

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

УДК 780.643.2.082.4(4):781(043.5)

МАКСИМЕНКО Дмитро Петрович

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЄВРОПЕЙСЬКИЙ САКСОФОННИЙ КОНЦЕРТ:
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА ВИКОНАВСЬКІ ІНСПІРАЦІЇ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

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

_____ Д. П. Максименко

Науковий керівник: **Письменна Оксана Богданівна**,
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики

Львів – 2018

АНОТАЦІЯ

Максименко Д. П. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури України. – Львів, 2018.

Дисертація присвячена дослідженню процесу становлення та розвитку жанру саксофонного концерту ХХ ст. у світлі феномену виконавської інспірації репертуару. Цей процес конкретизовано на базі розгляду низки показових творів – концертів та концертино для саксофона, створених у період 30–80-х рр. ХХ ст. Визначено основні тенденції розвитку саксофона в контексті європейської академічної інструментальної традиції. Відзначено прогресивні досягнення у сфері виконавства на саксофоні та особливості виконання проаналізованих саксофонних концертів.

У межах дослідження окреслено історичні етапи розвитку саксофонного репертуару у ХІХ–ХХ ст., виділено основні центри саксофонного виконавства у Європі. Відзначено важливі фактори, що сприяли закріпленню інструмента у музичній практиці.

Прослідковано еволюцію концертного жанру від часу його виникнення до 80-х років ХХ ст., а також виділено поняття концерту й концертності в музикознавчій думці. Інструментальний концерт, базуючись на принципі взаємодії інструментальних груп, зміщуючи акценти, до ХІХ ст. стає одним з найважливіших жанрів, призначених для розкриття особистості музиканта-віртуоза. У цьому контексті закономірним є розділення жанру концерту на два види: віртуозний і симфонізований, де в другому виражене прагнення досягти максимальної органіки поєднання соліста з оркестром, а в рамках першого

роль музиканта-віртуоза є головною і часто ставиться вище за естетичну цінність твору.

Починаючи від ХХ ст. у межах жанру концерту співіснували різні стильові орієнтації, композиторські техніки та композиційно-драматургічні принципи. Загальна тенденція до камералізації спричинила появу нетипових оркестрових і ансамблевих складів у зразках цього жанру. Зокрема, у камерному концерті стає можливим рівноправний діалог соліста з оркестровими інструментами або з тембровими групами. Інша тенденція минулого століття, що знайшла відображення в саксофонному репертуарі – зростання престижу виконавця, збільшення кількості спеціально написаних творів.

Концептуальним стрижнем дисертації є взаємодія композиторської творчості з діяльністю виконавців-віртуозів, зокрема взаємозалежність між появою творів концертного жанру та провідними європейськими центрами саксофонного мистецтва. З цих позицій простежено шляхи формування концертного саксофонного репертуару – концертів та концертно для саксофону, продемонстровано їх зв'язок з центрами, що формувались унаслідок діяльності постатей яскравих віртуозів: Марселя Мюля, Сігурда Рашера, Маргарити Шапошнікової. Відзначено, що поява більшості відомих на сьогодні творів пов'язана саме з видатними саксофоністами ХХ ст., яким класичний саксофон завдячує не лише своїм відродженням, але й поширенням у світі. Першим із них є французький виконавець Марсель Мюль, завдяки зусиллям якого, а також його учнів (Д. Дефайє, Ж.-М. Лондейкс, Ж. Арну, К. Делянг, Й. Сеффер) відбулось становлення школи класичного саксофону в Парижі. Іншою постаттю є Сігурд Рашер, який інспірував написання концертів для саксофона у різних країнах світу, з якими безпосередньо була пов'язана його діяльність як виконавця: у Німеччині – концерт Е. фон Борка, у Франції – О. Глазунова, у Швеції – Л.-Е. Ларсона та Е. фон Коха. С. Рашер ефективно працював у якості «рухомого центру», що дало неабиякі наслідки для поширення тенденцій класичного саксофонного

виконавства не лише в Європі, а й у США. Третьою важливою постаттю у популяризації класичного саксофону ХХ ст. стала російська виконавиця Маргарита Шапошнікова. У цьому випадку такі, на перший погляд, негативні фактори, як політична ізоляція та ідеологічна «неприятність» до саксофона в СРСР, пов'язані із стереотипним баченням його як джазового інструмента, здійснили кардинально протилежний ефект. Виконавиці присвячена більшість концертів для саксофона з оркестром, написаних у радянський період.

У межах дослідження детально проаналізовано десять концертів та концертино, що були написані європейськими, в т.ч. й українськими, композиторами – П. Бонно, П.-М. Дюбуа, А. Томазі, О. Глазунова, Л. Е. Ларсона, Р. Палестера, А. Ешпая, О. Флярковського, В. Рунчака та В. Цайтца. Показові зразки європейського саксофонного концерту досліджено з позицій утілення засад симфонізації жанру, співвідношення понять концерту і концертності, особливостей стилістики, архітектоніки, виражальних засобів.

Одним із найважливіших аспектів теоретичного аналізу зазначених зразків є співвідношення соліста й оркестру як однієї з характерних складових жанру інструментального концерту. Теоретичною основою для визначення цього параметру стала праця О. Антонової «Жанрові ознаки інструментального концерту та їх втілення у передкласичний період» (1989). У більшості розглянутих у роботі концертів провідним є співвідношення «тема-тло». Це пов'язано значною мірою зі специфікою їх появи, зазвичай на замовлення виконавців-віртуозів, що мало б налаштовувати композитора на свідоме винесення сольного інструмента на перший план. Винятками тут є декілька зразків. Зокрема, Концерт А. Томазі належить до симфонізованих полотен. У Концерті О. Глазунова співвідношення «тема-тло» відступає на другий план у розробкових епізодах. Такі композиторські рішення здійснені під впливом пізньоромантичних рис стилістики кожного з творів. У цьому контексті також виділено концерти А. Ешпая, В. Рунчака і Концертино

В. Цайтца, у яких автори застосовують синтетичну модель, з рівноцінно представленими віртуозним та симфонічним типами викладу, а принцип діалогічності органічно поєднано із принципом дуєтності.

У роботі виділено окремі тенденції використання різних типів діалогів: у творах неокласичної стилістики найчастіше трапляються діалоги згоди диктумного чи модусного типів (концерти П. Бонно, П. Дюбуа, Л.-Е. Ларсона, А. Ешпая), в той час як у творах із найбільше вираженим впливом похідних від романтизму течій (концерти О. Глазунова, А. Томазі, В. Рунчака, Концертино В. Цайтца) переважають діалоги незгоди диктумного чи модусного типів (за О. Антоною).

У дисертації відзначено нові досягнення у сфері саксофонного виконавства та особливості виконання ряду саксофонних концертів. Підкреслено, що саме інтелектуально осмислений підхід у поєднанні з високою культурою звуковидобування та використання нових технічних прийомів гри на інструменті є гарантом адекватного мистецького відтворення образного змісту і драматургічного задуму кожного концертного опусу. Окремі новаторські прийоми техніки гри на саксофоні, зокрема *glissando*, *slap*, перманентне дихання, гра акордами тощо застосовуються у розглянутих концертних творах. Вдумливе прочитання та всебічне комплексне вивчення партитур саксофонних концертів стало підґрунтям для власного бачення та написання автором дисертації індивідуальних рекомендацій до виконання десяти проаналізованих творів.

Отже, у роботі вперше: введено у науковий обіг значний пласт саксофонного концертного репертуару; прослідковано розвиток жанру європейського саксофонного концерту 1930–1980-х рр.; виявлено закономірності становлення жанру саксофонного концерту в контексті формування виконавського репертуару; продемонстровано взаємозв'язок між появою численних зразків жанру і постатями видатних виконавців; охарактеризовано поняття концертності в аналізованих творах; здійснено системний музично-теоретичний аналіз широкого спектру саксофонних

концертів, а також подано методично-виконавські рекомендації стосовно їх виконання.

Дана робота покликана привернути увагу дослідників до подальшого вивчення концертного репертуару класичного саксофону, який дотепер залишається недостатньо дослідженим. Розглянуті у ній концерти для саксофона з оркестром складають лише незначну частину саксофонного концертного репертуару, створеного європейськими композиторами у ХХ ст. Локальне поширення традицій класичного саксофона в Європі зумовлене феноменом вирішального впливу видатних виконавців на композиторську творчість, унаслідок чого з'явилися перші зразки жанру. Показово, що виникнення їх значної частини пов'язане з Парижем, світовим історичним центром саксофонного виконавства, де запатентував свій інструмент А. Сакс. Подальше дослідження творів, з різних причин не охоплених рамками роботи, доцільно буде проводити з урахуванням впливу виконавства на формування репертуару.

Ключові слова: саксофонний концерт, виконавство, репертуар, композиторська творчість, Марсель Мюль, Сігурд Рашер, Маргарита Шапошнікова.

SUMMARY

Maksymenko D. P. European Saxophone Concert: Theoretical Foundations and Performing Inspiration. – The qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Art Studies (Doctor of Philosophy) in speciality 17.00.03 – Musical art. – M. Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture of Ukraine. Lviv, 2017.

The dissertation is devoted to the study of the evolution of the genre of the

saxophone concerto which is inspired by performance repertory. This process is demonstrated on the basis of a range of illustrative works – concerts and concertino for the saxophone period from the 30-s to 80-s years of the twentieth century. The main tendencies of saxophone development in symphonic works in the context of the European academic instrumental tradition are determined. The progressive achievements in saxophone performances and the peculiarities of performing significant saxophone concerts are noted.

The study outlines the main historical stages of the development of the saxophone repertory in the nineteenth and twentieth centuries highlights the main centers of performance in Europe, and important points that have helped to fix the instrument in musical practice.

The tendencies of the development of the concerto genre from the time of its emergence up to the twentieth century, as well as the dominant foundations of the genre-typological model of the instrumental concerto have been investigated. Beginning with the work of the masters of the Venetian instrumental school – Andrea and Giovanni Gabrieli, an instrumental concerto, based on the principle of the interaction of instrumental groups, shifts the emphasis until the nineteenth century and becomes one of the most important genres intended to reveal the personality of the virtuoso musician. In this context, it's quite logical to separate the genre of the concerto into two types: virtuosed and symphonized, in which the second expressed desire to achieve maximum organics of the combination of the soloist and the orchestra, and within the framework of the first role of the virtuoso musician is the main and often placed even higher than the aesthetic value of the work.

Starting from the twentieth century, within the framework of the concerto, coexistence of various stylistic orientations, compositional techniques and compositional and dramaturgic principles became possible. The general trend towards chamber-based music led to the emergence of non-standard orchestral and ensemble compositions in samples of this genre. In particular, in a chamber concerto it is possible to have an equal dialogue between the soloist and orchestral

instruments or with timbre groups. Another trend of the last century, which was reflected in the saxophone repertoire, – the growth of prestige of the artist, an increase in the number of specially written works.

The conceptual core of the dissertation is the interaction of composer activities with virtuoso performers, that is, the interdependence between the appearance of works of the concert genre and the leading European centres of saxophone art. It is the way of forming the saxophone repertoire performance, in particular Concerts and Concertino for saxophone, have been tracked, their connection with the cells formed as a result of the activities of bright figures-soloists: Marcel Mule, Sigurd Rascher, Margarita Shaposhnikova. Their classifications are based on the personalities of musicians-performers, since the overwhelming majority of the currently known works are related to just three outstanding saxophonists of the twentieth century, which the classic saxophone owes not only to its revival but also to its spread in the world. The first of these is the French musician Marcel Mule, thanks to whose efforts (and his students), the formation of the classic saxophone school in Paris took place. The other figure is Sigurd Rascher, who was an inspirator to write saxophone concerts in different parts of the world, with which his work as a performer was directly related: in Germany, it is the concerto by E. von Bork, in Paris – by O. Glazunov, in Malme – by L.-E. Larsson and E. von Koch. Consequently, S. Rascher worked quite effectively as a “moving centre”, which gave great results to spread the tendencies of classical saxophone performances not only in Europe but also in USA. M. Shaposhnikova was the third strongest figure of the classic saxophone of the twentieth century. In this case, these seemingly negative factors, such as political isolation and ideological “dislike” of a saxophone in the USSR, are related to his stereotypical vision of him as a jazz instrument, giving a radically opposite effect. The total majority of concerts for saxophone and orchestra, written in the Soviet period were devoted to her.

In the framework of the research, the illustrative samples of the European saxophone concerto are analyzed ten most outstanding concerts and concertinos

that were written by European, including Ukrainian composers – P. Bonno, A. Tomasi, P. M. Dubois, O. Glazunov, L.-E. Larsson, R. Palester, A. Eshpai, O. Fliarkovskiy, V. Runchak and V. Tsaits.

Representative samples of the European saxophone concerto have been studied at an angle of manifestation of the principles of symphonization of the genre, the ratio of concepts of concert and concert, features of stylistics, musical-theoretical parameters (architectonics, expressive means).

One of the most important aspects of the theoretical analysis of the above-mentioned samples is the correlation of the soloist and the orchestra as one of the characteristic components of the genre of instrumental concerto. The theoretical basis for determining this parameter was the work of Ye. Antonova “Genre features instrumental concerto and their implementation in the pre-classical period” (1989). So, in the majority of the concertos in this work, the theme-background ratio is the leading one. In our opinion, this is not least due to the peculiarities of their appearance – the order of virtuoso performers, which should adjust the composer to work precisely with this component and conscious implementation of the solo instrument in the foreground. Exceptions here are a few examples. In particular, A. Tomazi’s Concerto belongs to the symphonic types. In the Concerto of O. Glazunov, the “theme-background” relationship goes off in the developmental episodes. Such composer decisions are made under the influence of late romantic thinking in the style of each of them. Also in this context are the concertos of A. Eshpai, V. Runchak and V. Tsaits, where the authors use a synthetic model in which the virtuosic and symphonic types of presentation are equally represented, the principle of dialogicity is organically combined with the principle of duality.

In addition, individual trends in the use of the types of dialogues can be singled out: in samples with neoclassical features, the dialogues of the *dictum*’ or *modus*’ type are most often found (concerts by P. Bonno, P. Dubois, L. E. Larsson, A. Eshpai) while in the works where the influence of the derivatives from the romanticism of the currents (concerts by O. Glazunov, A. Tomazi, V. Runchak, Concertino by V. Tsaits) is dominated by dialogues of disagreement about dictum

or modus type.

The final section of the dissertation features innovative progressive achievements in the field of saxophone performances and features of a number of saxophone concertos. It's emphasized that first of all, the intellectually meaningful approach, in combination with the sound production culture and the use of innovative instrument playing techniques, is a guarantor in reproducing the figurative and dramatic design of the concertos. Some modern innovative techniques of saxophone playing, in particular *glissando*, *slap*, permanent breathing, chord play are used in the analyzed opuses by V. Runchak, A. Glazunov, R. Palester, P. M. Dubois.

Comprehensive study of saxophone concerto scores by the author [D.M.] became the basis for their own vision and writing individual recommendations for concertos for Saxophone P. Bonno, A. Tomasi, P. Dubois, A. Glazunov, V. Runchak.

In the work for the first time: a significant layer of saxophone concert repertoire was introduced into the scientific circulation; followed by the development of the genre of the European saxophone concert of the 1930s – 1980s; the regularities of the formation of the genre in the context of the formation of the performing repertoire; the relationship between the emergence of numerous samples of the genre of the concert and the figures of prominent performers has been demonstrated; the criteria of concert in the analyzed works are described; systematic musical and textual analysis of a wide spectrum of saxophone concertos was performed and methodical and executive recommendations concerning their implementation were given.

This paper intends to attract the attention of researchers to further study of the traditional saxophone concert repertoire, which until now remains understudied. The saxophone and orchestra concertos considered in this paper constitute only a small part of the saxophone concert repertoire created by the European composers in XX century. Local distribution of traditional saxophone in Europe in XX century is due to the decisive influence of outstanding performers on composer's creativity, which resulted in the genre first samples. It is significant that the emergence of a

significant part of these is associated with Paris, the world's historical centre of saxophone performances, where A. Sacks patented his instrument. Further study of works not covered in this paper for various reasons is advisable taking into account the performance effect on repertory formation.

Key words: saxophone concerto, performance, repertory, composer's creativity, S. Rascher, M. Mull, M. Shaposhnikova.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Максименко Д. Інтерпретаційні засади концерту для саксофона з оркестром Олександра Глазунова. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. № 2. С.142–147.
2. Максименко Д. Рапсодія К. Дебюссі: до проблеми становлення концертного академічного саксофонного репертуару. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. № 3. С. 50–56.
3. Максименко Д. Одночастинні поемні жанри у контексті становлення саксофонового концертного репертуару ХІХ–ХХ століть. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 100. С. 159–171.
4. Максименко Д. Циклічні концерти для саксофона з оркестром (ХХ століття): композиційно-драматургічний аспект. *Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2013. Вип. 23. С. 48–54.
5. Максименко Д. Особенности проявлення неокласицизму в концертино для саксофона Романа Палестера. *Израиль XXI*. 2015. № 53.
6. Максименко Д. Концерт для саксофона Анри Томази в контексте становлення саксофонного репертуара во Франції. *European Applied Sciences*. #12. 2016. Stuttgart, Germany. С. 5–7.
7. Максименко Д. Концерт для саксофону-сопрано з оркестром Андрія Ешпая в контексті становлення російської виконавської школи другої половини ХХ століття. *Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету*. Рівне, 2017. Вип. ІХ. С. 158–163.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. Прологомени жанру саксофонного концерту: становлення та розвиток	22
1.1 Теоретична база дослідження.....	22
1.2 Еволюція жанру інструментального концерту.....	36
1.3 Поширення саксофонного репертуару в європейському музичному просторі.....	49
1.3.1 Виникнення саксофона та академізація його репертуару.....	49
1.3.2 М. Мюль, С. Рашер і М. Шапошнікова як інспіратори створення європейських саксофонних концертів.....	54
Висновки до 1 розділу.....	64
РОЗДІЛ 2. Саксофонні концерти як наслідок співпраці М. Мюля з французькими композиторами	69
2.1 Продовження традицій «Групи шести» у концерті П. Бонно.....	69
2.2 Поєднання пізньоромантичних та неокласичних тенденцій у концерті А. Томазі.....	81
2.3 Превалювання неокласичних рис у концерті П.-М. Дюбуа.....	91
Висновки до 2 розділу.....	103
РОЗДІЛ 3. Виникнення європейських саксофонних концертів під впливом виконавської діяльності С. Рашера	106
3.1 Пізньоромантичний концерт О. Глазунова.....	106
3.2 Неокласичний концерт Л.-Е. Ларсона.....	113
3.3 Полістильові тенденції у концертино Р. Палестера.....	121
Висновки до 3 розділу.....	127
РОЗДІЛ 4. Академічний концертний репертуар для саксофону у дзеркалі виконавсько-педагогічної діяльності М. Шапошнікової	130
4.1 Концерт А. Ешпая: поєднання неокласицизму та джазової імпровізації.....	130
4.2 Неокласична спрямованість концерту О. Флярковського.....	138

4.3 Постмодерністські тенденції у концерті В. Рунчака.....	146
4.4 Концертино В. Цайтца: на перетині пізньоромантичних, неокласичних та модерних тенденцій.....	162
Висновки до 4 розділу.....	167
ВИСНОВКИ.....	170
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	177
ДОДАТОК А.....	193
ДОДАТОК В.....	203

ВСТУП

Актуальність теми. Інструментальна музика є однією з найбільш розвинутих і своєрідних сфер європейської культури. Важливу функцію у сучасному соціумі духові інструменти. На межі ХХ – початку ХХІ ст. мистецтво гри на духових інструментах вступило у нову фазу. Одним із потужних інспіраторів цього процесу стала поступова розбудова високомистецького різножанрового репертуару, що була відповіддю на неспинне зростання рівня сольної та оркестрово-ансамблевої виконавської культури, а також інтенсивне формування педагогічних шкіл.

Саксофон є одним з найбагатших за темброво-семантичними можливостями інструментів, який широко використовується як у джазовому, так і академічному виконавстві. З-поміж групи духових він вирізняється особливою гнучкістю, сонорним потенціалом, схильністю до кантилені і водночас віртуозністю, можливістю відтворювати найтендітніші відтінки людського голосу. Виразальні можливості інструмента, що дають можливість втілити широке коло образів, приваблюють композиторів різних стильових напрямів – від традиційно-академічних до авангардних.

Історично склалось так, що з нової родини інструментів, створеної А. Саксом, лише саксофони витримали перевірку часом і міцно увійшли у світову музичну практику [23, с. 494-495]. Будучи одним із перспективних художніх відкриттів романтизму, мистецтво саксофонної гри «сформувалося у світовій музично-виконавській творчості ... як унікальне мистецьке явище, що наділене своєю специфікою та розмаїттям форм музикування» [62, с. 3]¹.

Саксофон як сольний інструмент не відразу завоював велику філармонійну сцену. Тривалий час він обіймав позиції учасника військового оркестру, джазового ансамблю, згодом симфонічного оркестру. Перетворення

¹ А.Сакс сконструював дві групи саксофонів: перша група – інструменти in C та in F (у строях *до* і *фа* відповідно), призначалася для симфонічних оркестрів, друга (ті, що відомі сьогодні) – інструменти in B та in Es – повинна була стати частиною військових духових оркестрів. Поступово інструменти «симфонічних» строїв вийшли з ужитку та після 30 років вже не випускалися, хоча сопрановий саксофон in C час до часу використовувався у практиці деяких музикантів.

саксофона у солюючий інструмент відбувалось у добу розквіту європейської інструментальної традиції, коли аналогічної зміни статусу зазнали майже всі представники родини духових інструментів.

Сольне виконавство на саксофоні особливо інтенсивно розвивалося вже від середини XIX ст. завдяки зусиллям французьких та бельгійських музикантів. Франція – країна, де саксофон виник і вперше став популярним. Шлях визнання був нелегким через відсутність репертуару. Початок створення оригінального саксофонного репертуару був відкладений на півстоліття пізніше після винайдення інструмента. Перші саксофоністи-солісти користувались здебільшого транскрипціями творів, написаних для інших інструментів. Імовірно, це було пов'язано з недостатньою впевненістю композиторів в універсальності саксофона: вони воліли використовувати винахід А. Сакса лише в окремих епізодах своїх творів як елемент екзотики, а не самодостатній оркестровий інструмент. Цей стереотип не зміг розвіяти навіть Г. Берліоз у «Великому трактаті про сучасне інструментування та оркестрування» [23, с. 494].

Перші спроби застосування саксофона як сольного інструмента робили малознані композитори, переважно друзі та знайомі А. Сакса. Ще за життя майстра, у 1840–1860-х рр., французькі та бельгійські композитори створили чимало творів, спрямованих на розкриття нових образно-тембрових можливостей саксофона. Серед перших концертних творів – «Фантазія з блискучими варіаціями» (1847) Ж.-Ж. Кастнера; «Карнавал у Венеції» (1863) і «Фантазія на оригінальні теми» (1865) Ж. Демерсмана; «Концертино» (1858) та «Фантазія» (1858) Ж.-Б. Сінжеле. Останній написав низку творів для саксофона, що були інспіровані дружніми стосунками з А. Саксом. Ця співпраця сприяла подальшій праці Сакса над розширенням родини саксофонів.

На початку XX ст. у Європі формується плеяда видатних викладачів гри на саксофоні: М. Мюль, Ж. М. Лондейкс, Т. Шове, Р. Шаліне, І. Паумбьоф.

Тоді ж починає кристалізуватися академічний репертуар, багатогранний у жанровому і стильовому вимірах.

Перші шедеври були створені на замовлення президента Бостонського оркестрового клубу Елізи Холл. Серед них – «Іспанський дивертисмент» (1901) Ч. Люфнера, Концерт (1902) П. Жильсона, «Хорал з варіаціями» (1903) В. Д'Енді, «Легенда» (1906) Д. Спрока, «Рапсодія» (1911) К. Дебюссі, «Легенда» Ф. Шмітта (1918), «Концертштюк» П. Гіндеміта (1933). «Камерне концертино» (1935) Ж. Ібера, «Рапсодія» (1936) Е. Коутса, сюїта «Скарамуш» (1937) Д. Мійо, «Балада» (1938) Ф. Мартіна, «Сюїта» П. Бонно (1944) та багато інших. Відбувається суттєве переосмислення семантики саксофона, що з того часу позиціонується як академічний інструмент з надзвичайно багатими виразовими і технічними можливостями. Розмаїття тембрових барв сприяло образно-емоційній переконливості, а зростання технічних вимог ставило щоразу складніші завдання, здійснюючи неабиякий вплив на формування класичного репертуару. Видатні композитори пишуть низку яскравих і мистецьки досконалих партитур великої форми, що отримують визнання світової музичної спільноти. Серед них – Концерти для саксофона з оркестром О. Глазунова (1933), Л.-Е. Ларсона (1934), А. Томазі (1949), Концертино для саксофона і струнного оркестру Р. Палестера (1938), Концертино для альтового саксофона з оркестром В. Цайтца (1983), Концерт для саксофона-сопрано А. Ешпая (1985–1986), Концерт для саксофона з оркестром В. Рунчака (1987) та чимало інших. До середини ХХ ст. саксофонний репертуар вже охоплював широку жанрову палітру – від великих жанрів (концерти, сонати, капричіо, фантазії) до мініатюр. З-поміж перелічених жанрів великої уваги заслуговує інструментальний концерт як жанр, у якому солюючий інструмент найповніше розкриває віртуозний потенціал, багатство та розмаїття тембрової палітри.

Саксофонний концерт, що сформувався у ХХ ст., є малодослідженим жанром. Потребують ретельного вивчення його музична стилістика, типологія драматургічних моделей, виконавських засобів, які дотепер не ставали об'єктом наукового зацікавлення виконавського музикознавства. Ці питання

зумовлюють *актуальність* системного вивчення жанру академічного саксофонного концерту, що представлений у дослідженні низкою показових творів для саксофона з оркестром, створених у 1930–1980-х рр.

Незважаючи на інтенсивне побутування окремих концертних опусів у виконавській практиці, вони вивчені недостатньо. Це стосується концертів, написаних європейськими композиторами у ХХ ст., більшість із яких не досліджено, а деякі твори навіть не опубліковано.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка відповідно до теми № 6 «Виконавське мистецтво, теорія, історія, практика». Тему дисертації затверджено рішенням Вченої ради (протокол № 4 від 10.12.2015 р.).

Мета роботи – вивчити закономірності становлення жанру європейського концерту для саксофона з оркестром у ХХ ст., його мовностильову специфіку та драматургічні моделі.

Для досягнення зазначеної мети необхідно реалізувати такі **завдання**:

- розглянути тенденції розвитку європейського інструментального концерту;
- вивчити основні етапи формування жанру саксофонного концерту в музиці європейської академічної традиції;
- виділити основні центри європейського саксофонного виконавства;
 - простежити шляхи формування концертного саксофонного репертуару, його зв'язок з виконавськими центрами та їх видатними представниками;
 - розглянути зразки європейського саксофонного концерту з позицій співвідношення соліста з оркестром, понять *концерт* і *концертність*, вияву засад симфонізації жанру;
 - проаналізувати специфіку жанрової стилістики, архітектоніки, музичної мови та виконавських особливостей.

Об'єкт дослідження – європейське саксофонне мистецтво другої половини ХІХ – ХХ століть.

Предмет – жанр концерту для саксофона з оркестром та основні тенденції його становлення і розвитку у 1930–1980-х рр.

Хронологічні межі роботи охоплюють другу половину XIX–XX ст. та відображають найвагоміші тенденції становлення і розвитку академічного саксофонного репертуару.

Методологічну базу дисертаційної роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, застосованого для встановлення витоків та подальшого розвитку репертуару інструмента;
- *компаративно-типологічного* – для характеристики та класифікації низки саксофонних концертів та їх жанрових різновидів;
- *жанрово-стильового* – задля визначення особливостей стильової специфіки розглянутих творів;
- *структурно-функційного* – для музично-теоретичного аналізу їх драматургії.

Теоретичну основу дослідження склали наукові праці та матеріали періодичних видань:

- роботи з інструментування, оркестрування та історії оркестрових стилів (Г. Берліоз, І. Барсова, Д. Рогаль-Левицький, А. Карс);
- праці, присвячені саксофону, що містять історичні відомості, дані про конструкцію саксофона, опис музичного репертуару тощо (В. Іванов, Ю. Усов, В. Апатський, В. Авілов, М. Крупей, Т. Марценюк, А. Понькіна);
- методичні роботи, пов'язані зі специфікою гри на саксофоні (В. Мясоедов, А. Осейчук, М. Шапошнікова);
- теоретичні дослідження, присвячені питанням тембру, особливостям драматургії в оркестрових творах, поняттям концертності, специфіці жанру інструментального концерту (О. Антонова, Б. Асаф'єв, Г. Демешко, І. Кузнецов, М. Лобанова, Є. Назайкінський, А. Нижник, Л. Раабен, М. Тараканов, Ю. Хохлов).

Джерельну базу роботи склали друковані та рукописні твори концертного жанру для саксофона. Інформаційну допомогу склали ресурси інтернету,

що уможливили доступ до бібліографічних, біографічних, фактологічних та документальних баз даних.

Наукова новизна. У роботі *вперше*:

- введено у науковий обіг значний пласт саксофонного концертного репертуару;
- простежено розвиток жанру європейського саксофонного концерту 1930–1980-х рр;
- виявлено закономірності становлення жанру в контексті формування виконавського репертуару;
- підтверджено зумовленість появи зразків жанру концерту співдією композиторів та виконавців;
- охарактеризовано критерії концертності в аналізованих творах;
- здійснено музично-теоретичний аналіз десяти саксофонних концертів, надано методично-виконавські рекомендації щодо їх виконання.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів визначається можливістю використання аналітичного матеріалу і теоретичних узагальнень у навчальних курсах «Історія і методика викладання гри на духових інструментах», «Історія виконавства на духових інструментах», а також у викладанні курсу «Аналіз музичних творів» на оркестрових факультетах ВНМЗ України. Матеріали роботи є корисними для виконавців академічного профілю та проведення майстер-класів.

Особистий внесок здобувача. Більшість саксофонних концертів 1930–1980-х рр. досліджено з позицій виявлення засад симфонізації жанру, співвідношення понять *концерт* і *концертність*, особливостей музичної стилістики, архітектоніки, виражальних засобів. Дисертація є самостійною науковою працею. Всі публікації здобувача одноосібні.

Апробація результатів дослідження. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики сумісно з кафедрою духових інструментів ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Її основні положення було оприлюднено у доповідях на таких міжнародних та всеукраїнських конференціях: Всеукраїнська наукова конференція «Молоде музикознавство – 2011» (Львів, 2011), Всеукраїнська

науково-практична конференція «Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні» (Київ, 2012), Всеукраїнська наукова конференція «Молоде музикознавство – 2012» (Львів, 2012), Всеукраїнська наукова конференція «Молоде музикознавство – 2013» (Львів, 2013), ІХ Всеукраїнська науково-практична конференція «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та Зарубіжжя» (Рівне, 2017).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у семи одноосібних статтях, п'ять із яких надруковані у наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України як фахові з мистецтвознавства; дві – у зарубіжних фахових виданнях.

Обсяг і структура дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів із підрозділами², висновків, списку використаних джерел та додатків (А–С). Список використаних джерел складається з 190 позицій. Загальний обсяг дисертації 206 сторінок, основного тексту – 176 сторінок.

² У назвах підрозділів і пунктів ми свідомо уникаємо використання повних назв аналізованих творів – усі концерти написані для камерного складу оркестру (за винятком твору А. Томазі, розрахованого на симфонічний склад), а також для альтового саксофону (за винятком концерту А. Ешпая, написаного для саксофону-сопрано).

РОЗДІЛ 1

ПРОЛЕГОМЕНИ САКСОФОННОГО КОНЦЕРТУ: СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК

1.1. Теоретична база дослідження

Огляд і класифікація джерел, що використані у дослідженні, здійснено за такими групами: а) праці з інструментування, оркестрування та історії оркестрових стилів; б) дослідження, присвячені саксофону, що містять широку палітру інформації про інструмент: історичні відомості, дані про його конструкцію, опис музичного репертуару; в) методичні роботи, пов'язані зі специфікою гри на саксофоні; г) теоретичні праці присвячені питанням тембру, драматургії, концертності, історії та специфіці жанру інструментального концерту.

Історія функціонування саксофона висвітлена у всесвітньо відомій праці «Великий трактат про сучасне інструментування та оркестрування» (1843) Гектора Берліоза [23]. У другому томі трактату композитор викладає свої міркування про цілком новий інструмент. Автор захоплено висловлюється про його тембр і технічні можливості, пророкуючи йому велике майбутнє: «У тембрі високих нот низьких саксофонів є щось болісне і хворобливе, тембр низьких нот, навпаки, сповнений величчю, якщо можна так висловитись, священного спокою. Всі саксофони, особливо баритон і бас, дають можливість сильно роздувати звук, завдяки чому в найнижчій частині їх звукоряду утворюється нечуваний досі ефект, який цілком властивий тільки їм і який частково нагадує дію камери експресії в органа. У саксофона сопраніно (Sopranino aigu) тембр більш зворушливий, ніж у кларнетистів Сі-бемоль і До, і в ньому немає властивої для малого кларнета Мі-бемоль різкості, яка часто переходить у пронизливість. Те саме можна сказати і про сопрано. Пізніше майстерні композитори неодмінно досягнуть прекрасних результатів приєднання саксофонів до родини кларнетів або вводячи їх у інші

поєднання, намагатися передбачити які було б надмірною сміливістю» [23, с. 494]. Композитор також заохочує виконавців до освоєння саксофона: «На цьому інструменті дуже легко грати – аплікатура його запозичена у флейти і гобоя. Кларнетисти, які освоїли всі секрети амбушура, оволодівають його механізмом за дуже короткий час» [23, с. 494]. Г. Берліоз не був голосливим, його «Хорал для голосу та шести духових інструментів», написаний у 1844 році, вважають першим музичним твором, у якому використано саксофон.

Чимало уваги присвячує саксофону Інна Барсова у «Книзі про оркестр», позиціонуючи його як «наслідок сміливого експерименту» [22, с. 80]. Вказуючи на його проміжне місце між дерев'яними і мідними духовими інструментами, авторка вважає, що в основі такої ситуації лежить оригінальність конструкції, що полягає у «з'єднанні конусоподібної трубки з клапанним механізмом гобоя і тростиною кларнета» [22, с. 80].

Доволі докладний, інформаційно насичений нарис, присвячений історії саксофона, знаходимо у двотомній праці Д. Рогаль-Левицького «Сучасний оркестр» [134]. Найціннішим є те, що інструментознавець наводить фрагменти оркестрових партитур XIX–XX ст., у яких саксофон уміщено у групу дерев'яних духових: «Висловлюючись технічною мовою, саксофон є «металевим кларнетом» з трубкою широкої параболічної форми» [134, с. 412].

Натомість англійський інструментознавець А. Карс в «Історії оркестровки» досить песимістично ставиться до залучення саксофона в симфонічний оркестр: «До списку невдалих претендентів на стійке положення в оркестрі варто додати саксофони і сарюзофони – металеві інструменти з конічною трубкою, бічними отворами, прикритими клапанами і, відповідно, з кларнетовим і гобойним язичками» [69, с. 185]. Цю тезу А. Карс обстоює й при описі оркестрового стилю «Домашньої симфонії» Ріхарда Штрауса: «Розглядаючи склад його «Домашньої симфонії» (1904), видається, нібито Штраус шукав, які б інструменти ще додати до без того вже громіздкого складу оркестру цієї симфонії, і дивувався, як це сталось, що він ще не залучив родину саксофонів. Чотири саксофони були відповідно внесені

у партитуру, яка вимагала вісімнадцяти дерев'яних і шістнадцяти мідних духових інструментів, двох арф, усіляких ударних інструментів і звичайний струнний оркестр. Варто все ж сказати, що це була відносно невдала спроба надбудови ще одного поверху на споруду, яка й так є достатньо високою» [69, с. 274]

Наприкінці ХХ ст. провідним дослідником сучасних проблем, що зачіпають історію, теорію і практику гри на саксофоні, є доктор мистецтвознавства, професор В. Іванов. Вказаним питанням присвячена його докторська дисертація «Сучасне мистецтво гри на саксофоні: проблеми історії, теорії і практики виконавства» (1997) [64]. Поряд з даною працею В. Іванов опублікував корпус наукових, методичних та навчально-педагогічних розвідок, які не лише привернули увагу професійних музикантів, але й знайшли широке застосування у творчій та педагогічній практиці саксофоністів і музикантів-духовиків інших спеціальностей. У числі праць В. Іванова найбільш значними є: «Про використання раціональної аплікатури при грі на саксофоні» (1983) [59], «Застосування спеціальних дихальних вправ під час навчання та гри на духових музичних інструментах» (1992) [61], «Основи індивідуальної техніки саксофоніста» (1993) [60], «Словник музиканта-духовика» (2007) [63], нотний збірник «Школа академічної гри на саксофоні» (Ч. 1 – 2003; Ч. 2 – 2004; Ч. 3 – 2005).

Відзначимо також відносно нещодавно виданий нарис В. Іванова «Саксофон» (1990) [62], адресований не лише фахівцям, але й найширшому колу аматорів. Це видання дотепер є єдиною книгою, присвяченою саксофону, яка може служити мобільним джерелом інформації. У нарисі автор викладає історію інструмента, подає коротку довідку про біографічний сценарій його винахідника А. Сакса, про літературу та плеяду виконавців – представників різних національних традицій, передусім американської. Вчений окреслює своє ставлення до способів використання інструмента у творах класиків – Г. Берліоза, Ж. Бізе, М. Римського-Корсакова, О. Глазунова, Е. Денісова, М. Шапошнікової та інших.

Спробу розширити теоретичний доробок, присвячений саксофоністам, здійснила професор М. Шапошнікова у працях: «До проблеми становлення вітчизняної школи гри на саксофоні» [175], «Постановка амбушюра саксофоніста» [177]. Стали популярними наукові статті концертуючих музикантів – учнів М. Шапошнікової. Зокрема, значним внеском у педагогіку є праці А. Осейчука «Робота над твором джазової класики у спеціальному класі саксофона» [118], «Початкове навчання гри на саксофоні» [117], «Школа джазової імпровізації на саксофоні» [119]; В. Мясоедова «Сучасні прийоми гри на саксофоні» [112] та інші. Незважаючи на те, що в останні десятиліття зроблено досить серйозний крок на шляху розуміння специфіки гри на саксофоні, дотепер на маргінесі залишається безліч питань педагогіки та виконавства, в тому числі серйозне обговорення проблем інтерпретації музичних творів, які становлять квінтесенцію саксофонного репертуару. Це дуже важливо для подальшого розвитку виконавської культури, узагальнення і передачі спеціалізованої інформації від старшої до нової генерації саксофоністів XXI ст.

Окремим блоком теоретичних джерел, присвячених історії становлення духових інструментів, є навчально-методичні праці Ю.Усова [155, 156, 157, 158]. Про саксофон можна знайти доволі загальні відомості, стиль викладу матеріалу радше констатуючий, аніж дослідницький. Натомість у книзі того ж автора «Портрети радянських виконавців на духових інструментах» [158] згадується блискуча плеяда саксофоністів, серед яких – Т. Геворкян, Г. Гольдштейн, А. Дідерихс, Ю. Журенко, О. Кондат та інші.

У другій половині XX ст., узагальнюючи досвід західноєвропейських музикантів, формується українська школа гри на саксофоні. Рівень виконавства і педагогіки починає інтенсивно зростати. Провідними українськими вченими, які комплексно досліджують історію, теорію і практику гри на саксофоні, є В. Апатський [10, 11], В. Авілов [1], М. Крупей [81], Т. Марценюк [105]. Отримали широкий резонанс наукові статті молодих концертуючих саксофоністів, зокрема, праця А. Понькіної [123], у якій

авторка докладно розглядає шляхи становлення та сучасні жанрові різновиди сонати для саксофона і фортепіано.

Оскільки предметом вивчення є жанр концерту, доцільно буде згадати, що проблеми концертності і концертування порушували у своїх працях Б. Асаф'єв [17], М. Тараканов [149, 150], І. Кузнецов [82, 83]; питання діалогічності досліджували Б. Асаф'єв [19], М. Лобанова [91], Г. Демешко [51], О. Антонова [6, 7, 8, 9], логіку гри на інструменті – Є. Назайкінський [113], М. Тараканов [149, 151], співвідношення сольних партій та оркестру Ю. Хохлов [170], І. Кузнецов [82, 84]. Попри це однозначно окреслити суть жанру інструментального концерту не вдалося до нашого часу, оскільки досі немає чіткої ієрархії родових ознак цього багатогранного жанру. Цю специфіку, на нашу думку, варто враховувати і при розгляді та аналізі концертів для саксофона з оркестром.

У дисертації знайшов відображення особистий творчий досвід автора, враховано також результати аналізу практичної діяльності провідних виконавців та педагогів.

Поняття концертності у музикознавчих дослідженнях. «Для композитора жанр є свого роду типовим проектом, у якому передбачені різні сторони побудови й задані, нехай і гнучкі, та все ж визначені норми» [114, с. 95], – зазначає Є. Назайкінський. Заувага видатного музикознавця є ключовою для розуміння семантики усіх жанрів. Кожен із них має певне коло встановлених норм, які слугують основним засобом його ідентифікації. Не є винятком і жанр інструментального концерту – один із найбільш гнучких та популярних серед композиторів різних епох та стильових напрямків ще від моменту його зародження. Він теж має комплекс стійких ознак, які використовувалися митцями впродовж кількох століть і, незважаючи на стильовий плюралізм,

навіть різну композиторську інтерпретацію³, зуміли зберегти провідне значення та стати архетипами жанру.

Значну роль цьому феномену приділяє у своїй роботі К. Біла [25], яка вводить поняття жанрово-стильової моделі, звернувшись до категорії стилю та ієрархії його складових систем, що дозволяє зрозуміти причини формування поняття концертності, яке, сформувавшись ще в межах жанру, вже у ХХ ст. набуває значення композиційного методу. О. Павленко, дослідниця українського флейтового концерту, співставляє «симфонізм та концертування як два діалектичних у своїй основі принципи мислення, у першому з яких переважає тенденція синтезу, у другому – тембрової персоніфікації» [120, с.14].

Звернімось до визначення та етимології терміну «концерт». Розгорнуте і повне визначення жанру концерту запропонував Л. Раабен у «Музичній енциклопедії»: «Концерт – це твір для багатьох виконавців, у якому менша частина учасників, їх інструментів або голосів протистоїть більшій їх частині або ансамблю, виділяючись за рахунок тематичної рельєфності музичного матеріалу, барвистості звучання, використання усіх можливостей інструментів або голосів. Від кінця ХVIII ст. найбільш поширеними є концерти для одного солюючого інструмента з оркестром; рідше трапляються концерти для кількох інструментів з оркестром – «подвійний», «потрійний» «почетвірний» (нім. *Doppelkonzert*, *Triepelkonzert*, *Quadrupelkonzert*). Особливі різновиди складають концерти для солюючого інструмента без оркестру, концерти для оркестру (без строго закріплених сольних партій), концерти для голосу (голосів) з оркестром, концерти для хору а capella. В минулому були широко представлені вокально-поліфонічні концерти і *concerto grosso*» [128, с. 922].

³Термін «композиторська інтерпретація» належить К. Білій і вміщує в собі поняття індивідуального підходу митця до провідних засад класичної жанрової моделі того чи іншого жанру, індивідуальне тлумачення його визначальних характеристик.

Етимологія слова «концерт» доволі суперечлива. В Італійському словнику К. Баттісті–Д. Алессіо дієслово «concertare» серед багатьох значень містить таку: «прийняти угоду, домогтися єдиного рішення, досягнути згоди», але також і «змагатися»⁴. По-різному перекладається слово «concerto» з італійської та латинської мов. В Італійсько-російському словнику «concerto» – співзвуччя, гармонія, злагода, угода, концерт⁵. В Латинсько-російському словнику «concerto» означає ревно змагатися, боротися, вести суперечку. Х. Еггебрехт у фундаментальній праці «Музика в Західній Європі» відзначає, що вже від XIV ст. слова «concertare, concerto» (як і Тосканська форма *conserto*) вживаються у церковній музиці у значенні «спільної, колективної взаємодії («*zusammen wirken*»)» [182, с. 323]. «Від початку XVI століття, – пише він далі, – concerto – це спільне об'єднання музикантів-виконавців для публічного виконання музики; від середини XVI століття – співзвуччя, узгодження голосів; наприкінці XVI століття concerto вживалося для змішаних ансамблів, що містили вокальні голоси та інструменти, як у *Concerti di Andrea et di Giovanni Gabrieli* від 6 до 16 голосів (Венеція, 1587), а також однохорові та багатохорові мотети. На двоїсту природу жанру вказують Б. Асаф'єв [19] і М. Тараканов [149]. «У концертній музиці, – пише М. Тараканов, – виникає умовна, ідеалізована форма змагання спільно граючих музикантів, що не лише не виключає, а навпаки, передбачає взаємне узгодження їх зусиль» [149, с.7]. За М. Сапоновим, «Під «кончерто» розуміємо узгодження сопрано і баса в паралельних децимах, тобто відповідність, консонантне злиття голосів, а зовсім не змагання. Не «concertare» («змагатися»), а «concentus» («стрункий спів, гармонія») є тут визначальним коренем» [141, с. 13].

Можна помітити, що однозначного трактування терміну немає, однак у всіх розглянутих вище прикладах є спільна риса: усі вони вказують на протистояння або ж злагоджену гру двох основних складових жанру – соліста

⁴ Battisti C., Alessio G. Dizionario etimologico italiano. V.II. Firenze, G. Barbera editore, 1951. - с. 1044

⁵ Итальянско-русский словарь. Сост. Н.Скворцова, Б.Майзель. М., 1963. с. 188

(або солістів) й оркестру. Такі принципи їх співвідношення є провідною ознакою жанру – концертності, яка своєю чергою є збірним поняттям, що містить такі якості, як діалогічність, віртуозність та принцип гри.

Діалогічність, на думку багатьох музикознавців, є основною у визначенні концертного жанру. Г. Демешко зазначає, що даний принцип «закладений вже у генетичному коді концерту, а його специфіка визначається його темброво-інструментальною природою» [51, с. 26]. Цікавою є думка М. Лобанової, яка вважає, що «... в жанрі концерту у процесі діалогу беруть участь дві моделі концертування: віртуозно-сольна («змагання») і симфонізовано-ансамблева (спільна гра). Тяжіння до якої-небудь з них визначає співіснування в історії жанру двох типів концертних композицій – віртуозного і симфонізованого концерту» [92, с.82].

У дисертації А. Нижника «Український баянний концерт» наведено також класифікацію А. Анісімова, який теж вивчав феномен діалогу в жанрі, а саме, він виділяє чотири основних типи співвідношення партій оркестру та соліста у західноєвропейському скрипковому концерті XVII-XIX століть: акомпанемент, суперництво, союзництво та лідерство [цит. за: 116. с. 82].

Цікавим є також розуміння принципу діалогічності, запропоноване О. Антоною [9]. У своїй дисертації «Жанрові ознаки інструментального концерту та їх втілення в передкласичний період» авторка пропонує власну класифікацію діалогічних форм, основу якої складають «діалоги», що будуються на чергуванні реплік партнерів, та «дуети», суть яких полягає в одночасному звучанні. Відповідно кожне з понять має ще свої різновиди: наприклад, «діалоги» поділяються на чотири різновиди, відмінність між якими полягає у взаємозв'язку початкових реплік та «реплік-відповідей»⁶.

⁶ Виділено 4 підгрупи: 1) діалоги згоди диктумного типу (репліки побудовані на різному музичному матеріалі, але не протирічать одна одній); 2) діалоги згоди модусного типу (репліки не протирічать одна одній ні за тематизмом, ні за емоційним станом); 3) діалоги незгоди диктумного типу (різнотемні репліки вступають у протиріччя одна з одною); 4) діалоги незгоди модусного типу (тематично об'єднані репліки виражають різні емоції)

Щодо класифікації «дуетів», то їх поділ дослідниця здійснила на основі функційного співвідношення голосів учасників: їх тотожності чи ієрархічності. «Дуети» із тотожними функціями соліста та оркестру поділяються на тематичні та нетематичні. Перші О. Антонова в свою чергу розділяє на «дуети» згоди і незгоди. Для перших властивим є дублювання учасниками тематичного матеріалу, а для других – матеріал самостійного, тематично рельєфного плану.

Що ж стосується нетематичних «дуетів», то для них властиве одночасне звучання фігураційно-фонового матеріалу в партіях учасників. «Особливо серед дуетів з функційно тотожними голосами О. Антонова виділяє специфічний саме для концертного жанру різновид, у якому тематичному голосу оркестру протистоїть пасажно-фігураційний комплекс в партії соліста, який успішно конкурує з тематичним рельєфом завдяки своїй помітній віртуозності» [цит. за: 116, с. 84].

Деякі різновиди також мають «дуети» з функційно ієрархічними голосами: «тема-тло», «тема-протискладнення», «пасажі-акомпанемент», де останній із них є надзвичайно властивим для концертного жанру, адже лідерство серед двох голосів на відтинку, де немає представлення теми, належить голосу, який є більш віртуозним.

Феномен діалогічності лежить також в основі класифікації інструментальних концертів Ю. Хохлова [170]. Науковець вважає, що однією з характерних рис жанру є *естрадність*, яка передбачає контакт соліста з аудиторією, і *видовищність*. Окрім того, їх музика «тяжіє до плакатної яскравості, надмірна деталізація не відповідає природі самого жанру» [170, с.8]. Ю. Хохлов виділяє три типи концертів:

- концерти, в яких переважає сольна партія, а оркестр виконує роль супроводу;
- 2) діалогічний концерт, в якому передбачено зіткнення чи конфліктне зіставлення соло та оркестру і в якому присутня відносна рівноправність функцій;
- 3) концерт, що будується на органічній взаємодії соло та оркестру (наближення до жанру *concerto grosso*).

Таким чином, принцип діалогу, який отримав значну увагу у роботах музикознавців, є одним із провідних у жанрі концерту, адже саме принцип співставлення і змагання в далекому XVII столітті ліг в основу ще молодого жанру.

Другим важливим архетипом жанрово-стильової моделі інструментального концерту, якому приділено значну увагу в роботах науковців, є *принцип гри*. К. Біла, дослідниця жанрово-стильових моделей інструментальних концертів Л. Колодуба, вважає цей принцип «основним дійовим жанроутворювальним чинником». Широке та ґрунтовне висвітлення терміну у працях Й. Гейзінґи, Е. Фінка, Г.-Г. Гадамера, які розглядають його з точки зору філософії, психології та культурології, дало змогу музикознавцям поєднати його ознаки із музичним мистецтвом, тим самим «збагативши загальнонаукові концепції гри спостереженнями над іманентними властивостями музичної логіки» [цит. за: 116, с.101].

Є. Назайкінський вважає, що принцип гри є одним із основних засад інструментального концерту та концертності як самостійного явища. Саме він свідчить про театральну основу ігрової логіки: «Музична ігрова логіка – це логіка концертування, логіка зіткнення різних інструментів і оркестрових груп, різних компонентів музичної тканини, різних ліній, які разом утворюють «стереофонічну» театрального характеру картину дії, що розвивається, однак більш узагальнену і специфічну, аніж у музичному театрі» [113, с. 227]. Далі вчений зазначає, що ігрова логіка використовує вироблені форми і зміст мовної логіки; це полягає в наявності у музичних композиціях таких елементів як полілог, діалог чи монолог, або ж вільне їх співставлення. Також ігрова логіка прямо пов'язана із ще одним явищем – синтаксисом руху, який є надзвичайно важливим для інструментальної музики завдяки «можливості залучення до музики багатого досвіду рухів,.....можливості використання музично-виконавської моторики як природньої і безпосередньої опори інтонаційної виразності» [113, с. 227].

Основними ознаками принципу гри Є. Назайкінський вважає показ теми з «різних позицій», «підтвердження-посилення», «репліки-ехо», «зміни модусу», повторення, які є раптовими, «інтонаційні пастки» [113, с. 103]

Значну роль гри для жанру інструментального оркестру відводить і Б. Асаф'єв, за яким він є невід'ємним елементом феномену концертування.

Досить детально явище гри розглянуто у дисертаційній праці А. Нижника «Український баянний концерт» [116]. Автор порівнює численні позиції музикознавців, які в багатьох випадках є навіть полярними: наприклад, Л. Мінкін [95] та Т. Куришева [84] розглядають принцип гри як прояв суперництва, М. Тараканов, навпаки, стверджує, що «соліст-віртуоз ... повинен узгоджувати свої зусилля з багатоголовою і багатоголосою масою, яка владно заявляє про свої права» [149, с. 8].

В. Клименко пропонує три типи ігрових структур: «змагання», «містифікація» і «мозаїка», та відносить до концертного жанру перший із цих видів, адже він передбачає «зіставлення, зіткнення тембрів, реєстрів, тематичних елементів» [72, с. 36]. Однак автор також зазначає, що інші типи ігрових структур теж частково можуть втілюватися у концерті: наприклад, «структура містифікації охоплює принципи трансплантації відібраних елементів вибраної моделі і детермінує їх нову «ігрову» організацію в конкретному тексті [72, с. 37]. Суть структури «мозаїки» полягає в комбінаториці, яку можна спостерігати у композиціях митців ХХ ст.

Цілком зрозуміло, що остаточної думки щодо принципу гри в жанрі концерту немає, адже саме поняття є надзвичайно багатозначним, у кожному творі він буде виражений по-різному, з різними акцентами. Тому вдалою є класифікація найбільш характерних проявів даного принципу, яка здійснена А. Нижником [116, с. 104]:

- майстерність як мистецтво гри на певному музичному інструменті;
- гра-змагання, що є актуальною в умовах вище розглянутого принципу діалогу;

–гра-наслідування, до якої автор відносить стильову «містифікацію» та темброву персоніфікацію;

–гра-мозаїка, яка є характерною для усіх рівнів музичної мови композицій.

– гра-жарт, яка визначає властиву концертному жанру атмосферу радості й піднесеності та насичує композицію різноманітними «ігровими фігурами та колористичними ефектами» [116, с. 104; 72, с. 35–46].

Із поняттям гри-майстерності пов'язаний ще один архетип, надзвичайно важливий для жанру концерту – віртуозне солювання, без якого основна риса жанру просто нівелюється. Окрім того, на думку О. Білої, сама наявність солюючого інструмента є ознакою, що відрізняє жанр концерту від групи жанрів з рисами концерту. Часто солювання трактується також як спосіб, спрямований на показ умінь виконавця, його мистецького потенціалу, тощо, тобто наближається до таких понять як концертність та концертування.

Л. Раабен дає їм таке визначення: «Концертність – властивість жанру, народжена специфічним характером блискучого, барвистого, віртуозно-репрезентативного інструменталізму; концертування ж відноситься до сфери музичної драматургії жанру. Процес розвитку матеріалу в ньому здійснюється за допомогою концертування інструментів, яким ніби підміняється принцип тематичної розробки, властивий драматургії симфонічної. Концертування найтіснішим чином пов'язано з віртуозністю» [127, с. 5]. В асаф'євському розумінні концертність ХХ ст. – це діалектична за своєю суттю якість, у якій «кожен інструмент і властивий йому звукоматеріал стає носієм діалектичного розвитку музичної ідеї, переводячи потенційну енергію матеріалу у музичний рух, де й розвивається динаміка звучання» [18, с. 220].

Отже, порівняно з терміном «концерт», поняття концертності й концертування є ширшими, вони характеризують драматургію музичного твору і такий тип розвитку матеріалу, в якому на перший план виступають принципи віртуозного змагання, зіставлення солістів та оркестру. Співвідношення термінів *концерт* та *концертність* у теоретичному

музикознавстві аналогічне іншим сумірним поняттям: симфонія – симфонізм, камерні жанри – камерність, варіації – варіаційність. Концертність виходить поза межі певних жанрів і форм, виявляючи себе як певна естетична парадигма. Концертне письмо і принципи драматургії проявляються у різних жанрах і стилях.

Тому концертність є синтетичним явищем, що охоплює аспекти творчості митця, виконавства, естетичного сприйняття та навіть філософські категорії. При тому, що це все відбувається одночасно із залученням до цього процесу публіки. Основоположними для даного поняття стали такі явища як діалогічність, принцип гри та віртуозне солювання.

Сформувавшись ще в добу пізнього Відродження, концертність завжди була невід'ємною складовою жанру інструментального концерту. Наголосимо на тому, що у кожній епосі даний тип мислення акцентував один із розглянутих архетипів. Наприклад, в добу Відродження та частково у бароковий період провідним був принцип діалогічності, що полягав у відносній рівнозначності солістів і оркестру. З виникненням сольного концерту (у А. Вівальді, Й. С. Баха) та в класичну епоху на перший план виходить принцип діалогічності з ідеєю змагання. В романтичну добу в композиціях концертного жанру однозначно переважає віртуозна партія соліста.

Особливо зростає вплив концертності в музиці ХХ ст. У першій його половині концертність як метод драматургії та тематичного розвитку проявляється не лише у різних жанрах і окремих композиторських стилях, але й стає провідною тенденцією епохи, охоплюючи окремі художні напрями (неокласицизм), композиторські техніки (алеаторика), процеси розвитку оркестру (криза масштабного симфонізму і народження камерного оркестрового письма), про що пише Б. Асаф'єв: « ... разом із ростом діалектичної свідомості у всіх країнах, одночасно і в музиці, всі основні прагнення видатних музикантів спрямовані на оволодіння ідеєю концертності і до розвитку принципів, що з неї випливають» [19, с. 220].

Серед численних класифікацій та кількості думок щодо феномену концертності для аналізу жанру концерту та композицій, де концертність слугує методом драматургії, важливо обрати ті критерії, які якнайповніше її характеризуватимуть та уможливають формування нових класифікацій у межах жанру інструментального концерту.

Комплекс стійких ознак притаманний і предмету нашого дослідження – жанру саксофонного концерту. В обраних для аналізу творах представлені *три основні параметри феномену концертності* – діалогічність, принцип гри та віртуозність, що нерозривно пов'язані між собою.

На нашу думку, класифікацією, яка найбільш повно відображає усі можливі типи поєднання соліста й оркестру, тобто водночас слугує характеристиці принципу діалогічності та принципу гри, є класифікація Олени Антонової, якою ми будемо послуговуватись у роботі. Універсальним можна назвати також поділ Євгенія Назайкінського, який виділяє такі основні типи вияву принципу гри в жанрі концерту: показ теми з «різних позицій», «підтвердження-посилення», «репліки-ехо», «зміни модусу», повторення, які є раптовими, «інтонаційні пастки».

Що ж стосується прояву принципу віртуозного солювання, то чіткої дефініції його не існує, однак він є невід'ємним елементом концертного жанру. Тому важливо в процесі аналізу зосередити увагу на мірі технічної складності партії соліста, кількості сольних епізодів, каденцій та їх ролі у драматургії концерту.

Використання уніфікованого підходу для характеристики складових жанру саксофонного концерту дає змогу виявити низку закономірностей, властивих творцям тієї чи іншої композиторської школи. Зрозуміло, що в окремих випадках вияв таких складових буде нерівноцінним, що зумовлено різними концепціями композицій, типами драматургії та специфікою музичного матеріалу. Однак даний факт уможливить пошук спільних, архетипових елементів, що сприятимуть вивченню особливостей концертного жанру ХХ ст.

1.2. Еволюція жанру інструментального концерту

Жанр інструментального концерту є одним із наймобільніших в історії світової музичної культури. За чотири століття історії існування він зберіг свої основні архетипові принципи, які вирізняють його з-поміж інших, та зумів пристосуватися до різних стилів і напрямів, включно із ХХ ст. У сучасний період усі вище окреслені аспекти існують у синкретичній цілісності, адже «стильовий плюралізм ХХ століття виявився тим ґрунтом, який дозволив максимально виявити універсальну природу концерту» [67, с. 53]. Оскільки жанр інструментального концерту є доволі складним, системним явищем, для виявлення його основних закономірностей потрібно звернутись до генези та еволюції жанру.

Перші паростки концертного жанру можна помітити ще в добу пізнього Ренесансу у Венеціанській школі (друга половина XVI ст.). Венеція на той час була одним з найважливіших європейських культурних центрів. У період Високого Ренесансу тут сформувалася одна з найголовніших італійських малярських шкіл, до якої належали Джорджоне, Тиціан, Тінторетто, Бартоломео Венето та ін. Найістотнішою рисою, яка свідчить про ренесансні тенденції концертності, є зростання ролі світського первня (йдеться також і про церковні жанри), у розширенні образної сфери та захоплення інструментальними формами. На той час у Венеції панувала тенденція до зближення понять церковного та світського, що досить гуманно сприймали представники вищого духовенства. Зокрема, між мадригалом і мотетом, духовним мотетом та інструментальною п'єсою у Венеції не було суттєвої різниці.

Одним із найбільших досягнень Венеційської школи того часу стало формування т.зв. концертного стилю, який характеризувався новим почуттям звукового масштабу, барвистим звучанням, для якого властивими були ефектність та колористика. У творчості представників школи поступово

викристалізовується вже типовий для бароко принцип зіставлення виконавських груп (щоправда, він використовується ще у межах хорového письма), однак навіть ці перші паростки створювали неабиякий театральний ефект. У подібні композиції композитори додавали інструментальний елемент (йдеться про подвоєння інструментами одного з хорових голосів або про його самотійну роль). До кінця XVI ст. у межах Венеціанської поліфонічної школи склалися найважливіші принципи концертного письма: зіставлення хорів, солістів та інструментів, а також виділення сольних партій та інструментальних соло у вокально-інструментальних творах. Це призвело до появи на межі XVI-XVII ст. ранніх концертів у вокальній поліфонічній церковній музиці (Л. Віадана, А. Банк'єрі). М. Преторіус у «*Syntagma musicum*» (1619) дає своє бачення концерту: «Концертом називається таке виконання, коли два тембрових плани вищого і нижчого звучання, то зіставляються, то об'єднуються у спільному звучанні» [188, с. 4].

Від кінця XVII до першої половини XVIII ст. зазнає розквіту жанр *concerto grosso*. Зародився він приблизно у 1670-х рр. на основі таких популярних на той час жанрів як вокально-інструментальний концерт, органна та оркестрова канцона (XVI–XVII ст.), ансамблева соната – соната *da camera* та соната *da chiesa* (XVII ст.), які в свою чергу, «поряд із оперою втілили основні риси нового музичного стилю – бароко» [57, с. 8]. У праці «*Concerto grosso* Генделя» Н. Зейфас простежує виникнення жанру шляхом аналізу та порівняння найвидатніших зразків того часу. Одними із найважливіших понять, яке фігуруватиме в роботі, стали концертність і концертнування, які ще зародились у другій половині XVI ст. Ці принципи все частіше використовувались у композиціях різних жанрів. Наприклад, меса О. Беневолі, створена спеціально для освячення собору в Зальцбурзі (1628), складається із восьми різнотембрових вокальних та інструментальних хорів, що поділені на дві групи. Для неї властивий типовий для концертності принцип діалогічності, що ґрунтується на співставленні хорових груп між собою або ж із *solī*. Одним з кращих зразків, у якому співвідношення викладу

матеріалу в партіях соліста та оркестру будується за принципом концертного змагання, є Сюїта для флейти і струнних інструментів *a-moll* Георга Філіпа Телемана . Одним із найперших відомих концертів для кларнета вважають *Concerto per Clareto* (близько 1733р.) Антоніо Паганеллі. Кількома роками раніше (1728) кларнет як один із солюючих інструментів використовувався Іоаном Валентином Ратгабером у жанрі *concerto grosso*.

Н. Зейфас підкреслює особливе значення концертної форми для цього періоду, адже у «першій половині XVIII століття концертна форма присутня майже у всіх жанрах, і не випадково дослідники вважають її основною формою свого часу (як сонатну у другій половині XVIII століття). Ставши «самостійним утворенням між монотематикою і класичним тематичним дуалізмом», концертна форма забезпечувала як тематичну єдність, так і необхідний ступінь контрасту і до того ж давала можливість виконавцю демонструвати свою майстерність у сольних пасажах» [57, с. 19].

Загалом принцип концертування став однією з провідних рис бароко, він просто пронизував композиції різних жанрів та форм. Розгортання таких творів полягало у подоланні замкнутості шляхом переосмислення кадансу, що перетворювався в імпульс нового розгортання, або ж його відтягування шляхом уведення нових імпульсів чи модуляцій (Е. Курт це називав «технікою поступового переходу»).

Таким чином, у жанрі *concerto grosso* відбувається подальше становлення принципу концертності та концертування. Зародившись на основі багатьох жанрів, *concerto grosso* став своєрідною емблемою епохи, позаяк відображав основні риси бароко (йдеться про контрастність, що виявилася у зіставленні двох чи кількох просторово розділених, різних за щільністю хорів і *tutti*, імпровізаційність, текучість побудов). Також в межах цього жанру формується тенденція до виділення сольного елемента (група *concertino*), яка стане потім провідною для поняття класичного концерту.

Від *concerto grosso* у XVII – першій половині XVIII ст. поступово проростає сольний інструментальний концерт. Імпульсом до цього став

активний розвиток інструментів струнної групи; значну популярність здобули майстри Страдіварі, Амати, Гварнері, скрипки яких дотепер є одними з кращих у світі. Ці нові види інструментів поступово витіснили численні різновиди родини лютець та віол, що було пов'язано із зміною способу музикування. Поруч із грою у невеликих приміщеннях все частіше писались композиції для великих аудиторій (публічні концерти). Родина віол, що володіла доволі тихим і матовим звучанням, не могла забезпечити потрібного ефекту та враження. Натомість нові струнні інструменти мали сильний, гучний звук, який водночас міг бути ніжним і плавним. Цей факт пояснює таке швидке їх поширення у музичній практиці.

Якщо у становленні та розвитку жанру *concerto grosso* суттєву роль відіграв італійський композитор А. Кореллі, то значний внесок у формування класичного сольного концерту зробив А. Вівальді та Й. С. Бах. У творчості першого кристалізується тричастинна побудова композиції та вперше виділяється соліст на противагу оркестру. Крім скрипкових, А. Вівальді є творцем 16 флейтових концертів. М. Тараканов вважає, що цей факт пов'язаний з «бажанням музикантів-солістів (або окремого соліста) показати свою віртуозну майстерність, досконале володіння інструментом» [149, с. 10]. Так було продовжене формування класичного принципу концертності. Вже у концертах А. Вівальді, автора понад 350 сольних концертів, більше 35 концертів написані для двох або трьох інструментів, у яких можна побачити типові форми концертного діалогу, співставлення оркестру і сольної партії. Й. С. Бах теж активно розвивав принцип концертності, адже він писав як композиції, орієнтовані на зразок *concerto grosso* (6 Бранденбурзьких концертів), так і сольні концерти (органні, клавесинні, скрипкові), що вирізняються неабиякою складністю сольної партії.

XVIII ст. внесло кардинально нове трактування понять *концерту* й *концертності*. Жанр зазнає суттєвого впливу нового принципу мислення в му-

зиці – симфонічного, який став основним для композиторів-класиків⁷. М. Тараканов вважає, що наслідком поширення симфонічного методу стала поява цілком нових композиційних структур, насамперед сонатної форми з протиставленням головної та побічної партій, сонатно-симфонічного циклу з його класичною чотиричастинною будовою (замість барокового сюїтного принципу побудови циклу). Ці відкриття не могли не вплинути на жанр інструментального концерту. Тепер соліст стає рівноправним учасником дії та протистоїть оркестрові. Починаючи з епохи класицизму це стає провідною рисою концертного жанру. Від доби бароко запозичується тричастинна структура (швидко-повільно-швидко), формується поняття подвійної експозиції та каденції – відтепер вже невід'ємного елемента жанру, адже він слугував місцем реалізації віртуозних можливостей соліста та його здібностей до імпровізації. Концертність стає провідним поняттям, що характеризує даний жанр. Вона полягає у протиставленні соліста й оркестру і позначена значною роллю віртуозного та імпровізаційного первнів; формуються також основні дійові чинники утворення жанру – принцип гри, діалогічність, віртуозність.

У XIX ст. зазначені характеристики остаточно утверджуються як невід'ємні ознаки концертності, адже романтична доба – це століття віртуозів. У зв'язку з цим розвивається практика сольних публічних концертів. Виконавці потребували композицій, якими вони могли б вразити публіку та стати популярними. Це спричинило появу численних творів, які були вельми скромними за мистецькими якостями, натомість мали на меті лише показати вміння виконавця.

До типу віртуозних концертів відносимо ряд полотен, поява яких була інспірована віртуозами-виконавцями на кларнеті у другій половині XVIII ст. Авторами концертів були як композитори, так виконавці-кларнетисти. Це насамперед Концерт В. А. Моцарта (1791), присвячений Антону Штадлеру.

⁷ Найбільш повно це явище відображене в інструментальних концертах Л. ван Бетовена, адже саме йому дослідники приписують формування «симфонізованого» концерту;

Як і у формуванні саксофонного репертуару, у створенні репертуару для флейти у численних випадках важливим інспіратором був акт спілкування композитора з видатним виконавцем-флейтистом. Гра Йоганна Йоахіма Кванца надихнула Й.С.Баха до написання флейтових сонат; для Л. ван Бетховена натхненником написання тріо та дуетів за участю флейти став *Антонін Рейха* (1770–1836), Інтродукцію та варіації для флейти Ф. Шуберта створено для Фердинанда Богнера. У той час популярними були твори для ансамблю (квартету) флейт – опуси Ж. -Б. Буаморт'є, Ф. Кулау, А. Рейхи, О. Аляб'єва та багатьох інших [120].

Симфонізм, як і в добу класицизму, був внутрішньою сутністю концерту. Якщо в добу класицизму формується замкнутість, стабільність, чітка визначеність жанрових рамок, усталеність за кожним з них специфічного кола засобів, то у романтиків починається процес асиміляції різних жанрів і видів мистецтв. Зокрема, в деяких індивідуальних стилях концертність домінує й присутня практично в усіх жанрах. Це особливо помітно у творах Ф. Ліста і Ф. Шопена.

Основні новації, що відрізняють концерт доби романтизму, пов'язані з винайденням нових технік гри на таких інструментах як фортепіано, скрипка, віолончель. На цей період припадає формування таких нових різновидів інструментального концерту – одночастинного концерту, концертштюка та концертино. З'являються нові принципи розгортання тематичного матеріалу – моноінтонаційність, монотематизм, мікромонотематизм.

У цей час відбулось розділення жанру на два основних типи: віртуозний, де закономірно переважає тип віртуозного солювання, що полягає у презентації багатих технічних можливостей виконавця, та симфонізований, що бере початок з доби класицизму. Для даного типу властивою є опора розвитку музики «на симфонічній драматургії, принципах тематичної розробки та протиставлення образно-тематичних сфер» [149, с. 20]. Удосконалення оркестрових інструментів (передусім духової групи), винайдення нових (саксофон) спричинило розширення виразових

можливостей оркестру, що неодмінно позначилося на жанрі. Принцип змагання став ще більш різноманітним, що «завжди приваблювало аудиторію, і композитори не могли ігнорувати таку потребу» [149, с. 20]. Дійсно, і зараз, у ХХІ ст. концерти Ф. Шопена, Ф. Ліста, Н. Паганіні, Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Мендельсона та інших викликають захоплення у публіки та вражають досконалістю побудови та стрункністю форми.

Яскравим зразком, що продовжує ці традиції, є Концерт для флейти з оркестром D-dur op. 283 (1908) німецького композитора, піаніста, диригента Карла Райнеке (1824 – 1910). Його три частини поєднують типологічні засади жанру попередників: *Allegro molto moderato* – найбільш симфонізована, *Lento e mesto* – арія у стилі *bel canto*, нагадує оперні мелодії В. Белліні, Г. Доніцетті, *Moderato* – «осередок віртуозно-технічних можливостей соліста. Оркестр виконує акомпануючу роль, надаючи солюючій флейті можливість неподільно панувати протягом усього концерту» [120, с. 29].

Характерною ознакою інструментального концерту ХХ ст. стає поява високомистецьких творів для солюючих інструментів, незважаючи на «конфлікт» багатьох течій музики ХХ ст. з поняттям концертності як елементом традиції. Наприклад, прагнення використати різні тембри симфонічного оркестру, в тому числі в якості солюючих (серед них і сольних саксофонних творів), притаманна Д. Мійо та П. Гіндеміту.

Творчий доробок Д. Мійо позначений прагненням митця розкрити виразові можливості всіх тембрових груп симфонічної партитури. Йому належить більше 30-ти концертів і концертних п'єс для різних інструментів у супроводі оркестру. У ранній період творчості композитор прагне оновити класичні різновиди концерту і вводить в оркестрову партитуру т.зв. інструменти-маргінали, наприклад, маримбу і вібрафон. Серед послідовників Д. Мійо назвемо його співвітчизника А. Томазі, спадщина якого налічує 16 концертів для різних солюючих інструментів. Подібні тенденції спостерігаємо також у творчості П. Гіндеміта. Він є одним з небагатьох композиторів, чий доробок містить концерти, написані для усіх інструментів

симфонічної партитури. В українській музиці в середині ХХ ст. були написані інструментальні концерти Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, В. Косенка.

Вищеописані тенденції пов'язані із зростанням престижу музиканта-виконавця. Для ХХ ст. притаманна тенденція до «зрівнювання в правах» автора й виконавця: популярність соліста нерідко перевершувала популярність композитора. М. Тараканов пояснює це тим, що окрім звичних публічних концертів, з'явилися нові способи поширення музики – радіо, телебачення, платівки тощо. Тому закономірно, що зріс попит на виконавців, які мали б на найвищому рівні здійснювати інтерпретацію тих чи інших творів. Немало композиторів писали для конкретних музикантів, які, на їх думку, могли б стати найкращими інтерпретаторами їх композицій, адже «сам факт виконання нового твору таким майстром-віртуозом збільшував престиж його творця, привертая до нього більше уваги» [150, 29]. Характеризуючи розвиток сучасного концертного жанру, М. Тараканов зауважує, що: «інструментальний концерт дуже потіснив симфонію. Важко назвати ім'я помітного композитора, який творив у ХХ столітті і не звернувся б до концертного жанру» [150, с. 28-29]. Б. Асаф'єв акцентує увагу на драматургічних особливостях концерту: «Сучасний концерт – насамперед «переключення» принципу розробки в діалектичне річище, ідея стає діючою силою, музичний рух – дійством, в якому кожний голос (інструмент) є носієм, точніше, «учасником» (чинником) розвитку, який перестає протиставлятися темі, будучи неодмінною умовою існування, актуального «прояву», повноти становлення» [18, с. 221].

Іншою прикметною особливістю концертного жанру стало тяжіння до камерності, що спричинило модифікацію оркестрових і ансамблевих складів (Л. Раабен). Ця тенденція відображена у т. зв. камерному концерті для солюючого інструмента з оркестром, де відбувається рівноправний діалог соліста з представниками окремих тембрових груп або з цілими тембровими групами.

Інструментальний концерт – своєрідне явище в історії розвитку європейської музичної культури. В рамках жанру композитори намагаються досягнути досконалості діалогу, гостроту змагання, сутність якого полягає в суперечливій єдності протиріч. Одне стає необхідною умовою іншого – без єдності немає протиборства і навпаки, протиборство має прийти до згоди. Діалог забезпечує мистецьку цілісність, єдність композиції концертного твору. Двоїстість його естетичної природи відзначає М. Тараканов: «У концертній музиці виникає умовна, ідеалізована форма змагання спільно граючих музикантів, що не лише не виключає, а навпаки, передбачає взаємне узгодження їх зусиль» [150, с.7].

У першій половині ХХ ст. концертність втілюється не лише у певних жанрах і композиторських стилях, але й стає провідною тенденцією епохи. Про це пише Б. Асаф'єв: «...усі основні прагнення видатних музикантів були спрямовані на оволодіння ідеєю концертності і розвитку принципів, що з неї випливають» [18, с. 220].

Впливом концертності позначена творча свідомість майже усіх провідних композиторів ХХ ст.: І. Стравінського, П. Гіндеміта, А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга, Б. Бартока, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Ч. Айвза. Для наступного покоління композиторів – К. Штокгаузена, В. Лютославського, К. Пендерецького, А. Шнітке, С. Губайдуліної, Е. Денісова, М. Скорики, Є. Станковича – ця тенденція також виявилася близькою. Про значення концертного методу в стилі європейських композиторів другої половини ХХ ст. пишуть Ю. Холопов і В. Ценова: «Концертний принцип протиставлення соло і групи виконавців або групи солістів один одному, концертує соло на тлі пауз або простягнутих акордів оркестру, стає надзвичайно поширеним. На відміну від цілком традиційних опозицій «соло-оркестр», композитори дуже часто користуються опозицією «соло-група», ніби відтворюючи першу з них і в мініатюрі, і в оркестровій музиці, і в камерній» [168, с. 71]. Відхід від класичних критеріїв і законів «чистого» жанру призвела у ХХ ст. до множинності індивідуальних і

жанрово-драматургічних рішень. Втрачається типологічна стійкість функцій жанру та системи засобів виразності.

У цьому сенсі процеси жанротворення в сучасній музиці можна порівняти з тенденціями в еволюції гармонії, форми, стилю. «Від середини ХХ ст., – пише В. Холопова – у царині музичних форм принцип типізації поступається місцем принципів індивідуалізації» [169, с. 17]. Індивідуалізацію гармонічних структур як нове явище ХХ ст. відзначає Ю. Холопов: «Від ладу як всезагальної категорії музика переходить до індивідуального Модусу» [167, с. 468]. Закономірності сучасного стильового розвитку характеризує Г. Григор'єва: «Перша половина століття – період помітної стильової множинності, відображеної у творчості яскравих, стилістично автономних фігур з їх гранично індивідуалізованими художніми системами. Від стильового плюралізму до стильового синтезу – така еволюція від початку століття по теперішній час» [46, с. 7–9]. Сучасний концерт синтезує у собі не лише особливості різних жанрів, з відповідними типами тематизму і структурами форм, але й різні принципи композиторських технік, стилів, видів письма. Так, у відчужено-зосередженій музиці «Introitus» – Концерті С. Губайдуліної для фортепіано та камерного оркестру (1978) – синтезовані жанрові риси концерту і вступної частини католицької меси, а в її Концерті для фагота і низьких струнних (1975) – концерту і драми. Аналогічну ситуацію бачимо у концертах С. Слонімського, зокрема у Концерті-буф. «Змішаний жанр – основна тенденція жанроутворення ХХ ст., іноді доповнена орієнтацією на «чистий» замкнутий жанр, – пише М. Лобанова. На її думку, жанрові гібриди замінили цілісні, нормативні, розмежовані структури, зведені у закон класичною естетикою, і такі властивості жанру як дифузність, відкритість, загострюють всі прояви діалогу» [92, с. 154, 162].

У дослідженнях з теорії музичного жанру з'являються терміни «моножанр, поліжанр, ліброжанр» [92, с. 13], вводяться поняття «жанрова поліфонія, жанрове цитування» [92, с.310]. Розширення меж жанру концерту

проявилось також у виборі солюючих інструментів і трактуванні оркестрових складів. Якщо у ХІХ ст. найбільш популярними були концерти для фортепіано, то у зв'язку з впровадженням в оркестровий апарат великої кількості нових ударних та електронних інструментів, у ХХ ст. з'являються інструменти-солісти, які раніше не виступали як солюючі. Наприклад, А. Жоліве написав Концерт для електронного інструмента хвилі Мартено (1947), Е. Віла-Лобос – для гітари (1951), арфи (1953), губної гармоніки (1955), О. Глазунов – для саксофона.

Одним із центральних напрямків розвитку жанру концерту ХХ ст. стає звернення до камерних індивідуалізованих складів оркестру, що відображує, з одного боку, характерні процеси тембрової розбудови оркестру початку ХХ ст., з іншого, викликано художньо-естетичним впливом неокласицизму. Ця особливість концертів ХХ ст. відзначена в словнику *New Grove*: «Починаючи від Стравінського, Гіндеміта, їх численних послідовників, відбувається радикальний поворот до тенденції неокласицизму. Ранні концертні п'єси з *Kammermusik* П. Гіндеміта (наприклад, № 2 для фортепіано *obligato solo* (1924), № 5 для альту *solo* (1927) набувають форм, аналогічних сюїтам бароко, але наповнених контрапунктичною дисонантністю. Ці роботи призначені для малих складів оркестру, частіше з великою кількістю духових, ніж струнних»⁸.

М. Тараканов зазначає, що в неокласиків можна побачити чимало рис, властивих старому концертному стилю, однак усі вони переосмислені з позицій естетики ХХ ст.. Яскравим зразком такої модернізації можна назвати композиції П. Гіндеміта («Концертна музика» для фортепіано, мідних та арфи 1930), Жалобна музика для альту і струнних, 1936), Концерт для труби, фагота і струнних, 1949), І. Стравінського (балет «Петрушка», від початку задуманий як концертна п'єса для труби і фортепіано, «Регтайм для 11 інструментів», «Октет для духових інструментів»). Автор окремо виділяє тричастинний Концерт для фортепіано і духових інструментів (1924), що

⁸New Grove Dictionary of Music and Musicians (edited by Stanley Sadie). L., 1980. V.4. 880 p.

орієнтований на музику італійців і зберігає класичну будову, де перша, швидка, частина вирізняється активністю, зібраністю, друга, повільна, є більш імпровізаційною та невимушеною, третя – швидкий, нестримний фінал, для якого властивими є неочікувані акценти та ритми. У творчості митця також трапляється жанр, який у ХХ ст. отримав «нове народження». Йдеться про жанр *concerto grosso*. Таким є концерт для камерного оркестру «Dumbarton Oaks» (1938), у якому «на рівних змагаються флейта, кларнет, фагот, 2 валторни, 3 скрипки, 3 альти, 2 віолончелі і 2 контрабаси» [150, с. 32]. Щоправда, у цьому зразку є інструмент, якому доручено провідну роль – кларнет, адже його партія спеціально створена для Вуді Германа (знову можна прослідкувати тенденцію, яка вже була згадана вище – роль виконавця у популяризації композицій).

У стилістичному річищі неокласицизму написані камерні концерти та концерти Б. Мартіну (Концерт для чембало та камерного оркестру, 1935), П. Е. Кшенека (два *Concerto grosso*, 1921 і 1924), М. Рegera (Концерт у старовинному стилі, 1912) та інші, Б. Бартока (Концерт для оркестру, 1943), «Музика для струнних, ударних і челести», 1936), концерти для альти, скрипки, фортепіано), М. Скорика (Карпатський концерт, партити) та інші.

Водночас, жанр камерного концерту не можна пов'язувати винятково з неокласицизмом. Він виявився настільки універсальним за своїми художніми можливостями, що трапляється фактично в усіх стилістичних течіях від початку до кінця ХХ ст., залучаючи композиторів різних стильових орієнтацій – А. Берга (Камерний концерт для фортепіано та 13 духових, 1925), А. Веберна (Концерт для 9 інструментів, 1934), І. Стравінського (*Ebony-concerto* для кларнета і інструментального ансамблю (джаз-банди), 1945); Б. Мартіну (Камерний концерт для скрипки, струнного оркестру і литавр, 1941); А. Шнітке (Концерт для гобоя, арфи і струнного оркестру, 1970); С. Губайдуліної (Концерт для фагота і низьких струнних, 1975; *Introitus*-Концерт для фортепіано та камерного оркестру, 1976;); Е. Денісова (Концерт для флейти, гобоя, фортепіано та ударних, 1963; *Concerto piccolo* для чотирьох

саксофонів та ударних, 1977; Концерт для флейти, вібрафона, клавесина та струнного оркестру, 1993).

Інструментальне концертування та виникнення системи концертних жанрів – переломний етап історії європейської академічної традиції. Зростання зацікавлення поетикою концертності у ХХ ст. стало новим етапом оновлення жанру. На думку М. Тараканова, концерт потрапляє у «...складне сплетіння нео- і постстилів, але йому вдається зберегти важливі родові ознаки. Постконцертне мислення, як і раніше, культивує принцип гри, діалогізм, віртуозність. Змінюються лише об'єкти гри, принципи діалогу та якість віртуозності» [150, с. 6].

Найважливішою тенденцією в музиці ХХ ст. стає жанрова дифузність (відмова від строгої жанрової ієрархії, нівелювання меж між професійним і масовим мистецтвом, «високими» й «низькими» жанрами, об'єднання різних лексичних систем. Часто композитори відмовляються від означення «концерт» і дають своїм творам програмні назви, що свідомо передбачає більш вільне трактування жанру й підпорядкування жанровотворчих законів драматургічним, до прикладу, «Couleurs de la cite» для фортепіано, духових та ударних О. Мессіана (1963), «Domaines» для кларнета і шести інструментальних груп П. Булеза (1968), «Inori» для соліста і оркестру К. Штокгаузена (1974) й інші.

Жанр концерту має свою специфіку з урахуванням його історичної генези, соціального побутування, просторового, темброво-акустичного функціонування. На думку Н. Зейфас, протягом своєї впевненої історичної ходи концерт вступає у «діалог» з камерним ансамблем, симфонією, мініатюрою, що стало підґрунтям для виникнення нових моделей вихідного жанру. Родовою ознакою сучасного інструментального концерту стає не так віртуозно-змагальний компонент, як психологізація і драматизація змісту, наділеного «...сенсом, що виходить за межі власне звучання» [57 с.7], тобто домінування принципів симфонізму.

1.3. Поширення саксофонного репертуару в європейському музичному просторі

1.3.1 Виникнення саксофона та академізація його репертуару

Підрозділ присвячено вивченню історичних шляхів розвитку саксофона від часу його винайдення і початкового призначення до усталення в музичній практиці як солюючого інструмента симфонічного оркестру, а також дослідженню становлення саксофонного репертуару в Європі, який був інспірований виконавською діяльністю саксофоністів-віртуозів.

Група мідних духових у XIX ст. зазнала кардинальних змін. Після майже «аскетичних» партій інструментів цієї групи в оркестрі доби класицизму, їх звучання стає більш розкутим, виявляючи максимальні темброво-функціональні можливості труби, валторни, тромбону, туби. У трактуванні мідних інструментів спостерігаємо мелодизацію гармонічних голосів, повне відокремлення від голосів струнних. Важливим зрушенням стало формування індивідуальних оркестрових стилів, посилення тембрової своєрідності окремих інструментів із залученням динамічних, регістрових, штрихових, гармонічних факторів у комплексній дії. Суттєвим чинником стає взаємодія оркестрування і форми, виникнення тембрової драматургії як важливого фактору творення стилю.

1830–1840-і рр. – період розквіту мистецтва оркестрування. Темброві фарби зазнають величезного образного навантаження, що пов'язано з естетикою романтизму, новими художніми завданнями, які ставили перед собою провідні композитори епохи. Крім того, експансія оркестрового чинника пов'язана з розквітом програмної симфонічної музики, виникненням опери нового типу. У розкритті програмного задуму оркестрові ресурси відіграють першорядну роль. Кількісно збагачується й удосконалюється група духових інструментів. Мідні духові стають рівноправною групою, що володіє більш повною, могутньою і рівною звучністю, ніж та, яка влаштовувала композиторів у минулому.

Саксофон вирізняється з-поміж інших духових інструментів самобутньою семантичною визначеністю, тембровою неординарністю, різноманітними сонорними ефектами, можливістю наслідувати і переконливо відтворювати не лише відтінки людського голосу, а й найтендітніші емоційні градації. Цей інструмент став одним із здобутків композиторських інтенцій ХІХ ст. Крім того, саксофон репрезентує найбільш розгалужену родину з-поміж тембрових груп симфонічного оркестру: сопраніно, сопрано, альт, тенор, баритон, бас, контрабас, субконтрабас. У цієї родини надзвичайно широкий темброво-теситурний діапазон.

Винайдення інструмента пов'язане з випадком, про що пише професор В. Іванов: «Як відомо, народження всього нового – це завжди таємниця і несподіванка. Так було тоді у Брюсселі, взимку 1842 року. ...Якось у хвилину відпочинку Сакс приставив мундштук від бас-кларнета до офіклеїда, мідного духового інструмента басового регістру, і спробував грати. Ледве він видобув перші звуки, як його творча думка запрацювала у правильному річищі» [62, с. 9]. Франція стала країною, де саксофон прозвучав уперше і де йому дали шанс реалізуватися. На початках відчувалася гостра потреба в інструментах, а також і в музикантах, адже потрібен був час для їх виховання. Поступово долаючи труднощі, Сакс та його однодумці-композитори, що творили саксофонний репертуар, заклали підвалини французької школи гри на саксофоні, яка зараз є однією з найпотужніших у світі. У ХХІ ст. саксофон став найпопулярнішим духовим інструментом, відповідно сформувався ряд національних саксофонових шкіл різного рівня розвитку, з характерними для них особливостями, об'єднаними спільною метою – удосконалення і відкриття нових можливостей інструмента. Це свідчить про те, що у саксофона велике майбутнє, яке пророкував ще у ХІХ ст. Г. Берліоз. Будучи досконалим майстром оркестровки, досконало знаючи можливості інструментів, він увів до своєї праці «Великий трактат про інструментування та оркестрування» достатньо розлогу статтю про саксофон.

У 1840-1850 рр. вже були сформовані романтичні симфонічні та оперні оркестри, у кожній групі було 4 голоси, тому потреби у збільшенні кількості інструментів не виникало. Що стосується саксофона, то він одразу був уведений до складу духового оркестру і лише згодом – до симфонічного. Роком раніше А. Сакс отримав другий патент, де детально описав свій винахід, розділивши саксофони на дві родини – для духового та симфонічного оркестрів. У 1845 р. вийшов Декрет французького військового міністерства, який офіційно затвердив саксофон у військових оркестрах, що мали назву «хори військової музики». Це нововведення призвело до відкриття у 1847 р. в Паризькій музичній гімназії факультативного класу саксофона. Згодом цей клас ліквідували у зв'язку з розформуванням самої гімназії. Тоді військові кола домоглися у 1857 р. відкриття в Паризькій консерваторії нових військових класів, керівництво якими доручили А. Саксу. У 1845 р. з'явилися перша «Школа гри на саксофоні» французького композитора Ж.-Ж. Кастнера, в основу якої було покладено педагогічні принципи А. Сакса [62, с. 16].

Згодом класи саксофона почали відкривати у консерваторіях Бельгії, Італії, Англії, Німеччині. У 1860–1870 рр. саксофон з'являється у Росії у військових і придворних духових оркестрах. Однак, ставлення до нового інструмента було на той час консервативним і дещо упередженим.

Першими виразові ресурси саксофона з ентузіазмом використовували у своїх творах французькі композитори – Г. Берліоз («Хорал для голосу та шести духових інструментів», 1844)⁹, Дж. Мейєрбер («Африканка», 1864), К. Сен-Санс («Весілля Прометея», 1867), Л. Деліб «Сильвія», 1876), Ж. Масне («Король Лахорський», 1877), «Іродіада», 1881), «Вертер», 1886), А. Тома («Гамлет», 1886), «Франческа да Ріміні», 1882), Г. Шарпантьє («Враження про Італію», 1889), «Життя поета», 1888), В. д'Енді («Фарвааль», 1895), Ж. Бізе («Арлезіанка», 1872), М. Равель («Болеро», 1928), Д. Мійо («Створення світу», 1923), А. Онегер («Жанна д'Арк на вогнищі», 1935) та ін.

⁹ У цьому творі, про який згадувалось вище, поряд із саксофоном, композитор використав інші винаходи А. Сакса – саксгорн і бас-кларнет.

Під час Франко-Пруської війни інтерес до нового інструмента дещо вичерпався. Клас саксофона у Паризькій консерваторії надовго був закритий (до 1942 р.), відтак центр розвитку саксофонного виконавства перемістився у США.

У США кінець XIX ст. ознаменувався бурхливим розвитком джазу, де саксофон виявився інспіратором творчої енергії композиторів та виконавців. Завдяки специфічному тембру та багатогранним виразовим можливостям він швидко став популярним у широких слухацьких колах. Концертна діяльність досвідчених виконавців-віртуозів призвела до поглиблення інтересу до саксофона й суттєвого розширення географію композиторських звертань. Одними з перших музикантів, хто ознайомив з саксофоном американську громадськість, був Едурд Лефебр, дещо згодом сформувалася плеяда талановитих виконавців – Анрі Віль, Луї Майор, Жан Мурман, Жан-Батист Суаль. Видатною саксофоністкою була Еліза Холл, якій присвячено близько сорока творів композиторів-сучасників.

Проникнення джазу в Європу на початку XX ст. сприяло виникненню нової хвилі захоплення інструментом. Арсенал технічних і художніх прийомів саксофонного звукотворення дозволяє використовувати інструмент у межах як джазової, так і академічної музики. Водночас європейські композитори першої половини XX ст. позиціонували саксофон виключно як носія нової тембрової семантики, переважно пов'язаної з лірико-драматичною сферою. Наприклад, у повільній частині «Симфонічних танців» С. Рахманінова саксофон з його вібруючим, майже вокальним тоном у супроводі англійського ріжка, кларнета і гобоя достеменно передає почуття ностальгії. Р. Штраус у «Домашній симфонії» вводить в оркестр квартет саксофонів, а Дж. Гершвін використовує три інструменти з родини саксофонів практично в усіх своїх партитурах. Досить популярним у США, Європі є ансамбль саксофонів як окремий вид виконавства.

У XX ст. відбувається ряд метаморфоз, пов'язаних із трактуванням саксофона. Закріпившись у джазі у 1920-х рр., він поступово витісняє корнет

з позиції «головного» інструмента. В академічному напрямі настає «затишшя», що означає зниження зацікавлення саксофоном порівняно з тим спалахом, який спричинила Е. Холл у 1900–1910-х рр. замовленнями відомим композиторам саксофонних творів.

Одним із них був К. Дебюссі, на той час всесвітньо відомий композитор. На відміну від своїх маловідомих колег (зокрема А. Капле, автора «Легенди» для альтового саксофона і фортепіано, Л. Мору, який написав декілька п'єс спеціально для Е. Холл та ін.), які впорались із завданням, він довго не міг закінчити замовлення, тому робота над твором тривала 8 років (1903–1911). Перипетії освоєння К. Дебюссі нового для нього музичного інструмента описав А. Месаже: «Американці надзвичайно настирливі. Саксофоністка приїхала у Париж і ... вже цікавиться своєю п'єсою. Ось чому я шукаю нові комбінації, розраховані на те, щоб продемонструвати можливості цього «водяного» інструмента. Все це буде називатись східною рапсодією» [50, с. 94]. К. Дебюссі так і не завершив твір, після його смерті це зробив Ж. Роже-Дюкас, а прем'єра його відбулась аж у 1919 р., через 18 років після того, як було зроблене замовлення. Першим виконавцем став Івз Майєр (Yves Maueur). Так з'явилась «Рапсодія» для альтового саксофона з оркестром К. Дебюссі (1911) – один з найпопулярніших оригінальних творів для подібного складу. Ця композиція відкриває доволі масштабну сторінку у розвитку саксофонного репертуару.

Про цей період пише С. Шиманець у статті «Саксофон в музичному мистецтві ХХ ст.»: «Починаючи від 20-х років ХХ століття, саксофон, згідно з влучним виразом М. Шапошнікової, потрапив у «смугу боротьби класики і джазу» [...] і був відсунутий в «історичну тінь» аж до 1930-х років (як академічний оркестровий, тим паче як сольний інструмент)» [179, с. 305]. Та цей процес тривав недовго: «Ставши популярним завдяки джазовій музиці, саксофон за дивним збігом обставин у 1930-ті рр. знову викликає інтерес у композиторів і відроджується в творчості виконавців академічного напрямку. В цей час відбувається «повторна академізація» саксофона в художній культурі

та в композиторській творчості. ... Поступово семантика інструмента переосмислюється, і саксофон із прикладного джазового інструмента, в якості якого він асоціюється у слухачів першої половини століття, сприймається як академічний інструмент, з майже необмеженими можливостями і властивостями» [179, с. 306].

Ці процеси тісно пов'язані із розширенням жанрового спектру творів для саксофона. У 1930-х рр. композитори не враховують досвід К. Дебюссі, який одразу задумав «Рапсодію» для саксофона з оркестром, яку він так і не завершив. Вони обмежувались камерними жанрами. Зокрема, у цей час були написані перші сонати для саксофона, серед них яскравими зразками є «Соната» (1930) В. Якобі, дві «Сонати» (1931, 1937) Б. Хайдона, «Соната» (1937) П. Крестона, «Спортивна соната» (1939) А. Черепніна та знаменита «Соната» (1943) П. Гіндеміта [179, с. 306].

С. Шиманець вважає, що саме процеси, описані вище, започаткували значне зростання зацікавлення саксофоном, що своєю чергою спричинило появу багатьох національних саксофонних шкіл, регулярне проведення від 1969 р. світових конгресів саксофоністів, на які завжди збираються найкращі педагоги і музиканти-виконавці, мета яких – ще ширша популяризація інструмента серед музикантів обох напрямів – джазово-естрадних і класичних (академічних).

1.3.2 М. Мюль, С. Рашер і М. Шапошнікова як інспіратори створення європейських саксофонних концертів

Незважаючи на підтримку винаходу А. Сакса Г. Берліозом, яка втілилась в його «офіційному» внесенні до списку інструментів симфонічного оркестру («Великий трактат про сучасну інструментовку та оркестровку»), саксофон ще близько півстоліття не міг зайняти в музичній практиці статусу повноцінного сольного інструмента. Окреслимо деякі особливості, що згодом стануть визначальними для формування жанрового підґрунтя саксофонного репертуару в музиці французьких композиторів з

другої третини ХХ ст., коли почався останній на цей час етап розвитку «академічного» саксофона.

Марсель Мюль (1901– 2001). Новітня історія розвитку саксофонного виконавства у Франції пов'язана з ім'ям Марселя Мюля – виконавця і педагога. Його вважають *батьком* сучасного класичного саксофона. Юджин Руссо пише: «...Мюль побачив у саксофоні потенціал класичного інструмента і був справді піонером його розвитку в середовищі класичної музики. Практично без наставника, він був тим, хто прокладав шлях для інших. При цьому він і уявити не міг, наскільки великим буде його вплив на розвиток цього напрямку» [187]. Гри на саксофоні М. Мюль навчився у середині 1920-х рр. у Франсуа Комбелля, соліста духового оркестру Республіканської гвардії.

У наступні десятиліття зусиллями невеликої групи музикантів на чолі з М. Мюлем вдалося відродити ті тенденції, які століттям раніше започаткував А. Сакс. До 1930-х рр. гри на саксофоні не викладали в жодному з вищих музичних закладів не лише Франції, але й Європи. Існували лише окремі музиканти та колективи, що активно пропагували саксофон. Серед них був М. Мюль, який був чудовим солістом. Ще у 1928 р. він організовує квартет саксофоністів Республіканської гвардії, до якого, крім ініціатора, входили такі виконавці як Ж. Шове, Р. Шаліне, І. Паумбьоф. Технічно блискуча й художньо довершена гра квартету стимулювала багатьох композиторів на створення нових оригінальних творів. У 1936 р. виконавець-віртуоз вирішив піти своїм шляхом, заснувавши Паризький квартет саксофоністів, з одного боку виокремивши цей склад із духового оркестру, з іншого – відродивши стару традицію, що сягає корінням часів А. Сакса.

Завдяки зусиллям М. Мюля у 1942 р. був відновлений клас саксофона в Паризькій консерваторії. Ця подія знову зробила столицю Франції світовим центром виконавства на академічному саксофоні, де він існує дотепер.

Про вплив Мюля на появу нових саксофонних творів пише у монографії «Саксофон» В. Іванов: «Позитивну роль у розвитку французької

саксофонної виконавської школи відіграла і сольна концертна діяльність М. Мюля, що сприяла появі нової літератури для саксофона. Так, наприклад, спеціально для саксофоніста створюються і йому присвячені концерт П. Веллона (1935), Балади А. Томазі (1938) і Ф. Мартена (1938), Канцонетта Г. П'єрне, та інші твори» [62, с. 28]. Щодо концертів для саксофона, то М. Мюлю свої твори в цьому жанрі, окрім згаданого В. Івановим П. Веллона, присвятили французькі композитори А. Томазі і П. Бонно, про що свідчать помітки в партитурі. Іда Готковскі також написала для нього Концерт для саксофона з оркестром, про що пише англійський саксофоніст і композитор Річард Інгем [184, с. 85], хоча в самій партитурі присвята відсутня.

Наприкінці 1985 р. М. Мюль здійснює тріумфальне турне містами США, де виступає з Бостонським симфонічним оркестром. Згодом він стає почесним президентом Міжнародної асоціації саксофоністів.

Як педагог М. Мюль виховав у Паризькій консерваторії понад 300 саксофоністів, серед яких найбільш відомі Д. Дефайє, Ж.-М. Лондейкс, Ж. Арну, К. Деланг¹⁰, Й. Сеффер та інші. З метою розширення оригінального саксофонного репертуару виконавці активно контактували з композиторами. Зокрема, з Даніелем Дефайє співпрацювала вищезгадана І. Готковскі (йому присвячені «Variations pathétiques» для альтового саксофона і фортепіано). Клод Делянг співпрацював із такими визначними композиторами як Л. Беріо («Sequenza VII b» для сопранового саксофона соло), Т. Такеміцу («Distance» для сопранового саксофона соло) і А. П'яццола («Шість танго етюдів»). Серед численних творів, що з'явилися в результаті співпраці композиторів із учнями М. Мюля – Концерт для саксофона і симфонічного оркестру П.-М. Дюбуа, присвячений Ж.-М. Лондексу.

Для детального аналізу обрано концерти Поля Бонно (1918–1995), П'єр-Макса Дюбуа (1930–1995) та Анрі Томазі (1901–1971). У стилістиці кожного з них так чи інакше проявляються впливи «Групи шести», оскільки

¹⁰ К. Деланг 4 червня 2014 р. виступав з концертом у Львівській філармонії. Того ж дня у ЛНМА ім. Лисенка він провів майстер-класи, відзначивши високий рівень підготовки студентів-саксофоністів.

їх професійний розвиток відбувався на тлі популярності цієї групи у Франції. П.-М. Дюбуа навчався безпосередньо у Д. Мійо, тому впливи його композицій помітні мабуть найбільше. Що стосується двох інших, то П. Бонно значну частину життя також і диригентом, пишучи чималу кількість музики до кінофільмів і спектаклів теж, певною мірою зазнав впливу цієї естетики. Меншою мірою вона проявилася у творчості А. Томазі. Будучи вихованцем Ж. Коссада, П. Відаля, В. д'Енді, він найменше перейняв традиції «Групи шести». У його творчості першорядне місце посідає монотематизм, доволі великі розробкові епізоди (що було більш характерним для музики пізніх романтиків, на противагу простоті й лаконізму творів композиторів «Шістки») тощо.

Сігурд Рашер (1907 –2001). Процес розвитку «класичного» саксофона за межами Франції був значно складнішим і також залежав від зусиль окремих виконавців. Найвагомішою постаттю, яка спричинилася до розширення саксофонного репертуару, а також була інспіратором написання саксофонних концертів, став віртуоз-саксофоніст Сігурд Рашер. За свою творчу кар'єру він дав декілька сотень концертів з понад 250-ма оркестрами різних міст світу. Його виконавська та педагогічна діяльність вплинула на повернення саксофона в класичну музику після кількох десятиліть забуття. С. Рашер спричинився також до відкриття нових можливостей самого інструмента: розширив його діапазон з двох з половиною майже до чотирьох октав, що посприяло як виконавській, так і композиторській практиці.

Постать С. Рашера відома не лише в саксофонному світі, але й у широких музичних колах, незалежно від специфіки діяльності. У статті, присвяченій пам'яті С. Рашера, Дж. Келлі пише: «Блискуча кар'єра Сігурда Рашера була б такою ж вражаючою, навіть якщо б він був піаністом чи скрипалем; як саксофоніст він був цілком неймовірним. Він – єдиний саксофоніст, який досяг такого визнання в найвищих колах класичної музики: навіть через півстоліття його в цьому ніхто не зміг перевершити» [186]. Знаний як один з найвидатніших саксофоністів ХХ ст., він своєю діяльністю

сприяв розширенню саксофонного репертуару, виступаючи не лише як соліст, але й у складі створеного з власної ініціативи Квартету саксофоністів Рашера (який успішно виступає дотепер, після смерті його засновника). Рашерові присвячено близько 150 творів, серед авторів яких були дуже відомі в історії музики постаті – П. Гіндеміт, О. Глазунов, Я. Ксенакіс, Л. Беріо, П. Ньоргор, Ф. Гласс, С. Губайдуліна та ін.

Розглянемо два концерти для саксофона, присвячені С. Рашеру. Перший з них написаний у період формування кар'єри саксофоніста, до початку його викладання гри на інструменті в консерваторіях Копенгагена і Мальме. Йдеться про концерт О. Глазунова (1933), автора, який на момент замовлення був знаним композитором. Дослідники творчості композитора, звертаючись до Концерту для альтового саксофона з оркестром оп. 109 (1933) і Квартету для чотирьох саксофонів оп. 109 bis (1932), схильні бачити два визначальні чинники, що спричинили їх написання (крім, звісно, спілкування із самим С. Рашером). Перший – його зацікавлення мідними духовими інструментами, яке, щоправда, проявилось здебільшого у ранній творчості композитора. Ансамблі для духових інструментів були його учнівськими роботами, з того періоду опублікованим є лише один твір «In modo religioso» оп. 38 (1892) для квартету мідних духових інструментів. Другий чинник значно вагоміший. Відомо, що О. Глазунов від 1928 р. постійно проживав у Парижі, найбільшому європейському центрі саксофонного мистецтва. Концерт присвячено відомому саксофоністу Сігурду Рашеру, з яким композитор консультувався під час komponування твору. Серед його перших виконавців – відомі віртуози саксофоністи: француз М.Мюль та німець С. Рашер.

Очевидно, О. Глазунов зацікавився духовим інструментом, який на його батьківщині був рідкістю і звучав лише у військових оркестрах. Відзначаючи віртуозну гру саксофоністів, у листі до свого друга Штейнберга він висловлював здивування, що їх майстерність у академічному виконанні нічим не поступається звучанню інструмента в джазі.

Приблизно в той самий час С. Рашер здійснив ще одне замовлення – Концерту для альтового саксофона з оркестром оп. 6 (1932) німецького композитора Едмунда фон Борка, написаний ще в штутгартський період саксофоніста і вперше виконаний С. Рашером на фестивалі в Ганновері. Проте ранній твір композитора не мав такого ж успіху, як, наприклад, його «Вісім оркестрових п'єс» (1933) на фестивалі сучасної музики в Амстердамі, тому є менш популярним і рідше виконуваним¹¹.

Концерт для альтового саксофона і струнних (1934) шведського композитора Ларса-Еріка Ларсона був написаний у той час, коли С. Рашер працював у консерваторіях Копенгагена і Мальме. Цей твір є одним із перших, дуже вдалих опусів 28-річного композитора. Тому він досі залишається в групі найвиконуваних концертів. Тим більше, що кар'єра С. Рашера-виконавця в другій половині 1930-х рр. пішла вгору, що неабияк сприяло популяризації не лише двох вищеназваних творів, але й інших, що були в репертуарі саксофоніста. Про цей період діяльності С. Рашера пише А. Понькіна: «Вже у 1933 році С. Рашер отримує місце в консерваторії Копенгагена, а в 1934 – в Мальме, де й працює до 1938 р. У листопаді 1939 р. саксофоніст прибув до Сполучених Штатів для сольних виступів з Нью-Йоркською Філармонією під управлінням Дж. Барбіролі ... і з Бостонським симфонічним оркестром під управлінням С. Кусевицького в Карнегі-Холлі, ставши першим концертуючим саксофоністом, який виступив із сольною програмою в рамках концертного сезону. В цей період йому вже були присвячені твори Ж. Ібера (Jaques Ibert), О. Глазунова (Alexandre Glazounov), Л.-Е. Ларсона (Lars-Eric Larsson), Ф. Мартіна (Frank Martin) і П. Гіндеміта (Paul Hindemith), які стали етапними у формуванні виконавського репертуару саксофоніста. Через рік, з великим успіхом концерти цього виконавця проходять у Вашингтоні, і він приймає остаточне рішення влаштуватися у США» [124, с. 239].

¹¹ В силу того, що стиль композитора перебував на стадії формування, зупиняється на Концерті Е. фон Борка у нашій роботі не будемо.

Популярне Концертино для саксофона і струнного оркестру Романа Палестера належить до того ж типу ситуаційно написаних саксофонних концертів, під час перебування композитора в Парижі.

Варто згадати ще один важливий концерт, який відділяє від попередніх чверть століття. Його написав для Рашера у 1959 р. також шведський композитор Ерланд фон Кох, представник того ж покоління «тридцятників», що й Л.-Е. Ларсон. Проте С. Рашер його замовив вже після переїзду до США. Відомо, що цей переїзд більше сприяв співпраці саксофоніста з американськими композиторами, ніж з європейськими. Починаючи від 1940-х рр. С. Рашеру було присвячено ряд саксофонних творів з великим складом ансамблю чи оркестру, написаних композиторами Нового Світу. Серед них – Концерт для альтового саксофона з оркестром (1941) Г. Бранта, Концерт для альтового саксофона та ансамблю духових інструментів (1949) І. Даля, Концертино для альтового саксофона та ансамблю духових інструментів (є також варіант для оркестру) (1955) В. Бенсона та ін. Тому замовлення Концерту, завершеного Е. фон Кохом у 1959 р., можна вважати знаковим, оскільки з цим твором пов'язане повернення С. Рашера до співпраці з європейськими композиторами, яка після заснування ним у 1969 р. Квартету саксофоністів поглибитися настільки, що за написання саксофонних творів візьмуться такі «метри» як Я. Ксенакіс, Л. Беріо, Ф. Гласс, С. Губайдуліна та ін.

Усі концерти для саксофона з оркестром, розглянуті у третьому розділі, об'єднує одна спільна риса: попри те, що кожен твір був першою спробою композитора освоїти новий для себе інструмент, їх стилістика не зазнала відчутного впливу джазу. Кожен композитор зберігає стиль власного письма, не користуючись при цьому сформованими моделями музики для саксофона. Тобто концерти для саксофона з оркестром О. Глазунова, Л.-Е. Ларсона, Е. фон Коха, Р. Палестера тісно пов'язані з часто згадуваним у нашій роботі процесом академізації саксофона, під яким ми розуміємо своєрідну емансипацію інструмента, досягнення ним рівноправності з інструментами

симфонічного оркестру. Всі аналізовані нижче зразки мають високу художню цінність, що дає можливість зробити висновок про те, що вони також зробили свій внесок у процес виходу саксофона зі статусу інструмента, притаманного виключно легкій, розважальній музиці. З історичної точки зору цей процес є цілком логічним, оскільки його винахідник А. Сакс передусім мав на меті розширення виражальних можливостей духових інструментів, спробувавши при цьому поєднати характеристики дерев'яних і мідних духових.

Маргарита Шапошнікова (нар. 1940 р.). У процесі розвитку саксофонної виконавської школи у ХХ ст. виник ще один потужний осередок. Він сформувався в доволі «несподіваному» місці – в Росії (на той час СРСР). Його засновником стала нині відома у всьому світі Маргарита Шапошнікова, а сам осередок виник на базі Гнесінського музичного училища. Поява саксофонного репертуару радянської традиції має дещо схожі тенденції з тими, що відбувались у французькій музиці в 1900–1920-х і в 1940–1950-х рр., а також із замовленнями, інспірованими С. Рашером. На появу творів для саксофона, спочатку камерних, згодом для сольного інструмента з оркестром, вплинула виконавська та педагогічна діяльність М. Шапошнікової. До написання масштабних саксофонних творів долучились і українські композитори.

Поряд із характеристикою життєтворчості М. Шапошнікової доречно згадати ще одну деталь, без якої історія формування саксофонного репертуару на теренах СРСР була б неповною. Важливим чинником, що вплинув на академізацію саксофона в радянському просторі, була соціально-політична ситуація. Як відомо, джаз у «країні Рад» як явище буржуазного суспільства був у числі «небажаних» напрямів: критики зазнавали напрями джазу, що розвивались на Заході. З одного боку, радянські музиканти до початку періоду «застою» виступали на джазових фестивалях у Центральній Європі (зокрема «Jazz Jamboree» у Варшаві). У 1961 р. в СРСР гастролював ансамбль Бенні Гудмена, в 1971 р. – оркестр Дюка Еллінгтона. Ці візити сприяли проникненню й популяризації джазу в середовищі радянських

музикантів. З іншого, контакти на мистецькому рівні з американцями сприймалися політизованим суспільством часів «холодної війни» на рівні зради Батьківщині. У 1961 р. відбувся показовий випадок, який описує К. Мошков: «Ленінградський саксофоніст Геннадій Гольдштейн передає у Нью Йорк з оркестрантами Гудмена свої авторські твори; роком пізніше ансамбль зірок нью-йоркського джазу (Філ Вудс, Зут Сміт та ін.) виконує його музику на радіо «Свобода», іменуючи автора не інакше, як «один радянський джазовий композитор», для запобігання неприємностей у самого Гольдштейна» [111]. «Акліматизація» саксофона в академічному середовищі була єдиним шляхом завоювання сцени.

Цей шлях був досить довгим і не повністю зосереджувався на особі М. Шапошнікової. Традиційно «батьком» саксофона в Росії вважають Олександра Ривчуна (1914–1974), який ініціював відкриття першого в СРСР класу саксофона на військово-диригентському факультеті Московської консерваторії. Він є автором першого в Росії методичного підручника – «Школа гри на саксофоні», збірок «150 вправ для саксофона», «40 етюдів для саксофона», а також кількох окремих п'єс [103]. Після О. Ривчуна можна згадати ім'я Льва Михайлова, який домігся у 1974 р. відкриття класу саксофона в Московській консерваторії, щоправда, лише як додаткового інструмента.

Паралельно з Л. Михайловим М. Шапошнікова також проводила плідну діяльність. «У 1967 році за ініціативою Маргарити Костянтинівни клас академічного саксофона був уперше в Росії відкритий у музичному училищі ім. Гнесіних на духовому відділі, а в 1973 році – в музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних. Важливим імпульсом до відкриття класів академічного саксофона і становлення професійної школи виконавства став візит до Росії саксофоніста зі світовим ім'ям Жана-Марі Лондейкса. З того часу розпочалась творча співпраця двох корифеїв французької та російської шкіл, внаслідок якої педагогічні принципи М. Шапошнікової збагатились методичними надбаннями європейських колег, продукуючи неабиякий

прогрес російського саксофонного виконавства» [103, с. 85]. Саксофоністка виховала багатьох лауреатів конкурсів, серед них – О. Осійчук, О. Волков, Ю. Воронцов, С. Колесов. У 2010 р. автор цієї дисертації проходив майстер-клас у М. Шапошнікової¹², яка поділилася спогадами про створення перших композицій для саксофона. Виконавиця згадувала, що Михаїла Готліба вона переконала написати п'єсу для саксофона у зв'язку з відкриттям класу інструмента в Інституті, через місяць він приніс їй Сонату для саксофона з арфою, а зараз це – Концерт для саксофона з оркестром.

Постать М. Шапошнікової є знаковою у розвитку й популяризації саксофона у Східній Європі. Її заслуги сумірні із заслугами Е. Холл на початку ХХ ст. чи С. Рашера в його середині. Вона надихнула багатьох композиторів-сучасників до написання творів для саксофона як камерних, так і оркестрових. Згадаємо Концерт для саксофона-альта з духовим оркестром (авторська версія з симфонічним оркестром) М. Готліба, Концерт-капричіо на тему Паганіні для альтового саксофона з духовим оркестром (авторська версія з симфонічним оркестром) Г. Калінковича, Концерти для саксофона-тенора з симфонічним оркестром М. Гагнідзе і М. Раухвергера, Концерти для альтового саксофона з симфонічним оркестром О. Флярковського, Л. Пріса, Є. Подгайца, Концерт для саксофона-сопрано з симфонічним оркестром А. Ешпая.

М. Шапошнікова сприяла поширенню класичного саксофона на теренах колишнього СРСР. Не оминули ці тенденції й України. Зокрема, саксофоністка у своєму інтерв'ю [178] згадала Ю. Василевича – засновника і керівника Київського квартету саксофоністів, який консультувався у неї. Таким чином, на формування репертуару класичного саксофона впливали і українські виконавці.

¹² Майстер-класи проходили у Російській академії музики ім. Гнесіних 25-30 червня 2010 р.

Висновки до першого розділу

Широка палітра тематики науково-дослідницьких праць, використана в роботі, зумовлена специфікою підходу до досліджуваного матеріалу, а саме, поєднання в ньому соціально-історичних аспектів, пов'язаних із формуванням саксофонного репертуару, та музично-теоретичних, зумовлених специфікою жанру інструментального концерту. Загалом теоретичну базу дослідження становлять чотири групи праць: роботи з інструментування та історії оркестрових стилів, що дають можливість простежити за історією «адаптації» саксофону в музичній практиці; праці, присвячені виключно саксофону, які включають історичні факти, опис конструкції, способів гри, основного репертуару; методичні роботи, пов'язані зі специфікою гри на саксофоні; теоретичні дослідження присвячені дотичним до дисертації питанням.

Специфіка взаємодії соліста й оркестру в інструментальному концерті стала предметом окремої уваги з боку дослідників. Їх співвідношення складають провідну ознаку жанру – концертність, яка своєю чергою є збірним поняттям, що містить такі поняття, як діалогічність, віртуозність та принцип гри. Теоретичною основою для їх аналізу слугувала класифікація О. Антонової, описана у праці «Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта» [9], де автор виділяє чотири типи діалогів.

Важливою складовою жанрово-стильової моделі інструментального концерту є принцип гри, який є одним із основних засад інструментального концерту та концертності. Найбільш типові його прояви визначені А. Нижником у дисертації «Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру» [116]. Серед них можна згадати гру-майстерність (як мистецтво гри на певному інструменті), гру-змагання, гру-наслідування та гру-мозаїку (як синтез усіх попередніх).

У контексті гри-майстерності отримала свій вияв ще одна невід'ємна якість – віртуозне солювання, яке й відрізняє жанр концерту від інших

композицій із рисами концертності. У більшості випадків віртуозність трактується як засіб, спрямований на показ умінь виконавця та його мистецького потенціалу.

Жанр інструментального концерту є історичним феноменом, який пережив неабияку еволюцію протягом більш ніж чотирьохсотлітнього існування. У добу Бароко він ще на рівних співіснує з *concerto grosso*. Класицизм, залишаючи звичну для попередньої епохи тричастинну модель *швидко–повільно–швидко*, перетворює в «обов'язкові» такі розділи як подвійна експозиція і каденція, утверджуючи принцип рівноправності сольного інструмента з оркестром. В добу романтизму принцип гри стає основою жанру, оскільки ХІХ ст. є епохою яскравих музичних особистостей-віртуозів. З іншого боку, це спричинило появу численних творів, які не мали значної естетичної цінності, прагнучи лише показати віртуозні вміння виконавця. В цьому контексті цілком закономірним є розділення жанру концерту на два види: віртуозний і симфонізований.

У ХХ ст. стався перелом, який завершив класико-романтичну музичну епопею. Жанрові критерії, сформовані музичною теорією щодо попередньої епохи, далеко не завжди можуть бути застосованими до музики ХХ ст. У межах концерту стало можливим співіснування різних стилістичних орієнтацій, контрастних композиційних технік і, здавалося б, несумісних композиційно-драматургічних принципів. Окрім того, варто відзначити загальне тяжіння до камерності, що спричинило появу нетипових оркестрових та ансамблевих складів. Ця тенденція знайшла своє відображення у т. зв. камерному концерті для солюючого інструменту з оркестром, де уможлиблюється рівноправний діалог соліста з представниками окремих тембрових груп або з окремими тембровими групами. Ще одна тенденція – зростання престижу виконавця, збільшення кількості спеціально написаних творів – стала рушійною силою для створення саксофонних концертів.

Історія саксофона містить чимало несприятливих моментів, які спричинили його обмежене використання в симфонічному оркестрі, незважаючи на

висококласні технічні можливості. Оскільки саксофон дуже швидко став атрибутом військових духових оркестрів, Франко-Пруська війна «забрала» практично всіх професійних виконавців, які вчилися в А. Сакса у Паризькій консерваторії, тому після війни клас саксофона був закритий. Рятівним для інструмента став його тимчасовий «експорт» у США, де він через півстоліття став невід'ємним атрибутом джазу. Традиції класичного саксофону до початку ХХ ст. базувались здебільшого на перекладах популярних творів.

5. Поява у першій третині ХХ ст. концертів для саксофона з оркестром авторства французьких митців є закономірною, оскільки історично Париж залишався найпотужнішим центром європейського саксофонного мистецтва ще від часів винайдення інструмента А. Саксом. Перший крок у відродженні саксофонного мистецтва Франції був зроблений американською виконавицею Елізою Холл, яка замовила твори саме французьким композиторам. Подальший розвиток французького саксофонного виконавства пов'язаний з діяльністю М. Мюля, який відродив традиції класичного саксофона в Парижі та спричинився до відновлення класу саксофона в Паризькій консерваторії (1942).

У 1930–1950-х рр. зусиллями М. Мюля класичний саксофон вступив у сучасний етап розвитку, «повернувшись» у програми вищих музичних навчальних закладів Франції й вийшовши за рамки інструмента духового оркестру. Завдяки співпраці Мюля та його учнів з виконавцями і композиторами відбулось розширення саксофонного репертуару. Серед написаних творів були саксофонні концерти французьких авторів П. Веллона, П. Бонно, П.-М. Дюбуа, А. Томазі, І. Готковскі.

Постать С. Рашера також є знаковою для розвитку класичного саксофонного виконавства: він став першим представником цього напрямку, який здобув світове визнання, інспірувавши багатьох митців на написання композицій для саксофону. Йому присвячено близько 150 творів, зокрема П. Гіндеміта, О. Глазунова, Я. Ксенакіса, Л. Берію, П. Ньоргора, Ф. Гласса, С. Губайдуліної та ін.

Серед творів, присвячених С. Рашерові, найвідоміші чотири концерти для саксофону європейських композиторів: Концерти для альтового саксофона з оркестром, Е. фон Борка і Е. фон Коха, а також Концерти для альтового саксофона та струнних О. Глазунова і Л.-Е. Ларсона. Всі вони, крім Концерту Е. фон Коха, написані в 1930-х рр., до еміграції музиканта у США.

Концерти для саксофону з оркестром, написані для С. Рашера, складно об'єднати спільними стилістичними рисами. До цього спричинились обставини їх створення: всі вони написані ситуаційно, на персональне замовлення-виконавця. Тому в стильовому відношенні ці композиції дуже різні, як і постаті їх авторів. О. Глазунов належить до російської школи початку ХХ ст. і замовлення отримав у Парижі, коли їхні шляхи з Рашером перетнулися¹³. Співпрацю С. Рашера зі скандинавськими композиторами покоління «тридцятиників» можна пов'язати з його виконавською та педагогічною діяльністю в консерваторії Мальме. Те саме стосується появи концерту Е. фон Борка, коли на початку виконавської кар'єри С. Рашера в Німеччині виник короткочасний тандем молодих саксофоніста і композитора. Ці обставини спричинили до розширення концертного репертуару.

Виникнення на радянських теренах потужного центру саксофонної виконавської школи у 1960-х рр. стало доволі несподіваним фактом, що пов'язаний із всесвітньою відомою М. Шапошніковою, виконавська діяльність якої іспірувала появу значної кількості композицій для саксофона – спочатку камерних, а згодом для сольного інструмента з оркестром. Постать М. Шапошнікової є знаковою, адже вона проводила активну роботу з популяризації саксофона на радянських теренах. За її ініціативою у 1967 р. уперше в Росії на духовому відділі музичного училища ім. Гнесіних відкрили клас академічного саксофона, а в 1973 р. – в Музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних. За її сприяння відбувся візит до Росії саксофоніста із світовим ім'ям – Жана-Марі Лонсдейка, завдяки чому розпочалась плідна творча співпраця

¹³ Композитор «затримався» за кордоном під час концертної поїздки, саксофоніст у той час навчався у столиці Франції – європейському центрі саксофонного виконавства.

корифеїв двох шкіл і внаслідок чого педагогічні принципи виконавиці поповнилися надбаннями європейських колег.

Заслуги саксофоністки у розвитку й популяризації саксофона у Східній Європі цілком сумірні із заслугами Е. Холл на початку ХХ ст. та С. Рашера в його середині. Вона інспірувала цілу плеяду композиторів-сучасників на написання творів для саксофона, як камерних, так і оркестрових. Серед них – Концерт для саксофона-альта з духовим оркестром (є авторська версія з симфонічним оркестром) М. Готліба (1976), Концерт-капричіо на тему Паганіні для альтового саксофона з духовим оркестром (існує авторська версія з симфонічним оркестром) Г. Калінковича (1977), Концерти для саксофона-тенора з симфонічним оркестром М. Гагнідзе і М. Раухваргера, Концерти для альтового саксофона з симфонічним оркестром О. Флярковського (1978), Концерт для саксофона-сопрано з симфонічним оркестром А. Ешпая (1985–1986).

Виконавиця сприяла поширенню класичного саксофона на теренах колишнього СРСР. Не оминули вони й України. Зокрема, засновник і керівник Київського квартету саксофоністів Юрій Василевич консультувався у М. Шапошнікової. Таким чином, тенденція до збагачення репертуару інструмента зачепила й українських композиторів. Серед аналізованих зразків значно виділяються Концерт для саксофона з оркестром В. Рунчака і Концертино для саксофону з оркестром В. Цайтца.

РОЗДІЛ 2.

САКСОФОННІ КОНЦЕРТИ ЯК НАСЛІДОК СПІВПРАЦІ М. МЮЛЯ З ФРАНЦУЗЬКИМИ КОМПОЗИТОРАМИ

2.1. Продовження традицій «Групи шести» у концерті П. Бонно

Французький композитор і диригент Поль Бонно (1918–1995) розглядається в історії музики як один з лідерів так званої легкої (популярної) музики середини ХХ ст. Народжений у м. Море Сюр-де-Луан, він здобув освіту у Паризькій консерваторії. Під час навчання отримав ряд премій і нагород, зокрема у 1945 р. був удостоєний першого призу з композиції серед студентів навчального закладу. Після закінчення навчання у тому ж році П. Бонно розпочав кар'єру диригента на радіо *Defusion Francaise*, де працював до 1980-х рр., майже до закінчення своєї професійної діяльності. Крім того, він був музичним директором Театру Шатле в Парижі, де відповідав за постановки оперет і комедій, паралельно співпрацюючи з іншими подібними театрами у Франції, тому часто гастролював у провінційних містах країни. Загалом він здійснив понад 1300 концертів у Європі, Північній та Південній Америці.

Як композитор П. Бонно відомий своїми численними оперетами, оркестровими творами, аранжуваннями, піснями, а також музикою до 50-ти кінофільмів. У 1944 р. на *Radio Defusion Francaise* записали його «Вестмінстерські дзвони» – найвідоміший твір Бонно, який став переломним у його блискучій кар'єрі. Після цього *Radio Defusion Francaise* записало ряд оркестрових творів композитора. Серед них – композиції «Француз у Нью-Йорку» (в пам'ять Дж. Гершвіна), «Горобці Парижу», Рапсодія для фортепіано з оркестром та інші. Щодо його легких опер, найбільш значущими є роботи, які він написав у співпраці із Френсісом Лопесом для Театру Шатле: «Мексиканський співак», «Середземне море», «Волзькі мушкетери», «Золоте руно» та інші – всього 18 зразків у даному жанрі.

Починаючи від 1958 р. П. Бонно працює диригентом симфонічного оркестру популярної музики в Парижі, записи якого були здійснені компанією Ducretet Record Company. Серед найбільш відомих – «Світові пейзажі», в яких відчувається вплив французького композитора П'єра Дюкло, «Огляд великої французької оперети», «Відомі французькі оперні арії та увертюри» та «Музика з відомих оперних балетів». Великий успіх у США на початку 1960-х рр. мали його аранжування для жіночого хору, написані в результаті співпраці з Radio Defusion Francaise.

Серед композицій П. Бонно популярними стали твори для альтового саксофона: Сюїта для саксофона і фортепіано (1944), Концерт для саксофона з оркестром (1944), Концертна п'єса «Dans L Esprit Jazz» для саксофона і фортепіано (1944), Каприс у формі вальсу для саксофона соло (1950). Всі вони посідають чільне місце у репертуарі саксофоністів, а три з них (за винятком Концерту) мають ряд перекладів для інших духових («Каприс в формі вальсу» – для флейти, кларнета і фагота; «Сюїта» – для кларнета і труби; Концертна п'єса – для флейти).

Концерт П. Бонно для альтового саксофона з оркестром написаний у 1944 р., коли він навчався у Паризькій консерваторії. Оскільки в той час саксофон асоціювався виключно із джазом, а репертуар для виконавців на цьому інструменті, вихованих у традиційній «академічній» манері, був вкрай скромним, твір молодого композитора був тепло сприйнятий виконавцями і одразу став популярним. Цьому сприяли й інші його особливості: технічно нескладний, нетривалий за часом звучання (в різних інтерпретаціях від 13-ти до 17-ти хвилин), ненав'язлива музика, доступна для найширшого кола слухачів (зрештою, це можна сказати і про більшість творів Бонно). Концерт композитора не так часто можемо почути у виконавській практиці саксофоністів, але, тим не менше, він заслуговує на детальний аналіз проблематики виконання¹⁴, завдяки мелодичності, темпераменту, цікавої

¹⁴ Всі виконавські та методичні рекомендації будуть подані за партією соліста

гармонії звучання.

Енергійний рухливий семитактовий вступ, що містить основну ритмічну фігуру, яка буде властивою головній партії¹⁵, проводиться у партії оркестру та являє собою дві ланки; в одній переважає низхідний рух, в іншій – висхідний. Діапазон саксофону охоплює три октави. Музиканту потрібно бути уважним при виконанні рівності долей. У вступі, як і у всій першій частині, помітне характерне для розважальної музики середини ХХ ст. поєднання: з одного боку, це складно структурована гармонія (кварто-квінтові акорди та малі мажорні терцквартакорди (т. 5), з іншого – мелодичний пентатонічний рух (між тт. 3-4 і в тт. 6-7). Варто зазначити, що починаючи із вступу та впродовж усієї ГП, побудови розпадаються лише на неквадратні структури (7, 9 та 11 тт.) (див. Додаток А).

Енергійну ГП (*a Tempo*, 27 тактів) умовно можна розділити на три побудови-речення. Перше (7 т.) є основою з ритмічним ядром (8-й т.), для подальшого розвитку. Цікавим є також супровід теми, який є різноманітними комбінаціями синкоп, ймовірно, запозичених з популярної музики: Такого роду інтеграція U-Musik та E-Musik пронизує весь твір. Синкопи в оркестрі чергуються із висхідними гамоподібними хроматичними пасажами, що виконуються на штрих «деташе» (ГП, ц.1, 8т.), викликаючи певні незручності виконання (взаємодія язика та техніки пальців).

Варіаційний розвиток другого речення (9 тактів, починаючи від 4-го такту) динамізує розвиток: в партію соліста проникають висхідні хроматичні звороти із партії оркестру. У третьому розробковому реченні (11 тактів) видозмінюються основні інтонаційні та ритмічні звороти двох попередніх речень. Так початковий зворот теми почергово секвенційно проводиться у соліста й оркестру (4 т.), далі він варіаційно змінюється та проводиться в імітації. Завершується ГП низхідним рухом, аналогічним вступу (тт. 3–4), щоправда із зміненою висотністю. Низхідною пентатонікою композитор готує

¹⁵ Головна партія, побічна партія далі в тексті позначатимуться відповідно ГП, ПП.

слухача до нового «кадру», нового контрастного розділу.

У побічній партії (далі ПП, ц.2) характерним є поєднання парного і непарного метрів. Якщо не звертати увагу на позначення розміру в партитурі, то його безальтернативно можна визначити як $3/2$. Проте композитор нотує його, як $C+2/4$, підкреслюючи це пунктирною лінією перед п'ятою тривалістю у кожному такті. ПП також поділяється на три речення, відповідно 4, 6 та 7 тактів кожне, як і в ГП із тенденцією до розширення. Фразування треба здійснювати на широкому виконавському диханні з великою градацією динаміки: $pp < mf, f, ff > pp$. Тема побудована на кварто-квінтовому русі з переважанням синкопованого і тріольного ритму. Варто звернути увагу на супровід: його основу складає чергування зменшеного тризвуку (інколи септакорду) із оберненнями малого мажорного септакорду. Це співвідношення підкреслюється наявністю гармонічних фігурацій у партії оркестру та руху басу по звуках зменшеного тризвуку. Розширення другого речення відбувається шляхом секвенційного розвитку мотиву другого такту початкового проведення (у першому – після двотакту слідувало ідентичне проведення теми в оркестрі). У тематизмі ПП відчувається вплив жанру блюзу, популярного в репертуарі саксофоністів, що й її визначає характер як меланхолійний до певної міри.

У третьому проведенні (ц. 3) тема переходить до оркестру, а гармонічна фігурація – до соліста. Окрім цього, фактура стає більш насиченою шляхом додавання мелодичних та гармонічних контрапунктуючих ліній до основної (гармонічні співвідношення зберігаються: в основі – зменшений та малий мажорний септакорди з оберненнями).

Розробка (ц. 4) побудована на тематичному матеріалі експозиції. Тут виконавця «чекають» квартово-квінтові тріолі. Слід звернути увагу на точність їх виконання у розмірі $4/4$. Перші два речення є ідентичними шеститактантами (друге є секвенційним повторенням першого півтоном вище). Перші чотири такти розробляють тематизм головної теми (розвитку підлягає супровід та гамоподібні звороти), інші два – побічної (подібно, як у

третьому проведенні, тема з'являється в партії оркестру, до неї додаються звороти з теми вступу).

Третє речення розробки починається аналогічно двом попереднім, щоправда тематизм побічної тут відсутній – розвитку зазнає лише головна тема. ГП в оркестрі проводиться секвенційно (ц.5), з різними тональними опорами (*C, B, As, Des*) на тлі квінтових співзвуч. Завершується розробка двотактним висхідним пентатонічним зворотом – елементом із вступу. У розробці (3-й т. до ц. 5) важливо вступити на четверту тривалість і виконати низхідний хроматичний квартольний пасаж з поступовим динамічним затуханням: від *f* до *pp* на штрих деташе.

Реприза (від ц. 6) містить лише проведення ГП. Порівняно із експозицією, П. Бонно поліфонізує музичну тканину, тому певною мірою можна говорити про динамічну репризу, хоча в цілому принципи викладу відповідають початковим. У 7 т. після ц. 7 з'являється синкопований квартовий стрибок, який повторюється неодноразово та є складним для виконання (виконується чітко з виділенням синкопи). Пасажі закінчуються трельованою нотою *ges - f* (ц. 8). Її необхідно зіграти спрощеною аплікатурою (*x 2 Ta*). У кінці частини (ц. 8) є деякі складності виконання: міжоктавні стрибки та стрімкі низхідні пасажі.

Незначного 13-тактового розширення зазнає лише третє, розробкове речення (починаючи від ц. 7). Далі композитор знову вводить матеріал теми вступу, що слугує аркою для частини і безумовно додає формі стрункості та цілісності. В кінці частини тематизм вступу у оркестрі поєднується із інтонаціями ГП у соліста.

У першій частині принцип концертності втілений двома основним шляхами, які є взаємопов'язаними: яскраве висвітлення віртуозного первня та оригінальні поєднання соліста й оркестру (за принципом діалогічності). Партія соліста є надзвичайно складною для виконання, адже наповнена численними гамоподібними пасажами, широкими стрибками та різнорідними ритмічними вирішеннями. Доволі часто вона поєднується з партією оркестру

за принципом «діалогу згоди» модусного типу (термін О. Антонової), де в обох складових у різних модифікаціях почергово з'являтиметься один і той самий тематизм, спрямований на формування єдиного образу (прикладом може слугувати тема ГП та ПП), та принципом «діалогу незгоди» диктумного типу, де різнотемні елементи зіставляються, створюючи тим самим ефект напруження (розробка I частини). Також у межах сонатного алегро знаходимо «дуетний» принцип поєднання соліста та оркестру типу «тема-тло», де оркестр виконує акомпануючу функцію (прикладом слугує початок головної теми, до ц.1).

У складній тричастинній формі скомпонована друга частина, якій передуює шеститактовий вступ репетиції на звуці *es* та її енгармонічній заміні (*dis*) (див. Додаток А). Друга частина – ліричний центр концерту, в якому виконавець повинен проявити володіння інструментом та вміння виконувати кантилену. Внутрішньо- та міжтактові синкопи організують гармонічні обернення малого мажорного та зменшеного септакордів. У цій частині концерту існують проблеми інтонаційного характеру. Наприклад: *es*³ у вступі (5 т.) може бути завищена (її слід виконувати з додаванням клапану 4 на саксофоні). Починаючи від 7-го такту тема переходить у партію соліста. Із початкових репетицій виростає лірична мелодія, що звучить на тлі акордового супроводу на *pp* в оркестрі, що створює відчуття легкості, невимушеності. Незважаючи на мелодичне багатство основної теми, все ж її основу становитиме звук *es*.

Другий період розвитку теми (ц. 1) повністю зосереджується в оркестрі (12 тактів) з опорою *b*. Змінюється фактура супроводу: з рівномірного рух стає синкопованим. Цікавою є також динаміка – кожна фраза звучить гучніше за попередню (*p-mf-f*).

Загальний настрій частини витриманий і в середньому розділі (ц. 2) складної тричастинної форми. Основною її відмінністю є повна відсутність репетицій із першого розділу. Щоправда, перша побудова (13-тактова) будується за принципом секвенційного розширення, яке можна було

спостерігати в розробці першої частини – перше 4-тактове проведення з повторенням тематичного матеріалу в оркестрі, а потім у соліста. Повтори, а далі секвенційний рух, приводять до першої кульмінації.

Динамічне наростання та варіантне розширення другої фрази (ц.3), на початку середнього розділу вона становила 9 тактів, тут – 11, припадає якраз на момент кульмінації. Кульмінаційний зворот *f-gis* займає тепер не два, а чотири такти, що приводить до генеральної кульмінації частини, під час якого в партії оркестру з'являється основна тема. Динамічний спад завершує поетичне соло саксофона на елементах основної теми, що приводить до повного заспокоєння.

Скорочена реприза (ц. 5) зумовлена передусім тим, що основна тема з'являлася двічі в частині: реприза приводить до затихання та заспокоєння.

У другій частині знаходимо надзвичайно цікаві варіанти діалогічності. Не дивлячись на те, що віртуозний елемент тут втілений у меншій мірі, ніж у попередній частині, способи викладу та розвитку тематизму, якими користується композитор є різноманітними. Це стосується передусім крайніх розділів складної тричастинної форми, в яких «дуетний» принцип поєднується із «діалогами згоди» модусного типу, оскільки тематизм почергово з'являється в соліста та оркестру, відбувається свого роду взаємодоповнення та взаємозбагачення, що і формує неповторний ліричний образ, який викликає асоціації з симфонічними композиціями таких мелодистів, як П. Чайковський, М. Лисенко чи Ф. Ліст. Виконавцеві потрібно володіти об'ємним диханням для гнучкого з'єднання складних інтервалів. Частина написана у середньому та високому регістрах, що потребує інтонаційного контролю.

Масштабний фінал концерту будується на основі тематичного та образного співставлення. За характером третя частина традиційно є жвавою, а форма рондо-сонати додає ефекту калейдоскопічності. Частина концерту викликає алузії до танцювальних ритмів Латинської Америки.

Два мелодичні звороти є основою 16-тактового вступу фіналу.

Початковий низхідний октавний зворот від g^2 , що містить синкопований ритм, є легко впізнаваним протягом частини. На цьому тлі з'являється другий, продубльований у зб. 3 (від fis^2 та des^2), проведений тричі із низхідним регістровим зміщенням та динамічним наростанням. Завершується побудова цілотновою гамою від des (див. Додаток А).

Головна тема (ц. 1) вносить різкий контраст у попередній матеріал, хоча й виростає з початкового мотиву вступу. ГП побудована за загальними принципами доволі типової для вокальної музики куплетної форми. Таке нестандартне рішення може бути пов'язаним із тим фактом, що П. Боно тривалий час працював у сфері т.зв. «легкої музики», тому й активно залучав пісенні жанри при компонуванні інструментальної «академічної» музики. Тема проводиться жваво з різними штрихами: у ГП (7 т.) – дві *legato* дві *stacato*. Подібне місце повторюється у 7-у т. ц. 2. Виконавцю потрібно бути уважним до постійної зміни штрихів. Перший куплет за формою тяжіє до побудови єдиного наскрізного розвитку, починаючи від 9-го такту початковий зворот у партії соліста, що складає низхідну м.3 ($a^2 - fis^2$) та хроматичний зворот із поверненням до початкового тону ($fis^2 - dis^2 - fis^2$), перетворюється у своєрідну інверсію, яка не зберігає усіх інтервальних співвідношень, але в основі якої знаходиться лише дзеркальна побудова напрямку руху тематизму. Мала терція тут замінена на висхідну кварту (4 проведення) із динамічним спаданням. Цікаво П. Боно будує супровід до партії соліста – органний пункт на тональній опорі c (квінта $c-g$) та співставлення мажорних тризвуків, що в свою чергу базуються на звуках зменшеного тризвуку ($c-a-fis$). Починаючи від 9-го такту паралельний рух змінюється на чергування висхідних та низхідних септакордів у кварто-квінтовому співвідношенні (від d і a). Завершується перше проведення ГП низхідним гамоподібним зворотом паралельними мажорними тризвуками.

Другий куплет є транспонований на м.2 вгору. Такий прийом дуже часто побутує в естрадній музиці, хоча й часто трапляється у творчості композиторів академічного напрямку першої половини ХХ ст., приміром

О. Скрыбіна та С. Прокоф'єва.

Коротка 12-тактова зв'язка містить інтонації заключного звороту головної теми, точніше, це гамоподібний дворазовий рух паралельними мажорними тризвуками. Завершується він балансуванням на малому мажорному квінтсектакорді із розщепленою квінтою.

Сполучна тема (ц. 3) містить як нові елементи, так і деякий тематизм основної теми. Її початок органний пункт із ритміки вступу, на яку накладається висхідна мелодична лінія у партії соліста (від d^1 до e^3). Починаючи з 9-го такту ц.4, знову з'являються інтонації головної теми, на фоні збереженої фактури супроводу, який дещо ускладнюється (замість паралельних тризвуків обернення септакордів). Поступове затихання динаміки та розрідження фактури приводить до ПП У сполучній партії (ц. 3) починається широка тема схожа на тему з другої частини. При виконанні e^3 (ц. 4) необхідна інтонаційна чистота з додаванням клапану 5 на саксофоні.

У ПП оркестр зберігає свою виключно акомпануючу роль. Модифікацій в порівнянні з головною зазнає партія соліста. Характер змінюється із грайливого на невимушено-ліричний. Цікаво, що П. Боно абстрагується від типової романтичної моделі ПП, яка у творах композиторів другої половини ХІХ ст. була значно більш розгорнутою, аніж ГП. Навпаки – ПП викладена у формі періоду повторної будови з двох речень (8+5). Це також відповідає концепції рондо-сонати, де провідною є ГП.

Останній такт ПП водночас є початком другого проведення ГП в експозиції. Тема «непомітно» (на *pp*) з'являється в оркестрі на фоні протягнутого звуку в соліста у високому регістрі. Тональне співвідношення тут дзеркальне до того, що було у першому проведенні ГП (другий куплет вступає великою секундою нижче від першого). Восьмитактова зв'язка між експозицією і середнім розділом рондо-сонати (ц. 5) доручена лише оркестру. У зв'язці представлені два елементи, що використовувались раніше. Це двотакт зі вступу із синкопованим ритмом, що створює ефект обрамлення експозиції, і гармонічний супровід у вигляді витриманого акорду, який

служував зв'язкою між головною та побічною партіями.

Розробковий розділ рондо-сонати має чітку структуру і поділений на п'ять дванадцятитактових фрагментів. Кожен з них починається з єдиної фактурної формули, що містить елементи вступу, головної (в оркестрі) та побічної (в соліста) партій. Щоб досягти бажаного драматичного ефекту, П. Бонно у розробковій частині додає значно більшого (якщо порівнювати з експозицією) динамічного контрасту. Підхід до кульмінації також готується поступовим ущільненням оркестрової фактури. Кульмінація третьої частини настає в кінці п'ятого фрагменту: тема головної партії звучить на *fff* у *tutti* оркестру. У партії соліста п'ятий фрагмент розробки також ознаменований динамічним зростанням, в результаті якого виконавець досягає найвищого звуку твору. Тому кульмінацію третьої частини можна вважати генеральною кульмінацією всього концерту. Щоправда, триває вона всього лише чотири такти, після яких відбувається раптовий динамічний спад і з'являється тема вступу, що ознаменовує початок репризи. Розширення вступу з 16 до 24 тактів відбувається шляхом повторення першого елемента. Також змінюється його тональна опора – замість *g* він починається від *b*. Після вступу з'являється найбільш очікуваний розділ будь-якого інструментального концерту – каденція соліста, якої не було ні в першій, ні у другій частинах. Каденція складається із двох розділів. Перший «витікає» із другого елемента вступу, який розвивається хвилеподібно і, досягаючи апогею розвитку, перетворюється у чергування стрімких висхідних та низхідних гамоподібних пасажів на *pp*. На фоні першого, другий розділ виглядає значно спокійнішим, технічно простішим, оскільки базується на матеріалі П.П. Проте він розвивається більш динамічно, доходячи до кульмінаційної точки у верхньому регістрі. Каденція з прискореним характером виконання демонструє технічні можливості та широкий спектр барв саксофону: починаючи з восьмих та шістнадцятих нот закінчується тридцять другими тривалостями. Невелика зв'язка між каденцією і ГП в репризі також є своєрідною аркою, оскільки вона ознаменовує початок розробки в партії

соліста.

У репризі відбувається процес синтезу і скорочення форми за умови більш лаконічного, порівняно з експозицією, викладу її елементів. Спочатку головна і побічна партії проводяться незмінно (як і в експозиції). Проте після ПП (ц. 12) композитор інтегрує елементи із розробки, в тому числі і найяскравіший тематичний матеріал, тобто тему вступу. Динаміка знову досягає свого апогею: на гребені хвилі на *fff* починається кода, у якій тема вступу виходить на перший план, завдяки чому виникає тематична арка третьої частини. І тут композитор не обходиться без притаманної легкій музиці ефектності: безпосередньо перед заключними акордами динаміка раптово спадає до *p* для того, щоб знову піднятися на вершину, цього разу востаннє у творі.

У фіналі концерту оркестр виконує переважно акомпануючу функцію (за класифікацією О. Антонової – «дуєт» типу «тема-гло»). В основі супроводу лежать остинатні структури, які в різних комбінаціях будуть вводитись в музичну тканину частини. В окремих моментах композитор користується типово класичним прийомом, де тема з'являється спочатку в соліста, а потім в оркестру, або навпаки. Йдеться про епізоди, де тематичний матеріал повністю проводиться в оркестрі: від т. 9 ц. 4 – поява ГП, ц. 6 – тема ПП, ц. 9 – тема ГП в репризі. Така особливість присутня лише у фіналі концерту, та в цілому відповідає її життєрадісному та стрімкому характеру (адже, як вже ми зазначали вище, частина написана у формі рондо-сонати). Фінал третьої частини проходить з прискоренням у третій октаві, що може викликати скованість у виконанні. Також слід звернути увагу на динамічні відтінки та чистоту інтонації.

Концерт для альтового саксофону з оркестром Поля Бонно написаний в дусі інструментальних творів так званої легкої музики, що побутувала на в Західній Європі та США в середині ХХ ст. Зокрема, з цими тенденціями пов'язаний синтез пісенних та «академічних» інструментальних форм: поєднання куплетної та сонатної форми. Ще одна вагома риса приналежності

цієї композиції до даного музичного напрямку – демократичність, доступність музичної мови. Композитор використовує прості, лаконічні побудови, легкі для сприйняття мелодії, танцювальні ритми, підсилюючи відчуття слухача ефектними прийомами оркестровки. Наприклад, у першій частині переважає експозиційний тип викладу музичного матеріалу. Розвиток здійснюється двома способами: шляхом використання варіаційних прийомів та за т.зв. принципом монтажності, що передбачає контрастне співставлення тематичних побудов. Останній спосіб також виявляється у тому, що між основними розділами сонатної форми відсутні явно виражені сполучні, зв'язкові частини. Практично у всіх випадках зміна тематизму відбувається раптово, непередбачено. Значну роль також відіграє синкопованість у супроводі, яка свідчить про прямий зв'язок із танцювальною музикою і скріплює усю першу частину.

Друга частина традиційно має ліричне забарвлення. Основу розвитку тут становить секвенційність, яка найбільше проявляється у партії соліста – уся основна тема виростає із невеликого початкового інтонаційного звороту. Супровід слугує гармонічною підтримкою та чудово доповнює соліста. Характер частини створює алузії до блюзу.

Фінал концерту є доволі масштабним та будується на основі тематичного та образного співставлення. За характером третя частина традиційно є жвавою, а форма рондо-сонати додає ефекту калейдоскопічності. Основним принципом розвитку, як і у першій частині, є монтажність (див. Додаток А).

Таким чином, П. Бонно використовує такі виражальні засоби, які б найбільше зацікавили публіку: блюзові елементи в тому випадку, коли йдеться про лірику, танцювальні ритми в швидких частинах, колоритну гармонію та оркестрування.

Органічно увібравши в себе досягнення композиторів початку ХХ ст., зокрема французьких (в цьому контексті можна згадати і представників «Французької шістки», які декларували демократизм у своїй музиці), Поль

Бонно зумів підкорити своїм твором і слухача, і виконавця, адже його Концерт для альтового саксофона з оркестром користується неабиякою популярністю як серед сформованих музикантів, так і в педагогічному репертуарі.

2.2. Поєднання пізньоромантичних та неокласичних тенденцій у концерті А. Томазі

Яскраві зразки жанру інструментального концерту знаходимо у творчості французького композитора та диригента Анрі Томазі (1901–1971), одного із засновників музичної групи «Тритон»¹⁶.

Стиль митця зазнав впливу різноманітних стилів та напрямів у музиці, тому можна виявити декілька віянь, які відчутні у композиціях А. Томазі. Це: 1) впливи французьких сучасників (передусім композиторів «Групи шести»), а також Моріса Равеля, Ріхарда Штрауса та Ріхарда Вагнера. У гармонії та оркестровці присутній слід стилю К. Дебюссі (він уважав, що вивчення зразків цього композитора сприятиме вдосконаленню його вмінь); 2) екзотичних наспівів Корсики, Провансу, Сахари, Камбоджі; 3) середньовічних пісень; 4) нових напрямів ХХ ст.: додекафонії, неокласицизму. До додекафонії А. Томазі ставився неоднозначно (за його словами, вона може використовуватися лише епізодично). В електронній музиці він бачив небезпеку як у «мертвій», механічній.

У творчій спадщині композитора значне місце відведено жанру інструментального концерту (10 зразків), переважно для духових інструментів – труби, тромбона, флейти, кларнета, фагота, саксофона, валторни.

Серед виконавців одним із найбільш популярних творів є *Концерт для альтового саксофона та оркестру* (1949). Він складається з двох частин:

¹⁶Група створена впродовж 1930-х рр. А. Томазі був одним з її засновників разом із С. Прокоф'євим, Д. Мійо, А. Онеггером та Ф. Пуленком.

Andante et allegro та *Final*. Перша частина є масштабною, але водночас цілісною за структурою. Наскрізним об'єднуючим елементом тут слугує принцип монотематизму (див. Додаток А).

Увесь тематичний матеріал концерту, який є основою для розвитку у композиції, міститься у початковій ГП (до ц.10). Форма частини наближається до сонатної без розробки (див. Додаток А). Томазі використовує тип пізньоромантичної сонатної форми, яка відзначається масштабністю, значним тематичним розвитком та непропорційністю розділів. До цих рис варто додати, що необхідності розробки у першій частині даного концерту взагалі не виникає, оскільки усі основні теми (ГП та ПП) після викладу одразу розвиваються та плавно переходять одна в одну. Рух у частині відбувається, метафорично висловлюючись, за принципом гегелівської спіралі – кожен новий виток є перетворенням попереднього. При виконанні першої частини концерту у виконавця на саксофоні можуть виникнути труднощі інтонаційного характеру. Наприклад: 1-й т. головної партії ц. 1 - потрібно звернути увагу на інтервал м.3, *cis-ais*, у якому *cis* за інтонаційністю може бути низьким, а *ais* високим. *Cis* слід виконувати на саксофоні клапаном 3 та 8а (октавним клапаном). Протягом твору ці інтервали повторюються.

Спокійний, неквапний характер ГП (*Andante*) є носієм пасторального образу, складається з трьох основних елементів, доволі невеликих за масштабами. Перший (а) із них – це мотив із шести нот таємничого характеру у виконанні бас-кларнета на тлі «порожніх» низхідних кварто-квінтових співзвуч. Початковий мотив є запитанням, що створює атмосферу напруженого очікування чогось невідомого, але неодмінно похмурого та віддалено нагадує шекспірівське «Бути, чи не бути?». Цей елемент трапляється у різних модифікаціях (у збільшенні, зменшенні, оберненні) у ПП та репризі, щоправда, у всіх випадках він зазнає образних трансформацій. Від ц. 1 (головна тема) до ц. 8 концерту виконавець повинен володіти об'ємним диханням, оскільки партія саксофону витримана в загальному темпі *Andante* (60).

На тлі витриманого акорду дерев'яних духових вступає друга тема (б). Вона й є відповіддю, результатом очікування. Її фантастично-містичний образ, досягається звучанням засурдиненої труби, підкресленої тембром арфи та струнних у високому регістрі. Елемент (б) слугує інтонаційним зерном для всіх подібних тем концерту (ц. 27 у першій частині та ц. 15 у другій). Ще однією особливістю цього епізоду є використання політональності: тема проводиться в *Es-dur*-і, а супровід – у *A-dur*-і. Це тритонове співвідношення тональностей, яке використовували чимало сучасників А. Томазі (О. Скрейбін, С. Прокоф'єв, композитори французької «Шістки»), також створює напруження і служить засобом формування загального образу.

Третій елемент (в) є основою всіх драматичних епізодів концерту, хоча за першим проведенням він пасторальний і дещо мрійливий. Уперше він звучить у виконанні соліста і є низхідним зворотом по стійких щаблях *cis-moll* (e^1-cis^1-gis). Одразу після викладу дана тема зазнає варіантно-варіаційного розвитку (тема 3-тактова, друге її проведення – 6-тактове, викладене у ритмічній димінуції з варіантними інтонаційними змінами, третє проведення – 5-тактове, з наростанням ритмічного подрібнення, що відображене у появі віртуозних пасажів у партії соліста). Незважаючи на суттєві відмінності у характері та принципах побудови усіх трьох елементів, вони взаємно інтегруються у процесі розвитку музичної тканини, причому часто постають у неочікуваних образах.

Під час другого проведення (ц. 4) на тлі теми звучить другий елемент ГП (б) в оркестрі, образний зміст якого одразу відсилає слухача до елемента (в). Опісля цей же тематичний матеріал переходить у партію соліста (звучить у *A-dur*). У супроводі оркестру характерне для концерту політональне поєднання: органний пункт у *F-dur* та паралельні мажорний тризвук від *d* та мінорний – від *cis* у верхньому регістрі.

Далі в оркестрі проводиться двічі тема (а): за першим разом від es^1 , вдруге – від e^1 (2 такти до ц. 7). Їх поєднує невеликий висхідний пасаж у соліста, який теж контурно нагадує мотив (а).

У межах ГП. є невелика каденція соліста, заснована на інтонаційно-ритмічному матеріалі (а). Після висхідної хроматичної зв'язки знову з'являється (б), яке слугує обрамленням ГП. Останнє проведення мотиву (б) спочатку має ствердний характер і проводиться у мідних духових. Проте її завершення знову ставить початкове риторичне запитання.

Незважаючи на тематичну насиченість першої головної теми, композитор шляхом оригінальних поєднань двох основних учасників – соліста й оркестру – зумів створити справжню органічну цілісність. Користуючись класифікацією О. Антонової, впродовж ГП. А. Томазі використовує два основних типи співвідношень: «діалоги», що будуються на чергуванні реплік партнерів, та «дуети», суть яких полягає в одночасному звучанні. Що стосується форми «діалогу», то в межах головної партії він втілений доволі оригінально, адже треба враховувати той факт, що вона побудована на поєднанні трьох основних елементів, які по чергово з'являються як у партії соліста, так і в партії оркестру. Це формує «діалог» диктумного типу, де репліки учасників побудовані на різному тематичному матеріалі (в даному випадку на трьох тематичних елементах), однак вони зовсім не протиставні одне одному, а створюють повну насичену образну картину.

Що ж стосується «дуетів», де простежується функційна тотожність голосів, то впродовж головної теми спостерігаємо т. зв. «тематичний дует», оскільки і в соліста, і в оркестрі присутнє одночасне поєднання кількох тематичних елементів (наприклад, початок концерту, де по чергово проводяться усі тематичні складові ГП), що не дає нам змоги виявити провідну чи акомпонує роль одного з них.

Нова побудова (*Allegro*, ц.10), яку можна трактувати як сферу ПП, містить три вищезгадані елементи. Основними факторами, що відокремлюють цю частину від попередньої, є фактура, зміна темпу та образний зміст. Легко упізнається жанрова основа уривку – вальс. Його особливості асоціюються із двома знаменитими зразками цього жанру у

симфонічній музиці. Розмір 5/4 нагадує про другу частину Шостої симфонії П. Чайковського, а характер та образний зміст створює алюзію з симфонічною поемою «Вальс» М. Равеля: у ХХ ст. цей жанр не втратив своєї характерності, незважаючи на значну трансформацію музичної мови від часу його формування.

Майже всю ПП. супроводжує тоніко-домінантовий органний пункт (у крайніх розділах в тональності *es-moll*) та тріольні фігурації, які походять із завершення ГП. (паралельні тризвуки у високому регістрі та витриманий бас).

Після невеликого вступу, заснованого на перекличках дерев'яних духових, від ц.11, тема з'являється у соліста. У побічній темі, що звучить в партії саксофону, слід звернути увагу на різноманітність штрихів: акценти змінюються широким *detache*. Від ц. 14 виконавець має звернути увагу на постійні зміни розміру. У ц. 20 для уникнення одноманітності виконання пасажів слід утілити широку палітру динамічних відтінків від *pp* до *f* та знову перейти на нюанс *p*. Аналогічна палітра динамічних відтінків можлива при виконанні ц. 31.

Солуюча партія провадить тематичний матеріал (а) у збільшенні, який проводиться двічі із постійним динамічним наростанням. В подальшому (до ц.17) композитор тематично розробляє дану тему, яка приводить до середнього розділу ПП, основною відмінною рисою якого, як зазначалось вище, є зміна фактури (у супроводі короткочасно з'являються квінтові акорди, як це було у ГП). У партії саксофону з'являється тематичний матеріал (в) у збільшенні, який приводить до першої кульмінації, що досягається передусім в оркестрі за допомогою мідних духових та ударних і побудована на матеріалі (а), до ц. 21.

За кульмінацією слідує динамічна реприза. У супроводі знову повертається фактура початку ПП. Динамічне наростання (ц. 27) переривається нетривалою появою ліричної теми (г) в *A-dur*, основа якої вкорінена у темі (б), насамперед її ритмічній організації. Цікаво, що у супроводі зберігається та ж фактура і тональна основа (*es-moll*). Із зміною

тональних основ (*C-dur* – *As-dur*, ц. 29) ця ж тема проводиться в оркестрі, після чого в оркестрі знову з'являється мотив (а). Подальше динамічне наростання приводить до кульмінації частини (ц. 31), де повертається тема вступу з другої частини, що звучить на тлі того ж тоніко-домінантового органного пункту, про який вже згадувалося.

Після динамічного спаду в оркестрі з'являється тематичний матеріал, який є фактично елементом (б), інтегрованим у вальсову фактуру ПП. Тема проводиться тричі: вперше звучить у виконанні соліста, вдруге – в оркестрі, у виконанні духових інструментів, де вона поєднується ще й з елементом (а); за третім разом вона доручена лише оркестру, з авторською вказівкою *misterioso* (таємничо), яка чудово характеризує образ цього епізоду, водночас слугуючи зв'язкою з каденцією.

Оскільки ПП. доволі тривала за розгортанням, в її межах трапляється чимало форм вияву концертного первня, здебільшого у різних видах діалогічності. Кардинальну зміну вносить початок розділу, де спостерігаємо типовий для класико-романтичної епохи «дуєт» з функційно ієрархічними голосами (тема-тло) і де провідну роль відіграє рельєфна тема соліста. Оркестр виконує функцію супроводу, що виявляється в остинатній фактурі (з незначними модифікаціями до ц. 17).

Далі форму «дуєту» замінює «діалог» згоди диктумного типу (ц. 17), що домінував у ГП. Цікавим є поєднання тематичних елементів обох основних розділів експозиції та їх почергова поява як у партії саксофону, так і в оркестрі. З наближенням до кульмінації «діалог згоди» змінюється «діалогом незгоди» диктумного типу, де різноманітні репліки гостро суперечать одна одній, тим самим створюючи основу для тотальної динамізації тематизму. У репризі ПП. повертається початковий спосіб діалогічного поєднання, де провідною є партія соліста.

Каденція є надзвичайно віртуозною, як увесь матеріал концерту; вона побудована на мотиві (а). Обрамляється вона цим мотивом у збільшенні (на початку від d^I , в кінці від dis^I) і будується на його тематичній розробці. На

початку другого розділу каденції (*scherzando*) знову з'являється тема із вступу до другої частини (вперше вона виникає у партії оркестру у ПП, вдруге – у партії соліста). Вона теж розробляється тематично і приводить до замикання каденції появою теми (а). Звучання саксофону набуває м'якого тембру. Складність виконання викликає темпова сторона образу, штрихово-артикуляційна і динамічна його насиченість. При початковому вивченні тексту всі пасажі та інтервали бажано відпрацьовувати у повільному темпі, з дотриманням авторських штрихів для того, щоб вони відповідали характерові твору. На початку каденції потрібно звернути увагу на виконання інтервалу чистотою октави (ч.8).

Синтетична реприза (*Allegro*, ц. 35), характеризується остинатним супроводом з тональною опорою на *b-moll*. На цьому тлі почергово з'являються початковий мотив (а) у зменшенні та (б) в оригінальному вигляді. Розробка теми (а) у партії соліста (т. 2 ц. 37) зазнає видозмін (в). *Stacato* у діатонічних пасажах потрібно виконувати на склад «та», у хроматичних при висхідному русі – на склад «ті». Подальше динамічне наростання завершується генеральною кульмінацією, для якої характерні численні хроматизми, пунктирний ритм і широкі інтервальні ходи тем (а) і (в). Постійно повторюваний звук f^{\flat} (ц. 48) потрібно виконувати повним звуком для інтонаційної рівності.

У подальшому розвитку з'являється (в, ц. 49) в оригінальному вигляді, що проводиться тричі. Подібно до ГП у закінченні частини звучить тема (б), у якій поєднано тоніко-домінантовий органний пункт в *es-moll* та паралельні тризвуки у верхньому регістрі. Однак у завершенні частини ця тема подається у своєрідному діалозі оркестру й соліста, що приводить до повного заспокоєння. Останній акорд ніби підсумовує всі тональності, використані в першій частині: *Es-C-H-A*. У репризі А. Томазі синтезує всі вживані раніше способи поєднання соліста й оркестру. В межах оркестрової партії (ц. 35), формується своєрідна форма діалогу, в якій на тлі остинатного супроводу почергово з'являються тематичні елементи (а) і (в), а в подальшому (ц. 37) до

них долучається партія соліста з тими ж тематичними компонентами. Так формується «діалог у діалозі», який незважаючи на поліелементність, відзначається цілісністю та динамізмом розвитку. Таке явище переважатиме в репризі. Лише в окремих ділянках ця форма замінюється на «дует», у якому і в соліста, і у партії оркестру звучить нетематичний фоновий матеріал (за О. Антоновою – «нетематичний дует»). Завершальне c^3 виконується на *pp*. Але складність для виконавця полягає в тому, що перед ним потрібно набрати дихання та виконувати ферматну ноту з дотриманням чіткої інтонації за допомогою клапана саксофону 4.

Отже, перша частина концерту є досить масштабною і насиченою. Основою її розвитку є монотематизм, за допомогою якого поєднуються між собою розділи форми та частини циклу (поява теми вступу з другої частини).

Друга частина двочастинного циклу Концерту А. Томазі – *Final*, жвава та енергійна, що характерне для заключних частин сонатної форми. (див. Додаток А). Стрімка токатно-поривчаста ГП. фіналу контурно нагадує тему (в) з першої частини та є надзвичайно цілісною. Крім того, у супроводі з'являються кварто-квінтові співзвуччя (наявні й у першій частині). Одразу ж виникають алузії з музикою Сергія Прокоф'єва, з яким А. Томазі був особисто знайомий. ГП. (ц. 2) звучить в динамічному відтінку *f* та штрихом *marcato*. Сама тема синкопована, і тому виконавцеві потрібно добре володіти відчуттям темпоритму.

Тему вступу (ц. 5) змінює варіаційне та масштабно збільшене проведення ГП. (ц. 6). Токатні висхідні елементи з ГП. слугують вступом до ПП (ц. 14). Її розспівність, пластичність, виразність (ПП, ц. 15) стає ліричним центром частини. У супроводі періодично з'являється токатний елемент вступу, а у ц. 17, в кульмінації цього епізоду оркестр проводить мотив (а) з першої частини, який несподіваним сплеском «перекреслює» лірику, знову повертаючись до замкненого кола токатності.

Далі певним контрастом (2т. до ц. 19) з'являється тема вступу і тема ГП. у розширеному варіанті (32 такти замість 16-ти першого проведення) та

динамічному наростанні. Відбувається розвиток низхідного елемента ГП (у партіях соліста й оркестру). У партії саксофона (ц. 26) розробляється початковий вступний зворот частини, оточений висхідними та низхідними гамоподібними зворотами. Як і в концерті загалом, у розробці сполучні побудови засновані на низхідних та висхідних хроматичних пасажах. А. Томазі використовує епізод саме такого типу у підведенні до генеральної кульмінації частини (ц. 27–29). Розробка завершується урочистими висхідними пунктирними зворотами, побудованими на двох тональних опорах (*Ges-dur* та *A-dur*). У басовому регістрі у збільшенні проводиться видозмінена тема (а). Розробку від репризи відмежовує тема (б) з першої частини, що з'являється у вже типовому політональному викладі (*Es-dur–A-dur*).

Реприза є динамічною. Як і в першій частині, важливу об'єднавчу роль відіграє фактура, в основі якої знову ж лежать тріольні фігури. На цьому тлі від другого такту ц. 36 раптово з'являється тема ПП, що одразу переходить у розробковий етап (ц. 37). Він зазнає динамічного наростання, яке приводить до кульмінації частини, на гребені якої проводиться побічна партія у збільшенні у нижньому регістрі оркестру (*es-moll*). Традиційно низхідний хроматичний хід слугує зв'язкою між розділами, приводячи до масштабної коди. У ПП проходить широка тема четвертними нотами першої октави на штриху *legato*, що потребує професійного володіння виконавським диханням. Пасажі, починаючи від ц. 37, потрібно вчити у повільних темпах, для того щоб у кінцевому результаті вони виконувались у темпі, зазначеному композитором. Складність інтонування полягає в тому, що у швидкому темпі виконуються одноманітні тріольні пасажі в межах інтервалу терції, і для їх чіткого виконання потрібно виділяти першу тривалість.

Кода, у якій утверджується початковий характер фіналу (47 т.), є своєрідним підсумком композиції та вміщує наступні елементи: співзвуччя, що складаються з досконалих інтервалів, хроматизми, низхідні та висхідні фігурації у партії соліста. В цілому, вона не містить ніяких тематичних ядер із

попередніх частин. Однак у кінці все ж з'являється тема (б) з першої частини, яка, як і в її фіналі, заснована на перекличках соліста й оркестру. Проте якщо у фіналі першої частини вона створює ефект згасання і заспокоєння, то у фіналі кода закінчується урочисто і ствердно, на *fff*, з використанням політональних гармоній *C–H–A*, що звучать в партії оркестру та *e-h* – у партії соліста. Складність партії зумовлена наявністю тріольних та квартольних фігурацій, які потрібно виконувати різною палітрою штрихів. Пасажі з широкими інтервалами необхідно виконувати з відпусканням октавного клапану, де зазвичай можуть виникати незручності. Для цього знадобляться вправи різними інтервалами (гами, етюди, тощо).

Упродовж другої частини переважають «дуетні» поєднання соліста з оркестром типу «тема-тло». Щоправда, у зв'язку з тим, що композиція має монотематичну спрямованість, цей тип замінюється «діалогом» диктумного типу, який органічно поєднує в собі різні тематичні елементи (наприклад, ц.15, 17 та ін.). Також у межах частини трапляється типовий для концертного жанру і феномену концертності тип дуету, в якому тематичному голосу, що проводиться в оркестрі, протиставляються фігурації, пасажі, що виявляють віртуозні можливості соліста (наприклад, ц. 25–27).

Загалом у творі представлені основні риси творчості композитора. В образному плані концерт позначений багатством ліричних відтінків, виражених розмаїтими засобами: це тривалі та гнучкі мелодії, барвисті гармонічні звороти (квартові, квінтові акорди, співзвуччя нестабільної будови), поліладові, політональні поєднання. Відчувається надзвичайна поліфонічна майстерність: у концерті є чимало інтонаційних, ритмічних ядер, які виокремлюються та отримують самостійний розвиток упродовж композиції. Необхідно згадати також і про значну виражально-сміслову об'єднуючу роль фактури. Показовим прикладом є побічна партія у першій частині, де, незважаючи на плюралізм складових елементів, за допомогою фактури зберігається єдність (остинатний супровід та партія саксофону).

Віртуозністю відзначається партія саксофона. У концерті чимало

сольних, пасажних епізодів, стрибків на широкі інтервали, часта зміна регістрів. Поряд з цим є також ліричні, журливі мелодичні звороти.

Концерт для альтового саксофону з оркестром А. Томазі є чудовим зразком поєднання пізньоромантичних та неокласицистичних рис. Основним принципом побудови є монотематизм, що об'єднує увесь цикл. Інтонаційні ядра, які викладаються на початку концерту (ГП), зазнають значного розвитку як впродовж першої, так і у другій частині. Вони практично не модифікуються, а лише з'являються у різних епізодах композиції, з різними тональними опорами, контрапунктичними поєднаннями, накладаннями й зіставленнями з іншим тематизмом. Вельми показовим є другий елемент ГП (б), який у всіх випадках з'являється на межі розділів упродовж усього твору.

Впливи французьких композиторів на творчість А. Томазі, особливо К. Дебюссі, відображені у трактуванні оркестру¹⁷. Він виступає активним учасником подій, підтримуючи та доповнюючи партію соліста, утворює оригінальні діалогічні та дуетні поєднання, що не лише скріплює музичну тканину, а й створює неповторний музичний колорит, надаючи композиції особливого шарму і сприяючи відчуттю її близькості до французької симфонічної традиції першої половини ХХ ст.

2.3 Превалювання неокласичних рис у концерті П.-М. Дюбуа

П'єр-Макс Дюбуа (1930–1995) – французький композитор, лауреат Римської премії (1955) та премії «Grand Prix Musical de la Ville de Paris» (1964). Він навчався у Д. Мійо, що безумовно вплинуло на його становлення як композитора. Творчість митця показує, що він чудово засвоїв традиції французької «Групи шести». Відомо, що представники цього угруповання відкидали естетику романтизму, зокрема, монументальність, багатослів'я та надмірну відвертість емоційного висловлювання. Як уважав американський

¹⁷ У Концерті для саксофона з оркестром (1949) А. Томазі використовує типовий потрійний склад оркестру: альтовий саксофон (соліст), 3 флейти, 3 гобоя, 3 кларнета, 3 фагота, 4 валторни, 3 труби, 3 тромбони, тубу, литаври, ударні, арфу, струнні.

композитор А. Копленд, саме композитори «Шістки» розірвали з культом романтичного композитора і немовби опустили музику на землю, творячи «музику побуту». Пояснення цих змін дуже прості – їх зумовили реалії тогочасної Європи: жахи двох світових воєн, концтабори і становище суспільства у зв'язку з цим. Однак те, що стало підґрунтям для розвитку австрійського експресіонізму, для французької «Групи шести» стало неприйнятним в силу самого національного менталітету. Вона своїми творами хотіла нібито забути про реальність. Хоча кожен із представників групи був індивідуальним за стилем висловлювання, усім їм притаманні деякі спільні тенденції, які згодом перейняв і П.-М. Дюбуа. До них належать структурна чіткість композицій, культивування мелодії, контрапункту, використання барокових, передкласичних жанрів і форм (неокласицизм).

П.-М. Дюбуа є автором понад 150-ти творів у сфері музики для фортепіано, духових інструментів (флейти, гобоя, кларнета та саксофона). Про приналежність до традицій французької «Групи шести», а саме про неокласичну спрямованість, свідчать жанри, які використовує композитор у своїй творчості: кuartет, соната, сонатина, скерцо, тріо, токато, варіації. Серед них особливе місце належить творам для саксофона. Композиції за його участю митець створює впродовж усього творчого шляху. Це концерт для саксофона, соната, сонатина, дивертисмент, саксофонний кuartет тощо.

Одним із найпопулярніших творів у доробку П.-М. Дюбуа є *Концерт для альтового саксофона з оркестром*, написаний 1959 р. Структура циклу є традиційною для жанру концерту – три частини, що чергуються за принципом *швидко–повільно–швидко*. Композиція позначена впливом неокласичних тенденцій, про що свідчить звернення композитора до старовинної сонатної форми (1 частина) та жанру сарабанди (2 частина).

Принцип концертності зазнав нетрадиційного для цього жанру втілення: у творі практично відсутні «самостійні» епізоди в оркестрі та у партії саксофона. Виняток складає інтродукція до першої частини, яку розпочинає й завершує соліст, а також середній розділ третьої частини, де тема з'являється

спочатку в оркестрі. Упродовж всього концерту обидва компоненти звучать разом. За класифікацією діалогів концертного жанру О. Антонової, в даному зразку переважає дуетний спосіб поєднання соліста й оркестру у співвідношенні «тема–тло», позаяк у більшості випадків носієм тематизму є соліст, оркестр переважно акомпанує та доповнює його.

Концерт розпочинається епіко-драматичною інтродукцією, в якій можна умовно виділити три розділи, кожен з яких розгортається з динамічним наростанням (див. Додаток А). Відкривається вона 12-тактовим соло саксофона у темпі *Lento* в нижньому регістрі звучання саксофону. Від перших тактів виконання складність полягає у тому, що *cis*¹ виконується не зовсім зручним аплікатурним прийомом. Аплікатурної заміни йому немає, тому на цей фрагмент слід звернути особливу увагу. Виконавець повинен досконало володіти професійним диханням на штрих *legato*, оскільки саме тут композитором зазначені об'ємні фразування. Тембр саксофону в нижньому регістрі нагадує тембр віолончелі.

Ремарка автора «*recitativo*» і темп «*Lento espressivo*» визначають характер цієї побудови. Це розмірений речитатив із ладотональною опорою *a-moll*, що домінує в інтродукції. Мелодія партії саксофона будується за принципом прихованого двоголосся. Також для неї характерні численні хроматизми, хвилеподібний рух і широкі інтонаційні ходи. Потрібно звернути увагу на знаки альтерації. В одному такті діє постійна зміна знаків, а хвилеподібний рух теми виконується з урахуванням динаміки. Пасажі 64-ми тривалостями бажано виконувати «перманентним» диханням – це залежить від професійної підготовки музиканта. Таке дихання необхідне для того, щоб не розривати міжпасажні ліги.

У другому розділі інтродукції до соліста долучається оркестр. Щоправда, це не традиційне «підхоплення» сольного інструмента, повторення щойно почутого – це лише тональна опора *a* у низькому регістрі, на яку нанизується ланцюжок паралельних мажорних квартсекстакордів, проведених у висхідному русі (від *Es* до *As*), з наростанням динаміки. У

партії саксофона в цей час варіюється тематичний матеріал першого розділу і кардинально змінюється динаміка: із *f* у речитативі – на *p* другого розділу. Всі ці засоби створюють атмосферу хвилювання, невизначеності, очікування.

Висхідний рух приводить до кульмінації, після якої слідує невелика каденція соліста. Перші два мотиви звучать, неначе крик відчаю, протест, романтичне прагнення самостійно розпоряджатися власною долею. Каденція імпровізаційна за характером, місцями пасторальна і дещо різниться від двох початкових розділів інтродукції. Своїм емоційним забарвленням вона готує основну тему першої частини, початок якої позначений зміною темпу (*Allegro*).

Основна частина є передкласичною старовинною сонатною формою, про що свідчить єдність тематизму ГП та ПП, відсутність розробки (експозицію й репризу з'єднує коротка зв'язка). Характер та засоби виразності тут цілком різняться від тих, які були в інтродукції – переважає стрімкий рух і токатність. Основу тематизму частини складають інтервали кварта й квінти, що з'являтимуться у всіх її темах.

ГП є життєрадісною, дещо наївною, з легким відтінком танцювальності. Це період повторної будови із двох речень (8 і 12 тактів відповідно). Початково тема у партії саксофона (ц. 3) розгортається за типом спіралі, з постійним зростанням протягності. Кожна нова побудова вступає у момент кульмінації попередньої.

У другому реченні основна тема переходить до партії оркестру, а в подальшому (т. 2 ц. 4) вона знову повертається у партію соліста. У супроводі композитор використав подібний до другого розділу інтродукції прийом – паралельні мінорні низхідні секстакорди, що додають темі таємничого, містичного забарвлення. Головна тема не має чіткого завершення – після двотактової висхідної гамоподібної зв'язки вона «вливається» у сполучну.

Сполучна тема (ц. 5) побудована на початковому інтонаційному звороті головної, проведення якого співставляються у тональностях *a-moll* та *b-moll*. У квадратних побудовах сполучної теми можна виділити 3 побудови: перший

восьмитакт є розвитком початкового мотиву ГП у партії оркестру, другий – його розробка в партії саксофона; третя, 6-такова побудова, з'являється у нових тональностях *C* та *E♭*. Композитор знову вживає рух паралельними секстакордами, однак цим разом він використовує акордику різної будови. В цілому сполучна тема (СПТ) побудована з поступовим динамічним наростанням, у кульмінації якого з'явиться енергійна, ствердна ПП (19 тактів, після т. 3 ц.7). Невеликі масштаби ПП підтверджують трактування форми як старовинної сонатної. Основу теми також складають інтервали квінти та кварта, що споріднюють її з головною. Тема повністю проводиться у партії саксофона на тлі остинатного супроводу з типовими для цього твору висхідними й низхідними паралельними акордами (тризвуками і квартсекстакордами у супроводі – від т. 3 ц. 8). Завершення побічної теми (т. 4 ц. 9) збігається з початком заключної. Від попереднього розділу останню відрізняє стрімкий висхідний рух пасажів соліста (від т. 6 ц.9). В оркестрі у цей час композитор застосовує лише гармонічну підтримку. Також Дюбуа використовує початковий інтонаційний хід ГП, що проводиться почергово у соліста й оркестру, в різних регістрах. У т. 10 остаточно завершується динамічний спад (т. 10 ц. 10), що завершує останній етап розвитку заключної теми в експозиції. Це органний пункт на звуці *e*, на тлі якого у соліста проводиться пасаж на інтонаційних зворотах інтродукції. Завершується перший розділ повним заспокоєнням: після коротких перекличок соліста з оркестром залишається лише секундова інтонація в низькому регістрі супроводу, яка слугує підготовкою до зв'язки.

Аналогічно до будови сполучної теми, зв'язка (ц. 12) скомпонована з трьох речень: перше і друге інтонаційно тотожні, відрізняючись лише фактурним викладом. Важливим є повернення до основної тональності інтродукції *a-moll*. Динамічно зв'язка приводить до ще більшого заспокоєння, плавно вливаючись у «тиху» репризу.

Перше речення ГП проводиться оркестром у збільшенні в динаміці *pp*, (ц. 14). Порівняно з першим розділом головна тема внутрішньо більш

контрастна: її перше речення на органному пункті у високому регістрі звучить таємничо, друге, 12-тактове, має ствердний характер, тобто відповідає другому реченню експозиції старовинної сонатної форми.

Сполучна тема скорочена, хоча збережені три її проведення в динамічному наростанні. Змінюються також тональності (*d, es*), з рухом до субдомінантової сфери, що є типовим для старовинної сонатної форми, а також скорочуються перша і друга побудови (в експозиції вони були 8-тактовими, в репризі – 6- та 4-тактовими відповідно). Останній розділ порівняно з експозицією є незмінним.

Скорочену ПП (16 тактів, ц.18) завершує заключна тема без суттєвих змін. Лише останній її етап приводить не до затихання звучності, а до кульмінації. Частина завершується широкими інтонаційними ходами у *tutti* оркестру на *ff*.

Упродовж першої частини П.-М. Дюбуа використовує дуетний принцип поєднання соліста й оркестру, про що йшлося вище; однак у деяких ділянках саксофон відіграє провідну роль. Це інтродукція, що починається й завершується віртуозним соло і слугує показником технічних можливостей виконавця. Цей факт є надзвичайно важливим, оскільки віртуозність є невід'ємним елементом концертності, й разом з «діалогічністю» та «дуетністю» в першій частині формує повноцінний її вияв. «Діалогічні» епізоди теж присутні в частині, однак меншою мірою. Дана форма виявлена у вигляді «діалогу згоди» модусного типу (у сполучній темі), у якому репліки оркестру та соліста будуються на спільному тематизмі, не суперечачи одне одному.

Друга частина – Сарабанда – є ліричним центром концерту. У ній переважає м'яка кантілена, пластичні мелодичні звороти – все підкреслює основний характер. У цій частині можуть з'явитися проблеми інтонаційного характеру. А саме: у т. 5 звук *sis*² може бути інтонаційно низьким, тому його потрібно виконувати з додаванням октавного клапану та клапану 3.

Композитор обирає жанр сарабанди з її 3-дольністю, повільним та

розміреним темпом (*Lento nostalgico*). Це свідчить про не випадковість вибору старовинної сонатної форми в першій частині циклу, оскільки вона, як і жанр сарабанди, одразу відсилає нас до епохи бароко. Щоправда, жанрово частина сприймається більше як романс. П.-М. Дюбуа не намагається стилізувати у своєму концерті елементи старовинної музики. Відношення цієї частини до романтичної (пізньоромантичної) естетики підкреслюють численні секундові звороти-зітхання та «гітарний» супровід. «Сарабанда» скомпонована у концентричній формі (A B C B₁ A₁). В її основі лежить одна тема, а підставою для поділу на частини слугує її проведення у різних тональностях та з фактурними змінами (див. Додаток А).

Перший розділ (А) – наймасштабніший з-поміж інших (46 тактів) написаний композитором у простій тричастинній формі. Початкова його частина (12 т.) є викладом основної теми в тій же тональності (*a-moll*), що й інтродукція до першої частини. Вона проводиться у партії соліста та вирізняється інтонаційною виразністю, плавністю руху, тривалими мелодичними фразами. Супровід спирається на зворот I–V–I у тональності *a-moll*.

У середньому розділі мелодика широкого діапазону збагачується численними хроматизмами без чітко окресленої тональності (т. 4 ц. 1). Розширена реприза (16 тактів) поєднує елементи обох частин із початковим проведенням основної теми в оркестрі, на відміну від першої у соліста.

Розділ В (12 тактів), порівняно із першим, модулює в *D dur*; просте тоніко-домінантове співвідношення в супроводі басу змінюється самостійною мелодичною лінією. Середній пласт фактури заповнюється остинатним акордовим рухом четвертними тривалостями.

Наступний розділ (С) приводить до генеральної кульмінації частини. До цього часу динаміка варіювалась в межах *pp* – *mf*; тут з'являться *f* та *ff*. П.-М. Дюбуа для цього використовує ті самі прийоми підведення до кульмінації, що й у першій частині: весь розділ заснований на висхідному русі паралельними терцквартакордами в партії оркестру. Партія соліста

заснована переважно на гамоподібних зворотах без чіткої тональної опори (16 тактів). Тріольний ритм (ц. 6 - 6-го т.) вимагає від виконавця чіткого метро-ритмічного відчуття. Для спрощення аплікатури для виконання пасажів ми вводимо додаткові позначення: Тс, Та, С, Р (1т. до ц.7).

У найвищій кульмінаційній точці розпочинається розділ В (т. 6 ц. 7), який зазнає поступового динамічного спаду. За другим проведенням він дещо скорочений (8 тактів, *cis-moll*) у партії оркестру. У соліста з'являються гамоподібні хроматичні звороти, що приводять до згасання динаміки та повернення теми розділу А (т. 4 ц. 8), яка співзвучна за характером із своїм «аналогом». Основні відмінності полягають у меншому обсязі теми (17 т.) та зміні тональності (*h-moll*). Наприкінці останнього розділу (т. 13) з'являється зворот, що контурами нагадує інтонації з каденції першої частини, що безумовно слугує об'єднуючим засобом циклу.

Нетривала 10-тактова кода (*Treslent*) теж побудована на матеріалі основної теми. Початковий її зворот (висхідний рух звуками тонічного тризвуку *a-moll*) двічі проводиться в оригінальному ритмічному оформленні, втретє – у збільшенні при загальному *diminuendo*. Хоча основною тональністю частини є *a-moll*, П.-М. Дюбуа завершує її тризвуком однойменної тональності, який стає домінантою до тональності наступної частини. Друга частина закінчується на *pp* у повільному темпі з інтонаційно проблемним звуком *cis*¹ та *cis*².

У ліричній «Сарабанді» переважає дуетний спосіб поєднання соліста й оркестру, який лише в деяких моментах перемижується «діалогом згоди» модусного типу (наприклад, т. 2 ц.3 – т. 9 ц. 3). Віртуозний елемент виявлений меншою мірою, ніж у попередній частині. Однак тут присутнє типове для жанру концерту ієрархічне співвідношення «тема-гло» та поєднання нетематичного матеріалу в обох учасників, при якому партія соліста побудована на різноманітних пасажах, що накладаються на акомпануючу фактуру оркестру.

Третя частина – Rondo – є наймасштабнішою у циклі й написана у

складній тричастинній формі, де крайні частини написані у формі рондо (див. Додаток А). Як і в попередніх частинах, тут присутні неокласичні тенденції: це використання схеми класичного рондо та співвідношення тональностей, які теж в цілому властиві для цієї форми. (див. Додаток А).

Перша частина складної тричастинної форми – рондо, яке можна окреслити схемою А В А С А D А. З першого такту ноту *a1s* потрібно брати додатковою аплікатурою, а саме: тримаючи ноту *h1*, клапаном натискати клапан 5 або р.

Рефреном (А) є класичний 8-тактовий період повторної будови. У першому реченні тема проводиться в партії саксофона, у другому їй відповідає оркестр. Тему можна окреслити як низхідний мелодичний зворот від d^2 до d^1 , що нагадує барокову музично-риторичну фігуру *fuga* (біг), мелодія якої спирається на головні шаблі тональності *D-dur*. У супроводі композитор використовує пружні рівнозначні за тривалостями акорди на *staccato*, які вдало підкреслюють легкість та стрімкість теми рефрену.

Перший епізод (В, 8 тактів) схожий на рефрен в оберненому варіанті: переважає висхідний рух, як у партії соліста (пасажі на основі рефрену), так і оркестру. Повернення теми А відбувається вже у тональності *G-dur* (т. 7 ц. 1) та за іншої динаміки (перше проведення на *p*, друге – на *mf*). Тут принципи викладу є протилежними до першого проведення: спочатку тема проводиться в оркестрі, потім у соліста.

Другий епізод (С, 23 такти) є варіаційним розвитком теми-рефрену, переважно це гамоподібні низхідні й висхідні звороти (із т. 6 ц. 2 до т. 7 ц. 4). Драматургічно він завершений, має власну кульмінацію, що вміщена в партії оркестру та містить вихідні арпеджіовані акорди (тт. 4-7 ц. 4). Перед ц. 4 з'являється штрих два *legato* та два *staccato*, що може викликати певні незручності виконання у швидкому темпі. Далі (9 т. ц. 5) починається ритмічний малюнок секстолями, що потребує спеціальної техніки виконання: при розмірі $2/4$ вміст секстолей – по 12 нот, квартолей – по 8, тому секстолі потрібно виконувати з деяким прискоренням, при цьому невимушено

виділяючи перші ноти кожної секстолі. За 3 такти до ц. 5 знову з'являється тема-рефрен (А) у тональності *Es-dur*. Виклад, динаміка та її будова є аналогічними до початкового проведення.

Третій епізод (D, 8 тактів, т. 7 ц. 5) є «димінучією» першого епізоду фігурації секстолями шістнадцятими в партії соліста. Цей епізод виступає кульмінацією розвитку в першому розділі третьої частини: тут переважає динаміка в межах *f*, що підкреслюється постійним висхідним рухом в партії оркестру.

У подальшому проводиться мотивна робота (т. 5 ц. 6), з'являються окремі мотиви першого речення теми-рефрену, що проводяться у зменшенні в *G-dur-i*. За музичними засобами друге речення подібне до початкового. Від цього моменту відбувається спад звучності, який остаточно завершиться появою теми-рефрену у початковій тональності *D-dur*. Розрідження фактури, динамічний спад призводять до заспокоєння та органічного завершення першої частини складної тричастинної форми.

Середній розділ форми є доволі складним за структурою, хоча написаний у простій тричастинній формі, кожна з частин якої містить елементи варіаційності та навіть монотематизму.

Перша його частина (від ц. 8) переносить слухача у таємничу та казкову сферу з допомогою різноманітних комбінацій хроматизмів, які звучать у різних регістрах, інструментах, в т.ч. в партії соліста. Загальний характер підкреслює також і динаміка в межах *p – pp*. Перша частина триває 42 такти; її умовно можна розмежувати на дві менші побудови, де друга (починаючи від т. 7 ц. 9) буде варіаційним розвитком першої. Саме у цій частині з'явиться характерний для подальшого розвитку висхідний хроматичний рух на м.3 в басу, що підкреслює містичний, таємний характер. Із наближенням до завершення першої частини цей зворот буде ритмічно подрібнюватися та регістрово опускатися в низький регістр (наприклад, 4 такти до ц.12).

Друга частина середнього розділу має 52 такти і починається з 4-го такту (ц. 12). У ній присутні всі тематичні елементи, використані

композитором у першій частині. Щоправда, партія соліста помітно ускладнюється за рахунок переважно гамоподібних зворотів, які, безумовно, потребують неабиякої майстерності соліста. «Незручностей» додають широкі мелодичні стрибки та часта зміна штрихів. В оркестрі зберігається висхідний хроматичний рух і рух паралельними акордами. Ритмічний малюнок супроводу (ц.14) є аналогічним супроводу у рефрені рондо. Такі паралелі є чудовим засобом для скріплення всієї третьої частини, незважаючи на її масштабність.

Репризна частина середнього розділу (т. 5 ц. 17) є помітно скороченою (28 тактів замість початкових 42-х). У її завершенні в супроводі з'являється 5-тактовий органний пункт на $D_{4/3}$ *G-dur*-у, що з'являється зовсім не випадково – репризна частина складної тричастинної форми є скороченим варіантом початкового рондо. Вона починається з другого проведення рефрену, що звучав у *G-dur*-і. Схематично форма репризи має такий вигляд: *a c a d a*. В цьому полягає єдина відмінність між частинами: загалом репризу можна окреслити як статичну.

Невелика кода (ц. 26) побудована на початковому звороті теми рефрену. У завершенні використано прийом політонального зіставлення: партія саксофона проводиться в *Es-dur*-і, в оркестрі поєднано два зменшені септакорди – *e-moll*-ний та *c-moll*-ний. Після цього з'являється основна тональність частини – *D-dur*, у якій завершується концерт.

У фіналі переважає діалогічний виклад музичного матеріалу, що відповідає стрімкому енергійному характеру рондо (крайні розділи). Виражається він у викладі тематичних елементів почергово у соліста й оркестру, що дозволяє віднести його до «діалогу згоди» модусного типу (за О. Антоновою). Що стосується середнього розділу – таємничо-фантастичного епізоду, то тут діалогічність поєднується з дуетним способом викладу, типу «тема-тло»: тема з'являється почергово у соліста й оркестру. Відповідно остинатний супровід у вигляді гамоподібних зворотів мігрує між партією оркестру і соліста.

Кода третьої частини проводиться у динаміці *ff* та штрихом два *legato* два *stacato* і перемежується квінтолями та тридцять другими тривалостями. Після цих нот є люфт-пауза, де відбувається градація динамічного відтінку на два *pp* з поступовим крещендо до *ff* та незмінним штрихом. Кінцівка проходить від великого *subito p* до *ff dis*³. Виконання концерту, зокрема його третьої частини, вимагає фізіологічної витривалості виконавця та високого професіоналізму самого виконавця.

Концерт для альтового саксофона з оркестром П.-М. Дюбуа – чудовий зразок неокласицизму, що проявляється на багатьох рівнях. Насамперед це стосується вибору жанрів та форм. У першій частині використано старовинну сонатну форму в її передкласичному вигляді, друга частина жанрово визначена автором як сарабанда, хоча при втіленні митець залишає лише контури жанру: тридольність і повільний темп. У третій частині, зокрема у її крайніх розділах, він використовує форму монотематичного рондо французьких клавесиністів. Рефрен плавно переходить у епізод і, навпаки, тематична єдність епізодів із рефреном додає стрункості та цілісності форми. Оригінально вирішена форма першої частини – основному розділу передую інтродукція з двома сольними епізодами у саксофона, один з яких є єдиною каденцією у творі.

У концерті П.-М. Дюбуа первісний принцип змагання соліста з оркестром відведено на другий план. Оркестр переважно виконує функцію акомпанементу, увесь основний тематизм зосереджений у партії саксофона («дуетний» спосіб поєднання). Проте це не заважає авторові досягти гнучкості композиції, передати яскраву образність, зацікавивши слухача.

Партія саксофона є досить складною. У концерті є чимало тривалих пасажних епізодів, стрибків на широкі інтервали, часта зміна штрихів, що найяскравіше відображено у фіналі.

Простотою та ясністю відзначається гармонічна мова і тональні співвідношення. У більшості випадків композитор користується принципом співставлення далеких тональностей (наприклад, сполучна тема першої

частини – *a-moll - b-moll*), часто використовує різного роду альтерації, що, безумовно, збагачує звучання окремих побудов. Нерідко з'являється у творі й органний пункт, що сприяє врівноваженості у певних ділянках концерту. Яскраво це помітно в інтродукції до першої частини, де, незважаючи на насиченість мелодії альтераціями, завдяки тонічному органному пункту в *a-moll* зберігається відчуття стійкості й зосередженості. Характерною рисою є використання ланцюжків акордових паралелізмів, як однорідної, так і неоднорідної структури. Зазвичай, цей засіб використовується П.-М. Дюбуа для позначення динамічних підйомів та спадів. У всіх випадках структура акордів є визначальною для характеру епізоду: наприклад, ланцюжок низхідних мінорних сектакордів у другому реченні головної партії додає таємничого відтінку.

У концерті переважають варіаційний та варіантний типи розвитку – весь матеріал у частинах є похідним варіантом початкового тематизму (наприклад, інтродукція першої частини, основна тема другої частини та епізоди третьої). У розробкових епізодах переважає секвентний розвиток окремих зворотів, вилучених із основних тем.

Отже, Концерт для саксофона з оркестром П.-М. Дюбуа – це яскравий зразок творчої самобутності французького композитора, який черпав своє натхнення з національної передкласичної традиції та музики «Групи шести», свідомо відмовившись від монументальності трактування жанру на користь доступності й простоти. Саме тому цей концертний твір міцно увійшов до репертуару виконавців.

Висновки до другого розділу

Обрані для аналізу концерти П. Бонно, П.-М. Дюбуа та А. Томазі своїми рисами позначені впливом естетики «Групи шести». Зокрема, П.-М. Дюбуа багато перейняв від свого вчителя Д. Мійо. П. Бонно, який чимало писав музики до кінофільмів, спектаклів, був яскравим представни-

ком напрямку так званої легкої симфонічної музики, що також кореспондує з одним із положень естетики «Шістки» – демократизмом, доступністю музики широкій аудиторії. У творчості А. Томазі (учня Ж. Коссада, П. Відаля і В. д'Енді) проста й доступна музична мова проявляється в нехарактерних для цієї групи засобах. У його симфонічних творах превалює принцип монотематизму, А. Томазі часто komponує великі розробкові епізоди, що більш характерно для зрілих та пізніх романтиків.

Вплив французької «Групи шести» на стилістику трьох розглянутих у розділі концертів має схожі вияви. Концерт для альтового саксофона з оркестром П. Бонно написаний під час навчання в Паризькій консерваторії. Стереотипне тогочасне бачення саксофона як джазового інструмента не завадило молодому композитору відмежуватись від впливу джазового напрямку. Твір лаконічний і короткий за часом звучання. Його музична мова є простою і доступною: композитор створює легкі для сприйняття, ефектно оркестровані мелодії, часто з танцювальними ритмами. Концерт П. Бонно написаний у дусі інструментальних творів легкої музики, яка побутувала в Західній Європі та США в середині ХХ ст. Зокрема, з цими тенденціями пов'язаний синтез сучасної міської пісенності з «академічними» інструментальними формами.

У Концерті для альтового саксофону з оркестром А. Томазі спостерігаємо поєднання пізньоромантичних та неокласицистичних рис. Неокласицизм виявляє себе у чіткості побудов. Пізньоромантичні риси проявляються значно більше: основним принципом побудови є монотематизм, що об'єднує увесь цикл. Окрім того, оркестр у концерті А. Томазі виступає активним учасником подій, що наближує твір до симфонізованого типу інструментального концерту. Композитор використовує сонатну форму без розробки в обох частинах твору, переносючи її функції в інші розділи.

Концерт для альтового саксофона з оркестром П.-М. Дюбуа є чудовим зразком неокласицизму, що проявляється насамперед у виборі жанрів і форм: у першій частині використано старовинну сонатну форму, друга частина визначена автором як сарабанда, зберігаючи лише «знаки» жанру: тридольність

і повільний темп. У третій частині (її крайніх розділах) він використовує стилізовану форму рондо французьких клавесиністів.

Принцип дуєтності/діалогічності (згідно з О. Антоною) також знаходить різностороннє втілення у трьох циклах. У Концерті П. Бонно превалює «дуєтний» принцип поєднання соліста з оркестром типу «тема-тло», де оркестр виконує акомпануючу функцію (наприклад ГП першої частини, майже вся третя частина). Періодично з'являються «діалоги згоди» модусного типу (ПП першої і друга частина), «діалог незгоди» модусного типу (розробка першої частини). Концерт А. Томазі можна визначити як симфонізований, тому кількість дуєтних епізодів типу «тема-тло» зведена до мінімуму (початок другої частини). На перший план виступають такі поняття, як «тематичний дуєт», «діалог незгоди» диктумного типу, а також органічно побудований «діалог у діалозі» (реприза першої частини). П.-М. Дюбуа в Концерті для саксофона відсуває на задній план принцип «змагання», зосереджуючи увесь основний тематизм у партії саксофона, тому у творі переважає дуєт типу «тема-тло».

РОЗДІЛ 3.
ВИНИКНЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ САКСОФОННИХ
КОНЦЕРТІВ ПІД ВПЛИВОМ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
С. РАШЕРА

3.1 Пізньоромантичний концерт О. Глазунова

Концерт для саксофона та струнного оркестру О. Глазунова був написаний у 1933 р. під час перебування автора у Франції. Цей опус є доволі інноваційним, передусім щодо засобів виразності та форми¹⁸. Звернення видатного російського майстра до саксофону викликало, на думку М. Ганіної, нерозуміння з боку музикантів. Автор, будучи прихильником побутових форм музикування та естрадно-розважальної музики, визнавав: «Як це не дивно, але мені подобається джаз. У ньому трапляються чудові ритми. Проте, як зазначав Вагнер, це “сукупне” мистецтво. В ньому важко відрізнити творчість від виконання» [33, с. 309]. Зацікавленість джазом, що з'явився на теренах Європи у 1910-х рр., викликала бажання ближче «познайомитися» з саксофоном, і першим кроком у цьому напрямку був саксофонний Квартет. За словами О. Глазунова, твір вийшов дещо стилізованим: перша частина була частково «американізованою», фінал – у грайливому віденському стилі [38, с. 410]. Композитор був задоволеним першим прижиттєвим виконанням квартету, зазначаючи в одному із своїх листів, що «звучність ансамблевого поєднання була повною, оригінальною та своєрідною» [38, с. 421].

Перше звернення до саксофона переконало Глазунова у можливості більш широкого його використання, аніж це робилося у джазових оркестрах, де увага акцентувалась лише на своєрідних мистецьких властивостях інструмента. Тому наступним кроком в оволодінні новим тембровим звучанням було створення Концерту для саксофона, де композитор поставив

¹⁸ Крім цього, у 1930-х роках Глазунов написав Концерт-баладу для віолончелі з оркестром (1931) із присвятою Пабло Казальсу, Квартет для саксофонів (1933), обробки церковних піснеспівів для чоловічого хору (1932–1934), Фантазію для органу (1935), присвячену французькому органісту М.Дюпре. Пошук автором тембрової своєрідності окремих інструментів, творче використання їх семантичної амплітуди – свідчення абсолютної зрілості креативного потенціалу О. Глазунова на останньому відтинку життя.

цей інструмент нарівні з тими струнними і духовими, чия «історія» як солюючих вже давно стала класичною.

Концерт присвячено відомому саксофоністу С. Рашеру, з яким композитор консультувався під час роботи над твором і який ще за життя Глазунова виконував твір з великим успіхом. Серед його інтерпретаторів – французький саксофоніст М. Мюль, соліст оркестру Республіканської гвардії. У листах до М. Штейнберга від 4 червня та 21 листопада 1934 р. композитор повідомляє: «Концерт для саксофону я вже [...] закінчив у партитурі й у клавирі і днями почую його у виконанні француза Мюля і данця¹⁹ Рашера. Концерт для саксофона увійде до програм багатьох концертів в Англії та Скандинавії» [38, с. 81].

При виданні твору у 1936 р. в провідному французькому видавництві «Alphonse Leduc» поряд зі своїм іменем Глазунов поставив ім'я саксофоніста Петіо, який здійснив редакцію аплікатури та агогіки. Склад струнного оркестру доволі вдало «відтінює специфічний тембр солюючого інструмента. Різноманітні *divisi* струнних у партитурі надають звучанню оркестру вагомої насиченості, що, на думку композитора, певною мірою мало замінити відсутність духової групи» [38, с. 81].

Слід зауважити, що Концерт О. Глазунова є одним з яскравих здобутків російської композиторської школи у сфері розбудови духового репертуару. Завдяки чітко окресленому національному колориту та характерним стилістичним рисам, саксофоністи-виконавці доволі часто залучають цей твір до концертних програм, називаючи його «Російським концертом». Дійсно, образно-семантична сфера, що покладена в основу тематизму, яскраво асоціюється з елементами індивідуального інтонаційного словника відомих попередників і сучасників композитора – О. Бородіна, М. Римського-Корсакова (вчителя та наставника О. Глазунова), П. Чайковського, С. Рахманінова.

¹⁹ Сігурд Рашер був німцем за національністю.

Серед характерних рис образної сфери Концерту знаходимо епіко-богатырські настрої Бородіна, виважену розповідність Римського-Корсакова, ліричну елегійність Чайковського, витончену мелодичну орнаментальність Рахманінова. Це не означає, що твір не має свого індивідуально-стилістичного обличчя, навпаки: переінтонування типових для російської національної школи мелодичних поспівок та зворотів, асиміляція її семантичних знаків, надають йому ознак яскравої національної самобутності, осягнення та відтворення Глазуновим величного «духу» свого народу, його специфічної ментальної аури.

Вибір Глазуновим саксофона як солюючого інструмента передбачав застосування типових рис музичного мислення ХХ ст., котрі знайшли своє відбиття у композиції твору: в ускладненні гармонічної вертикалі, поліфонізації фактури, нерегулярного метро-ритму, використанні широкої теситури партії соліста, віртуозності хроматичних пасажів та секвенцій у чергуванні з експресивністю мелодичних ліній саксофонних *solo*. Образно-емоційний світ Концерту для саксофона співзвучний з музичною атмосферою Скрипкового та Першого фортепіанного концертів композитора, де переважає розмаїття світлих ліричних настроїв, що перетікають один в одного, не порушуючи неспішного плину розвитку.

Одночастинність Концерту органічно поєднує риси сонатності й умовної циклічності; принцип монотематизму виявляється завдяки регулярному проведенню початкової теми, мотива-«зерна», що з'являється у драматургічно важливих моментах інтонаційного розгортання. Концерт А. Глазунова є прикладом класично-академічного репертуару для саксофону з оркестром.

Велична унісонна тема, що відкриває твір (тт. 1-4), за образним змістом, мелодикою та фактурою є досить близькою до епічних тем О. Бородіна, позначених богатырським розмахом і статечністю. Тема-епіграф, викладена в *tutti* оркестру на органному пункті домінанти, плавно переходить у поліфонічну фактуру, де завдяки *divisi* перших скрипок та альтів звучить

майже як хорова партитура з безліччю імітацій та перекличок. Світла лірика інструментального «хору» проектує образну сферу головної партії, викладеної у партії соліста-саксофоніста. Дуже важливим є інтонаційно правильне виконання першого звуку c^2 , де тема саксофону вступає широким, наспівним звуком. Тембр саксофону нагадує звучання альтя.

Мрійлива задушевність і прозора легкість цієї теми (*Es-dur*, ц.1), підкреслена розосередженими репліками оркестру, струменіє у звукову височину. Досягнувши вершини, вона плавним секвенційним рухом «спадає» до витриманої, але в метричному відношенні по-різному акцентованої саксофоновій педалі. Проста двочастинна форма ГП, де другий період є продовженням першого, позначена елементами розробковості вже у межах експонування. Виразні й тривалі секвенційні ланки, елементи мотивної роботи, модуляційний план приводять до появи теми вступу, яка завершує цей розділ, надаючи йому рис стрункості й гармонійності.

Поглиблює сферу ліричних образів ПП (*g-moll*), але в дещо іншому ракурсі: граційно-вишукана, з тріольно-орієнтальним типом мелодики та ледь помітним відтінком смутку, вона викликає в уяві слухача асоціації з далеким і прекрасним образом таємничої «Шехеразоди» Римського-Корсакова. Широкі мелодичні фрази солюючого саксофона плавними «хвилями» хроматизованих пасажів розгортаються на тлі скупой гармонічної підтримки оркестру (ц. 5–8). Всі пасажі (ц. 5–8), кульмінуючи, завершуються у темпі *Vivo* хроматичним низхідним пасажем до ноти e^1 .

Як і попередній, побічній партії притаманні елементи розробковості у вигляді секвенцій, хоча органний пункт оркестру підкреслює гармонічну стабільність. Тема вступу, що знову з'являється у початковій тональності (*Es-dur*, ц. 9), одночасно стає своєрідним підсумком експозиції та мелодико-гармонічним переходом до наступного розділу. Нота es^3 (7 т. ц. 10) *Tranquillo dolce espressivo* – є переважно інтонаційно завищеною нотою. Її потрібно понизити за допомогою клапану 4.

Типову для сонатного алегро розробку Глазунов замінює доволі

масштабним епізодом (*Andante*, ц. 11–21), який з огляду на поемний принцип розгортання тематизму виконує функцію повільної частини циклу. Її початок у розмірі 3/4 в темпі *Andante* є складним для інтонування. Для досягнення єдності мелодичної лінії необхідне правильне дихання у зазначених композитором місцях. Чітко окреслена проста тричастинність даного розділу з відповідним тонально-модуляційним планом (*Ces-dur, Es-dur, Ces-dur, E-dur, Es-dur*) створює витончений звуковий колорит, збагачений імітаційними підголосками у партії оркестру. Образно-емоційний світ даного розділу відзначається виразною романсовою наспівністю із локальними вершинами-кульмінаціями; тріольні пасажі в партії соліста та оркестру, підкреслені короткими мотивами, викликають асоціації із самозаглибленими *Adagio* фортепіанних концертів С. Рахманінова. Як і в темах експозиції, у *Andante* мають місце розвиткові моменти, але вони скоріше розгортаються у варіантно-варіаційному річищі. Поступово лірична тема набуває більш драматичного і схвильовано-піднесеного характеру, досягаючи емоційного піку (*passionato*, с. 14 клавіру, 145 т.). Пристрасний монолог саксофону логічно підводить до сольної каденції (с.16 клавіру, 164 т.), яка відзначається віртуозністю, постійною зміною темпів, штрихів, регістрів.

Каденцію різні музиканти виконують за своїм уподобанням. Можливе виконання у швидких або повільніших темпах. Побудована на елементах тематизму вступу та експозиції, каденція пов'язана з інтонаційною сферою композиції і є важливим щаблем у подальшому розгортанні музичного матеріалу.

Цікавим у драматургії Концерту є наступний розділ (ц. 22), який відновлює вихідну тональність *Es-dur* та одночасно слугує інтонаційним «базисом» подальшого музичного розгортання. Спонтанно-хаотичні октавні ходи в партії соліста поступово кристалізуються у карбовану тему фугато, інспіровану енергією цілеспрямованого поступу. У соло саксофона на штриху *staccato* (22 т., ц. 5). важливо виконати ноту e^1 м'яко та легко, без сильної атаки звуку. Загалом ноти на штрих *staccato* слід виконувати без напруження

язика. Октавні ходи (ц. 24, розмір 12/8 *Allegro* ♩=120 важливо з перших тактів виконати так, щоб вони були інтонаційно рівними. Загалом, тут переважає тріольний ритм у ритмі тарантели. Чіткий і пружний тематизм із виразно окресленим ритмом артикулюється солістом-саксофоністом у тональності *c-moll*. Подальше підключення інших інструментальних голосів (перша скрипка, віолончель, альт) із строго утриманим протискладненням створює потужний заряд енергії, що підкреслюється індивідуалізованими мелодичними контрапунктами (ц. 25–28). Поступове хвилеподібне динамічне наростання ніби «розчиняє» поліфонічну фактуру і переводить її у площину гомофонно-гармонічної вертикалі. У верхньому регістрі соло (ц. 28) слід звернути увагу на складність аплікатурних незручностей, а також на перемінні розміри: 12/8 (3-й т., ц. 28) та 4/4 (5-й т. ц.28).

У кульмінаційному епізоді з'являється трансформована тема фугато, що набуває рис скерцозності. В інтенсивне розгортання (вже в гомофонно-гармонічному річищі) основної теми фугато Глазунов майстерно «вмонтовує» тему попереднього *Andante*, котру подано у ритмічному збільшенні в партії соліста (ц. 33). Вона звучить широко й співучо. Активний інтонаційний розвиток цієї теми (секвенційність, імітаційність) на тлі пружної ритміки теми фугато у партії оркестру створюють яскравий політембровий ефект, де оксамитове звучання саксофонного solo у доволі високому регістрі контрастує з насиченою фактурою струнних.

Реприза Концерту дзеркальна (ц. 37), її виклад співпадає з побічною партією, яку інтонує соліст. Цікаво, що на межі побічної та головної партій композитор знову використовує лапідарний мотив вступу, що є ознакою монотематичної організації цілого. ГП в експозиційному вигляді не з'являється: її замінює тема *Andante* в основній тональності *Es-dur* (ц. 41). Досить розлога кода, що побудована на трансформованих елементах практично усіх провідних тем твору, підсумовує розгортання основних образно-емоційних перипетій, зосереджуючись на демонстрації багатих

виразових можливостей солюючого саксофону (кантиленні фрази широкого дихання, швидка зміна регістрів, віртуозні пасажі у вигляді хроматичних гам та арпеджіо).

Тематична різноманітність, властива Концерту, значно вплинула на принципи співвідношення соліста й оркестру. Впродовж твору трапляються різні їх види: в усіх без винятку епізодах з викладом основного тематичного матеріалу наявний дуетний тип поєднання партії соліста та оркестру типу «тема-тло». Що ж стосується сполучних і розробкових епізодів, то композитор використовує як діалоги згоди, так і діалоги незгоди диктумного типу, що передбачають наявність у соліста й оркестру різного тематичного матеріалу. Кода твору є динамічною, з багатогранною палітрою штрихів, динаміки, хроматичних пасажів. Концерт А. Глазунова є доволі масштабним і потребує від виконавця неабиякої сценічної витримки та виконавської майстерності.

Підсумовуючи спостереження, присвячені концепції Концерту для альтового саксофона і струнних О. Глазунова, слід зауважити, що композитор у цьому жанрі не пішов шляхом наслідування традиційної тричастинної структури на кшталт сонатно-симфонічного циклу. Обираючи образно-емоційну стихію лірики як панівну, Глазунов сконцентрував основну увагу на відтворенні широкого спектру градацій у її межах: від проникливої чуттєвості – до пристрасного монологу-речитативу. Зрозуміло, що традиційний цикл класичного типу не цілком відповідав індивідуалізації авторського задуму. Сонатно-поемна композиція монотематичного типу з вільним чергуванням епізодів різної емоційної напруги дала можливість Глазунову створити новий, оригінальний тип сольного концерту.

Зазначимо принагідно, що непересічні художні якості твору, багатство його образного світу викликали до життя чисельні переклади для інших солюючих інструментів. І. Сафонов зробив переклад даного твору для альту з оркестром (1948), А. Штарк – для кларнета (1949), Н. Зуєвич – для фагота (1954). Це – свідчення компетентності композитора у сфері духового

виконавства, а також високого художнього рівня твору.

Поемна композиція Концерту із свободою розгортання та виникненням усе нових ліричних образів ставить перед виконавцями серйозні мистецькі завдання, вирішення яких кожен саксофоніст реалізує індивідуально. Співвідношення об'єктивного та суб'єктивного первнів у процесі інтерпретування музичного твору відображає проблему, що окреслює межі виконавської уяви в ході трактування авторського тексту. Слушною видається думка В. Апатського, який особливо наголошує на тому, що «таїнство виконавського мистецтва – це таїнство індивідуальності музиканта, його виконавський досвід, спеціальні професійні знання і загальна культура» [10, с. 303]. Саме це зумовлює органічність поєднання раціонального та емоційно-чуттєвого первнів у драматургії твору.

3.2 Неокласичний концерт Л.-Е. Ларсона

Майже усі різновиди досліджуваного жанру знайшли яскраве індивідуальне втілення в інструментальному доробку шведського композитора *Ларса-Еріка Ларсона (1908–1986)*²⁰. *Концерт для саксофона і струнного оркестру*, написаний у 1934 р. і присвячений С. Рашеру, був одним

²⁰ Порівняно з досягненнями західноєвропейської інструментальної традиції першої половини ХХ ст. здобутки шведських композиторів виглядають доволі скромно, маючи незначний вплив на провідні тенденції розвитку західноєвропейського саксофонного репертуару. Гуго Альфвен (1872–1960) і Вільгельм Петерсон-Бергер (1867–1942) використовували елементи традиційної народної музики у своїх творах і тим започаткували новий стиль письма серед шведських композиторів. Алан Петерсон (1911–1980) і Ерланд фон Кох (1910) продовжили розвиток цієї традиції, значна частина їх творчого доробку створена під впливом шведської народної музики.

Серед визнаних шведських композиторів ХХ ст. – Л.-Е. Ларсон, який є одним з найяскравіших представників неокласицизму. Інтенсивна творча діяльність у якості педагога, диригента, музичного критика характеризує його як організатора музичного життя. Після написання студентського твору – Симфонії №1 (1928) він отримав грант з композиції, якою займався у Відні в 1929–1930-х рр. під керівництвом А. Берга. Перебування в класі Берга позначилося і на його творчості. У 10 п'єсах для фортепіано (ор. 8, 1932) Ларсон першим серед шведських композиторів використав 12-тоновий метод композиції, хоча був митцем, що не поривав з класичними традиціями, застосовуючи у своїх творах точність, і лаконізм музичного висловлювання. Для його стилю властиві жорстко дисонансні гармонії, прозора оркестровка у поєднанні зі стрункою формою.

із перших опусів великої форми, поява якого передувала вельми значущим саксофоновим концертам ХХ ст.²¹

Варто відзначити, що перше звернення до саксофону переконало автора у можливості більш широкого його використання, ніж це робилося у джазових оркестрах, де увага концентрувалася навколо своєрідних тембрових властивостей інструмента. У Концерті композитор ставить саксофон на один щабель з академічними струнними і духовими інструментами, чия багатовікова історія в ролі солуючих давно стала класикою. Крім того, прем'єра опусу Ларсона вплинула на стрімке зростання популярності саксофонного виконавства у Швеції.

Концерт є одним з перших великих творів для саксофона, у якому актуалізується ідея хроматично розширеної тональності, що поєднується з широким використанням полістилістики – стильові «знаки» класицизму взаємодіють з украй напруженою інтонаційністю, властивою творам А. Шенберга додекафонного періоду. Відмова від тонального центру була народжена свідомою установкою на хроматизацію звукоряду, емансипацію 12 тонів темперованого строю. Відбувається уникання тоніки як опори, що спричиняє психологічно напружене її очікування; зростає роль увіднотоновості. Встановлюється закон рівноцінності усіх тональних центрів, але жодному з них не надається перевага.

У саксофонному Концерті композитор послідовно зберігає естетичну природу жанру: пануючий оптимістично-життєствердний настрій, традиційну тричастинність із швидкими крайніми і повільною середньою частинами

²¹ Одночасно О. Глазунов створює Концерт для саксофона (присвячений тому ж виконавцю), що посів чільне місце у репертуарі сучасних саксофоністів і належить до яскравих здобутків російської школи у галузі розбудови духового репертуару.

Інший твір, присвячений С. Рашеру – *Камерне концертно для саксофона та 11 інструментів* Ж. Ібера (1935). Заслугою виконавця є повернення саксофона на академічну сцену після кількох десятиліть забуття, Саксофоніст відкрив нові темброво-технічні можливості інструмента, розширивши його діапазон від 2,5 до майже 4-х октав, тим самим відкриваючи нові можливості його використання у концертному репертуарі. Видатному музикантові присвячено близько 150 творів композиторів-сучасників. Серед них – композиції Е. Коха, П. Гіндеміта, Ж. Ібера, О. Глазунова, Л.-Е. Ларсона та ін. З останнім видатний саксофоніст познайомився у 1933 р., коли його артистична кар'єра в Німеччині завершилася через негативне ставлення нацистів до розвитку саксофонового виконавства. Музикант виїхав з Німеччини і присвятив себе педагогічній діяльності, викладаючи саксофон у консерваторіях Копенгагена і Мальме (Швеція).

(*Allegro molto moderato – Adagio – Allegro scherzando*), наявність принципу гри, що передбачає самовираз соліста-виконавця, демонстрацію блискучого володіння ресурсами інструмента. До одного з нових явищ у розвитку концертного жанру у ХХ ст. належить застосування Л.-Е.Ларсоном камерного оркестрового складу, намагання автора відродити малі темброво мобільні склади докласичної доби. Біля джерел цієї тенденції стояв П. Гіндеміт, створивши у 1922 та 1927 рр. цикл «Kammermusik». Кожна із п'єс циклу написана для невеликого інструментального ансамблю нетипового складу. Твір є тричастинним циклом, у якому частини розташовано за принципом контрасту: сонатне алегро – арія-романс – танець.

Перша частина – *Allegro molto moderato* – написана в традиційній сонатній формі з чітким синтаксичним членуванням розділів. Її драматургію формує зіставлення протилежних семантичних сфер, які постають як різні площини одного образу. Інтонаційна основа головної партії, викладеної у простій тричастинній формі, базується на використанні 12-звукової хроматичної тональності. Виконавцеві слід бути уважним через постійну зміну знаків альтерації. Мелодика будується на експресивних інтонаціях малої секунди, зменшеної терції та тритону. Спочатку вона звучить у солюючого саксофону на тлі гармонічних фігурацій других скрипок та альтів, за другим проведенням – у струнного оркестру. Незважаючи на хроматизовану будову теми, в ній відчувається тональна опора *d-moll*. Сполучна тема (26 т.) містить загальні типи руху, тріольні секвенційні мотиви, що призводять до появи побічної партії.

У цьому розділі ще виразніше відчувається тяжіння композитора до тонального мислення – хроматизований інтонаційний контур побічної (48 т.) спирається на рельєфне гармонічне тло – автентичні звороти у партії оркестру зміцнюють відчуття тональності (*g-moll*). Виразна лірична тема побічної партії лише опосередковано співвідноситься з початковим 12-звуковим рядом. Її перший мотив трансформує інтерваліку головної партії – оспівування в обсязі зменшеної терції, ламентацийні секунди. Тембр

саксофону дещо нагадує флейтове звучання. Виконавцеві слід грати цю тему легко й невимушено. Квазісерійний принцип розвитку виявляє подвійність конструктивно організуючого чинника: серія концентрує характерну інтерваліку, а прийоми її розвитку трактуються неортодоксально. Дана тема проводиться діалогічно – перший період простої двочастинної форми звучить спочатку у партії соліста, згодом – оркестру. Перед заключною темою (ц. 80) у партії соліста з'являються звуки четвертої октави, які важливо чисто інтонувати. Також необхідно правильно підібрати аплікатуру цих нот. Так, h^4 краще взяти аплікатурою 1, 2, 3, 4,5; ais^3 – 2, 3, 4, ноту g^3 – 1, 3, 4, 6.

Заключна тема відновлює ситуацію тональної невизначеності – це найбільш нестійка ділянка експозиції. Надмірна хроматизація мелодії, гострий пунктирний ритм, дисонансні гармонії, елементи імітаційної поліфонії – ці засоби слугують реалізації мистецького задуму. Відсутність контрасту між головною та побічною партіями компенсується зіставленням тонально визначеного розділу, репрезентованого побічною партією, з атональним епізодом її заключного розділу. Ця тема, як і попередня, проводиться двічі (94 т.); при повторі в партії саксофона відбуваються незначні інтервальні зміни. Невелика двотактова зв'язка солюючого саксофона підводить до розробки.

Інтонаційні події центрального розділу форми утворено різноманітними модифікаціями основних тем, які поетапно розвиваються трьома фазами. Перша (ц. 110) розвиває інтонаційні елементи побічної партії, яка невдовзі втрачає тональну визначеність і структурну завершеність. Далі, у розвитку ПП (ц. 120) починаючи з 5-го такту, необхідно інтонаційно точно виконувати верхні звуки у партії соліста. Не менш важливо у таких доволі проблемних місцях віднайти потрібну по важкості тростину, оскільки легка тростина не дає можливості виконувати звуки у регістрі альтісімо. У другій фазі розробки (ц. 130) «випробовуються на міцність» початкові мотиви головної партії: слідуючи імітаційно в низхідному напрямку, вони втілюють принцип драматургічного згортання. Цей етап розробки підготовляє

наступний розділ, що виконує функцію кульмінації сонатного алегро. Сутність тематичного розвитку даної фази (ц. 150) складають стретні проведення мотивів, що вилучені із заключної теми з подальшим інтонаційним взаємопроникненням ключових елементів головної, викладених в оркестровому *tutti* на *ff*. Поступовий динамічний спад веде до початку репризи. Ще одним доволі складним для виконання місцем цієї побудови (ц. 190), є октавні тріольні секвенції, що доволі часто трапляються у концерті. В умовах тріольному руху важливим є дотримання швидкого темпу.

ГП у репризі значно скорочена, що зумовлено інтенсивними змінами, які відбулися у попередньому розділі форми. Після оркестрового проведення лише одного періоду (на протигагу простій тричастинній формі в експозиції) лунає сполучна тема, у закінченні якої вже відсутнє модулювання у тональність побічної. За законами сонатної форми у репризі здійснюється тональне зближення основних тем. Побічна партія зберігає вихідну будову, однак стає експресивнішою, забарвлюючись семантикою головної. Її діалогічний виклад в експозиції у партіях оркестру та соліста тепер замінено на *tutti*, внаслідок чого тема все ж не втрачає ліричної виразності.

Виклад тонально зміненої заключної теми переривається сольною каденцією. Її поява має визначальну драматургічну роль. Масштабність, глибина тематичного наповнення, методи розвитку дозволяють трактувати цей розділ як каденцію – другу розробку. Знову, як і в розробці, тематизм зазнає секвенційного розвитку матеріалу. Перші 12 тактів каденції містять інтонаційний матеріал, заснований на тематизмі головної партії. Після кульмінаційної вершини *gis3* починається другий розділ, в основі якого лежить секвенційний розвиток початкового мотиву з побічної партії. Її інтонації у низькому регістрі, підкреслені штрихом *marcato*, позбавлені ліричності й теплому тону висловлювання. Експресивне оспівування інтонаційних контурів цієї теми не отримують належного розв'язання, що створює додаткову напругу.

Прихована діалогічність партії соліста досягається за допомогою реєстрових і динамічних змін. Вона виступає основним елементом каденції, де панує демонстрація технічних і мистецьких можливостей солюючого інструмента, партія якого насичена віртуозними пасажами та стрибками на широкі інтервали. Каденція є досить складною для виконавця, оскільки потребує неабиякого володіння інструментом. У загальному драматургічному контексті монолог соліста, підсумовуючи попередній розвиток, виконує функцію коди .

Друга частина – *Adagio* – своїм теплим ліризмом сягає семантики романсовості. Образно-емоційний зміст музики контрастує попередній частині як у жанрово-інтонаційному, так і в тональному відношеннях. Це ознака інтимної лірики, внутрішнього спокою і споглядання, типових для повільних частин циклічних творів. Вже від початку проста діатонічна тема саксофона викладається у канонічній імітації, що виникає між партіями соліста й альтя. Тембр саксофону дещо нагадує декламацію тексту молодою дівчиною. Від початкової тональності *B-dur* вона поступово модулює у *F-dur*. Другу частину скомпоновано у складній тричастинній формі (ABA_1) з ясною тональною основою. Особливості будови цієї частини, характер тематизму та його розвиток також дозволяють відчутти вплив арії – жанру, поширеного у добу бароко. Виразний кантиленний мелодизм вирізняється неповторною чарівністю, а партія оркестру – мережаним «оздобленням». Відтак Ларсон демонструє неабиякий мелодичний хист. Виконавцеві у цій частині необхідно продумати, де правильно брати дихання, можливо, варто використовувати і перманентне дихання, починаючи від ц. 40.

Дотримання автором класичних канонів концертної циклічності доводить настрій останньої частини – *Allegro scherzando*. Її симетричну будову, на перший погляд, можна асоціювати з сонатною, але постійні повторення-зіставлення тематичного матеріалу різними групами оркестру й солістом дозволяють побачити у фіналі елементи старовинної концертної форми. Однак унаслідок наявності двох тем замість однієї у якості

повторюваного ритурнелю ця форма достеменно не реалізується. Таке композиційне рішення свідчить про самотність принципів формотворення та використання т.зв. форми другого плану.

Здатність саксофоніста імпровізувати у концерті Ларсона стало необхідною запорукою адекватного донесення авторського задуму. У репризі (A₁) проведення тематизму супроводжується фігураціями оркестру (тт. 65-75), які згодом підхоплюються мелізматичними прикрасами саксофону (тт. 76-81). Середній розділ другої частини продовжує попередню лінію розвитку, що відбувається переважно в партії оркестру, натомість партія саксофона продовжує демонструвати віртуозну складову в блискучих фігураційних пасажах. Важливим для виконавця є точно «вкласти» ці пасажі у тридольний метр.

Порівняно з романсовою співністю середньої частини, фіналові притаманна класицистська, майже моцартівська танцювальна граційність. Мелодична лінія саксофону звучить на тлі акомпанементу, що відтіняє віртуозність партії солюючого саксофона. Використання у тематизмі хроматизмів та терцієвих опор, як наскрізних інтонаційних елементів, споріднює фінал з першою частиною. Обидві теми ритурнелю за жанровими ознаками є танцювальними. Стилістичні асоціації зі шведською народно-інструментальною музикою впізнаються в унісонних вступах обох тем, а також у зміні дводольного метру на тридольний, з підкресленим акцентуванням тризвуку на першій тривалості у другій темі (т. 26). Інтонаційний матеріал «інтермедій» тематично пов'язаний з основними темами, але в гармонічному відношенні є більш нестійким, оскільки зв'язує проведення ритурнелів у різних тональностях.

Розробка будується на секвенційному розвитку мотивних елементів обох тем та тематичному матеріалі «інтермедій», що містять загальні форми руху. В композиційному плані вона доволі лаконічна, її гармонічний розвиток спирається на функційно визначену вертикаль.

Реприза без значних змін повторює виклад головної та побічної партій (тобто першої та другої тем ригурнелю), після чого на домінанті *G-dur* відбувається заспокоєння танцювального руху і звучить каденція соліста.

Каденція за масштабами є меншою від каденції першої частини, але не менш віртуозною. Постійні альтеровані ноти змушують виконавця бути уважним. Як і в попередній каденції, в ній міститься секвенційний розвиток основного тематичного матеріалу, що чергується з віртуозними пасажами. Запальний танцювальний рух першого ригурнелю та епізоду складає тематичний матеріал коди, яка підсумовує розвиток циклу. Твір завершується проведенням першого епізоду, який тепер позбавлений хроматизації та модуляційної нестійкості: початковий діатонічний трихордовий мотив на тлі кадансування оркестру завершується тонічним тризвуком (*G-dur*).

У фіналі синтезовано особливості музичної мови першої та другої частин, де спільним елементом авторської поетики виступають хроматизми. Загальною рисою композиторського стилю Ларсона є поміркованість і навіть певний академізм при вільному володінні різними композиторськими техніками. Його способу мислення не притаманні крайнощі авангардизму чи аскетизм неокласицизму. Глибоке знання музики докласичних епох допомагає композитору знайти в інструментальній музиці свої оригінальні рішення.

В аналізованому концерті значну роль відіграє принцип гри, що виявився у значній перевазі сольного первня, спричинивши перевагу дуетів із функційно ієрархічними голосами типів «тема-тло» та «пасажі-акомпанемент». Лише в окремих епізодах (розробки першої і третьої частин) присутня форма діалогу. Переважно це діалоги згоди диктумного (побудова реплік на різному тематичному матеріалі без протиріч) та модусного (відсутність протиріч у тематичному та емоційному планах) типів (за класифікацією О. Антонової).

Тричастинний цикл має хвилеподібний рельєф, що відображає гнучку зміну емоційних підйомів і спадів. В цілому концертові властиві лаконізм і стрункість форми, значна роль поліфонічних прийомів, принцип

рівноправності солюючого інструмента та оркестру, ювелірна відточеність письма.

3.3. Полістильові тенденції у концертино Р. Палестера

Індивідуальний стиль польського композитора Романа Палестера (1907–1989) інтенсивно еволюціонував на тлі широкого спектру стильових напрямів і технік, що невпинно прогресували у польській музиці ХХ ст.²². На формування стилю композитора передусім здійснили вплив неокласичні тенденції, переважно німецької традиції, витоки якої сягають М. Рegera та П. Гіндеміта, а також численні концертні поїздки Європою (1931–1939 рр.), під час яких музикант мав змогу адаптувати нові техніки композиції.

Р. Палестер завершив Концертино для саксофона і струнного оркестру у 1938 р., та прем'єра так і не відбулась через політичну ситуацію напередодні Другої світової війни. У творі помітне тяжіння молодого композитора до чітко окресленої форми, а також поєднання складної поліфонічної тканини з витонченим тембровим колоритом. Ідея використання додекафонії вабила композиторів, які прагнули засвоїти засадничі норми нової композиторської технології, зокрема додекафонії.

Принцип максимальної індивідуалізації музичної мови послідовно втілювався в аналізованому творі митця. Оригінальність його композиційно-драматургічного вирішення заснована на бажанні збереження класичних традицій. Це виявляється, зокрема, у зверненні до форми сонатного *allegro*, в активному використанні поліфонічних типів фактури, «симетричній» архітектоніці композиції. У Концертино Р. Палестер втілює неокласичну ідею, демонструючи логічну виваженість будови тричастинного циклу, що заснований на типовому контрастуванні частин: сонатне *allegro* (*Allegro assai moderato*), ліричний центр (*Lento*), фінал (*Allegro moderato*). Відсутність

²² Композитор народився у м. Снятин (тепер Івано-Франківська обл., Україна), музичну освіту здобув у Краківській (1919–1921), Львівській (1921–1925) та Варшавській (1928–1931) консерваторіях. Помер у Парижі.

традиційного зіставлення тем-образів у межах окремих частин компенсується контрастуванням образних сфер між частинами, і саме ця міра контрасту стає фундаментом становлення драматургії. Ще однією особливістю твору є тенденція до наскрізності будови, що підкреслена прийомом *attacca*. Індивідуальна інтерпретація циклічності веде до формування монолітної композиції з ознаками одночастинно-поемної композиції.

В основі циклу лежить тема, що варіаційно розвивається, інтонаційно «проникаючи» в усі частини. Ця особливість може розглядатися як важлива стильова риса драматургічного мислення композитора.

Форма першої частини – сонатне алегро зі скороченою репризою та епізодом замість розробки. Лаконічний двотактовий вступ розпочинається кластерним «вигуком» струнних. Його сонорну природу підкреслює карбований ритм, чіткість артикуляції, напруженість звучання високого регістру. Підсилений динамікою *f*, п'ятизвучний акордовий комплекс неодноразово з'являється у цій частині, виконуючи функцію своєрідної цезури між розділами форми. Його поява у т.10 знаменує експонування побічної теми, у т. 44 – початок розробкового розділу, а в 238 т. – початок репризи.

Динамічно-імпульсивна ГП, що викладена солюючим саксофоном, синтезує найважливіші інтонації, які згодом модифікуються. Тембр саксофону нагадує звучання мідного духового інструмента, подібного на звук валторни. Кружляючий рух шістнадцятими, стрімка мелодична лінія, викладена широкими інтервалами у висхідному русі, досягнення кульмінаційної зони і поступовий низхідний хроматичний рух, а також синкопований та пунктирний ритми пронизують основні теми «Концертино», демонструючи принцип монотематизму.

Драматургію першої частини засновано не на контрастній протидії образів і зіставленні протилежних образно-семантичних сфер головної й побічної партій та їх варіаційному розвитку. Це сприяє нівелюванню ознак

класичної сонатності й посиленню ознак вільної форми. Раптова поява кластеру, транспонованого на інший звуковисотний рівень, перериває виклад основної теми і призводить до експонування побічної партії, позначеної зміною темпу (*in tempo, ma calmo*) та розміру (3/4). Вишуканий інтонаційний рельєф головної теми віддзеркалює танцювальну природу вальсу, ускладненого поліфонізацією оркестрової фактури. Виконавцеві слід бути уважним, щоб вступити після шістнадцятої паузи. У зв'язку з цим підкреслимо особливу роль поліфонії – тенденції, що окреслилася ще у ранній період творчості Палестера. Згодом виклад побічної теми переривається хроматизованими інтонаціями головної, після чого розпочинається секвенційний етап розвитку. Вдруге побічна партія проводиться вже у партії оркестру. Підсилена октавними дублюваннями високих струнних та обплетена хроматичними контрапунктами партії саксофона, вона набуває напруженого патетичного звучання.

Інтенсивний експозиційний розвиток робить зрозумілою відмову автора від не менш інтенсивної розробки. Замість неї композитор уводить нову тему – епізод. Швидкий темп (*Allegretto comodo*), стрімкий рух вісімками, штрих *staccato*, грайливий настрій – ці ознаки дозволяють віднести цю тему до скерцозних. Виконавцеві потрібно бути уважним при постійній зміні темпів і появі щоразу нових римічних малюнків. Її інтонаційна палітра поступово збагачується, аж до утворення одинадцятитонової хроматики, а елементи прихованого багатоголосся надають графічному малюнкові теми відчуття об'ємності. Розвиток тематизму, що продовжується в середньому розділі першої частини, засновано на трансформації інтонацій ГП.

Свобода будови епізоду забезпечується наскрізним безнастанним розвитком. Окрім імітаційності Р. Палестер активно використовує мотивно-розробкові прийоми, поєднані з перетвореннями теми, а також інтонаційно-ритмічні видозміни її тематичного рельєфу. Розвитковий розділ форми позначений суттєвим функціональним розшаруванням фактури, що можна пояснити значним ускладненням музичної тканини. Динамічне розгортання

тематизму, зумовлене хвилеподібною динамікою і значною поліфонізацією фактури, приводить до кульмінаційного епізоду, в якому скандується низхідна малосекундова інтонація, «інкрустована» колористичним викладом дисонантних великих мінорних септакордів (т. 154). Подібний момент найбільшого емоційного напруження буде повторений композитором ще раз – перед початком репризи. У невеликому епізоді *con forza* (від т. 221) акордові комплекси звучать ще більш експресивно завдяки аугментації теми в динаміці *ff*. У т. 181 пасаж з великим стрибком буде складним для виконання, оскільки він виконується на штрих *legato*. Вчити його краще окремим з'єднанням нот.

Повернення до початкового темпу (*Tempo iniziale*) та наступна поява вже очікуваного кластерного утворення є ознакою репризи, особливість якої полягає в лаконізмі та стислості викладу. Обидві теми звучать у скороченому вигляді, набуваючи пристрасно-драматичного характеру. Стрімка висхідна послідовність ланцюга дисонансних акордів поліінтервальної будови у партії оркестру раптово обривається, надаючи солістові можливостей самовиразу.

Сольна каденція саксофона завершує першу частину, де композитор вражає блискучим знанням та багатим арсеналом темброво-семантичних можливостей інструмента. Віртуозна партія соліста, заснована на лейтінтонаціях твору, концентрує основний тематичний матеріал. Постійні стрибки змушують виконавця досконало володіти арсеналом технічних можливостей. Так у т. 276 звук *gis*³ варто зіграти аплікатурою 1, 3 4 тс. Цей такт, як і наступні 6 тактів, є досить складними для виконання, і відпрацьовувати їх потрібно у повільних темпах. Важлива для наступної ліричної частини секундова інтонація завершує монолог саксофона, після чого невелика інтерлюдія попереджає початок другої частини.

У межах першої частини можна спостерегти кілька варіантів поєднання соліста з оркестром: в епізодах, де присутній тематичний виклад матеріалу, закономірно і типово переважає дуетний тип викладу «тема-тло» і «тема-протискладнення». У сполучних побудовах та епізоді спостерігаємо дуетний

тип викладу, переважно це дуети згоди диктумного та модусного типів із незначними вкрапленнями діалогів незгоди у кульмінаційних зонах.

Порівняно з «наелектризованою» атмосферою першої частини, друга є ліричним центром, присвяченим розкриттю переживань героя. Зміна темпу (*molto Lento*) вносить відчуття контрастності, але напружене розгортання, розпочате у сонатному *allegro*, ні на мить не зупиняється, переходячи з активно-дієвої площини у психологічно-заглиблену. Середня частина «Концертино» Р. Палестера продовжує процес трансформації вже знайомих інтонаційно-ритмічних утворень. Контрапунктичне поєднання партій соліста та оркестру засноване на кружляючих секундових мотивах, стрибках на широкі (секста, септима) інтервали, підкреслених пунктирним ритмом та низхідними ламентативними секундами, що звучать на тлі тремолоючих струнних.

Повільний темп, відсутність тональних опор і однорідне динамічне нюансування (в межах *p*, *pp*) у другій частині сприймаються як спогад, у якому однак відчутно затамовану внутрішню напругу. Композитор досягає значної ліричної насиченості та експресії завдяки рясному використанню імітаційних прийомів розвитку матеріалу поряд із варіантним, а також імпресіоністичному трактуванню гармонічної вертикалі як колористичного звукового засобу («примарні» септакорди у тремоло струнних). Фактурний простір об'єднується активним поліфонічним розвитком, що розмиває чіткі контури форми. Незважаючи на вільне розгортання й певну «калейдоскопічність» становлення тематизму, друга частина підпорядкована алгоритму симетричної тричастинності.

У фіналі композитор також використовує принципи симетрії. Повернення до темпу першої частини (*Allegro moderato*), пружний безупинний рух та активне тематичне розгортання формує головну тему, поява якої була підготовлена попередніми частинами циклу. В основі тематизму фіналу лежить органічне поєднання стрімкої висхідної лінії, утвореної широкими інтервалами, з подальшим урівноваженням плавним

рухом у протилежному напрямку. Поєднання виразної інтерваліки з синкопованою ритмікою насичує тему значною внутрішньою силою й енергією, яка звучить у партії соліста. До того ж її напружене звучання посилюється пульсуючими дисонантно-нестійкими комплексами (секунди, кварта, септими) у партії оркестру.

Розвиток фіналу засновано на хвилеподібній драматургії з поступовою динамізацією тематизму за рахунок активної мотивної роботи та використання поліфонічних прийомів (імітації, вертикальні перестановки). Інтенсивна розробка тематизму, що відбувається переважно в оркестровій партії, приводить до найвищої кульмінаційної зони. Раптове переривання активного руху замінюється заглибленням у медитативну сферу: композитор цитує епізод з ліричної частини, який виконує функцію відсторонення дії. Поступове розчинення звучання на тремоло соліста й оркестру знаменує настання репризи, у якій теми не зазнають значної трансформації.

У другій і третій частинах Концерту Р. Палестер використовує кардинально різні способи поєднання соліста з оркестром. У другій частині, яка є ліричним центром композиції, переважає дуетний принцип, що органічно поєднується з діалогами згоди обох типів. У фіналі спостерігаємо значну перевагу діалогів незгоди обох типів, що закономірно зумовлено динамізацією тематизму та мотивним способом розвитку. На рівні метроритмічних та інтонаційних ознак у фіналі відбувається узагальнення і трансформація інтонацій першої частини, що посилює риси симетрії. У «Концертино» для саксофона і струнного оркестру Р. Палестер майстерно оперує інтонаційними процесами, що драматургічно об'єднують окремі частини циклу в нерозривну єдність. Новаторське трактування концертного твору позначилося в оригінальному поєднанні монотематизму і свободи інтонаційного розгортання з рельєфною будовою частин циклу.

Загалом твору Р. Палестра притаманні стрункність та симетричність формобудови, зростання ролі поліфонічних прийомів, принцип паритетності солюючого інструмента й оркестру, віртуозне використання можливостей

соліста. Творчість композитора має глибоко індивідуальний характер, він сформував власний стиль, характерною рисою якого є синтетичність різнопланових, часом парадоксально несумісних джерел. Вже в ранній період творчості відчутним є вплив Нової віденської школи, що виявлялося у послідовному використанні ідей неповторності й безперервності розгортання звукового матеріалу. Цінність творчого доробку Р. Палестера полягає у розмаїтті концепцій, синтезі конструктивізму (додекафонія) з багатством тембрової палітри, що мають джерелом вишукані імпресіоністичні партитури К. Дебюссі.

Висновки до третього розділу

Саксофонні концерти О. Глазунова і Л.-Е. Ларсона, написані для С. Рашера, є найбільш виконувани. Концерт для альтового саксофону зі струнним оркестром О. Глазунова є зразком пізньої творчості композитора, що тяжіє до пізньоромантичної естетики і традицій російської школи. У цьому творі О. Глазунов абстрагується від стереотипного бачення саксофону як джазового інструмента. Пізньоромантичний струмінь проступає у композиційному вирішенні: одночастинність твору органічно поєднує риси сонатності й умовної циклічності; засобом єдності слугує принцип монотематизму, реалізований через регулярне проведення початкового мотиву-«зерна» у драматургічно вагомих ділянках.

Концерт для альтового саксофону і струнних Л.-Е. Ларсона, написаний композитором іншого покоління – композиторів-«тридцятників», що належить до скандинавської школи, серед яких також відомий Е. фон Кох, автор іншого, менш популярного «рашерівського» саксофонного концерту. У Концерті Ларсона присутні ознаки полістилістики: «знаки» класицизму поєднуються з украй напруженою інтонаційністю, властивою творам А. Шенберга додекафонного періоду. У трактуванні форми Л.-Е. Ларсон постає неокласи-

ком, дотримуючись тричастинної композиційної моделі *швидко–повільно–швидко* (сонатне алегро – арія-романс – танець).

Принцип дуєтності/діалогічності (згідно з класифікацією О. Антонової) у концертах Глазунова і Ларсона втілюється різнобічно. В одночастинному Концерті О. Глазунова органічно поєднані кілька способів співдії соліста й оркестру, що дозволяє трактувати його тип як *синтетичний*, де поряд із дуєтним способом викладу тематизму типу «тема-тло» (початок ГП і ПП, середній розділ епізоду) присутні відтинки з нетематичними дуєтами, у яких соліст і оркестр є функційно тотожними. У розробкових епізодах композитор використовує діалоги незгоди диктумного і модусного типів.

У Концерті Л.-Е. Ларсона послідовно збережено естетичну природу жанру, в якій використовується традиційна тричастинність із швидкими крайніми та повільною середньою частинами. Значну роль відіграє принцип гри, що передбачає самовираз соліста-виконавця та демонстрацію блискучого володіння ресурсами інструмента. Цей аспект дозволяє віднести твір до типу *віртуозного концерту*, в якому переважає дуєтний тип викладу за зразком «тема-тло», відповідно до якого основний тематичний матеріал доручено солістові, в той час як оркестр виконує роль супроводу. Діалогічний тип викладу присутній лише у розробкових епізодах концерту, він реалізований зазвичай через діалоги згоди диктумного та модусного типів.

Популярне Концертино Р. Палестера належить, як і два попередніх твори, до типу ситуаційно написаних, що виникло, очевидно, під час перебування композитора в Парижі. У ньому автор максимально індивідуалізує музичну мову. Оригінальність композиційно-драматургічної моделі заснована на прагненні зберегти класичні традиції (звернення до сонатної форми, активне використання поліфонічного типу фактури, симетрична архітектоніка). У Концертино Р. Палестера втілено неокласичну ідею, що проявилася у тричастинній побудові циклу, з типовим контрастуванням частин, яка компенсує відсутність образного контрастування у їх середині. Соліста з оркестром композитор поєднує за

паритетним принципом, що передбачає наявність як дуетних, так і діалогічних епізодів згоди й незгоди диктумного типу (за класифікацією О. Антонової).

РОЗДІЛ 4. АКАДЕМІЧНИЙ КОНЦЕРТНИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ САКСОФОНА У ДЗЕРКАЛІ ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ М. ШАПОШНІКОВОЇ

4.1 Саксофонний концерт А. Ешпая: поєднання неокласицизму та джазової імпровізації

Творчість *Андрія Ешпая* – видатного радянського композитора другої половини ХХ ст., надзвичайно багатогранна. Вона має широку амплітуду: митець є автором балетів, музики до понад 60-ти кінофільмів, театральних спектаклів, оперет, мюзиклів, камерно-вокальних та камерно-інструментальних композицій. Він відомий і як композитор-пісенник, однак не менш важливе місце у його творчості займають інструментальні жанри – симфонії (8 зразків), велика кількість інструментальних п'єс та 22 концерти.

Однією з провідних стильових рис стилю А. Ешпая є концертність, що проявляється на «всіх рівнях існування художнього тексту і в усіх без винятку жанрах» [138, с. 88]. Властивими є також підвищена емоційність, драматичні епізоди, лірична напруженість, стихія руху.

Митець є композитором-мелодистом. Він уважав, що мелодія є одним із найсильніших виражальних засобів, невід'ємним елементом у творах різних стилів та напрямів. До цього варто додати прекрасне відчуття оркестру, яке виявилось у збагаченні оркестрової тканини новими барвами, поєднанні театральної рельєфності та уваги до кожного з інструментів. А. Шнітке називав Ешпая «досвідченим майстром, який володіє в повному обсязі сучасним композиторським ремеслом», художником, музика якого «продиктована потребою висловлюватися щиро та схвильовано» [138, с. 91].

У творчості А. Ешпая оригінальне втілення отримав саксофонний концерт. Він є одним із небагатьох митців ХХ ст., хто так багато уваги приділяв даному жанру, адже у його доробку 16 концертних опусів, серед

яких особливе місце займає одночастинний *Концерт для саксофона-сопрано з оркестром*, створений у 1985–1986 рр.

Олена Самойленко, дослідниця жанру концерту у спадщині А. Ешпая, у праці «Жанрова природа інструментального концерту і концертна творчість А.Ешпая» [138] відносить цей твір до концертів із синтетичною концепцією, у якому рівноцінно представлені віртуозний (яскраво виражені принцип гри, ефектність, контраст, співставлення фактури, динаміки чи тембрів) та симфонічний типи (використання принципів симфонічної драматургії та тематичний спосіб побудови розробки). До синтетичного типу інструментального концерту вона також відносить концерти Ф. Ліста, П. Чайковського, С. Рахманінова, а основною рисою, що відрізняє дану концепцію від інших, вважає підпорядкування принципів концертності принципам симфонізму. Йдеться про те, що віртуозність виявляється у високій складності виконавських партій, однак такі естетичні образи концерту, як блиск, радість, гра практично не з'являються. Натомість увесь музично-виражальний комплекс підпорядкований законам симфонічного розвитку. Драматургія концерту чітко відображає основні закономірності драми: наявність протиріччя, його наростання, що переходить у стадію конфлікту, кульмінація, розв'язання. Це споріднює твір із найкращими зразками симфонічної музики (симфонії Л. ван Бетовена, Г. Малера, А. Брукнера).

Концерт одночастинний, містить риси вільно трактованої сонатної форми, у центрі якої – яскравий джазовий епізод (див. Додаток А). Особливістю композиції є яскраво віртуозна сольна партія. Впродовж твору вона є носієм тематичного матеріалу, оркестр переважно виконує роль супроводу. Виняток складають лише розробкові епізоди, у яких обидві складові концертного жанру беруть активну участь. Значна перевага соліста над оркестром спричинила відсутність каденції, яку також компенсує доволі тривале вступне соло саксофона.

Для всіх розробкових епізодів твору властивими є колористичність музичної тканини, свобода та імпровізаційність, що проявляється у «непередбачуваності» розвитку тематизму (джазовий епізод у розробці), його наскрізності, композиційній стрункості та блискучому оркестровому письмі.

Джерелом тематичного матеріалу композиції є типовий для концертів А. Ешпая розділ – вступне соло, де містяться інтонаційні зерна практично усіх тем. Також у межах цієї короткої каденційної побудови можна віднайти основні образно-емоційні сфери, особливості розгортання концерту – «динамічний рельєф твору» [138, с.141]. Наприклад, у початковому розділі є чимало інтонаційно-ритмічних елементів, часто змінюється тематичний матеріал.

Сольний вступ саксофона складається з кількох етапів, кожен з яких становить відносно завершену музичну думку та має свою кульмінацію. Перший з них (*Allegro agitato*) містить кілька важливих елементів. Перший з них, (а) – початкові септолі та квінтолі шістнадцятками із характерними хроматичними ходами, стане основою для головної теми. Другий елемент, (б) – це типовий хід угору на велику септиму, який впродовж твору іноді замінюватиметься зменшеною октавою. Композитор його активно використав у темі вступу та всіх розробкових епізодах. При виконанні соло особливо слід звертати увагу на перший звук, оскільки він написаний у нижньому діапазоні саксофону і може викликати певні труднощі. Брати його краще відкритим горлом і подути теплим повітрям. Тембр саксофону-сопрано нагадує звучання англійського ріжка (див. Додаток А).

Наступний етап соло (*Andante con moto*) є динамічним спадом (тематичний елемент в). Його інтонації стануть основою для побічної теми. Насамперед йдеться про ритміку, хроматичні «блукання» та лірико-інтимну сферу настроїв. У третьому й четвертому етапах поєднуються усі елементи попередніх. Тут відбувається підхід до центральної кульмінації вступного епізоду і подальший спад. Балансування в межах динаміки *piano* зберігається до моменту вступу оркестру (ц. 1). Мало зручним для виконавця є момент в

побудові з позначенням *a tempo*, це тремоло з нижньої ноти c^1 та es^1 , його варто заграти з поступовим розгойдуванням.

Таким чином, початкове соло містить риси, властиві цілій композиції: «свободу, інтонаційну і смислову насиченість, імпровізаційність, співставлення, напруження і відсторонення» [138, с.141–142].

Наступне проведення партії соліста (*Andante*, ц.1), де знову з'являється елемент **в**, вже у супроводі струнних, що дозволяє стверджувати про початок нового вступного розділу. Умовно його можна розділити на три епізоди.

Перший, у різних ритмічних вирішеннях в партії саксофона інтонаційно майже точно повторює елементи **в** та **б**. Незважаючи на те, що партія оркестру тут складається з педально витриманих акордів, даний відтинок відзначається динамічною гнучкістю і становить відносно завершену музичну думку. Другий елемент – «дуєт» кларнета й саксофона (ц. 2) – також будується на інтонаціях початкового соло **б** та **в**. Епізод побудований за принципом луни: саксофон є ведучим голосом, кларнет – його відгомонам, «двійником» соліста. При подальшому розвитку з'являється мотив із першого елемента вступного соло, із характерним висхідним ходом на в.7 (зм. 8).

Третій елемент теми вступу (від ц. 4) є органічним продовженням попереднього (розвиток елементів **а** та **в**, але вже з долученням акордового супроводу оркестру. В даному епізоді розвиток тематизму досягає своєї кульмінації, підхід до якої супроводжується висхідною мелодичною лінією у соліста. Її кульмінаційна точка припадає на d^3 , після чого відбувається динамічний спад та повне заспокоєння. У цьому ж емоційно-образному та тематичному ключі композитор будує коротку 12-тактову зв'язку.

Надзвичайно динамічна образна сфера ГП – *Allegro vivace risoluto* (від ц. 9) – є дієвою, цілком відповідаючи класичній ГП. Імпровізаційною свободою, трансформацією початкового мотиву вступного соло (**а**) відрізняється ця тема. Постійне динамічне наростання приводить до кульмінації перед початком побічної теми (ц.15). Необхідно бути уважним

при виконанні септолей та секстолей. На початку вивчення краще розділити та погрупувати 4 і 3 та 3 і 3. Розвиток у межах теми є наскрізним; умовно її можна розділити на два елементи. Перший – вступний (ц. 9-10), побудований на основі **a** із початкового соло. Він слугує своєрідною підготовкою до викладу теми. Другий елемент, головний мотив, з'являється у ц. 11 та супроводжується імітаціями в партіях віолончелі та фагота. В подальшому гамоподібний рух із партії оркестру переходить до соліста (ц. 12), що створює неабияке напруження, яке стає ще більш насиченим (ц. 13) завдяки підключенню акордових комплексів у виконні мідних духових та соліста. Важливо виконати пасажі рівно з оркестром. Короткий відтинок основної теми (8 тактів, ц. 14), що синтезований із акордами з другого елементу ГП слугує короткою зв'язкою між двома основними тематичними центрами Концерту.

Із третього елементу початкового соло (**b**) виростає ПП (ц. 16) *L'istesso tempo*. Їй властиві витонченість, делікатність, незважаючи на суцільну побудову півтоновими зворотами. Однак більшої завершеності цьому образу додає партія оркестру, в якій переважають ніжні м'які акордові співзвуччя. Своєрідною аркою є середній розділ тричастинної ПП (ц. 19), тематичним матеріалом якої є точне повторення солістом другого елементу соло на гармонічній педалі в партії оркестру. Посилення експресії динамічної скороченої репризи (ц. 21) приводить до кульмінації, з найвищої точки якої починається розробка.

Розробка «вривається» в ілюзорний світ побічної партії, ... повертає героя в реальність», – так окреслює образний світ цієї побудови О. Самойленко [138, с. 142]. Її дієвість і активність приводить до першого елементу вступу та ГП Перша хвиля розвитку (ц. 22) містить гамоподібні звороти із другого етапу розвитку головної теми, які по чергово проводяться у соліста й оркестру, створюючи ефект «гри». Під час другої хвилі розвитку (цц. 23-24) ці звороти ритмічно трансформуються (в авгментації). Партія соліста теж є збільшеним варіантом початкового звороту, з якого починається

розробка (1 т. ц. 22). Динамічне наростання приводить до «поворотного пункту» твору – джазового епізоду (від ц. 25), який становить своєрідну вісь, навколо якої розгортається увесь тематичний матеріал.

На відміну від інших розділів та підрозділів форми, епізод має квадратну структуру. Він складається з чотирьох відносно завершених 24-тактових побудов. Тема епізоду бере свій початок із образності та мотивів ГП. Однак тут стихія джазової імпровізації охоплює партію соліста й оркестру. Властивими є радість, свобода та повна відсутність напруження, яке панувало в експозиції.

Класична структура за принципом *запитання-відповідь* (4+4) втілена уже в початковій 24-тактовій побудові, яку можна окреслити як рондоподібну: початкова 4-тактова фраза з незначними варіаційними змінами повторюється у кожному восьмитакті. В оркестровому супроводі композитор акцентує мідні та ударні інструменти. Струнна група, що активно використовувалась у експозиції, вводиться лише невеликими «вкрапленнями». Також присутні типові інтонаційні звороти з експозиції, зокрема стрибки на квінту, септиму та тритон. Особливий колорит створює рух паралельними квінтами в басу, в якому теж є типові висхідні хроматичні звороти з експозиції.

Другий та третій тематичні звороти епізоду містять яскраво забарвлені автентичні послідовності у *D-dur*-і. У даному розділі на зміну доволі складним акордовим нашаруванням, характерним для експозиції та початку розробки, композитор використовує тризвук із його оберненнями та різні види септакордів. Останній етап розвитку епізоду (ц. 32) доручено партії соліста на тлі витриманих акордів оркестру. Восьмикратне проведення інтонаційно-ритмічної фігури, яку завершує тріольний рух, вказує на перехід до наступного розділу розробки та повертає початкове напруження. В партії соліста і в оркестрі помітні окремі інтонації ГП (ц. 34-35). Соловисті слід бути уважним при виконанні альтерованих звуків та інтонуванні звуків верхнього регістру.

Наступний епізод із характерною приглушеною динамікою, «заокругленими» інтонаціями соліста в супроводі віолончелі й арфи (від ц. 37) вносить атмосферу таємничості. Однак і тут присутнє напруження, яке створюють співзвуччя духових інструментів у поєднанні з партією соліста. А. Ешпай використовує той самий прийом зі вступу, однак тепер «основним голосом» є кларнет і валторна, а луною відповідає саксофон.

Подальший розвиток та розростання оркестрової фактури створює «фактурно-динамічну хвилю, на гребені якої гімнічно й піднесено звучить ланцюжок повторів того ж мотиву» [138, с.143]. Він побудований на різних варіантах оспівування центральних звуків ($f^1-a^1-ges^1$, $c^2-as^2-h^2$), із доволі частою пульсацією та ритмічними зупинками (ц. 40–50). У цей розділ проникають риси центрального, енергійно-світлого й життєрадісного джазового епізоду. Повернення до вже знайомого дуету кларнета й саксофона (ц. 50) є більш напруженим і значно коротшим, ніж в експозиції. Солістові в цьому епізоді краще використовувати перманентне дихання, щоб не розривати ліги.

У подальшому знову з'являється розширена (порівняно із початковим варіантом) тема вступу. Її розвиток вже не такий векторний²³. Натомість з'являється м'який супровід ПП, поглиблюючи таємничі й задумливі настрої початку репризного розділу. Далі повертаються елементи теми вступу (ц. 59), однак тут замість витриманих акордів композитор використовує фігурації флейти, що згодом переходять у партію соліста (ц. 60).

У репризі ПП зберігаються лише делікатні акорди оркестру та внутрішня вальсовість (ц. 61). Більш відкрита емоційно насичена мелодична лінія є варіантом другого елемента вступу. Динамічна хвиля приводить до генеральної кульмінації композиції (від ц. 66), на гребені якої з'являється тема ГП (її перший елемент, ц. 68), що свідчить про дзеркальний тип репризи

²³ В експозиції в кінці побудови поступово долучалися елементи головної теми.

Концерту. Яскрава драматична тема ГП, завершуючи композицію, стверджує основний настрій усього твору.

Таким чином, драматургія концерту розвивається від стану напруження до відвертого вияву почуттів, що підтверджує джазовий епізод у центрі розробки, який опромінює своєю свободою та світлом наступні епізоди Концерту. Композитор майстерно втілив задум Концерту засобами сонатної форми, яка завдяки імпровізаційності та наскрізному розвитку набула поемних рис. Відсутність каденції пояснюється значною роллю віртуозності, тому потреби в сольному віртуозному епізоді не було. Цікаво втілений Ешпаєм принцип гри. Він проявляється на тематичному (багатотемність, тематична варіантність, часта зміна епізодів) та тембровому рівнях (майстерність оркестровки, барвистість тембрів). Принцип діалогічності теж утілений особливим чином: він переноситься на психологічний план: діалог кларнета і саксофона в експозиції та в репризі можна назвати своєрідним діалогом зовнішнього і внутрішнього «я» героя. У співвідношенні партій соліста й оркестру переважають діалоги згоди модусного типу, в яких репліки будуються на схожому тематичному матеріалі та не суперечать емоційно одна одній. Доволі часто оркестр виконує роль супроводу для соліста, що дозволяє визначити тип співвідношення як дуетний типу «тема-тло».

Ще однією важливою рисою драматургії даного Концерту є свобода, імпровізаційність, що панує від початку до кінця композиції. Вона проявляється на багатьох рівнях – ритмічному, інтонаційному, темповому, емоційному. Неокласичними віяннями тут позначені симфонічний розвиток та композиційна симетрія – тричастинність головної та побічної партій, квадратність джазового епізоду, дзеркальна реприза.

У композиції органічно поєднано різноманітні стильові джерела: романтичне трактування форми, неокласичні засоби музичної виразності, джазова техніка. Це виявилось у широті тематичних рішень, адже твір є синтезом ліризму, дієвості, драматизму, виразних речитативів, джазових

імпровізацій, джерелом яких є початкове соло саксофона, що свідчить про риси монотематизму та яскраво виражене симфонічне мислення А. Ешпая.

4.2 Неокласична спрямованість концерту О. Флярковського

Олександр Флярковський (1931–2014), як і А. Ешпай, є відомим здебільшого як автор пісень (понад 300) та музики до кінофільмів. Однією з провідних рис творчості митця є значна опора на традиції російської класики, інтерес до фольклору, про що свідчать численні обробки народних пісень.

Плідною є й сфера інструментальної музики: три симфонії, концерти для різних інструментів (скрипки, саксофона, валторни, труби), симфонічні поеми, фортепіанні композиції (серед них цикл «24 прелюдії і фуги», Соната, дві сонатини та ін.). Та чи не найповніше творча манера автора виявлена у різних жанрах кіно-музики – художньому, документальному, науково-популярному, мультиплікаційному. Він створив музику до понад 60-ти картин (серед найвідоміших – «Дорослі діти», «Зелений вогник», «Вище тільки небо» та ін.).

Здебільшого дослідники творчості композитора в першу чергу звертають увагу на її демократичну спрямованість, яка проявилась на всіх етапах стильової еволюції, у творах різних жанрів та у всіх їх складових: сфері музичної форми, добору засобів музичної виразності і т.д. Ще однією рисою творчості О. Флярковського є вияв неокласичних тенденцій, яскравим зразком яких може слугувати *Концерт для саксофона з оркестром* (1978). У ньому спостерігаємо тричастинну будову циклу, стрункість форм (композитор обирає для твору форми сонатного *allegro* та рондо), наявність яскраво вираженого тонального мислення.

Сонатна форма першої частини, з промовистою назвою «Сонатина», розвивається згідно з класичним інваріантом розгортання тематизму. Головна партія є джерелом активного руху, своєрідним «згустком енергії», першим

«колом спіралі», що слугує поштовхом для подальшого розвитку. Побічна партія, навпаки, залишає за собою сферу інтимної лірики.

Стрімка й цілеспрямована головна партія з'являється одразу, з перших тактів. Її характер чудово окреслює автоська ремарка *deciso* (рішуче). Роль соліста окреслено уже в експонуванні та розвитку теми, в оркестрі спостерігаємо лише акордовий акомпанемент та елементи імітаційної поліфонії. Важливим є поєднання різнобарвної штрихової палітри, уважного виконання залігованих і стакатних звуків.

Проста двочастинна форма ГП чітко структурована. Ясністю позначений її тональний розвиток: початковий зворот теми в оркестрі в *Es-dur-i*, після вступу соліста замінюється на *G-dur*. Ця тональність зберігається до завершення ГП (до ц. 5) (див. Додаток А).

Доволі масштабна сполучна тема (ц. 5-9) слугує містком між головними темами експозиції (неокласичні риси композиції). На її початку спостерігаємо раптову зміну тональності (з *G-dur* у *E-dur*), а також фактури супроводу. Значному наростанню напруги, яке супроводжується постійним крещендо, слугують тематичні вичленування із ГП у партії соліста та оркестрі. Солістові необхідно зіграти інтонаційно чисто октавні ходи (5 т. ц. 8). Також варто звернути увагу на значне збільшення ролі оркестру в цьому розділі, який виступає нарівні з солістом: окремі фрагменти із ГП проводяться у різних комбінаціях. На кульмінації сполучної теми в оркестрі з'являється тема ГП в *G-dur-i*, інтонації якої з'являються декілька разів у різних динамічних, тональних та ритмічних трансформаціях. Востаннє вона проводиться в політональному та поліладовому поєднаннях: супровід звучить у *G-dur*, а сама тема – в *e-moll*.

Значним образним контрастом виступає жартівлива, грайлива (авторська ремарка *capricioso*) побічна партія, написана у простій двочастинній формі (16+16, від ц. 10), побудована за тим самим принципом, що й головна. Матеріал розвивається навколо двох тональних центрів – *E-dur* та *C-dur*. Продовженням настроєності ПП є заключна тема (від ц. 14) із

трансформуванням попереднього тематичного матеріалу побічної: окремі її інтонації проводяться на різній висоті в імітаціях оркестру та соліста. Однак в цілому співвідношення партій залишається незмінним (за класифікацією О. Антонової – вид «тема-тло»).

Місцевою кульмінацією у розвитку теми є поєднання початкового звороту ПП в оркестрі (*E-dur*) з гамоподібними фігураціями соліста (ц. 16), що утворює своєрідну арку та сприяє відчуттю цілісності та завершеності експозиційного розділу частини.

Розробка є значно коротшою за експозицію та не містить конфліктної драматургії: вона розвивається лише на матеріалі головної теми у різних тональних варіантах. Цікавим є вертикальне поєднання кількох тем (ц.18): теми ГП з остинатним супроводом чвертками, запозичені з тематизму сполучної та заключної тем. Різке тональне зрушення із *B-dur* у далеку тональність *Fis-dur* спостерігаємо з появою партії соліста (ц. 19). Розвиток базується здебільшого на гамоподібних зворотах, запозичених із сполучної партії. Урочистості та піднесеності кульмінації у розробці додають мажорні тризвуки та висхідні квартові інтонації в супроводі та арпеджованого висхідного руху у соліста (ц. 21-22).

Репризне проведення ГП в основній тональності є значно скорочене²⁴ (ц. 23) і доручене оркестру, саксофон вступає лише наприкінці (2 т. до ц. 25), сполучна тема (СПТ) також скорочена з 42-х до 16-ти тактів.

Значних змін зазнає побічна партія (від ц. 27). Тут О. Флярковський поєднав у контрапункті другий елемент ПП з мотивом розробкового епізоду ПП (ц. 29). Спочатку початковий мотив теми проводиться в оркестрі, в подальшому тема переходить до соліста. Кода першої частини (ц. 32) знову повертає настрій та інтонації ГП у початковому тональному співвідношенні, яке можна було спостерігати перед ПП: *e-moll* – *G-dur*. Завершується «Сонатина» піднесено, урочисто та ствердно, що досягається шляхом

²⁴ Збережено лише початок ГП – її перший 16-такт.

повторення висхідних квартових зворотів, підсилених оркестровим *tutti* та динамікою *f – ff*.

Отже, лаконічність, стрункість форми та перевага експонування тематичного матеріалу над розробковістю цілком відповідає авторській назві частини, позаяк усі вказані особливості є характерними для жанру сонатини.

Ліричним центром концерту є друга частина – Романс. Тональні співвідношення та вагома роль другої теми, наближеній до складної тричастинності, дозволяють розглядати її як сонатну зі скороченою репризою (див. Додаток А). Солоісту-саксофоністу важливо виконувати цю тему співучо, мелодійно, без «розривання» фраз. Тембр саксофону тут нагадує звучання скрипки.

Настрої елегійності, мрійливості у вступі оркестру (16 т. – **в**) цілком відповідають програмній назві, даній композитором. Зберігається вже знайомий тип викладу (ц. 2), що переважав у першій частині. Йдеться про принцип співвідношення «тема-тло», який був одним із провідних у музиці романтичної доби, втілившись головним чином в жанрах вокальної та інструментальної мініатюр (романсова лірика західноєвропейських та слов'янських композиторів, фортепіанні мініатюри Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона).

У цих традиціях написана композитором і мрійлива наспівна головна тема частини (ц. 2-5), написана у простій двочастинній репризній формі (aa_1ba_2). Для її мелодики властиві плавність руху, стабільний ритмічний малюнок, урівноваженість підйомів та спадів, що співзвучно романтичним камерно-вокальним жанрам. У Романсі, як і в першій частині циклу, присутня квадратність побудов, що впливають з її структури. З цим пов'язаний і виклад тематичного матеріалу: розділи (**a**) ознаменовані провідною роллю саксофону, розділ (**b**) – оркестру. У четвертому восьмитакті розташована локальна кульмінація головної теми (тт. 1–3, ц. 5). Що стосується тональної основи, то тут вона теж є чітко визначеною – *h-moll* в умовах розширеної

тональності. Загалом ГП сповнена настроями меланхолійності та мрійливості, що значною мірою пов'язує її з ПП першої частини.

Як уже зазначалось, завдяки тональному співвідношенню ($h-D$), значній ролі розробковості в епізоді, другу тему частини, (ц. 6), трактуємо як побічну. Порівняно із головною вона дещо коротша (16 тактів) і контрастна за характером. Суттєвим змінам підлягає принцип її викладу: тема повністю проводиться в оркестрі. Соліст вступає у ц.8, в невеликому заключному епізоді експозиції, що слугує засобом для поглиблення експресії початкового образу. Таке рішення О. Флярковського свідчить про наявність рис синтезованого типу сольного концерту, сутність якого полягає у симфонізації жанру, зменшенні ролі «протистояння» соліста й оркестру.

У розробці другої частини відсутні тематичний розвиток і драматичні зіткнення. Тут можемо спостерігати її «шубертівський» тип, основу якого складає варіаційний та варіантний розвиток тем. Розпочинається другий розділ форми (ц. 9) появою теми вступу, аналогічно до експозиції. Композитор звертається до поширеного рішення – використання поліфонічних засобів тематичного розвитку. В даному випадку це потрібний канон, де спочатку тема вступу проводиться у партії саксофона, а відповідь – в оркестрі (з «відставанням» на дві тривалості в розмірі 4/4). Останнє, третє проведення (з «відставанням» у 2 такти і на одну тривалість від другого), є дещо видозміненим і звучить також в оркестрі.

ГП у розробці також викладена в партії оркестру в тональності ПП ($D-dur$). Поява ПП контрастна (ц.12) і переходить у партію саксофона. Її розвиток приводить до генеральної кульмінації частини (ц.15), де на тлі початкового елемента побічної партії звучать інтонації, наближені до теми вступу (йдеться про висхідний октавний зворот та гамоподібний низхідний мелодичний рух). Від початку ці дві лінії контрапунктують, поступово зливаючись в одну (3 т. ц. 15), в подальшому інтонації вступної теми з партії саксофона переходять до нижнього регістру оркестру.

Апеляцією до романтичної традиції, де часто присутня каденція у повільних ліричних частинах, О. Флярковський вводить невелику за масштабами каденцію (ц.16), яка контурами нагадує теми вступу в початковому викладі. Каденція, написана довгими тривалостями, розкриває багатство тембру саксофона в кантилені, оксамитовість його тембру, а не технічні можливості.

Скорочена реприза починається лише з другого 16-такту ГП (ц. 17), «елімінованого» в розробці. Вона повністю проводиться оркестром, соліст підключається лише в останньому 5-такті, лише в якості доповнення, «доспівування» романсу.

Стрімка динамічна третя частина – Рондо – цілком відповідає класичній концертній формі. Її назва співзвучна з формою, яку обрав композитор для фіналу. Якщо у попередніх частинах О. Флярковський опирався на ранньоромантичні принципи побудови, то в даному випадку він обирає форму бетховенського типу – велике рондо, де розвиток відбувається ще в межах першого рефрену, а складові форми є доволі масштабними (див. Додаток А). Крім того, поява епізоду може здійснюватись у будь-якій, навіть віддаленій тональності.

Фінал розпочинається імпровізаційним вступом, який вводить в основний настрій частини – матеріал розвивається подібно бурхливому потоку, що не знає зупинок і перешкод. Тричастинний рефрен (ц. 2) є досить масштабним (16+16+16) і сам має рондоподібну будову, оскільки початковий квартовий висхідний мотив неодноразово з'являється у різних комбінаціях («перегукування» соліста та оркестру), тембрових забарвленнях. Серединний розділ рефрену дещо відтіняє крайні. Спосіб викладу мелодики наближається до семантичного поля другої частини, лише короткочасно зберігаючи цей настрій, що переривається вже знайомим квартовим мотивом з авторською ремаркою *con brio*. Важливим є характер партії, яку починає соліст. У цій експресивній темі токатного типу важливо всі ноти на штрих *staccato* виконувати гостро на склад «*та*».

Перший епізод (від ц. 8) значно контрастує рефренові, музично-синтаксичними структурами він нагадує початкову тему «Романсу». Спільним є початковий квартовий висхідний хід та його подальше низхідне заповнення. Співпадає й фактура супроводу, однак замість октав у басу звучать «порожні» квінти, які в поєднанні з квартовими акордами створюють алюзії до повільних частин сонат, концертів чи квітетів Бели Бартока. Цьому сприяє варіантний спосіб розгортання мелодії, який поряд із поліфонічним є провідним у митця, відповідаючи його творчій естетиці, суть якої полягала у різноплановому застосуванні національних музичних елементів.

Цікавою є форма епізоду. На противагу стрункому цілісному рефрену цей відрізок є неквадратним: три побудови (15+15+15), де в першій композитор доручає тему солістові у супроводі оркестру, а в другій – навпаки. Однак тема за характером є динамічно підсиленою. В цей час у партії саксофона звучать інтонації рефрену (тт. 5–8 ц.10). В епізоді подвійне *stacato* саксофона потрібно виконувати на склади *та - ка, та - ка*. У третій побудові (цц.12-13) О. Флярковський використовує контрапункт, одночасно поєднуючи тему епізоду (в оркестрі) з темою рефрену (в соліста).

Активна динамічна тема-рефрен (ц. 14) будується з трьох речень (8+8+8). Від першого проведення її відрізняє відсутність різких динамічних контрастів, від цього моменту розвиток спрямований на підхід до кульмінації частини. У партії соліста збільшується роль віртуозної складової, розробковий виклад значно домінує над експозиційним, захоплюючи ним другий епізод (цц. 17–22). Його масштаби пов'язані з тим, що крім власне матеріалу епізоду, він включає зв'язку-перехід до останнього рефрену. Основне його тематичне ядро сконцентроване у перших 11-ти тактах (ц. 17). Увесь подальший розвиток базується на різних варіантах початкового мотиву: його варіаційному розвитку (ц. 18, партія соліста), перегармонізації теми епізоду (цц.18, 20, 21), імітаційних та канонічних проведеннях (ц. 19) солістом або ж інструментами оркестру і т. д.

Цей процес супроводжується значним динамічним наростанням, що приводить до кульмінації – повернення теми-рефрену в оркестрі (ц. 23). Проведення рефрену є надзвичайно сконцентрованим і опирається лише на початковий двотактовий мотив, що звучить у різних висотних площинах. Коли до процесу розгортання долучається соліст (ц. 25), музичний час ще більше стискається, – залишається лише квартовий мотив, який імітаційно проводиться у саксофона та в оркестрі.

Останнє проведення теми-рефрену у початковому вигляді (ц. 26) підготовлює проведення коди (ц. 27), у якій у контрапункті поєднано дві теми – квартовий мотив теми-рефрену (в саксофона) і тему першого епізоду (в оркестрі). Квартовий мотив своєю чергою викладений в імітації, що надзвичайно динамізує розвиток. Завершується концерт речитативними низхідними квартовими інтонаціями на *ff*, утворюючи тим самим смислову арку в третій частині. Якщо початкова тема базувалась на висхідних квартових мотивах, то остання є її неточною інверсією.

Отже, Концерт для саксофона з камерним оркестром О. Флярковського належить до академічної лінії розвитку жанру європейського концерту, що була представлена в академічному музичному мистецтві СРСР. Провідними рисами композиції є всебічний демократизм музичної мови, неокласична спрямованість музичної форми. Незважаючи на це, партія соліста є надзвичайно складною: вона містить важкі пасажі, широкі стрибки, різкі співставлення регістрів.

У втіленні принципу діалогічності (за класифікацією О. Антонової) переважає тип дуету з ієрархічною функцією голосів типу «тема-тло». Даний випадок можемо спостерігати в експонуванні майже всіх тем частин (наприклад, ГП і ПП першої та другої частин, рефрен та епізоди третьої). Інші варіанти вияву одного з основних принципів концертності спостерігаємо в розробкових епізодах. Здебільшого це діалоги незгоди модусного типу, де тематично єдині репліки виражають різні емоції, що створює неабияке накопичення динамізму й відчуття напруження (наприклад, розробки першої

та другої частин, другий епізод третьої). Завдяки зазначеним рисам Концерт для альтового саксофону з оркестром вважаємо однією з найбільш завершених, стійко усталених у репертуарі композицій О. Флярковського, що є надзвичайно популярною в середовищі виконавців-саксофоністів.

4.3. Постмодерністські тенденції у концерті В. Рунчака

Своєрідний профіль сучасного саксофону демонструють твори українського композитора-авангардиста Володимира Рунчака (нар. 1962). Серед інших духових інструментів (мідних і дерев'яних), до яких звертається у своїй творчості композитор, сольному саксофону відведено особливе місце. Він є учасником багатьох експериментів і різних «ігор» композитора: у *Ното ludens I* для саксофона соло (в іншій авторській версії – для флейти), дуєті для двох альт-саксофонів *SAX (tet-a-tet)*, *Квадромузиці № 3* для 12/24 саксофонів (перша версія – для ансамблю кларнетів). Концептуалізація інструмента в постмодерністському ключі відчутна в таких творах В. Рунчака як п'єса-присвята *Осанна музикантам яких немає з нами ... вже і ще* для альт-саксофону і баритону, ударних і фортепіано, а також у саксофонному квартеті *Contra spem spero*.

Показовим у цьому сенсі є *Концерт для саксофону* (1987). Даний опус існує у двох авторських версіях: для альт-саксофону та камерного оркестру (оригінальна версія), а також для саксофону і фортепіано (*концертна п'єса*, на користь чого свідчить компактність форми і скромність композиційних масштабів)²⁵. У концерті В. Рунчак оригінально переосмислює жанрову модель інструментального концерту і саму ідею концертності, демонструючи при цьому, як і багато авторів другої половини ХХ ст, гранично індивідуалізоване рішення композиційного архетипу. Про «інтелектуальну» домінанту свідчить властива сучасній музиці тенденція до камералізації

²⁵ Композиційною відмінністю варіанту для саксофона та фортепіано, крім різниці між оркестровою партитурою та клавіром, є відсутність ц. 34. В оркестровій версії цьому епізоду відповідає розлоге соло ударних.

симфонічних та концертних жанрів, що знаходить відображення у зменшенні масштабів музичної форми. За спостереженням М. Арановського, чим вище інтелектуальне спрямування композиторського мислення, тим меншої кількості засобів втілення потребує музична ідея [12, с. 78].

Ракурс «прочитання» жанру в цьому музичному творі інший, порівняно з пізнішими експериментами В. Рунчака в галузі жанротворення, його ж «неконцертами», «несонатами». На відміну від ігрових форм, де композитор створює своєрідні антижанри, декларуючи подолання композиційних норм традиційного концертного або сонатного циклу, в даному випадку переосмислення торкнулося образу самого інструмента – його виражальних можливостей, звукового й технічного потенціалу, сценічного амплуа. Композитор прагне до концептуалізації та симфонізації саксофону, відкриваючи в ньому ті грані, що по-особливому «зазвучать» у саксофонних творах Е. Денисова. При цьому В. Рунчак точно слідує природі саксофону, завдяки чому він навіть в умовах ускладненої лексики забезпечує зручність виконання, виходячи з особливостей дихання саксофоніста, діапазону і тембрових властивостей інструмента.

Саксофон у творі В. Рунчака надзвичайно експресивний, він «говорить» мовою авангарду, проте без зайвого інтелектуалізму, що робить музику емоційно відкритою і зрозумілою слухачеві. Нагадаємо, що статус авангардиста композитор здобув завдяки його захопленню стилістикою Нової віденської школи, зокрема, додекафонією А. Шенберга, а згодом серіалізмом та іншими композиційними техніками другої хвилі авангарду, які він успішно трансформував у річищі власних стильових пошуків. Утім, авангардна стилістика ніколи не ставала самоціллю; будучи значним засобом виразу, вона завжди підпорядкована мистецьким завданням його композицій.

У стилістиці концерту відчутні впливи австрійської школи ХХ ст. уже тому, що партія соліста побудована на дванадцатитоновій серії. За пафосом висловлювання і низкою композиційних прийомів опус В. Рунчака можна порівняти з окремими музичними текстами А. Берга, передусім, із *П'єсами*

для кларнета і фортепіано. Така стильова паралель, крім серійності, викликана підкресленою графічністю письма концерту, мелодичною лінеарністю, граничною строгістю та відточеністю форми, застосуванням різних видів поліфонічної техніки та *ostinato*, лаконізмом виражальних засобів. Тут немає «нейтрального» матеріалу, музичні конструкції математично вираховані, де кожна нова структура похідна від попередньої. Нарешті, відзначимо опору на варіантність та оперування «формульним» тематизмом. Натяк на можливість зазначеного стильового перегуку дає сам композитор, коли включає Саксофонний концерт до концертних програм, де виступає диригентом у безпосередньому сусідстві з опусами А. Берга, наприклад, з його *Ліричною сюїтою*, тим самим наче підказуючи слухачеві на необхідний стильовий контекст сприйняття.

Концерт В. Рунчака для альт-саксофона є чотиричастинною композицією, де по-особливому переосмислюється модель класико-романтичного циклу *швидко – повільно – швидко*²⁶. Однією з визначальних якостей зазначеного музичного опусу постає монологічність.

Монологічність музичного образу визначає основним композиційним принципом монотематизм. Монолог соліста, що відкриває першу частину концерту, зосереджує інтонаційний комплекс, який стає основою тематизму інших частин. Шляхом переінтонування матеріалу, зміни його жанрового профілю відбувається трансформація початкового образу: поступова драматизація з проривом до трагедійної сфери (I-ша частина), загострення трагічних рис на тлі жорсткої механістичності (2-га частина), досягнення нової якості у третій, своєрідне філософське узагальнення у четвертій, що прокреслює смислову і тематичну арку до першої частини і повернення до початкового монологу саксофона. Такий драматургічний сценарій концерту

²⁶ Під класико-романтичною моделлю інструментального концерту розуміємо тип тричастинної будови, що походить від віденських класиків (передусім, Моцарта) та розвинута у XIX ст. Ф. Мендельсоном, Й. Брамсом та композиторами-скрипалями Н. Паганіні, А. В'єтаном, Г. Венявським.

розгортається, наче смислові трансформації монологічного образу, амплітуда яких надзвичайно широка.

Зона семантичного конфлікту, винесена за дужки, формується у першій частині концерту шляхом монтажного з'єднання, чергування мелодекламаційних реплік соліста та «відповідей» оркестру, побудованих на короткій формулі *ostinato*. Швидкі друга і третя частини, слідуючи *attacca*, функційно відповідають скерцо симфонічного циклу. Формально композитор виділяє у тексті римською цифрою IV четверту, фінальну частину (ц. 41), що відповідає коді, драматургічна функція якої – післямова до циклу. Якщо, наприклад, перша і друга частини концерту чітко розділені (що відображено у нотному тексті), межу другої і третьої частин виокремлено ремаркою *attacca* і зміною метру, то початок четвертої, що вливається до монтажного ланцюга фактурним контрастом і зміною пульсації, позначено автором тільки номером. Тематично фінальна частина, найменша за масштабом, прямо пов'язана з першою, виступаючи, по суті, варіантним прочитанням її кульмінаційного розділу. Завершується концерт медитативним монологом саксофона, що є ремінісценцією зі вступної каденції, але в оновленій інтонаційній якості. Так драматургічне коло замикається, а композиція набуває рис симетричності.

Макрокомпозиція циклу поділяється на три розділи, що позначають різні стадії розвитку музичного образу: його експонування у першій частині, інтенсивне переосмислення у другій та третій, смислової репризи – в четвертій. В. Рунчак загалом тяжіє до тричастинних побудов, чим досягає єдності композиції на макро- та мікрорівнях. Розглянемо докладніше процес драматургічного становлення музичного цілого, «прочитання» композитором концертного жанру.

Як уже зазначалося, відкривається концерт монологом саксофона. Вступна каденція соліста – часте явище для інструментального концерту другої половини ХХ ст. Згадаємо вступну каденцію Концерту для скрипки і камерного оркестру А. Шнітке (1978), де експонується конфлікт «суб'єктивне-об'єктивне» з напружено-трагедійним монологом скрипки з

інтонаціями плачів. Його не можна безпосередньо зіставити з емоційно стриманим, хоча й виражено експресивним лаконічним конструктом у В. Рунчака, однак виконує подібну драматургічну функцію. По-перше, монолог соліста вводить у певну емоційну атмосферу, є квінтесенцією подальшого розгортання музичного образу. По-друге, після вступної каденції саксофона виразно відчувається смислове зіткнення двох первнів, представлених, відповідно, соло і оркестром, що «включається» згодом.

Утім, тут також можна виділити своєрідний момент перетину. Так само, як у А. Шнітке, виразність саксофонового соло у концерті В. Рунчака має мовленнєву природу, метафорично кажучи, це голос автора (героя), носій особистісного, суб'єктивного первня, й відповідно, вияв ліричного. Відзначимо, що це не єдине посилання на опус А. Шнітке, що виникає у тексті твору В. Рунчака і свідчить про філософську концепцію концерту.

Вступний монолог соліста викладений репризною строфою, що складається з чотирьох варіантно викладених колін. В основі – розімкнута тритактова побудова, яку складно назвати завершеною темою. Це сконцентрована музична ідея, меседж до руху, що виникає з внутрішньої напруги та його «гальмування»; тематична побудова складається з трьох елементів-формул. Вона містить імпульс до подальшого розвитку, і поряд з тим стає основою тематизму всіх частин концерту. З перших тактів складність виконання зумовлена частою зміною розміру (4/4, 5/4, 6/4, 3/4). У виконанні тріольного ритму другого такту потрібно звернути увагу на проблематичну ноту *cis*¹.

Початковий тритакт розгортається, наче спроба подолання статичності пролонгованого звуку *e*, – тональної основи всього епізоду, появою якого, ніби здалеку, напівпошепки відкривається концерт. Все зосереджено на одному звуці, це в якомусь сенсі занурення у звук, вслухання у процес його виникнення та згасання. У певному сенсі можна говорити про риси медитативності. У першому такті, немов намагаючись вийти з атмосфери таємничості й очікування, підкресленої авторською ремаркою *misterioso* і

динамічним відтінком *p*, за межі якого саксофону не вдається вирватися протягом каденції, «розгойдування» тільки починається.

Перший сплеск, свого роду розсування кордонів звукової матерії, ознаменований пунктиром і секундового інтонацією. Це перший тематичний елемент, що має жанровий знак речитативу, фігури *жалоби*. У другому такті, після повернення до початкового тону *e*, що звучить тепер довше, ніби компенсуючи час, виникає ще одна спроба подолання статичності. З'являється другий тематичний елемент – тріольна фігура, що захоплює більший інтервальний діапазон, також повертаючись до тону *e*. Цей момент стає «критичною точкою», що вивільняє внутрішній, дотепер стримуваний драматичний потенціал музичного висловлювання. Він намагається реалізуватися в екстатичному висхідному пасажі (завдяки синкопі та хроматиці), що сягає вищої теситурної межі тритактової побудови – звуку es^2 . Зазначений мелодичний конструкт підсумовує два тематичних елементи: тріольну фігуру та секундову інтонацію пунктиру. Однак низка рефлексивних, запитальних реплік соліста не отримує очікуваного розв'язання. Вони обриваються на тоні *a*, і початкова тематична побудова, варіантно повторюючись на новій висоті; знову долає статичність, чергуючи сплески та їх розчинення у пролонгованому тоні.

Про мелодекламаційну природу монологу свідчать мовні інтонації та виразна пластичність мелодичної лінії, що досягається завдяки змінному метру. Слідуючи за диханням соліста, композитор докладно виписує фразування, виділяючи окремі повторні інтонації та короткі ямбічні мотиви, чим, безумовно, створює ефект тремтливого висловлювання. Цьому приєднано й витончена мікродинаміка.

Поступову динамізацію, вивільнення внутрішньої експресії монологу зумовлюють кілька моментів. Передусім, підвищення теситурної позиції, внаслідок чого охоплюється щоразу ширший діапазон звучання. Початковий тритакт від *e* потім повторюється від тону *a*, згодом від cis^2 – кульмінаційної точки, підкресленої оркестровою педаллю (з авторською ремаркою

tremolando), після якої відбувається спад і повернення до основного тону *e*. По-друге, з кожним варіантним проведенням початковий тритакт синтаксично розширюється: спочатку до чотирьох тактів шляхом вивільнення низхідного хроматичного руху, що компенсує емоційний сплеск попереднього пасажу, потім – до шести тактів в кульмінації монологу.

Нарешті, реприза також представлена варіантом початкового тритакту. Під впливом попереднього тематичного розвитку побудова розширюється до чотиритакту. Оскільки емоційний заряд реалізований раніше, у кульмінації, «розгойдування» закономірно приходить до гальмування, згасання. Строфа (умовно назвемо це темою героя) дзеркально замикається. Вона представлена дванадцятитоновною звуковою серією, розділеною на кілька сегментів (*e-es-d-cis-c* у початковому тритакті, *a-fis-fe-es-d-cis* – у подальшому чотиритакті, *d-cis-his-h-b-a-gis-fis-f* – у третьому проведенні). Партія соліста вибудовується на основі серії або її сегментів; оркестрові голоси, не завжди точно відповідаючи серії, також математично організовані. У першій частині відбувається постійне пришвидшення темпу. Виконавцю слід бути уважним при вивченні тексту концерту.

Детальний розгляд вступної каденції соліста здійснено не випадково: монолог саксофона стає епіграфом до циклу, його наскрізною ідеєю. Він контурно описує драматургічний план першої частини твору, позначає характер становлення музичного образу в цілому – від початкових рефлексивних вигуків до вищого трагедійного пункту, загострюючи внутрішню експресію образу, і, зрештою, повертаючись до тихої звучності монологічних реплік соліста.

Як зазначалося, композиція циклу заснована на монотематизмі й вибудовується з опорою на *монтажний метод*. Хоча говорити про чистоту монтажної форми навряд чи можливо, але очевидно, що В. Рунчак мислить, певними композиційними блоками. Контрастне їх зіставлення з умисним підкресленням «швів», моментів зіткнення, напливів, відсутністю сполучних переходів між епізодами, тяжіння до експозиційної викладу, а поряд з цим

чергування варіантних структурних одиниць втілює стадіальний розвиток музичної ідеї. Властива стильовим принципам багатьох авторів другої половини ХХ ст. (Л. Беріо, А. Шнітке) монтажність тематизму в концерті зумовлена конкретно мистецькою ідеєю, особливостями драматургії, яку з певними застереженнями можна назвати медитативно-конфліктною. Це окреслює смисловий зв'язок твору В. Рунчака зі Скрипковим концертом А. Шнітке і дає підстави говорити про *постмодерністську* естетику Концерту.

Ідея діалогічного змагання соліста з оркестром, характерна для концертного жанру, у першій частині переведена в інший смисловий вимір. Зіставлення соло та оркестрових епізодів (*tutti*) реалізує образно-драматургічний конфлікт двох первнів (переосмислення ідеї сонатності), що виявляється переважно у діалогічному типі співвідношення модусного та диктумного типів (за О. Антоною). Свободі й безпосередності монологічних висловлювань саксофона, що навіть в умовах жорсткої регламентації звукової серії створюють ефект імпровізації, протистоїть суворо організований рух оркестрових голосів (стрета), побудованих на остинатній фігурі висхідного тетраорду (*g-as-b-ces*).

Поліфонічна багатошарова фактура оркестрової партії нагадує окремі рішення оркестрових опусів А. Берга, втілюючи ідею «чистого руху». Так формується смисловий конфлікт «споглядання» – «рух». Фактура реалізує ще один рівень конфлікту. Мелодична горизонталь, що згортає простір у монодичну звукову площину саксофонної партії і просторова широчінь, об'ємність звучання оркестрових ліній. Цікаво, що на регістрових полюсах оркестрової тканини композитор розташовує дві інтонації, семантика яких легко прочитується. У верхньому голосі, на *sf*, прориваючи загальний динамічний план *p*, тричі виникає висхідний вигук gis^2-a^3 . Його прототипом є барокова фігура *exclamatio*; по суті, це включення першого тематичного елемента з початкового монологу саксофона (обернена секунда і пунктир), знаків траурної семантики. У нижньому хоральному пласті фактури

композитор розташовує ще одну впізнавану ритмічну фігуру – пунктир в аугментації, що є знаком сарабанди.

Як бачимо, В. Рунчак реалізує конфлікт універсального та буттєвого порядку: суб'єктивне – об'єктивне, рефлексивне – наперед задане, розгортаючи його у площині трагічного. Через трагічну доміную Концерт вступає у контекстуальний зв'язок з багатьма концертними й симфонічними опусами другої половини ХХ ст. Адже звернення до естетики трагічного, переосмислення у зазначеному ракурсі концертних інструментів і жанрів є однією з генеральних тенденцій сучасного композиторського мислення. Подібно до того, як у А. Шнітке нові грані художньої виразності отримує скрипка, трагічне амплуа саксофона у творі В. Рунчака відкриває нову сторінку в історії сучасного концертного інструмента.

У початкових тактах композиція першої частини Концерту вибудовується як контрастне чергування реплік соліста та оркестрових епізодів. Тільки у ц. 6, що знаменує новий етап образно-тематичного розвитку, саксофон і оркестр зазвучать разом. У монтажному ланцюзі зіставлень ці образні первні драматургічно взаємодіють. Немов під тиском холодної суворості оркестрових епізодів, репліки соліста поступово загострюються, охоплюючи щоразу ширший звуковий діапазон, мелодична лінія розпадається на дрібніші побудови. Своєю чергою підвищується тонус оркестрового висловлювання. Оркестрові голоси ущільнюються, у поліфонічній тканині формуються мовленнєві мотиви, спроектовані репліками соліста. Передбачаючи майбутню кульмінацію, верхні голоси починають скандувати окремі тони, завершуючи їх драматичними вигуками оберненого пунктиру.

Розробковий розділ першої частини (ц.6–9) також побудований за принципом монтажного ланцюга і розгортається стадіально, декількома етапами. У в партії соліста (ц. 7) виникає новий короткий ямбічний мотив (мотив-питання *dis-cis-e* і його варіанти), дубльований в усіх оркестрових голосах; частотність музичної подієвості явно зростає. Багаторазове повторення мотиву в речитативі саксофону, з поступовим скороченням

часових інтервалів призводить до першого кульмінаційного пункту – скандування тону a^2 . Наростання його звучності обривається (як у вступній каденції соліста) в початок нової строфи, у наступну стадію розвитку (ц.8).

Загостренню трагічних рис музичного образу сприяють організовані на сегменті серії віртуозні пасажі саксофону, що злітають до верхніх тонів мелодичної лінії подібно тирадам (звернення до різних формул барокової риторики «ущільнює» трагедійну основу головного образу концерту). Розгойдуючи емоційну стриманість саксофонних реплік, хроматичні пасажі багаторазово повторюються, переходячи від соліста до оркестру, і тим самим підводять до генеральної кульмінації першої частини. Віртуозна складова концертного жанру виконує тут цілком визначене художнє завдання драматургічного нагнітання.

Вже йшлося про монологічність музичної образності концерту, що спроектована на різні рівні композиції циклу, реалізуючись через монотематизм. Звуковий матеріал оркестрової партії і у першій частині, і в інших розділах є похідним від інтонаційного комплексу саксофонного монологу. Розробковий розділ першої частини стає зоною максимальної драматургічної взаємодії, взаємопроникнення двох образних сфер. Короткі мотиви-вигуки, спадні інтонації-зітхання (*lamento*) і схвильовані тріольні фігури, виникаючи спочатку в партії соліста, переходять у різні оркестрові голоси. Нижній пласт оркестрової фактури, прокреслюючи строгу хоральну лінію витриманого басу (ще одна фігура жалобної семантики), заснований на кількох тонах серії зі вступної каденції.

Слідуючи шляхом концептуалізації саксофона, В. Рунчак «не порушує» природних основ самого інструмента, спираючись переважно на традиційні прийоми гри. Партія соліста вибудовується з урахуванням виконавського дихання саксофоніста. Розгорнуті мелодичні побудови зазвичай чергуються з короткими, розділеними паузами музичними фразами, що дають можливість зберегти відповідний ритм виконавського дихання. Не менш важливою є повторність музичних побудов, що дозволяє використовувати закріплену

пальцеву позицію. Незважаючи на регістрову широту епізоду (*dis-a2*), композитор частіше оперує мотивами у вузькому робочому діапазоні. Надзвичайної виразності інструменту сприяє «ювелірна» артикуляція, якою В. Рунчак ніби прагне підкреслити мелодекламаційну природу саксофонних речитативів. Ефекту емоційно схвильованої, часом плутаної промови вдається домогтися завдяки варіантній артикуляції повторюваних мотивів.

Кульмінаційна зона першої частини, як резюме попереднього інтенсивного розвитку образу, виводить його на пік напруги, де на увесь зріст проступає *трагічне*. Зберігаючи загальну логіку становлення частини, кульмінація розгортається у два етапи монтажем двох структурних блоків.

Висхідний хроматичний пасаж саксофона обривається у крик, спалах відчаю, на *ff* соліст скандує початковий секундовий мотив монологу (від тону *e*), інтонація пунктиру виходить на перший план (ц. 9). Варіантне повторення інтонації, постійне повернення до тону *e* (так само, як це було у вступній каденції, але з іншим емоційним зарядом) з поступовим розширенням звукового діапазону завдяки коротким мотивам і різким пасажам-тирадам, переводить висловлювання на новий якісний щабель. Речитативні вигуки соліста тут супроводжуються жорсткими акордовими ударами оркестру. Фактурні лінії гранично оголені. При цьому конфліктність ситуації композитор позначає семантичним зіткненням реплік соліста і хроматично висхідного оркестрового баса. Його викладено октавами, з опорою на пунктир, що переосмислює початкові інтонації саксофону.

Другий етап кульмінації (ц. 10) розводить образні начала до смислових полюсів. Оголені акордові вертикалі оркестру, засновані на початковому сегменті серії, з'єднуються способом напливу з патетичними, уривчастими фігураційними репліками саксофону на *fff*, що символізують максимальне напруження і внутрішній надрив, досягаючи найвищої теситури. Їх виконання вимагає від соліста максимальної концентрації. Зазначимо, що це найвища теситурна точка партії саксофона усього твору (g^3).

Інтонаційна основа оркестрового тематизму і саксофона – секундова інтонація (перший тематичний елемент монологу). При цьому лінія баса заснована на ритмічній формулі сарабанди. Особливий трагічний розпал епізоду композитор підкреслює зміною метру (чверка = 70) та регістровою широчінню, від чого навіть в умовах граничного аскетизму фактури створюється ефект надзвичайного звукового простору. Не менш виразна форма *ostinato*, на якій будується розділ. Нанизуючи повторні структури, композитор домагається величезної динамізації висловлювання. При цьому на тлі попереднього розвитку створюється враження виходу в іншу часову площину, «виключення» з реального потоку часу. На гребені цієї хвилі, після *subito p*, різкого перемикання оркестру з потужних вертикалей на «спресовану» секундову інтонацію у верхньому регістрі та виділеній ферматою паузи, вступає саксофон.

У каденції соліста (авторська ремарка *Senza metrum*) образ героя постає в новому світлі. Споглядальність початкового монологу поступається місцем ламким інтонаціям, надривному звучанню саксофону на *ff*. В основі *solo* – той самий ямбічний мотив *dis-cis-e*, що вперше виник у партії соліста в ц. 7 (також похідний від початкового тематичного комплексу). Тут мовленнєві, декламаційні інтонації соліста доведені до екстатичності (тріольний мотив тричі варіантно повторюється; посилена інтонація пунктиру; включаються перекреслені форшлагги і хроматичні тиради). Обидва сольних включення, що перемежаються суворими *ostinato*-фігурами оркестру, загострюючи фактурним і метричним контрастом збентеженість реплік саксофона, обриваються на злітаючих угору віртуозних пасажах.

Останнім монтажним включенням В. Рунчак завершує першу частину початковим монологом саксофона. Знову на *p*, у повній тиші, з'являється початкова строфа (перший сегмент), поступово розчиняючи звучання пролонгованого тону *e* та запитальних реплік у згасаючому *allargando*. Медитативна споглядальність є важливим драматургічним моментом, символом якої стає монолог. Немов перекреслюючи попередній бурхливий

розвиток, він виносить ідею конфлікту в іншу смислову площину. Показово, що четверта частина Концерту увиразнює цю драматургічну ідею. У фіналі-резюме, що відкривається матеріалом ц.10 першої частини, повторюється увесь її кульмінаційний епізод. Тут оголеним оркестровим вертикалям на *fff* на *ostinato* протистоять монологічні репліки саксофона. Тільки акордові вертикалі тепер постають у октавному подвоєнні, наче сконцентровано, що характерно для завершальних розділів симфонічних творів. А збентежені вигуки саксофона з каденції першої частини замінені інтонаціями вступного монологу, з притаманною йому стриманістю і споглядальністю. Цікаво, що якщо на самому початку Концерту ладовою основою монологу слугував звук *e*, то у фіналі його основою стає *f*, символізуючи досягнення нової образно-смислової якості.

Підводячи філософський підсумок драматургічних зіткнень, у фіналі методом напливу композитор поєднує в партитурі матеріал ц.10 і ліричний тематизм ц.7 першої частини, востаннє зіштовхуючи два образних полюси – об'єктивне і суб'єктивне (ліричне). Вокалізовану мелодичну фразу на *p* верхніх голосів підтримує хорал нижнього фактурного пласта. Багаторазово повторена, з нашаруванням мелодичних голосів у верхньому регістрі, що востаннє виникають вигуками *exclamatio* (на *pp*), чергуючись з монологіями саксофона, ця фраза символізує завершальний жест, прощання. Концерт завершується розчиненням звучності. Повторювана музична фраза завмирає на розділених паузами фігураціях і найніжніших акордових *trillo* у соліста. Це єдине місце у музичному тексті твору, де В. Рунчак виписує для саксофона акордові вертикалі (з опорою на інтервал октави), пропонуючи виконавцеві використовувати аплікатуру від *B*, з пропуском клапана *E*, і амбушюр.

Що стосується віртуозної складової партії саксофона, різноманітних виконавських труднощів, то вони зосереджені у другій і третій, швидких частинах циклу і вимагають від виконавця досконалої, блискучої техніки гри. Так само як і в інших частинах, віртуозні пасажі дрібних тривалостей тут математично вираховані і часто повторної будови, що дозволяє застосовувати

ту саму позицію при їх виконанні. Розгорнуті віртуозні епізоди композитор чергує з витриманими тонами, надаючи тим самим виконавцеві можливість відпочити. Труднощі, здебільшого, пов'язані з характером артикуляції матеріалу. В. Рунчак детально виписує штрихи з великою кількістю *sf*, різких динамічних перемикачів (безліч *subito*), немовби зумисне долаючи інерцію однотипного виконання повторних мотивів. Він досягає незвичайної мелодекламаційної виразності саксофона саме завдяки варіантності артикулювання.

Вище зазначалося, що за жанровою природою другу і третю частини можна назвати симфонічним, «злим» скерцо, де розкривається трагічна основа образно-сміслового конфлікту. Виконувані *attacca*, вони є одним цілим, втілюють дві стадії інтенсивного розвитку початкової матеріалу, представляючи тим самим подвоєну композиційну структуру. Так, ц. 26 другої частини є репризою ц. 13, третя частина концерту фактично дублює розділ форми, починаючи від ц. 26 на новій висоті, позначаючи наступний драматургічний етап розвитку.

Відкривається *Allegro energico* нервовим пасажем саксофону, що обривається на *sf* в тон *dis*². Слід звернути увагу на виконання правильної послідовності звуків, оскільки пасаж іде хроматичними звуками. Йому відповідає могутнє оркестрове *glissando*, що перемикається на остинатну, лапідарну формулу баса, засновану на тріольній фігурі. Поділ оркестрової фактури на два шари, де повторювані акцентовані акордові зойки в середньому регістрі поєднуються з підкресленою графічністю басової лінії, загальне затемнення колориту, стрімкість і певна зацикленість руху, що надає йому механістичного характеру, свідчать про те, що тут панує образ смерті. Об'єктивна її неминучість – є одним із смислових полюсів драматургічного конфлікту, який композитор реалізує звичним арсеналом виразальних засобів європейської музики. Відзначимо граничну стрункість форми, яка складається як багатократне повторення коротких тематичних побудов, знову ж таки, скомпонованих за принципом «склеювання», монтажу епізодів-кадрів.

Так само як у першій частині концерту, динамізація музичної форми досягається варіантним нашаруванням однотипних структурних одиниць. Крім того, композитор застосовує фугато, що також формує асоціації зі «злыми» скерцо симфоністів кінця XIX–XX ст. (Г. Малер, Д. Шостакович) Ритмічні малюнки середньої складності, зміщення тривалостей на штрихах *legato* і *staccato* (118 т., ц. 14) саксофоністові слід розучувати під метроном у повільному темпі.

Загалом, оркестровий тематизм представлений різними формулами *ostinato*, ритмічними фігураціями і загальними формами руху (типу *perpetuum mobile*). В. Рунчак демонструє переосмислення концертної віртуозності, в даному випадку вона отримує здебільшого негативне забарвлення. Водночас партія соліста є безпосередньою реакцією на ракурс розгортання конфлікту. Мелодична лінія саксофону представлена рецитацією на основі малосекундової поспівки і пунктиру, що підкреслені штрихом *tenuto*, що сягає несамовитості. Вона виростає з тематизму соліста кульмінаційного розділу першої частини (ц. 9). В. Рунчак цікаво вирішує регістрову амплітуду партії саксофона в *Allegro*. Якщо на початку частини звучання інструмента зосереджено в середньому регістрі (*b*), то з розгортанням музичного цілого теситурна позиція підвищується до h^2 , і нарешті des^3 , сигналізуючи про поступове нагнітання драматизму. Звуковий матеріал соліста сприймається як відчайдушний опір неминучості; речитації саксофону «розгойдуються» включенням мелодичних побудов ліричного характеру, що прокреслюють зв'язок з першою частиною (ц. 14). Однак поступово, під тиском оркестрового тематизму, в партію саксофона проникають фігурації, віртуозні пасажі, образ соліста неначе зтирається, зливається в потоці симфонічного розвитку зі звучанням оркестру. У третій частині найбільша палітра труднощів стосується виконання ритмічних малюнків, а саме: тт. 314, 319, 322 та ін. У т. 332 виконується велике *glissando* від звуку dis^2 до звуку des^3 у динамічному відтінку *p* на *diminuendo*. Середина *glissando* завершується *sff* та на *p subito*. Виконується цей фрагмент у витриманому темпі з чіткою атакою язика *dis* із

завершенням кінцевого звуку *des* на *staccato*, за допомогою відкриття клапанної системи.

У четвертій частині з'являється акорд за «системою Барталоцці» на *pp* (багатозвуччя). Ця система виконання застосовується у сучасній музиці з додаванням аплікатурних натискань та залученням співу виконавця. Складність цієї частини полягає у виконанні акордових звуків, які потрібно грати з широкою палітрою динаміки та трелями. У творі часто вживаними є змінні розміри, темпи, штрихи, ритмічні малюнки. Концерт В. Рунчака є складним для виконання тому, що сучасна партитура є досить складною як для виконавця, так і для сприйняття слухацькою аудиторією.

«Спроб опору», що символізують етапи драматургічного становлення Скерцо, можна виділити чотири. Але остаточно злиття двох образних первнів не відбувається, екстатичний вихор вливається у драматичне *tutti* фіналу, що повертає до початкового конфлікту.

Згідно з типологією І. Кузнецова [82], твір В. Рунчака репрезентує *симфонізований тип* сольного концерту, де переважає симфонічний розвиток. На це вказують монотематичні трансформації, інтенсивність драматургічних взаємодій *solo-tutti*. Діалогічний спосіб поєднання соліста з оркестром типу діалогів незгоди різних видів (за О. Антоною) реалізує в Концерті образно-смісловий конфлікт універсального порядку, особливе «прочитання» композиційних норм жанру, смислові зв'язки та стильові алюзії, що простягаються від оркестрових опусів А. Берга до творчості А. Шнітке. Саксофон у В. Рунчака, розкриваючи технічні, віртуозні та нові експресивні можливості, постає в максимально концептуалізованому ракурсі, а концертний жанр ускладнюється філософською концепцією.

4.4 Концертино В. Цайтца: на перетині пізньоромантичних, неокласичних та модерних тенденцій

Дефіцит концертних творів для саксофона спонукав найталановитіших педагогів-виконавців періодично виступати в ролі композиторів задля розширення концертного репертуару. До їх числа належить *В'ячеслав Цайтц* (нар. 1937 р.) – видатний діяч вітчизняної культури²⁷. Він є автором *Концертино для саксофона з оркестром* (1983) – ефектного твору, в якому органічно поєднано високий виконавський професіоналізм та глибокі знання специфіки солюючого інструмента.

Концертна композиція українського автора демонструє самотність його художнього мислення в контексті естетико-стильових тенденцій музики ХХ ст. Особливо близькою йому, за твердженням самого В'ячеслава Борисовича, є творчість французьких композиторів «Групи шести», зокрема інструментальні композиції Ф. Пуленка²⁸. Сповнений драматичної напруги та віртуозного блиску, твір є досить масштабним і складним за музичною мовою. Автор звертається до одночастинної композиції поемного типу, написаної у сонатній формі зі вступом і кодою. У творі виокремлюються чотири розділи, що повністю відповідають жанрово-семантичним функціям контрастних частин симфонічного циклу. Крім вільного поєднання поемності й циклічності з сонатними принципами, у творі помітно зростає роль повільних крайніх розділів, що було, очевидно, викликано авторським задумом.

Центральним композиційним прийомом у творі обрано принцип монотематизму. Лаконічна лейтінтонація великої септими, що інтегрує фактуру у вертикально-лінійній проекції, увиразнюється в усіх ключових тематичних «персонажах» твору, підкреслюючи зв'язок між їх тембровими та мелодико-ритмічними варіантами.

²⁷ В. Цайтц – виконавець-гобоїст, педагог-методист, композитор, музикознавець, музично-громадський діяч, професор Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка, багаторічний завідувач кафедри духових та ударних інструментів.

²⁸ Ідея написання концерту була інспірована прочитанням повісті А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц».

У короткому 7-тактовому оркестровому вступі концентрується основний тематичний матеріал: окреслюються контури головної та побічної партій, у вільному імпровізаційному розгортанні взаємодіють основні ритмоформули та лейтінтонації (септима, кварта). Зміна темпу з *Andantino* на *Allegro leggiero* знаменує початок головної партії, яка написана у формі періоду повторної будови ($a + a_1$). За характером вона активна, енергійна, викладена в партії саксофону на тлі пружних акордів оркестру. У другому реченні з'являються нові тематичні утворення, що виконують важливу роль у драматургії твору і будуть неодноразово використані автором у композиції. На початку речення контрапунктом до мелодії соліста в оркестрі звучить нова тема, що є інверсією початкового мотиву головної партії, викладеною в аугментації. З'являючись в усіх розділах сонатного алегро, ця тема зазнає значної образної трансформації. У каденції-завершенні композитор звертається до прямого цитування, вводячи в оркестрову партію початковий мотив середньовічної секвенції *Dies irae*, що сприймається як символ фатуму.

Наслідки такого «неочікуваного» драматургічного прийому відразу даються взнаки: максимально ущільнюється фактура, вводяться канонічні імітації у чотирьох голосах з октавними вступами. Розвиток хроматизованої теми у стреті розпочинається в регістрі великої октави низькими струнними, послідовно імітуючись трьома відповідями-риспостами октавою вище. Кульмінацією слугує останнє проведення теми у високому регістрі соло саксофона, тембр якого нагадує звучання скрипки. Додаткове проведення чотиритактової імітації квартою вище передуює появі нової теми, спорідненої з головною. Її інтонаційною «емблемою» є вольова квартава інтонація.

Поліфонічний метод розвитку автор використовує і в наступному розділі, що є перехідним до побічної партії (в оркестрі імітаційно проводиться тема-інверсія початкового мотиву головної). У високому регістрі вона звучить дещо саркастично на тлі складних дисонансних вертикалей, що створюють яскравий сонористичний ефект. Після бурхливої динамічної хвилі настає поступове заспокоєння і згортання руху. Чотиритактова

імпровізаційна зв'язка, діалогічно озвучена фортепіано й саксофоном, готує появу нової лірико-елегійної теми. Побічну партію написано у простій двочастинній формі, де другий розділ дещо видозмінено. У співвідношеннях головної та побічної партій композитор не виходить за рамки сонатної форми, дотримуючись класичного тоніко-домінантового зіставлення тональностей (*As-dur-Es-dur*).

Побічній партії властива наспівність, ліричність, незважаючи на постійне використання септимової лейтінтонації. Розміреність тріольного руху підкреслює вокальну природу теми. В процесі поступової хроматизації, гармонічного та ритмічного ускладнення вона уподібнюється вишуканій східній мелодії. Відносна автономність партії, що підкреслена цезурами на початку і в кінці викладу, дає підстави трактувати цей розділ як повільну частину циклу. Важливим аспектом для виконавця-саксофоніста є декламація цього розділу, оскільки мелодія наводить слухача на певні роздуми, вводить у відповідний стан.

Виокремлення експозиції підкреслено поступовим уповільненням руху і зміною темпу на початку наступного розділу. В структурному відношенні розробка є доволі великим розділом, що складається з трьох композиційних хвиль, де відбувається інтонаційно-ритмічна трансформація елементів головної та побічної партій. Використання поліфонічних прийомів, які композитор інтенсивно застосовує у розробці, створює додаткові можливості для посилення драматичної напруги.

Перша хвиля (від ц. 10) будується на поступовому висхідному секвенціюванні стрімких гамоподібних пасажів-злетів, що закінчуються активною інтонацією великої септими. Напруженість звучання досягнуто завдяки безперервному остинатному повторенню дисонансних співзвуч великих септ- і квартакордів. Образно-емоційна гострота досягається за рахунок інтонаційного змісту – початкові звуки секвенційних ланок, розташовані за великими секундами (*e-fis-gis-b-c*) і фактично є каталізаторами встановлення нестійкого збільшеного ладу.

Поліфонічна майстерність композитора виявляється і в розробці, де він застосовує прийом канонічної імітації в оберненні, що виникає між партіями соліста та оркестру і приводить до максимального ущільнення фактури. Виконавцеві важливо виконати всі пасажі з чітким дотриманням ритму, оскільки вони додають цій частині особливої напруженості.

Друга хвиля розробки розпочинається октавними унісонами низьких струнних. Гостра інтонація висхідного тритона із закінченням-ламентациєю так само, як і в першій фазі розробки, вибудовується секвенціями від початкових звуків збільшеного ладу. І хоча цей розділ є коротшим за попередній, емоційним напруженням він не поступається першій хвилі розробки. Кульмінація *Moderato pesante* розташована у третій, найвищій хвилі розвитку (ц.12), яку композитор засновує на сигнальних тріольних мотивах, вилучених з головної партії. Тепер вони викладаються у *tutti* оркестру, утворюючи гостро дисонансні кластерні співзвуччя. Варіантний розвиток лаконічного чотиризвучного мотиву веде до кульмінаційної зони, у якій знову використано прийом динамізації засобами поліфонії. На тлі експресивних пасажів саксофона звучить вибаглива хроматизована побічна партія. Розробка завершується темою вступу, яка обрамлює даний розділ. У подібній інтерпретації він сприймається як цілком самодостатній, що у контексті цілого виконує функцію скерцо.

Каденція саксофона соло заснована на лейтінтонаціях концертино, традиційно розташовується на межі розробки й репризи. Соліст репрезентує широкий арсенал технічних прийомів, які охоплюють як кантилену, так і віртуозність. Партія саксофону вирізняється високою інструментальною культурою, природністю та зручністю виконання. Важливим є інтонаційно-завищенні звуки у третій октаві інструмента. Динамічний рельєф каденції дещо одноплановий – *p*, *pp*, *ppp*, що в цілому сприймається як спогад, відлуння давніх подій. «Згасаючі» інтонації партії саксофона підводять до дзеркальної репризи, позначеної зміною темпу (*Adagio*) та метру (3/4). Тема канонічно проходить у скрипки та у саксофона.

Головна партія, як і побічна, містить суттєві скорочення (в ній опущено проведення у стреті нової хроматизованої теми). Її виклад позначений впровадженням елементів імітаційної поліфонії у партіях соліста й оркестру. Наприкінці репризи у соліста звучить віртуозна тритактова зв'язка (*Rubato*), яка підсумовує ще один етап розвитку, сполучаючи репризний розділ з кодою.

У кодї тематизм попередніх частин подано у концентрованому вигляді. Продовжується розвиток основних тематичних «персонажів», що дозволяє розглядати цей розділ форми як завершальну розробкову хвилю. Очевидно, таке драматургічне рішення було продиктоване прагненням композитора внести додаткову напругу і продовжити розвиток. Дисонансна зв'язка (ц.16) повторюється знову в розширеному вигляді і підводить до кульмінаційного скандування лейтінтонації твору на *ff*. Внаслідок тривалого розвитку і значних трансформацій велика септима цілковито позбавлена вокальності та ліричності, властивої їй раніше. Підкреслена трелями у високому регістрі саксофона, вона сприймається як заклик.

Останнім інтонаційним «персонажем», який закінчує твір, є тема-інверсія початкового мотиву головної партії, що вперше доручена саксофону. Її апофеозне звучання в розширенні завершується підкреслено акцентованим сонорним співзвуччям. У вертикалі тонічного ундецимакорда (*as-c-es-g-b-d*), в максимально концентрованому вигляді автор втілює усі найважливіші тематичні «знаки». Таке згортання основних лейтінтонацій у вертикальний комплекс є цікавою знахідкою композитора і свідчить про оригінальність ладо-гармонічного мислення.

Концертно для саксофона з оркестром В. Цайтца, як і Концерт А. Ешпая, належить до композицій із синтетичною концепцією побудови циклу, позаяк у ньому паритетно поєднуються його віртуозний та симфонічний типи. У зв'язку з цим спостерігаємо практично всі способи диференціації та поєднання соліста з оркестром: в епізодах, у яких відбувається виклад основних тем (ГП та ПП), композитор використовує дуетний принцип типу «тема-тло» і «тема-протискладнення» або ж діалоги

незгоди диктумного типу, де тематично єдині репліки виражають різні емоції. У розробкових епізодах, де значна роль належить прийомам контрастної та імітаційної поліфонії, переважають виключно діалоги незгоди диктумного типу.

Принцип монотематизму, втілений у творі В. Цайтца, доводить переконливість ідеї драматичного перевтілення, яскравого контрастування на образному та композиційному рівнях. Одночастинність апелює до поемного типу драматургії завдяки не лише певному плану розвитку, а й особливим способам викладу і природі тематизму. У процесі аналізу композиції виникла яскрава паралель з романтичною традицією «концентрованого циклу» і водночас розгорнутої сонатної форми, в котрій основні розділи стають відносно закінченими.

У зв'язку з новим світосприйняттям, особливістю якого було загострене відчуття дисгармонійності картини світу, трансформується сама ідея концертності при збереженні раціоналізму побудови форми, чіткості тематичного рельєфу, вивільнення енергії ритмічного руху, лаконічності форми.

Висновки до четвертого розділу

Концерти для саксофона з оркестром радянських композиторів, присвячені М. Шапошніковій, мають ряд спільних і відмінних стильових рис. А. Ешпай і О. Флярковський відомі серед широких кіл поціновувачів як композитори-пісенники, автори музики до кінофільмів, що значно вплинуло на музичну мову їхніх творів. Не становлять винятку і аналізовані в нашому дослідженні концерти для саксофона з оркестром. Для них характерними є композиційна стрункість побудов, переважання гомофонно-гармонічної фактури, де провідну роль відіграє мелодія, яка у переважно доручається солісту, використання танцювальних ритмів, що наближає їх до саксофонних концертів П. Бонно, А. Томазі та П.-М. Дюбуа.

До трактування жанру композитори ставляться по-різному. Концерт А. Ешпая є одночастинним та належить до концертів із синтетичною концепцією, адже у ньому рівноцінно представлені його віртуозний та симфонічний типи. Що ж стосується Концерту О. Флярковського, то його відносимо до віртуозного типу, оскільки оркестр відіграє впродовж композиції значно меншу роль, аніж соліст.

Різняться також і принцип побудови обох творів. Концерт А. Ешпая побудований на основі вільно трактованої сонатної форми із яскравим джазовим епізодом у центрі. Як і у Концерті А. Томазі, тут присутні риси монотематизму. Джерелом тематичного матеріалу композиції є типовий для концертів А. Ешпая розділ – вступне соло. Концерт для саксофона з оркестром О. Флярковського в цілому написаний відповідно до класичного інваріанту жанру. Він тричастинний, де крайні частини мають сонатну форму та рондо-сонатну відповідно.

Хоча концерти українських митців В. Рунчака і В. Цайтца не присвячені М. Шапошніковій, розвиток українського саксофонного виконавства, в його потребі поповнення репертуару пов'язаний з цією видатною постаттю. Концерт для саксофона В. Рунчака і Концертино В. Цайтца репрезентують кардинально різні підходи до трактування жанру. Перший твір демонструє своєрідний профіль сучасного саксофону, другий – органічне поєднання пізньоромантичних, неокласичних і модерних тенденцій.

У концерті композитора-авангардиста В. Рунчака оригінально переосмислено жанрову модель інструментального концерту та саму ідею концертності, продемонстровано індивідуалізоване рішення композиційного архетипу. Йдеться про тенденцію до камерності концертних жанрів, типову для музики ХХ ст. Композитор гнучко слідує природі інструмента, що забезпечує зручність виконання солістом. У стилістиці чотиричастинного Концерту, побудованого за принципом монотематизму, відчувається вплив Нової віденської школи. Що ж стосується Концертино для саксофона з оркестром В. Цайтца, то цей зразок демонструє оригінальність мислення митця в контексті

естетико-стильових тенденцій другої половини ХХ ст. Автор звертається до одночастинної поемної композиції, що зближує твір із Концертами для саксофона О. Глазунова та А. Ешпая. Як і у творі В. Рунчака, основним композиційним прийомом є принцип монотематизму, джерелом якого є лаконічна інтонація великої септими, що інтегрує музичну фактуру. Принцип дуєтності/діалогічності (згідно з класифікацією О. Антонової) у трьох вищерозглянутих концертах та одному концертино знаходить різностороннє бачення:

У концерті А. Ешпая, що належить до синтетичного типу, з рівноцінним представленими віртуозним та симфонічним типами сольних концертів, принцип діалогічності поєднується з принципом дуєтності. У композиції переважають діалоги згоди модусного типу, в яких репліки будуються на схожому тематичному матеріалі, емоційно не суперечачи одне одному. Доволі часто оркестр виконує супровідну роль, що свідчить про використання нетематичних та тематичних дуєтів типу «тема-гло».

Концерт О. Флярковського належить до творів віртуозного типу, що й зумовило переважання дуєтного принципу співвідношення соліста й оркестру типу «тема-гло», адже переважно увесь тематичний матеріал зосереджений у партії саксофона. У Концерті В. Рунчака ідея діалогічного змагання переведена в інший смисловий вимір. У цьому творі драматургічний конфлікт двох первнів виявляється через «діалоги незгоди» диктумного типу, де різнотемні репліки суперечать одна одній. Це зумовлено також переважанням симфонічного типу розвитку, про що свідчать монотематичні трансформації.

Концертино В. Цайтца, як і Концерт А. Ешпая, належить до композицій із синтетичною концепцією побудови, тому тут наявні практично усі способи диференціації соліста й оркестру. В епізодах, пов'язаних з викладом тематичного матеріалу, здебільшого використано дуєтний принцип типу «тема-гло» або діалоги незгоди диктумного типу, де тематично єдині репліки виражають різні емоції. У розробкових епізодах з поліфонічним типом розвитку переважають діалоги незгоди диктумного типу.

ВИСНОВКИ

Жанр інструментального концерту зазнав значної еволюції протягом своєї історії. Беручи свій початок від творчості майстрів Венеціанської інструментальної школи, базуючись на принципі взаємодії інструментальних груп, до XIX ст. концерт змістив акценти і став одним з найважливіших жанрів, призначених для розкриття особистості музиканта-віртуоза. Закономірним є розділення жанру концерту на два види: віртуозний і симфонізований, де в рамках першого роль музиканта-віртуоза є головною, в другому, при використанні симфонічної драматургії, принципів тематичної розробки та протиставлення образно-тематичних сфер, домінуючим є прагнення досягти максимальної органічності поєднання соліста з оркестром.

Починаючи від XX ст. у межах концерту співіснують різні стилістичні напрями, композиційні техніки та композиційно-драматургічні принципи. Загальна тенденція до камералізації спричинила появу нетипових оркестрових та ансамблевих складів у зразках жанру. Зокрема, у камерному концерті стає можливим рівноправний діалог соліста з оркестровими інструментами або з тембровими групами. Інша тенденція минулого століття, що знайшла відображення в саксофонному репертуарі – зростання престижу виконавця, збільшення кількості творів, спеціально написаних для конкретних музикантів.

Особливості взаємодії та співвідношення соліста й оркестру в інструментальному концерті є предметом дослідження багатьох науковців. Типологічними ознаками жанру концерту є *діалогічність*, *віртуозність* та *принцип гри*. Теоретичною основою класифікації видів діалогічності в саксофонних концертах послужила класифікація О. Антонової, запропонована у праці «Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта», де автор виділяє чотири типи діалогів.

Принцип гри є важливою складовою жанрово-стильової моделі та однією з основних засад інструментального концерту. Серед найтиповіших його проявів відзначаємо гру-майстерність (мистецтво гри на інструменті),

гру-змагання, гру-наслідування та гру-мозаїку (синтез усіх попередніх) (за А. Нижником, В. Клименко).

У контексті гри-майстерності виявлено ще одну обов'язкову складову – віртуозне солювання, що вирізняє жанр концерту з-поміж інших композицій з рисами концертності. Віртуозність переважно трактується як засіб, спрямований на показ умінь виконавця та його художнього потенціалу.

Незважаючи на тривалу історію розвитку саксофона, питання репертуару дотепер залишається одним з найбільш гострих. «Джазовий» стереотип, що відмежовував саксофон від академічної музичної традиції, очевидно, вплинув на зниження зацікавлення композиторів інструментом.

Перші кроки після занепаду саксофонного мистецтва, до якого призвела Франко-Пруська війна (1870–1871 рр.), класичний саксофон зробив на початку ХХ ст. У 1900–1910 рр. з'являється низка яскравих концертних творів європейських композиторів, інспірованих американською саксофоністкою Е. Холл. Цей важливий крок означав перехід від популярних перекладень до оригінального академічного репертуару саксофона. У 1920-х рр. знижується кількість оригінальних саксофонних творів, проте у повоєнний час активність композиторів відновила, що знову було зумовлено ініціативою виконавців.

На початку 1930-х рр. з'явились два віртуози класичного саксофону – М. Мюль і С. Рашер, які стали провідними рушіями популяризації академічного виконавства у Європі 1830–1950-х рр. Їх доля склалась по-різному. Навколо М. Мюля, який очолив клас саксофона Паризької консерваторії (1942) після 70-річної перерви, почався процес відродження французької саксофонної школи: С. Рашер після нетривалого періоду гастрольної діяльності та праці викладача класу саксофона в консерваторіях Копенгагена і Мальме (Швеція, 1934-1938 рр.) емігрував до США як найпотужнішого центру саксофонного мистецтва.

У 1960–1970-х рр. у Європі виник ще один центр саксофонного виконавства. Видатна російська саксофоніста М. Шапошнікова спричинилась до швидкої популяризації саксофона в Москві та на теренах колишнього СРСР, в

тому числі й Україні. Фактор політичної ізоляції Радянського Союзу лише посилив зацікавлення саксофоном радянських композиторів, стимулюючи появу численних оригінальних творів.

Жанр саксофонного концерту ХХ ст. як найменш вивчений у контексті саксофонного репертуару вимагав встановлення територіальних рамок, зумовлених усталенням на теренах Європи концепції класичного саксофона, яка була провідною і частково протиставлялась американській джазовій. У пошуках типології концертних творів, яка б дозволила класифікувати їх за мовно-стильовими засобами та композиційно-драматургічними моделями, було встановлено, що більшість відомих творів пов'язана з трьома видатними саксофоністами ХХ ст. – М. Мюлем, С. Рашером, М. Шапошніковою, яким класичний саксофон завдячує не тільки своїм відродженням, а й поширенням у світі.

Від часу винайдення інструмента історичним центром європейського (і світового) класичного саксофона був Париж. Повернення Франції цього статусу, втраченого внаслідок Франко-Пруської війни, відбулось завдяки зусиллям М. Мюля та його учнів, які стали творцями новітньої школи класичного саксофона у Франції. Співпраця з французькими композиторами сприяла неабиякому збагаченню оригінального концертного репертуару в 1930–1950-х рр. і зберігається на сучасному етапі. Саксофон регулярно використовують у своїх творах відомі композитори, творчість яких пов'язана з Парижем: Жерар Грізе («Anubis et nouit») для басового і баритонового саксофонів, «Quatre chants pour franchir le seuil» для голосу і 15 інструментів, в т. ч. двох саксофонів), Ельжбета Сікора (Концерт для саксофона з оркестром), Марк Андре («durch» для саксофона, фортепіано і ударних) та ін. Серед численних творів, написаних французькими композиторами для М. Мюля та його послідовників в середині ХХ ст., – концерти для саксофона з оркестром П. Веллона, П. Бонно, П.-М. Дюбуа, А. Томазі, І. Готковські.

С. Рашер інспірував появу жанру саксофонного концерту в різних країнах світу, з якими була пов'язана його виконавська діяльність: в Німеччині

(концерт Е. фон Борка), у Франції (О. Глазунова), Швеції (Л.-Е. Ларсона, Е. фон Коха). Виконавець ефективно працював у якості «рухомого центру», що уможливило поширення традицій класичного саксофонного виконавства не лише у Європі, але й у США.

У 1960–1970-х рр. в СРСР виникає центр саксофонного виконавства під егідою М. Шапошнікової, з розвитку якого розпочалося поширення академічного саксофону, зокрема в Україні. Російська саксофоніста є третьою вагомою постаттю академічного саксофонного мистецтва ХХ ст. Політична ізоляція та ідеологічне несприйняття саксофону в СРСР як джазового інструмента дали неочікуваний ефект. Академічний напрям за кілька десятиліть успішно розвинувся на базі Гнесінського музичного училища та Інституту (м. Москва), а постать М. Шапошнікової посіла почесне місце в європейському саксофонному мистецтві поруч із М. Мюлем і С. Рашером. Їй присвячена більшість концертів для саксофону з оркестром, написаних у радянський час.

Зважаючи на «географічну» специфіку (три центри) появи низки нових саксофонних концертів, їх неможливо об'єднати за спільними стильовими ознаками, оскільки кожен твір має індивідуальну спрямованість, а деякі вирізняються використанням нових композиторських технік.

Кожен виконавець із розглянутої тріади пов'язаний з певною групою композиторів, які зчаста належать до однієї національної школи. Зокрема, з Парижем та М. Мюлем – концерти авторства французьких композиторів, послідовників «Групи шести» П. Бонно, А. Томазі, П.-М. Дюбуа. У творах цих митців відчутною є демократична позиція, що виявляється у простоті й доступності музичної мови. Натомість у стилістиці Концерту А. Томазі простежуються пізньоромантичні риси, виявлені через симфонізацію жанру.

Два саксофонні концерти, присвячені С. Рашерові, написані представниками скандинавської школи «тридцятників» Л.-Е. Ларсоном і Е. фон Кохом, з якими саксофоніст контактував у Мальме. Обидва твори належать до пост-додекафонного напрямку, з активним використанням прийомів розширеної тональності.

Окрему групу складають концерти О. Глазунова, Е. фон Борка та концертино Р. Палестера, створені у 1930-х рр. Поява кожного з них була справою випадку – замовлення, здійсненого виконавцем, який перебував у «тому місці і в той час» (О. Глазунов і Р. Палестер – у Франції, Е. фон Борк – у Німеччині). Музична мова творів відповідає стилю кожного з композиторів, незважаючи на «джазовий» стереотип саксофона.

Класифікація групи концертів композиторів, написаних для М. Шапошнікової, виявилася складним завданням, що пов'язано зі специфікою часу їх створення. Досить різні саксофонні концерти М. Готліба, О. Флярковського, М. Раухвергера, А. Ешпая та інших радянських композиторів можна об'єднати хіба що за приналежністю до радянської школи періоду 1960–1980-х рр., де поряд з полістилістикою присутній типовий для методу соцреалізму демократизм музичної мови, що протиставлявся «елітарному» авангарду Заходу.

Розглянуто два твори українських композиторів. У Концерті для альтового саксофону з оркестром В. Рунчака переосмислено чотиричастинну жанрову модель концерту в бік камерності. Як послідовник авангарду, митець прагне до концептуалізації інструмента, трактуючи його партію з урахуванням зручності виконання. Щодо стилю, то у творі присутній вплив серіалізму (дванадцятитоновна головна тема), а основним принципом побудови стає монотематизм. Концертино для саксофона з оркестром В. Цайтца демонструє самобутність мислення митця в контексті естетико-стильових тенденцій другої половини ХХ ст. Неоромантичне мислення спонукало автора звернутися до одночастинної поемної композиції, написаної у сонатній формі зі вступом та кодою, що зближує аналізований зразок із Концертами для саксофона О. Глазунова та А. Ешпая. Основним принципом розвитку твору В. Цайтца, як і в концерті В. Рунчака, є монотематизм.

Взаємодія соліста й оркестру є однією із характерних складових жанру саксофонного концерту. В більшості розглянутих творів провідним є співвідношення «тема-тло» та принцип віртуозного солювання, виявлене у

вступних соло, віртуозних сольних партіях і каденціях, де розкриваються технічні, темброві можливості солюючого саксофона і творчий потенціал виконавця. Це пов'язано з особливостями їх появи – замовленням виконавцями-віртуозами, що акцентує увагу композитора на сольній партії та її свідомому винесенні на перший план. Винятками є декілька зразків. Зокрема, Концерт А. Томазі належить до симфонізованих. У Концерті О. Глазунова співвідношення «тема-тло» відходить на другий план у розробкових епізодах. Такі композиторські рішення здійснені під впливом пізньоромантичного мислення у стилістиці кожного з них. Виділено концерти А. Ешпая, В. Рунчака і Концертино В. Цайтца, у яких застосовано синтетичну модель, з рівноцінно представленими віртуозним та симфонічним типами викладу, що поєднують принципи діалогічності й дуетності.

У використанні різних типів діалогів можна спостерегти певну тенденцію. Твори, у яких присутні неокласичні риси, найчастіше оперують діалогами згоди диктумного чи модусного типів (концерти П. Бонно, П. Дюбуа, Л.-Е. Ларсона, А. Ешпая), в той час як у творах, позначених впливом похідних від романтизму течій (концерти О. Глазунова, А. Томазі, В. Рунчака, Концертино В. Цайтца), переважають діалоги незгоди диктумного або модусного типів.

Розгляд європейських саксофонних концертів 1930–1980-х рр. слугував підґрунтям для здійснення виконавських аналізів та авторських рекомендацій щодо їх виконання. Головним у виконавській діяльності є ігрова дія, доповнена усвідомленням мети та передчуттям мистецького результату. Провідне значення у культурі звуковидобування на саксофоні має рівноцінне володіння традиційними та новітніми технічними прийомами, що впливають на зміну тембру, гучність, інтонацію, створення потрібного звукообразу. Нові прийоми гри на саксофоні здатні впливати не тільки на початкову фазу звуковидобування, але й на подальше «життя звука». Поряд із традиційними в аналізованих творах використані новаторські прийоми – *glissando*, *slap*, перманентне дихання, гра акордами.

Дана робота покликана привернути увагу дослідників до подальшого вивчення концертного академічного репертуару для саксофону. Розглянуті в ній твори складають незначну частину саксофонного концертного репертуару, створеного європейськими митцями у ХХ ст. Локальне поширення традицій класичного саксофона в Європі у 1930–1980-х рр. зумовлене феноменом впливу видатних виконавців на композиторську творчість, унаслідок чого з'явилися перші зразки жанру. Виникнення їх значної кількості пов'язане з Парижем, світовим центром саксофонного виконавства, де запатентував свій інструмент А. Сакс. Подальше дослідження концертних творів, з різних причин не охоплених рамками роботи, доцільно буде проводити з урахуванням впливу виконавства на формування репертуару.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авилов В. Сольный концертный репертуар саксофониста : исторический обзор. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. / Донецька держ. муз. академія ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2005. Вип. 5. С. 249–255.
2. Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах : сб. ст. Москва, 1985. Вып. 80. 160 с.
3. Александрова Н. Діалогічність як жанрово-стильова парадигма в творчості українських композиторів 90-х років. *Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні*. Київ, 1998. С. 56-67.
4. Анисимов А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Магнитогорск, 2011. 22 с.
5. Антисов В.Г. Произведения для саксофона в творчестве А. К. Глазунова : опыт текстологического и исполнительского анализа : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. СПб, 2013. 24 с.
6. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Киев, 1989. 19 с.
7. Антонова Е. Г. Инструментальный концерт в аспекте жанровых взаимодействий музыки XX века. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2005. Вип. 5. С. 47–57.
8. Антонова Е. Г. Инструментальный концерт: к вопросу о жанрообразующих функциях пространства. *Музыкальная культура : история и современность* : сб. науч. ст. / ред.-сост. Т. В. Тукова. Донецк : ДГК, 1997. С. 61–68.
9. Антонова Е. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. *Теория и история музыкального исполнительства* : сб. науч. ст. Киев, 1989. С. 132–143.

10. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : НМАУ, 2006. 430 с.
11. Апатський В. Шляхи подальшого збагачення духового виконавства. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2008. № 1 : До 95-річчя Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. С. 134–152.
12. Арановский М. Г. Симфонические искания (проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.). Исследовательские очерки. Ленинград : Советский композитор, 1979. 267 с.
13. Арановский М. Инструментальный концерт. *Для слушателей симфонических концертов* (краткий путеводитель). Москва, Ленинград : Музыка, 1965. С. 19–22.
14. Арановский М. На пути к обновлению жанра. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград : Музыка, 1971. Вып. 10. С. 123-164.
15. Арановский М. На рубеже десятилетий. *Современные проблемы советской музыки* : сб. ст. Ленинград : Советский композитор, 1983. С. 37–52.
16. Арановский. Симфонические искания. Исследовательские очерки. Ленинград : Советский композитор, 1979. 287 с.
17. Асафьев Б. Инструментальный концерт / Асафьев Б. В. *Русская музыка XIX и начала XX век*. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1979. С. 201-210.
18. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1977. 276 с.
19. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
20. Ахмедходжаева А. О концертности. *Материалы IV Всесоюз. науч.-теорет. конф.* аспирантов вузов и НИИ Министерства культуры СССР. Тбилиси : Мецниереба, 1978. С. 4–8.
21. Ахмедходжаева Н. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Ташкент, 1985. 21 с.
22. Барсова И. Книга об оркестре. Москва, 1988. 232 с.

23. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Москва, 1972. 531 с.
24. Бирюков С. Н. Импровизационность в музыке и еестилевыетипы : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 1981. 24 с.
25. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : монографія. Київ : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. 139 с.
26. Бобровский В. Симфоническая музыка. *Музыка XX века*. Москва : Музыка, 1976. Ч. 1. Кн. 1. С. 121–157.
27. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1970. 332 с.
28. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку ХХ століття) : монографія. Харків, 2007. 350 с.
29. Бондаренко М. В. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту ХІХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.
30. Боровик М. Про індивідуальні стилі в українській радянській симфонічній музиці. *Сучасна українська музика* : зб. ст. Київ : Мистецтво, 1965. С. 48–64.
31. Бірюльов Ю. Метафора, барва, звук: культура авангарду. *Львівщина. Історико-культурні та краєзнавчі нариси*. Львів : Центр Європи, 1998. С. 268–279.
32. Вакула Н. О. Інструментальні концерти львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970–2000 роки) : автореф. дис. ... на канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2007. 19 с.
33. Ганина М. А. К. Глазунов. Жизнь и творчество. Ленинград, 1961. 392 с.
34. Ганина М., Масляненко Д. А. К. Глазунов и музыкальная самодеятельность 1920-х годов. *Глазунов А. Исследования, материалы, публикации, письма* : в 2 т. Ленинград : Музгиз, 1960. Т. 2. С. 128–145.

35. Гейзінга Й. Homo ludens. В тіні завтрашнього дня. Київ : Наукова думка, 1992. 376 с.
36. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–47.
37. Гецелев Б. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века. *Проблемы музыкальной драматургии XX века*. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1983. Вып. 69. С. 5–48.
38. Глазунов А. Исследования, материалы, публикации, письма : в 2 т. Ленинград : Музыка, 1960. Т. 2. 570 с.
39. Глазунов А. Музыкальное наследие : в 2 т. Ленинград : Музгиз, 1960. Т. 2. 212 с.
40. Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. Москва : Музгиз, 1958. 550 с.
41. Гордійчук М. Сильові засади симфонізму. *Проблеми української радянської музики*. Київ : Музична Україна, 1968. Вип. 1. С. 3–60.
42. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Музична Україна, 1969. 426 с.
43. Гордійчук М. М. Інструментальні концерти. *Історія української музики* : в 6 т. / гол. ред. М. М. Гордійчук. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 286–307.
44. Горюхина Н. Национальный стиль : понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*. Киев : Музична Україна, 1989. Вып. 2. С. 52–65.
45. Гребнева И. В. Жанр скрипичного концерта в зарубежной европейской музыке 1920–1930-х годов : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва. 2011. 25 с.
46. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва, 1989. 208 с.
47. Григорьева Г. В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления. *Теория современной*

- композиции* : учеб. пособ. / [отв. ред. В. С. Ценова]. Москва : Музыка, 2005. С. 23–39.
48. Голомб М. Йозеф Кофлер – композитор додекафоніст зі Стрия. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2012. № 70. URL : http://www.ji.lviv.ua/n70texts/Golamb_Josef_Kofler.htm (дата звернення: 03.08. 2017).
49. Дауноравичене Г. Л. Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975-85 гг.) : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Вильнюс, 1990. 24 с.
50. Дебюсси К. Избранные письма / [сост., пер. с фр., вступ. ст. и коммент. А. С. Розанова]. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1986. 285,[1] с.
51. Демешко Г. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной). *Советская музыка 70-80-х гг. Эстетика. Теория. Практика*. Ленинград, 1989. С. 32-50.
52. Денисова Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 2001. 23 с.
53. Драч І. Складові індивідуальності. *Музика*. 1999. № 3. С. 2–5.
54. Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. Москва : Классика-XXI, 2003. 254, [1] с., [4] л. ил.
55. Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60–70-х годов. *Музыкальная культура Украинской ССР* : сб. ст.. Москва : Музыка, 1979. С. 416– 451.
56. Заранський В. Український скрипковий концерт : навч. посіб. Львів :ЛДМА ім.М.Лисенка, 2003. 222 с.
57. Зароднюк О. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–90-х годов : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Нижний Новгород, 2006. 19 с.

58. Зейфас Н. М. Concerto grosso в музыке Барокко. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. Москва : Советский композитор, 1975. Вып. 3. С. 379–406.
59. Иванов В. Об использовании рациональной аппликатуры при игре на саксофоне. *В помощь военному дирижеру*. Москва, 1983. Вып. 22.
60. Иванов В. Основы индивидуальной техники саксофониста. Москва : Музыка, 1993. 55 с.
61. Иванов В. Применение специальных дыхательных упражнений при обучении и игре на духовых музыкальных инструментах. *В помощь военному дирижеру*. Москва, 1994. Вып. 29. С. 19–36.
62. Иванов В. Саксофон : популярный очерк. Москва : Музыка, 1990. 64 с.
63. Иванов В. Словарь музыканта-духовика. Москва : Музыка, 2007. 128 с.
64. Иванов В. Современное искусство игры на саксофоне: дисс. ... докт. искусств. : 17.00.02. Москва, 1997. 296 с.
65. История духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : ТОВ «Задруга», 2010. 320 с.
66. Итальянско-русский словарь / сост. Н. Скворцова, Б. Майзель. Москва, 1963. 954 с.
67. Иванова І. Л., Мізітова А. А. Інструментальний концерт 80-х років: Деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів харківської школи). *Музична Харківщина* : зб. наук. ст. [упоряд. П. П. Калашник, Н. Л. Очеретовська]. Харків : ХІМ імені І. П. Котляревського, 1992. С. 50–61.
68. Кардаш А.Е. Симфонии Андрея Эшпая: поэтика жанра : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 2008. 26 с.
69. Карс. А. История оркестровки. Москва : Музыка, 1990. 306 с.
70. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та історичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 16 с.
71. Катрич О. Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич, 2000. 100 с.

72. Клименко В. Б. Возможности игровых структур в процессе интерпретации музыкального произведения. *Київське музикознавство* : зб. ст. / [упоряд. В. Г. Москаленко]. Київ : КДВМУ імені Р. М. Глієра, 1999. Вип. 2 : Проблеми музичної інтерпретації. С. 35–46.
73. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1999. 16 с.
74. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 365 с.
75. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 284 с.
76. Конькова Г. Некоторые тенденции развития советской музыки 60-70-х годов. *Музыкальная культура братских республик СССР*. К. : Муз. Украина, 1982. С. 3–25.
77. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору : культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1996. 19 с.
78. Кочнев Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация. *Советская музыка*. 1969. № 12. С. 56–60.
79. Кочнев Ю. Л. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации : автореф. дисс. канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 1970. 28 с.
80. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 19 с.
81. 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.
82. Кузнецов И. Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании. *Вопросы методологии советского музыкознания*. Москва, 1981. С. 127–157.

83. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт: к истории и теории жанра : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 1980. 25 с.
84. Курышева Т. А. Театральность и музыка. Москва : Советский композитор, 1984. 201 с.
85. Кучма О. П. Діалогічність як принцип стильового мислення в музиці другої половини ХХ століття (на прикладі творчості Р. Щедрина) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
86. Кюрегян Т. Нетиповые формы в советской музыке 50-70-х годов. *Проблемы музыкальной науки*. Москва : Советский композитор, 1989. Вып. 7. С. 71–89.
87. Левая Т. Советская музыка : диалог десятилетий. *Советская музыка 70-80-х годов. Стиль и стилевые диалоги* : сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1986. Вып. 82. С. 9-29.
88. Левая Т. Н. Возрождая традиции (жанр concerto grosso в современной советской музыке). *Музыка России* : сб. ст. Москва : Советский композитор, 1986. Вып. 6. С. 156–187.
89. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : в 2 ч. Ленинград : Музыка, 1973. Ч. 1. 263 с.
90. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры: в 2 ч. Ленинград : Музыка, 1983. Ч. 2. 190 с.
91. Лобанова М. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. Москва : Советский композитор, 1985. Вып. 6. С. 110–129.
92. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Советский композитор, 1990. 312 с.
93. Лучанко О. М. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2008. 20 с.
94. Лисенко О. В. Художня інтерпретація в системі категорій музичного виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.02. Київ, 1990. 18 с.

95. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедріна). *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1987. Вип. 22. С. 77–83.
96. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений : учеб. пособ. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
97. Максименко Д. Інтерпретаційні засади концерту для саксофона з оркестром Олександра Глазунова. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 142–147.
98. Максименко Д. Концерт для саксофона Анри Томази в контексте становлення саксофонного репертуара во Франції. *European Applied Sciences*. 2016. Вип. 12. С. 5–7.
99. Максименко Д. Одночастинні поемні жанри у контексті становлення саксофонового концертного репертуару ХІХ–ХХ століть. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. Чайковського*. 2013. Вип. 100. С. 159–170.
100. Максименко Д. Рапсодія К. Дебюссі: до проблеми становлення концертного академічного саксофонного репертуару. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. №3. С. 50–56.
101. Максименко Д. Циклічні концерти для саксофона з оркестром (ХХ століття): композиційно-драматургічний аспект. *Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. Вип. 23. С. 48–54.
102. Максименко Д. Особенности проявления неоклассицизма в концертино для саксофона Романа Палестера. Израиль ХХІ. 2015. № 53.
103. Максименко Л. В. Російська саксофонна школа: особливості розвитку та проєкція на становлення української школи виконавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 83–88.

104. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство*. 2013. Вип. 47. С. 217–223.
105. Маркова О. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П.Чайковського* : зб. ст. Київ, 1999. Вип. 1 : Музичне виконавство. С. 126–134.
106. Марценюк Т. Методика викладання гри на духових інструментах. Київ, 2006. Ч. 1. 60 с.
107. Міщенко О. В. Анатолій Гайденко. *Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)* : навч. підручн. для вищих та середніх муз. навч. закладів. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. С. 236–237.
108. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
109. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2008. № 1. С. 106–111.
110. Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2005. 20 с.
111. Мошков К. Джаз в СССР. *Time Out Moscow*. 2007. URL : <http://www.moshkow.net/sovietjazz.htm> (дата звернення : 15.11.2017).
112. Мясоедов В. Современные приемы игры на саксофоне. Москва, 1994. 384 с.
113. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
114. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. для студ. Высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
115. Немкович О. Український інструментальний концерт. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. Київ, 2001. Вип. 2. С. 123–134.

116. Нижник А. О. Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру : дисс. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2013. 190 с.
117. Осейчук А. Начальное обучение игре на саксофоне : методическая разработка. Москва : Центр. научно–метод. кабинет по учеб. завед. культуры и искусства, 1986. 86 с.
118. Осейчук А. Работа над произведениями джазовой классики в специальном классе саксофона : (методическая разработка для эстрадных отделений музыкальных училищ и вузов). Москва : Центр. научно-метод. кабинет по учеб. завед. культуры и искусства, 1987. Вып. 1. 119 с.
119. Осейчук А. Школа джазовой импровизации для саксофона. Москва : Кифара, 1997. 219 с.
120. Павленко О. Український флейтовий концерт: генеза та тенденції розвитку : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Львів, 2012. 182 с.
121. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000) : формування, усталення, модифікація жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2007. 20 с.
122. Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 21 с.
123. Понькіна А. Нові виконавські прийоми гри в сонатах для саксофона 70–90-х років ХХ століття. *Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т. Шевченка* : Педагогічні науки : зб. наук. ст. Луганськ : Альма-матер, 2008. №4 (143). – С. 213-220.
124. Понькіна А. Сигурд Рашер : исполнитель и педагог. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Серія: Мистецтвознавство. Архітектура. 2010. № 4. С. 238–241.
125. Посвалюк В. Наукові дослідження виконавства на духових інструментах в Україні на сучасному етапі. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 2008. № 1 : До 95-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. С. 112–117.

126. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI–начала XIX века. Москва : Музыка, 1979. 327 с.
127. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Ленинград : Музыка, 1967. 306 с.
128. Раабен Л. Н. Концерт. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. Москва : Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 922–925.
129. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Москва : Советский композитор, 1979. 320 с.
130. Радько А. Малоисследованные страницы романтического искусства : скрипичные концерты сочиняющих виртуозов : дипл. работа. Донецк, 1996. 74 с.
131. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства. *Музыкальное исполнительство*. Москва : Музыка, 1972. Вып. 7. С. 3–46.
132. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. Москва : Музгиз, 1961. 288 с.
133. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр : в 2 т. Москва : Музгиз, 1953. Т. 1. 482 с.
134. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр : в 2 т. 1953. Т. 2. 447 с.
135. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века. *Современные вопросы музыкознания*. Москва : Музыка, 1971. □ С. 146–297.
136. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 160 с.
137. Рыжкова Н. О некоторых тенденциях формообразования в современной советской музыке. *Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности*. Ленинград, 1981. С. 43–59.
138. Самойленко Е. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая : дисс. ... канд. искуств. : 17.00.02. Москва, 2003. 178 с.

139. Самойленко О. Сучасне вітчизняне музикознавство у діалозі з культурологією. *Українське музикознавство*. Київ : КНМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 31. С. 5–17.
140. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен : методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 36 с.
141. Сапонов М. Искусство импровизации. Москва, 1982. 77 с.
142. Симакова Н. К вопросу о разновидностях жанра симфонии (вокальная, концертная, хореографическая). *Вопросы музыкальной формы* : сб. ст. / ред. В. Протопопова. Москва : Музыка, 1972. Вып. 2. С. 261–285.
143. Скорик М. Збірник статей. Львів : Сполом, 1999. 136 с.
144. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
145. Скрипнік Л. М. Специфіка проявів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2009. 17 с.
146. Сохор А. Теория музыкальных жанров : задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. Москва, 1971. С. 292–309.
147. Сташевський А. Я. Володимир Рунчак. «Музика про життя...» : аналітичні есе баянної творчості. Луцьк : Волинська обл. друкарня, 2004. 199 с.
148. Суторихіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1989. Вип. 24. С. 126-131.
149. Тараканов М. Инструментальный концерт. *Новое в жизни, науке и технике*. Серия Искусство. Москва : Знание, 1986. № 1. 56 с.
150. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е годы). Пути развития : очерки. Москва : Советский композитор, 1988. 271 с.

151. Тараканов М. Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы). *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. Москва : Советский композитор, 1982. С. 30–51.
152. Теория современной композиции : учеб. пособ. / [отв. ред. В. С. Ценова]. Москва: Музыка, 2005. 624 с.
153. Тимофеев В. Д. Український радянський фортепіанний концерт. Київ : Музична Україна, 1972. 159 с.
154. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
155. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва, 1975. 191 с.
156. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. Москва : Музыка, 1984. 216 с.
157. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1989. 207 с.
158. Усов Ю. Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Москва : Советский композитор, 1989. 342 с.
159. Уткин М. О. О концерттировании и его формах в современной инструментальной музыке. Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов. Ленинград : ЛГИТМиК, 1979. С. 63–85.
160. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века. Москва : Музыка, 1983. 237 с.
161. Хейзинга Й. *Homo ludens* : статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. Москва : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
162. Хельман З. Кароль Шимановский и польская музыка между двумя мировыми войнами / пер. с пол. Д. Ухова). *Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации* / ред.-сост. И. И. Никольская, Ю. В. Крейнина. Москва : Советский композитор, 1984. С. 176–188.

163. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. URL : <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата звернення: 03.08.2017).
164. Холопов Ю. О понятии «симфонизм». *Асафьев и современная музыкальная культура*. Москва : Музыка, 1986. С. 41–48.
165. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм и жанров. Москва : Музыка, 1971. 233 с.
166. Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха. *О музыке. Проблемы анализа*. Москва : Сов.композитор, 1974. С. 119–149.
167. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. Москва, 1988. 511 с.
168. Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов : монография. Москва : Композитор, 1993. 312 с.
169. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60-70-х годов XX века. *Современное искусство музыкальной композиции*. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. Вып. 79. С. 17–31.
170. Хохлов Ю. Н. Советский скрипичный концерт. Москва : Музгиз, 1956. 231 с.
171. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных призведений : сложные формы. Москва : Музыка, 1983. 214 с.
172. Чередниченко Т. В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное искусство и современность*. Москва : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 43–69.
173. Чернова Г. Драматургия в инструментальной музыке. Москва : Музыка, 1984. 144 с.
174. Шаповалова Л. Проблемы жанрової типології. *Музыка*. 1984. № 4. С. 12–13.
175. Шапошникова М. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне. *Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духових інструментах* : [сб. ст.]. Москва, 1985. Вып. 80. С. 22–38.
176. Шапошникова М. Парад саксофонов. *Музыкальная жизнь*. 1983. № 3. С. 107–109.

177. Шапошникова М. Постановка амбушюра саксофониста. *Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах*. Москва: Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных, 1990. Вып. 103. С. 92-107.
178. Шапошникова М. Соединяя душу с инструментом. *Partita. 2014*. URL: <http://www.partita.ru/articles/shaposhnikova.html>
179. Шиманец Е. Саксофон в музыкальном искусстве XX века. URL : <http://docplayer.ru/40939266-Saksofon-v-muzykalnom-iskusstve-xx-veka.html>
180. Bartolozzi, B. *New souds for woodwind*. London; New York; Toronto : Oxford University Press, 1967. 86 p.
181. Bottrigari H. *Il desiderio overo de concerti di varii strumenti musicali*. Venetia, 1594. Facsimile-Nachdruck. Berhn. 1924. S. 1-3.
182. Eggebrecht H. *Musik im Abendland*. Munchen, Zurich, 1996. 838 S.
183. Ferando E. *Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque*. *Annales Musicologique*. Moyen-Age et Renaissance. T. IV. Neuilly-sur-Seine, 1956. P. 148–152.
184. Ingham R. *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 242 p.
185. Johnson Keith T. *A theoretical analysis of selected solo repertoire for saxophone by Paul Bonneau*. Doctor of Musical Arts (Saxophone Performance). Denton : Univerity of North Texas, 2002. 222 p.
186. Kelly J. *Musical Pioneer and Beacon of Idealism*. URL : <http://www.johndwardkelly.de/rascher.pdf>.
187. Marcel Mule: Saxophonist and Teacher. *Saxophone Journal*. URL : <http://www.dornpub.com/saxophonejournal/marcelmule.html>
188. Pretorius M. *Syntagma Musicum*. Wolfenbuttel, 1619. Facsimile-Nachdruck. Kassel, Basel, 1959. Bd. 3. 262 S.
189. Roman Palester. URL : <http://culture.pl/pl/tworca/roman-palester> (дата звернення: 03.08.2017).
190. Rousseau Eugène. *Marcel Mule: his life and the saxophone*. Étoile, 1982. 154 p.

ДОДАТОК А

Схема Концерту для саксофона з оркестром П. Бонно

I частина

Форма – сонатна із скороченою репризою

Розділ	Експозиція			Розробка	Реприза
	Вступ	ГП	ПП		
Форма	Наскрізна (7 тактів)	Період із трьох речень (27 тактів)	Період повторної будови із трьох речень (17 тактів)	Наскрізна із трьома фазами розвитку (30 тактів)	Період із трьох речень (40 тактів)
Тематичний матеріал	a – низхідний елемент (тт.1-5) a₁ – висхідний елемент (тт.6-7)	b – тт.8-14 b₁ – тт. 15-23 b₂ – ц.1	c – 4 т. ц.2 c₁ – 5т. ц.2 – ц.3 c₂ – ц.3	1 етап – b + c (4+2): ц.4 2 етап – b + c (4+2) на півнону вище: тт.7-12 ц.4 3 етап – на матеріалі b – тт..13-22 – до т.10 (20 тт.) ц.4 ц.5	b – тт.1-7 ц.6 b₁ – тт. 7-15 ц.6 b₂ + a₁ – ц.7-8
Тональні опори	c, a	des, as,	des, es		c, a, des, as, b

II частина

Форма – складна тричастинна

Розділ	I частина	Середній розділ	Реприза
Тематичний матеріал	Вступ – тт.1-6 a – тт.7 – 16 a₁ – ц.1	b – ц.2 (13 тактів) b₁ – ц.3(15 тактів) b₂ – ц.4	a – ц.5 (10 тактів) a₁ – ц.6 (14 тактів)
Тональні опори	es, c, b	–	c, b

III частина

Форма – рондо-соната

Розділ	Експозиція				Розробка	Реприза		
	Вступ	ГП	ПП	ГП		ГП	ПП	Кода
Форма	–	Двочастинна форма	Період	Період		Двочастинна форма	Період	
Тематичний матеріал	a – тт. 1-16	b – ц. 1 (20 тактів) b₁ – ц. 2 (22 такти) Зв'язка – 12 тактів	c – ц. 3 – 8 тт. ц. 4 (20 тактів)	b – 9 тт. ц. 4 – 8 тт. ц. 5	d – 9 – 21 тт. ц. 5 d₁ – 22 тт. ц. 5 – 1 тт. ц. 6 d₂ – 16 тт. ц. 6 d₃ – 17 – 24 тт. ц. 6 e – 12 тт. ц. 7	Вступ (a) – тт. 13-16 ц. 7 – 16 ц. 8 (24 такти) Каденція – тт. 25-29 ц. 8 b – ц. 9 (20 тактів) b₁ – 22 тт. ц. 10 (22 такти) Зв'язка – 12 тактів	c – ц. 11-12 (35 тактів)	a+b+c – ц. 13-14 (21 такт)
Тональні опори	g	c, des	des, as	Es		c, des,		des, a, c es, fis

Схема Концерту для альтового саксофона з оркестром А.Томазі

I частина

Форма – сонатна без розробки

Розділ	Експозиція		Реприза
	ГП(Andante)	ПП (Allegro)	ГП+ПП (синтетична)
Форма	Двочастинна контрастна	Двочастинна неконтрастна	Двочастинна неконтрастна
Тематичний матеріал	<p>a(т.1), b (тт.2-3), c (ц.1-2) – як основні тематичні ядра частини;</p> <p>1 розділ: c₁ (ц.2 – 2 такти); c₂+c (2 тт. до ц.3 +ц.3); c₃ (ц.4);</p> <p>2 розділ: b₁ (ц. 5-6); c₄ (ц.7); каденція + зв'язка (ц.8); b₂ (ц.9).</p>	<p>1 розділ: вступ (ц.10); a₁ – (a) у збільшенні (ц.11-12); R на основі (a) (ц.13-16); c₄ (ц.17); c₁ у збільшенні (ц.18); c₂ – кульмінація А (ц.19); c₃ (ц.20);</p> <p>2 розділ: вступ (2 тт. ц.21); a₄ (з т.3 ц.21 - 23); R на основі (a) (ц.24-26); a+c (ц.27-29); a₅ (ц.30); генеральна кульмінація (ц. 31-34, де у ц.32 – тема вступу із 2-ої частини).</p>	<p>Каденція (на матеріалі (a) + токатна тема вступу із другої частини);</p> <p>1 розділ: a₆ + c + R на основі a₄(ц.35-40); c₂ + c + a (ц.41);</p> <p>2 розділ: на матеріалі a + c із доведенням до кульмінації (ц.48); c (ц.49); b + b₃ (2 такти до ц.50 та ц. 50).</p>
Тональні опори	<p>Основні ядра: a – d-f; b – Es-A; c – cis-fis;</p> <p>1 розділ: fis+cis; 2 розділ: c-f-es.</p>	<p>1 розділ: es-f-fis-gis; 2 розділ: es-fis-e.</p>	<p>1 розділ: b-h; 2 розділ: c – нестійкість (ц.43-48) – cis-es</p>

II частина

Форма – сонатна

Розділ	Експозиція		Розробка	Реприза		Кода
	ГП	ПП		ГП	ПП	
Форма	Двочастинна на неконтрастна	Наскрізна		Наскрізна, скорочена	Двочастинна на неконтрастна	
Тематичний матеріал	Вступ (далі В) - (до ц.1) А (ц.1-4) В (ц.5) А₁ (ц.6-13).	В₁ (ц.14); тема П.П. + В₂ (ц.15-16); накладання на П.П. (а) з 1-ої частини (ц.17-18).	В₃ (2 такти ц.18-21); А з ГП (ц.22-24); Р на матеріалі супроводу із ц.10-13 (ц.25-28); кульмінація із появою (б) (ц.29-31).	А₂ (ц.32-33) → накладання а із 1-ої частини (ц.34-35)	А (у партії соліста, ц.36-37); А₁ (в оркестру, ц.38-39) → зв'язка (ц.39).	Ц.40-49. Із ц.47 – тема (б) у соліста та оркестру.
Тональні опори	1 розділ – h, fis+a 2 розділ – b, cis	–fis, із цифри 16 – нестійкість із переважан-ням хроматичного руху	–Нестійкість. Із ц.29 – ges+a, e.	–fis+a	1 розділ: cis, ц.37 – нестійкість; 2 розділ: es	–Нестійкість. –Завершення політональним акордом – С-Н-А-е-h.

Схема Концерту для альтового саксофону з оркестром П.-М. Дюбуа

I частина

Старовинна сонатна форма

Розділ	Інтродукція	Експозиція				Зв'язка
		ГП	СПТ	ПП	Зак.Т	
Форма	Період із трьох речень (24 такти)	Період з двох речень (20 тактів)	Наскрізна з трьома розділами (22 такти)	Наскрізна (19 тактів)	Наскрізна (29 тактів)	Період з трьох речень (20 тактів)
Тематичний матеріал	<u>a</u> – 12 т. <u>a</u> ₁ – 12т. Каденція – 5-ий такт ц.2	<u>b</u> – ц.3 (8 т.) <u>b</u> ₁ – 2т. до ц.4 (12 тт.)	<u>c</u> – 8 тактів від ц.5 <u>c</u> ₁ – 9т. ц.5 - 6 тт. ц.6 (8 тактів) <u>c</u> ₂ – 7т. ц.6 - 2т. ц.7 (6 тактів)	<u>d</u> - 3-6 т. ц.7 (4 тт.) <u>d</u> ₁ – 7т. ц.7 - 4т. ц.8 (8 тактів) <u>d</u> ₂ – 5т. ц.8 - 1т. ц.9 (8 тактів)	R: з елементами <u>b</u> - 2т. ц.9 – 9т. ц.10 (18 тактів) з елементами <u>a</u> – 10т. ц.10 – до ц.12 (11 тактів)	<u>e</u> – ц.12 - 8т. ц.12 (8 тт.) <u>e</u> ₁ – з 9-го т. ц.12 – 4тт. ц.13 (6 тт.) <u>e</u> ₂ – з 5-го тт. ц.13 – до ц.14 (6 тт.)
Тональності	a-moll	fis-moll	a-moll, b-moll	es-moll, b-moll	–	a-moll

Розділ	Реприза			
	ГП	СПТ	ПП	ЗакТ
Форма	Період з двох речень (26 тактів)	Наскрізна з трьома розділами (14 тактів)	Наскрізна (14 тактів)	Наскрізна (28 тактів)

Тематичний матеріал	b у збільшенні – ц.14 – 2 т. ц.15 (12 тт.) b₁ - з 3-го т. ц.15 – 6 тт. ц.16 (14 тт.)	c (скорочена) – з 7 т. ц.16 – до ц.17 (4 такти) c₁ (скорочена) – 4 такти ц.17 c₂ - з 5-го т. ц.17 – до ц.18 (6 тактів)	d – 4 т. від ц.18 (4 тт.) d₁ – 4 т. ц.18 – 2 т. ц.19 (8 тактів) d₂ – 3-4 тт. ц.19 (2 такти)	R : з елементами b – 5 т. ц.19 – 2 т. ц.21 (18 тактів) з елементами a (завершення) – 3 т. ц.21 – 2 т. ц.22 (10 тактів)
Тональності	fis-moll	d-moll, es-moll	es-moll, b-moll	d-moll

II частина – сарабанда

Концентрична форма (АВСВА)

Розділ	А	В	С	В ₁	А ₁
Форма	Проста двочастинна	Період повторної будови	Наскрізна	Період повторної будови	Період єдиної будови (без a₁)
Тематичний матеріал	Розділ a – до ц. 3 (28 тт.) a₁ – ц.3 - 7 тт. ц.4 (16 тт.)	B - з 8 т. ц.4 – 9 т. ц.9 (12 тт.)	C – 1 т. до ц.6 – 5 тт. ц.7 (16 тт.)	B₁ – з 6-го т. ц.7 – 3 тт. ц.8 (8 тт.)	a – 4 т. ц.8 – ц.10 (27 тт.)
Тональні опори	a-moll	D-dur	f-moll	cis-moll	h-moll – a-moll

III частина

Форма – складна тричастинна, де крайні частини – рондо

Розділ	A	B	A
Форма	ABACADA (78 тактів)	ABA ₁ (122 такти)	ACADA + Coda (63 такти + 16 тактів)
Тематичний матеріал	<p>Рефрен (A) – 8 т.</p> <p>B – 1 т. до ц. 1 – 3 т. до ц. 2 (8 тт.)</p> <p>A – 3 т. до ц. 2 – 5 тт. ц. 2 (8 тт.)</p> <p>C – 6 т. ц. 2 – 3 т. до ц. 5 (22 тт.)</p> <p>A – 2 тт. до ц. 5 – 6 тт. ц. 5 (8 тт.)</p> <p>D – 7 т. ц. 5 – 6 т. ц. 6 (10 тт.)</p> <p>A – 7 т. ц. 6 – ц. 7 (14 тт.)</p>	<p>A: a – ц. 8 – 6 т. ц. 9 (16 тт.)</p> <p>a₁ – 7 т. ц. 9 – 3 т. ц. 12 (26 тт.)</p> <p>B: 3 т. ц. 12 – 4 т. ц. 17 (52 тт.)</p> <p>A₁: a – 5 т. ц. 17 – 2 т. ц. 20 (28 тт.)</p>	<p>A – 3 т. ц. 20 – ц. 20 (8 тт.)</p> <p>C – ц. 21 – 3 тт. ц. 23 (25 тт.)</p> <p>A – 4 т. ц. 23 – 1 т. ц. 24 (8 тт.)</p> <p>D – 2 т. ц. 24 – 1 т. ц. 25 (10 тт.)</p> <p>A – ц. 26 – 3 т. ц. 26 (12 тт.)</p> <p>Coda – 4 т. ц. 26 – ц. 27 (16 тт.)</p>
Тональні опори	D-dur, G-dur, Es-dur, G-dur, D-dur	B-dur, b-moll, D-dur	G-dur, Es-dur, G-dur, D-dur

**Схема Концерту для саксофону-сопрано з оркестром А. Ешпая
Сонатна форма з епізодом та дзеркальною репризою**

Розділ	Експозиція				Розробка	
	Монолог соліста	Вступ	ГП	ПП	1 розділ	2 розділ (джазовий епізод)
Форма	Наскрізна	Наскрізна (96 тактів)	Наскрізна (41 такт)	Тричастинна (55 тактів)	Наскрізна	Наскрізна: чотири підрозділи
Тематичний матеріал	<u>a</u> (<i>Allegro agitato</i>) <u>b</u> (від <i>ff</i> перед <i>Andante con moto</i>) <u>c</u> (від <i>Andante con moto</i>)	<u>1</u> – <u>c+b</u> (ц.1) <u>2</u> – <u>b+c</u> (ц. 2-3) <u>3</u> – елементи <u>b</u> (ц. 4-8)	Вступ – на матеріалі <u>a</u> (ц.9-10) Осн.тема – на матер. <u>a</u> (ц. 11-15)	<u>A</u> (14 т.) на матеріалі <u>c</u> (ц.16-17) <u>B</u> (26 т.) на матер. <u>c</u> (ц.18-20) <u>A₁</u> (15 т.) реприза на матер. <u>c</u> (ц. 21)	<u>1 етап</u> (8 тактів) – на матеріалі <u>a</u> (ц.22) <u>2 етап</u> (15 тактів) – інтервальний склад <u>b</u> (ц. 23-24)	<u>1 (2+24)</u> – <u>d</u> (ц.25-27) <u>2 (24) - d₁</u> (ц.28-29) <u>3 (24) – d₂</u> (ц.30-31) <u>4 (24) – d₃</u> (ц. 32-33)

Розділ	Розробка		Реприза		
	3 розділ	4 розділ	Вступ	ПП	ГП
Форма	Наскрізна	Наскрізна	Наскрізна	Тричастинна	Наскрізна
Тематичний матеріал	<u>1</u> (8 тактів) – матеріал <u>a</u> (ГП) (ц.34-36) <u>2</u> (17 тактів) – матеріал <u>c</u> (ц.37) <u>3</u> (24 такти) – матеріал <u>c+b</u> (ц.38-39)	<u>1</u> (16 т.) – елементи <u>c</u> (ц.40-41) <u>2</u> (24 т.) – елементи <u>c</u> (ц.42-44) <u>3</u> (12 т.) – елем. (ц.45) <u>4</u> (18 т.) – елем. (ц.46-47) <u>5</u> (28 т.) – елем. <u>c+a</u> (ц.48-49)	<u>1</u> (64 т.) – елементи <u>a</u> , <u>b</u> і <u>c</u> (ц.50-56) <u>2</u> (70 т.) – елементи супроводу ГП + матеріал <u>b</u> (ц.59-62) <u>c</u>	<u>A</u> (24 т.) – на матеріалі <u>c</u> (ц.63-64) <u>B</u> (16 т.) – на матер. <u>c</u> (ц.65) <u>A₁</u> (8+5) – реприза на матер. <u>c</u> (ц.66-67)	Повністю на матеріалі <u>a</u> – 24 такти (ц.68-71)

**Схема Концерту для саксофона з оркестром О. Флярковського
I частина – Сонатина**

Форма – сонатна

Розділ	Експозиція				Розробка
	ГП	СПТ	ПП	Зак.Т	
Форма	Двочастин-на репризна (16+16)	Наскрізна (42 тт.)	Двочастинна репризна (16+16)	Наскрізна (32 т.)	Наскрізна (44 т.)
Тематичний матеріал	Вступ (4 такти) aa₁ba₂ (ц.1-4)	На матеріалі a i b	cc₁c₂c₃ (ц.10-13)	Rc (ц.14-17)	На матеріалі a (ц. 18-22)
Тональний центр	G-dur	–	C-dur	–	–

Розділ	Реприза			
	ГП	СПП	ПП	Кода
Форма	Двочастин-на репризна (8+8)	Наскрізна (16 т.)	Двочастинна репризна (16+22)	Наскрізна (13 т.)
Тематичний матеріал	aa₁ (ц.23-24)	На матеріалі a i b (ц.25-26)	c₁c₂Rc (ц.27-31)	На матеріалі a (ц. 32-33)
Тональний центр	G-dur	–	Es-dur	G-dur

II частина – Романс

Форма – сонатна із скороченою репризою

Розділ	Експозиція			Розроб-ка	Реприза
	ГП	ПП	Зак.Т		ГП.
Форма	Двочастинна репризна (16+16)	Двочастинна репризна (16+16)	Наскрізна (8 т.)	Наскрізна – 2 фази розвитку (44 т.)	Двочастинна репризна (8+13)
Тематичний	Вступ	cc₁ (ц. 6-7)	Rc	1) тема	aa₁

матеріал	(16 тактів) aa₁ba₂ (ц.1-5)		(ц. 8)	вступу (ц.9) 2) матеріал a (ц.10-11) 3) матеріал b (ц.12-15) 4) каденція соліста (ц.16)	(цц.17-19)
Тональний центр	h-moll	D-dur	–	–	h-moll

III частина – Рондо

Форма – рондо

Розділ	Рефрен	Епізод 1	Рефрен	Епізод 2	Рефрен	Кода
Форма	Проста три- частинна (16+16+16)	Проста три- частинна (14+15+15)	Проста три частинна (8+8+8)	Наскри- зна (53 такти)	Проста три частинна (12+14+8)	Наскризна (11 тактів)
Тематичний матеріал	Вступ (16 т.) aba₁ (ц. 2-7)	cc₁c₂ (ц. 8-13)	aba₁ (ц.14-16)	На матеріалі c (ц. 17-22)	На матеріалі a (ц. 23-26)	a+c (ц. 27-28)
Тональний центр	e-G	Es-dur	G-dur	Es-es-As	e-G	G-dur

ДОДАТОК В

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Максименко Д. Інтерпретаційні засади концерту для саксофона з оркестром Олександра Глазунова. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. № 2. С.142–147.
2. Максименко Д. Рапсодія К. Дебюссі: до проблеми становлення концертного академічного саксофонного репертуару. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. № 3. С. 50–56.
3. Максименко Д. Одночастинні поемні жанри у контексті становлення саксофонового концертного репертуару ХІХ–ХХ століть. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 100. С. 159–171.
4. Максименко Д. Циклічні концерти для саксофона з оркестром (ХХ століття): композиційно-драматургічний аспект. *Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2013. Вип. 23. С. 48–54.
5. Максименко Д. Особенности проявлення неокласицизму в концертино для саксофона Романа Палестера. *Израиль XXI*. 2015. № 53.
6. Максименко Д. Концерт для саксофона Анри Томази в контексте становлення саксофонного репертуара во Франції. *European Applied Sciences*. #12. 2016. Stuttgart, Germany. С. 5–7.
7. Максименко Д. Концерт для саксофону-сопрано з оркестром Андрія Ешпая в контексті становлення російської виконавської школи другої половини ХХ століття. *Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету*. Рівне, 2017. Вип. ІХ. С. 158–163.