

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

КОЗИЦЬКИЙ ВЛАДИСЛАВ ВОЛОДИМИРОВИЧ

**МИСТЕЦТВО ГРИ НА САКСОФОНІ: ІСТОРІЯ,
ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
Робота на здобуття ступеня вищої освіти МАГІСТР

Науковий керівник:
КОМЕНДА ОЛЬГА ІВАНІВНА,
професор кафедри музичного мистецтва,
доктор мистецтвознавства, доцент

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2025 р.

Завідувач кафедри

доктор мистецтва, доцент Косинець І. І.

АНОТАЦІЯ

Козицький В. В. Мистецтво гри на саксофоні: історія, теорія, практика. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття другого (магістерського) рівня зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2025.

Дослідження присвячене саксофонному мистецтву та являє собою комплексну магістерську працю, де поєднано історичний, методичний та виконавський аспекти. Робота спрямована на розкриття різносторонніх характеристик інструмента саксофон, зокрема, різноманітних висвітлень його позиціонування в контексті духової групи як сольоно, так і в оркестрі; здійснено аналіз кількох різнотипних викладацьких методик, що різняться півстолітнім часовим проміжком та авторським баченням саксофонної педагогіки; проведено структурний розбір двох відмінних інтерпретацій Концерту для саксофона А. Томазі та сформульовано висновки по них.

Магістерська праця включає дослідження різноманітних елементів методик виконавства на саксофоні, вивчення органології та історії позиціонування інструмента, виконавських тонкощів технічного та художньо-образного плану. Окремий акцент здійснено на виконавському аспекті інтерпретації одного з показових творів ХХ доби – Концерту для саксофона і оркестру А. Томазі. Розглядаються труднощі технічного та естетичного змісту, аналізується відмінність у звуковидобуванні, виконавській манері, стилістиці та типі експонування соліста в контексті його спільної взаємодії з оркестром.

Проводяться порівняльні аналізи відомих інтерпретацій з виокремленням специфічних виконавських характеристик, котрим надана критична суб'єктивна оцінка та сформульовані власні рекомендації з позиції побажань для покращення конкретного проаналізованого виконавства.

Мета дослідження – збір, опрацювання, систематизація, музикознавчо-виконавське осмислення мистецтвознавчих джерел, присвячених дослідженням інструмента саксофон, його історичній еволюції, методичних посібників, та виконавству, а також, здійснити музикознавчо-виконавський аналіз обраного твору – Концерту для саксофона і оркестру А. Томазі.

Завдання дослідження: охарактеризувати дослідницьку базу саксофонного мистецтва вітчизняних авторів; здійснити короткий огляд історії виникнення інструмента саксофон, опираючись на історичні джерела; розглянути зразки методичних посібників кількох авторів, що відрізнятимуться між собою способом подачі інформації, методичною базою та педагогічним підходом; здійснити музикознавчо-виконавський аналіз Концерту для саксофона А. Томазі з позиції специфіки образно-художнього втілення основного задуму автора та його відтворення посередництвом інтерпретації двох різнотипних саксофоністів.

Наукова новизна одержаних результатів: *вказано*, що вітчизняні дослідження складових елементів саксофонного мистецтва на сьогоднішній день є достатньо різноманітними, ґрунтовними та глибокими, попри це, комплексної праці, де б висвітлювались аспекти історії, методики та виконавство – поки що немає; *розглянуто* дві відмінні методики саксофонної гри, а саме: авторські зошити французького виконавця та педагога Марселя Мюля та основні акценти в методиці сучасного українського дослідника-саксофоніста В. Чурікова з деталізованим дослідженням кожної з них; *здійснено* музикознавчий аналіз Концерту для саксофона і оркестру А. Томазі з мистецької позиції втілення автором рис французького «Індокитаю» та деталізоване тлумачення цього вузько-досліджуваного терміну; *здійснено* виконавський аналіз саксофонного концерту на прикладі інтерпретацій двох різнохарактерних виконавців та *вказано* на відмінне трактування образного змісту, динаміки, агогіки, каденцій, комплексу «соліст-оркестр», стилістичних, темпових елементів загальної концепції твору.

Ключові слова: саксофон, інструмент, мистецтво, історія, методика, виконавство, інтерпретація.

ABSTRACT

Kozytskyi V. V. The art of playing the saxophone: history, theory, practice.

Qualification scientific work in the form of a manuscript. Work for obtaining the second (master's) level in the specialty 025 "Musical Art". Lesya Ukrainka Volyn National University. Lutsk, 2025.

The study is devoted to saxophone art and is a complex master's thesis, which combines historical, methodological and performance aspects. The work is aimed at revealing the diverse characteristics of the saxophone instrument, in particular, various coverage of its positioning in the context of a wind group both solo and in an orchestra; an analysis of several different teaching methods has been carried out, which differ in a half-century time period and the author's vision of saxophone pedagogy; a structural analysis of two different interpretations of the Concerto for Saxophone by H. Tomasi has been carried out and conclusions have been formulated on them. The master's thesis includes a study of various elements of saxophone performance techniques, a study of the organology and history of instrument positioning, performance subtleties of the technical and artistic-figurative plan. A separate emphasis is placed on the performance aspect of the interpretation of one of the indicative works of the 20th century - the Concerto for Saxophone and Orchestra by H. Tomasi. The difficulties of technical and aesthetic content are considered, the difference in sound production, performance style, style and type of exposition of the soloist in the context of his joint interaction with the orchestra is analyzed. Comparative analyses of well-known interpretations are carried out with the identification of specific performance characteristics, which are given a critical subjective assessment and their own recommendations are formulated from the standpoint of wishes for improving the specific analyzed performance.

The purpose of the research is to collect, process, systematize, and interpret art history sources devoted to the study of the saxophone instrument, its historical evolution, methodological manuals, and performance, as well as to conduct a musicological and performance analysis of the selected work - Concerto for Saxophone and Orchestra by H. Tomasi.

The objectives of the study: to characterize the research base of saxophone art of domestic authors; to carry out a brief overview of the history of the emergence of the saxophone instrument, based on historical sources; to consider samples of methodological manuals of several authors, which will differ from each other in the way of presenting information, methodological base and pedagogical approach; to carry out a musicological and performance analysis of the Concerto for Saxophone by H. Tomasi from the position of the specificity of the figurative and artistic embodiment of the author's main idea and its reproduction through the interpretation of two different types of saxophonists.

Scientific novelty of the results obtained: it is indicated that domestic studies of the constituent elements of saxophone art today are quite diverse, thorough and deep, despite this, there is no comprehensive work that would highlight aspects of history, methodology and performance; Two different methods of saxophone playing are considered, namely: the author's notebooks of the French performer and teacher Marcel Mule and the main accents in the method of the modern Ukrainian researcher-saxophonist V. Churikov with a detailed study of each of them; a musicological analysis of the Concerto for Saxophone and Orchestra by H. Tomasi is carried out from the artistic position of the author's embodiment of the features of the French "Indochina" and a detailed interpretation of this narrowly studied term; a performance analysis of the saxophone concerto is carried out on the example of interpretations by two different performers and a different interpretation of the figurative content, dynamics, agogics, cadences, the "soloist-orchestra" complex, stylistic, tempo elements of the general concept of the work is indicated.

Keywords: saxophone, instrument, art, history, methodology, performance, interpretation.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1 ІСТОРИЧНО-ДОСЛІДНИЦЬКИЙ АСПЕКТ САКСОФОННОГО МИСТЕЦТВА.....	11
1.1. Аналіз ключових джерел.....	11
1.2. З історії виникнення інструмента саксофон.....	18
РОЗДІЛ 2 АНАЛІЗ МЕТОДИЧНО ПОКАЗОВИХ САКСОФОННИХ ПОСІБНИКІВ ФРАНЦІЇ ТА УКРАЇНИ.....	25
2.1. Особливості авторських зошитів Марселя Мюля.....	25
2.2. Основні методичні акценти саксофонного виконавства згідно з методикою В. В. Чурікова.....	32
РОЗДІЛ 3 КОНЦЕРТ ДЛЯ САКСОФОНА А. ТОМАЗІ ЯК СИНТЕЗ РІЗНОСТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ.....	38
3.1. Історія створення саксофонного концерту та риси французького «Індокитаю».....	38
3.2. Основні інтерпретаційні моменти в тлумаченні двох різнопланових виконавців: Ж. Гріцара та М. Хондо.....	42
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	52
ДОДАТКИ.....	57

ВСТУП

Актуальність дослідження. Інструмент саксофон є наймолодшим представником групи дерев'яних духових інструментів. Попри цей еволюційно-історичний факт, він є дуже затребуваним на сьогоднішній день серед потенційних виконавців та широко досліджений вітчизняними музикознавцями. Універсалізм у виконавстві, потенціал наслідувати людський голос, варіабельність стилістик, прийомів, манер – усе це комплексно зупиняє вибір музиканта саме на саксофоні та захоплює науковців у дослідницькому полі.

Однією з масштабних іноземних праць, присвячених саксофону, що перегукується з темою даного магістерського дослідження – слід назвати роботу польського саксофоніста та педагога «Мій саксофон» («My, Saksofon») [35]. Це видання можна умовно назвати біографією інструмента, адже, автор в контексті історії вивчення охоплює період в 160 років та охоплює період від виникнення саксофона – до сучасної його практики використання. Ця глобальна праця також містить фактаж щодо академічного та джазового застосування інструмента, детально розглядає конфлікт цих культур, наділена яскравими ілюстраціями та дискографією, тобто, апріорі цікава до прочитання та науково вартісна.

Попри цей факт, широкий діапазон українських досліджень, присвячених цьому інструменту, зазвичай мають локальний характер і базуються навколо одного основного тематичного моменту: жанру, стилістики, прийомів, виконавського періоду, а комплексного дослідження, котре б охоплювало усі ці мистецькі сфери – поки що немає. Саме тому й була здійснена спроба

охопити історичний аспект органології саксофона, методично-педагогічні моменти та інтерпретацію, безумовно, з використанням конкретного прикладу для аналізу музикознавчого та виконавського.

Об’єкт дослідження — саксофонне мистецтво.

Предмет дослідження — історія формування та розвитку інструмента саксофон, основні методики саксофонного виконавства, специфіка виконавської інтерпретації на прикладі Концерту для саксофона і оркестру А. Томазі.

Мета дослідження — зібрати, опрацювати, систематизувати та критично осмислити мистецтвознавчі джерела, присвячені саксофонному мистецтву в ракурсі історії народження інструмента, методики викладання та аналізу інтерпретаційних особливостей одного з показових творів концертного жанру.

Завдання дослідження:

- охарактеризувати найпоказовіші вітчизняні наукові праці, що стосуються саксофонного мистецтва;
- розглянути основні значущі моменти в історії еволюції інструмента саксофон;
- проаналізувати методики виконавства на саксофоні на прикладі однієї з найраніших педагогічних праць — авторських зошитів французького педагога М. Мюля до більш сучасної методики українського саксофоніста-дослідника В. Чурікова;
- здійснити музикознавчий аналіз Концерту для саксофона і оркестру А. Томазі з позиції авторського тлумачення традиційного та новаторського у творі, втіленого в оригінальній формі, стилістиці та манері композиторського письма та детальним розбором основних концепційних елементів;
- розглянути специфіку інтерпретації даного твору на прикладі двох яскравих виконань провідних сучасних саксофоністів світу;
- висвітлити інтерпретаційні тонкощі з ракурсу труднощів технічного та образного характеру, а також, вказати на відмінність у

звуковидобуванні, виконавській манері, трансліюванні авторського задуму та загальної концепції твору.

Методи дослідження: збір джерел — тексти, ноти, аудіо, відео, їхній огляд, критичний аналіз, перевірка на достовірність, систематизація отриманих результатів, проведення підсумків та узагальнення.

Наукова новизна одержаних результатів:

1. *вказано*, що вітчизняні дослідження складових елементів саксофонного мистецтва на сьогоднішній день є достатньо різноманітними, ґрунтовними та глибокими. Зокрема, автори досить фундаментально досліджують жанр європейського саксофонного концерту; інструментально-виконавську стилістику в межах того чи іншого століття; формують акценти конкретно на камерній музиці конкретної доби, на регіональній специфіці; надають методичні рекомендації з приводу виконання джазу на саксофоні, тощо. Попри таку багатогранність наукових праць — комплексної роботи, де б висвітлювались аспекти історії, методики та виконавство — поки що немає.
2. *розглянуто* дві відмінні методики саксофонної гри, а саме: авторські зошити французького виконавця та педагога Марселя Мюля та основні акценти в методиці сучасного українського дослідника-саксофоніста В. Чурікова з деталізованим дослідженням кожної з них. Перш за все, слід зазначити, що праця М. Мюля була однією з перших та опиралась на його власну практику та бачення саксофонного виконавства як такого. Разом з тим, В. Чуріков, уже маючи базу професійної виконавської та педагогічної підготовки, у своїй методичній розробці здійснює акцент на роботі над технічним матеріалом, та, безпосередньо, аплікатурою.
3. *здійснено* музикознавчий аналіз Концерту для саксофона і оркестру А. Томазі з мистецької позиції втілення автором рис французького

«Індокитаю» та деталізоване тлумачення цього вузько-досліджуваного терміну. Слід додати уточнення, що терміном «Індокитай» узагальнюється музична стилістика східно-азіатських країн, а саме: елементи пентатоніки, ладів народної музики, «орієнтальних» інтонаційних зворотів, повторюваних мелодико-ритмічних фрагментів, кварто-квінтові та секундові сполучення та наділення музичної мови імпресіоністично-споглядальним характером.

4. **здійснено** виконавський аналіз саксофонного концерту на прикладі інтерпретацій двох різнохарактерних виконавців, де, Ж. Гріцар, максимально образно втілив художній задум, органічно взаємодіяв з оркестровим супроводом, а сольні епізоди та каденції наділяв романтизованим поетичним змістом. У цей же час, М. Хондо транслює твір з позиції технічно складної композиції, демонструючи свій вражаючий виконавський потенціал, подекуди, зміщуючи акценти суто на технічний аспект інтерпретації твору;
5. **вказано** на відмінне трактування образного змісту, динаміки, агогіки, каденцій, комплексу «соліст-оркестр», стилістичних, темпових елементів загальної концепції твору. Насамперед, як Жан Гріцар, так і Макото Хондо – є послідовниками французької саксофонної школи, та, навіть, учнями одного педагога – Клода Делянгля, проте Концерт вони виконують в абсолютно відмінній стилістичній манері (академічній романтизованій та академічній з елементами джазу).

Практичне значення одержаних результатів. Результати магістерської роботи можуть бути використані в ЗВО у курсах історії музики, теорії та інтерпретації музики, теорії та історії музичних стилів.

Апробація результатів та публікації. За матеріалами магістерської роботи взято участь у роботі XIX Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених (13–14 травня 2025 року,) «Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень» та опубліковано статтю: Козицький В. В. Виразальні можливості саксофона.

Аналіз виконавських прийомів на прикладі твору Баррі Кокрофта «Rock Me!». *Молода наука Волині: пріоритети та перспективи досліджень*. Матеріали XIX Міжнародної науково-практичної конференції студентів, аспірантів та молодих учених (13–14 травня 2023 року). Луцьк: Електронне видання на CD-ROM, 2025. С. 442-444.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНО-ДОСЛІДНИЦЬКИЙ АСПЕКТ САКСОФОННОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Аналіз ключових джерел

Однією з перших наукових розвідок українською мовою, що стосувалася духового виконавства, варто назвати статтю провідного вітчизняного фаготиста, музикознавця, *Володимира Апатського (р. н. 1928)* [2]. Протягом свого тривалого творчого життя, мультиінструменталіст тривалий час працював у Київському театрі опери та балету, Київській консерваторії, що, пізніше стала Національною музичною академією, також, став автором чисельних робіт з методики виконавства на фаготі та праць, що стосуються гри на багатьох інших духових інструментах. Зокрема, 1989 року побачила світ його педагогічно-методична збірка «Теорія і практика гри на духових інструментах» [26], а, уже в 1969 митець видає статтю із актуальною у всі часи назвою «Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах». Слушно, що сам збірник «Українське музикознавство» вперше побачив світ в освітніх рамках Київської консерваторії у 1965 році, а вже через чотири роки В. Апатський видає в ньому свою статтю. Це важливий етап в еволюційних процесах духового мистецтва і саксофонного зокрема, та засвідчує не лише чималий інтерес виконавців, що прагнуть реалізувати свій мистецький потенціал в наукових розвідках, а й піднести його до високопрофесійного музикознавчого рівня.

Варто додати, що мистецтвознавець у 2006 році видає навчальний посібник, що висвітлює основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва. Попри той факт, що книга призначена загалом для духових інструментів, вона постає вартісним екземпляром для саксофонного виконавства в якості україномовного, незалежно досліджуваного та відносно «свіжого» наукового погляду [3]. Кількома роками пізніше музикознавець-

духовик видає декілька вартісних статей, одна з яких висвітлює шляхи подальшого збагачення духового виконавства. Уже з цієї лаконічної роботи можна прослідкувати прагнення митця до розвитку того рівня вітчизняного духового мистецтва, на якому воно знаходилося на час написання цієї наукової праці, а це – 2008 рік [4]. Звісно, з того часу відбулось багато позитивних змін у розвитку мистецтва духових, але такого ґатунку непоодинокі мистецтвознавчі статті лише стимулюють формування загальних еволюційних щаблів.

Також, одними з найраніших праць періоду незалежності України слід назвати наукові розвідки Михайла Крупця – відомого на всю країну одеського педагога та виконавця. Насамперед, це дисертація митця, присвячена виконавській майстерності саксофоніста у музичній творчості XIX-XX доби [10]. В основі підходу митця до творчого дослідження лежать елементи концепції, де сформоване уявлення щодо історично-стильових основ мистецького розвитку. Автор пропонує жанрово-стилістичну типологію смислового поєднання у формуванні майстерності виконання музикантів-духовиків у загальній функціональній системі. Дослідник влучно використовує різноманітну новітню термінологію, супутню категорійному поняттю виконавської майстерності.

Попередньо до дисертації, митець видає науково ціннісну зібрану інформацію щодо художньо-виразного мислення виконавця-саксофоніста у своїй статті 2003 року видання. Зокрема, тут він піднімає тему технічної підготовки виконавця, робить акцент на осмисленій інтерпретації, де вагому роль відіграє емоційна складова [11].

Одним з революційних видань в межах академічної саксофонної освіти слід назвати навчально-методичний посібник В. Чурікова, що стосується саксофонної джазової імпровізації [28]. Його унікальність та самобутність полягає в тому, що для інструмента саксофон на сьогоднішній день методично-виконавських посібників українською мовою, як таких, існує дуже обмаль, зважаючи на культурно-історичні події минулого і тотальну

заангажованість. Поруч тим, вітчизняне джазове мистецтво – знаходиться лише на стадії свого активного розвитку, а такого гатунку педагогічно-методична література щодо саксофонної гри – стала потужним еволюційним щаблем загальномистецьких процесів.

У систематизованому навчально-методичному посібнику розміщена важлива педагогічна інформація, посередництвом котрої, виконавець-саксофоніст отримує змогу удосконалити свій хист володіння засобами ладовості, гармонії задля їхнього використання в сольних побудовах імпровізаційного типу. У першій частині розгляданого посібника автор зосередив гами всіх тональностей мажору та мінору, тонічні й домінантові тризвуки, септакорди зменшеного типу з усіма оберненнями. Далі пропонуються базові вправи в іонійському, дорійському та міксолідійському ладах. Слушно зауважити, що у нотних прикладах автором вказані всі аплікатури, що постає додатковою перевагою таких зразків, а час освоєння першого розділу книги орієнтовано передбачено на три семестри [28].

Стилістику саксофонного виконавства в контексті проблематики стильового моделювання у XX-XXI століттях дослідив у своїй дисертації В. Авілов [1]. Праця досліджує саксофонне мистецтво, формуючи стилістичні паралелі, зокрема, автор вважає, що в тембрі інструмента можна виявити елементи вокалу, типові бароковій добі, з якого узяв свій початок оперний романтизм та необарокові модерні та джазові лінії XX доби. В. Авілов робить акцент на діапазонній широті використання інструмента не лише в сфері академічної музики, а й у музичному мистецтві «третього ряду». Дослідником констатується закономірність історичної появи саксофона в романтичний музичний період, адже він цілковито відповідав потребам цієї епохи. Посередництвом історичної систематизації, здійсненої у науковій роботі, автором виділений базовий період, а це – XIX доба, а також, росіївську та постросіївську романтичну епоху як «досконале сопрано» [1].

Важливою працею для українського музичного мистецтва є дисертаційне дослідження М. Мимрика, де основний акцент автор робить на українську

камерну музику кінця XX – початку XXI доби [17]. Авторська наукова позиція базується на тлумаченні сучасного саксофонного камерно-інструментального виконавства як перебуваючого в постійному розвитку, через конструктивні вдосконалення та збільшення кількісного та якісного показника художніх творів. Варто погодитись із дослідником в тому ракурсі, що нинішні композитори активізували свою творчу роботу для камерно-інструментального складу, аби збагатити його репертуар в межах конкурсно-фестивальної та концертної діяльності.

На думку науковця, посередництвом композицій даного культурного пласту, відкривається можливість нових виразових саксофонних функцій та його функціоналу в академічній музиці. Зокрема, автор розглядає оркестрові зразки творів, що були маловживаними у сольному та ансамблевому виконавстві початку XX доби та яскраві взірці композицій сольного-ансамблевого виконавства наприкінці XX та на початку XXI. Серед причин, що спровокували модифікаційні процеси саксофона – слід назвати динамічні процеси у бік зміни інтерпретаційно-виразового потенціалу інструмента. Тут же, слід зауважити, що виконавська техніка багатьох інших духових – також розширилась завдяки введенню нових виконавських прийомів, технік та ефектів, які яскраво себе проявили в інтерпретації XX століття.

Слушно, що дані процеси пов'язані з композиторськими експериментами з темброво-звуковим потенціалом інструмента, що якнайкращим чином можна прослідкувати у композиціях сольного та камерно-інструментального зразка. М. Мимрик робить акцент на модифікаційних процесах, що відбуваються із саксофоном та його перебуванні в перманентних станах та перебігу технічного вдосконалення. Тут же, автор звертає увагу на іншому аспекті позиціонування інструмента – як на експериментальному зразку для сучасних композиторів, котрі, посередництвом темброво-звукової палітри саксофона, здатні експонувати специфічні епохальні художньо-філософські узагальнення. Взаємозумовленість цих процесів продиктована тембрально-звуковими експериментами, а також, інтенсивним розширенням виразально-

виконавського саксофонного потенціалу в контексті культури камерно-інструментального мистецтва [17].

В науковому арсеналі митця отримало місце висвітлення жанрових особливостей вітчизняного камерно-інструментального мистецтва за участі саксофона [16]. Зокрема, автор обирає до розгляду саме XX-XXI добу у своїй статті 2009 року та робить акцент на специфічних жанрах вітчизняної спадщини, в котрих автори використовували саксофон – в рамках дисертаційного дослідження.

Також, у співавторстві з І. Савчуком, дослідник розвиває окреслену тему в дещо пізнішій статті, де фокусується на контексті музично-виражальних можливостей саксофона також в українській камерно-інструментальній музиці [18].

Серед сучасних досліджень в руслі саксофонних жанрів, котрих, апріорі, існує лише кілька, варто звернути увагу на дисертацію Д. Максименка 2018 року, котра містить теоретичний та виконавський аспекти європейського саксофонного концерту [13]. Автором вивчаються усі процеси, пов'язані з формуванням, становленням та розвитком жанру концерту для інструмента саксофон протягом XX доби з позиції інтерпретаційної специфіки. Увесь еволюційний комплекс автор конкретизує посередництвом аналізу різнотипних композицій, написаних не лише, безпосередньо, у жанрі концерту, а й саксофонного концертино між 30-80 роками минулого століття. В рамках європейських академічних традицій Д. Максименко визначає ключові напрями еволюції інструмента саксофон, а також, відзначає провідні здобутки в рамках саксофонного виконавства та специфіку інтерпретації ряду проаналізованих творів у жанрі концерту та концертино.

В рамках цієї наукової роботи, що слушно зазначити, автор окреслює еволюційні історичні етапи в саксофонному репертуарі XIX–XX доби, виділяючи, при цьому, європейські виконавські осередки. Тут же, відзначаються вагомі чинники, сприятливі для фіксації саксофона в практиці його виконання. Важливо, що музикознавець-саксофоніст не лише дослідив

період виникнення жанру концерту для саксофона, а й прослідкував усі еволюційні зміни, що відбувалися з ним аж до 80-х років минулої доби, виділяючи такі терміни, як «концерт» та «концертність» у музикознавчих працях.

З позиції автора, до періоду XIX доби жанр інструментального концерту базувався на основі взаємозв'язків між інструментальними групами, в контексті котрих відбувалося зміщення акцентів. Саме тому, цей жанр набуває ролі провідного та здатного максимально влучно розкрити особистість виконавця віртуозного типу. З даного ракурсу, музикознавець виділяє основні два концертні види, де, окрім віртуозного (де першочергово фігурує соліст-віртуоз), постає ще й симфонізований, котрий розкриває найтісніший синтез між солістом та оркестром [13].

Цього ж, 2018 року, виходить у світ ще одна дисертація українського саксофоніста – Д. Зотова. «Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва XX століття» [7], де дослідник визначає змістовні параметри позиціонування інструмента в сольному та ансамблевому виконавстві з огляду на аналіз професійних підвалин саксофонної французької, німецької та української шкіл. Автор здійснює характеристику історичної еволюції мистецтва виконання на саксофоні в якості сучасного феномену у європейській культурі, що отримало професійний характер уже на своїх початкових етапах у французькому та німецькому музичних мистецтвах. Також, дослідником обґрунтовується уся психоемоційна специфіка, котра насичує свідомість виконавця, пояснюючи, таким чином, засади механізму роботи усієї фізіологічної бази виконавця. В цьому ж ракурсі – автором розглядаються процеси психофізіології у міжособистісній комунікації виконавця в контексті ансамблевої гри.

Доцільно відмітити, що завдяки цій дисертації до наукового обігу вводяться терміни «інтерпретаційної моделі», «мнемічного виконавства», «мистецької мотивації» та «колективної імпровізації». Основний акцент у своїй роботі Д. Зотов робить на еволюційних процесах мистецтва виконання

на саксофоні у Полтавському регіоні, висвітлюючи в цьому аспекті Г. І. Головню – основоположника школи саксофона. Тут же – виявляє оригінальність композиторського бачення в «Концерті для саксофона та камерного оркестру» авторства В. Рунчака, написаного 1987 року та у його оригінальній композиції «Homo Ludens I» - 1991 для сольного виконавства на саксофоні [7].

Для даного магістерського дослідження важливим джерелом інформації постає і дисертація львівської саксофоністки, Лілії Максименко, що окреслює вітчизняне регіональне саксофонне мистецтво [14]. Обрана авторкою проблематика локальної еволюції, що цілком закономірно, включає в себе соціально-історичний контекст в межах якого відкривається можливість виявлення типових музично-культурних характеристик в цілому та по кожному окремо. З даного наукового ракурсу вивчення українського саксофонного мистецтва виникає перспектива окреслення витоків формування інтересів та впровадження специфічного інструменту до національно-культурної панорами. Поруч з тим, відстежити шляхи й каталізatori поширення саксофона та встановити типові ознаки творів для цього інструмента вітчизняних авторів з позиції національної ідентичності.

На думку Максименко Л., саксофонні композиції повинні аналізуватися з позиції не лише конкретного артефакту, втіленого в освітньому, творчому, виконавському аспектах, а й в якості багаторівневого та об'ємного терміну музичного мистецтва XIX-XX доби. Важливо, що у дослідженні функція саксофона розкривається не лише посередництвом експонування фактажу, особистостей та подій, а й відстежується у відповідності до інструментальної еволюції в історичному, політичному, соціальному та культурно-мистецькому процесах. Вони ж, на думку авторки, сформували базу вітчизняного переосмислення популярного сучасного інструмента. Центральна гіпотеза цієї дисертації формується навколо комплексного підходу та дослідження синтезу саксофонних артефактів та соціуму. Завдяки цьому – відкривається

можливість виявлення типових рис українського саксофонного виконавства в межах загальносвітових мистецьких процесів [14].

Однією з найсучасніших дисертацій, важливих для аналізу та формування основного матеріалу даного магістерського дослідження – є праця В. Лебеда, що стосується академічних творів для саксофона з оркестром в якості репертуарної новації [12]. Розглядана наукова праця містить системне дослідження проблематики мистецтва музичного виконавства саме новітнього саксофонного репертуару. Тут автор виділяє ключові етапи формування репертуару для інструмента саксофон, розкривається художня специфіка композицій для цього інструмента в супроводі духового оркестру, еволюційні музично-виразові засоби, котрими володіє академічний саксофоніст, темброво-кolorистична специфіка звучання інструмента саме під супровід духового оркестру. Важливо звернути увагу, що автором формуються своєрідні акценти у своїй роботі, а саме, оригінальність саксофонного репертуару ним досліджено з позиції впровадженої сольної виконавської форми до загальної композиційної структури творів академічного зразка для саксофона та духового супроводу. Також, автор наголошує на існуванні проблематики новацій в сучасному саксофонному репертуарі та недостатньому вивченні його сольного звучання з супроводом у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві [12].

1.2. З історії виникнення інструмента саксофон

Варто зазначити, що на сьогоднішній день історія еволюції інструмента саксофон охоплює період від часу його винайдення і початкових функцій – до стабілізації ролі сольного та ансамблевого інструмента, а також, учасника симфонічних оркестрів. Зважаючи на той факт, що духові протягом ХІХ доби зазнавали кардинальних видозмін в аспекті органології – фактично, після

«аскетичної» ролі в класичному оркестрі їхнє звучання набуває більшої розкутості та виявляє максимальний функціональний потенціал кожного інструмента групи.

Трактування духової групи інструментів поступово характеризується мелодизацією гармонічного голосу та його повним відокремленням від струнної групи. До вагомих зрушень слід віднести й народження індивідуальної оркестрової стилістики, де посилюється темброва своєрідність кожного окремого інструмента та залучаються динамічні, регістрові, штрихові та гармонічні фактори у комплексному синтезі. Періодом розквіту оркестрового мистецтва слід назвати 1830-ті та 1840-ті роки. У цей час темброва колористика отримує величезне навантаження образного плану, що зумовлено романтичною естетикою та новими творчими орієнтирами, котрі були першочерговими в об'єктиві провідних авторів епохи. Разом з тим, перевага оркестрового звучання резонує не лише з виникненням оперного жанру нового зразка, а й з розвитком симфонічного мистецтва програмного типу.

В контексті розкриття задуму автора основна роль лежить на оркестровому ресурсі. З плином часу відбувається збагачення групи духових інструментів в кількісному та якісному показниках, і вона стає рівноправною та більш повнозвучною, аніж у тому вигляді, коли в попередньому варіанті задовольняла естетичні потреби композиторів.

В контексті духових інструментів саксофон варто виділити завдяки його самобутній семантичній визначеності, тембровій неординарності та потенціалом втілювати різноманітні сонорні ефекти та наслідуванню елементів голосу людини та найтендітніших емоційних градацій. Інструмент поступово формується як надбання композиторських задумів авторів XIX доби та зумів репрезентувати одну з найбільш широких родин в контексті тембрового середовища симфонічного оркестру [49, р.1078].

Станом на сьогоднішній день, він представляє наймасштабнішу родину серед усіх існуючих інструментів в симфонічному оркестрі, куди, окрім

звичного сопрано, альт, тенора та басу – входить сопрілло, сопраніно, баритон, контрабас та, навіть, субконтрабас. Родина саксофонів наділена надзвичайно широким темброво-теситурним діапазоном, а історія винайдення інструмента, на сьогоднішній день, неодноразово досліджена науковцями. Зокрема, одні з найпублічніших даних в Encyclopedia Britannica свідчать, що подія не була одномоментною і датувати її можна 1840-1842 роками, коли Адольф Сакс спробував прилаштувати мундштук бас-кларнету до офікліда (одного з прашурів туби), котрий відноситься до мідної духової групи і спробував видобути звук [30].

У Франції саксофон зазвучав вперше, і тут же він отримав свій потужний шанс реалізації. На початкових етапах активізації духових виникла гостра необхідність в самих інструментах та музикантах, адже, потребувалось багато років задля їх освіти. Цілком закономірно, що перед А. Саксом та його колегами-композиторами, що були зацікавлені в творенні саксофонного репертуару, виникало ряд труднощів в закладенні підвалин у французькій виконавській саксофонній школі, котра, станом на зараз, є найпотужнішою в цілому світі [51, pp. 99-125.]

Серед найпопулярніших інструментів ХХІ доби, безумовно, фігурує і саксофон. Цей музично-історичний факт передбачає народження такого поняття, як національна саксофонна школа: такого ґатунку поняття починають формуватися у різних країнах та регіонах, таким чином, ставлячи собі за безумовну мету – відкрити та удосконалити потенціал інструмента, незважаючи на ряд типових відмінностей і особливостей [37].

Окреслені мистецькі явища пророкують інструменту потужний еволюційний розвиток, про що одним з перших заявив у своєму трактаті ХІХ століття композитор та інструментознавець Гектор Берліоз. Слушно, що митець написав у своєму трактаті з оркестровки: «Великий трактат про інструментування та оркестрування» – доволі масштабну статтю про саксофон, а уже в 1840-50 роках сформувались романтичні оркестри симфонічного та оперного типу, в кожній групі яких були наявні чотири

голоси, відповідно, як такої, нагальної необхідності розширення оркестрового колективу – не було [34].

Введення саксофона в духовий оркестр відбулось, фактично, одразу, а ось, у симфонічний – дещо пізніше. Орієнтовно, у 1841 році А. Сакс отримує наступний патент, в котрому достеменно документує свій винахід, розділяючи інструмент на родину для духового оркестру та родину для симфонічного [50, Рр. 91-105]. Важливо, що через чотири роки виходить службовий документ з військового міністерства Франції щодо офіційного затвердження інструмента у військових колективах, котрі ще називали «хорами музики війська» [37].

Завдяки цьому нововведенню в музичній гімназії Парижа у 1847 році відкривається новий факультативний клас – саксофона, проте, через кілька років саму гімназію було розформовано, відповідно, «освітній» шлях інструмента дещо призупинився. Попри цей несприятливий фактор, рівно через десять років, завдяки старанням військових кіл – Паризька консерваторія відкриває новий формат – військові класи, де керівником стає А. Сакс. Важливим постає той факт, що педагогічні ази митця були покладені в «Школу гри на саксофоні» 1845 року іншого композитора та активного дослідника саксофона – Ж.-Ж. Кастнера [41].

Наступним еволюційним щаблем в розвитку інструмента слід назвати відкриття класу саксофона у консерваторіях різних країн, зокрема, німецькій, англійській, італійській та бельгійській. В інших країнах інструмент поки сприймався консервативно та упереджено. Одними з перших композиторів, хто захопився потенціалом саксофона – стали французькі автори. Наприклад, **Г. Берліозом** написано «*Хорал для голосу та шести духових інструментів*» уже через чотири роки, як А. Сакс винайшов новий інструмент (1844); через двадцять років після цього твору світ побачила «*Африканка*» **Дж. Мейєрбера**, пізніше – «*Весілля Прометея*» **К. Сен-Санса**, «*Сильвія*» **Л. Деліба** та інші твори **Ж. Масне**, **А. Тома**, **Ж. Бізе**, **М. Равеля**, тощо [13].

Цілком обґрунтовано, що Франко-Пруська війна внесла свої корективи до розвитку популярності саксофона, і клас інструмента в Паризькій

консерваторії закривається до 1942 року. Слушно, що усі, досі сформовані мистецькі процеси повинні були мати інший вияв, відповідно, мистецький фокус саксофонного мистецтва переміщується на інший континент [39].

Зважаючи на той історичний факт, що наприкінці ХІХ доби у США активно розвивається джаз – саксофон стає рушійною силою творчого потенціалу як виконавців, так і авторів. Він стає дуже популярним завдяки своєму доволі оригінальному та незвичному тембру, виразовому потенціалу та набирає популярності серед слухацької аудиторії, а завдяки концертам віртуозних виконавців – інтерес до саксофона все більше поглиблюється та суттєво розширює регіональний вимір композиторських звернень [53].

Звісно, сформувалась ціла когорта митців, котрі познайомили американського слухача із саксофоном. Серед перших був Е. Лефебр, а надалі його ідеї були підтримані Анрі Вілем, Луї Майором, Жаном Мурманом, Жан-Батистом Суальом. Вагому роль відіграла в цьому процесі і видатна виконавиця Елайза Холл, котрій композитори, її сучасники, присвятили величезну кількість творів. Слід зазначити, що саме завдяки інтегративним джазовим процесам в європейські країни – саксофон отримує нову хвилю популярності.

Тогочасні технічні та художні прийоми звукоутворення на інструменті дозволяють застосовувати саксофон не лише в джазовій, а й академічній музиці, тобто, попереднє академічне втілення переходить на інший виразовий щабель музично-образних можливостей. Разом з тим, у творчості авторів першої половини ХХ доби інструмент позиціоновано носієм нових змістовних смислів, що формувались навколо його тембру та були пов'язаними з образами лірико-драматичного плану.

До прикладу, «Домашня симфонія» Р. Штрауса містить саксофонний квартет; свого часу, Дж. Гершвіном було використано три зразки інструментів з усієї саксофонної родини майже у всіх композиціях. Важливо також, що в якості окремого виду виконавства як у США, так і в європейських країнах набуває популярності саксофонний ансамбль, а в ХХ столітті відбувається ряд

трансформацій, що стосуються позиціонування інструмента. Наприклад, утвердження в джазовому мистецтві в 20-х роках спричиняє ту ситуацію, що корнет з головної ролі – отримує другорядну, а в академічній музиці – навпаки, настає пауза в зацікавленні інструментом (порівняно з тим сплеском зацікавленості, що був десятима роками раніше). Попри цей факт, композитори залучали саксофон в ряд своїх творів: А. Капле – «Легенда» для саксофона та фортепіано, Л. Мору – саксофонні п'єси, К. Дебюссі, котрий створював композицію протягом довгих восьми років, але, врешті, закінчив її [48, 416-445].

Важливо, що американських митців від європейських, в аспекті відношення до саксофона, вирізняла більша настирливість – вони, ніби підсвідомо прагнули його максимально освоїти та популяризувати. Зокрема, однією з таких історичних подій було написання «Рапсодії» К. Дебюссі для саксофона, котру мала виконувати Е. Холл, та, коли потенційна виконавиця приїхала у французьку столицю – композитор не спішив завершувати твір, яким вона дуже цікавилась. Лише в 1911, коли останні штрихи незакінченої «Рапсодії» за автором зробив інший митець, Ж. Роже – твір було експоновано у 1919 році, на прем'єрному виступі. Проте, його виконав Ів Майєр, репрезентуючи новий щабель саксофонного розвитку в контексті композиції для інструмента з оркестром.

Важливо зауважити, що в період з другого десятиліття ХХ доби інструмент отримує специфічне мистецьке становище на межі одвічної дискусії між академічною та класичною музикою і був дещо «відсторонений» до 30-х років минулої доби в якості академічного оркестрового, і, тим паче, сольного інструмента [42].

Попри цей факт, дана ситуація була нетривалою, і нова популярність, що мала «джазове забарвлення» в 1930-х роках формує нову хвилю зацікавлення у композиторів академічного плану, відповідно, починають з'являтися нові твори і формується процес «повторної академізації» як у загальномистецькому просторі, так і у творчості авторів. Відбувається й переосмислення

семантичного «поля» інструмента, де його прикладна джазова функція, котра апелює до слухацької бази першої половини доби – поступово починає трансформуватись в академічну площину, де функціонал розширюється до необмежених можливостей та властивостей [42].

Поступово розширюється жанровий спектр композицій для інструмента саксофон: автори звертаються до камерних жанрів, серед яких варто виділити саксофонну *Сонат* **В. Якобі** 1930-го року, твори аналогічного жанру, автором котрих став **Б. Хайдон** у це ж десятиліття, «*Сонату*» **П. Крестона** та **П. Хіндеміта**.

Отже, важливо підсумувати, що мистецькі процеси зростання та спаду зацікавлення до інструмента саксофон, його більшої чи меншої популяризації в академічному або джазовому мистецтві зумовило народження поняття «національна саксофонна школа». Також, сюди ж варто віднести конгреси саксофоністів, що розпочали свою активну діяльність, починаючи з 1969 року, де почали свої кращі комунікативні традиції видатні світові педагоги, виконавці, музикознавці, основною метою котрих було та є широка популяризація інструмента як в академічному напрямку, так і в естрадно-джазовому.

РОЗДІЛ 2

АНАЛІЗ МЕТОДИЧНО ПОКАЗОВИХ САКСОФОННИХ ПОСІБНИКІВ ФРАНЦІЇ ТА УКРАЇНИ

2.1. Особливості авторських зошитів Марселя Мюля

Мистецько-історичні події зумовили музичний факт формування французької саксофонної школи педагогіки та виконавства як основоположної, а фундатором слід назвати непересічну постать *Марселя Мюля (1901–2001)* [14], [22], [44]. Одразу слід зауважити, що україномовні дослідження містять про митця дуже скупі дані та інформацію – це лаконічні біографічні відомості, а також, факти з творчості та діяльності французького різностороннього митця. Попри такі обмежені відомості, на сьогоднішній день відкривається можливість дослідити його французькомовну методично-педагогічну працю «Гами та арпеджіо» у трьох збірках. У цих «зошитах» відображено не лише саксофонні прийоми виконавства, а й методика їх опанування, що в подальшому стали основоположними в авторській методиці цього ж автора [43].

Доречно відзначити, що виконавська манера М. Мюля вирізнялась неповторним шляхетним звуком, і цей факт дозволив йому отримати шалену популярність та стати одним з небагатьох солістів Гвардії. Маестро виступав також з багатьма іншими колективами та мав співпрацю з Opéra-Comique [44]. Завдяки тому факту, що М. Мюль брав активну участь в «танцювальних» ансамблях, він отримав шанс знайомства з джазовим мистецтвом, котре вагомим чином в подальшому вплинуло на формування його індивідуальної стилістики. Важливо, що в той час саме музика танцювального різновиду була предтечею раннього джазу, де відмінною від академічної європейської традиції виконавською особливістю було застосування прийому *vibrato*.

Вагомими постатями, чия гра вплинула у той час на вироблення власної інтерпретаційної манери М. Мюля стали М. Ройяль та Дж. Ходжес. Маестро

надихається винайденням цього прийому та ставить собі за мету його адаптацію в манері академічного виконання, що поступово переростає в його «візитну картку». Завдяки натхненному виконавству та яскравій індивідуальності, при кожній інтерпретації М. Мюль викликав творче захоплення й інших талановитих митців – це сприяло утворенню «Квартету саксофонів Республіканської гвардії» 1927 року, котрий одразу отримує популярність серед слухацької аудиторії та критиків музичного кола. Важливо і те, що колектив провадив активну діяльність протягом сорока років.

Після десятка років роботи в Квартеті М. Мюль залишає його та зосереджується на власній творчій кар'єрі. Маєстро активно гастролював в складі колективу, а потім – і сольо, у супроводі оркестру – багатьма європейськими країнами та Північною Африкою. Цей «золотий» час його діяльності наситила велика кількість подій, завдяки котрим було розкрито не лише шляхетні риси саксофона, а й інший його потенціал. Блискуча кар'єра маєстро завершилась гастрольним туром у супроводі Бостонського симфонічного оркестру, що відбувся в США у 1958 році. Найрепертуарнішими композиціями програми з 12 концертів було «Концертино» Ж. Ібера, присвячене самому ж виконавцю та «Балада» авторства А. Томазі. Серед музикознавців побутує історія про присвоєння музиканту титулу «Рубінштейну саксофона», котрий він отримав від нью-йоркських журналістів. Слушно, що французькими критиками маєстро було названо «другим Н. Паганіні» [36, р. 41].

Важливим фактом біографії М. Мюля є його визнання не лише майстром класичного саксофона, а й наступником творчих ідей Адольфа Сакса. Однією зі сфер діяльності музиканта слід назвати аранжування, адже, його роботи склали вагомому частину в еволюційних щаблях репертуару для саксофона. Безперечні впливи у музичній культурі ХХ доби, індивідуальне та виконавство в рамках Квартету – викликало інтерес достатньої кількості авторів того часу. Важливо, що, окрім вище названих творів, маєстро присвячували композиції А. Оннегер, Д. Мійо та Ф. Шмітт.

Ще одним суттєвим фактом виконавства М. Мюля постає його передача досвіду та знань своїм учням: цей мистецький процес максимально активізувався 1944 року, коли маестро отримує запрошення у відновленні класу академічного саксофона Паризької консерваторії, котрий «розпустили» у 1870 році. Істотно зауважити, що за чвертьстолітню викладацьку історію педагог виховав більше трьохсот учнів, котрі в подальшому – не лише затребувані виконавці, а й педагоги, котрі також здійснили свій методичний вклад в історію виконавства на саксофоні. До таких персоналій слід віднести І. Рота, Ф. Хемке, Е. Руссо, Д. Дефайя, а останній безпосередньо наслідує свого вчителя в його класі саксофона та передав естафету К. Делянґлю, котрий викладає і по сьогодні.

Повертаючись до постаті М. Мюля, необхідно зазначити, що його внесок в методичну літературу для саксофона – є неоціненним, особливо з ракурсу технічного освоєння інструмента музикантом. Завдяки наявній виконавській та педагогічній практиці, митець зумів узагальнити свої знання та викласти їх у спеціальних посібниках. Також, маестро займався адаптацією для саксофона композицій відомих авторів – його сучасників. Серед них: гобойні твори Ф. В. Ферлінга, флейтові – Т. Бьома, А. Тершака, Г. Суссмана та Т. Бербіґ'є. Значущим аспектом його методичної роботи з творами цих композиторів, є адаптація збірок технічних вправ. До прикладу, «Eighteen Exercises or Studies after Berbiguier» або «Daily Exercises after Terschak» [52]. Отож, М. Мюль прагне відкрити нові горизонти для виконавця-саксофоніста, формуючи нові знання про виконавські школи та техніки гри на різних духових [34].

Цікаво, що методичні вказівки та технічна інформація з вище названих збірників була в подальшому активно використана і у виконавській саксофонній практиці. Зокрема, «Етюди-варіації у всіх тональностях» містить зразки перекладень технічних етюдів для саксофонів авторів, котрі писали свої оригінальні твори для скрипки: Г. Е. Кайзер, Р. Крейцер, Я. Донт, та П. Роде.

Важливим є факт створення авторських посібників М. Мюлем, в котрих експоновано елементарний комплекс вправ для освоєння інструмента

саксофон. Перший з них носить назву «Аплікатура гам», хронологічно наступний – «Різні етюди», а заключний – «Складні штрихи». На сьогоднішній день, ці методичні розробки є одними з основних для виконавця-початківця та практикуючого сучасного саксофоніста. Завдяки розгляданим матеріалам, музикант отримує змогу поступового опанування інструмента та розвитку своїх вмінь і навичок.

Серед базових збірників варто проаналізувати тричастинний комплекс «Гами та арпеджіо», востаннє виданий 2005 року. Три існуючі Зошити М. Мюль будує за принципом поступового ускладнення, і, якщо *Перший* адаптовано для опанування інструмента на рівні музичної школи та початкових курсів училища/коледжу, то *Другий* – для старших курсів училища та початкових музичного вишу. *Третій* зошит адресовано студентам старших курсів музичних академій, проте усі ці поділи є умовними і прямопропорційно залежатимуть від індивідуального рівня розвитку кожного музиканта окремо.

Загалом, розглянуте в магістерському дослідженні трикнижжя – спрямоване не лише для освоєння гри на саксофоні, а й для підтримки виконавського апарату саксофоніста протягом його активної творчої діяльності.

Перший зошит містить вправи, адресовані саксофоністу-початківцю. Початково у вічі впадає атипова система, за котрою автор пропонує виконувати гами. Вони розташовані у збірнику «Гами та арпеджіо». В даній частині увесь методичний матеріал зорієнтовано навколо виконання діатонічної гами у всіх тональностях, і М. Мюлем застосовано термінологію «standard scale», що в перекладі звучатиме як «стандартна гама» [45].

Логічним буде і припущення, що в даному зразку представлена логіка, аналогічна джазовому виконавству, а саме, джазовим стандартам. Цікаво і те, що автор подає приклад виконавства гами в якості деякої формули, котра починається від «а» малої октави і закінчується на «g» третьої. Завдяки специфічному діапазону – окреслену систему вправ можна виконувати не лише альтовим саксофоном, а й баритоновим (Див. *Приклад 1.*). Тобто, уже

від початку Першого зошита формується враження, ніби даний методичний збірник автором передбачено використовувати на будь-якому з різновидів родини саксофона.

Важливо, що в основі цієї гами лежить саме її ритмічний комплекс, а рекомендація автором виконувати в розмірі 4/2 не четвертними, а вісімками або ще дрібнішими тривалостями, після яких необхідно перейти до гри вісімками на початкових долях наступного такту – свідчить про мислення митця, що, знову ж таки, апелює до джазових стандартів (Див. *Приклад 1.*)

Важливим є той факт, що надає музиканту рекомендації зупинитись на першій долі: він пропонує формувати від кожного окремого звуку ніби гаму в зменшенні, проте, потрібно відштовхуватись індивідуально від конкретної тональності. Також – опрацьовувати всі технічні складнощі як поокремо та відірвано від загально від контексту, так і в комплексі з епізодами. На них педагог просить звертати пильну увагу та повторювати багаторазово – задля кращого засвоєння та вивчення гами не лише в у висхідному та низхідному напрямках, а й з охопленням усього діапазонного спектру.

Наступним етапом фігурує урізноманітнення виконавства гам з використанням різнотипних штрихів, чергуючи їх за власним розсудом та комбінуючи почергово – також з власної позиції саксофоніста. Важливо що такий довільний підхід педагога постає доволі інноваційним в контексті усіх існуючих досі методичних підходів (також, на інших музичних інструментах). З одного боку, такий підхід дає максимальну свободу для індивідуального самовираження, з іншого – апелює до принципів джазової свободи. Важливо, що М. Мюль відкриває широкий вибір початківцю у його формуванні на первинних етапах, таким чином, стимулюючи формування образного мислення та народження потенційної практики імпровізації.

Наступним етапом в методиці автор пропонує наступний принцип виконання: (див. *Приклад №1*)

1. Для усіх мажорних гам:

- виконувати гами за вище окресленою формулою;

- гаму терціями – по всьому інструментальному діапазону;
- два обернення тонічного тризвуку – в дзеркальному виконанні, повторюючи верхній звук; (див. *Приклад №2*)

- за аналогічним принципом грати домінантсептакорд.

2. Для усіх мінорних гам:

- виконувати гами за вище окресленою формулою;
- гаму терціями – по всьому інструментальному діапазону з підвищенням сьомого ступеня ладу – гармонічний тип гами;

- два обернення тонічного тризвуку – в дзеркальному виконанні, повторюючи верхній звук;

- за аналогічним принципом грати зменшений септакорд.

Другий зошит експонує більш складні типи виконання гам [46]. На початку збірника автор пропонує зіграти стандартну гаму без пауз з акцентуванням першої долі, проте, від кожної ноти на весь діапазон інструмента, додавати репризи, щоб відпрацювати та закріпити технічний рівень пасажів (див. *Приклад №3 (M. Mule, 1948b, p. 2)*).

Надалі, М. Мюль пропонує ввести різноманіття до гами з терціями, доповнюючи її новим ритмічним малюнком, а саме тріолями. Тут же, пропонує й інші варіанти: ритм зі зміщенням долей, тобто, синкопований, варіант гами терціями, заповнюючи її. Виконавство арпеджіо рекомендовано із виключенням нотних повторів (в порівнянні з Прикладом №2). Натомість, пропонує безперервне виконавство, формуючи зупинки на основних ступенях тонічного тризвуку, домінантсептакорду та зменшеного септакорду. Слід звернути увагу на варіабельності закінчень, запропонованих автором методики: М. Мюль прагне залучення всього діапазону інструмента, щоб розвинути усю технічну базу музиканта та продемонструвати його потенціал роботи з імпровізацією на інструменті. (див. *Приклад №4*)

У своєму *Третньому зошиті* автор пропонує вправи, що допоможуть саксофоністу освоїти тональності, що мають більше п'яти знаків та є умовним продовженням Другого зошита. Тут же, автор вводить гаму хроматичного,

цілотнового зразка, збільшені тризвуки та пропонує використовувати виконавські прийоми, котрі були й у попередніх вправах – від кожної ноти, проте, без повторень [47]. У даному зошиті сконцентровані задачі на розігрування виконавського апарата та підтримки його в тонусі протягом усього виконавства не лише технічних вправ, а й художніх творів.

Здійснене аналітичне дослідження методичних збірників М. Мюля дозволяє стверджувати, що основний акцент у своїй методиці автор робив саме на технічному розвитку виконавця уже з самих початкових етапів освоєння саксофона. Автором запропонований комплекс вправ, що цілком підлягають загальноприйнятому методичному принципу «від простого – до складного», адже, гами в Другому та Третьому зошиті та робота з ними – є етапно складнішими за запропоновані у Першому. Педагог робить акцент на засвоєнні певних вмінь та навичок з подальшим застосуванням досвіду у виконавстві художніх творів – таким чином, прагне витратити менше часу на роботу в класі (за умови наявності подібних елементів у композиціях художнього зразка). Тобто, слід зробити висновок, що на мюлівських уроках він уже працює не над технічним аспектом музичного твору, а над художньо-образним, ідейним, концепційним. З позиції автора, після освоєння гам учень може починати роботу над опануванням етюдів, експонованих в інших збірниках митця.

Отже, методика французького виконавця та педагога М. Мюля – це одна з перших повноцінних зразків європейської методики ХХ доби, в котрій презентовано всі еволюційні етапи мистецтва гри на саксофоні. Основним здобутком митця серед когорти інших саксофоністів та вчителів у тому, що він першим систематизував усе те, чого сам здобував роками: знання, вміння та навички митець сформував у свою авторську школу, а всі учні маестро вирізнялись феноменально технічним виконавством.

Разом з тим, на заняттях педагог приділяв велику увагу тембровому забарвленню та вібрато. Важливо, що вправи у розглянутій методиці, дещо

пізніше систематизовує один з найвідоміших учнів маестро та продовжувач його саксофонних виконавських традицій Ж.-М. Лондейкс.

Звісно, що, окрім М. Мюля дещо пізніше, зокрема, у 1960 в своїй методичній роботі звернувся й інший саксофоніст-музикознавець, а саме, німецький дослідник Г. Бюмке, видавши посібник «Школа гри на саксофоні: з аплікатурою» [33].

2.2. Основні методичні акценти саксофонного виконавства згідно з методикою В. В. Чурікова

«Методика» В. Чурікова, видана 1997 року, орієнтована на інструмент саксофон, проте, в самій назві посібника автором не вживається назва цього інструмента, і, навіть, не згадується термін «духові інструменти», адже, назва книги звучить наступним чином: «Методика гри навчання на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики» [29, сс. 5-6]. Ймовірно, таке формулювання було продиктоване пострадянськими наративами ставлення до інструмента, бо інакша мистецька думка мала би менше обґрунтування. Так чи інакше, але для вітчизняного саксофонного мистецтва дана праця, тим паче, одна з перших методичних зразків часів незалежної України – має неабияке революційне значення.

Перший розділ автор назвав «*Робота над технічним матеріалом у класі саксофона*». Він відкривається коротким вступом та пояснювальною запискою. В «записці» В. Чуріков зазначає, що самостійна робота учня в рамках освоєння технічного матеріалу отримає цінність в тому випадку, якщо він навчиться для себе формувати якісні критерії, котрі б задовольняли його художньо-інтерпретаційне сприйняття. Щодо рівня вимог, то, на думку, В. Чурікова, він має бути попередньо сформованим педагогом – це в ідеальному випадку, а у кращому – самим учнем. Також, автором вказані

аспекти, на котрі слід звернути увагу при роботі над технічним матеріалом в саксофонному класі. Саме з цих підрозділів дослідник і побудував основні складові першої частини методики.

Отже, перший розділ автором поділено на основні, базові підрозділи виконавського апарату саксофона та основних інтерпретаційних особливостей. Зокрема:

- інструмент;
- мундштук;
- тростини;
- робота над якістю тембру звуку та інтонування;
- вивчення гам;
- робота над етюдами;
- гра акордів, ладів і джазових моделей у секвенціях;
- прослуховування та аналіз джазових стандартів;
- транскрипції відомих саксофоністів;
- примітки та нотні додатки.

Дослідник вбачає, що якість тембру звуку визначається головним чином екіпіруванням музиканта, а також його уявленням про якість звуку. До екіпіровки музиканта треба віднести: інструмент, мундштук та тростину [29, сс. 5-6].

Першочергово, автор вводить в короткий «курс» уявлення про приналежність саксофона до духових інструментів, називає його основні технічні та художні переваги, а також, особливості, від яких залежить якість звучання. Тут же, дослідником названо найвідоміші фірми-виробники інструментів, котрі варті уваги професійного виконавця, уточнюючи, що, різні модифікації будуть між собою відрізнятися звучанням.

Вагомої ролі в посібнику надано мундштуку: його виробнику, характеристикам, відповідності до фізіології виконавського апарату музиканта та жанрово-стилістичних особливостей виконуваного твору. Зазначається, що модифікації мундштуків подані номером та/або літерою латинського алфавіту.

До прикладу, один з американських дослідників, Ларрі Тіл, котрого в перекладі цитує В. Чуріков, висловлюється про мундштук, як про критерій зміни якості звучання, динаміки, рівності реєстрового звуку, гнучкості та легкості самого виконавства. Також, автор «Методики» погоджується з іноземним науковцем щодо формування звуку у внутрішній частині камери, при тому, що утворюючими механізмами фігурують мундштук та тростина. Завдяки цьому механізму – встановлюється відношення основного потоку повітря та утворених обертонів до якості звучання [54].

В. Чуріков детально аналізує поняття «пащі мундштука» та розглядає її основні види та вплив на звуковидобування. Тут же, автор тлумачить терміни високої відбивної перегородки, низької відбивної перегородки, великої та малої камери мундштука.

У підрозділі про тростини автор називає найвідоміші компанії-виробники, цитує бачення інших іноземних дослідників та формує власні узагальнення. Зокрема, той факт, що «...тростина повинна закривати всю пащу мундштука щільно та до того ж усі його боки одночасно. Це пояснює необхідність підгонки тростини за усім вигином пащі, аби вона прилягала щільно за всією довжиною пащі мундштука.» [29, сс. 9-10].

В наступних підрозділах автором зроблено акценти на наступних аспектах:

- ✓ щоденне виконання довгих нот задля формування якісного звуку та тембру – октавами вгору та вниз з півтоновим переміщенням догори на форте та меццо-форте, при можливості – з фонограмою акомпанементу, під метроном, використовуючи внутрішній слух та внутрішнє сольфеджування;
- ✓ довгі ноти необхідно грати перед заняттями, бажано перед дзеркалом, щоб контролювати роботу виконавського апарату, дихання, міміки, постави, не допускати роздування щік, з контролем зубів, якості тембру, загального звучання та інтонування;

- ✓ оволодіння ладовою технікою – основне завдання саксофоніста, саме тому необхідне вивчення гам (розвиток пальцевої техніки, виникнення додаткових вправ) з використанням усього діапазону вивчених нот;
- ✓ гами та вправи слід розпочинати вивчати восьмими нотами під метроном, за кварто-квінтовим колом, з чергуванням мажорних та мінорних в бік збільшення ключових знаків, за принципом: гама, гама терціями, тонічний тризвук та його обернення, домінантсептакорд з оберненнями, у той час, як в мінорі дещо по-іншому – гармонічний мінор, гармонічний мінор терціями, мелодичний мінор, мелодичний мінор терціями, тонічний тризвук з оберненнями, зменшений септакорд з оберненнями;
- ✓ гра п'яти ладів пентатоніки;
- ✓ виконавство етюдів слід розпочинати з творів академічного жанру, а вибір зразків – відштовхуючись від технічного рівня підопічного та поставлених перед ним технічних вимог;
- ✓ перед виконавством джазових етюдів – в учня/студента повинна бути слухова база – джазові композиції, транскрипції, елементарні знання про різницю між академічним та джазовим звуковидобуванням, тощо;
- ✓ джазові моделі у секвенціях В. Чуріков пропонує грати з попереднім вивченням базових вправ першої книги Дж. Абберсолда, де автор знайомить початківців з джазовою імпровізацією; [31] Тут же, український дослідник подає зразки вправ з цієї книги;
- ✓ після освоєння базових вправ – слід грати акорди в секвенціях за півтонами, цілими тонами, малими терціями, чистими квартами. Надалі автор детально надає рекомендації, як потрібно виконувати кожну з цих вправ, а також – поступові ускладнення тризвуками, септакордами, альтераціями;
- ✓ виконання джазових моделей в секвенціях слід розпочинати на ранніх стадіях освоєння інструмента саксофон. В якості джазових моделей варто використовувати не лише спеціальну літературу, а й фрази, що сподобалися, отримані у виконанні транскрипцій. Створені виконавцем моделі складуть у майбутньому власну музичну мову.

Другий розділ, «*Аплікатура саксофоніста*» насичений величезною кількістю схем, технічно-виконавської інформації інструментально-органологічного типу. Автор зазначає, що «... у виконавській практиці саксофоніста вибір аплікатури має велике значення у вирішенні технічних та художніх завдань.» [29, с. 23]. Тут, же, зазначає, що аплікатуру можна умовно поділити на основну, допоміжну та додаткову (комбіновану), надаючи цілком обґрунтовані визначення кожної з них. Головним чином при виборі аплікатури та в контексті виконання музичного твору саксофоністу варто постійно пам'ятати про ергономіку пальцевих рухів. Методист детально розглядає усі можливі послідовності, їхні комбінації, називаючи плюси та мінуси, надаючи рекомендації, використовуючи ті чи інші позиції, також – надає графічні позначення аплікатур.

Слушно, що автором розписані аплікатури та поради до виконавства в середньому, високому та низькому регістрах – задля кращого орієнтування потенційного виконавця. Розглядаючи поняття обертонів – В. Чуріков, подекуди, вживає термін «гармоніка», проте, не зауважує, чи це є синонімічні терміни. Окремо виділена аплікатура, що корегує інтонацію нот (підвищує та знижує її), аплікатуру для трелей та тремоло (подаючи деталізовані таблиці та схеми), чвертьтонової системи, співзвуч та акордів (також зі схемами)

В цілому, варто зазначити, що основними джерелами написання даної методики виконання на саксофоні, незважаючи на абсолютно відмінну назву посібника, постали праці іноземних дослідників, що є позитивним фактом та максимально наближає до об'єктивності дослідження. Серед плюсів посібника варто назвати і величезну кількість таблиць, схем, позначень методичного зразка, що дозволяє не лише аудіально, а й візуально та комплексно уявити загальну картину саксофонного виконавства. Отже, незважаючи на деяку опору на неактуальні іноземні джерела (російські), заангажованість назви методики, цей посібник для виконавця-початківця постає на сьогодні відправним осередком для створення більш глобальних, україно-орієнтованих та доступних методичних зразків.

Цілком закономірно, що з кожним роком в Україні з'являється все більша кількість наукових досліджень, в тій чи іншій мірі висвітлюють методичний аспект. Серед них – слід назвати статтю відомого київського саксофоніста Ю. Василевича, що розглядає методичні основи навчання гри на саксофоні [5]; О. Палаженка – присвячену методиці формування чистоти інтонації в контексті освітнього процесу підлітків виконавства на інструментах духової групи [20]; А. Степанової – що зорієнтована навколо навчання гри на саксофоні студентів-бакалаврів, а саме, подає методичні вказівки [24]; також, варто виокремити статтю Чжан Цзянань, котра виділила окремі положення з методики навчання гри на саксофоні [27].

Окрім вагомих напрацювань по методиці викладання саксофона – українські дослідники торкаються і малопоширеної теми сучасних виконавських засобів. Зокрема, слід назвати статтю 1997 року В. Носова та Я. Горбала «Деякі сучасні виконавські засоби при грі на духових інструментах» [19], що дозволила сформулювати абсолютно нові уявлення про саксофонне виконавство. Не менш вагомим постає і праця А. Понькіної про нові виконавські саксофонні прийоми у творах сонатного жанру 70–90-х років ХХ доби [23] та дослідження Т. Пастушка в рамках дисертації «Новітні прийоми гри на саксофоні» [21]

РОЗДІЛ 3

КОНЦЕРТ ДЛЯ САКСОФОНА А. ТОМАЗІ ЯК СИНТЕЗ РІЗНОСТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ

3.1. Історія створення саксофонного концерту та риси французького «Індокитаю»

Варто зазначити, що академічний саксофон до другого десятиліття ХХ доби активно перейняли джазові ансамблі, а їхніми попередніми осередками побутування були оркестри театрального, маршового й танцювального зразка. Віртуозний потенціал інструмента саксофон в різнотипних музичних стилістиках був популяризований рядом персоналій, серед яких варто назвати *Руді Відофта (Rudy Wiedoeft) (1893–1940)* – американського саксофоніста і композитора [54]. Серед когорти ранніх великих джазменів – *Джонні Ходжес (Johnny Hodges) (1907–1970)* та *Сідні Беше (Sidney Bechet) (1897–1959)*. Важливо, що інструмент саксофон відіграв і важливу функцію в композиціях для оркестру Д. Мійо, К. Вейля та Дж. Гершвіна [54], [55].

В якості сольного інструмента в академічному мистецтві саксофон пропагувала і Еліз Холл, котра не лише була активною виконавицею на цьому інструменті, а й робила замовлення на саксофонні твори у різних композиторів: К. Дебюссі, А. Капле, В. Д'інді, тощо. Важливо, що за прикладом Е. Холл в контексті репертуарного розвитку слідували й відомі в історії саксофонного мистецтва німець *Сігурд Рашер (1907–2001)* та французький виконавець, композитор, педагог, чий методичні бачення були розглянуті у попередньому розділі магістерського дослідження – *Марсель Мюль* [52], [53].

Активні творчі взаємини М. Мюля з *Анрі Томазі (Henri Tomasi), (1901–1971)*, чий концерт буде досліджено в даному розділі, фактично, розпочались з виконання саксофоністом Балади для альт-саксофона та оркестру, написану композитором саме для М. Мюля 1939 року [55]. Важливо, що А. Томазі був

представником того ж покоління, що й саксофоніст, поруч з Д. Мійо, Ж. Ібером, Ж. Франсе, і перейнявся такою стилістикою в академічному саксофонному виконавстві, де елементи джазу та інтерпретаційна манера стали більш прийнятними та органічними.

В Марселі, де проживав А. Томазі, майбутній композитор доволі часто відвідує консерваторію, практикує своє виконавство на фортепіано як у класах навчального закладу, так і у домівках заможних людей. Музикант уже в підлітковому віці умів інтерпретувати різноманітні виконавські стилістики, а від свого міста юнак отримав в подарунок стипендіальний грант на продовження освіти в Парижі. Під час навчання в консерваторії, А. Томазі повсякчас виграє престижні премії, і, окрім фортепіанного виконавства та композиції – захоплюється диригуванням.

Композитор активно захоплювався театральними і драматичними музичними сюжетами, результат чого можна буде прослідкувати в його Концерті для саксофона. Одним із джерел зацікавлення – стало опосередковане знайомство з французьким «Індокитаєм», а точніше – східно-азійськими музично-образними впливами (адже, першій половині XX століття Франція мала колонії в Південно-Східній Азії – В. К.) [55]. Зокрема, в музиці французького композитора такий своєрідний орієнталізм визначається наступними характеристиками:

- мелодичні та ладові структури, схожі на східно-азійські (пентатоніка, модальні звороти);
- використання нетипових гармоній — відкритих квінт, секундових співзвуч, квартових акордів;
- імпресіоністична оркестровка, що передає атмосферу туману, спеки, далеких країн;
- поетичні образи, навіяні східною філософією (споглядальність, натяк, символізм, містика природи).

Звернемо увагу, що у концертному жанрі відчувається тяжіння композитора до використання звукопису, тобто, музика насичена

кольоровими барвами та різноманітними субтонами відтінків. Незважаючи на деяку присутність модерністичних елементів в композиціях, створених після Другої світової війни, елементи консервативної стилістики, насиченої образністю, тембровою колористикою, все ж, переважали.

Образна індивідуальність музичної мови А. Томазі на пізньому етапі творчості була дещо насичена експресією, а саме, в творах періоду 60-х років минулого століття прослідковується стурбованість соціальними перипетіями та захоплення антивоєнною тематикою. Для розвитку класу саксофона в Паризькій консерваторії існувала практика щорічного написання твору концертного жанру для випускників цього освітнього закладу, але свій твір композитор присвятив М. Мюлю, котрий і вперше виконав цей твір 1950-го року під керівництвом самого автора.

Музикознавчий аналіз твору дозволяє стверджувати, що особливості гармонічної та мелодичної мови Концерту отримали впливи популярних музичних стилістик, котрі межують з джазом. За формою, цей саксофонний твір є двочастинним, проте, визначення автором назви першої частини *Andante et Allegro* передбачає наявність завуальованого середнього розділу. Тобто, Andante фігурує умовно першою частиною, Allegro – другою, і Final з ремаркою автора «Giration» (кружляння, вихор, обертання – В. К.)

Andante має досить скромні масштаби і виконує функцію своєрідного вступу. Вона наділена баладно-розповідним характером, імпровізаційною формою викладу, без чіткою пульсації, з частою зміною метрики, наділена різнотипними фразами більш компактного та «розтягнутого» в часі формату, котрі, почасти, перегукуються з оркестровими репліками. Варто зазначити, що у цій частині відсутнє як таке яскраве відчуття соліста – відбувається своєрідний діалог виконавця та оркестру, адже, композитор час від часу експонує доволі виразні сольюючі фрагменти інших дерев'яних та мідних духових (кларнетів, флейт, валторн). Загальна стилістика частини апелює до меланхолійних настроїв у творчості *Дюка Еллінгтона (1899–1974)* (твердження з власного слухового досвіду – В. К.)

Умовне розмежування першої частини на *Andante* та *Allegro* автор виділяє не лише вказівкою ремарки, а й зміною загального характеру викладу музичної думки, розмежовуючи між собою коротким «вступом» в оркестрі. Цікаво А. Томазі і відмежовує умовно першу частину від другої каденцією соліста – вона відповідає розташуванню типових каденцій наприкінці перших частин інструментальних концертів в контексті сонатно-симфонічного циклу класичного зразка. Тобто, велика кількість чинників спонукає до думки, що двочастинний Концерт наділений прихованою тричастинною формою.

Отже, *Allegro*, фактично, центральна «частина», стала квінтесенцією експозиції технічно-виразового та образного потенціалу не лише соліста, а й оркестру. Цікаво, що наприкінці комплексу Першої частини, *Andante et Allegro*, автор вдруге експонує каденцію соліста, проте, вона уже набагато масштабніша, побудована на музичному матеріалі основної теми та містить ряд виконавських труднощів, котрі будуть розглянуті в наступному підрозділі про інтерпретацію. Загалом, такий підхід до структури жанру саксофонного Концерту варто тлумачити, як «частина в частині», про що свідчить кілька вагомих вище проаналізованих факторів.

Final – це активна, маршоподібна, з елементами танцю тема, побудована з використанням величезної кількості ритмічних синкоп, змішаних метрів, акцентів, кружляючих повторюваних мотивів, що в комплексі формують відчуття певного руху по колу, обертання, вихору. Важливо, що оркестр в цій частині бере на себе роль пульсуючої основи, навіть в епізодах, де партія соліста – максимально ліризована. Наприкінці твору А. Томазі застосовує композиторський прийом ремінісценції, що апелює до тематичного матеріалу першої частини: основна широко-розспівна мелодія тепер звучить більш велично та зі зростанням динамічної гучності.

Повертаючись до специфіки інтонаційного втілення рис французького музичного «Індокитаю» варто виокремити наступні специфічні особливості Концерту:

- музична мова усього концерту пронизана частим використанням різноманітних «ладів народної музики», відповідно, в нотах складно прослідкувати конкретну тональність, і полотно насичене великою кількістю знаків альтерації;

- інтонаційна природа звучання солюючого саксофона балансує між джазом та орієнтальними звучаннями;

- оркестрова палітра багата колористикою та має «східне» забарвлення;

- А. Томазі регулярно наділяє окремі інструменти оркестру лаконічними соло, що мають лаконічне вираження в метро-ритмічному аспекті, і в інтонаційній сфері – це вузький амбітус, часті альтерації, повторювані короткі мотиви;

- музична мова Концерту сповнена своєрідних тембрових «змагань», перекличок різних інструментів, оригінальних поєднань різних інструментів, що формує дуже колористичну та образну картину, яка нагадує замальовки з певних театральних вистав чи, навіть, кінофільмів.

Увесь комплекс музично-виразових засобів Концерту спрямований не на пряме цитування музики Азії, а на поетизоване, естетизоване подання екзотичного мистецтва.

3.2. Основні інтерпретаційні моменти в тлумаченні двох різнопланових виконавців: Ж. Гріцара та М. Хондо

Для порівняльної інтерпретації Концерту для саксофона і оркестру А. Томазі було обрано два протилежні тлумачення твору виконавців – представників європейської саксофонної школи. Зокрема, **Жан Гріцар (р. н. 1992) (Jan Gricar)** – представляє словено-французьку виконавську школи (учень Клода Делянгля). Сольний виконавець активно виступає і як камерний

музикант, зокрема, з квітетом саксофонів Niobé та Duo Novum та з акордеоністом Неємгом Гремом [40]. Його інтерпретація Концерту А. Томазі експонована зі словенським симфонічним оркестром [38].

Для порівняння було обрано й представника іншої виконавської школи, а саме – *Макомото Хондо (Makoto Hondo)*, японського музиканта, спеціаліста на баритон-саксофоні [56]. Незважаючи на той факт, що цей музикант після японської музичної освіти отримав французьку, і також був учнем К. Делянгля – його інтерпретація відрізняється від виконавства *Ж. Гріцара*, що і буде підтверджено в порівняльному аналізі.

Разюча відмінність чутна уже з перших тактів, і, якщо, зазвичай, в музикознавчє поле зору першочергово потрапляє саме темпова відмінність, динаміка та образність, то в обидвох інтерпретаціях розгляданого Концерту одразу ж помічається відмінна атака звуку та позиціонування самої стилістики твору: *Ж. Гріцар* обирає академічно романтизований підхід до експозиції музичного матеріалу, його інтонації орієнтально-солодкаві, відчувається приди́х, міміка обличчя та загальна сценічна поведінка демонструють своєрідну лірико-романтичну розповідь. Саксофоніст з особливим трепетом виконує розділ *Andante* Першої частини: він, ніби навмисне ще більше розтягує довгі ноти, продовжує тривалість пауз та ліг, ніби, отримує насолоду від звучання. (див. *Приклад №5*)

Щодо інтерпретації *М. Хондо*, то тут варто зазначити абсолютно відмінний підхід до інтонаційної та образної складової Концерту: з одного боку – він не настільки вражаюче вступає в загальну партитуру, не виділяє, так би мовити, своє соло, що зливається із загальним звучанням оркестру. Поруч з тим, атака звуку і загалом, звуковидобування – є далеким від, апріорі, академічного, воно, радше, нагадує джазово-естрадне звучання. Інтонації досить «відкриті» «кричущі», а не «культурні», як це має бути в академічній інтерпретації. *М. Хондо* доволі сміливо підходить до висвітлення проміжних кульмінаційних зон і теситурно високих звуків. Тобто, усе звучання *Andante* в його баченні – це максимальні емоції і не завжди приглушене романтизоване

звучання, інтрига та секрет, яке в своїй інтерпретації максимально відтворює **Ж. Гріцар**. Останній, таке враження, ніби переживає власну особисту ситуацію, коли виконує Концерт.

Важливим в контексті інтерпретації постає і підрозділ першої частини, позначений ремаркою ***Allegro***: незважаючи на деяке сповільнення темпового розвитку Ж. Гріцаром – він доволі чітко інтонує та артикулює основну тему цієї структурної одиниці, в той час, як виконавство **М. Хондо** є максимально експресивним та холодним, не наділеним будь-якою емоцією. У цей же час, його гра наділена більш рубатним характером та прискореним темпом, особливо в тріолях. Цей же мотив **Ж. Гріцар** виконує більш розтягнуто, ніби насолоджується звучанням. (див. **Приклад №6**)

Подальший музично-тематичний розвиток частини передбачає демонстрацію саксофоністом потужного рівня артикуляції, а також – вміння передавати тонку межу зміни образного змісту згідно із задумом автора. Слушно зазначити, що в цьому епізоді, та у всьому творі музична мова партії саксофона, подекуди, нагадує твори японських композиторів, а саме Сонату «Fuzzy Bird» та Концерт для саксофона і оркестру «Cyber Bird» Такаші Йошімацу, а саме: зображальністю, колористичним звучанням, що апелює до звуків природи, співу птахів, тощо.

Показовою в аспекті інтерпретації є перша каденція (див. **Приклад №7**) Цей вагомий розділ Концерту композитор експонує доволі своєрідним чином: якщо переважна кількість каденцій традиційних інструментальних концертів виконується солістами при повному затиханні оркестру, рідше – при його мінімальному супроводі, то в розгляданому творі А. Томазі – саксофоніст виконує каденцію на фоні своєрідного фону – «бурдонного басу» ударних. Це створює ефект чогось неминучого, постійного, подекуди, навіть, гнітючого, адже, і партія соліста інтонаційно не має чітко окресленої тональності.

Ж. Гріцар вкладає в каденцію максимальну образність, як і у весь твір, він прагне максимально різносторонньо представити інструмент саксофон у його динамічному, віртуозному, технічному планах, але суто сам інструмент,

а не продемонструвати себе, як інтерпретатора. На відміну від нього, **М. Хондо** прагне особистісного вияву на рівні з розкриттям можливостей саксофона. Його виконавство каденції продовжує загальну інтерпретаційну манеру доволі відкритим звуком, музикант дуже вільно транслює темп, подекуди, навіть, прискорює його у порівнянні з Ж. Гріцаром. Відповідно, основна відмінність у манері звуковидобування та експонуванні стилістики Концерту абсолютно відмінно демонструє полярну образність, створену **М. Хондо** від тієї, що пропонує його колега.

Final або Друга частина Концерту – це типова для інструментальних концертів класичної традиції частина: активна, швидка, емоційно насичена. Розпочинається заключний розділ з короткого оркестрового вступу, де уже задається основний рух пульсуючими ритмо-формулами в партії кларнетів та ударних. Цікаво, партія соліста побудована на тих же повторюваних метро-ритмічних та інтонаційних «формулах», тобто, партія супроводу залишається незмінною. (див. *Приклад №8*)

Тематичний матеріал партії соліста побудовано з лаконічних рухливих поспівок висхідного та низхідного типу з окремих повторюваних зворотів дрібними тривалостями. Однією з основних труднощів слід назвати артикуляцію – дрібна пальцева техніка повинна бути бездоганною в комплексі з чистотою інтонації та контрольованою динамікою, що і яскраво демонструє **Ж. Гріцар**. Не менш віртуозним є і виконавство **М. Хондо**, проте, попередньо обраний надто швидкий темп цієї частини, та й цілого Концерту дозволяє стверджувати про деякі погрішності в інтерпретації саксофоніста: недослухані закінчення фраз, не завжди логічна динаміка, активна практика «кидання» звуку, тобто, втрачається місце конкретного звучання у фразі – його роль стає незрозумілою. Поруч з тим, виконавець експонує себе досить віртуозним саксофоністом, йому вдається подолати безліч труднощів технічного характеру, і завдяки відеоаналізу можна стверджувати, що **М. Хондо** робить це з легкістю та невимушеністю, хоча в образно-тематичному аспекті основну думку композитора в Концерті, все ж, краще доносить **Ж. Гріцар**.

Згідно з вище проаналізованими інтерпретаціями двох різнотипних виконавців можна підсумувати основні аспекти їхньої гри, зокрема, варто розпочати з *М. Хондо*:

- саксофоніст демонструє прихильність до чистого, «відкритого» тембру інструмента без надмірного насичення звучання та елементів «затухання». Завдяки цьому – збільшується можливість передати виразність кантиленних епізодів та краси мелодичних фраз;
- музикант володіє чіткою артикуляцією в швидкому темпі, у пасажах різної складності;
- добре контрольована динаміка в переходах між м'якими звучаннями фраз та більш енергійними – також прерогатива даного виконавця;
- чудове відчуття ритміки, пульсації, відповідно, це відображається в акцентуації та переважаючих у метро-ритміці твору синкопах;
- музикант доцільно обирає елементи фразування, де мелодична лінія ніби «проспівується» саксофоном;
- саксофоніст активно взаємодіє з оркестром на рівні діалогу;
- особливо виразно музикант себе проявляє у драматичних моментах, чуттєво змінюючи виразність, темпові характеристики та підсилюючи ефектність інтерпретації.

Серед недоліків *М. Хондо*, з нашої суб'єктивної позиції, варто виділити також кілька основних моментів:

- відчувається мала шкала тембрових відтінків та різючої контрастності;
- окремі фрази в контексті швидких пасажів у екстремальних регістрах отримують забарвлення технічності, а не драматичної експресії, що впливає на нівелювання образного змісту твору;
- немає прагнення максимальної свободи в інтонаційному висловлюванні – саксофоніст, все ж, притримується певних

виконавських меж та стандартів, що знижує рівень художнього втілення і наближає його до технічного;

- подекуди, в контексті виконання Концерту, соліст фокусує увагу виключно на собі, коли в даному аспекті було б логічно, відповідно до задуму автора, драматургічно взаємодіяти з оркестром.

Інтерпретація **Ж. Гріцара** також має ряд сильних сторін та суб'єктивних побажань. Зокрема, музикант показує свій високий рівень контролю саксофонного тембру, адже його звучання – максимально чисте, прозоре, інтонування має стабільний характер, навіть у екстремальних регістрах. Словенець володіє чудовою артикуляцією, адже, його пасажна техніка – швидка, точна, виважена та «дослухана»; фразування **Ж. Гріцара** протягом усього Концерту – плавне, немає різких зламів та дисонансів у голосоведенні та мелодичних лініях. В аспекті динаміки музикант формує помітні контрасти між фразами потужного звучання та, фактично «шепотом», при цьому, не забуваючи про баланс звуку соліста та цілого оркестру. З точки зору темпоритму – саксофоніст цілковито підпорядковується драматургії твору. До прикладу, ті частини, що містять змінну метрику або нетипову ритмічну пульсацію, характерну композиторській стилістиці, саксофоніст чудово оперує різкими «переходами», хоча, подекуди, більша його свобода додала б ще кращої виразності.

В інтерпретаційному аспекті, у вступному розділі лірико-пісенної частини **Ж. Гріцар** формує кантиленну лінію з максимальною виразністю та емоційною віддачею, таким чином, формуючи не сухе, грамотно продумане технічне виконання, а мистецький задум, втілений посередництвом саксофона. У фіналі саксофоніст активно співпрацює з оркестром: в їхній взаємодії відчутні репліки, діалоги, імпульси – усе це формує структурність Концерту як твору діалектичного розвитку. Важливим є і використання солістом широкого тембрового діапазону. Це – і м'які, прозорі звучання, «темні», насичені», «густі» тони, що формують загальну колористику та формують драматургічний план.

В художньо-стилістичному плані *Ж. Гріцар* вирізняється акцентуванням на імпресіоністичній оркестровці, «екзотичних» ладових зворотах, мелодичній наспівній лінії. Зокрема, у його інтерпретації яскраво прослуховуються східні звучання (пентатонічні гами), неоімпресіоністичні ефекти (цілотнові гами, модальні гами та доповнені акорди), тощо.

Цілком закономірно, що в дуже професійному та високохудожньому виконавстві *Ж. Гріцара* постає декілька моментів, котрі бажають деякого удосконалення, а саме: хотілося б почути кращого нюансування у вибудові тембрових переходів, зокрема, між емоційними «вибухами» та «тихими внутрішніми монологами». Також, подекуди бракує інтенсивнішого розвитку тематичного матеріалу задля створення максимальної кульмінаційної зони і деякої тіснішої взаємодії з оркестром, щоб не виникало надто сольних епізодів.

Саксофоніст своїм виконавством яскраво демонструє інструмент не як технічний елемент, а головним персонажем, навколо якого відбувається ціла низка подій, сформованих в історію. Лише таке комплексне усвідомлення потенційним виконавцем дозволить йому усвідомити загальну концепцію Концерту.

ВИСНОВКИ

Відповідно до мети дослідження, було зібрано, опрацьовано, систематизовано та критично осмислено мистецтвознавчі джерела, присвячені саксофонному мистецтву в ракурсі історії народження інструмента, методики викладання та аналізу інтерпретаційних особливостей одного з показових творів концертного жанру. Також, розв'язано низку завдань:

- **охарактеризовано** найпоказовіші вітчизняні наукові праці, що стосуються саксофонного мистецтва – під тематичним об'єктивом магістерського дослідження постали вітчизняні музикознавчі дослідження, присвячені інструменту саксофон, зокрема, їх детальний аналіз дозволив сформувати цілісну картину сучасного стану наукової бази, котра розкриває різносторонні вектори мистецтва саксофонного мистецтва.
- **розглянуто** основні значущі моменти в історії еволюції інструмента саксофон – у першому розділі роботи було виокремлено окремі історичні факти еволюційного розвитку інструмента та зазначено роль його винахідника – Адольфа Сакса, й коротко прослідковується функція інструмента у найраніших творах, де він з'явився, та в подальших. Зокрема, слід зазначити, що саме академічні французькі композитори, такі як Г. Берліоз, Дж. Мейєрбер та К. Сен-Санс звернулись до тембру саксофона у своїх композиціях, у той час, як в композиціях джазової стилістики (зовсім інша демонстрація інструмента), насамперед, Дж. Гершвіна, саксофон продемонстровано зовсім з іншого ракурсу;
- **проаналізовано** методики виконавства на саксофоні на прикладі однієї з найраніших педагогічних праць – авторських зошитів французького педагога М. Мюля до більш сучасної методики українського саксофоніста-дослідника В. Чурікова – увесь другий розділ дослідження присвячений методичним посібникам. Ці дві праці були дуже ретельно вивчені, сформульовано критичний погляд на суть методичних принципів кожного з представників різнотипних виконавських шкіл, тим паче, з різних країн та музично-

історичних проміжків. Наприкінці розділу було подано ще кілька праць, присвячених методичним принципам виконання на саксофоні та здійснено плавний перехід до третього, більш практичного розділу: подано дослідження, що стосуються новітніх виконавських прийомів;

- **здійснено** музикознавчий аналіз Концерту для саксофона і оркестру А. Томазі з позиції авторського тлумачення традиційного та новаторського у творі, втіленого в оригінальній формі, стилістиці та манері композиторського письма та детальним розбором основних концепційних елементів. Зокрема, музична мова усього концерту пронизана частим використанням різноманітних «кладів народної музики»; інтонаційна природа звучання солюючого саксофона балансує між джазом та орієнтальними звучаннями; оркестрова палітра багата колористикою та має «східне» забарвлення; музична мова Концерту сповнена своєрідних тембрових «змагань», перекличок різних інструментів, оригінальних поєднань різних інструментів, що формує дуже колористичну та образну картину; увесь комплекс музично-виразових засобів Концерту спрямований не на пряме цитування музики Азії, а на поетизоване, естетизоване подання екзотичного мистецтва;
- **розглянуто** специфіку інтерпретації даного твору на прикладі двох яскравих виконань провідних сучасних саксофоністів світу, а саме, учнів Клода Делангля: Жана Гріцара та Макото Хондо, чия гра має абсолютно відмінне інтелектуальне, ментальне та образне забарвлення;
- **висвітлено** інтерпретаційні тонкощі з ракурсу труднощів технічного та образного характеру, а також, вказати на відмінність у звуковидобуванні, виконавській манері, втіленні авторського задуму та загальної концепції твору. Зокрема, детально розглянуто художньо-образний та виконавсько-технічний аспекти, де сформульовані акценти на тембровість, жанровість, універсалізм, роботу з динамікою, стилістикою, технічними моментами та загальною інтерпретаційною ідеєю.

Необхідно зазначити, що обрана тема магістерської праці є достатньо широкою та всеохоплюючою, і, якщо перший розділ отримав історичне

забарвлення, другий – методичне, то третій – практично-інтерпретаційне, зокрема, було проаналізовано дві полярні експозиції відомого Концерту для саксофона і оркестру А. Томазі та подано не лише музикознавчий, а й виконавський аналіз.

Попри загальний масштабний об'єм роботи, не вдалося можливим торкнутися теми сучасного саксофонного виконавства більш глибоко, принаймні, з цього приводу є кілька супутніх досліджень: А. Степанової «Особливості сучасного саксофонного виконавства» [25] та А. Понькіної «Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів» [22].

Також, фактично, мимохідь згадано існування такого явища, як саксофонний квартет. Попри той факт, що в Україні це явище перебуває на стадії свого активного розвитку, про нього уже існують мистецтвознавчі праці, як, до прикладу, О. Мельник «Жанрово-стилістичні особливості репертуару квартету саксофоністів «Джаз-класік» [15]. Звісно, одним з найперших зразків вітчизняного академічного квартету став колектив київського саксофоніста Юрія Василевича, а історію інструмента митець дуже влучно порівнює з історією українського народу [8].

Важливо, що пріоритетними завданнями колективу постає популяризація творів зазначеного жанру не лише зарубіжних, а й вітчизняних авторів, що позиціонує їхню роботу як унікальне мистецьке явище. Також, артисти колективу використовують у своїй практиці різні типи саксофонів – як популярні, так і менш вживані, таким чином, демонструючи потенціал інструментів та можливість для різних сучасних композиторів звернути увагу на нові звучання та тембри [9]. Не менш важливою постає мистецька позиція самого організатора колективу, музиканта та педагога, Юрія Василевича по відношенню до його інструмента-фавориту: у своїх інтерв'ю він завжди позиціонує саксофон як універсальний інструмент, на котрому «...можна зіграти усе, що завгодно!... [6]

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Авілов В. М. Саксофон у контексті музично-виконавської традиції XIX - XX століть: до проблеми інструментально-виконавського стилізового моделювання: дис. ... канд. наук. Донецьк, 2013. 222 с.
2. Апатський В. М. Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах. *Українське музикознавство*. Вип. 4. Київ, 1969. С. 133-147.
3. Апатський В. М. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва: навч. посібник. Київ НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 432 с.
4. Апатський В. М. 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.
5. Василевич Ю. Методичні основи навчання гри на саксофоні. *Науковий вісник: зб. статей*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського; упор. М. Давидов, В. Сумарокова, 2008. Вип. 77, кн. 14. С. 202–213.
6. Василевич Юрій: «Саксофон – універсальний інструмент, на ньому можна зіграти все, що завгодно!» (інтерв'ю з Олесею Найдюк). *Газета «Хреца тик»*. 17.02.2015. URL <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/6F869E89F9935520C2257DEF005AA29F?OpenDocument> .
7. Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва XX століття: дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2018. 298 с.
8. Інтерв'ю з Юрієм Василевичем. Саксофон прожив таке життя, як український народ. *Журнал «Український тиждень»*. №33 (353), від 14 серпня 2014. С. 45. URL <https://tyzhden.ua/Culture/116863> .
9. Київський кuartет саксофоністів. *Filarmonia*. URL <https://www.filarmonia.com.ua/about/artists/kamerniansambli/kyyivs%60kyykvar-et-saksofonistiv/>

10. Крупей М. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX століть): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 15 с.
11. Крупей М. Шляхи формування художньо-виразного мислення виконавця-саксофоніста. *Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*. Вип. 4. Кн. 2: Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2003. С. 258–268.
12. Лебедь В. О. Академічні твори для саксофона з духовим оркестром як репертуарна новація сучасного саксофонного виконавства: дис. ... доктора філософії. Дніпро, 2023. 247 с.
13. Максименко Д. П. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації: дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2018. 203 с.
14. Максименко Л. В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2020. 296 с.
15. Мельник О. Ю. Жанрово-стилістичні особливості репертуару квартету саксофоністів «Джаз-класік». *Молодий вчений*. Херсон, 2018. №8 (60). С. 22–25.
16. Мимрик М. Жанрові особливості української камерно-інструментальної музики з участю саксофона кінця XX–XXI століть. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво) / Ред.-упорядн.: В. Т. Посвалюк, В. М. Сніжко*. Київ: НМАУ, 2009. Вип. 83. С. 140–148.
17. Мимрик М. Р. Саксофон в українській камерній музиці кінця XX – початку XXI століття: композиторська творчість і виконавська практика: дис. ... канд мистецтвознавства. Київ, 2012. 244 с.
18. Мимрик М., Савчук І. Контент музично-виразальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2017. Вип. 17. С. 159–179.

19. Носов В., Горбаль Я. Деякі сучасні виконавські засоби при грі на духових інструментах. Львів ВВПДУ «ЛП», 1997. 16 с.
20. Палаженко О. П. Методика формування чистоти інтонації у процесі навчання підлітків гри на духових інструментах. *Наукові записки. Серія Психологія і педагогіка*. Острог: Національний університет Острозька академія, 2011. Вип. 17. С. 277-281.
21. Пастушок Т. Новітні прийоми гри на саксофоні. *Нова педагогічна думка*, 2016. №3 (87). 108-111.
22. Понькіна А. М. Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів): автореф. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 20 с.
23. 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.
24. Степанова А. О. Методичні вказівки до вивчення дисципліни «Основний музичний інструмент» (саксофон) для студентів бакалаврів. Одеса: Університет Ушинського, 2020. 53 с.
25. Степанова А. Особливості сучасного саксофонного виконавства. *Scientific bulletin of South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky. Issue 3 (132). Odesa, 2020. Pp. 66-70. URL: <https://nv.pdpu.edu.ua/>.*
26. Українське музикознавство. *Musicology*. URL <http://musicology.com.ua/>.
27. Чжан Цзянань. Деякі положення методики навчання гри на саксофоні. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Зб. наук. праць. Вип. 16 (21). Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Київ, 2014. С. 96-99.
28. Чуріков В. В. Ч. 93 Джазова імпровізація на саксофоні: Навчально-методичний посібник для студентів та викладачів вищих навчальних закладів

культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Харків: С.А.М., 2011. 840 с., ноти.

29. Чуріков В. Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики. Київ, 1997. 72 с.

30. Adolphe Sax. *The Editors of Encyclopedia Britannica*. Last Updated: Nov. 2, 2025. URL <https://www.britannica.com/art/saxophone> .

31. Aebersold J. *Jazz Aids*. Printed in USA, 1982. 47 p.

32. Bartolozzi, B. *New sounds for woodwind*. London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1967. 86 p.

33. Bumcke G. *Saxophon-Schule: mit Griffabelle*. Elite Edition Nr. 306. Hamburg, London: Anton J. Benjamin, 1960. 132 S.

34. Carr W. E. J. *A Videofluorographic investigation of tongue and throat position in playing flute, oboe, clarinet, bassoon and saxophone*. D. M. A.: University of Southern California, 1978. 132 p.

35. Delong J. *My, Saksofon*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA Kraków, 2011. 134 p.

36. Frankenstein A. *The Victor and the Spoils*. *San Francisco Chronicle*. 1939. October 22. 41 S., p. 41.

37. Hemke F. L. *The early history of the saxophone*. D. M. A.: Performance, university of Wisconsin, 1975. 466 p.

38. Henri Tomasi: *Concerto pour saxophone alto et orchestre* / Jan Gričar. URL <https://www.youtube.com/watch?v=1phiotgTYyQ> .

39. Ingham R. *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 242 p.

40. Jan Gričar. *Zagrebsaxcongress*. Slovenia since September 2017. URL <http://www.jangricar.com> .

41. Kientzy D. *Les sons multiples aux saxophones*. Paris: Salabert editions, 1980. 81 p.

42. Liebman D. *Developing a personal saxophone sound*. Massachusetts: Dorn publications, 1994. 58 p.

43. Marcel Mule: Saxophonist and Teacher. *Saxophone Journal*. URL <http://www.dornpub.com/saxophonejournal/marcelmule.html> .
44. Miracle S. E. An exploration of the French and American schools of classical saxophone. Akron: University of Akron, 2015.
45. Mule M. «Gammes et arpéges», exercices fondamentaux en trois cahiers: 1er Cahier. Paris: Alphonse Leduc, 1948a. 31 S., p. 2.
46. Mule M. «Gammes et arpéges», exercices fondamentaux en trois cahiers: 2er Cahier. Paris: Alphonse Leduc, 1948b. 36 S., p. 2.
47. Mule M. «Gammes et arpéges», exercices fondamentaux en trois cahiers: 3er Cahier. Paris: Alphonse Leduc, 1948c. 31 S., p. 3.
48. Noyes J. R. "Debussy's "Rapsodie pour orchestre et saxophone" Revisited." *The Musical Quarterly* 90, no. 3/4 (Fall-Winter). 2007. 416-445. URL <https://www.jstor.org/stable/25172879> .
49. Rendal F. Saxophone before Sax. *The Musical Times* (London). 1939. December. 1. p.1078.
50. Rice A. R. "The bass clarinets of Adolphe Sax: his influence and legacy." *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 70. 2016. Pp. 91-105. URL <https://www.jstor.org/stable/26623035> .
51. Rose T. R. "The Early Evolution of the Saxophone Mouthpiece." *Journal of the American Musical Instrument Society* 46. 2020. pp. 99-125.
52. Rousseau E. Marcel Mule: his life and the saxophone. Étoile, 1982. 154 p.
53. Salamone Fr. A. "Jazz and Its Impact on European Classical Music." *The Journal of Popular Culture* 38 (4). 2005. 732.
54. Teal L. The art of saxophone playing. Miami, Florida. 1963. 236 p.
55. Tomasi, Henri (Frédien). Baker's Biographical Dictionary of Musicians. URL <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/tomasi-henri-fredien> .
56. 本堂誠 Makoto Hondo. *Baritopi Project*. URL <https://makotohondo.com/profile/> .

ДОДАТКИ

Приклад 1.

Standard scale



Приклад 2.

Mirror reflection of the tonic chord



Приклад 3.

Example of Standard scale
form the 2nd Book

*Приклад 4.*

Example H-dur from the 3rd Book



Приклад №5

à Marcel Mule

CONCERTO

pour Saxophone Alto et Orchestre

SAXOPHONE ALTO

I. ANDANTE ET ALLEGRO

Henri TOMASI

Andante ♩ = 50

p *mf* molto espress. *mf* molto espress. *pp* *mf* espress.

3 1 2 3 4

8 14 17

a piacere *a Tempo* *sans traîner*

Приклад №6

[10] Allegro (♩ = 144 environ) avec beaucoup de souplesse rythmique
(♩) (à jouer en cas de coupure)

mf sempre marcato *rubato* *a Tempo*

38 46 51

10 11 12 13

Приклад №7

158 *Cadenza (a piacere)*

159

160

Приклад №8

II. FINAL GIRATION

Allegro $\text{♩} = 144$ Vif
Tournoyant

1 $\text{♩} = 144$ 2
T^o giusto 8

6

21

28

43

f marcato

f

mf

f

mf

ff