

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка  
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв  
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

**Владикін Андрій Юрійович**

**ЖАНР МІНІАТЮРИ В КОНТЕКСТІ САКСОФОННОГО  
ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ  
СТОЛІТТЯ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво  
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник  
\_\_\_\_\_ О. В. Єременко,  
доктор педагогічних наук, професор,  
професор кафедри хореографії та  
музично-інструментального  
виконавства  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 року

Виконавець  
\_\_\_\_\_ Владикін А.Ю.

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 року

Суми 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. Проблема виконавства на саксофоні: теоретико-історичний аспект</b> .....	<b>6</b>
1.1. Саксофонне виконавство другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть .....	6
1.2. Основні риси виконавства на саксофоні другої половини ХХ – ХХІ століть .....	17
Висновки до розділу 1.....	34
<b>РОЗДІЛ 2. Особливості мініатюри в контексті виконавства на саксофоні</b> .....	<b>35</b>
2.1. Жанрова специфіка музики для саксофону .....	35
2.2. Основні тенденції розвитку жанру мініатюри для саксофону .....	49
Висновки до розділу 2.....	59
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	<b>62</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	<b>64</b>

## ВСТУП

*Актуальність теми.* Проблема виконавства на саксофоні відзначається багатоаспектністю та неоднозначністю підходів до її з'ясування. Музика для саксофону в композиторському та виконавському доробку другої половини XIX – початку XXI століть являє собою велику кількість творів. Це зумовлено специфічною можливістю саксофону, яка забезпечує реалізацію вимог до виконання як академічної, так і джазової музики, що спричинило виникнення складних жанрово-стильових композиторських та виконавських концепцій. Цей процес був пов'язаний з оновленням музичної мови, пошуком нових принципів у сфері виконавських прийомів.

Слід зазначити, що нові технічні та виразні засоби зумовлюються тими змінами, які відбуваються у виконавському мистецтві, у музичному соціумі. Так, використання саксофону в період романтизму було пов'язано з певними складнощами. Далі, завдяки популярності в джазі саксофонне виконавство активізувалося в першій половині XX століття, а в другій половині цього століття відбулося підвищення інтересу до саксофону, зважаючи на його визнання у виконавсько-професійному колі.

Наукова спадщина в галузі обраної тематики охоплює дослідження проблем виконання на саксофоні (В. Апатський, І.Гішка, В.Іванов, Г.Марценюк, В. Посвалюк, Ю.Усов, С.Цюлюпа та ін.); питань змісту і методів навчання гри на духових інструментах (Ю.Василевич, В.Блажевич, П.Круль, Б.Діков та ін.).

Втім, наукові, методичні та практично-виконавські надбання в площині означеної тематики мають роль підґрунтя у дослідженні питання виконавства на саксофоні задля висвітлення особливостей жанру мініатюри. Отже, соціально-культурне значення проблеми та її недосить повна теоретична аргументованість зумовили вибір теми магістерської роботи «Жанр мініатюри в контексті саксофонного виконавства другої половини XX – початку XXI століття».

*Мета і завдання дослідження* – з'ясувати особливості жанру мініатюри в контексті виконавства на саксофоні другої половини ХХ – початку ХХІ століття .

*Завдання дослідження:*

- висвітлити теоретичний ракурс обраної проблеми в контексті саксофонного виконавства другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть;
- розглянути основні риси виконавства на саксофоні другої половини ХХ – початку ХХІ століть;
- охарактеризувати жанрову специфіку музики для саксофону;
- розглянути основні тенденції розвитку жанру мініатюри для саксофону.

*Об'єкт дослідження* – саксофонне виконавство другої половини ХІХ – початку ХХІ століть.

*Предмет дослідження* – особливості жанру мініатюри в контексті виконавства на саксофоні.

*Матеріали і методи дослідження.*

Досягнення мети з'ясування основних завдань уможливилися використанням ряду загальнонаукових методів. Серед них: історико-стильовий, котрий дозволив усвідомити ретроспективні особливості виконавства на саксофоні та проаналізувати основні риси жанрів і стилів музики для цього інструменту; аналітико-музикознавчий, котрий сприяв вивченню та узагальненню мистецтвознавчих, музикознавчих, методико-педагогічних праць задля з'ясування теоретичного і практичного рівнів обраної проблеми.

Мета і завдання дослідження дають можливість зазначити, що *елементи наукової новизни одержаних результатів* магістерського дослідження визначаються тим, що в ньому здійснено спробу конкретизувати особливості жанру мініатюри в контексті виконавства на саксофоні.

*Подальшого розвитку* набули наукові уявлення про історичні, теоретичні та практичні аспекти розвитку виконавства на мідних духових інструментах.

*Практичне значення* отриманих висновків і результатів дослідження зумовлюється тим, що теоретичні позиції кваліфікаційної роботи та запропонований у ній фактичний матеріал можуть слугувати основою у подальшій науково-пошуковій роботі бакалаврів, магістрантів з метою здійснення заходів, спрямованих на підвищення теоретичної обізнаності та рівня фахової майстерності виконавців-духовиків. Основні положення та узагальнення магістерської роботи можуть бути застосовані у розробці та проведенні навчальних курсів у закладах вищої освіти: «Виконавська інтерпретація», «Фах», «Історія виконавського мистецтва».

*Апробація результатів та публікації.* Результати кваліфікаційної роботи на здобуття другого рівня вищої освіти були представлені та обговорені на студентській науковій конференції «Дні науки – 2021» (Суми, 03 листопада, 2021р.)

Основні положення, результати та висновки кваліфікаційної праці викладено у 2 одноосібних наукових публікаціях:

1. Ретроспективний аспект розвитку виконавства на саксофоні // Мистецькі пошуки: збірник наукових праць: випуск 1 (13). Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 176-179.

2. Особливості виконавства на саксофоні в кінці XIX – початку XXI століття. Дні науки – 2021 : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 03 листопада 2021 року, м. Суми. Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. С.10-12.

**Структура і обсяг роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел ( 57 найменувань). Повний обсяг дослідження становить 69 сторінок, із них основний текст – 69 сторінок.

## **РОЗДІЛ 1. Проблема виконавства на саксофоні: теоретико-історичний аспект.**

### **1.1. Саксофонне виконавство другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть.**

Опрацювання першоджерел свідчить про те, що розвиток саксофону зумовлений основними історичними передумовами епохи романтизму. Музичному мистецтву цього періоду властиве темброве експериментування, завдяки якому виникла можливість оновити оркестрову палітру, в тому числі, і за допомогою новаторського осмислення звучання не тільки всіх різновидів духових інструментів, що вже використовуються, але і їх нових зразків. Саме в цей період виявилася потреба в інструменті, «який не міг би заглушити слабких, але і був би нарівні з сильними» і, крім усього іншого, зміг заповнити порожню нішу, виконуючи функції сполучної ланки, між мідними, що потужно звучать. інструментами та віртуозними дерев'яними. Таким інструментом став саксофон, винайдений бельгійським майстром А. Сакс в 1840 [9].

Його темброва специфічність і неповторність докорінно збіглися з вимогами, що пред'являються композиторами-романтиками до духових, які, за словами Ю. Усова, «розцвітали симфонічний оркестр різноманітними тембровими фарбами. Зокрема, багата темброва палітра саксофона, допомагала створювати різні за настроєм та змістом музичні «теми-образи» – від надзвичайно кантиленних та експресивно-мелодійних до бравурно-віртуозних [27].

Розкриттю не використаних раніше ресурсів духових інструментів сприяли величезні конструктивні зміни, внесені внаслідок корінної реконструкції у їх органіку. Власне, зміна перерізу конічного стовбура сприяла поліпшенню тембрової барвистості звуку та найбільш легкому звуковидобуванню, а впровадження вентильного механізму на мідних духових та вдосконалення клапанної механіки на дерев'яних – дали

можливість вилучення хроматичних напівтонів та сприяли розширенню діапазону інструментів.

Слід підкреслити, що справжнім новатором стає Г. Кастнер. Не побоюючись засудження та критики елітарної музичної громадськості, він запроваджує саксофон у партитуру опери «Останній цар Юдеї». Лише через десять років, подолавши неприйняття інструменту, породжене незвичним звучанням, його починають застосовувати інші композитори. Причому одні автори обмежувалися тембром саксофону, лише як оркестровою фарбою, не доручаючи йому сольних висловлювань, деякі – навпаки, використовували його в яскравих solo [12].

Незважаючи на вживання всіх різновидів сімейства, найбільш використовуваним залишається саксофон-альт, тембр якого в творах набуває великого драматургічного значення. Яскравий зразок соло цього інструменту можна відзначити в опері Гамлет А. Тома. Проте традиції використання духових інструментів у класичній оперно-симфонічній партитурі не дали саксофону можливість стати повноправним учасником оркестру. Не виправдалися повністю розрахунки на впровадження цих інструментів у різні ансамблеві комбінації, а водночас і надія винахідника на їхні звукові переваги в оточенні струнних та традиційних духових оркестрових інструментів [19, с.82].

Попри зазначені складнощі, саксофон все міцніше закріплюється в духових оркестрах Франції, де в цей період група за його участю займає ще не лідируюче, але вже цілком гідне місце. Цьому сприяв також виданий у 1845 році Указ уряду Франції про затвердження саксофону як обов'язкового інструменту в духових оркестрах країни [19, с.94]. Проте ця обставина сприяла широкому застосуванню групи саксофонів у духових колективах Франції. До складу групи включалися два саксофони-сопрано, два саксофони-альти, два саксофони-тенори і два саксофони-баритони.

Використання звучання групи саксофонів у духових оркестрах різних країн сприяло не лише бурхливій популяризації інструменту та еволюції

сольного та ансамблевого виконавства, але й становленню концертного (сольного та ансамблевого) репертуару, а також стало основою для подальшого використання саксофону в естрадних оркестрах, бендах та в симфонічному оркестрі. Все це відіграло позитивну роль і у затвердженні даного інструменту в академічній музиці.

Зростання популярності інструменту наприкінці ХІХ століття сприяло розквіту творчої діяльності цілої плеяди блискучих солістів-інструменталістів. Формування класів саксофону в консерваторіях посилило потребу в навчальній та художній музичній літературі, необхідній для узагальнення виконавського досвіду та розвитку мистецтва гри на інструменті. В кінці ХІХ століття з'являються перші сольні твори, зокрема, опуси Ж. Синжеле та Ж. Демерссмана. Таким чином, можна вважати, що саме в цю епоху було закладено основу академічного репертуару для саксофону.

Популяризації саксофона сприяли й перші конкурси саксофоністів, що проводилися в Парижі. У другій половині ХІХ століття з'являються перші нечисленні зразки методичної літератури для саксофона (посібники з освоєння інструменту, технічні вправи та етюди), що повною мірою відображають найбільш характерні тенденції саксофонного мистецтва [22].

Авторами перших методичних посібників, націлених на освоєння нового, на той час, інструменту, стали провідні виконавці та педагоги. Багато з них професійно грали на якомусь іншому духовому інструменті, в основному, на кларнеті [38]. Такий стан справ у виконавстві на саксофоні того часу, перш за все, був пов'язаний як з нестачею викладачів-саксофоністів.

Одинарна тростина, практично ідентична конструкція мундштука, спільність аплікатури – все це вже в той період заклало основу використання саксофону як спорідненого інструменту (другого після кларнету або як додаткового до нього), що в багатьох країнах збереглося до середини ХХ

століття. Проте ці два інструменти мали лише деяку спільність при звуковидобуванні.

Однак, з кінця XIX століття до середини XX століття саксофон досить часто розцінювався лише як споріднений інструмент, що не дало повністю розкрити специфічні особливості саксофону.

Найбільш відомими працями цього періоду стали роботи Г. Клозе, оскільки в їх основу було покладено виконавські та педагогічні принципи А.Сакса. Незважаючи на те, що в цих роботах мало приділяється уваги правильній постановці губного апарату і лише епізодично описується процес виконавчого дихання, варто відзначити досить детальний аналіз постановки корпусу та рук із інструментом [46, с.147 ].

Революційним для епохи романтизму став «Новий і великий метод для саксофона» А. Майєра, що позиціонувався «як “новий великий курс” для саксофона», адже в ньому було узагальнено та викладено весь накопичений досвід гри на саксофоні. На основі аналізу виданих на той час посібників можна констатувати, що переважно у цьому підручнику значну увагу було приділено проблемам загальної постановки виконавського апарату, основним принципом якого стає природність.

Аналіз першоджерел дає можливість підкреслити, що перша половина XX століття є досить непростим етапом в еволюції мистецтва гри на саксофоні. Це було зумовлено різними змінами, що відбувалися в музичному соціумі цього періоду. Головною характерною рисою творчості аналізованої епохи стає паралельне існування різноманітних і, часто, досить суперечливих тенденцій. Їх різноманіття позитивно вплинуло на специфіку духової, і, в тому числі, саксофонної творчості [42].

Нові соціокультурні умови сприяли відокремленню духового виконавства у самостійну структуру і обмежувало вплив суміжних видів виконавського мистецтва, переважно вокального. Такі трансформації були зумовлені не тільки складними процесами, але й особливостями самого

саксофону. Його тембровий потенціал і арсенал прийомів звуковидобування сприяв розвитку як академічної, так і джазової музики.

Професійні навички саксофоністів академічного та джазового напрямів мали свої особливості. Так, у біг-бенді однією з найважливіших вимог, що висуваються до саксофоніста, було вміння грати соло, а також здатність до імпровізації з групою оркестру (з іншими музикантами).

Крім зазначеного вище, музикант, що грає на саксофоні, повинен був мати гарне звуковидобування, правильне вібрато, стійку інтонацію, ясний і чистий тембр. Слід звернути увагу на включення до комплексу професійних навичок академічних саксофоністів прийому вібрато, властивого в той період лише струнно-смичковому виконавству та саксофоністам, які працювали у легких жанрах. Ці нововведення, здійснені М. Мюлем, стали одним із вирішальних в історичній еволюції академічного мистецтва гри на саксофоні [43,с.216].

Такі суттєві трансформації у комплексі професійних навичок значно збільшили інтерес та активізували увагу музикантів різних напрямків до даного інструменту.

Однак, незважаючи на масу обставин, вирішальну роль у долі саксофону все ж таки зіграв джаз, який став однією з найяскравіших тенденцій розвитку саксофонного виконавства першої половини ХХ століття. Європейських композиторів дуже зацікавило таке самобутнє музично-виконавче мистецтво, що поєднало у собі фольклор та побутову музику як африканського, так і американського населення континенту. Більшість стильових напрямків джазу, таких, як, наприклад, кантрі, спірічуелс, блюз, регтайм, свінг зіграли важливу роль не тільки в еволюції побутових, а й у «серйозних» музичних жанрах.

Проте для культурної громадськості «музика негрів» стає більшою, ніж просто стильовий напрямок. Джаз є «загальнокультурним символом» (В. Смирнов), «архетипом музики ХХ століття» (Є. Пономаренко), а відомий

американський письменник Ф. Фіцджеральд визначає період початку ХХ століття як «століття джазу».

Поряд із духовими оркестрами та оркестрами легкої музики, цей інструмент входить і до складу багатьох колективів розважально-танцювального типу – світ-бенди, що було обумовлено популярністю так званого танцювального джазу.

Характерні риси музики ансамблів і оркестрів такого плану полягали в імпровізаційному викладі мелодії, складному метроритмі, що відзначається синкопами, і досить незвичайному трактуванні індивідуальних темброво-звукових особливостей гри на саксофоні солістом. Згадана специфіка вносить свої несподівані корективи у виконавську манеру саксофоністів, що стояли біля витоків нового стилю гри. Завдяки Д. Постону, С. Беше, Л. Бадю Фрімену, Д. Стронгу, С. Бекету, Д. Редмену, Ф. Трамбауер саксофон відіграє важливу роль в естрадно-розважальній музиці [47, с.214-215].

Важливу роль в еволюції мистецтва гри на саксофоні відіграло формування біг-бандів, яке почалося наприкінці 20-х – на початку 30-х років.

Оскільки саксофон асоціювався з інструментом джазового складу, слово «саксофон» стає синонімом слова «джаз». Це сприяло нівелюванню його ролі в академічній музиці як сольного інструменту.

Особливу роль у цьому процесі, зокрема, зіграв комплекс прийомів звуковидобування, що асоціюються з джазом. Саме таке сприйняття та усвідомлення специфіки гри на саксофоні стало головною причиною відторгнення інструменту з елітарних музичних осередків.

Крім того, у цей період навіть у Америці джаз ще був визнаний як вид професійного мистецтва. У ці роки викладати джаз починали лише приватно деякі молоді високоосвічені (з консерваторськими дипломами) музиканти академічної традиції.

На початку ХХ століття саксофон, який вважається головним атрибутом джазового виконавства, не міг бути включений навіть у систему навчання. Тим не менш, у 30-ті роки ХХ століття за дивним збігом обставин

саксофон завдяки популярності отриманої в джазовій музиці знову викликає інтерес і відроджується у творчості музикантів класичного спрямування. На наш погляд, це було пов'язано із змінами, що відбуваються у джазовій музиці [43].

У цей період після багатьох років незаслуженого забуття, як зазначає Д. Зотов, відбувається «вторинна академізація» інструменту, що підготувало основу для його великої популярності. З цього моменту саксофонне мистецтво починає використовувати характерні особливості професійної академічної та популярної естрадно-джазової сфер, а його еволюція протікає у тісному взаємозв'язку з творчими експериментами та різними пошуками виконавців обох напрямків [20].

Такі тенденції, зокрема, призводять до впровадження багатьох специфічних виконавських прийомів, таких як гра акордами, growl та slap. Вони міцно зміцнюються в арсеналі і стають єдиними для всіх груп саксофоністів.

У цьому вносяться зміни у комплекс професійних навичок, і першому плані виходить вільне володіння різними стилями гри. Тепер стає неприпустимим, щоб виконавець-саксофоніст «обійшов стороною такий цікавий і великий розділ музичної (джазової – А.П.) культури. Без знання джазової музики музикант стає неповноцінним – адже саксофон, естрада і джаз є ланками одного ланцюга. Класична та джазова музика – це грані одного діаманту» [19].

Незважаючи на глобальне поширення саксофону в джазовій музиці, можливості інструменту дедалі більше привертають увагу різних композиторів, які продовжують темброве експериментування в рамках класичного оркестрового складу. Джазові впливи визначають його функції в оперно-симфонічних партитурах, які стають досить різноманітними.

Досить чітко виявляються три напрями використання саксофону в оркестровій творчості першої половини ХХ століття. Основоположником першого - можна з повною впевненістю вважати Р. Штрауса, який знайшов у

інструменту властивий лише йому художній потенціал. Сміливим і безпрецедентним до цього часу експериментом автора стає введення в «Домашню симфонію» різнотеситурної (сопрано, альт, баритон, бас), але ще не повної групи з чотирьох саксофонів, яка вражає винятковою звуковою колоритністю та емоційністю. Варто зазначити, що автор продовжує лінію експериментування, розпочату композиторами-романтиками.

Майстерно використовує неординарність тембру саксофону М. Равель. У своїх творах він протиставляє звучання певних різновидів інструменту, що надає музиці неповторного колориту. Так у «Болеро» композитор використав три саксофони – сопраніно, сопрано та тенор. Однак нині у зв'язку з виходом із музичного побуту саксофона-сопраніно використовуються в основному два останні різновиди [20, с.322-335].

Родоначальником експериментального напрямку, в якому віддзеркалюється синтез джазу і європейської симфонічної музики, прийнято вважати Дж. Гершвіна. Виникають твори для колективів «симфоджазу», які виконують як академічні, так і джазові музиканти. Великою перевагою таких оркестрів стає запровадження повної (два альти, два тенори, баритон і, досить часто, сопрано) групи саксофонів, що приваблює своїми технічними та виразними можливостями дедалі більше композиторів [44, с.150].

Вважаємо за доцільне навести приклади творів С. Рахманінова, що у «Симфонічних танцях», підкреслив образну драматургію завдяки виразним та тембровим можливостям саксофону. Крім цього яскраві зразки колоритних оркестрових соло саксофону, що характеризують неординарні темброві властивості та повною мірою розкривають великий виразний потенціал інструменту, віддзеркалено у творах Д. Шостаковича, А. Хачатуряна та С. Прокоф'єва [47].

Всебічна популяризація інструменту вже на початку ХХ століття призводить до нового еволюційного витку розвитку саксофонної творчості. Хоча можливості саксофону повною мірою так і не були використані в оперних та симфонічних творах, в опусах класичного стилю для сольної-

концертного та ансамблевого музикування з найвигіднішого боку розкривалися технічні та мистецькі можливості інструменту.

Опрацювання мистецтвознавчих першоджерел дає можливість відзначити творчу діяльність патріарха та засновника французької академічної саксофонної школи М. Мюля. Його виконавчий стиль істотно вплинув на наступні покоління саксофоністів. Великою заслугою М. Мюля є поповнення художнього, педагогічного та інструктивного матеріалу цікавими зразками [47, с.215-216].

Ще один із найбільших і найбільш значних академічних саксофоністів ХХ століття – С. Рашер. Його творчість відіграла істотну роль в еволюції саксофонного виконавства. Саме він показав нові можливості інструменту внаслідок використання надвисокого (*altissimo*) регістру. Але найважливішою заслугою С. Рашера є повернення саксофона у класичну музику після кількох десятиліть забуття.

Важливим для еволюції мистецтва гри на саксофоні стає створення О.Глазуновим великого Квартету для чотирьох саксофонів у трьох частинах.

Визнання саксофона елітарною музичною громадськістю спричинило зміни у сфері даного виду мистецтва. Результатом цих процесів стає відкриття класів саксофону практично у всіх консерваторіях Європи.

Отже, реформи, що відбуваються серед професійного саксофонного виконавства 30-х – 40-х років ХХ століття, зокрема, були спрямовані на зміну технології гри. Це вплинуло також і на методику та практику навчання гри на саксофоні. Багато провідних саксофоністів аналізованої епохи видали підручники, які докорінно змінили підхід до більшості проблем і стали революційними для того часу. Саме в цей період стає зрозумілим, що професійно грати на двох різних інструментах неможливо.

Провідними для академічного виконавства на саксофоні стають методологічні принципи Х. Ліндемана. У навчальному посібнику «Метод: детальний аналіз амбушюру, дихання, звуковидобування, вібрато, мови, фразування, артикуляції», написаному в 1934 році, він асимілює попередній

досвід, розвиває найбільш плідні ідеї та закладає основи технології саксофонного виконавства, сприйняті наступними поколіннями.

Важливим для еволюції мистецтва гри на саксофоні є підхід автора до особливостей навчання. Він першим торкається питання про необхідність кваліфікованого освоєння саксофону. В даному випадку мається на увазі практика гри тільки на одному інструменті, виключно на саксофоні. На відміну від минулих періодів, коли саксофон використовувався як споріднений кларнет інструмент, і при необхідності на ньому грав кларнетист [44].

На підставі підходу, аргументованого конструктивними особливостями інструменту, він обґрунтовує й основні принципи раціональної постановки амбушюру, суть якої насамперед полягає в силі тиску нижньої губи на тростину. Подібні прогресивні судження Х. Ліндемана вплинули не тільки на еволюцію виконавських принципів початку ХХ століття, а й плідно розвивалися у другій половині.

Важливими для історичного розвитку виконавства на саксофоні стали думки науковців та виконавців про правильне становище голови та шиї, каркас амбушюру, артикуляцію та інтонування, які хоч і викладені ще на досить примітивному рівні, проте саме вони були взяті за основу та переосмислені в методиках кінця минулого ХХ століття. Новий підхід автора до освоєння даного інструменту та досить високі вимоги, які пред'являються музикантам, сприяли переходу академічного саксофонного мистецтва на більш високий рівень.

Варто наголосити на прогресивності суджень щодо зв'язку правильного положення голови з якістю звучання інструменту. Науковці зазначають, що з'ясувати вплив правильної постави шиї та голови на якість звуковидобування можна в рамках наступного експерименту. Необхідно низько опустити голову і почати говорити, тому тембр голосу сильно зміниться. Під час гри на саксофоні відбувається аналогічна ситуація –

опущена голова сприяє отриманню гортанного тембру та невірної (фальшивої) інтонації [5, с.200-204].

Положення рук і пальців на інструменті також підпорядковане основним принципам постановки виконавчого апарату – свободі, природності та раціональності. Доречним є зауваження автора навчального посібника щодо того, що плечі виконавця мають перебувати на одному рівні, оскільки така постановка не заважає вільному оперуванню клапанно-важільного механізму саксофону.

Різними способами формування програшного пристрою розрізняють потужність нижньої втрати виконавця рисі. Автори пишуть про необхідність (для виступів саксофоніста амбушура) рівномірно затуляти мундштук [5, с.268-272].

Справді, основними аспектами такого типу формування є відсутність стресу в грі та раціональне використання фізіологічних можливостей, не тільки великої кількості людей і програшу, а й цілого. А саме, у випадку відносно підходящого набору цілей і положень вільного стояння можна мати регулярний потік повітря і напівзвук чисто без перешкод для звуку саксофона. Вільне положення тіла під час гри створює сприятливі умови для подачі більше повітря в тіло і дозволяє краще контролювати звучання інструменту.

Функції мови в момент звучання саксофона, як пояснюється у випадку детального аналізу, також загострили істотну зміну. При напіврегулярних нападів, як зазначено в підручниках, язик діє буквально на стрибку з чужого. Він б'є риссю і повертається в попереднє положення в нижній частині обертового положення.

Досить прогресивно явився також застосовуваний метод застосування вірних інтонаційних інтервалів, заснований на принципах вокалізованого виконання, сприймався виконавцями саксофона лише в останньому. Зокрема, при вивченні інтервалів необхідно керуватися принципом професійних співаків, які захищаються через позицію, підняту для гарного темпорального

акордового звучання. Особливий зміст мистецтва формування «позиції викриття» має бути прийнятим у технологіях, необхідних для засвоєння таких тестових прийомів у грі на духовних інструментах.

## **1.2. Основні риси виконавства на саксофоні другої половини XX – XXI століть**

Друга половина XX століття є важливою віхою в еволюції саксофонного мистецтва. В даний період в елітарному музичному середовищі відбувається професійне визнання саксофона, що не поступається за своєю значущістю, іншим, старішим, інструментам духової групи. Однак пройдений шлях був не тільки дуже довгим, а й досить складним. З цього приводу відомий український саксофоніст М. Крупей у своїй кандидатській дисертації пише: «Саксофон пережив “ходіння в народ”, поглиблення у “маскультурну” сферу, яка протистояла в першій половині XX століття його академічному професіоналізму і сформувала тенденцію поєднуватися з останнім (академічним професіоналізмом), та у другій половині цього століття почав інтенсивно розкриватися в академічному напрямі, що відкриває нові особливості та виразні засоби, які певною мірою сприяли подальшому прогресу професійного виконавства» [28, 48].

У другій половині XX століття усвідомлення специфічного потенціалу саксофону призводить до різкої зміни суспільної думки, що супроводжувалася глобальними реформами і в системі навчання, і у виконавчій діяльності [29].

Подібні соціокультурні зміни сприяють іншим новаціям, що стосуються саксофону. Кваліфікована освіта, яка не була необхідною для музикантів-саксофоністів, стає обов'язковою. Намічені тенденції були обґрунтовані визнанням того, що навчити добре грати на саксофоні не так просто, як здається на перший погляд, а перевірена практика оволодіння виконавською майстерністю за допомогою фахівців суміжних спеціалізацій не дає достатньо продуктивних результатів [29].

Переломним моментом у вирішенні цієї проблеми стає професійна діяльність патріарха американської школи Л. Тіла, яка стала яскравим доказом того, що цей інструмент гідний бути в одному ряду з іншими духовими. Усвідомлення індивідуальності та професійне визнання саксофону як серйозного академічного інструменту (ведення його у професійну систему освіти) сприяло залученню до викладацької діяльності фахівців лише даної спеціалізації.

Внаслідок реорганізації системи освіти, відбуваються інтенсивні зміни в саксофонному виконанні. «Універсальні» можливості саксофону, які виявилися затребуваними не лише в академічній музиці, зумовлюють досить широкий спектр діяльності, різноманітність модифікацій форм та видів музикування. Це сприяє удосконаленню критеріїв виконавської майстерності та комплексу професійних навичок.

Дані процеси призводять до колосального підйому рівня мистецтва гри на саксофоні та педагогіки в даній сфері діяльності в різних країнах світу, зумовивши появу великої кількості талановитих музикантів, з властивою їм характерною власною манерою гри, специфічною «виконавчою семантикою» (М. Костенко) та індивідуальною «темброво-звуковою моделлю» (І. Віскова). Це повною мірою сприяє формуванню самобутніх виконавчих національних шкіл у 50-х роках ХХ століття [24].

Оскільки поняття «виконавська школа» – складне та багатогранне, необхідно дати визначення цього явища. На думку автора дослідження, основним критерієм поняття «виконавська школа» є історична генеза виконавчої майстерності в межах якоїсь географічної простору, де сформувався центр професійної освіти, і виникла наступність «вчитель – учень». Підсумком цього процесу стала методична та художня література, що відобразила педагогічні принципи та тенденції мистецтва гри на саксофоні.

Загальне зростання рівня саксофонного мистецтва сприяє формуванню двох типів виконавських шкіл, що відрізняються за стильовою

спрямованістю, – академічною та джазовою, та розмежовує саксофоністів на виконавців академічного та джазового спрямування [19].

Спостереження за виконавською практикою саксофоністів засвідчує, що розмежування музики для саксофону на академічну та джазову привів до ряду протиріч, суть яких полягає у виявленні «правильної» сфери застосування інструменту. Так, джазовий саксофоніст І. Бутман вважає, що «саксофон – це інструмент не академічний». Ю. Воронцов, на противагу вищевикладеним думкам, зазначає, що саксофон – це інструмент, що синтезує в собі джазовий та академічний стиль. Хороший саксофоніст – це музикант, який володіє всіма стилями гри [23].

Глобальна популяризація виконавства на саксофоні стимулювала різке збільшення чисельності національних шкіл у 70-х – 90-х роках ХХ сторіччя. Причому такі, як французька, через свою історичну перевагу, або японську – через національну специфіку, безперечно, продовжують панувати і «задавати тон» у світовій спільноті. Однак до числа лідерів висуваються й ті, які до цього часу (як, наприклад, китайська) не мали істотного впливу на загальний розвиток саксофонного мистецтва. У їх рамках виростають молоді виконавці, які поповнили прогресивну плеяду високопрофесійних музикантів, енергія яких була спрямована на створення нового мистецького, технічного та інструктивного матеріалу.

Поряд з іншими, досить сильні зміни зазнає і українська (вітчизняна) школа гри на саксофоні, що перейняла та ефективно модифікувала багато рис зарубіжних шкіл.

Розвиток вітчизняної школи саксофону вимагає актуальної педагогічної та інструктивно-методичної літератури. Ці потреби знаходять відгук у діяльності провідних педагогів. Знайомство з методичною літературою різних національних виконавських шкіл та розширення репертуарного багату більшою кількістю високохудожніх творів зарубіжних авторів стає можливою завдяки участі вітчизняних виконавців у Міжнародних конкурсах [44].

Важливу роль якісної еволюції українського мистецтва гри на саксофоні зіграли поїздки провідних патріархів вітчизняної виконавчої школи на Міжнародні конгреси саксофоністів, що дозволили узагальнити інтернаціональний досвід. Такі бурхливі перетворення сприяють науково-дослідному інтересу. Ці процеси сприяли виникненню нової плеяди талановитих виконавців, переважно випускників раніше згаданої М. Шапошникової.

У зв'язку з цим, виникає потреба процитувати одного з перших випускників-саксофоністів М. Шапошникової – М. Крупця, який пише: «Вітчизняне професійне саксофонне мистецтво та педагогічна практика пережили у своєму розвитку досить складний шлях становлення, який був тісно пов'язаний із запровадженням цієї нової спеціалізації в систему спеціального професійного навчання музичних закладів мистецтва та культури. Одночасно із накопиченням професійного досвіду відбувається активізація виконавчої та педагогічної діяльності саксофоністів з наступним виходом її на міжнародний рівень, що створює умови виховання нової генерації виконавців та педагогів та формування вітчизняної школи гри на саксофоні» [30].

На початку ХХІ століття багато сучасних викладачів-саксофоністів продовжують детально розробляти коло проблем, що стосується раціональної постановки виконавського апарату. Пильна увага, як і в минулі роки, приділяється амбушюру. Суттєве значення надається постановці «резонаторів» (В. Апатський) або, так званих, «резонуючих порожнин» (Д. Лейбман). Правильно поставлений артикуляційно-резонуючий апарат разом з іншими «компонентами вокальної природи» (В. Апатський), диханням та амбушюром, відіграє важливу роль у формуванні тембру звуку. Дана концепція розвиває теорію про взаємозалежність тембрального звучання духового інструменту та правильне "налаштування" артикуляційно-резонуючого апарату [3].

Крім усього іншого, якісний тембр звуку залежить від швидкості та напрямку потоку повітря перед його надходженням у камеру мундштука. Повітряний струмінь проходить через багато анатомо-фізіологічних перешкод (голосові зв'язки, горло, мова), здатні перетворити його форму та напрямок. Внаслідок цього мова повинна займати оптимальне (низьке) положення і не мешкати проходженню повітряної струмені. Тому велике значення надається вокальному управлінню звуком, суть якого полягає в умінні виконавця відкривати горло. Її низький стан також створює умови для безперешкодного проходження повітря [3].

У зв'язку з цим, багато викладачів-саксофоністів звертають увагу на правильне положення голови. Голова повинна стояти рівно, оскільки її великий нахил уперед чи назад сковує рухи гортані, заважає проходженню повітря через важливі «анатомічні точки» (Д. Лейбман), що спотворює тембральне звучання інструменту [5].

Поряд з іншими національними виконавськими школами, завдяки цікавому синтезу класичних і джазових традицій, займає одне з важливих місць у саксофонному виконавстві аналізованого періоду і така самобутня школа, як американська. На її методичних засадах виховано багато талановитих саксофоністів, які добре грають як академічну, так і джазову музику. Б. Марсаліс – яскравий приклад такої специфічної особливості американської виконавчої школи.

Проте найяскравішим її представником прийнято вважати доктора музичних мистецтв, професора Ф. Хемке. Учень великого М. Мюля, який здобув освіту в Паризькій Національній консерваторії музики та театру, перший американський саксофоніст, володар Гран-прі найпрестижнішого музичного конкурсу Французької музики. Він став відомий не лише завдяки виконавській, а й науковій та педагогічній діяльності [31].

Його роботи стали першими спробами узагальнити виконавські особливості та методичні принципи розвитку гри на саксофоні. Педагогічна робота повною мірою сприяла виходу освіти на інший щабель. Власне, він

одним із перших перестав розділяти саксофоністів відповідно до стилю, якого вони дотримуються.

Керуючись власним багатим досвідом, Ф. Хемке були розроблені єдині вимоги для студентів цих двох напрямків. Ця теорія стає передумовою для необхідного докорінного перетворення комплексу професійних навичок, що відіграло значну роль у еволюції американської школи. Наведені вище тенденції сприяли значному загальному прогресу в саксофонному мистецтві, зумовивши грандіозні реорганізації в естрадно-джазовій сфері [32].

Невід'ємною частиною процесів, що відбуваються в саксофонному виконавстві, у тому числі й у рамках окремих національних шкіл, стає творча діяльність саксофоністів, яка в цей час характеризується вищим, порівняно з попереднім етапом розвитку, рівнем ансамблевої практики. З'являється велика кількість різноманітних складів ансамблів за участю саксофону, серед яких найпоширенішим, як і в минулі періоди, залишається квартет.

Для повної характеристики картини ансамблевого мистецтва варто відзначити лише деякі найбільш значущі колективи: Квартет саксофонів імені С. Рашера, Світовий квартет саксофонів, Квартет «Саксофони Італії», Квартет саксофонів Майямі, Квартет саксофонів Богемії, Квартет саксофонів 29-ї авеню, Квартет «Хабанера», Квартет саксофонів Квартет саксофонів Аполло, Кварт саксофонів «Ad libitum» та ін.

Вищеназвані квартети функціонують в академічному та джазовому різновидах. Їх відмінності, перш за все, визначаються особливостями музикування цих полярних сфер і самим трактуванням інструментів цих груп. Так, прототипом для академічного квартету саксофонів (сопрано, альт, тенор, баритон) став струнний квартет, тому розподіл партій у них аналогічний. Саксофон-сопрано виконує функцію першої скрипки, саксофон-альт – другої скрипки, саксофон-тенор – функцію альту, саксофон-баритон – функцію віолончелі [32].

Прирівнювання функцій групи саксофонів та групи струнних інструментів зазначає в дисертаційному дослідженні С. Баярсайхан:

«Пріоритетним виявляється такий спосіб розподілу функцій оркестрової тканини між партіями саксофонів: саксофон-сопрано та саксофон-альт (або два саксофони-альти) – одне- двоголосна мелодія, контрапункт – саксофон-тенор (іноді разом із саксофоном-баритоном), басовий голос – саксофон-баритон» [46].

Опрацювання наукової літератури дає можливість зазначити, що склад джазового квартету (два альти, тенор, баритон) – нагадує групу саксофонів, що традиційно використовується в біг-бендовому музикуванні, без сопрано, але з двома альтами. Не схоже і трактування голосів в ансамблі. В академічному квартеті роль баритона зводиться до басової функції в гармонійній вертикалі. У джазовому ж, навпаки, на цей різновид інструменту лягає велике навантаження. Саме він (у разі перекладу оригінального джазового репертуару) виконує риф, призначений для контрабасу або бас-гітари. Тому його партія складна як у метроритмічному, так і в технічному плані і за своєю значимістю не тільки не поступається, а й у деяких випадках перевершує лідируючий саксофон. У зв'язку з цим її виконання стає підвладним лише висококласному фахівцю.

Історичний розвиток саксофонного мистецтва визначав і органологічне вдосконалення самого саксофона, на що у своєму дослідженні вказує і В. Авілов: «Прагнення вдосконалити конструкцію музичного інструменту покращити його звукові якості, розкриваючи тим самим додаткові можливості у втіленні художнього образу – процес, що стимулюється потребою до постійного оновлення» [1, с.249-255].

У кожний з етапів еволюційного розвитку можна відзначити активний пошук нового «лику» інструменту, який повною мірою оновився внаслідок вживання арсеналу специфічних виконавчих прийомів, введених в ужиток внаслідок «процесу дифузії» (М. Крупей) академічного та джазового стилів. Ці процеси як у дзеркалі позначилися на чергових творах. Їхня складність безпосередньо залежала від комплексу професійних навичок, в якійсь із

періодів підвладного відомим музикантам, що стимулювали своєю творчістю авторів [30].

Вміння саксофоністів оперувати новими прийомами, що з'явилися в результаті еволюції музичного мислення, що виконуються завдяки специфічним діям ігрового апарату, стає важливим для мистецтва гри на саксофоні цього періоду. Варто зазначити, що першим посібником, що викладає особливості їхнього освоєння на саксофоні, прийнято вважати «Мультифонію на саксофоні» (1982) француза Д. Кентзі.

Повсюдне використання і використання нетрадиційних виконавських прийомів, зокрема звуків надвисокого регістру (введених за З. Рашером), в художні твори притаманно японської школи, зокрема, для опусів саксофоніста Р. Нода [24].

Величезний тембровий потенціал саксофону, його надзвичайна мобільність, а також відкритість до нововведень у другій половині ХХ століття сприяли новому витку активного використання в оркестрових творах як вітчизняних, так і зарубіжних композиторів. Яскравий зразок – «Симфонічні танці» із мюзиклу «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна. В опусі вперше, незважаючи на безперервне застосування в оперно-симфонічній партитурі, саксофон використовується як самостійний рівноправний голос.

Мистецтвознавці зазначають, що незважаючи на те, що в цьому творі він не одержує яскравих solo і застосовується для створення неповторних мікст-тембрів з усіма інструментальними групами оркестру (композитор знаходить таке ансамблеве звучання, в якому саксофон стає чільним і лише розфарбовується іншими тембрами, прикладом є унісонні solo. з вібрафоном, флейтою, трубою), його партія в емоційному та віртуозному плані за складністю не поступається іншим інструментам [24].

Завдяки грандіозним перетворенням, зумовленим відходом від усталених канонів, період другої половини ХХ – початку ХХІ сторіччя ознаменувався висуненням плеяди саксофоністів нової формації. Їхні пошуки

сприяли підвищенню інтересу до кола проблем, що раніше не розглядалися. Самобутні процеси, що відбуваються в саксофонному мистецтві, науково обґрунтовуються з використанням знань з інших галузей науки. Так, найбільш значущі питання, що висвітлюють, зокрема, тісний взаємозв'язок анатомо-фізіологічних та акустичних процесів, що відбуваються під час гри у виконавській поставі, самому інструменті та мундштуку, зазнали глибокого методичного та наукового осмислення.

Результатом наукового осмислення особливостей ігрової діяльності стали дисертації, присвячені функціонуванню ігрового апарату саксофоніста. Серед них, такі як: «Порівняльне дослідження повітряного тиску і витрат повітря при виконавстві на кларнеті та саксофоні» Ч. Сміта, «Дослідження взаємозв'язку між пашами мундштуків і регістром альтисімо альт-саксофона» Р. Сміта, «Дослідження впливу Ларрі Тіла на саксофонну педагогіку в Сполучених Штатах» Р. Колгроу та ін. [34].

Поряд з цим стає зрозуміло, що модифікація мундштука та тростини при обов'язковому правильному положенні органів, задіяних у звуковидобуванні, істотно впливає на якість тембру звуку. Отже, первинними стають акустичні процеси, що відбуваються в каналі інструменту і камері мундштука, фізіологічні ж (ті, що відбуваються в тілі виконавця) – є лише необхідними для звукоутворення. Згодом аналогічне трактування аналізованих явищ одержало назву «інструментальної концепції» (В.Апатський) звуковидобування. З її позиції «духовий інструмент, що звучить, являє собою подвійну пов'язану акустичну систему: збудник звукових коливань – коливальний процес у повітряному стовпі, укладеному в каналі інструменту» [3, с.106-110].

Суть аналізованих вище експериментальних досліджень була викладена патріархом американської виконавської школи, першим саксофоністом, який очолив клас саксофона в одному з університетів Америки Л. Тілом у посібнику «Мистецтво гри на саксофоні», написаному в 1963 році. Положення, аналізовані автором, здійснили кардинальні зміни у

технології постановки ігрового апарату та серйозно вплинули на загальний стан саксофонного виконавства.

Вперше велика увага починає приділятися фізіологічним особливостям діафрагмального дихання, оскільки воно стає головним носієм імпульсу для отримання звуку. Процес взяття виконавчого дихання відбувається за рахунок «розсування стінок черевної порожнини вперед і в сторони одночасно з розсуванням нижньої частини грудної клітки при швидкому узятті повного дихання. М'язи спини розширюються навколо талії. Таке розширення має лише одну мету – дати можливість розпрямлення куполообразної діафрагми». Саме «оперте» діафрагмальне дихання забезпечує безперешкодне проходження струменя повітря в інструмент, що впливає на якість звучання резонатора (в даному випадку саксофону) [5].

Безперешкодному проходженню повітря в саксофон сприяє правильне положення органів при звуковидобуванні. У зв'язку з цим Л. Тіл пише наступне: «Для того щоб забезпечити проходження повітря в легені, рот і горло виконавця повинні мати велику порожнину для вдиху». Крім цього, вібрації органів мовного апарату суттєво впливають на тембр інструменту. Тому як становище гортані має відповідати «відкритої» позиції як при вокальному співі, так і саме горло має бути розширене і «повністю прийняти позицію, аналогічну при позіханні», що досягається за допомогою вимовлення «глибоких» складів «то» або «хо». Надалі така постановка одержує назву «вокалізована» (В. Апатський) [3].

Важливим при цьому є також і форма язика, і його рухи не вгору – вниз, а вперед – назад, що не сприяють заломленню струменя повітря та втрати його енергії. Про необхідність такого становища мови при звуковидобуванні на саксофоні вказує П. Ріттер: «Мова виконавця повинна бути на дні порожнини рота. Якщо він буде близько до тростини під час гри, то це вплине на потік повітря так само, як закрите виконавцем горло».

При описуваній постановці амбушюр сприймається «як герметична сполука, яка підтримує та ефективно передає енергію дихання мундштуку і

тростини, будучи головним центром “управління звуком”. Така постановка губного апарату сприяє вільному вібруванню тростини. Нижня губа практично не підвертається на зуби і утримується лише за рахунок м’язів підборіддя, що внаслідок відносної свободи від нижньої щелепи значно зменшує тиск її (нижньої губи) тильного боку. На це звертає увагу і П. Ріттер: «Нижня губа повинна бути вищою за зуби у згорнутому положенні, але повністю підтримуватися підборіддям м’язом» [9, с.150].

Для такої постановки стає характерним формування амбушюру як із імітації вимови звуку «у». Така постановка отримала назву «у-образної» (В. Апатський). «У губного апарату, сформованого лише на голосній “у”, м’язи куточків губ, як правило, відчують статичну напругу з відцентровою тенденцією, тобто з тенденцією розтягнутися». Функції м’язів куточків рота ще відіграють велику роль у процесі звуковидобування, але вже з’являється можливість формувати м’язами губного апарату «подушку» під тростиною, що благотворно впливає на тембр інструменту [5, с.118-123].

Таким чином, методичні винайдення виконавців-педагогів засвідчують, що контроль та розслаблення є незмінними факторами. Амбушюр має бути розслабленим, губа – подушкою, але з м’язовою підтримкою. Така постановка губного апарату сприяє вільному вібруванню тростини.

У такому амбушюрі процес керування тростиною знаходиться в нижній губі, а кути рота лише контролюють процес попадання повітря в мундштук (не дають виходити повітря назовні), тому сильний тиск у кутах губ не виправданий. Концентроване повітря між щоками та зубами виконавця, так звана «вакуумна подушка», благотворно впливає на тембр інструменту.

Останні роки періоду, що аналізується, характеризуються переходом виконавців до так званої «вокально-інструментальної» (В. Апатський) концепції звуковидобування на саксофоні, якої дотримується і Д. Лейбман. Відповідно до її положень «під час гри звучить не лише духовий інструмент, а й певною мірою, і сам виконавець. З цих позицій духовий інструмент, що звучить, являє собою потрійну пов’язану акустичну систему: збудник

звукових коливань; коливальний процес у повітряному стовпі, укладеному в каналі інструменту; коливальний процес (із зворотною фазою коливань) у дихальних шляхах музиканта. Оскільки всі ці три елементи системи тісно взаємопов'язані, будь-яка зміна в будь-якому з них (у тому числі й у дихальних шляхах музиканта) має відбиватися на звуковому результаті» [4].

Головною такою концепцією є синхронізація анатомічних процесів, що відбуваються під час виконання на саксофоні. Тому саксофон розглядається лише як безпосереднє продовження тіла виконавця, засіб для «Здійснення звуку», тобто. акустичний резонатор анатомічних дій організму. Тому, велика увага починає приділятися постановці не тільки глибокого діафрагмального дихання (бо вважається, що звук саксофона починає зароджуватися в нижній частині легенів), але і налаштування резонаторів (тобто резонуючих порожнин, якими є гортань, зв'язки, мигдалики, тверде та м'яке піднебіння, язик, щоки та губи).

Положення резонаторів при звукоутворенні та звуковидобуванні «в сукупності з незначними змінами тростини можуть бути застосовані як результативні способи контролю об'єму та тембру звуку». У зв'язку з цим інструмент розглядається лише як безпосереднє продовження тіла виконавця, засіб «втілення звуку», тобто. акустичний резонатор анатомічних процесів організму.

Початок формування звуку в ротовій порожнині та горлі має першорядне значення для отримання гарного тембру, оскільки повітряний потік зазнає змін від вібрації голосових зв'язок, позиції мови та гортані, взаємодія яких впливає на тембр інструменту. Найбільш важливим є низьке положення гортані та розширена позиція горла як при вокальному співі [4].

Вирішальне значення на опір і швидкість потоку повітря, що виходить із гортані, має положення язика, задня частина якого повинна бути опущена якомога нижче, щоб не заважати проходженню повітряного струменя. Останнім перетворювачем повітряного струменя є амбушюр, що складається

з кількох органів, що виконують різні функції, який при їх взаємопов'язаних діях обов'язково має бути вільним.

Тому апарат виконавця-саксофоніста поділяється на два рівні: відтворювальний (органи дихання) та коригуючий вібрації (резонуючі порожнини). Про що у своєму підручнику говорить і академік В. Апатський: «Відповідно до цього уявлення, весь виконавський апарат духовика може бути поділений на два компоненти: I компонент (інструментальної природи) – пальці рук, які утримують інструмент і за допомогою того чи іншого пристрої змінні розміри його резонуючого стовпа; II компонент (вокальної природи) – амбушюр, дихання, артикуляційно-резонуючий апарат» [5, с.256].

Д. Лейбман також зазначає, що важливі анатомічні точки (легкі, гортань і голосові зв'язки, ротова порожнина, амбушюр, мундштук та тростина) впливають на формування якості тембру звуку в залежності від характеру перетворення енергії повітряного стовпа шляхом проходження через них. Одні – викликають вібрації (тростину на мундштуку та голосові зв'язки), інші – коригують (амбушюр) [5].

Таким чином, проаналізувавши основні тенденції еволюції саксофонного виконавського мистецтва другої половини ХХ століття, можна відзначити істотні трансформації, що відбулися:

- професійне визнання саксофону визначило зміни у практиці навчання та стало основним фактором для введення даного інструменту в систему освіти;
- усвідомлення індивідуальності саксофону сприяє трансформаціям у професійній системі навчання, у зв'язку з чим саксофон став викладатися лише вузькоспрямованими фахівцями;
- викладання саксофона вузькоспрямованими фахівцями посилило інтерес до наукового осмислення анатомічних та акустичних процесів, що відбуваються під час гри на інструменті;

- наукове осмислення анатомо-фізіологічних, технологічних та художніх особливостей гри на саксофоні сприяло появі величезної кількості робіт, що висвітлюють цю проблему;

- формування нової плеяди саксофоністів, що сприяло підвищенню загального виконавського рівня та швидкому якісному зростанню методики викладання та музичної педагогіки;

- усвідомлення індивідуальності саксофону призвело до глобальних змін у композиторській творчості, що розвивається в руслі синтезу академічної та джазової музики;

- зміна статусу інструменту спричинила особливості його функціонування в оперно-симфонічному оркестрі, у зв'язку з чим, у цей колектив він все ж таки увійшов як повноправний учасник, який не поступається за значимістю іншим інструментам;

- небувалий підйом у сфері саксофонного виконавства призводить до різкого збільшення кількості національних шкіл, в межах яких висувається ціла плеяда музикантів нової формації як академічного, так і джазового напрямів;

- академічне та естрадно-джазове саксофонне мистецтво, незважаючи на сильну розрізненість процесів, зумовлених відмінностями виконавчої специфіки, розвиваються паралельно та багатогранно взаємозбагачуються;

- зросла майстерність саксофоністів сприяє збільшенню чисельності концертних творів та ускладненню їхньої семантики;

- більшість опусів відгукуються на музичні реалії часу та відбивають кардинальні зміни, характерні для мистецтва цього періоду [9, 119-125].

В еволюції саксофонного виконавського мистецтва другої половини XIX – початку XXI століття позначилися три внутрішньо немонолітні етапи його історичного становлення, кожному з яких притаманні свої характерні риси, що визначаються особливостями побутування інструменту в музичному соціумі. Друга половина XIX століття – період становлення саксофонного виконавства. Його специфіка тісно пов'язана з труднощами

впровадження у музичний ужиток саксофона, що з'явився внаслідок прагнення оновити оркестрову палітру. Наразі вже відзначені перші, але ще не повсюдні, спроби впровадження композиторами-романтиками нової фарби в мистецькі твори. Специфічне звучання інструменту відразу ж визначило різноманітність спектру його застосування в оркестровому колективі: неповторні мікст- темброві комбінації, «чистий» тембр в оркестрових соло, звучання всієї групи (різномеситурної, але поки що не повної).

Незважаючи на заявлені значні драматургічні можливості, інерція сприйняття класичної оперно-симфонічної партитури більшістю музичних діячів не дозволила саксофону утвердитись у ній повноправно. Всупереч цьому він міцно закріплюється в духових оркестрах. Дані тенденції сприяли появі солістів-саксофоністів, творчість яких у свою чергу, сприяло введенню саксофону до системи освіти. У зв'язку з чим починається формування як навчальної літератури, так і художнього репертуару.

Перша половина ХХ століття – другий етап еволюції виконавства на саксофоні. Для нього характерне складне переплетення процесів, пов'язаних з відокремленням духового мистецтва в окрему структуру, та особливостями побутування саксофону, що зазнавав величезних джазових впливів.

Саме тому поряд з різноплановим вживанням саксофона в оперно-симфонічному та духовому оркестрах (мікст-тембри з іншими групами та інструментами, яскраві оркестрові соло, неповторне звучання всієї різномеситурної групи саксофонів), він вводиться в оркестри «симфоджазу» танцювальні колективи (оркестри «легкої музики», що супроводжують виступи водевілей) та біг-бенди.

Специфічні риси музикування колективів естрадно-джазової спрямованості вносять зміни до комплексу професійних навичок саксофоністів. Дані модифікації полягали у введенні у виконавський побут прийомів, характерних до цього часу тільки для естрадно-джазового

музикування (одним із нововведень стає введення прийому вібрато) [9, с.80-82].

Збільшення інтересу до саксофону як до джазового інструменту сприяло небувалій популярності саксофонного мистецтва не лише в джазовій, а й в академічній сфері. Зазначені тенденції призводять до появи нової плеяди виконавців та педагогів, творчість яких спонукає композиторів до створення різножанрових академічних творів. Повне розкриття потенціалу інструменту стає можливим завдяки асиміляції ознак джазової та академічної музики.

Нові «лики» інструменту сприяли підвищенню рівня майстерності саксофоністів та зміні вимог (зокрема, застосування твердих та м'яких фонем для виконання штрихів), необхідних для оволодіння інструментом, що відбулося у навчально-методичних посібниках цієї епохи. Проте, тенденція використання саксофону як спорідненого кларнету ще характеризує специфіку постановки ігрового апарату саксофоніста, у зв'язку з цим, що має велику подібність до кларнетової. Ідентичність постановки амбушюру полягає в положенні нижньої губи, з її сильним розтягуванням та підворотом на зуби, так званої, «грі на посмішці», що призводить до надмірного тиску на тростину. Проте останніми роками аналізованого періоду починає підніматися питання про необхідність серйозної професійної освіти та доцільності освоєння лише саксофону, що докорінно змінює підхід до технології та методології гри. Найбільшим трансформаціям піддається постачання ігрового апарату, суть якої полягає у свободі, природності та раціональності [34].

Якісному звукоутворенню сприяють діафрагмальне дихання, що раніше не використовувалося, «відкрите» горло, «лежачий» язик і необхідна форма амбушюру, що полягає в рівномірному обхваті мундштука, особливому положенні нижньої губи і силі її тиску, що дозволяє вільно стискати.

Друга половина XX – початок XXI сторіччя є останнім історичним витком розвитку саксофонного виконавського мистецтва. Визнання специфіки саксофону в елітарних колах академічних музикантів призводить до нових реформ у системі навчання. Обов'язкове набуття кваліфікованої освіти у вузькоспрямованого фахівця сприяє глибокому науковому осмисленню анатомо-фізіологічних та акустичних процесів, що супроводжують гру на саксофоні.

Головним, для отримання гарного тембру звуку, при правильному положенні артикуляторного апарату, стає «оперте» діафрагмальне дихання, яке забезпечує якісне звучання резонаторів (мундштука та інструменту), шляхом безперешкодного проходження через них струменя повітря. В останні роки цього періоду значні зміни зазнають амбушюр разом з резонаторами та артикуляторним апаратом виконавця-саксофоніста [9, с.300-302].

Форма губного апарату видозмінюється внаслідок незначного випинання вперед ділянок нижньої губи. Тому, сильний тиск у кутах рота не виправдано, а процес управління тростиною знаходиться в нижній губі, дозволяючи витягувати звуки надвисокого регістру без розтягування амбушюру. Роль стрижня у такій постановці грає каркас амбушюру, а «вакуумна подушка» – благотворно впливає на тембр інструменту [46].

Модифікація комплексу професійних навичок обумовлює збільшення кількості інструктивного матеріалу (школи, навчальні посібники, етюди). Необхідність систематизації наукових та історичних процесів, що відбуваються у саксофонному мистецтві, сприяє появі великої кількості монографій та дисертацій. Дані тенденції сприяють різкому підйому загального рівня виконавської та педагогічної майстерності, сольної, ансамблевої та оркестрової практики як в академічному, так і джазовому музиці.

У зв'язку з цим посилюється вплив національних шкіл, що недавно сформувалися, на загальний стан саксофонного виконавства. Творчість

саксофоністів різних національних шкіл стимулювала появу творів, що відображають підвладний їм комплекс професійних навичок (що включає арсенал специфічних виконавських прийомів), впровадження яких було пов'язане з культурно-стильовими особливостями періоду [45].

### **Висновки до розділу 1**

Таким чином, підбиваючи підсумки можна зробити такі висновки:

- завдяки запровадженню композиторами-романтиками саксофону в партитурі творів стало можливим оновлення палітри оркестрового звучання;
- незважаючи на те, що саксофон лише епізодично використовувався в симфонічному оркестрі, його активне впровадження в духові колективи сприяло бурхливій популяризації та еволюції не тільки оркестрового, а й ансамблевого та сольного виконавства;
- висування плеяди блискучих саксофоністів-віртуозів сприяло введенню саксофону в систему освіти, у зв'язку з чим починається становлення концертного академічного саксофонного репертуару та з'являються перші зразки методичної літератури, що відображають головні особливості мистецтва гри на цьому інструменті.

Популяризація саксофона дозволила йому бути залученим не лише до оркестрових партитур композиторів-мастик, а й до появи «значущих» сольних та ансамблевих постановок, що мають істотно істотну сутність;

- Трансформації, що виникли в джазовій музиці, викликали до життя піднесений саксофон в академічній творчості;
- Синтез класичних і джазових композицій підготував генеральний виконавець оригінального саксофоніста;
- Специфічний вплив джазової музики на академічний саксофоніст вніс свої корективи в особливості композиції цього інструмента, здатність багатьох шедеврів творчої діяльності;

- Урізноманітнення музичних практик, умовні нові соціальні стандарти, підвищення кваліфікації та вмiла підготовка виконавців, як і в попередні роки;
- Необхідність зарахування до різних інструментальних складів внесла суттєві зміни в комплекс професійних словників, повноцінних виконавців-саксофоністів;
- Нові вимоги, передбачені у зв'язку зі зміною стилів виконання, передбачали філігранне володіння інструментом, що зумовило необхідність професійного підкорення саксофоном;
- Поява виконавців спеціальної спеціалізації (виконавців, гравців, що грають тільки на саксофоні), значно підвищила ступiнь технічної значущості саксофоніста, а досвід гри на цьому інструменті в повній мірі отримав повний розвиток на новому інструменті.

## **РОЗДІЛ 2. Особливості мініатюри в контексті виконавства на саксофоні**

### **2.1. Жанрова специфіка музики для саксофону**

Вивчення мистецтвознавчої літератури дає можливість констатувати той факт, що саксофонні опуси вражають не лише широким стильовим спектром, а й великим жанровим діапазоном. Це обумовлено різними причинами, серед яких: еволюцією музичних жанрів; інтенсивні зміни у сфері виконавства на саксофоні. Для аналізу процесів, що відбуваються в художній спадщині для інструменту, що цікавить нас, перш за все, спираючись на існуючі в музикознавстві підходи до терміну «музичний жанр», необхідно визначити ті його основні риси, які будуть враховуватися при створенні жанрової типології та виявлення особливостей історичної еволюції музики для саксофона. Розглянемо це більш детально.

Музичний жанр – дуже складне та багатогранне явище. Саме така жанрова властивість як багатогранність породжує певні труднощі у

виявленні його характерних ознак, оскільки стає неможливим окреслити конкретні межі будь-якого жанру. З приводу цієї проблеми науковці пишуть: «Кордони між жанрами умовні, так як жанри в абсолютно чистому вигляді практично не зустрічаються» [30, с.260]. Зазначена дослідником умовність жанрових кордонів, значно ускладнює класифікацію музики.

Займаючись подібними питаннями, слід пам'ятати, що структура музичного жанру включає велику кількість одночасно на різних рівнях і з неоднаковою інтенсивністю взаємодіючих один з одним факторів. До них відносяться особливості змісту та форми, способи та умови виконання та сприйняття музичного твору, а також його походження та призначення.

Тому, під час формування творів за жанровим принципом, важливо чітко усвідомлювати який фактор, що конкретизує жанр, є головним у тому чи іншому контексті. Так, науковці зазначають, що під час класифікації жанрів необхідно враховувати який саме фактор чи їх поєднання є вирішальним [10].

Результатом жанрової ідентифікації за якоюсь однією з ознак, без опори на допоміжні критерії, може стати визначення одного твору до різних класифікаційних груп. Адже, нерідко один і той же твір може бути охарактеризовано з різних точок зору або той самий жанр може опинитися в кількох жанрових групах.

Крім усього іншого, досить важливе значення при класифікації творів, на що вказують багато дослідників, має таку властивість жанру, як зміна його стабільних та мобільних рис залежно від історичних та соціально-культурних умов. Подібне явище наголошується і на музичній енциклопедії у статті, присвяченій жанру. «Складність класифікації жанрів музичних пов'язана з їх еволюцією. Змінювані умови побутування музичних творів, взаємодія народної творчості і професійного потягу, а також розвиток музикальної мови призводять до модифікації старих жанрів і виникнення нових. Жанр музичний відображає і національну специфіку музичного творення, приналежність його до того чи іншого ідейно-художнього напрямку»[9].

Виходячи з вищевикладеного, на нашу думку, в основу класифікації музики для саксофона необхідно покласти багаторівневий принцип, тому що кожен з критеріїв може виявитися важливим у визначенні належності твору. Зроблені висновки можна підтвердити висловлюванням, яке формулюється таким чином: «Всяке визначення і будь-яка класифікація мають бути гнучкими і водночас спиратися об'єктивні ознаки явищ» [29].

У зв'язку з цим, для нашого дослідження велике значення має систематизація музики для саксофону, розроблена науковцями, з урахуванням таких критеріїв, як:

- тип виконавської практики;
- жанрова приналежність;
- стильова приналежність;
- історична приналежність (належність тій чи іншій епосі);
- національна приналежність.
- особливості комунікації.

Такий підхід, передусім, пов'язаний з різноманіттям існуючих визначень поняття «жанр», теоретичне осмислення якого, як стверджує В.Апатський, одна із найважливіших проблем музикознавства []. Тому, нам видається необхідним розглянути дефініції, які розкривають сутність поняття «музичний жанр» [6].

В результаті дослідження музичного жанру М.Крупей робить такі висновки: «Жанр є видом музичного твору, якому притаманні певні риси змісту, який пов'язаний з певним життєвим призначенням і типом виконання» [30, с.258-261].

Л. Максименко дає схоже тлумачення. Він вважає, що: «Музичні жанри – це роди та види музичних творів, що історично склалися у зв'язку з певними життєвими призначеннями музики, у зв'язку з її різними соціальними (зокрема, соціально-побутовими, соціально-прикладними) функціями та різними умовами виконання та сприйняття музики» [32]. В аналогічному ключі визначення музичного жанру як багатозначного поняття,

що «характеризує пологи та види музичної творчості у зв'язку з їх походженням, умовами виконання та сприйняття» дає і Д.Зотов [23. с.139-143].

Більш складний підхід, заснований на об'єктивній відповідності музичного твору вимогам, що висуваються до обстановки виконання, пропонує О. Сохор. Його трактування музичного жанру – таке: «Жанр у музиці – це вид музичних творів, який визначається насамперед тією обстановкою виконання, вимогам якої об'єктивно відповідає твір, і навіть будь-яким із додаткових ознак (форма, виконавські кошти, “поетика”, практична функція) або їх поєднанням».

Отже, дослідник акцентує увагу не лише на факторі суспільного існування як головному, а й враховує вплив другорядних ознак, що допомагають конкретизувати дане, досить складне явище.

Аналіз вищевикладених дефініцій зробив очевидними такі факти. При усвідомленні жанру необхідно спиратися як на якийсь один чинник, який у кожному конкретному випадку є основним, а й надавати значення додатковим, що допомагає позначити контури тієї чи іншої жанру. Саме розгляд жанру з позиції комплексної взаємодії факторів стає найбільш прийнятним, оскільки такий підхід до проблеми допомагає досить чітко визначити його іманентні риси, за допомогою яких можна відрізнити сонату від концерту чи сюїти.

Подібним чином (з позиції комплексної взаємодії факторів) сприймають жанр та інші музикознавці. Наприклад, як різнобічне явище осмислює жанр Д.Зотов, що дає таке визначення: «Жанр музичний – багатозначне поняття, що характеризує пологи, що склалися, і види музичних творів у зв'язку з їх походженням та життєвим призначенням, способом та умовами (місцем) виконання та сприйняття, а також з особливостями змісту та форми» [19,с.18].

Таким чином, ґрунтуючись на наведених вище визначеннях поняття «музичний жанр», можна назвати, щонайменше, існування двох груп учених, які визначають поняття «жанр» по-різному.

Одна група дослідників представляє жанр як збірне явище, що синтезує у собі кілька різних критеріїв, необхідні чіткої класифікації музичних творів. Інша ж – навпаки, визначає сутність жанру шляхом виділення одного з критеріїв як головного (основного), внаслідок чого жанрові межі стають більш розмитими.

ґрунтуючись на цих двох, докорінно відмінних, підходах до осмислення жанру, Є. Назайкінський висуває два найбільш повні та багатогранні визначення поняття «жанр». У першому випадку музикознавець пропонує спиратися на класифікаційні проблеми, що базуються на синтезі жанрових критеріїв. У зв'язку з цим, він наводить таке визначення: «Жанри – це стійкі типи, класи, пологи і види музичних творів, що історично склалися, що розмежовуються за рядом критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення ( громадська, побутова, художня функція), б) умови та засоби виконання, в) характер змісту та форми його втілення».

У другому – навпаки, узгоджує визначення поняття «жанр» із питаннями систематизації та типології: «Жанр – це багатоскладова сукупна генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле» [33].

Позначені поняття дозволяють підходити до визначення жанрів музики для саксофона з різних сторін: від загального до приватного, і навпаки, що дуже важливо при систематизації та дозволяє гнучко та різнобічно її класифікувати.

На значущість гнучкого підходу при систематизації музики також вказує А. Цукер: «... систематизація є синхронним зрізом, приурочена до певного моменту. Час неминуче змінює жанровий склад груп, хоча ці групи зберігаються. До того ж жива практика завжди виявляється багатшою за будь-які класифікації. Між групами та окремими різновидами виникають

різноманітні та гнучкі зв'язки, взаємопроникнення. Тому запропоновану систематику слід сприймати як рухливу, відкриту, яка передбачає всілякі переміщення, синтезування, виникнення нових різновидів, нових жанрових зв'язків та взаємодій».

Поряд з наведеними вище визначеннями поняття «музичний жанр», існують і такі, в яких явище, що нас цікавить, представляється, як якась закономірність музичної структури. Подібне осмислення поняття «жанр» ми зустрічаємо у А.Понькіної. Дослідник пише: «Жанром називається що породжує закономірність виду музичної структури відповідного певної функції – соціально-практичної чи художньої» [44,с.147-150]. Проте, на відміну інших учених, він у сутнісному осягненні жанру першому плані виводить зв'язок музичного твору з суміжними видами мистецтва (театром, хореографією, кіно тощо).

Такий підхід є дуже актуальним під час розгляду саксофонної ансамблевої музики, закони еволюції жанрів якої породжують різноманітні склади ансамблів.

Крім електронних пристроїв, як зазначалося, в експериментальних ансамблевих композиціях виконання на саксофоні поєднується з вокальним і драматичним мистецтвом, котрий іноді з хореографією. Варто зазначити, що новаторське піднесення музичних творів, пов'язане із впровадженням танцювальних рухів та елементів драматичного театрального мистецтва, стає характерним для саксофонної музики останнього десятиліття ХХ – початку ХХІ століття. У зв'язку з цим, як зразок можна навести «Verwandlung» С. Губайдуліною для тромбону, квартету саксофонів, віолончелі, контрабасу та там-таму [46].

Як ми зрозуміли, неоднозначність поняття «жанр», передусім, пов'язані з різною дією чинників, що його визначають. У сучасному музикознавстві ця проблема торкалася багатьох дослідників. Так, Д. Зотов зазначає, що в музичному жанрі «не всі визначальні фактори жанру діють одночасно і з

рівною силою і можуть виступати в різноманітних поєднаннях з різним ступенем обумовленості» [21].

Тому можна констатувати, що жанрова класифікація музичних творів в основному залежить від визначення одного з факторів (або групи взаємодіючих факторів), як основоположного критерію. Його врахування дає можливість усвідомлювати певний жанр (у нашому дослідженні, жанри музики для саксофону).

Опрацювання наукової літератури дає можливість підкреслити той факт, що головним у багатьох визначеннях поняття «жанр» є фактор суспільного побуту, оскільки саме від призначення творів залежить не лише їхній характер, а й семантика. Поділ музики залежно від виконавської обстановки (практичного призначення) дозволяє виділити чотири основні її жанрові різновиди: театральний, концертний, масово-побутовий, культовий (обрядовий) [23].

Зважаючи на дослідження О. Сохора, ми можемо відзначити, що він у цьому випадку розуміє концертну музику як музику, яка звучить у концертному виконанні на сцені. Саме тому, розглядаючи музику для саксофону з позиції, в якій фактор побутування набуває вирішального значення, під визначення «концертна музика» може бути підведено досить великий музичний пласт.

Поряд із фактором побутування, важливими для класифікації музики для саксофону стають виконавські засоби (умови виконання, або, так звані, тип виконавчої практики). Автором вони визначаються як вокальні чи інструментальні. У нашому конкретному випадку музика для саксофона розрахована на інструментальне виконання.

Крім, явного інструментального призначення, необхідно враховувати те, яким складом виконується музика для саксофона, тобто. "виконавчі засоби" (О. Сохор). При аналізі саксофонної мистецької спадщини, систематизація побудована, виходячи з обліку виконавських засобів, буде основною.

Виходячи з цього, у музиці для саксофону варто відзначити явне превалювання трьох груп творів:

– сольно-інструментальні (написані для соло саксофона або декількох саксофонів у супроводі будь-якого інструменту або інструментів, а також без супроводу);

– ансамблеві (саксофон або саксофони розцінюються як учасники однорідного або змішаного ансамблю з різними варіантами супроводу або без нього);

– оркестрові (саксофон або саксофони є учасниками оркестру, у тому числі оркестру саксофонів).

Саксофонні твори різні як по виконавським засобам, а й у структурній складності, що зумовлює поділ жанрів на прості і складні [9, с.110-112].

Ґрунтуючись на цій концепції, В. Цуккерман виділяє первинні та вторинні жанри, обґрунтовуючи це їх походженням та характером використання. У зв'язку з чим вони (первинні та вторинні жанри), так само, як і прості та складні різняться за рівнем структурної складності.

Власне, прості жанри в композиторській творчості для саксофону представлені невеликими одночастинними п'єсами, так званими, творами малих форм, а складні – багаточастинними опусами (творами великої форми), до яких належать сонати, концерти, сюїти, симфонії тощо.

Цікавим є той факт, що як частини творів великої форми можуть бути використані прості жанри. Зокрема, Є. Царьова, з цього приводу зазначає: «Можна виділити жанри та “жанри всередині жанрів”». Яскраво виявляється це й у саксофонному репертуарі. Наприклад, у Сонаті Ю. Бабенка друга частина твору означена автором як «Ноктюрн» [24].

Досить часто для більш точної жанрової класифікації всередині зазначених груп творів необхідно враховувати додаткові ознаки, такі як форма або зміст, що залежать від структурної складності опусу, що підкреслює О. Сохор. «Безперечно значення форми, “поетики” для жанрової

класифікації у музиці. Музичний жанр і форма (у широкому значенні слова) взаємопов'язані».

Найважливішим із усіх факторів, що формують жанр і складових сутність цього поняття, на думку багатьох дослідників, є типізація змісту. У зв'язку з цим, виділення як головний визначальний критерій фактору змісту («типізованого змісту» В. Цуккерман) дозволяє говорити нам про характерну спрямованість того чи іншого жанру. Зокрема, О. Сохор поділяє жанри на «ліричні, епічні та пов'язані із зображенням чи організацією руху».

Про те, що типізація змісту важлива для розуміння внутрішньої сутності жанру, пов'язаної з формою та структурою твору, говорить і В. Апатський. «Типізація пронизує всю гомофонічну музику, починаючи від деталей інтонаційно-ритмічного рівня, закінчуючи принципами організації цілого. Без типізації було неможливо існувати такі явища як, мелодійна фраза, тема, тематичний розвиток та інших» [4].

На підставі цього автор робить такі висновки. Для жанру характерний певний структурно-семантичний інваріант, під яким він розуміє залежність типу змісту від типу твору. Дослідник пише: «Типу твору відповідає тип змісту, запрограмований у типовій структурі».

Досліджуючи закономірності співвідношення типу змісту та структури музичного тексту, що залежить від нього, В. Медушевський у категорійний апарат вводить поняття «семантичний синтаксис» та «семантична структура» [17]. Під поняттям «семантичний синтаксис» дослідник має на увазі «норми організації змістовного плану музики, логіку побудови образної системи, закони музичної виразності». Організація змістовного плану, що склалася в конкретному музичному творі, визначається як «семантична структура» – конкретна неповторна думка.

«Структурно-семантичний інваріант», а також «семантичний синтаксис» та «семантична структура» жанру можуть змінюватися залежно від суб'єктивних та об'єктивних факторів. Досить сильний вплив ними надає стильова приналежність твору.

У ситуації, що склалася, ми вважаємо за необхідне з'ясувати, яке з явищ співвідноситься авторами з дефініцією «музичний стиль». Зокрема, Є. Назайкінський, розглядаючи проблему музичних стилів, дає таке визначення поняття. «Стиль – це та якість, яка дозволяє в музиці чути, вгадувати, визначати того чи тих, хто її створює та відтворює».

У нашому дослідженні стильова приналежність твору визначається характерними особливостями побутування саксофону, який рівноцінно використовується як джазовими музикантами, так і академічними. Джазове та академічне виконавство на саксофоні має свої типові риси, що визначають канони не лише використання інструменту, а й стильові особливості, властиві до виконання джазової та академічної музики. Це дозволяє нам говорити про джазовий або академічний стиль, що визначає «структурно-семантичний інваріант» твору [16].

Наприклад, соната або концерт для саксофону, написані в джазовому стилі, докорінно відрізнятимуться від творів цих жанрів, якщо їх автор дотримується академічного стилю. Так, академічний стиль сонати передбачає збереження основних відмінних ознак жанрової моделі. Джазовий стиль також вносить у сонату певні закономірності.

Власне, для «Джазової сонатини» З. Сієрри стає характерною відмова від сонатної форми, поява каденції саксофону, а також використання характерного для джазового музикування нерегулярного метроритму, що обумовлює наявність великої кількості різноманітних синкоп, відсутність сильних часток та ін.

Таким чином, підтримуючи О. Сохора, можна з упевненістю стверджувати наступне: «Трактування кожного жанру залежить від індивідуальності автора, його приналежності до того чи іншого стильового напрямку, від конкретного задуму твору».

Як ми зазначали раніше, історична приналежність (приналежність тій чи іншій епосі) є дуже важливим фактором для осмислення поняття «жанр». Історичний аспект впливає на «структурно-семантичний інваріант» і

допомагає чітко окреслити «контури» кожного конкретного жанру та виявити його особливості, характерні для обмеженого тимчасового та соціального простору. Саме тому В.Авілов особливості функціонування жанру пов'язує ще й із соціальним контекстом [2].

У ракурсі розглянутої нами проблеми багато дослідників важливим критерієм вважають історичну «пам'ять жанру» (М. Бахтін) або «зв'язок музики з контекстом» (Є. Назайкінський) завдяки цьому в жанрі відтворюються соціально-художні зміни, властиві певній епосі.

Є. Назайкінський у своїх дослідженнях виділяє такі типи «зв'язку музики з контекстом»: опора на конкретне предметне та життєве оточення у передачі художнього сенсу; особливості будови музичного тексту; асоціативний зв'язок музичного матеріалу жанру у свідомості слухачів, виконавців, учасників із жанровою ситуацією.

Вивчення історичних шляхів еволюції жанрів музики для саксофона та виявлення ступеня впливів них культурно-музичних передумов допомагає виявити особливості зміни моделі (матриці), характерної кожного жанру [2].

Історична змінність жанру вносить суттєві перетворення у зміст та форму творів, які визначаються мистецьким задумом. Ось, що говорить про це явище О. Сохор: «... у процесі історичного розвитку того чи іншого жанру в його надрах відбуваються поступове становлення та відбір таких виразних засобів, які найповніше відповідають його змісту та функції».

Справді, якщо розглядати еволюцію жанрів музики для саксофону крізь призму тимчасового контексту, можна відзначити їхню трансформацію залежно від того, в яких соціально-культурних умовах створюється твір. Це спричиняє змінність жанру та її здатність втілювати різні художні образи.

Крім цього, акцент на історичному факторі допомагає виявити традиційні та новаторські риси жанру та усвідомити особливості їх втілення на різних еволюційних етапах. У зв'язку з цим у будь-якому жанрі можна виділити дві групи ознак – стабільні та мобільні [1].

Перша група – ознаки, що залишаються незмінними протягом різних історичних періодів. В.Апатський під цим явищем розуміє внутрішню структуру жанру, тобто «ті сторони, які зумовлюють його іманентність та забезпечують його стійкість у часі» [3]. Друга – ознаки, що змінюються залежно від соціокультурної ситуації. І тут також виникає необхідність звернутися до В.Апатського, який визначає цю групу ознак, як «зовнішню структуру жанру», тобто «сторони, з якими жанр стикається із зовнішнім світом і які здійснюють їхню взаємодію» [3].

Варто зазначити, що різний ступінь взаємодії першої та другої групи ознак (співвідношення яких також дозволяє виявити традиційні та новаторські риси) зумовлює історичну дійсність, що оточує композитора під час роботи над опусом. Саме її О. Сохор відносить до об'єктивних факторів, вплив яких поширюється на «всі сторони його свідомості та відображається в музиці». Крім зазначеного вище фактора, важливу роль відіграють національна приналежність (просто кажучи, приналежність до тієї чи іншої національної культури), яка також вносить у трактування жанру свій неповторний колорит, і індивідуальність автора, тобто його «авторський стиль» (Е. Назайкінський).

Так, «індивідуальність автора, його світогляд і світовідчуття, його естетичні смаки та устремління, його неповторні життєві враження та переживання» О. Сохор відносить до суб'єктивних факторів, що впливають на зміни матриці жанру, званої нами «жанровою моделлю». Через це, наприклад, структурно-семантичний інваріант концертів для саксофону, написаних одночасно, але композиторами різних країн, відрізнятиметься.

Для осмислення художнього змісту будь-якого музичного твору, в який закладено певні життєві враження та переживання автора, необхідна попередня установка на сприйняття, що виникає раніше прослуховування (слухового сприйняття) твору [52].

Установку на сприйняття О. Сохор називає «системою очікувань», яка існує у свідомості слухача і має набагато більшу основу, ніж конкретний

музичний твір, який людина сприймає безпосередньо. Її складає весь слуховий досвід реципієнта, який відбиває загальну практику сприйняття.

Визначення традиційних і новаторських характеристик багато в чому залежить від досвіду. Наприклад, Концерт «Кібер-птах» Т. Йосімацу написаний для саксофону у супроводі симфонічного оркестру з включенням естрадного ансамблю, що визначає ступінь невинуватості очікувань і дозволяє говорити про новаторство.

Другою установкою для сприйняття може бути програмна назва твору або його жанровий підзаголовок. В інструментальній музиці існують жанри, назва яких допомагає усвідомити його художній зміст чи призначення – менует, мазурка, ноктюрн, елегія, баркарола та ін. (такі назви жанрів можна назвати жанровою програмністю).

Таким чином, у другій половині ХХ століття відносно стійка до цього періоду картина жанрів починає рухатися: жанрова ієрархія змінюється в процесі активного експериментування авторів творів, і досить часто призводить не тільки до нового трактування жанрів, але і до введення в музичну практику і жанрів забутих (таких як партита), і абсолютно нових, що виникли внаслідок змішування різних жанрових моделей (наприклад, квартет-соната).

У зв'язку з цим жанрова сфера музики для саксофону набуває нових якостей, які, з одного боку, пов'язані з жанровим прототипом, а з іншого – надзвичайно розширюють уявлення про її жанровий зміст. Часто в одному творі відбувається поєднання різних форм письма, завдяки чому надзвичайно розширюється «інтонаційний словник» жанру [27].

Під терміном «інтонаційний словник» дослідник розуміє втілені у творі звуко-ритмо-формули, характерні для кожного конкретного жанру і змінюються залежно від історичної доби та національної належності [27].

Внаслідок активних новацій змінюється «стійкість» музичного жанру. Це сприяє відходу від його прийнятої інваріантної структури. Так, Л. Ланцута пише: «Повна відмова від інваріантної структури означає

використання жанру лише як конкретного умовного знака». Подібні процеси можна спостерігати у музиці для саксофону кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Розглядаючи цікаву для нас проблему, Є. Зінькевич зазначає, що дана тенденція обумовлює роз'єднаність жанрів, «коли кожен твір може бути жанроформуєчим явищем, це призводить до зменшення обсягу жанру». Підтвердженням цього стають різновиди сонат для саксофону, що виникли, в яких як фактор жанрових взаємопроникнень виступають каденції саксофону, зміна традиційного супроводу (фортепіано) на оркестрове або ансамблеве, в тому числі, і джазового інструментального ансамблю.

Таким чином, узагальнюючи вищесказане, можна зробити такі висновки. Жанр – це багаторівнева ієрархічно збудована структура, що складається з різних, певним чином упорядкованих та взаємопов'язаних між собою компонентів, співвідношення яких змінюється під впливом суб'єктивних (індивідуальний стиль, світогляд та світовідчуття автора) та об'єктивних факторів (історичні та соціальні умови).

Іншими словами, жанр – це сума стабільних та мобільних ознак, що дозволяють згрупувати твори, написані в різних країнах та у різні історичні періоди, під одним жанровим ім'ям.

У зв'язку з цим для саксофонної музики може бути запропонована наступна багаторівнева класифікація, створена з урахуванням найважливіших, на наш погляд, жанрових критеріїв:

- тип виконавської практики – твори для саксофону соло (без супроводу та з супроводом фортепіано, будь-якого іншого інструменту, ансамблю чи оркестру), однорідних ансамблів саксофонів та змішаних ансамблів за участю саксофону (з супроводом та без супровід для саксофона в оркестрі);
- жанрова приналежність – твори, написані у жанрах мініатюри, сонати, сюїти, концерту, фантазії, рапсодії тощо;
- стильова приналежність – опуси академічної та естрадно-джазової спрямованості;

- історична приналежність – твори композиторів-романтиків (друга половина XIX століття), твори композиторів першої половини XX століття, твори композиторів другої половини XX - початку XXI століття;
- національна приналежність – твори для саксофону зарубіжних та вітчизняних композиторів;
- комунікативна функція – програмні та непрограмні опуси.

## **2.2. Основні тенденції розвитку жанру мініатюри для саксофону**

У художній спадщині музики для саксофону жанр мініатюри посідає значне місце, що підтверджується численністю існуючих опусів та різнобарв'ям мистецьких образів, закладених у них. Жанр саксофонної мініатюри знаходився під кутом зору переважної більшості композиторів, як академічного, так і джазового напрямку. Саме тому, більшість творів, написаних у жанрі мініатюри для саксофону, характеризуються оригінальною авторською концепцією, стильовим синтезом, тембровим експериментуванням, що виявилось як у сфері солюючого інструменту, так і акомпануючого складу [33].

Надзвичайну затребуваність жанр саксофонної мініатюри отримує у творчості композиторів-саксофоністів, які докорінно переосмислили багато виконавських компонентів. В результаті цього в опусах відбувається ускладнення партії саксофона, не тільки за рахунок технічної, а й темброво-виразною стороною, завдяки, перш за все, введення нетрадиційних прийомів гри, запозичених з практики джазового та народного духового музикування. Зміни, що відбулися найбільш яскраво проявилися в мініатюрі для саксофона соло (без супроводу), що висунуло її на авансцену музичної творчості.

Втілення складних художніх концепцій стає можливим внаслідок наслідування авторами різних тенденцій. Однак, практично всюди в творчості композиторів, які працюють в жанрі мініатюри, можна спостерігати звернення до авангардних тенденцій, пов'язаних з концертуванням і тембровим експериментуванням.

Опрацювання наукових джерел доводить, що темброве експериментування набуло поширення в епоху романтизму, у творах, написаних у жанрі мініатюри для саксофона, це явище не можна пов'язувати лише з естетикою згаданої епохи. У духовому виконавському мистецтві ця традиція позначилася набагато раніше. Тому експериментування з тембрами у творчості сучасних композиторів отримало цікаве заломлення за рахунок різних стильових передумов [35].

Мистецтвознавці підкреслюють, що барокові тенденції виявляються в контексті тембрового експериментування. Багато авторів звертаються до такої типової для епохи бароко традиції, як варіативність у виборі інструменту. Твори, у яких вибір інструменту залежав від бажання виконавця чи практичної потреби, мали велику популярність на той час. У сучасній музиці подібний інтерес, перш за все, був зумовлений новими семантичними можливостями, що з'являлися в результаті зміни солуючого тембру. Зазначена риса досить плідно розвивалася у всіх жанрах музики для саксофону, у тому числі й мініатюрі, зокрема, якій присвячене наше дослідження.

Величезний розквіт виконавського мистецтва епохи бароко сприяв розвитку музики для духових інструментів, що дало можливість реалізувати їхній технічний і виразний потенціал та застосовувати їх разом зі струнними інструментами. Такі обставини сприяли створенню опусів, у яких духові та струнні інструменти не тільки одночасно солювали, а й взаємозамінювали один одного. У мініатюрі для саксофону аналізовані нами процеси виявлялися не повсюдно, але досить часто. Як приклад, можна навести "Легенду" для саксофона-альта або струнного альту Ф. Шмітта і "Роздум" для саксофона-альта (або альту) і струнного оркестру С. Данкнера.

Крім цього варіативність, що цікавить нас, виявлялася і за рахунок вибору духових інструментів різних груп. Таке прирівнювання можливостей духових інструментів бере свій початок в епоху бароко і часто зустрічається в мініатюрі для саксофона. В якості зразка слід згадати «П'ять п'єс» Ор . 138

для саксофона (або кларнета) та фортепіано Ж. Абсиля, «Прелюдію та дивертисмент» для саксофона-альта (або кларнета) і фортепіано або фагота і фортепіано Е. Боцца та ін. [34].

Дуже поширена у духовому виконавстві епохи бароко була традиція володіння всіма тессітурними різновидами інструментів однієї групи. Це також знайшло своєрідне відображення у творчості сучасних композиторів для саксофону.

Поряд з вибором, за бажанням виконавця, тембру сольного інструменту можна спостерігати варіативність і у виборі інструментів ансамблю. Коріння цієї традиції також сягає епохи бароко. На той час ще не існувало суворих канонів, що стосувалися формування складів ансамблю, тому кожен із інструментів ансамблю міг замінюватись.

Власне, замість духового інструменту, так само, як і у випадку з тембром, що солює, міг бути використаний або духовий інструмент іншої групи, або струнний. Як приклад подібної тенденції можна навести "Zeraim from the Book of Ruth" для саксофона-сопрано (або скрипки), меццо-сопрано, флейти, кларнета, віолончелі та перкусії Л. Осмона і « Quiet City » для труби, саксофона-альта, кларнета (або бас-кларнета) і фортепіано А. Копленда [9].

Розглянуті нами тенденції отримали досить яскраве переломлення і в ансамблевої музики сучасних композиторів, підтвердженням чому служать наступні опуси - «Дівчина в білому» для саксофона-сопрано, труби, перкусії, фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі та контрабаса Р. Бредшоу, а також «Грудневі пісні» для голосу, саксофона-альта та віолончелі Д. Кривицького.

Начебто на противагу тенденції, пов'язаної з появою змішаних ансамблів, іншою традицією, характерною для епохи бароко, є формування ансамблевих колективів з однорідних інструментів. До їх складу включалися як інструменти одного тессітурного різновиду, так і всі різновиди інструментів групи [9].

Аналогії можна здійснити і з творами, написаними протягом XX – XXI століть. Зразками таких опусів є «Музичний момент» для квартету саксофонів С. Сандстрема, «Музика» для квартету саксофонів Т. Керіса «Євшан» для квінтету саксофонів В. Павлова, «Діалоги» для саксофона-сопрано і саксофона-альта Е. Коха, «Концертштюк» для двох саксофонів-альтів П. Хіндеміта та ін. [24].

Дуже цікаво в мініатюрі для змішаних ансамблів виявились традиції епохи класицизму. Саме в цей період в музичному мистецтві починається формування таких ансамблевих одиниць, як струнні тріо (скрипка, альт і фортепіано), квартет (скрипка, альт, віолончель, фортепіано), квінтет (дві скрипки, альт, віолончель та фортепіано) і т.д. Такі тенденції виявляються і в художній спадщині для саксофону, лише з тією різницею, що один з струнних інструментів вищевказаних колективів був замінений будь-яким тессітурним різновидом саксофона. Наприклад, «Кантілена та танець» для скрипки, саксофона-альта та фортепіано М. Ейченна, "Танці та інше" для саксофона-альта, скрипки та фортепіано Ч. Руджеро, "Трилогія» для саксофона-сопрано, скрипки та фортепіано Р. Каравана.

Темброві експериментування на саксофоні виявлялися також в результаті впливів джазової музики. Як приклад, мистецтвознавці наводять "Експромт і танець" для саксофона-альта або саксофона-баритона і фортепіано і "Ноктюрн-танець" для саксофона-альта (або фагота) і фортепіано Е. Боцца та ін. [24,с.109-110] .

У партію саксофона джазові впливи привнесли властиві даному виду виконавства специфічні прийоми гри, такі, як, наприклад, гліссандо, надвисокий регістр і т.д.; все це ми зустрічаємо в «П'есі в джазовому стилі» П. Бонно, «Концертній мініатюрі» А. Ешпая, «Чотири картини Нью-Йорка» Р. Моліnellі та ін. Також втілення джазових тенденцій реалізується завдяки зміні тембру акомпануючого складу, що призводить до появи творів у супроводі естрадно-симфонічного або естрадного оркестру та біг-бенду.

Крім цього, ще одним аспектом прояву джазових впливів можна вважати створення мініатюр для змішаних ансамблів, у яких тембр саксофону поєднується з різними електронними інструментами. Використання електронних інструментів та комп'ютерної музики було зумовлене розширенням тембрових можливостей та призвело до розширення тембрових комбінацій [28].

В основному, дана група творів представлена нечисленною, але цікавою творчістю К. Штокхаузена: «Танець лівого ока» для семи (або одинадцяти) саксофонів, синтезатора та перкусії К. Штокхаузена, «Викрадення людей» для саксофона-сопрано, електронної та комп'ютерної музики К. Штокхаузена.

Таким чином, проаналізувавши тенденції, пов'язані з тембровим експериментуванням в мініатюрі для саксофона, необхідно акцентувати увагу на наступному:

- темброве експериментування, що виявилось в мініатюрі для саксофону, має різні витoki, пов'язані не лише з естетикою таких історичних періодів як бароко, романтизм, імпресіонізм, а й зі специфікою побутування самого інструменту в рамках джазового виконання;
- найцікавіше в описах проявляється темброве експериментування, пов'язане одночасно з історичними та виконавськими традиціями епохи бароко;
- темброве експериментування, обумовлене стильовими витокami епохи бароко, виявляється у вигляді варіативного вибору солюючого інструменту, що в творчості сучасних композиторів здійснюється шляхом заміни саксофона струнним або духовим інструментом різних груп, а також іншим тессітурним різновидом саксофона;
- оригінальним є переломлення традицій тембрового експериментування, корені якого сягають в епоху бароко, в

змішаних ансамблях, що призводить до появи колективів, в яких саксофон з'єднується не тільки з інструментами струнної, духової і ударної груп, але і з голосом;

- дуже цікаво в художній спадщині для саксофона отримують модифіковані тенденції тембрового експериментування, пов'язані з епохою класицизму, результатом чого стає створення творів для ансамблевих складів, прототипом яких були струнні тріо, квартет, квінтет і т.д., однак, в них один або кілька струнних інструментів замінялися саксофонами;
- в рамках романтичних традицій темброве експериментування характеризується процесами, пов'язаними з включенням всіх тессітурних різновидів саксофонів в один твір, а також виборі різних складів оркестрів та ансамблів;
- імпресіоністичні тенденції, виявлені в мініатюрі для саксофона, проявилися за допомогою зміни фактури супроводу;
- впливу джазової музики в мініатюрі для саксофона були пов'язані з введенням нового типу супроводжуючого оркестрового складу (естрадного, естрадно-симфонічного, естрадно-джазового, біг-бенду), і появою мініатюр для змішаного ансамблю, в яких саксофон з'єднується з різними електронними інструментами;
- специфіка джазового виконавства привнесла в жанр мініатюри не тільки характерне трактування акомпануючого фортепіано, що полягає в токатно-ударному типі звуковидобування, що дозволяє імітувати звучання біг-бенду і естрадно-джазового ансамблю.

Поряд із проблемами тембрового експериментування, успадкування тенденцій різних історичних епох та стилів позначилося і на композиційних особливостях мініатюри для саксофону. Варто зазначити, що вплив епохи романтизму, зіграв найважливішу роль еволюції даного жанру. Саме тому проекція інтенсивних процесів, що відбувалися в музичному мистецтві епохи романтизму, на музику сучасних композиторів досить часто призводить до

нового трактування жанру, для якого стає характерним відхід від усталених канонів і норм. Межі жанру розширюються, у зв'язку з чим він набуває нових ознак [31, с.120-125].

Вплив романтичної епохи зумовив появу нових рис у жанрі мініатюри для саксофона. Спадкування тенденцій, притаманних концертного жанру, виявилось найбільш яскраво. Насамперед, звичайно ж, група тенденцій, що нас цікавить, проявилися в наступному. Відбувається ускладнення партії соліста, для якої типовою стає технічна віртуозність, а функції інструмента, що акомпонує, зводяться до супроводжуючих. Подібне трактування матеріалу в художній літературі для саксофону зустрічається досить часто. Як приклад, варто навести твори, у яких найяскравіше виявилися вищерозглянуті тенденції. Це – "Адажіо і рондо" для саксофона-тенора і фортепіано Ж. Синжеле, "Концертна п'єса" для саксофона-альта і фортепіано Г. Ройтера, «Концертний етюд» для саксофона-альта і фортепіано А. Рівчуна і ін. [31, с.71-74].

Інструментальна віртуозність, як одна з найбільш яскравих тенденцій епохи романтизму, своєрідно трактується авторами і в кантиленних опусах. Її суть полягає в ускладненні виразною і експресивною мелодійною лінією саксофона, з доволі широким динамічним діапазоном, технічно складними пасажами. Подібне трактування кантілени властиве практично всім повільним творам Е. Боццо, але найбільш показова вона в «Арії» для саксофона-альта і фортепіано.

У мініатюрі для саксофона соло, дана риса проявилася, як, власне, і в багатьох інших опусах, за рахунок звичайного технічного ускладнення твору пасажами і арпеджіо. Аналізуючи засоби віртуозності, що використовуються в рамках звичайної технічної рухливості, можна відзначити застосування технічно складних пасажів і арпеджіо, широких інтервальних стрибків і ін. Так, в «Трьох п'єсах» для саксофона-сопрано соло Г. Сцелсі поряд з важкими пасажами, автор вжив всілякі інтервальні стрибки більше октави [28].

Необхідно відзначити той факт, що такий тип віртуозності характерний для переважної більшості творів. Прикладом таких опусів можуть бути "Соло для саксофону" Т. Антоніо, "З повагою до Баха" А. Альтманіса, "Українські витинанки" Л. Колодуба та інші.

Ускладнення інструментальних партій у мініатюрі для ансамблів, зокрема, і квартету саксофонів, з допомогою технічної віртуозності стає однією з основних характеристик.

Технічне ускладнення ансамблевих партій проявляється у багатьох творах аналізованої нами групи, зокрема, й у змішаних ансамблях. Так, аналогічні тенденції ми знаходимо в «Кантилені та танці» для саксофона-альта, скрипки та фортепіано М. Ейченна, і в «Трилогії» для саксофона-сопрано, скрипки та фортепіано Р. Каравана. У швидких частинах композитори акцентують увагу на технічних можливостях інструментів [28].

Другою рисою епохи романтизму, яка поряд з ускладненням партії соліста, знайшла втілення в музиці для саксофона, стає досить сильним, спрямованим на посилення технічної рухливості, ускладненням партії акомпануючого інструменту. У багатьох випадках фортепіанний супровід знаходить подібність оркестрової фактури, в якій дуже чітко проглядаються елементи підголосочної поліфонії і т.д.

Запозичення деяких рис концертного жанру зумовило і прояв у сучасних саксофонних опусах ознак концертування, що полягають у принципі змагання солюючого та акомпануючого інструментів. Такий принцип викладу матеріалу можна побачити в «Прелюдії, каденції і фіналі» для саксофона-альта і фортепіано А. Дезенкло. Змагальний принцип проявляється і в «Концертному дуеті» для саксофона -сопрано, саксофона-альта та фортепіано Ж. Синжеле. Партії двох інструментів насичені технічно складними пасажами і постійно протиставляють один-одному [34].

Проаналізувавши один з найбільших пластів музики для саксофону, яким є саксофонна мініатюра, були виявлені наступні тенденції концертування:

- досить сильний вплив на еволюцію мініатюри для саксофону зробили романтичні тенденції, внаслідок чого, поряд з технічним ускладненням партії солюючого та акомпануючого інструментів, можна спостерігати й інші ознаки концертного жанру;
- своєрідно проявилися ознаки концертування, що мають романтичні витoki; підсумком цього стає введення каденцій, діалогічного принципу інструментальних партій в ансамблях, а також соло і акомпанує інструментів;
- в рамках романтичних тенденцій відбуваються і зміни у формоутворенні творів: шляхом стиснення частин циклу або розширення меж форми;
- поряд з романтичною імпровізаційністю, яка полягає у впровадженні каденцій, можна відзначити також джазові та барочні джерела цього явища;
- на відміну від джазової імпровізації, продиктованої специфіки стилю, внівши варіаційне розвиток матеріалу, барочна імпровізаційність сприяє насиченню матеріалу різними видами орнаментики.

Друга половина ХХ століття відзначена появою великої кількості експериментальних композицій, які відіграли важливу роль в еволюції художнього репертуару для саксофона. Авангардні тенденції досить яскраво виявилися не тільки в мініатюрах для саксофона з супроводом, а й в мініатюрах для змішаних ансамблів і для квартету саксофонів.

М. Мимрик пише: «Також зазначимо, що в сучасному виконавстві на саксофоні, розвиток якого, як уже зазначалося, зумовлений значною увагою композиторів до темброво-звукових, сонорних новацій та можливістю управління виконавцем якістю виразних засобів, породжених ними, яскраво окреслює феномен тембрової драматургії». Досить важливим для створення цього стає використання сонорних новацій, як нового способу виконання твори. Вирішальне значення набувають – тембр, динаміка, артикуляція,

штрихи, агогіка, тобто. ті елементи, які до цього мали допоміжну функцію. В таких творах, в першу чергу, змінюється характер інтонування, який досить сильно відрізняється від класичного, так як в основу сонорного типу композиції, головним чином, покладена звуковідображення [35].

Логіка втілення семантики музичного твору відбувається через детальні авторські вказівки, часті зміни штрихів, динамічних нюансів, широкий діапазон артикулювання на саксофоні. Так, М. Мимрик аналізує твори для саксофона соло, написані українськими композиторами, відмічає: «Велике значення мають дрібні виконавські нюанси тембру і динамічне забарвлення» [35].

Ускладнення партії саксофона відбувалося за рахунок насичення її інноваційними прийомами гри, що охоплюють весь арсенал темброво-виразних можливостей інструменту, до яких належать:

- прийоми, характерні для джазового музикування, у тому числі, і ударно-шумові ефекти;
- прийоми, перейняті з практики гри на інших музичних інструментах і адаптовані до виконання на саксофоні;
- прийоми, вже використовувалися у виконавській практиці, але змінилися в ході еволюції музичного мислення і отримавши нове художнє втілення.

Таким чином, проаналізувавши авангардні тенденції, що проявилися в мініатюрі, можна зробити такі висновки:

- витоки п'єс для саксофону соло перебувають у традиціях естетики епохи бароко, серед яких традиція написання творів для інструментів без супроводу, спрощення процесу комунікації твору, особливості викладу та розвитку музичного матеріалу;
- спрощення процесу комунікації твори і зміни в триєдиному ланцюжку «композитор → виконавець → слухач» привели до появи нового ланцюжка «композитор – виконавець – слухач», дозволили

втілення нових граней художнього змісту, в певній мірою залежить від творчого потенціалу соліста-виконавця;

- суміщення в одній особі іпостасей композитора та виконавця створило всі умови для експериментування з темброво-виразною палітрою інструменту, внаслідок чого до арсеналу виконавських засобів було введено нові прийоми гри на саксофоні;
- сутність нетрадиційних виконавських прийомів гри полягала в зміні темброве-сонорної боку звучання інструменту, завдяки чому стало можливим відтворення фоносфери навколишнього життя і тонких градацій різних психологічних станів в образній сфері;
- у зв'язку з передачею нового кола образів опусам без супроводу характерна темброва драматургія твору, а також нове трактування концертування;
- досить поширене явище в мініатюрах, в яких спостерігаються авангардні тенденції, – оригінальний підхід до метроритмічної сторони опусів, підсумок чого – часта зміна розміру, ускладнення ритмічної основи опусу, а також повний відмова від тактового поділу;
- часто авторами використовуються різні сучасні типи композиційних технік і поряд з вказівками, що стосуються виконання на музичних інструментах, можна відзначити появу позначок, стосовно до дій виконавців на сцені.

## **Висновки до розділу 2**

Опрацювання та викладення матеріалів 2 розділу дають можливість сформулювати такі узагальнення:

1. Висвітлено класифікацію музики для саксофону на основі її характерних особливостей (за Антоніною Понькіною). Підкреслюється, що репертуар для саксофону можна поділити на твори для саксофону соло і в супроводі (фортепіано та будь-якого іншого інструменту), а також, –

ансамблю і оркестру. Розглянуто твори для однорідних ансамблів саксофонів і твори для змішаних ансамблів (духових, струнних, ударних та ін.). Висвітлено такий жанровий тип виконавської практики на саксофоні, як: твори для оркестрів саксофонів і твори для саксофону в різних складах оркестрів (симфонічний, камерний, духовий та ін.).

Схарактеризовано жанрову приналежність творів для саксофону, завдяки якій виокремлюються взірці малих форм (зокрема п'єси) і крупних форм (сонати, сюїти, концерти, фантазії та ін.). Зважаючи на стильову приналежність, висвітлюється академічний та естрадно-джазовий репертуар. Підкреслюється, що історична приналежність дає можливість розглядати музику для саксофону в площині творчості композиторів-романтиків (друга половина ХІХ століття), композиторів першої половини ХХ століття, митців другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

2. Проаналізовано особливості розвитку жанру мініатюри для саксофону і розглянуто такі тенденції, як:

- ефективний вплив на еволюцію саксофонної мініатюри романтичних тенденцій, завдяки чому, поряд з технічними складнощами, спостерігаються й інші ознаки концертного жанру;
- поряд з романтичною імпровізаційністю відзначаються також джазові і барочні витоки.

Підкреслюється, що авангардні тенденції в саксофонній мініатюрі другої половини ХХ – початку ХХІ століть характеризуються появою великої кількості експериментальних композицій, які вплинули на розвиток художнього репертуару для саксофону. Ці тенденції яскраво спостерігаються не тільки в мініатюрах для саксофону з супроводом, але й в мініатюрах для змішаних ансамблів і для квартету саксофонів. Відзначається, що мініатюри для саксофону соло також посідають важливе місце в репертуарі. Зазначається що ускладнення партії саксофону відбувається завдяки насиченню її інноваційними прийомами гри (ударно-шумові ефекти, співставлення темперованої і не темперованої школи звучання, прийоми,

перейняті з практики гри інших музичних інструментах і адаптованих до виконання на саксофоні; прийоми, що вже використовувалися у виконавській практиці, але які зазнали змін у ході еволюції музичного мислення і отримали нове художнє втілення та ін.).

Подібне експериментування з темброво-виразними можливостями інструменту призвело до підвищення виконавчої складності творів, нового трактування віртуозності та специфічного прояву ознак концертування.

У рамках проблеми, пов'язаної з втіленням нетрадиційних виконавчих прийомів гри на інструменті, відбувалося і специфічна модифікація ознак концертування. У цьому випадку, замість прийнятого трактування концертування (діалогічність оркестру і соліста) використовувалося протиставлення нетрадиційних засобів, традиційним.

## ВИСНОВКИ.

Опрацювання наукових першоджерел у контексті обраної проблеми дає можливість відзначити, що найбільш яскраве переломлення в творчості композиторів отримали авангардні тенденції, а також тенденції тембрового експериментування і концертування. Їх прояви в опусах були неоднорідні і мали різноманітні стильові витoki.

Реалізація тенденцій тембрового експериментування, витoki яких беруть початок в епоху бароко, по'язана з в появою мініатюр для змішаного або однорідного ансамблю, а також введенням акомпанував інструменту, що сприймаємо як «символ» часу, в даному випадку, – це орган. Реалізація виконавських традицій барокового періоду в сучасній музиці призводить до заміни тембру саксофона струнним або будь-яким іншим духовим інструментом, у тому числі і саксофоном, вищим або нижчим теситурним різновидом.

Стильові передумови епохи класицизму в тембровому експериментуванні виявилися, головним чином, у мініатюрі для змішаних ансамблів. Замість одного або декількох інструментів струнної групи використовується саксофон.

У мініатюрі для ансамблевих складів, у тому числі і для квартету саксофонів, можна спостерігати застосування не властивих для даного типу колективів тембрових модифікацій, отриманих шляхом подвоєння або пропуску будь-якого різновиду інструменту.

Окрім тембрового експериментування у сфері солюючого інструменту, композитори досить плідно працюють над пошуком більш оптимального тембрового варіанта акомпанементу і в мініатюрі для саксофону з супроводом, і в мініатюрі для квартету саксофонів. У більшості випадків фортепіано замінюється як оркестровим (симфонічним, струнним, духовим), так і ансамблевим колективом (різні склади струнних, духових, ударних ансамблів).

Тенденції тембрового експериментування, в рамках впливів джазової музики, зосередилися на імітуванні в партії фортепіано звучання джазового ансамблю, що привносить типові для «крокуючого» баса побудови і джазового трактування фортепіано, застосуванні різних варіантів естрадно-джазового ансамблю або оркестру, з'єднанні звучання саксофону з електронними інструментами.

Крім тембрового експериментування, різні стильові впливи можна спостерігати й у тенденціях, пов'язаних із концертуванням. Сильний вплив концертного жанру, властивий для епохи романтизму, зумовив технічне ускладнення партій не тільки інструментальних ансамблів, але і солуючого і супроводжуючого інструменту.

Романтичні віяння сприяли введенню змагального принципу в протиставлення партій соло і акомпануючих інструментів, а також інструментальних голосів ансамблю.

Використання каденцій в жанрі мініатюри, є однією з найбільш яскравих тенденцій концертування. Розташування каденцій у формі після розробки перед фіналом визначається внаслідок розширення меж мініатюри, що є характерним для концертного жанру. Підсумком успадкування традицій джазового музикування стає її вільне місце розташування і протяжність (досить часто каденція може замінювати один з структурних розділів).

Авангардні тенденції, найбільш яскраво реалізували в мініатюрі для саксофона соло, сприяли не тільки введенню нових композиційних технік письма, відходу від тактового поділу, ускладнення метро-ритмічної основи творів та ін., але і розширенню темброво-виразних можливостей інструменту шляхом введення нетрадиційних виконавських прийомів, що належать до темброво-сонорної, ударно-шумової груп.

Зокрема, це:

- прийоми, характерні для джазового музикування, у тому числі, і ударно-шумові ефекти;

- прийоми, перейняті з практики гри на інших музичних інструментах і адаптованих до виконання на саксофоні;
- прийоми, вже використовувалися у виконавській практиці, але зазнали змін в ході еволюції музичного мислення і отримавші нове художнє втілення.

Подібне експериментування з темброве-виразними можливостями інструменту призвело до підвищення виконавської складності творів, нової трактуванні віртуозності і специфічного прояву ознак концертування.

Введення до виконавської творчості саксофоніста прийомів, виконання яких пов'язане зі значними труднощами перебудови ігрового апарату, зумовило переосмислення інструментальної віртуозності, що зводиться до вміння оперувати нетрадиційними засобами виконавчої виразності.

У контексті проблеми, пов'язаної із втіленням нетрадиційних виконавчих прийомів гри на інструменті, відбувалося й специфічне застосування ознак концертування. В цьому випадку, замість прийнятого трактування концертування (діалогічність оркестру і соліста) використовувалося протиставлення нетрадиційних засобів, традиційним.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Авилов В.Н. Сольный концертный репертуар саксофониста: исторический обзор. Музичне мистецтво. Вип. 5. Донецьк, 2005. С. 249-255.
2. Авілов В.М. Саксофон в контексті музично-виконавської традиції XIX-XX століть: до проблеми інструментально-виконавського стильового моделювання: автореф. дис. на здобуття канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса: Одеська державна музична академія імені А.В. Нежданової, 2012. 19 с.
3. Апатський В.М. Використання технічних засобів у сучасній вітчизняній методиці навчання на духових інструментах. Мистецтвознавство України. Вип. 3. Київ, 2003. С. 106-110.

4. Апатський В.М. Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах. Українське музикознавство. Вип. 4. Київ, 1969. С. 133-147.
5. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музикального исполнительского искусства. Учебное пособие. Киев: Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского, 2006. 432 с.
6. Апатський В.Н. Камерний ансамбль і виховання оркестрового музиканта. Дослідження. Досвід. Спогади. – 2005. – № 6. – С. 143–152.
7. Бова Ж.М. Саксофонне виконавство від витоків до сьогодення: історико-культурний аспект. Ювілейна палітра 2019: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : збірник статей за матеріалами III всеукраїнської науково-практичної конференції (5-6 грудня 2019 року). Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 75-80
8. Бова Ж.М. Творчість провідних джазових ансамблів України кінця ХХ – початку ХХІ століття у світовому мистецькому контексті (на прикладі Київського квартету саксофоністів та гурту «Брати блюзу»)). Мистецькі пошуки. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 188-192.
9. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку ХХ століття) : монографія. Вид. 2-ге. Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2007. 350 с.
10. Боровский В.С. Искусство игры на духовых инструментах (фагот, саксофон): учеб. пособие. Рига, 1984.
11. Бутман И. Саксофон – инструмент не академический. Музыкальные инструменты. № 15. осень, 2007. С. 5-7.
12. Васильев С., Зирянок Я. Курс навчання гри в духовому оркестрі. В.Бурега для WWW. Partita.ru;
13. Василевич Ю.В., Мельник О.Ю. Музичний інструмент – саксофон. Програма для музичної школи (музичного відділення початкового

- спеціалізованого мистецького навчального закладу). Вінниця: Нова книга, 2005. 40 с.
14. Веприк А. Трактовка инструментов оркестра – М. : Сов.композитор, 1961. – 429 с.
  15. Воронцов Ю. Саксофон: и классика, и джаз. // Музыкальные инструменты. № 15, осень, 2007. С. 7-10.
  16. Гладких А.В. Методика формування виконавської майстерності на духових інструментах. Навчальний посібник з курсу «Спеціальний інструмент» для студентів ВНЗ I-IV рівнів акредитації. Вінниця: «Нова книга», 2014. 200 с.
  17. Давидов М. Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник/Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2010. – 400 с.
  18. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах / М.: ГМИ, 1973. 75 с.
  19. Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтв. Суми. 2018. 20 с.
  20. Зотов Д. І. Еволюція саксофона у творчості провідних європейських композиторів. Українське музикознавство. Науково-методичний збірник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ: ПП Лисенко М. М., 2016. Вип. 42. С. 320 – 336.
  21. Зотов Д. І. Особливості функціонування психологічної сфери саксофоніста-імпровізатора. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум: збірник статей. Вип. 41. Львів, 2017. С. 262 – 275.
  22. Зотов Д. І. Проблематика початкового етапу розвитку саксофона як інноваційного інструмента європейського музичного мистецтва. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: збірник наукових праць. Харків: ХДАДМ, 2016. № 3. С. 16 – 21.
  23. Зотов Д. І. Виразно-психологічна специфіка творчої рефлексії професійного саксофоніста у сучасному мистецькому просторі.

- Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ імені В. Гнатюка, 2017. № 1 (Вип. 36). С. 139 – 146.
24. Искусство игры на духовых инструментах. История и методика. Киев: Киевская государственная консерватория, 1986. 111 с.
25. Иванов В. Д. Саксофон / М.: Музыка, 1990. – 64 с.
26. Иванов В.Д. Основы индивидуальной техники саксофониста. М., 1993. – 54 с.
27. Искусство игры на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики: Сб. ст. Вып. 45. М., 1979. 222 с.
28. Крупей М. Саксофон в контексте развития музыкального исполнительства. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 26. Музичне виконавство. Кн. 9 . Київ: Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, 2003. С. 269-284.
29. Крупей М.В. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста. Музичне виконавство і культура: Науковий вісник. Вип. 4. Кн. 2. Одеса: «Друк», 2006. С.258-268.
30. Крупей М.В. Шляхи формування художньо-виразного мислення виконавця-саксофоніста. Музичне виконавство і культура: Науковий вісник. Вип. 4. Кн. 2. Одеса: «Друк», 2004. С. 258-268.
31. Максименко Д. П. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2018. 203 с.
32. Максименко Л. В. Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. № 1. С. 59–65.

- 33.Мельник О.Ю. Жанрово-стилістичні особливості репертуару квартету саксофоністів «Джаз-класік». Молодий вчений. Херсон, 2018. №8 (60). С. 22-25.
- 34.Мимрик М.Р. Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2013. 17 с.
- 35.Мимрик, М. Р. Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2014. – № 32. С. 315-323.
- 36.Назаренко М.П. Теоретичні основи інтеграції знань у системі інструментально-виконавсько підготовки майбутнього вчителя музики //Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М.П.Драгоманова. Серія 14. – Вип. 4(9). – К.:НПУ, 2007. – С.62-65;
37. Носов В., Горбаль Я. Деякі сучасні виконавські засоби при грі на духових інструментах. Львів: ВВПДУ “ЛП 1997. 16 с.
- 38.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.
- 39.Плахцінський Р. Програма до спецкурсу Історія виконавства на духових та ударних інструментах (структура та зміст). Наукові записки. Серія Педагогіка. Тернопільський державний педагогічний університет імені В. Гнатюка. №2, 2001. С.70-74.
- 40.Плохотнюк О.С. Організація самостійної роботи в класі ансамблю духових та ударних інструментів: навчальний посібник. Луганськ: Альма-матер, 2007. 34 с.
- 41.Платонов Н. В. Вопросы методики обучения на духовых инструментах Н. В. Платонов. М.: Госузгиздат, 1958. 71 с.

- 42.Понькіна А. М. Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Харків, 2009. 19 с.
- 43.Понькіна А. Нові виконавські прийоми гри в сонатах для саксофона 70-90-х років ХХ століття // Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т.Г. Шевченка : Педагогічні науки: Зб.наукових статей. Луганськ: Альма-матер, 2008. № 4 (143). С. 213-220.
- 44.Понькіна А.М. Методологические принципы исполнителей на саксофоне конца XIX – начала XX столетия. Успехи современной науки и образования. 2016. № 5. Т. 3. С. 147-150.
- 45.Понькіна А.М. Первые учебно-методические пособия для саксофона. Приоритетные направления развития науки: сборник статей по материалам международной научно-практической конференции. Москва: Апекс, 2017. Ч. 2. С. 106-108.
- 46.Понькіна А.М. Становление и эволюция академического исполнительства на саксофоне. Успехи современной науки. 2016. № 4. Т. 3. С. 147-149
- 47.Понькіна А. М. Авангардные тенденции в миниатюре для саксофона соло // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». 2019. № 1. С. 214-219.
- 48.Подаюров, В. Г. Проблема совершенствования методики обучения игре на духовых инструментах в классе кларнета и саксофона: дис. ... канд. педагогиче-ских наук: 13.00.02 / Краснодар, 2011. – 204 с.
- 49.Розанов С. В. Основы методики обучения игры на духовых инструментах / М, 1935. – 92 с.
- 50.Степанова А.О. Методичні вказівки до вивчення дисципліни «Основний музичний інструмент» (сакфосон) для студентів бакалаврів. Одеса: Університет Ушинського, 2020. 53 с.

51. 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). Київ: Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, 2014. С. 96-99.
52. Ягудин, Ю.О. О развитии выразительности звука // Методика обучения игре на духовых инструментах / М., Музыка, 1971. – С. 47-58.
53. Ян Янчі. Діагностика стану професійної підготовленості учнів-саксофоністів у закладах позашкільної спеціалізованої освіти. Науковий вісник Південноукраїнського НПУ ім. К.Д. Ушинського: збірник наукових праць. Одеса: ПНПУ ім. К.Д. Ушинського, 2017. Вип. С.119-123.
54. Ян Янчі. Формування виконавської техніки учнів позашкільної музичної освіти в процесі навчання гри на саксофоні. Наукові записки: Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова ; укл. Л. Л. Макаренко. К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. Випуск 128. (Серія: пед. науки). С.237-243.
55. Ян Янчі. Методика гри на саксофоні учнів-початківців на засадах кооперовано-діяльнісного підходу. Наукові записки: Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова ; укл. Л. Л. Макаренко. К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017. Випуск 133. (Серія: педагогічні та історичні науки). С.234-241.
56. Ян Янчі. Особливості методики формування виконавської техніки учня-саксофоніста. Вісник Луганськ. нац. пед. у-ту імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки. № 2 (299). 2016. С. 139-144.
57. Ян Янчі. Діагностика стану професійної підготовленості учнів-саксофоністів у закладах позашкільної спеціалізованої освіти // Науковий вісник Південноукраїнського НПУ ім. К.Д. Ушинського: збірник наукових праць. Одеса: ПНПУ ім. К.Д. Ушинського, 2017. – Вип. С.119-123.