційністю й чуттєвістю, роблячи перекладання особливо переконливим й близьким слухачеві.

Не менш відомим твором в перекладенні для саксофону є **Куплети тореадора** – один з найвідоміших номерів опери «Кармен» французького композитора Ж. Бізе. Тут яскраво відчувається іспанський колорит (що обумовлено змістом опери) за рахунок ритму болеро, який чітко прослуховується в акомпанементі, пружного синкопованого ритму, тріольних фігур, мелізматики, хроматизмів в мелодиці:



Рис.2.1.3

Яскравий героїчний характер в музиці створюється й використанням стрибків на широкі інтервали. Відчуття піднесеності досягається через домінування автентичних зворотів в гармонії.

Форма в транскрипції, як і в оперному номері, куплетна. Приспів на відміну від куплету звучить більш маршово, адже в акомпанементі зникає ритм восьма і дві шістнадцяті і активно «крокують» рівні вісімки, що відчеканюють кожную з чотирьох долей в такті:



Рис.2.1.4

Враховуючи самотність тембру саксофону, про що велася мова в першому розділі, дуже природньо в партії саксофону звучить тема вокальної партії з чітким збереженням фразування і артикуляції.

Отже, роблячи висновки, можна сказати, що і в цій транскрипції для саксофону тембр інструменту виявляється напрочуд доречним. Його яскрава, енергійна і водночас гнучка звукова палітра підкреслює живий, темпераментний характер твору. Саксофон передає демонстративну відвагу і грайливу іронію образу тореадора, поєднуючи в собі блискучу віртуозність з яскравою сценічною виразністю.

Та в XIX столітті крім транскрипцій відомих творів чинне місце зайняли й оригінальні твори для сольного саксофона. Зокрема це твори Ж.-Б.Сінжеле: Концертні соло №№1-9, Фантазії для саксофона і фортепіано, Концертіно, Капріс; Каприс та варіації для альт-саксофона та фортепіано Ж.-Б. Арбана; Фантазія на оригінальну тему, Premier Solo andante et bolero, Deuxieme Solo – Cavatine Ж. Демерссмана; Концерт для альт-саксофона і фортепіано П. Женена та ін.

Оригінальні твори для саксофона на відміну від транскрипцій мали особливу специфіку, адже вони були написані з повним урахуванням техніко-виразових можливостей інструмента. У перелічених, та в інших композиціях композитори прагнули продемонструвати гнучкість тембру саксофона, його виразність у кантилені і одночасно віртуозність у пасажах та технічних прийомах. Характерною тенденцією в оригінальних академічних творах для саксофона в XIX столітті була тенденція використання всіх тембрових різновидів інструменту, прагнення до концертного стилю. Яскравим прикладом тому є «Концертні соло» Ж. Сінжеле або «Соло» Ж. Демерссмана.

Так в Концертному соло №3 оп.83 Ж. Сінжеле, в сольній партії саксофону використовуються широко інтонації фанфарного плану, при цьому вони дуже віртуозні в технічному плані, досить великі градації динамічного діапазону, що надає звучанню грандіозності. В Концертному соло №7 композитор вводить фрагменти каденцій саксофона. І хоч вони

зовсім невеликі за обсягом, проте це свідчить про більшу індивідуалізацію виконання, новий рівень концертності.

Цікаве спостереження стосовно академічної саксофонної музики XIX століття робить сучасний голландський саксофоніст Арно Борнкамп, який відмічає, що саксофонні твори XIX століття були розраховані на виконавські прийоми того часу, зокрема на гру без вібрато. І він, записуючи альбом ранньої саксофонної музики (так він називає музику XIX століття), докладав багато зусиль, щоб грати так як це звучало на історично ранніх саксофонах, без вібрато. Подібний альбом під назвою «Історичний саксофон» записав французький саксофоніст Клод Делангль, який спирався на виконавські особливості, започатковані Марселем Мюлем з так званим «обмеженим вібрато». А деякі саксофоністи для того, щоб якомога найближче відтворити звучання оригінальних творів XIX століття використовують оригінальні інструменти Сакса [46].

Таким чином, можна зробити висновок, що репертуар академічного саксофона в XIX столітті складався переважно з транскрипцій яскравих класичних творів і ранніх оригінальних творів для академічного саксофону, в яких відбивалися загальні тенденції розвитку сольного інструментального виконавства епохи романтизму.

2.2. Еволюція репертуару в XX – поч. XXI ст.

В XX столітті відбувається вагомий крок в розвитку репертуару для саксофону, що свідчило про те, що саксофон став повноправним членом академічного інструментарія. Це було пов'язано з виникненням жанру сонати для камерного ансамблю (саксофон+фортепіано) та сольного саксофона. Серед найбільш показових перших зразків цього жанру назовемо сонати Б. Хайдена, написані на початку 30-х років XX століття, сонати В. Кнорра, В. Якобі, П. Крестона, П. Хіндемита. Пізніше в другій половині XX століття і на початку вже XXI століття – сонати Ю. Іщенка,

Г. Андерсона, О. Нельсона, В. Шмідта, Й. Фільда, Д. Кенфілда та ін. Соната «...як вища форма «абсолютної музики»...» [18, с. 31] продемонструвала прагнення музикантів (композиторів і виконавців) осмислити філософсько-естетичні проблеми буття крізь призму особистісного (ліричного, передусім) сприйняття світу – фіксуючи найвищий статус функціонування кожного з видів академічної музично-інструментальної творчості» [7, с.140]

Перші сонати 30-х років апелювали до виконавських прийомів, характерних для С. Рашера. Це були на той час передові прийоми, зокрема гроул, тремоло, використовувався високий регістр. Це спостерігаємо в сонатах Е. Кнорра та В. Якобі. Розглянемо дещо детальніше, як приклад репертуару ХХ століття, **сонату В. Якобі**. За структурою вона традиційно має три частини: I частина – *Allegro ma non troppo*, II частина – *Sarabanda*, III частина – *Allegro*. Загальний характер сонати драматичний. I і III частини дуже технічні, містять багато дрібних тривалостей, які складаються у віртуозні пасажі, які доволі важкі для виконання й не дуже зручні. Досить складний і ритм при цьому, використовуються широко квартали, квінтони, секстони, септони. Велика амплітуда динамічних градацій, що дає можливість навіть говорити про драматургію динамічних планів. Наприклад, в тактах 47 – 49 першої частини на кожній ноті чуємо швидке максимальне крещендо й тут же швидке максимальне дімінуендо. В II частині застосовується дуже щільне легато, кантиленна мелодія «проспівується» на фоні терпких, складних гармонічних співзвуч (див. Додаток Б, №7).

Але крім жанру сонати продовжували розвиватися оригінальні саксофонні мініатюри, які збагачувалися новими художньо-виражальним елементами. Стильовий елемент буде розглянуто докладніше в наступному розділі, але тут ми зазначимо в загальному плані, що еволюція репертуару для академічного саксофона у ХХ – на початку ХХІ століття відзначається значним розширенням жанрових і стильових меж,

а також поглибленням виразових можливостей інструмента. Як вже було відмічено, в першій половині XX століття утверджується традиція створення масштабних академічних творів — сонат, концертів, камерних ансамблів, які закріплюють саксофон у системі професійного музичного мистецтва. Водночас у цей період відчутний вплив джазової стилістики, що збагатив академічний репертуар новими ритмічними й тембровими характеристиками.

У другій половині XX століття композитори звертаються до новітніх технік письма, використовуючи експерименти з фактурою, тембром, артикуляцією, а також залучаючи елементи авангарду, мінімалізму й алеаторики. Репертуар стає надзвичайно різноманітним і відображає широку панораму художніх пошуків епохи.

На початку XXI століття спостерігається інтеграція саксофона з електронікою та мультимедійними засобами, що відкриває нові перспективи для сольного виконавства. Водночас важливою тенденцією стає синтез різних стильових напрямів — академічної, джазової та популярної музики, що формує сучасну багатовимірну модель репертуару. Таким чином, упродовж XX – початку XXI століття академічний саксофон пройшов шлях від утвердження у вузькому академічному контексті до набуття універсального й міжстильового характеру, що визначає його провідну роль у сучасному музичному просторі.

Виходячи з вищесказаного, хронологію становлення й формування академічного репертуару для саксофону можна представити наступним чином:

- Середина XIX століття. Початковий етап формування репертуару: домінують транскрипції класичних творів та перші оригінальні композиції, у яких виявляються характерні риси романтизму — виразність мелодики, віртуозність та орієнтація на сольне виконавство.

- Кінець XIX – початок XX століття. Поступове зростання кількості оригінальних творів для саксофона; репертуар починає відображати нові стильові пошуки, проте залишається під значним впливом романтичної традиції.
- Перша половина XX століття. Активне формування академічної традиції: з'являються масштабні твори для саксофона з оркестром, камерні ансамблі, концертні п'єси. Репертуар урізноманітнюється жанрово та стилістично, виявляється вплив не лише академічної, але й джазової музики.
- Друга половина XX століття. Значне розширення виражальних можливостей: використання новітніх композиційних технік, експерименти з тембром, артикуляцією, формою. Саксофон здобуває статус рівноправного академічного інструмента у світовій музичній культурі.
- Кінець XX – початок XXI століття. Репертуар саксофона характеризується синтезом академічних, джазових і сучасних стилів, активним використанням розширених технік гри, а також інтеграцією новітніх технологій (електроніки, мультимедіа). Це забезпечує подальший розвиток інструмента та його актуальність у сучасному музичному просторі.

Таким чином, формування репертуару для сольного саксофона відбувалося поступово: від транскрипцій та перших романтичних творів XIX століття – до різноманітних жанрово-стильових зразків XX–XXI століть, збагачених джазовими елементами, новітніми техніками та сучасними художніми пошуками.

РОЗДІЛ 3

СТИЛЬОВИЙ СПЕКТР РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ СОЛЬНОГО САКСОФОНУ

3.1. Твори для саксофону в контексті загальноєвропейських стильових тенденцій

Сольний репертуар для саксофона відображає ключові стильові тенденції розвитку музичного мистецтва від ХІХ до першої чверті ХХІ століть. Так, у ХІХ столітті в транскрипціях ми спостерігаємо відтворення барокових, класичних традицій в саксофонному репертуарі. В оригінальних творах же яскраво проявляються сучасні для того часу романтичні тенденції, саксофон часто використовується для відтворення наспівних кантиленних мелодій, з домінуванням виразних мелодичних фраз, емоційно насичених, близьких до людського голосу. Або твори мають віртуозно-концертний стиль, що було однією з провідних тенденцій в музичному мистецтві ХІХ століття, вона базувалася на прагненні митців вразити слухача яскравістю, технічною досконалістю та емоційною силою. Як відомо у цей час з'явився культ виконавця-віртуоза, який був не лише інтерпретатором, а й рівноправним співтворцем музичного образу.

Яскравими прикладами оригінальних романтичних творів є вже згадуване «Соло», «Фантазія» Ж. Демерссемана, «Концертне соло» Г. Клозе, «Каприс» Ш. Суалле, Концертні соло **Ж. Сінжеле**. Одним з найбільш виконуваних з них є **Концертне соло №5**, на якому зупинимось докладніше. Відкривається твір невеликою інтродукцією, яка написана у формі періоду з трьох речень. Перше і друге речення повторної будови. Перше традиційно завершується на домінанті, а друге на тоніці. Третє ж речення сприймається як доповнення, де відбувається модуляція у тональність домінанти.

Основний розділ після модуляції починається в основній тональності, тобто тоніка домінантової тональності, на якій завершилася інтродукція прирівнялася до домінанти.

Тема першого розділу, яка звучить в партії саксофона, досить віртуозна, але типово романтична з характерними заокругленнями в завершенні фраз, секстовими інтонаціями:



Рис.3.1.1

Фактура прозора, гомофонно-гармонічна, що дає можливість максимально виразно прозвучати основній темі в партії соліста. Ця тема також написана у формі періоду неповторної будови, модулюючого. Знову модуляція відбувається в тональність домінанти G-dur (тональність визначаємо по партії соліста). Наступні чотири такти ніби намагаються розхитати стійкість гармонії, але зупинка відбувається на тональності D-dur, яка в свою чергу є домінантою до G-dur. І отже другий розділ, який за своїм характером є більш стриманий і наспівний починається в тональності домінанти. Відповідно, таке тональне співвідношення між розділами говорить про наявність рис сонатності в даному творі.

Друга тема написана у простій двочастинній репризній формі (тт. 26-40). Завершується вона як і починалася в тональності домінанти. Заключний розділ повністю побудовано на віртуозних пасажах в партії саксофону, які звучать безперервно. Можна сказати, що такий виклад скоріше б був притаманний партії флейти. Але композитор таким чином задовольняє потреби часу і створює віртуозно-технічну партію для саксофону.

Фінал концертного соло є своєрідною каденцією, яка функціонально завершує твір і містить каденцію соліста, невеликою. Але технічно складною. Таким чином, поєднуючи наспівні й віртуозні фрагменти в Концертному соло №5 Ж. Сінжеле виявляє у своєму композиторському стилі риси романтичної концертності.

Ще одним прикладом відповідності оригінального саксофонного репертуару загальноєвропейським стильовим тенденціям є **Fantaisie sur un thème original, op. 57 Ж. Демерссмана**, створена композитором у 1860 році. Жанр суто романтичний, адже в XIX столітті, як відомо, дуже розповсюдженими були фантазії або парафрази на популярні теми (загадаємо фортепіанні твори Ф. Ліста). Даний твір написаний на оригінальну тему Ж. Демерссмана. Відкривається він вступом, досить розгорнутим, де спочатку досить віртуозні пасажі шістнадцятими звучать в партії фортепіано, а потім фактура розріджується і на фоні акордового акомпанементу вступає саксофон. Його партія на початку звучить наче вокальна, але поступово збагачується віртуозними пасажами і врешті завершується вступний розділ каденцією соліста:

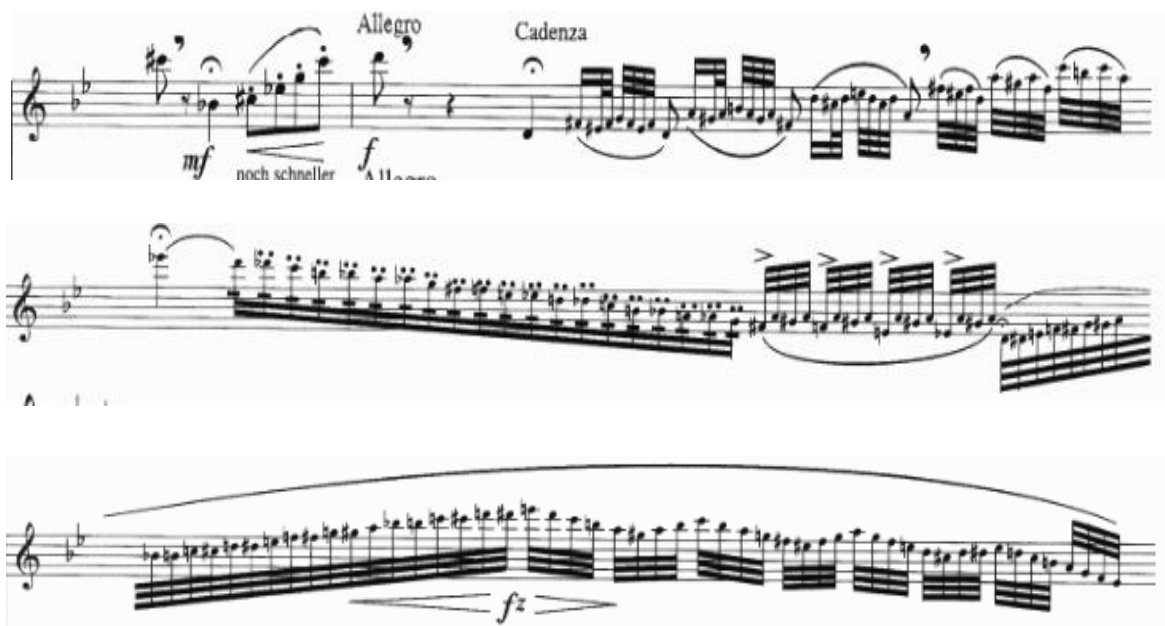




Рис.3.1.2

Основний розділ починається з проведення теми. Вона романтично-вальсового характеру, звучить на фоні прозорого акомпанементу. Написана у простій тричастинній репризній формі. Але вже в першій варіації (позначення автора) партія саксофона стає віртуозною, вальсова мелодія ніби розчиняється у пасажах шістнадцятими. При цьому форма залишається незмінною, але середній розділ простої тричастинної форми записаний як каденція соліста, хоч і невелика за обсягом. Це кульмінація варіації, після чого звучить реприза.

Яскравим контрастом починається останній розділ фантазії. Він починається у повільному темпі Andante на фоні тремолуючих акордів фортепіано. Змінюється розмір на 9/8. Але після 8 тактів спокійної імпровізації упізнається початкова вальсова тема. Але вона звучить у скороченому вигляді, всього один період. Далі починається активних рух шістнадцятими у тріольному ритмі, що нагадує слухачу про матеріал варіації. І нарешті кода звучить як вихор, стрімкими пасажами тридцять другими.

Отже, Фантазія Ж. Дамерссемана є яскравим прикладом романтичної стилістики в академічному саксофонному репертуарі.

Також в епоху романтизму в репертуарі академічних симфоністів спостерігаємо загальну тенденцію, притаманну романтикам – поєднання ознак різних жанрів, наприклад, «Фантазія-пастораль», «Адажіо та рондо» того ж С. Сінжеле та ін. Звичайно проникає в твори академічних симфоністів і програмність, наприклад «Військовий концерт» (Concerto «War») Н. Бікмана.

Далі у XX столітті важливим стильовим чинником стали джазові елементи. Які проникали в академічні твори (вище розглядалася творчість Дж. Гершвіна і його висловлювання стосовно цього). Такі риси як імпровізаційність, ритмічна свобода, синкопованість, використання блюзових інтонацій значно збагатили академічний репертуар і сприяли появі нових технічних прийомів гри на інструменті (докладніше про це піде в наступному підрозділі).

Також у XX столітті поширюються неокласичні тенденції, що виявляються у тяжінні до чітких форм, прозорої фактури, врівноваженості всіх елементів. Для саксофонного репертуару це означало поєднання класичних традицій із сучасними інтонаціями, гармоніями, що закріпило інструмент у камерно-концертній сфері.

Як приклад можна розглянути **Сонату ор.19 Пола Крестона**, написану у 1939 році. За своєю структурою соната чітко відтворює традиції класичного сонатного циклу, що говорить про наявність неокласичних традицій. До речі, треба згадати, що Я. Горбаль назвав цей твір сонатою «у манері сучасної класики» [12], тобто відразу окресливши її неокласичний стиль. Тож I частина – є драматургічним центром, вона дієва з а своїм характером, написана у сонатній формі, II частина – ліричний центр, повільна, наспівна, має тричастинну форму, III частина – швидкий жанрово-побутовий фінал, у форму рондо, тут прослуховуються інтонації з попередніх частин, що надає циклу цільності й єдності. У трьох частинах сонати розкриваються яскраво контрастні душевні стани, що є характерним вже для неоромантичного стилю. Ладогармонічні особливості твору досить складні, що також говорить про наявність неоромантичної стилістики. А саме, використовуються ланцюжки септакордів, використовуються широко різноманітні варіанти альтерацій, засоби мажоро-мінору.

Специфічною і складною є метроритміка в сонаті, особливо в II та III частинах, де утворюється своєрідна поліметрія за рахунок організації

музичного матеріалу шляхом зміни гармоній. При загальному розмірі 5/4 утворюються метричні «збивки»:



Рис.3.1.3 (II частина)

p crisp

With gaiety (♩=100)

pp crisp

detached always

5/8 5/8 7/8 3/8 5/8

Рис.3.1.4 (III частина)

Поряд з неокласичними тенденціями, в саксофонних творах ХХ століття, особливо ближче до кінця епохи, спостерігаємо звернення композиторів до неоромантичних традицій. Тут яскравими прикладами будуть твори бельгійського композитора, диригента та саксофоніста Алена Крепена, зокрема «Celine Mandarin» або «Nuits blanches». Композиції вирізняються емоційністю, чуттєвістю, що зумовлює їх популярність у концертному репертуарі саксофоністів.

«Nuits blanches» – лірична мініатюра витримана в неоромантичному стилі з імпресіоністичними рисами, де центральне місце займає вираження особливого психологічного стану, викликаного «білими ночами» - від жвавих вражень до зосереджених роздумів. Композитор реалізує цей образ через поєднання ритмо-фактурних прийомів, що відсилають до легкої джазової стилістики, та кантиленного мелодизму.

Твір написаний у тричастинній формі. Перша частина – досить жвава, дещо нагадує регтайм своїм синкопованим ритмом і спокійно крокуючим акомпанементом в партії фортепіано:



Рис.3.1.5

Завершується перше викладення основної теми невеликою каденцією соліста. Друге проведення основної теми представляє собою варіацію на основну тему. Спокійна лірична тема тепер викладається дрібними шістнадцятими, які постійно перериваються паузами, в результаті чого виникає відчуття певної грайливості і, можливо, разом з тим схвильованості:



Рис.3.1.6

Завершується це друге варійоване проведення теми знову каденцією соліста, після чого починається друга частина твору.

Друга частина контрастує до першої, це зосереджені роздуми, задумливість. Створюється атмосфера внутрішнього самозаглиблення, властивого нічним рефлексіям. Партія саксофона наче «співає», акомпанемент стає ще прозорішим. Але поступово знову з'являються пасажі шістнадцятими у соліста і завершується і друга частина невеликою каденцією соліста. Тут в каденції використано цікавий виконавський прийом, коли саксофон на стакато звучить так, ніби струнні інструменти виконують штрих *pizzicato*:



Рис. 3.1.7

Третя частина представляє собою скорочену репризу, тобто повертається характер першої частини. Таким чином форма набуває цілності.

Треба відмітити, що партія фортепіано не виконує виключно акомпануючу роль в даному творі, а в деяких моментах виступає співрозмовником саксофону.

Отже, камерна мініатюра Алена Крепена є яскравим прикладом відродження романтичної стилістики в саксофонних творах XX століття, де розкрито суто романтичний образ нічного міста під час білих ночей з

його контрастними станами – від грайливої енергії до зосереджених роздумів (див. Додаток Б, №11).

Друга ж половина ХХ – початок ХХІ ст. характеризується авангардними тенденціями. Композитори експериментують зі звуковидобуванням, застосовуються розширені техніки, включають елементи сонористики й алеаторики. Саксофон стає лабораторією пошуку нових тембрів і втіленням експериментальних ідей сучасної музики.

Таким чином, завершуючи розмову про стильові тенденції академічної саксофонної музики в контексті західноєвропейських традицій, зазначимо, що стильова палітра творів для саксофона простяглася від романтичної співучості до джазової свободи, від неокласичної ясності до авангардних новаторських експериментів, відображаючи загальну тенденцію й еволюцію музичного мистецтва.

3.2. Джазові стильові елементи в репертуарі саксофоніста

Говорячи про академічний репертуар саксофоніста, не можна оминати розмову про впливи джазової стилістики. Дуже яскраво цю ідею втілював Дж. Гершвін, який, як вже відмічалось, підкреслював, що ізолювано ці два напрямки не можуть існувати і їх інтеграція може дати неймовірний результат.

Тож вже з перших десятиліть ХХ століття у творах академічної традиції відчуються стильові впливи джазової естетики – інтонації, ритмічні моделі, характерні для джазу: синкопованість, свобода фразування, блюзові інтонації. Це розширило темброво-виражальні можливості інструмента та зумовило появу нового виконавського стилю, в якому поєднується академічна дисципліна та імпровізаційна свобода.

Розглянемо, наприклад «Етюд в манері свінгу» Дж. Гершвіна, який є репертуарним у виконавській діяльності автора даної роботи. Твір постає яскравим зразком поєднання академічної віртуозності з джазовою

свінговою стилістикою. Як відомо, характерною особливістю свінгу є «...синкопований ритм і тріольна пульсація, при якій перша з кожної пари нот подовжується, а друга скорочується, при цьому музичне виконання отримує інтенсивну бітову пульсацію – хвилеподібний рух, який створюється на контрасті біта та оф-біта, справляючи враження розгойдування, або свінгу» [5]. Отже, для «Етюд» характерна поліритмія, легка, «розгойдана» свінгова пульсація, яка на саксофоні набуває особливої виразності завдяки природній гнучкості дихання й ариткуляції:



Рис.3.2.1

В другому розділі Етюд яскравим моментом є висхідна секвенція, що рухається по півтонах, надаючи відчуття тональної нестійкості і імпровізаційності:



Рис.3.2.2

У виконавському плані саксофоніст має поєднати чіткість і технічну довершеність академічної школи з вільною джазовою манерою – гнучким фразуванням, варіативністю штрихів, динамічною виразністю. Завдяки цьому твір звучить як концертна віртуозна п'єса і як своєрідна стилізація джазового імпровізаційного етюд (див. Додаток Б, №8).

Стилістичні елементи джазу в поєднанні з елементами європейського модернізму проявляються і в жанрі сонати, зокрема, яскравим прикладом є «**Hot-Sonate**» Ервіна Шультхоффа, який мав глибокі знання в сфері джазу та ґрунтовну класичну підготовку. За структурою Hot-соната чотиричастинна. Безпосередніх позначок щодо використання джазової стилістики в ній ми не бачимо, але ритмічна вільність і складність, наявність блюзових інтонацій, характерні гармонічні співзвуччя явно апелюють до джазу.

Вже в I частині яскраво поєднуються пружні акордово-ритмічні формули партії фортепіано з вільними імпровізаціями партії саксофону, що відразу утворює враження невимушеної імпровізаційної розповіді. Гармонія при цьому досить смілива і терпка – це поєднання двох нонакордів, які знаходяться у секундовому співвідношенні e-g-b-d-f (на басу b) та f-as-c-e-g:



Рис.3.2.3

В III частині використано специфічні виконавські прийоми, що разом з яскравою артикуляцією та динамікою наділяють «розмову» саксофону театралізованими елементами:



Рис.3.2.4

Та при цьому композитор спирається на неокласичну ясність структуру сонатно-симфонічного циклу з чітко визначеними драматургічними функціями кожної з частин. Так I частина є драматургічним центром, за характером вона енергійна, танцювальна; II частина написана в дусі жанрової танцювальної сцени з інтонаційними натяками на популярні жанри; III частина є ліричним центром циклу, де саксофон постає як співучий інструмент, здатний передати глибоку експресію образу; і IV частина яскравий темпераментний фінал з виразними джазовими акцентами, віртуозними технічними пасажами, який яскраво і логічно завершує цикл (див. Додаток Б, №9).

Таким чином, джазова стилістика стала органічною частиною академічного саксофонного репертуару, збагативши його новими барвами і змістом.

3.3. Сучасні тенденції композиторських пошуків у площині саксофонного сольного виконавства

Сучасні композиторські пошуки спрямовані на розширення темброво-кolorистичної палітри саксофона та формування нових принципів організації музичного матеріалу. У творах кінця XX – першої чверті XXI століття спостерігається активне залучення нетрадиційних виконавських прийомів, артикуляційних ефектів, крайніх регістрів. Також відбувається все частіше інтеграція саксофону з електронікою чи акустичними шумовими ефектами, що відкриває нові перспективи його

звучання в академічному виконавстві. Цікавими зразками, які ілюструють вищесказане можна назвати твір П. Гана «Фернандіна» для саксофона-альта і вібрафона, «Suite off Pist» для сопрано-саксофону і віолончелі Сванте Генрісона, композицію К.Штокгаузена «Саксофон» для сопрано-саксофону та бонгів, його ж «Соло для саксофона із зворотнім зв'язком», п'єсу «Зображення моря» С. Расмусена для саксофона та ударних. Поєднання тембру саксофону з ударними розкриває тембральне забарвлення його у всій повноті. В якості акомпануючого інструмента також може виступати і комп'ютер, наприклад, «Молитва короля» для альт-саксофона та комп'ютера Стефана Клавердаля. В цих та інших творах другої половини XX – початку XXI століття відмічаємо наявність алеаторичного моменту, тобто нотний запис допускає досить вільне виконання, пропонуючи кілька аспектів інтерпретації, наприклад, відносно ритму, темпу, динаміки тощо.

Розглянемо детальніше окремі твори.

«Соло для саксофона із зворотнім зв'язком» К. Штокгаузена – твір, написаний в 60-ті роки XX століття, але є цікавим експериментом у царині поєднання акустичного саксофону з електронною технікою. Тут композитор застосовує так званий принцип *live electronics*, що передбачає створення музичного матеріалу в реальному часі із залученням зворотного зв'язку. Саксофоніст виконує задані звукові серії, які одночасно записуються на магнітофонні петлі, а згодом із певною часовою затримкою відтворюються та накладаються на новий звуковий шар. Виникає своєрідна поліфонічна фактура, яка саморозгортається. Таким чином саксофоніст наче вступає в діалог з самим собою.

Зворотній зв'язок в даному випадку має не тільки акустичний, але й композиційний сенс, адже він забезпечує появу багатошаровості та ефекту «ансамблю одного інструмента».

В стильовому відношенні «Соло для саксофона із зворотнім зв'язком» представляє собою перехід від серіалізму до концепції

процесуальної музики, де композиція не є строго фіксованою нотним текстом, а скоріше виступає певним сценарієм для звукового розгортання. Для академічного саксофона це відкриває новий рівень художньої ролі – з інструмента з характерним тембром він перетворюється на багатофункціональний звуковий генератор, який здатен створювати великі акустичні звукові простори (див. Додаток Б, №11).

Знаковими творами для становлення сучасного академічного сольного репертуару саксофоніста стали Імпровізації Ріо Ноди, який органічно поєднав технічні можливості сучасного академічного саксофона з естетикою японської музики, зокрема грою на духовому інструменті шакухачі. Це ще раз доводить універсальність тембру саксофону. Розглянемо **Імпровізацію №1 Ріо Ноди**.

Твір не має класичної структури і класичного меторитмічного оформлення. Імпровізація розгортається як нескінченний процес, що нагадує інструментальну медитацію. Перші фрази звучать як розсіяні звуки, що інколи перериваються паузами, створюючи відчуття простору:



Рис.3.3.1

В процесі розвитку поступово зростає динамічне й темброве напруження, з'являються складніші артикуляційні моменти, глісандо, форшлаги, фрулато. В кульмінації відбувається максимальне загострення динамічного контрасту і тембрального за рахунок застосування різних виконавських прийомів і форм артикуляції. І наприкінці твору повертається зосереджений, майже медитативний стан.

Основні виражальні засоби охоплюють широкий тембровий діапазон саксофона, від шепіту до різко експресивних звукових вигуків. Звичайно багато що у виконанні залежить саме від саксофоніста-

виконавця, зокрема здатність передавати ці темброві нюанси та внутрішню пластичність звучання.

Таким чином, даний твір також розкриває нові можливості саксофону як сольного інструмента, збагачуючи його темброву палітру та розширюючи межі виразності.

Дуже самобутньої і цікавою у тембровому відношенні є композиція «Зображення моря», або інший переклад – «Картини з морського саду» (**«Pictures the sea's garden»**) сучасного фарерського композитора **Сунлейфа Расмуссена**, написана для саксофона та ударних інструментів. Драматургія твору побудована на діалозі саксофону і ударних. Вже в перших тактах початкове перегукування саксофону і марімби створює своєрідний акустичний пейзаж моря, де поєднання короткого саксофонного сигналу (звук «сі-бемоль») і відлуння марімбового тремоло формують музичну метафору морської стихії.

Далі приєднується дріб малого барабану, яка вносить напруження й відчуття прихованого руху стихії. Фрази саксофона стають дедалі ширшими, розгорнутішим, ніби окреслюють широчінь морського простору. Важливу роль відіграє вібрафон, який приєднується до загального звучання, його дзвінке тремоло надає звучанню нових барв і підсилює ефект мерехтіння світла на водній поверхні.

У середній частині розвитку саксофон наче зникає зі звукової картини, залишаючи простір лише ударним. Їхня фактура набуває грайливої ритмічно-насиченої форми, що контрастує з попереднім звуковим матеріалом. Неочікувана пауза перериває цей рух, створюючи ефект драматичної зупинки, після якої саксофон вступає знову. Його монологічна мелодія звучить вже зовсім інакше – роздумливо з імпровізаційними інтонаціями, що надають музиці особистісного забарвлення. Тут наче народжується новий пласт образності: якщо ударні втілювали стихію моря у динамічному прояві, то саксофон тепер

відкриває внутрішній, людський вимір – мов роздуми чи споглядання перед безмежною морською поверхнею.

Завершальний етап розгортання твору позначений поверненням ударних інструментів, які поступово долучаються до саксофонної лінії. Це створює враження відродження руху, ніби оживає підводний світ. Особливо виразним є діалог саксофона і марімби: дерев'яний тембр марімби перегукується з теплим диханням саксофона, формуючи своєрідний звуковий контрапункт стихії та людського голосу.

Наприкінці музика поступово набирає енергії: рух поштовхується, фрази саксофона стають короткими, уривчастими, висхідні пасажі здіймаються до верхніх нот і ніби зависають у просторі, створюючи відчуття невизначеності й напруженого очікування. Кульмінаційним жестом постає останній стрімкий пасаж униз, що завершується застиглою нотою. Фінальний дріб барабану підсумовує всю драматургію твору, залишаючи у слухача відчуття нескінченної динаміки й невинного життя морської стихії (див. Додаток Б, №13).

Наступний твір, що буде в полі нашого аналізу, належить сучасному українському композитору **Олександру Щетинському – Crosswise**, написаний для саксофона та віолончелі – два контрастні інструменти, які композитор використовує для створення динамічної і водночас інтроспективної музичної тканини.

Початковий епізод твору формує прозору фактуру звукових ліній: короткі чіткі інтонації саксофона накладаються на глибокі протяжні звуки віолончелі. Така взаємодія забезпечує перехресний характер фактури, що й закладено у назві твору (Crosswise в перекладі «перехресний»). Кожний інструмент в цьому перехресті зберігає свою автономність, але водночас вступає у взаємодію з партією другого інструмента, створюючи ефект багатовимірного простору.

У розвитку твору саксофонні фрази розгортаються, застосовуються глісандо, тремоло, тоді як віолончель протиставляє довгі протяжні звуки

й арпеджовані фігури. Це формує складну перехресну фактуру, в якій мелодична активність саксофона виступає як контраст до статичної, але глибокої бази віолончелі. Висхідні пасажі саксофона, які іноді набувають імпровізаційного характеру, створюють відчуття наростання напруги та руху у вертикальній площині звучання.

Кульмінація в творі «тиха». Тихі й короткі фрази саксофону звучать на фоні ледь чутних, навіть «примарних» витриманих звуків віолончелі.

Далі до кінця твору утримується подібна прозорість фактури. Й останні звукові репліки накладаються як відлуння, залишаючи у слухача відчуття завершеної, але відкритої просторової взаємодії між інструментами.

Таким чином, Crosswise демонструє концепцію контрасту та перехресності як у фактурі, так і в тембровій палітрі. Саксофон виступає як імпульсивний, експресивний голос, віолончель – як стабільний, глибокий фундамент (див. Додаток Б, №14).

Отже, аналіз сольного репертуару для саксофона показує, що він відображає ключові стильові тенденції розвитку музичного мистецтва. У ньому простежуються впливи загальноєвропейських музичних напрямів, інтеграція джазових елементів у академічну традицію, а також тенденції сучасної музики, пов'язані з пошуком нових темброво-виражальних засобів, розширенням виконавських технік та формуванням індивідуального концертного стилю виконавця.

ВИСНОВКИ

Отже, виходячи з мети і завдань даної роботи, зробимо висновки:

1. Дослідження історії становлення саксофону як академічного інструмента дає підстави стверджувати, що його шлях у професійному мистецтві був складним і багатовекторним. Спочатку інструмент здобув популярність у військових оркестрах, де відзначався своєю виразністю та унікальним тембром. Водночас із другої половини XIX століття саксофон почав активно інтегруватися в академічну музику, поступово утверджуючи статус повноцінного концертного інструмента.

Вагомий внесок у формування виконавської та педагогічної традиції зробили європейські музиканти й педагоги – Адольф Сакс, Гіацінт Клозе, Жан Кастнер, Марсель Мюль, Даніель Дефайє, Жан Лондей, Сігурд Рашер. Саме їхня діяльність сприяла розвитку цілісної школи гри на саксофоні, що поєднала технічну віртуозність із високим рівнем художньої виразності. Завдяки їхнім методичним та концертним практикам саксофон утвердився у системі консерваторської освіти, а також здобув визнання як сольний, ансамблевий і оркестровий інструмент.

Таким чином, процес інституалізації саксофону в академічній традиції став результатом як історичних обставин, так і діяльності видатних митців, які заклали підґрунтя для подальшого розвитку інструмента в європейській та світовій музичній культурі.

2. Вивчення процесу становлення провідних саксофонних шкіл засвідчує, що першими й найбільш впливовими в Європі стали французька та німецька традиції. Їхній приклад зумовив подальше поширення виконавських практик, тоді як інші національні школи сформувалися пізніше – наприкінці XIX – на початку XX століття – та зазнали помітного впливу джазового мистецтва, що визначило специфіку їхнього подальшого розвитку.

В українському музичному середовищі процес становлення саксофонної школи тривалий час гальмувався під впливом ідеологічних обмежень. Водночас із 1960-х років спостерігається активізація цього напрямку, що призвела до виникнення власної національної традиції. Вона, спираючись на фундаментальні засади французької академічної школи, поступово виробила оригінальну модель, у якій органічно поєднуються академічні, джазові та національно-стильові складники.

3. Аналіз специфіки становлення академічного репертуару для саксофона дає підстави стверджувати, що впродовж ХІХ століття він формувався переважно за рахунок транскрипцій відомих класичних творів, а також перших оригінальних композицій, написаних спеціально для цього інструмента. У зазначених зразках, таких як транскрипції для саксофону творів Т. Альбіні, Й. Баха, Г. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Г. Форе, Н. Паганіні, Ж. Бізе, оригінальні твори Ж.-Б. Сінжеле, Ж. Арбана, Ж. Демерссмана, П. Женена, відбилися характерні тенденції розвитку сольного інструментального виконавства доби романтизму, зокрема орієнтація на виразність мелодики, розширення технічних можливостей та посилення ролі інструмента як носія художньо-емоційного змісту.

У ХХ столітті академічний репертуар для саксофона суттєво збагачується: він наповнюється новими образами й концепціями, урізноманітнюється засобами виразності та перебуває у постійному процесі пошуку. Цей період відзначається інтенсивним розширенням жанрових і стилістичних меж, що сприяло утвердженню саксофона як повноцінного академічного інструмента у світовій музичній культурі.

4. Систематизуючи процес становлення академічного репертуару для саксофона, можна простежити його поетапний розвиток. Уже в

середині XIX століття він формувався переважно на основі транскрипцій відомих класичних творів і перших оригінальних композицій, у яких відбивалися характерні риси епохи романтизму – мелодична виразність, технічна віртуозність та спрямованість на сольне виконавство. Наприкінці XIX – на початку XX століття кількість спеціально написаних творів поступово зростає, проте репертуар і далі значною мірою зберігає романтичні ознаки.

У першій половині XX століття відбувається активне становлення академічної традиції: з'являються масштабні твори для саксофона з оркестром, камерні ансамблі та концертні п'єси. Це сприяє розширенню жанрового спектра й урізноманітненню стильових підходів, у тому числі завдяки впливу джазового мистецтва. У другій половині XX століття репертуар саксофона збагачується новітніми композиційними техніками, експериментами з тембром, артикуляцією та формою, що утверджує інструмент як повноцінний складник академічного музичного середовища.

Наприкінці XX – на початку XXI століття репертуар саксофона характеризується синтезом різних стильових напрямів, органічним поєднанням академічної й джазової традицій, а також використанням розширених виконавських технік і сучасних технологій, включно з електронікою та мультимедійними засобами. Усе це свідчить про динамічний характер розвитку інструмента та забезпечує його актуальність у контексті сучасної музичної культури.

5. Проаналізувавши ключові етапні твори для саксофона – *Fantaisie sur un thème original* op. 57 Ж. Демерссмана, Сонату op. 19 Пола Крестона, а також композиції, що входять до репертуару автора даної роботи, зокрема Концертне соло №5 Ж. Сінжеле, можна зробити висновок, що ці зразки у стильовому відношенні

тяжінють до загальноєвропейських традицій. У них виявляються риси романтичної та неокласичної естетики: драматична виразність мелодики, опора на яскраві контрастні образи, технічна віртуозність і водночас увага до глибинного художнього змісту. Такі твори не лише окреслили основні напрями розвитку академічного репертуару для саксофона, але й стали своєрідними орієнтирами для наступних поколінь виконавців.

6. Важливу роль у формуванні стилістики академічного репертуару для саксофона відіграв і вплив джазових елементів. Аналіз таких творів, як *Hot-Sonate* Е. Шульхоффа та Етюд у стилі свінг Дж. Гершвіна, засвідчує органічне поєднання академічних засад із джазовими інтонаційними та ритмічними моделями. Завдяки цьому відбулося суттєве розширення виражальних можливостей інструмента, з'явилися нові темброві барви, ритмічна пластичність та особливий колорит, що надав саксофонному репертуару нової художньої глибини. Таким чином, джазова стилістика стала невід'ємною складовою академічної традиції, збагативши її новими формами музичної виразності.
7. Окреслюючи сучасні тенденції композиторських пошуків у площині сольного саксофонного виконавства на прикладі проаналізованих творів О. Щетинського *Crosswise*, С. Расмуссена *Pictures the sea's garden*, Р. Ноди *Імпровізація №1*, К. Штогаузена *Соло для саксофона зі зворотнім зв'язком*, слід відзначити їх спрямованість на постійне оновлення виражальних засобів та розширення технічних можливостей інструмента. У новітніх творах активно використовуються розширені виконавські техніки (мультифони фрулато, різні види артикуляційних ефектів), елементи алеаторики та імпровізації. Значного поширення набуває поєднання саксофона з електронікою, акустичними й мультимедійними технологіями, що створює новий художній

простір для експерименту. Характерною є також інтеграція різних стильових пластів — від академічної традиції до джазу, фольклору та популярної музики. Усе це свідчить про динамічний розвиток сольного саксофонного виконавства в ХХІ столітті та його здатність відповідати актуальним культурним і художнім запитам сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авілов В. Саксофон в контексті музично-виконавської традиції XIX – XX століть: до проблеми інструментально-виконавського стилізового моделювання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2012. 19 с.
2. Авилов В. Сольный концерт репертуара саксофониста: исторический обзор. *Музичне мистецтво: збірка наукових статей*. Донецьк, 2005. Вип.5. С.249-255
3. Апатський В. Віхи історії духового виконавства в Україні. Музичне виконавство. Вип.1. Київ, 1999. С.9-24
4. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у XX столітті. *Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського*, Київ, 2008. Вип.67. С. 131–150.
5. Берестецький М. Теорія стилю як естетико-фолософська категорія. URL : <https://www.scribd.com/document/487883353/%D0%A1%D0%B2%D1%96%D0%BD%D0%B3> (дата звернення 30.08.2025)
6. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Т.2. С.312-530 URL: <https://f.eruditor.link/file/214395/> (дата звернення : 22.08.2025)
7. Ван Хаоюань Художньо-технологічні засади саксофонної творчості: історико-стильовий та жанрово-виконавський аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства (доктора філософії). Одеса, 2024. 215 с.
8. Василевич Ю. Методичні основи навчання гри на саксофоні. *Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського*. Кн.14. Київ, 2008. Вип.77: Виконавське музикознавство. С.202-212
9. Вовк Р.А. Фундатору київської саксофонної школи – 60!. *Часопис НМАУ ім. П.Чайковського*. Київ, 2011. №1(10). С.134-137

10. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип.28. С.32-47
11. Гойсак В.Ю. Інтерпретація сучасного саксофонного репертуару (на прикладі «Камерного концертин» Ж.Ібера). *Наукові записки ТНПУ ім.В.Гнатюка: Серія Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2013. №1. С.36-42
12. Горбаль Я. Соната для саксофона П.Крестона в аспекті універсалій жанру інструментальної сонати у ХХ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2020. Вип.19. С.181-192
13. Зотов Д. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2018. 20 с.
14. Зотов Д. Проблематика початкового етапу розвитку саксофона як інноваційного інструмента європейського музичного мистецтва. *Традиції та новачії у вищій архітектурно-художній освіті: збірник наукових праць*. Харків: ХДАДМ, 2016. №3 С.16-21
15. Інтерв'ю з Юрієм Василевичем. Саксофон прожив таке життя, як український народ. *Журнал «Український тиждень»*. №33 (353), 14 серпня 2014. С.45 URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/170C58028DF61329C2257D35006458F3?OpenDocument> (дата звернення : 12.09.2025)
16. Кастнер Жан Жорж. Вікіпедія. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%BD%D0%B5%D1%80,%D0%96%D0%B0%D0%BD%D0%96%D0%BE%D1%80%D0%B6> (дата звернення : 10.08.2025)
17. Конен В. Пути американской музыки. 446 с. URL : <https://share.google/dlALr3E9ul6V5LzYL> (дата звернення : 03.09.2025)

- 18.Кочнєв В. Фортепіанний сонатний цикл у творчості сучасного музиканта: дис. ...доктора мистецтв. Одеса, 2022. 102 с.
- 19.Крупей М. Артикуляційно-штрихові засоби виконавської майстерності саксофоніста. *Вісник Прикарпатського університету: Музикознавство*. Тернопіль-Івано-Франківськ, 2008. Вип.ХІІ-ХІІІ. С.253-259
- 20.Крупей М. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ – ХХ століть): дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Одеса, 2006. 236 с.
- 21.Крупей М.В. Темброво-інтонаційні виразові засоби в контексті розвитку виконавської культури саксофоніста. *Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Серія Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2007. №1 (18). С.64-69
- 22.Крупей М. Шляхи формування художньо-виразного мислення виконавця-саксофоніста. *Науковий вісник ОДМА ім. А.В.Нежданової*. Одеса, 2003. Вип.4. Кн.2 : Музичне мистецтво і культура. С.258-268
- 23.Максименко Л.В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: дис. ...канд. мистецтвознавства. Львів. 2020. 292 с.
- 24.Максименко Л. Одночастинні поемні жанри у контексті становлення саксофонового концертного репертуару ХІХ – ХХ століть. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.Чайковського*. 2013. Вип.100. С.159-170
- 25.Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В.Рунчака). *Київське музикознавство*. 2013. Вип.47. С.217-223.
- 26.Максименко Л.В. Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан. *Наукові записки Тернопільського*

- національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2012. №1. С.59-65. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_1_12 (дата звернення 12.08.2025)
- 27.Мельник П. Саксофонна творчість композиторів та виконавців Скандинавії другої половини XX – початку XXI століть: магістерська робота. Львів, 2024. 50 с.
- 28.Мимрик М.Р. До питання темброво-інтонаційних можливостей саксофона в системі засобів музичної виразності у сучасній музиці. *Мистецтвознавчі записки: Збірка наукових праць*. Київ, 2011. Вип.19. С.101-106
- 29.Понькина А. Исполнительская школа и композиторское творчество для саксофона: аспекты взаимодействия. С.180-191 URL: <https://intermusic.kh.ua/vypusk40/vypusk40-180-192.pdf> (дата звернення : 12.08.2025)
- 30.Понькіна А. Нові виконавські прийоми гри в сонатах для саксофона 70-90-х років XX століття. *Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т.Шевченка : Педагогічні науки : зб.наук.ст.* Луганськ : Альма-матер, 2008. №4(143) С.213-220
- 31.Понькіна А. Сигуд Рашер : исполнитель и педагог. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. Харків : Архітектура. 2010. №4. С.238-241
- 32.Понькина А. Феномен саксофона в музыкальном искусстве второй половины XIX века С.21-27 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-saksofona-v-muzykalnom-iskusstve-vtoroy-poloviny-xix-veka> (дата звернення : 12.08.2025)
- 33.Ракочі В.О. Оркестр у музичному просторі Європи XVII – XXI століть. Витоки. Трансформації. Концепції : монографія. Київ : КМАМ ім. Р. Глієра, 2020. 352 с.

- 34.Соломонова О.Б. Специфіка національної ідентифікації в українській академічній музиці від Миколи Лисенка до сучасності. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. 2024. Вип141. С.8-25
URL : <http://e-archive.knmau.com.ua/bitstream/handle/123456789/683/319192-%d0%a2%d0%b5%d0%ba%d1%81%d1%82%20%d1%81%d1%82%d0%b0%d1%82%d1%82%d1%96-740613-1-10-20241229.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення :12.09.2025)
- 35.Стецюк Р.А. Органологія саксофона: історіографія, прообрази, сучасні модифікації. *Музичне і сценічне мистецтва*. Харків, 2019. Вип.2. С.105-111.
- 36.Томазо Альбіноні URL: <https://artgrand.by/encyclopedia/tomazo-albinoni-italyanskoe-barokko-i-adazhio/> (дата звернення 01.09.2025)
- 37.Трегуб С. Інтерв'ю з Юрієм Василевичем. Український тиждень. 2014, №33 (353). URL: <https://tyzhden.ua/iurij-vasylevych-saksofon-prozhyv-take-zhyttia-iak-ukrainskyj-narod/> (дата звернення : 16.08.2025)
- 38.Хованець М.І. Витоки створення оркестру духових інструментів в українському січовому стрілецтві. *Військово-науковий вісник*. 2009. Вип.12. С.165-176. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnv_2009_12_14 (дата звернення : 16.08.2025)
- 39.Чехунина А.О. Бахианство как интонационная идея романтизма в контексте музыкальной культуры XIX – XX столетий. С.16-25 URL: <https://intermusic.kh.ua/vypusk34/vyp34-Chekhunina.pdf> (дата звернення : 12.09.2025)
- 40.Языков К.О. Квартет саксофоністів як форма ансамблевого виконавства: історія та специфіка. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми : Гельветика, 2025. Вип.2 (08). С.121-127
- 41.Berlioz H. Treatise on Instrumentation / ed. by R. Strauss. Alfred Music Publishing, 1985. 436 p. URL : <http://www.opus28.co.uk/Berlioz-Strauss.pdf> (дата звернення : 21.07.2025)

42. Bolitho W. «The Saxophone» in Modern Essays (Second Series): Selected by Christopher Morley. New York : Harcourt, Brace and Co. 1924. p. 450-457.
43. Carby L. A thesis submitted to the University of Huddersfield in partial fulfilment of the requirements for the degree of Masters by Research .The University of Huddersfield, 2021. 60 p.
44. Carse A. The history of orchestration <https://www.scribd.com/document/488615504/The-History-of-Orchestration-Adam-Carse-pdf> (дата звернення : 20.07.2025)
45. Christian Debecq. Program notes to A Tribute to Sax, Performed by Christian Debecq (Out There Music, 1998) CD. Accessed from. URL: <https://outheremusic.com/en/albums/atributetosaxric341/booklet> (дата звернення : 13.07.2025)
46. Cottrell S. The Saxophone. New Haven ; London : Yale University Press, 2013. 448 p.
47. Hern Holoman D. Berlioz. Harvard University Press. 1989. 456 p.
48. Keepe M. L. The Hollywood saxophone quartet: Its history and contributions to saxophone quartet performance in the United States. The University of Arisona, 2012. 124 p.
49. Miracle S. E. An exploration of the French and American schools of classical saxophone. Honors Research Projects. Akron : University of Akron, 2015. 22 p.
50. Noyes J. R. Edward A. Lefebre (1835–1911): Preeminent saxophonist of the nineteenth century. Manhattan School of Music, 2000. 288 p.
51. Rendal, F. (1932). The Saxophone before Sax. The Musical Times, 73(1078) URL: <https://www.jstor.org/stable/919426> (дата звернення : 20.07.2025)
52. The Cambridge Companion to Saxophone [ed. Robert Ingham]. Cambridge: University Press, 1998. 176 p.

ДОДАТКИ

Додаток А



Офіклеїд



Адольф сакс та його перший саксофон

Рис.1

Додаток Б

Відеододаток

1. Й.С.Бах Скрипкова партита №2 «Алеманда» - перекладення для саксофону. URL: <https://youtu.be/YJR954lQ7N0?si=TnFP7ohpQ47Azd3S>. Виконує Георгі Джишкаріані. (дата звернення : 03.09.2025)
2. Й. С. Бах Скрипкова партита №1 «Дубль» - перекладення для саксофону. Виконує Wonki Lee URL: <https://youtu.be/3DaA6RPYdtI?si=8vRXtA1WcSHdCt0f> (дата звернення : 03.09.2025)
3. В. А .Моцарт Концерт для кларнета з оркестром – перекладення для саксофону. Солістка – Юлія Биховець. URL: <https://youtu.be/q5E1YgkN8og?si=VcInjnDvqSjq91E3> (дата звернення 03.09.2025)
4. Й. Гайдн. Концерт для віолончелі з оркестром – перекладення для саксофону. Виконує Володимир Синьов. URL: <https://youtu.be/Bvfv7Z0cOHI?si=m2Dd2DVLb4RFX6ZG> (дата звернення : 03.09.2025)
5. Ф. Шуберт Серенада – перекладення для саксофону. Виконує Холзаков Михайло. URL: <https://youtu.be/HDlbJ8jKuOM?si=JCOHaZ5qUoqkrngl> (дата звернення : 03.09.2025)
6. Н. Паганіні Капріс №24 – перекладення для саксофону соло. Виконує Maxime Bazerque. URL: https://youtu.be/zvmLaDxHJws?si=q4PkLj76U3dDC_WL (дата звернення : 03.09.2025)
7. В.Якобі. Соната для альту саксофона. Виконують Sara Zazo Romero (саксофон), Eduardo Moreno (фортепіано). URL : https://youtu.be/aCRw0VMEW5Y?si=9H0A_T8ckAyWJ9s2 (дата звернення : 05.09.2025)
8. Дж.Гершвін Етюд в манері свінгу. Виконують А.Чернявський (саксофон) та К.Карташов (фортепіано). URL: https://youtu.be/FZpEmqdG_R0?si=c0jkveNgtD3sreZs (дата звернення : 31.08.2025)

9. Е.Шульхофф Hot-Sonate URL: https://www.reddit.com/r/classicalmusic/comments/2qkosa/hotsonata_for_alto_sax_piano_by_erwin_schulhoff/?tl=ru (дата звернення 07.09.2025)
10. К. Штокгаузен Соло для саксофона зі зворотнім зв'язком. Виконує Giovanni Nardi URL: https://youtu.be/nZv9vVNx_wc?si=W5dJTJzURzhQFSuy (дата звернення : 09.09.2025)
11. А.Крепен «Білі ночі» URL: https://youtu.be/QaQVaB3XDfE?si=dpnUeN1i_GMVdDfR (дата звернення : 09.09.2025)
12. Р.Нода Імпровізація №1. Виконує Фабіо Калзавара. URL: https://youtu.be/2-HbtzzZgGw?si=S_y9XQPrYRfnJ7vo (дата звернення : 10.09.2025)
13. С. Расмуссен Pictures the sea's garden. Виконує ансамбль DuoDeum. URL: <https://youtu.be/FHmZTHBD84k?si=kSktJ1B7hcRFiJPJ> (дата звернення : 10.09.2025)
14. О.Щетинський Crosswise для саксофону й віолончелі. Виконують О.Захаров (саксофон) та Н.Акурєнко (фортепіано). URL: https://youtu.be/Xnv2LGkRgrg?si=m2fulk20l9giw_Db (дата звернення 10.09.2025)