

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А.С. МАКАРЕНКА

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

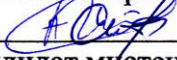
БОВА ЖАННА МИХАЙЛІВНА

**РОЗВИТОК САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**


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

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник:

 Стахевич Г.О.
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
хореографії та музично-
інструментального виконавства
«04» грудня 2020 року

Виконавець:

 Ж.М. Бова
«04» грудня 2020 року

СУМИ – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Історико-теоретичні засади розвитку світового саксофонного виконавства	7
1.1. Мистецтво саксофонного виконавства у наукових дослідженнях вітчизняних та зарубіжних авторів	7
1.2. Історичні передумови розвитку саксофонного мистецтва у світовій музичній культурі	10
1.3. Виконавська специфіка гри саксофоні: академічна та джазова техніки	16
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	23
РОЗДІЛ 2. Розвиток саксофонного виконавства в Україні	25
2.1. Становлення та розвиток саксофонних виконавських шкіл України кінця ХХ – початку ХХІ ст.	25
2.1.1. Київська школа	27
2.1.2. Одеська школа	30
2.1.3. Полтавська школа	31
2.2. Огляд музичних творів для саксофону в творчості українських виконавців ХХ – початку ХХІ ст.	32
2.2.1. Київських квартет саксофоністів	33
2.2.2. «Брати блюзу»	35
2.2.3. «Джаз-класік»	36
2.2.4. Схід-Side	40
2.2.5. Jazz-fusion band «Aramis»	43
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	45
ВИСНОВКИ	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	51

ВСТУП

Актуальність проблеми. У світовій виконавській та композиторській творчості саксофонне мистецтво сформувалось як самобутнє художнє явище із власною виконавською специфікою, динамікою становлення, своєрідною стилістикою та практичними формами побутування в різних музичних стилях академічного, джазового та естрадного виконавства.

Саме завдяки особливій тембровій неординарності, різноманітним сонорним ефектам та експресивним градаціям інструмент став одним із затребуваних на світовій сцені. Техніка гри на саксофоні в академічній та естрадній, перш за все – джазовій, музиці має ряд відмінностей. Головною причиною цієї суттєвої відмінності є специфіка звуковидобування та використання різних можливостей саксофона.

На сьогодні в Україні саксофон є популярним інструментом в академічному та естрадному виконавстві, а також навчальному середовищі. Ряд питань щодо історії, теорії та художньо-технічних можливостей саксофонного виконавського мистецтва розглядається у вітчизняних та зарубіжних музикознавчих працях. Історичні тенденції розвитку інструмента у оркестровому мистецтві розглядаються у дослідженнях В. Авілова [2; 3; 4], О. Апатського [6; 7; 8], І. Бутмана [22], Ю. Воронцова [28], С. Левіна [56], А. Понькіної [71], Ю. Усова [80] та інших. Особливості академічного та джазового мистецтва гри на саксофоні та його роль у ансамблі розкриваються в роботах М. Крупєя [53; 54; 55]. Тенденції становлення та розвитку українських шкіл саксофонного виконавства висвітлюються у працях, Д. Зотова [35; 36; 37; 38; 39; 40], О. Маркова [60].

Однак на сьогодні існує мало робіт у яких висвітлюється творча та виконавська діяльність українських академічних та джазових ансамблів та солістів. Отже, **актуальність теми** магістерської роботи обумовлена:

- 1) недостатнім вивченням питань становлення та розвитку саксофонного виконавства в Україні;

2) затребуваністю досліджень, скерованих на узагальнення закономірностей і тенденцій виконавської творчості для саксофона в контексті української музичної культури ХХ ст.;

3) необхідністю розгляду тенденцій, пов'язаних з еволюцією технічного та виразового потенціалу саксофона задля теоретичного обґрунтування проблеми виконавства.

Мета дослідження – виявити специфіку розвитку українського саксофонного виконавства ХХ – початку ХХІ ст. у процесі історико-культурного розвитку.

Відповідно до мети дослідження були поставлені такі **завдання**:

1) зробити аналіз наукової літератури з проблеми дослідження;

2) виявити специфіку використання інструмента в професійній композиторській та виконавській практиці світової та української музичної культури ХХ – початку ХХІ ст.;

3) висвітлити шляхи розвитку саксофонного виконавства української естради зазначеного періоду;

4) розширити уявлення про роль саксофонного мистецтва в Україні ХХ – початку ХХІ століття.

Об'єкт дипломної роботи – саксофонне мистецтво в історико-теоретичному та мистецько-культурному середовищі України.

Предмет роботи – саксофонне виконавство України ХХ – початку ХХІ ст. на прикладі творчості провідних джазових гуртів та виконавців.

Для вирішення поставлених завдань основні **методи**, що використані у ході дослідження – *збиральний, статистично-описовий та історико-порівняльний*. Для вирішення поставлених завдань у ході дослідження використано комплекс наступних методів:

– теоретичні: історико-культурологічний; порівняльний аналіз; узагальнення і систематизація; системний; комплексний.

– емпіричні (практичні) методи: збиральний; описовий; спостереження.

Практичне значення отриманих результатів: матеріали магістерської роботи можуть бути використані під час уроків гри на інструменті в спеціалізованих школах I-III ступенів, ДМШ та ДШМ, позашкільних навчальних закладах, під час викладання курсу «Історії музичної культури XX століття» та «Історії виконавського мистецтва» на факультеті мистецтв університетів, а також у створенні теоретичної бази під час написання наукових праць і навчальних посібників та педагогічно-методичних розробок з означеної тематики тощо.

Елементи наукової новизни одержаних результатів дослідження полягає у тому, що у магістерській роботі здійснено спробу теоретичного узагальнення розвитку саксофонного виконавського мистецтва України XX – початку XXI століття. Визначено специфіку української саксофонної музики та її зв'язок із фольклорними витоками, а також виявлено етапи еволюції техніки гри на саксофоні. У роботі вперше здійснено спробу дослідити творчість видатних українських виконавців та джазових гуртів сучасності.

Апробація результатів дослідження та публікації. Результати дослідження доповідалися на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства факультету мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка.

Основні положення роботи були викладені на:

- 1) III всеукраїнській науково-практичній конференції «Ювілейна палітра 2019: до пам'ятних дат видатних українських діячів і композиторів» (5-6 грудня 2019 р., СумДПУ імені А.С. Макаренка);
- 2) II міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (22-23 квітня 2020 р., СумДПУ імені А.С. Макаренка);
- 3) засіданні круглого столу «Актуальні проблеми культурології» (29 квітня 2020 р., ПНПУ імені В.Г. Короленка).

Теоретичні положення та практичне використання матеріалу по проблемі популяризації українського саксофонного мистецтва вводились та

практично використовувались на уроках гри на саксофоні під час проходження педагогічної практики на факультеті мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка та під час роботи в КЗ «Грунська ДМШ».

За темою дипломної роботи була надруковано статті:

1) «Саксофонне виконавство від витоків до сьогодення: історико-культурний аспект» (Див.: 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);

2) «Творчість провідних джазових ансамблів України кінця ХХ – початку ХХІ століття у світовому мистецькому контексті (на прикладі Київського квартету саксофоністів та гурту «Брати блюзу»)» (Див.: Мистецькі пошуки. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 188-192).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел.

Загальний обсяг роботи 60 сторінок, у тому числі основного тексту 49 сторінок. Список використаних джерел – 91 найменування.

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ СВІТОВОГО САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА

1.1. Мистецтво саксофонного виконавства у наукових дослідженнях вітчизняних та зарубіжних авторів.

Саксофон за всю історію свого існування привертав велику увагу не тільки багатьох композиторів, виконавців та слухачів, а й музикознавців та науковців. У роботах зарубіжних та вітчизняних авторів можна знайти праці, які висвітлюють різні питання щодо історії, теорії та техніки гри на інструменті, проблематику стильової ідентифікації.

Історія розвитку інструмента в академічному та джазовому виконавстві, оркестровому мистецтві висвітлюється у роботах таких авторів, як В. Авілов («Саксофон в контексті музично-виконавської традиції ХІХ-ХХ століть») [3]; В. Апатський («Основи теорії та методики духового музичного виконавського мистецтва») [9]; С.-О. Баярсайхан («Трактовка саксофону у творах симфонічної та духової музики») [13]; І. Бутман («Саксофон – інструмент не академічний») [22]; Ю. Воронцов («Саксофон: і класика і джаз») [28]; В. Іванов («Саксофон») [43]; С. Левін («Духові інструменти в історії музикальної культури») [56]; Ю. Усов (Історія зарубіжного виконавства на духових інструментах) [80]; Ф. Хемкі (F. Hemke, «The Early History of the Saxophone»). У своїх роботах науковці розкриваються питання, пов'язані із передумовами виникнення та історичним процесом розвитку інструмента.

Питання теорії, методики та характерні особливості гри на саксофоні розробляли М. Крупей («Саксофон у контексті розвитку музичного виконавства») [53]; Л. Михайлов («Школа гри на саксофоні») [64]; М. Платонов («Питання методики навчання гри на духових інструментах») [68]; Д. Лібман (D. Liebman, «Developing a personal saxophone sound») [90]. У

їх працях висвітлюються загальні методико-теоретичні засади навчання гри на саксофоні, підготовка до процесу навчання та його етапи. Вказуються різноманітні прийоми, щодо практичного опрацювання технічних навичок під час занять (робота над інтонуванням, штрихами, динамікою, прийомами звуковидобування, різноманітними різновидами гам, арпеджіо, вправ та етюдів, основ імпровізації тощо) та організації самостійної роботи поза навчального процесу.

Становлення та розвиток виконавських шкіл в системі зарубіжної та української музичної культури розглядаються в роботах В. Авілова («Саксофон в історії американської джазової культури») [4]; Д. Зотова («До визначення поняття «школа гри на саксофоні») [37]; М. Мимрика («Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика») [63]; С. Мірейкл (S. Miracle, «An exploration of the French and American schools of classical saxophone») [91].

Проблематика методики гри, інтерпретації виконавства та аранжування для саксофону розробляли С. Бірюков («Імпровізаційність в музиці та її стильові типи») [17]; В. Венгловский («Специфічні особливості звуковидобування та звуковедення на мідних духових інструментах») [25]; І. Говат та І. Вассербергер («Основи джазової інтерпретації») [24]; М. Волков («Теорія та практика мистецтва гри на духових інструментах», «До питання звуковидобування на язичкових духових інструментах» [27]); В. Іванов («Сучасне мистецтво гри на саксофоні») [44]; І. Назаров («Основи музично-виконавської техніки та метод її удосконалення»); С. Кірілов («Техніка гри на саксофоні та проблеми інтерпретації оригінальних творів).

У роботах вказується, що академічне та джазове виконавство різоче відрізняється як за звуковидобуванням, так і за використанням технічних можливостей саксофону. Зазначається, що головна причина полягає у особливості звуковидобування, тобто постановці губного апарату, що впливає звучання інструменту. Так в академічному виконавстві темброве

зabarвлення звуку більш яскраве, наповнене та м'яке, в той час як джазовому звучанню інструменту притаманний хрипливий, надрильний і дещо грубий звук. Це пов'язане з більш довільною постановкою губного апарату, що робить його більш розсіяним та різким.

Композиторська творчість для саксофона та його роль в оркестровому мистецтві представлена в працях В. Актісова («Твори для саксофону у творчості О.К. Глазунова») [6]; Г. Берліоза («Великий трактат про сучасну інструментовку і оркестровку») [16]; Г. Благодатова («Історія симфонічного оркестру») [19]; Б. Кожевникова («Інструменти духового оркестру») [49]; А. Сташевського («Володимир Рунчак: музика про життя»); А. Барезля (A. Baresel, «Das Jazz-Buch: Anleitung zum spielen, improvisieren und komponieren moderner Tanzstücke»); У. Болізу (W. Bolithoo, «“The Saxophone” in Modern Essays (Second Series)»).

Психологія творчості та виконавства розглядають Л. Виготський («Психологія мистецтва. Аналіз естетичної реакції»); О. Гарькавій («Форма та винахід в контексті музичної еволюції: психологічний аспект композиційного процесу»); Б. Теплов («Психологія музичних здібностей»).

Таким чином, наукова діяльність вітчизняних та зарубіжних музикознавців широко розкриває питання історії інструмента, психології та методології виконавства на ньому; висвітлює академічне та джазове виконавське мистецтво гри на саксофоні, роль інструменту в оркестровому мистецтві; розкриває історичні аспекти становлення світового саксофонного мистецтва, зокрема історію виконавства на інструменті Західної Європи та Америки.

На сьогодні питання щодо розвитку українських виконавських шкіл в системі музичної культури, розкриття особливостей використання інструменту та його тембрового звучання у сольних та ансамблевих творах вітчизняних композиторів є маловивченими, зумовлюючи актуальність даної проблематики в сучасних роботах науковців.

1.2. Історичні передумови розвитку саксофонного мистецтва у світовій музиці

Серед існуючих академічних духових інструментів, саксофон є відносно новим видом, який завершив еволюцію розвитку дерев'яної духової групи, утворивши перехідний тип сімейства духових. Завдяки виразовій та тембровій неординарності, різноманітним сонорним ефектам, експресивним градаціям, цей інструмент став одним із вагомих здобутків інструментальної культури останніх двох століть.

У музично-виконавській та композиторській творчості саксофонне виконавське мистецтво сформувалось як самобутнє художнє явище із власною специфікою, своєрідною стилістикою, естетикою, психологією гри та практичними формами побутування в різних музичних стилях і жанрах академічної, джазової та популярної музики. Техніка гри на саксофоні в академічній та джазовій музиці має ряд суттєвих відмінностей у звучанні інструмента. Головною причиною його явища є специфіка звуковидобування, а точніше – постановка губного апарату, так як класична та джазова музика використовують різні сторони виразових можливостей саксофона [77, с. 5].

Становлення та розвиток саксофону як інструмента з багатими можливостями були пов'язані з процесами, що відбувалися в музичній культурі XIX ст. Розквіт західноєвропейського романтичного інструменталізму припадає на кінець XIX – початок XX ст., коли тембральне експериментування було культурно-європейським явищем музичного мистецтва, зумовлене оновленням палітри оркестрових звучань, активним пошук нових виразових та виконавських можливостей різних інструментів, зокрема, саксофона. Арсенал його технічних та художніх прийомів звуковидобування слугує умовою використання інструмента як в межах джазової, так і академічної музики. У зв'язку з цим більшість творів містять характерні ознаки «процесу дифузії» (М. Крупей) цих двох царин [72, с. 3].

Бельгійський майстер духових інструментів Адольф Сакс (1814-1894) вперше продемонстрував саксофон на промисловій виставці в Брюсселі в 1841 році. Свій винахід він назвав «мундштучним офіклеїдом», намагаючись за його допомогою усунути інтонаційні розбіжності й заповнити тембровий простір між дерев'яними та мідними духовими інструментами. Задля цього А. Сакс зайнявся переробкою офіклеїдів, замінивши чашоподібний мундштук на тростину та вдосконаливши систему клапанів, взявши за зразок аплікатуру німецького флейтиста Теобальда Бема [23]. Усього майстер сконструював 14 різновидів саксофонів, але в наш час використовуються лише сім: сопраніно, сопрано, альт, тенор, баритон, бас і контрабас.

Так, експериментуючи та поступово вдосконалюючи новий інструмент, Сакс зміг знайти та втілити блискуче рішення щодо створення нового виду духового інструменту (синтез якостей мідних та дерев'яних інструментів) із зовсім новими тембровими, виразними якостями та різноманітною виконавсько-технічною палітрою, даючи широкий простір для передачі та втілення найтонших нюансів художнього образу.

Саму назву «саксофон» новий інструмент отримав завдяки Гектору Берліозу в 1842 році. Французький композитор та диригент опублікував у Паризькому часописі «*Journal des Debats*» статтю з детальним описом конструкції і діапазону інструмента, давши назву по імені його винахідника, яка згодом і закріпилась. В цій публікації Г. Берліоз, зокрема, зазначав: «Я не знаю жодного інструмента, який би міг у цьому відношенні з ним зрівнятися. Саксофон – це інструмент із повним, приємним вібруючим звуком. Цей звук є м'яким і тремтливим на верхах, повним і насиченим в нижньому регістрі, а в середньому інструмент має особливо глибоку виразність. Загалом у нього дуже своєрідний тембр, що навіює асоціації зі звуком кларнета, віолончелі, англійського ріжка з домішками металічного відтінку» [43, с. 8].

Проте, композитор був не тільки пропагандистом і шанувальником цього інструменту, а й першим композитором, який ввів його в сферу професійного музичного мистецтва Франції. В септеті «Священний гімн»

(інша назва «Хорал») одна з партій була доручена баритоновому саксофону (нажаль, партитура загублена). Виконання цього твору відбулося 8 лютого 1844 року в Парижі під керівництвом автора, а партію саксофона виконував сам А. Сакс. Іншим прикладом використання баритонового саксофону у творчості Г. Берліоза є партитура опери «Облога Трої» (також 1844р.). У тому ж році саксофон з'явився на прем'єрі опери Жоржа Кастнера «Останній цар Іудеї», після чого композитором був написаний й «Sextour» для двох сопрано, альт, баса і контрабаса.

Слід зазначити імена й інших видатних західноєвропейських композиторів другої половини XIX – початку XX ст., у творах яких були використані саксофони: Д. Мейербер, Р. Штраус, М. Равель, Д. Пучіні, П. Хіндемід, Б. Барток, А. Онеггер, В. Мійо, Ж. Ібер, А. Берг.

З 1846 року його різновиди (саксгорни, саксотруби) почали активно використовувати у французьких військових оркестрах в якості заміни гобоїв, фаготів і валторн. Так, початок становлення та розвитку саксофону була пов'язана перш за все із використанням інструменту в оркестровій практиці, що надало можливість поглибити його виразні та технічні можливості, а також сформувані оркестрові виконавські функції.

Зважаючи на популярність за зацікавленість інструментом, вже в 1845 році почала працювати перша «Школа гри на саксофоні» Дж. Кастнера, відкриття якої поклало початок розвитку саксофонної педагогіки. Вивченню та поглибленню знань про художні та виконавські можливості саксофону сприяло й створення нових методик щодо гри. Так, у 1846-47 роках відомий французький музикант Гіацинт Клозе написав два керівництва («Повну школу гри на всіх саксофонах» та «Початкову школу гри на саксофоні»), які стали першими ґрунтовними педагогічними методиками [59, с. 61].

Пізніше, у 1857 році, за ініціативою Берліоза був відкритий клас гри на саксофоні у Паризькій консерваторії, де на посаду професора був запрошений сам винахідник інструменту. Слідом за Францією класи

саксофона стали відкриватися й в інших країнах – Бельгії, Італії, Англії, Германії тощо.

Поступово популярність інструменту вийшла за межі Європи. Поширення саксофону на теренах Америки відбулось у 1873 році, коли американський диригент Патрік Гілмор прийняв рішення використовувати саксофон у військових оркестрах Нью-Йорка. А в Росії саксофон розповсюджується в кінці ХІХ століття, коли до складу придворного симфонічного оркестра графа Шереметєва були введені ціла група саксофонів, пізніше утворивши кuartет саксофоністів [13, с. 53-54].

Не дивлячись на те, що композитори із великим задоволенням використовували молодий інструмент в оркестрових та ансамблевих творах, необхідно відмітити, що одночасно створювались твори із використанням саксофону, як солюючого інструменту. Так у 1845 році Джордж Кастнер написав «Variations Faciles et Brillantes» для саксофона соло, а в 1858 році Жан-Батіст Сінджелі випустив у світ два перших конкурсних соло – Концерт для сопрано або тенора і Фантазію для баритона, а в 1862 році Жюль Демерсманн створив «Fantaisie sur un theme originale». Також помітний вклад в сольний репертуар інструменту зробили композитори П. Женін, К. Флоріо, Н. Бікман, Г. Клозе, з блиском розкривши темброву барвистість та технічну віртуозність саксофона.

На початку ХХ століття немале значення відіграла й діяльність бостонської саксофоністки Еліс Холл (1853-1924), яка стала першим пропагандистом інструменту в Америці. Е. Холл у своїй концертній діяльності виконувала такі твори, як «Рапсодія для саксофона і фортепіано» Клода Дебюссі, «Легенда» Флорента Шмідта, «Хорал із варіаціями» Вінсента д'Енді, «Легенда» Джорджа Спрока, «Siberia – Poeme Symphonique» Генрі Вуллета тощо.

В той же час один за другим створюються яскраві оригінальні твори саксофонної літератури Європи та Америки: Концертино Ж. Олбрука, Концерт А. Глазунова, Камерне Концертино Ж. Ібера, Дивертисмент Р. Бутрі,

Балада Г. Томазі, Концертино Е. Бозза, Концерт П. Крестона, Соната П. Хіндемита, Фантазія Е. Вілла-Лобоса, Фантазія-експромт А. Жоліве, Концерт П. Дюбуа тощо.

На межі двох століть інструменти саксофонної групи стали залучати не тільки в класичному мистецтві, а й в джазовій музиці, що зароджується в Америці. Джазове виконавство на саксофоні, як окрема галузь, сформувало власну специфіку постановки губного апарату, прийомів гри, штрихів та виразових засобів що базуються на виконавських традиціях провідних джазових саксофоністів та сучасних педагогічних принципах. О. Ривчун у роботі «Школа гри на саксофоні» говорить про те, що: «в оркестровці справжнього джазу завжди була певна кількість тактів, залишених для імпровізації; тому скільки б раз джаз-оркестр ні виконував одну і ту ж річ, вона завжди буде звучати по-різному. Це і дало привід деяким критикам говорити, що джаз можна записати на грамплатівку але не можна записати в нотах. Говорячи, що джаз не можна записати на ноти, мають на увазі не тільки імпровізацію, а й особливе почуття заразливого ритму, яке по-англійськи буде називатися «beat» (біт – пульсація, ритм)» [75, с. 92].

Широка палітра можливостей, які надає використання різноманітних духових інструментів в джазовій музиці, давали можливість створювати абсолютно протилежні художньо-образні сфери. Проте, існують певні елементи, які залишались незмінними. Так, О. Чернишов вказує на деякі з таких «констант»: «Наприклад, можна назвати класичні прийоми піцикато «ходячого баса» (walking bass) для контрабаса, особливі звуковидобування палицями або щітками для ударної установки, пульсацію в партії гітари, фортепіанні, саксофонні або мідні блок-акорди, різноманітні сурдини, глісандо, вібрато, шейк-трелі, шаут-вигуки духових, струнних або вокалістів і багато інших найяскравіших фарб джазу» [77, с. 12].

Починаючи з 1920-х років США заповонила «саксофономанія», а налагоджене масове виробництво цих інструментів сприяло їх швидкому поширенню та великій популярності в джазі [76]. Це засвідчують ранні

музичні записи джазових ансамблів кінця 1910-х – початку 1920-х років та критичні відгуки на них. Яскравим прикладом перших ансамблів із застосуванням саксофону був джазовий секстет під керівництвом Артура Хікмена в Сан-Франциско, діяльність якого приходить на 1913-1916 роки. В 1914 році керівник джаз-бенду помітив здатність саксофона відтворювати сентиментальні настрої та почав регулярно використовувати ансамблеві склади, до яких входило три-чотири саксофони.

Іншим прикладом може слугувати діяльність афро-американського ансамблю «*Joe Kay and his Novelty orchestra*», який у 1921 році продовжив досвід А. Хікмена, вдало об'єднавши звукові тембри скрипки, банджо та ударних інструментів з тенор-саксофоном. Згодом ідеї використання тенорового саксофону для доповнення тембрів кларнета, тромбона, банджо, контрабаса та труби наслідували колективи «*New Orleans Rhythm Kings*» та «*Wolverines*» та ін.

З 1920-х років відбувається стрімке поширення джазу в Європі, що сприяло значній зацікавленості саксофоном у багатьох європейських країнах. Широко використовується він й у академічному мистецтві.

До середини століття саксофон у складі оркестрів та ансамблів доволі часто з'являється в творчості європейських та радянських композиторів, зокрема Альбана Берга (опера «Лулу»), Олексій Мачаваріані (балет «Отелло»), Даріуса Мійо (балет «Створення світу»), Артюра Онеггера (ораторія «Жанна д'Арк на вогнищі»), Моріса Равеля («Болеро»), Пауля Хіндеміта (опера «Кардільяк»), Сергія Рахманінова («Симфонічні танці»), Сергія Прокоф'єва (балет «Ромео і Джульєта», сюїта до кінофільму «Поручик Кіже», кантата «Олександр Невський», музика до кінофільму «Іван Грозний», музика до спектаклів «Борис Годунов» та «Євгеній Онегін»), Дмитра Шостаковича (балет «Золота доба», музика до кінофільму «Золоті гори»), Арама Хачатуряна (балет «Гаяне» і «Спарак»), Фаріда Яруліна (балет «Шуралле»), Миколая Каретнікова (балети «Ваніна Ванін» і «Геологи») та ін. В же цей час активно створюються й сольні твори: «Концерт» та «Квартет»

Олександра Глазунова, «Рапсодія» Клода Дебюссі, «Хорал із варіаціями» Вінсента д'Енді, дві балади Франка Мартена та ін.

У другій половині ХХ століття сольні композиції для саксофона створювали В'ячеслав Артёмов, Софія Губайдуліна, Едісон Денісов, Андрій Ешпай, Микола Пейко та ін. На сьогодні у виконавців-саксофоністів широкою популярністю користуються у виконавців твори різних форм та жанрів композиторів: А. Ешпая, М. Пейко, Г. Калінковича, М. Раухвергера, Є. Денисова, С. Губайдуліної, М. Ганідзе, І. Катаєва, Б. Кожевнікова, М. Готліба, В. Артемова, Т. Буєвського, Д. Смірнова, В. Пікуля та інших.

Починаючи з 1960-х років, у європейських країнах проводиться велика кількість різноманітних конкурсів, фестивалів джазової музики, а також Всесвітні конгреси саксофоністів (починаючи з 1969 року), публікуються книги та періодичні видання з матеріалами за цією тематикою. У 1995 році у Франції (м. Бордо) був відкритий Європейський центр саксофону, завданням якого постало збирання всіх музичних та теоретичних матеріалів, популяризація цього інструменту та написання для нього сучасної музики.

Таким чином, протягом ХХ століття саксофон отримав рівноправне місце, поряд з іншими духовими та струнними інструментами у складі невеликих ансамблів і оркестрів розважально-танцювального типу, зайнявши вагоме місце на європейській естрадній сцені. Побудована на імпровізації, насичена септакордовою гармонією, синкопами, пульсуючим ритмом музика ансамблів, розширивши технічно-виконавські можливості інструменту, внесла корективи й у виконавську манеру саксофоністів.

1.3. Виконавська специфіка гри саксофоні: академічна та джазова техніки.

Саксофон є конструктивно складним інструментом і виконавство на ньому потребує надзвичайної майстерності. У процесі гри виконавець змушений контролювати та координувати різноманітні дії. Майстерність гри

на інструменті поєднує в собі художньо-виразну та виконавсько-технічну складові, що є результатом свідомої творчої діяльності та інтерпретації виконання.

З часу виникнення саксофона розпочався процес розвитку **академічної техніки** виконавства на інструменті. Починаючи з перших «Шкіл» (Г. Кастнера, Г. Клозе і Л.-А. Майєра), поступово були сформовані базові складові академічного мистецтва гри на саксофоні. Це – постановка дихання, амбушюра, постановка пальців, штрихи, що формують якість звуку, певні технічні прийоми тощо.

Методика академічної гри на саксофоні визначається багатьма параметрами. Серед них виокремлюються найважливіші: загальна постановка; постановка дихання; постановка амбушюра; артикуляція; аплікатура тощо [42, с. 3].

В процесі гри на саксофоні (як і на будь-якому духовому інструменті) першочергове значення має правильна постановка *виконавського дихання*. Практика духового виконавства виробила своєрідний, «комбінований», тип дихання, при якому у цьому процесі бере участь не лише нижня, а й середня частина. Так, діафрагмальне (серединний тип виконавського дихання) є найбільш оптимальним, що є спорідненою техніку вокального дихання.

Одним прийомів для подовження звуку є перманентне дихання (від лат. *permanens* – безперервний). Звичайно, це дихання не може замінити традиційного. Техніка прийому полягає в тому, що коли закінчується повітря, музикант надуває щоки, після чого, притримуючи звучання, витискає повітря з ротової порожнини, одночасно беручи повітря через ніс.

Другим основним моментом якісного звукоутворювання є робота *амбушюра*. Його якість залежить від стандартної постановки, що полягає у правильному розташуванні та взятті мундштука губами. Підготовка губного апарату має великий вплив на звуковедіння та здатністю взаємодії з іншими компонентами виконавського апарату.

Першочерговим у постановці амбушюра є правильне і зручне положення мундштука з тростиною. Це залежить від особливостей та розмірів мундштука, а також індивідуальних чинників – будови щелепи, зубів, форми губ виконавця. Постановка губ має здійснюватися з урахуванням особливості щелепи [42, с. 7].

Амбушур саксофоніста досить схожий з кларнетовим. На сьогодні існує досить багато різних постановок губного апарату. Одна з них полягає в природньому положенні губ, коли верхня та нижня губа не підвертається всередину чи вивертається назовні.

Під час гри на саксофоні *робота язика* також має свою специфіку. Початок звуковидобування відбувається завдяки одночасному руху язика і повітряного струменю що вдихається. Цей прийом називається атакою звука, що також може характеризувати індивідуальну виконавську манеру. Існують три види атаки: тверда, м'яка і допоміжна. З початку і до завершення атаки звук зазнає змін акустичних характеристик – динаміки, тембру, інтонації. У фазі його затухання готуються умови для атаки наступного звуку.

Серед виконавсько-технічних прийомів гри на саксофоні одним із основних є *глісандо*. Під час його виконання основну увагу потрібно приділяти початковій та кінцевій ноті. Глісандо має шість видів: висхідне та нисхідне, довге і коротке, швидке та повільне. За способом виконання глісандо на саксофоні можна розділити на три типи: щелепне (диханням), пальцеве і комбіноване [77, с. 26].

Найчастіше використовується коротке висхідне глісандо, коли звук починається нижче, а потім переходить у потрібну ноту. Цим прийомом слід користатися обережно, оскільки існує ризик перетнути межу вульгарності. Коротке висхідне глісандо виконується по хроматичній гамі на поступове *diminuendo*: починається на великій гучності, а в кінці завершується на піано. Під час гри прийому пальці повинні плавно та поступово відкривати клапани, щоб досягти максимально зв'язного переходу.

Довге низхідне глісандо виконується за допомогою пальців. Нота з якої починається глісандо, виконується на потужному та активному диханні, потім дихання зменшується і м'язи розслабляються. Всі види повільного глісандо виконуються по хроматичної гамі.

Інший виконавський прийом, який часто використовується – *вібрато*. Виконання вібрато має бути не дуже частим або дрібним та застосовується лише на витриманих нотах, щоб прикрасити звук. Контролюється цей прийом за рахунок щелепи з одночасним видиханням. Разом з тим у процесі виконання вібрато бере участь не лише губний апарат, а також діафрагма та горло (деяка тембральна вібрація). Для найбільшої виразності звучання всі ці елементи повинні кординуватися між собою. З метою досягнення виразного вібрато існує ряд вправ, що сприяють максимально швидкому оволодінню цим прийомом [42, с. 12].

Багато сучасних прийомів гри на саксофоні використовуються як академічними, так і джазовими музикантами, але з причини різниці в постановках, вони мають різний характер звучання. Для **джазової манери виконання** притаманне використання різноманітних виразних можливостей саксофона: різні способи звуковидобування та інтонування, імпровізаційний характер викладу мелодії та її розробки, регулярна ритмічна пульсація тощо.

Джазове виконавство на саксофоні в процесі історичного розвитку сформувало власну специфіку постановки губного апарату, прийомів гри, штрихів та засобів виразності. Більшість з перерахованих елементів гри на інструменті базуються на виконавських традиціях провідних джазових саксофоністів та сучасних педагогічних принципах [77, с. 41].

Найбільш суттєвими відмінності є наступні: 1) нижня губа вивернута назовні; 2) підборіддя підняте догори, внаслідок чого воно вкривається горбиками (так зване “полуничне підборіддя”); 3) кутики рота розходяться в сторони [77, с. 41-42]. Ці особливості постановки (на відміну від академічної) роблять її не зібраною, більш довільною і як результат – звучання інструмента стає ніби розпорошеним і різким.

В мистецтві джазового, а в подальшому естрадного саксофонного виконавства особливо важливим є застосування специфічних штрихів, оволодіння різними виконавськими стилями, характерними для джазової музики. Наприклад, штрих *detache*, на відміну від академічного виконання, звучить м'якше. В кантилені, навіть атака звуку є м'ягшою, дещо невиразною [42, с. 12]. Виконання штрихів багато в чому залежить від стилю виконуваного твору – регтайм, диксиленд, свінг, самба, боса-нова, бі боп, тощо, а також від аранжування.

В академічній та естрадній манері виконання на саксофоні використовуються найрізноманітніші прийоми гри: коротке та довге глісандо; смер (підвищення або пониження звуку з обов'язковим поверненням до основної ноти); фрулато (тремоло на одній ноті за допомогою язика); резонансне звучання, фултон (гра відкритим повним звуком); субтон (м'яке приглушене звучання, що нагадує шепіт); виконання у високому регістрі з флажолетними звучаннями тощо.

Багато з сучасних прийомів гри в естрадному саксофонному мистецтві перейшло з класичного виконавства, але за рахунок відмінності у звуковидобуванні мають різні відтінки звучання. Навіть на слух легко визначити, чи джазову музику виконує музикант з академічною освітою, чи вихований на традиціях джазу.

Важливою складовою джазової та естрадної музики є імпровізація, навчання якій є досить складним процесом. У першу чергу для виконавця необхідно знати будову твору, знати та використовувати всі лади, вміти відтворювати почуте з метою глибшого вивчення художнього образу, побудови фраз, модуляцій. Для вільного володіння інструментом потрібне ґрунтовне оволодіння всіма виразовими засобами та ефектами. Серед них найбільш поширеними виявляються наступні саксофонові ефекти: шейк, фліп, бенд, смір, ліп слер, хонк, субтон, тощо.

Шейк (shake) – різновид трелі. Основний звук чергується з іншим, що знаходиться вище. В нотному записі він позначається хвилястою лінією над

відповідною нотою. Шейк на саксофоні можна виконувати двома способами: 1) за допомогою тростини (у цьому випадку швидкого, широкого звучання можна досягнути відкриванням і закриванням щелепи); 2) виконується як повільна пальцева трель, що відрізняється від академічної швидкістю виконання [77, с. 44].

Флін (flip) – спеціальний ефект, що вживається у грі на саксофоні – виник із класичного групетто. Прийом позначається різними значками, а також допоміжними нотою. Виконання ефекту багато в чому залежить від смаку музиканта та, як правило, його вводять в глісандо між нотою у низхідному напрямку. Під час виконання фліпу після першої написаної ноти виконується звук, взятий на секунду вище із поверненням до початкового звуку та подальшим сповзанням на глісандо до наступної написаної ноти.

Бенд (bend) – ефект, суть якого полягає в тимчасовому пониженні висоти звуку при збереженні його тривалості. Позначається він або спеціальним знаком, або словом «bend» над відповідною нотою. Бенд утворюється таким чином: звук видобувається звичайним способом, однак відразу звільнюється натиск видиху (внаслідок цього виникає певне пониження звуку), після чого знову вирівнюючи потужність дихання (повертається первісна висота). Звук, що йде після ноти з позначкою «bend» завжди буде коротшим.

Смір (smear) – незначне ковзаюче загострення звуку. Цей ефект також можна позначити або спеціальним знаком, або словом «smear». Він утворюється так, як коротке глісандо до ноти, або як бенд. Звук (він починається нижче, ніж зазначено в нотах) видобувається за допомогою звільненого натиску дихання, який поступово послаблюється, після чого посилюється тиск повітряного стовпа. Якщо звук, на якому слід використати ефект, віддалений від попереднього на досить великий інтервал, смір утворюється ковзанням на crescendo поступово досягається необхідна нота.

Ліп слер (lip slur) – ефект, близький до бенду. В партитурі він позначається нотою з лігою. Правильне виконання цього ефекту передбачає

нечітку артикуляцію нижнього звука. Як і в бенді, це досягається вивільненням щелепи.

Субтон (sub-tone) – позначка, що часто зустрічається в партитурах. Цей ефект вживається у різних випадках: у бекграунді; у сольних пасажах як окремих партій, так всієї групи саксофонів в оркестрі або ансамблі. В партитурах він записується лише словом. Його виконання передбачає м'який, легкий звук, переважно на піанісімо. Субтон утворюється незначним послабленням натиску за допомогою більшого обсягу повітря, розташованого в ротовій порожнині. Цей прийом надає великої різноманітності тембральних фарб для саксофона, проте в класичній музиці не використовується.

У джазі при грі на саксофоні важливе значення має *робота язика (tonguing)*, характерною особливістю якої є лігований або «м'який» язик. «Гострий» язик вживається лише тоді, коли над нотою стоїть акцент (найпомітніша відмінність від академічної манери виконання – це частіше використання м'якого способу гри). Поняттям «половинний» язик (*half tongue*) позначається нечітка артикуляція певних звуків, що зустрічаються в гамоподібних і арпеджованих пасажах. В таких випадках за допомогою «половинного» язика досягається й правильне фразування. Цей прийом утворюється частковим прикриттям або звуженням ротової порожнини за участю верхньої частини язика.

Артикуляція за допомогою дихання (breath articulation) утворюється видиханням повітряного стовпа діафрагмою, а язик залишається нерухомим. Такий спосіб найчастіше вживається у бекграунді групи саксофонів, в якому переважають тривалі звуки. Артикуляція, в якій кожен звук береться окремим диханням, дуже добре сприяє підкресленню біту.

Таким чином, естрадна манера виконавства на саксофоні є досить різноманітним. На таку розбіжність впливають використання різноманітних виконавських засобів та прийомів. Досвід виконавської практики як окремих виконавців, так й інструментальних ансамблів та їх творчі пошуки у

звуковидобуванні під час формування індивідуальної манер гри також підкреслюють широкі виконавсько-технічні можливості інструменту.

Висновки до розділу 1. Саксофон, порівняно з іншими духовими інструментами, пройшов недовгий, але бурхливий шлях розвитку. Впродовж свого існування інструмент значно модернізувався, що вплинуло на якість звучання та його художні й технічні можливості. Саксофонне виконавство, будучи самобутнім явищем із власною стилістикою та естетикою гри, посіло вагоме місце у музичній культурі кінця XIX – XX століттях. На сучасному етапі саксофонне мистецтво кульмінаційної вершини свого розвитку, про що засвідчує надзвичайна популярність інструменту в професійно-академічній, джазовій та сучасній авангардній музиці.

Композитори кожної епохи писали твори для саксофона, працюючи в руслі сучасних для них музичних тенденцій. Саме тому в їх творах можна почути відголоски неокласичних, неоромантичних традицій, або зустріти різноманітні сучасні техніки. Авторами створювались твори для соло саксофона з симфонічним, камерним або духовим оркестрами і з фортепіано, а також, багато музики камерно-ансамблевого жанру за участі саксофона.

Техніка гри на саксофоні в академічній та джазовій музиці має ряд суттєвих відмінностей у звучанні інструмента. Головна причина полягає у специфіці звуковидобування, а точніше – постановці губного апарату, що впливає на тембр звука. У порівнянні з характеристиками звука в академічному виконавстві (яскравий, наповнений, світлий, м'який), джазовому звучанню інструмента притаманний хрипливий, надривний і дещо грубий звук. Багато прийомів естрадно-джазової манери виконання було взято із класичної школи гри. Проте у процесі формування та розвитку естрадної виконавської практики багато з них спочатку були трансформовані, а потім створені нові, які застосовуються лише у джазовому мистецтві.

Таким чином, естрадне виконавство та джазове мистецтво посідає чільне місце в сучасній музичній культурі. Провідною тенденцією сьогодення є схильність до творчого переосмислення інструментів, що довго

асоціювалися виключно з академічною музикою. Разом з тим, джаз постійно спрямований до перманентного оновлення, пов'язаного як із залученням різного інструментарію, пошуками нових прийомів гри на вже відомих інструментах.

РОЗДІЛ 2.

РОЗВИТОК САКСОФОННОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

2.1. Становлення та розвиток саксофонних виконавських шкіл України кінця ХХ – початку ХХІ ст.

З самого початку своєї появи саксофон своїм надзвичайно гарним тембром і великим потенціалом виразних і технічних можливостей завжди привертав до себе особливу увагу. Тому протягом всієї історії розвитку саксофонного мистецтва були свої видатні виконавці.

Українська саксофонне виконавське мистецтво розвивалось паралельно із європейськими та американськими школами. У 20-ті роки розповсюджується так званий Чиказький стиль, який підкорив виконавців та слухачів Америки та Європи. В Україні у цих стилях грали саксофоністи перших джаз-ансамблів: у Харкові в 1929 р. дебютував український «Теа-джаз» під керуванням Б. Ренського; з середини ХХ ст. музика цього жанрово-стилістичного спрямування звучала під керуванням П. Креслера, Є. Зубцева, Є. Діргунова, В. Новікова [83, с. 20-21]. Композитор О. Шаповал створив п'єсу для саксофона «Кобзарська дума», в якій поєднав музичний етнос із індивідуальним творчим стилем [8, с. 62]. Але за радянських часів саксофон довгий час був під забороною (до 1953 р.), тому активне розповсюдження мистецтва гри на цьому інструменті починається в останні десятиліття ХХ ст.

Так, початок становлення традиції українського саксофону великою мірою був залежний від пануючих тенденцій в СРСР. Визнання модної джазової саксофонної музики суто розважальної та ставлення до нього як до чужорідного явища призвело до переважно негативної реакції радянських слухачів того часу. В наслідок цього була відсутня міцна система професійного зростання майбутніх музикантів. Проте поступове підвищення інтересу до саксофона у 1960-х роках, перш за все як до інструмента академічно-класичної традиції, привели до потреби у кваліфікованих

музикантах-викладачах та поступового розвитку системи професійної освіти майбутніх виконавців-саксофоністів [36, с. 81].

Наприкінці ХХ століття мистецтво українського саксофонного виконавства було остаточно сформувалось як самостійна культурна сфера. Активна діяльність саксофоністів-виконавців у різноманітних конкурсах та фестивалях, які проходили у державних концертних організаціях та філармоніях України вказує на визнання високого рівня саксофонного мистецтва [36, с.77].

Ідеї і концепції українського саксофонного мистецтва охоплюють різноманітні стильові напрями та жанри: авангард і народний фольклор, старовинна музика, сучасна популярної музика та експериментальна. На сучасному етапі основним розгалуженням вітчизняного саксофонного мистецтва є джаз та класична академічна школа, до яких приєднався ще, так званий, «естрадний саксофон». Основи цього напрямку були закладені джазовою традицією радянської доби, а вирішальну роль у його затвердженні відіграли записи і виступи західноєвропейських і американських музикантів на теренах України [36, с. 78].

Сучасна школа саксофонного академічного напрямку – це достойний та яскравий продовжувач традицій які були зароджені музикантами минулого, яка на сьогодні посідає чільне місце серед провідних виконавських шкіл зарубіжжя. Даний факт підтверджується перемогами на всеукраїнських та міжнародних фестивалях-конкурсах українськими музикантами та студентами спеціалізованих навчальних закладів України [36, с. 80].

Школа саксофонного виконавства в Україні поєднала в собі класичне та джазове мистецтво. В останні десятиліття в процесі розвитку саксофонної школи країни зростає роль джаз-клубів, а також активно зростає тенденція до використання у саксофонному мистецтві фольклорної традиції за для створення оригінальних творів.

Провідними українськими школами саксофона кінця ХХ – початку ХХІ століття є: київська на чолі з Ю. Василевичем, одеська на чолі з М. Крупесем,

харківська, яку очолює Є. Козеняшев, львівська на чолі з А. Бондарчуком та М. Мар'яшем та полтавська на чолі з Яковом Годфрідом та Олегом Шеременко. Представниками цих осередків був узагальнений та примножений досвід світових шкіл саксофонного мистецтва, завдяки ним здобули розвитку вітчизняна саксофонна педагогіка та виконавство, формується новий репертуар, призначений як для солістів, так і для різноманітних ансамблів та оркестрів різних складів [3, с. 9].

Серед найяскравіших виконавців на обріях сучасного саксофонного мистецтва в Україні можна відзначити Д. Александрова, Ю. Василевича, С. Гданського, М. Заїкіна, О. Заремського, Ю. Кіта, К. Кляшторного, О. Мельника, М. Мимрика, О. Рукомойнікова, А. Ткачова, Ю. Яремчука.

2.1.1. Київська школа

Засновником київської саксофонної школи вважається **Юрій Василевич** (1951) – керівник всесвітньо відомого Київського квартету саксофоністів. У своїй виконавській та педагогічній діяльності митець активно пропагує саксофонне мистецтво, наголошуючи на те, що «це універсальний інструмент, який може все» [45]. У багатьох своїх інтерв'ю Ю. Василевич говорить про те, що саксофон багатогранний за своїм звучанням, та відповідаючи на питання щодо класичних творів для саксофону та його поширення в українській композиторській практиці відзначає: «Нині саксофон лідирує у світі за популярністю. Чому? Завдяки силі та багатогранності звукової палітри. І гідного місця в партитурі симфонічних творів він не посів лише тому, що його голос ми десь чули. Звучання альту – це натуральний людський голос ... Чайковський свого часу написав відоме соло для гобоя, одну з головних тем «Лебединого озера», а не для саксофону-сопрано, звук якого має тембр флейти, гобоя, людського голосу й фагота. Звук саксофона-тенора – то віолончель або струнний альт.

Саксофон – продукт нашого часу. ... Це не оркестровий інструмент, а сольний» [45].

Для квартету саксофоністів було створено багато творів українськими композиторами. Так, Левко Колодуб написав одну з перших таких робіт – «Концертино для 4-х саксофонів» (1987 р.), за виконання якого ансамбль отримав одну з перших премій. Одним із улюблених творів у репертуарі є аранжування М. Скорика його знаменитої «Мелодії», яка звучала і на початку діяльності квартету, і на відзнаку тридцятиріччя діяльності колективу разом із Клодом Делянгом, професором Паризької консерваторії (2015 р.) [45]. Іншими композиторами, які писали для ансамблю були Віталій Годзяцький, Володимир Шумейко, Олександр Козаренко, Жанна і Левко Колодуби, Юрій Іщенко.

За думкою Ю. Василевича «українські джазмени тільки-тільки стають на ноги. Немає закладів, у яких можна послухати хороший джаз. Дуже гарний саксофоніст Олександр Рукомойников якось сказав Олексію Когану в ефірі, що джазмени не можуть себе прогодувати лише джазовою музикою» [45].

Активна співпраця Квартету саксофоністів із українськими та зарубіжними виконавцями і композиторами протягом всього часу існування колективу вказує на те, що саксофонне виконавство в Україні за останні десятиліття вийшло на зовсім новий рівень та отримало визнання на світовій сцені.

Іншим провідним представником київської школи саксофонного виконавства є **Михайло Романович Мимрик** (1977) – саксофоніст, кандидат мистецтвознавства та заслужений артист України. У своїй діяльності він поєднує педагогіку та виконавську сфери. Так, працюючи з 2001 р. на кафедрі духових та ударних інструментів НМАУ імені П.І. Чайковського та КССМШ ім. М.В. Лисенка, М. Мимрик паралельно є учасником Квартету саксофоністів Національної філармонії України, та бере участь в

різноманітних фестивалях як соліст (II премія на фестивалі «Sposanots 2000» (м. Рига, Латвія); III премія на «Selmer Paris 2000» (м. Київ, Україна)).

Виконавська діяльність в квартеті саксофоністів вплинула на педагогічні погляди М. Мимрика та відобразилась у його наукових роботах. Низка його праць присвячена питанням виконавства на саксофоні у саме камерно-інструментальній музиці, та розглядає виконавсько-виражальні засоби та прийоми гри на саксофоні притаманних для ансамблевого виконавства («Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці», «Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика») [63]. В інших статтях він розкриває власний педагогічний досвід та надає методичні рекомендації щодо звукоутворення, темброво-виражальних особливостей інструменту та розвитку інтонаційного мислення в академічній музиці («Особливості формування темброво-виражальних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака)») [62].

У виконавській діяльності автор підкреслює вагомість використання сучасних темброво-звукових та сонорних новацій у тембровій драматургії. Розкриваючи авторську концепцію виконавець може використовувати декілька інструментів, власний голос, допоміжні шумові ефекти тощо, утворюючи новий напрям у виконавстві «інструментальних театр» [62, с. 101-102].

Також М. Мимрик вказує на те, що українська саксофонна музика та твори для духових ансамблів другої половини ХХ століття мають зовсім нове бачення звукоутворення та специфіку виконавства. Так, він виділяє такі інноваційні прийоми гри, які актуалізують широку гаму темброво-виражальних можливостей саксофона:

1) елементи, похідні від джазового музикування (драматично-напруженого, атонального зіставлення звучання саксофонів з хроматичним рухом голосів та тенденцією до тричверткової та чвертьтонової інтонації);

2) виконавські прийоми гри, запозичені з манер гри на інших музичних інструментах (екстремальна техніка саксофонів містить *glissando*, флажолети, моментальні зміни штрихів тощо);

3) природно-шумові елементи (шепотінню на саксофонах та «подальше уведення хвилеподібних алеаторичних пасажних послідовностей як своєрідний знаковий пошук виходу з пастки») [62, с. 102].

2.1.2. Одеська школа

Крупей Михайло Васильович (1955) є провідним представником одеської школи саксофонного виконавства. Любов М. Крупей до духових інструментів проявилась ще в дитинстві. У свої шкільні та студентські роки він активно приймав участь у різноманітних концертних заходах, фестивалях та конкурсах, виступаючи в якості соліста та як учасник ансамблю або оркестру (грав на кларнеті та саксофоні). На сьогодні М. Крупей відомий як засновник першого в Україні спеціального класу саксофона у вищому навчальному закладі, відкритого у 1979 році в Одеській державній консерваторії імені А.В. Нежданової на кафедрі духових та ударних інструментів.

У своєму житті М. Крупей віддає перевагу виконавській та особливо педагогічній діяльності, за що був включений в «Енциклопедичний біографічний словник музикантів-виконавців на духових інструментах» С.В. Болотіна (1995). На сьогодні, працюючи в Одеській консерваторії, він очолює клас саксофону та кларнету, веде класи духового ансамблю та викладає методико-теоретичні курси для духових інструментів.

У науковій діяльності діяч розглядає саксофонне мистецтво в контексті розвитку музичного виконавства та акцентує увагу на стильові основи та шляхи формування художньо-виразного мислення виконавця-саксофоніста [53; 54; 55]. У своєму доробку автор спирається на актуальні на сьогодні теоретичні та історичні факти щодо самого інструменту та його ролі в

музичній культурі. Багаторічний досвід викладання дозволив М. Крупею визначити та систематизувати у власному посібнику історичні відомості про інструмент, його складові, теоретичні та методичні поради щодо художньо-виконавських прийомів гри на інструменті.

2.1.3. Полтавська школа

На Полтавщині формування класів гри на саксофоні розпочалося в кінці 1980-х років. Зацікавлення інструментом було зумовлено переважно розважальною сферою. Саксофон використовувався різноманітних оркестрах, які працювали при районних та обласних клубах і будинках культури [40, с. 83].

Засновниками саксофонного виконавства на Полтавщині являються Яків Готфрід, засновник і керівник колективу «Фестиваль» Олег Шеременко, Геннадій Кузьменко, Віктор Дрозд та ін [36, с. 83]. Проте, під час створення першого класу гри на саксофоні виявилась низка проблем. По-перше, саксофон не мав статусу академічного інструменту. По-друге, відчувалась гостра нестача кваліфікованих кадрів та відсутність науково-методичної бази.

Першим керівником школи гри на саксофоні у 1988 році став заслужений працівник культури України – *Григорій Іванович Головня* (1939-2012). Являючись випускником харківської школи гри на духових інструментів, Г. Головня впровадив деякі традиції виконавства у полтавську школу саксофону. За короткий термін було сформовано потужну виконавсько-педагогічну та методичну базу, яка довела свою ефективність у вихованні молодих саксофоністів. Майстерність викладання вирізняється індивідуальним підходом до кожного учня.

Педагогічна методика Г. Головні продовжує традиції харківської школи. Його вчитель М.О. Шевченко свого часу навчався у відомого харківського педагога Гуго Альбертовича Гека, який є послідовником

німецької школи виконавства на духових інструментах. Так, викладацька діяльність Головні відзначається змістовністю занять, увагою до кожної деталі музичного твору та витонченістю нюансування [36, с. 83-84].

2.2. Огляд саксофонної музики у творчості українських виконавців ХХ – початку ХХІ ст.

Звернення до саксофону в творчості вітчизняних естрадних виконавців не було дуже поширеним протягом ХХ століття, що обумовлювалось історичними обставинами та негативним відношенням до саксофону в радянські часи. Як окремі приклади використання інструменту у композиторській діяльності другої половини ХХ століття можна навести такі твори, як балет Євгена Станковича «Різдвяна ніч» (1990), а також відоме аранжування «Мелодії» Мирослава Скорика для Київського квартету саксофоністів (1987).

Нечисленні твори для сольного або для ансамблевого виконання із залученням цього інструменту писали Віталій Годзяцький, Юрій Іщенко, Олександр Козаренко, Жанна і Левко Колодуби, Володимир Рунчак, Володимир Шумейко та інші [72].

Більшого поширення саксофонного мистецтва на українській естрадній сцені відбулось у 1980-х роках, в часи історичної «відлиги». Активна пропаганда західної культури та її поширення на теренах України сприяли новій хвилі зацікавлення інструментом. Кінець ХХ століття відзначається не тільки розвиток академічних шкіл виконавства, а й створенням естрадних гуртів та ансамблів. Яскравими представниками можна назвати джазові ансамблі та гурти Київський квартет саксофоністів, «Брати блюзу», «Джаз-класік», «Схід-side», «Jazz-fusion band Aramis».

2.2.1. Київський квартет саксофоністів

Тенденція розповсюдження джаз-бендів та організація фестивалів джазової музики в Україні активно розпочинається лише з 1980-х років. Так, одним серед джазових ансамблів, які розпочинають свою діяльність в цей час являється **Київський квартет саксофоністів** Національної філармонії України, утворений у 1985 році. Засновником гурту став досвідчений музикант, педагог та виконавець Юрій Василевич. Репертуар ансамблю складають твори різних музичних напрямів, серед яких є як різноманітні джазові композиції і сучасні авангардні твори, так й обробки класичних творів та української фольклорної музики [52].

З самого початку діяльності й до сьогодні Київський квартет саксофоністів виступав у багатьох містах України, а також підкорював світову сцену. Так ансамбль давав концерти в Угорщині, Росії, Польщі, Франції, Бельгії, Греції, Італії, Німеччині, США та Канаді, Білорусі тощо.

За свою виконавську діяльність Квартет саксофоністів активно брав участь у різноманітних українських фестивалях та конкурсах джазової музики, отримавши такі нагороди, як Перша премія на Всеукраїнському конкурсі камерних ансамблів у Києві (1987), Перша премія та приз «Кришталевий Лев» на Міжнародному джазовому конкурсі у Львові (1989), Перша премія на Міжнародному конкурсі духових оркестрів та камерних ансамблів у м. Рівне (1996). Також бенд був визнаний кращим колективом на Міжнародному «Музик-фесті» (1993), а пізніше на Міжнародному конкурсі у м. Росток (Німеччина, 1997) та Міжнародному фестивалі слов'янської музики в Парижі (1998) [52].

Для Київського квартету саксофоністів писали твори різні українські та зарубіжні композитори: Г. Гаврилець, В. Годзяцький, В. Губаренко, Є. Дергунов, В. Єфремов, І. Кириліна, О. Козаренко, Ж. і Л. Колодуби, В. Ронжин, В. Рунчак, І. Тараненко, К. Цепколенко, М. Чембержі, В. Шумейко, Д. Гоу, Ф. Гансен. На сьогодні у своїй концертній діяльності

Квартет виступає із власними обробками творів, світовими хітами джазової музики та перекладенням різноманітних класичних творів. На сьогодні у концертній діяльності Квартет виступає із власними обробками творів, світовими хітами джазової музики та перекладенням різноманітних класичних творів.

Серед творчого спадку Квартету саксофоністів є декілька обробок класичних творів, що зацікавлюють оригінальним баченням художнього змісту та дотепними театральними прийомами, прикладом чого можна привести виступ на фестивалі «Прикарпатська весна 2014» [81]. Такими творами стали перекладення для саксофонного квартету п'єс «Зозуля» Луї Клода Дакена та «Маленьке негренья» Клода Дебюссі. В обох творах головна мелодія переважно віддана саксофону-сопрано, але використання імітаційного перегукування між інструментами створюють неповторну цілісність звучання всіх інструментів ансамблю.

У творі К. Дакена «Зозуля» цікавим та неочікуваним є невеличка театралізація та імітація реального співу зозулі та солов'я за допомогою знятого мундштука та пташки-свистульки. Своєрідний «діалог» птахів завершується імітацією крику курки (дитяча дудка-свисток), після чого виконання твору завершується останнім проведенням головної теми.

Перекладення п'єси К. Дебюссі «Маленьке негренья» у виконанні квартету звучить дуже жваво та енергійно. Образ негренья то легкий та грайливий, то задумливо-меланхолійний із танцювальними нотками. Цікавим є й імітаційно-поліфонічне викладення головної мелодії, яка проводиться у різних партіях ансамблю, створюючи своєрідний діалог інструментів. Серед характерних виконавсько-технічних особливостей твору можна вказати на використання прийому slap (спеціальне форсування звуку з одночасним ударом язика об тростину) та темброве наслідування сурдинного звучання без використання самої сурдини.

2.2.2. «Брати блюзу»

Іншим цікавим гуртом, творчість якого свого часу підкорила багато країн за межами України, є рок-джазовий бенд «**Брати блюзу**». Створений у 1992 році Братами Мирославом та Олегом Левицькими, гурт швидко почав завойовувати прихильність слухачів. Так, у 1992 році гурт отримує Гран-прі на фестивалі «Зірки Прикарпаття» за віртуозну гру на саксофоні, а вже в 1993 році «Брати блюзу» перемагають на фестивалі «Червона рута» в Донецьку. У 1998 році «Брати блюзу» увійшли в історію, як перша група зі Східної Європи, котра виступила на головній сцені фестивалю Siget (Угорщина).

За свою виконавську діяльність «Брати блюзу» гастролюють не тільки теренами України, а й активно підкорюють світову сцену даючи концерти в Австрії, Білорусі, Німеччині, Словаччині, США, Польщі, Франції тощо, стаючи лауреатами багатьох фестивалів. Творчим досягненням гурту є міжнародний музичний проект «Брати Блюзу – музика без кордонів», ідеєю якого є поєднання звучання класичної музики, року, етно та джазу.

Випуск власних творів та альбомів охоплює період з 1992 року до 2011 року, коли вийшов останній альбом «Місто, що ніколи не спить», а стиль творів не можна охарактеризувати якимось одним напрямом. Так творчість «Братів блюзу» поєднує в собі арт-джаз-рок, етно-фолк, ритм-енд-блюз та карпатську автентіку (карпатський ф'южн).

Одним із останніх концертів, на якому «Брати блюзу» виступали в повному складі, відбувся 28 вересня 2012 році – «Ювілейний концерт БРАТИ БЛЮЗУ 20 років». Зі слів ведучого який розпочинав концерт: «сьогодні унікальний концерт, як кажуть самі винуватці свята, в такому складі в якому вони будуть виступати сьогодні вони мабуть виступати вже не будуть. Сьогодні на одну сцену зібралися дев'ять музикантів які виступали за час існування гурту» [85].

Цікавий прийом був використаний на самому початку виконання першого твору «World». Музиканти виходили по черзі, поступово

доповнюючи загальне звучання новим тембром, що можна порівняти із символом «дерева життя», яке зростає із маленького насіння.

Твір «Місто, яке ніколи не спить» який зацікавлює своєю філософською лірикою та різноманітними мотивами, використовуючи стиль блюзу, як основу. Романтичний і водночас цілеспрямований образ утворюється завдяки м'якій лінії саксофона, яскравими акордами фортепіано у поєднанні з дзвінким звуком електро-гітари та «брутальністю» партії бас-гітари. Поступове розгортання твору із темповим прискоренням та розширенням загального діапазону звучання утворює образ великого міста, на яке вже впала темрява, проте яскраві ліхтарі та світло вітрин величезних торговельних центрів ніби пробуджують великий мегаполіс.

Отже, здобутки гуртів-«засновників» українського естрадного джазу не дивлячись на свій відносно молодий вік, у порівнянні із західними «колегами», можна вважати дійсно світовим досягненням. На зразок європейських традицій у розвитку вітчизняних джаз-бендів зростає роль участі у різноманітних фестях та відбувається популяризація саме українських виконавців на теренах країни та за її межами. Таким чином, у їх творчості прослідковується тенденція до інтеграції джазового мистецтва із фольклорною традицією та, як результат, створення на цій основі нових й оригінальних творів. На сьогодні український джаз трансформувался та зайняв нішу класичного європейського виконавства, знаходячись на кульмінаційному піку свого розвитку.

2.2.3. Джаз-класік

Творча діяльність саксофонного квартету «Джаз-класік» (1989-2018), під керівництвом Олександра Мельника, яскраво доповнює сторінку вітчизняного духового мистецтва. Ансамбль представляє стиль академічного джазового виконавства, про що засвідчує сама назва колективу. Це

відображається й у виборі концертних програм «Джаз-класік», у яких часто можна знайти перекладення творів музичної класики.

Дану тенденцію у виборі репертуару О. Мельник застосовує і у своїй педагогічній діяльності, використовуючи перекладення музичних творів для саксофону створених для інших інструментів [61, с. 23]. Він вказує, що такий вибір репертуарних творів для саксофонного квартету, в тому числі «використання ж класичного репертуару є необхідною умовою для виховання будь-якого інструменталіста і, зокрема, саксофоніста, оскільки класика дисциплінує художнє мислення музиканта» [61, с. 23].

Творчий доробок квартету «Джаз-класік» складають оригінальні та легкі для сприймання композиції, у незвичному інструментальному відтворенні, що було рідкістю для того часу, коли був створений колектив. Ознайомившись із репертуаром колективу можна виділити кілька жанрових спрямувань:

- 1) твори, що пов'язані із джазовою та естрадною музикою; класичні перекладення;
- 2) народна музика; оригінальні сучасні композиції.

Чільне місце в репертуарі ансамблю посідають інструментальні мініатюри, в яких зосереджена характерна риса колективу, пов'язана з висвітленням виконавської прикраси музичного матеріалу. Серед найбільш популярних творів, що виконує колектив – джазові композиції: О. Осійчук («Парафраз на теми Дж. Гершвіна»), п'єси Л. Ніхауса («Саксафреш», «Житне пастрімі», «Бджолині колінця» та ін.), Дж. Герман («Привіт Доулі»), М. Девіс («Блюз»), В. Мясосдов («Архайк-блюз»), І. Ковелл («Морська труба»), та інші [61, с. 23].

У поєднанні із яскравими інструментовками, та високою технічною підготовкою артистів створюється ефектне враження естрадного блиску, що органічно відображає сценічне амплуа «Джаз-класік». Під час виступів гурт часто використовував різноманітні елементи театралізації, що в цілому притаманно стилістиці джазового мистецтва.

В репертуарі колективу, серед перекладень музичної класики виокремлюються два напрямки:

1. твори епохи бароко;
2. твори епохи романтизму.

Саме вони, на початках існування та роботи квартету, склали репертуарну базу ансамблю. П'єси підбиралися з таким розрахунком, максимально зберегти свій ідейно-образний зміст, а в деяких випадках звучали так само доказово як в оригіналі.

О. Мельник у статті «Жанрово-стилістичні особливості репертуару квартету “Джаз-класік”» вказує, що «серед творів епохи бароко і класицизму: п'єси Й. Баха (чотири Органні прелюдії та фуги, «Арія», «Скерцо» із Сюїти сі-мінор), В. Моцарта («Менует»), И. Гайдна («Менует і престо»), Д. Бортнянського («Фінал хорового концерту»). Творчість композиторів-романтиків представлена музикою Ж. Бізе (Пісня Тореадора з опери «Кармен»), И. Брамса («Угорський танець № 5», «Вальс», «Колискова»), Ф. Шопена («Полонез»), П. Чайковського («Анданте кантабіле»), О. Бородіна («Половецькі танці») та ін» [61, с. 23].

В аранжуваннях та перекладеннях творів для квартету майстерно підкреслюється партія кожного інструменту. Мелодійність кожної партії створює враження виконання творів вокальним ансамблем. Кожен з саксофоністів гурту (два альти, тенор та баритон) має свою мелодичну лінію, які переплітаючись між собою утворюють загальне звучання музичної тканини. Цікаво те, що кожна партія вимагає високого технічного рівня виконання, хоча зі сторони слухача п'єси можуть здатись не дуже складними завдяки загальній мелодійності, легкого та невимушеного виконання й прозорості фактури.

Значну увагу О. Мельник звертає й на штрихи. В аранжуванні для саксофонного квартету хорових партитур або творів для органу часто використовується штрих легато, який підсилює мелодійність та протяжну

гнучкість тієї чи іншої мелодичної побудови, також в різноманітній формі використовуються оригінальні штрихи [61, с. 24].

Музичній класиці у виконанні ансамблю притаманна ніжність, витонченість та делікатне використання динамічних і штрихових відтінків. У перекладеннях музичної класики перекладення для саксофона не руйнується авторський варіант, зберігаючи високохудожній рівень п'єс.

Виконавці, постійно перебуваючи в пошуку яскравої звукової палітри, її різнобарвності й об'ємності звучання, що знайшли своє віддзеркалення й у творах народної музики. Серед композицій цього напрямку, як зазначає О. Мельник, особливо популярними є твори: П. Іттуральде («Грецька сюїта»), В. Маника («Забуті мелодії на ідиш», «Карпатські образки»), аранжування О. Мельника («Дві колядки», «Балканські мотиви») та ін. [61, с. 24].

Завдяки тембровим особливостям кожного інструменту широко застосовуються можливості саксофону задля створення рельєфних мелодій, виразного звукового насичення та яскравої презентації музичного твору. Тонкі штрихові та динамічні нюанси, темброві, регістрові, фактурні ефекти є чіткими та виразними. Досягнення повноти звучності досягається завдяки різноманітним, численним технічним прийомам, а саме октавним дублюванням мелодії, яке окрім загального покращення звучання, надає їй інший, збагачений емоційний відтінок.

Серед інших цікавих моментів партитури ансамблю є насичення поліфонічними рисами та використання усіх динамічних можливостей інструментів. Звучність та гучність в ансамблі досягається поступовим поєднанням всіх учасників квартету, використанням можливостей кожного саксофону. Максимальна сила звучання (особливо у швидкому темпі) досягається шляхом ритмічного унісону [61, с. 24].

Але, не можна сказати, що в квартеті саксофоністів є один соліст, а всі інші відіграють роль підтримки. Кожен учасник колективу є не тільки ансамблістом, а й яскравою творчою особистістю. Різноманітні записи

виступів квартету підтверджують те, що технічна довершеність виконання творів органічно поєднується із художньо-виразними цінностями виконання. Квартет саксофоністів «Джаз-класік» вирізняється виконавським інтонуванням, цілісністю відтворення думки музичного твору, плавністю та водночас рухливістю звуковедення, чіткої штрихової диференціації голосових ліній, постійної музичної пульсації.

Таким чином, діяльність квартету саксофоністів «Джаз-класік» упродовж свого існування, сприяла розвитку професійного саксофонного мистецтва на Українській естрадній сцені. Концертне життя квартету популяризувало українські та зарубіжні твори камерно-ансамблевої музики.

2.2.4. Схід-side

Відомий джазовий критик Олексій Коган стверджує, що українські музиканти впевнено володіють усіма засобами і прийомами, аби вправно грати американський джаз. Якась частина музикантів створює авторську музику – і вони стають сходинкою вище, і зовсім одиниці намагаються створити симбіоз національної автентичної музики та усталених джазових форм [78]. Більшість музикантів виконує вже написану музику, певна частина музикантів створює оригінальну авторську музику, що сприяє зростанню якості та рівня концертної діяльності. Але зовсім одиниці намагаються поєднати у своїй творчості інтонації національної автентичної музики, тобто фольклору, та усталених джазових форм та жанрів.

Так, одним із самобутніх та нестандартних українських джаз-бендів є гурт «Схід-Side», створений у 1995 році спочатку під назвою «B of the W» (повна назва «Blackest of the whites» – «Найчорніші з білих») під керівництвом Дмитра Александрова. Успіх гурту на українській сцені триває вже майже 25 років, що вказує на їх неординарність та актуальність в музичному середовищі. Однією із характерних особливостей концертів гурту «Схід-Side» – це надзвичайна стильова і виконавча гнучкість. Учасники з

великою експресією та запалом виконують твори, у яких поєднуються, на перший погляд, несумісні музичні стилі: традиційний джаз, панк, ф'южн, джаз-рок, латиноамериканські мотиви, модерний ейсід-джаз, хіп-хоп тощо.

На початку свого існування (1995 р.) бенд успішно дебютував на таких фестивалях як «Горизонти Джазу» (Кривий Ріг) та «Джаз-Фестиваль» (Суми). Починаючи з 1996 року («Схід-side») активно бере участь у більшості відомих джазових фестивалів України та тогочасних країн СНД, паралельно гастролуючи країнами Європи.

Під час гастролей по Німеччині у 1996 р. гурт називався «Special Message», але назва не прижилась. Власне назва Схід-Side з'явилась з пісні гурту «Танок на майдані Конго», з яким Схід-Side тісно співпрацює й до сьогодні. Словосполучення придумав учасник гурту ТНМК – Фагот, який дав згоду на те, щоб джазовий гурт-партнер взяв собі таку назву.

Переїхавши до Києва у 2001 році джаз-бенд почав активно працювати над різноманітними музичними проектами. Першими відгуками слухачів на творчість Схід-Side були неоднозначними, але наголошувалось на те, що їх музика стильна та запальна. Цікавим є й те, що Схід-Side став першим джазовим гуртом в Україні, який мав довгостроковий контракт з фірмою звукозапису. Лейблом стала LEMMA музичної компанії «JRC».

Випуск дебютного диску «Голос Небес» (2000 р.) продемонструє схильність гурту до експериментів та полістилістики. Другий альбом «Brand New» вийшов на відомому джаз-лейблі «Лемма» аж через п'ять після першого. В ньому відображаються різноманітні життєві моменти та пошуки власного музичного стилю. Однією із видначних треків другого альбому є композиція «Пісня на честь Помаранчевої революції», яку Схід-Side записали разом з польським джазменом Влодеком Павліком.

Про альбом «Brand New» гітарист бенду Володимир Шабалтас говорить, що: «У цьому альбомі ми змогли передати деякі з наших вражень, роздумів і відчуттів сучасного акустичного джазу. А слухачам нашим ми намагалися навіяти емоції взаєморозуміння, бажання робити добро та

цінувати життя. Не сприймайте це як банальність, тому що саме це і є найвищою цінністю в житті» [78].

Активна діяльність над власними музичними проектами приводить до створення одного із популярніших музичних фестивалів України. Так, у 2003 р. спільно з гуртом «ТНМК» було представлено яскраву живу програму «Jazzy», а сам проект стає щорічним та проводиться в м. Запоріжжя. Так в програмах проекту «Jazzy-2018» та «Jazzy-2019» брали участь видатні українські та зарубіжні естрадні й джазові виконавці: українська співачка Jamala, український джаз-панк гурт «The Hypnotunes» та джаз-рок гурт «New Brain Trio», джазове тріо з Нью-Йорку «Benito Gonzalez». Нажаль у 2020 році у зв'язку із пандемією музичний фест «Zaporizhzhia Jazzy» був перенесений на невизначений строк.

Окрім ансамблевої діяльності кожен учасник має власні сольні CD-записи. Так, в минулому лідер та постійний учасник гурту Дмитро «Vobeen» Александров грав у безлічі своїх і чужих проєктів, в тому числі з відомими зарубіжними джазменами. У власній концертній діяльності Александров співпрацював та записував альбоми з Randy Brecker, Mark Soskin, Curtis Fuller, Kevin Mahogany, Gregory Porter, Dennis Adu та ін.

Високий рівень розуміння джазового мистецтва Александрова прослідковується ще з його студентських років. Навчаючись в Харківському інституті мистецтв, він активно приймав участь у різноманітних конкурсах, посідаючи місця лауреатів та ставши призером багатьох фестивалів. Паралельно Д. Александров починає грати в джазових ансамблях, пізніше створивши власний гурт.

Окрім створення музичних проєктів та концертних виступів саксофоніст займався й педагогічною діяльністю в Харківському музичному училищі, Харківському інституті мистецтв та Київському вищому державному музичному училищі імені Р.М. Глієра.

Аналізуючи виконувані Александровим твори, можна визначити, що саксофоніст віддає перевагу акустичному джазу, проте чудового володіє

різноманітними стилями. Темперамент, віртуозність і експресія – неодмінні складові його виконавської манери.

2.2.5. Jazz-fusion band «Aramis»

Сумський гурт **Jazz-fusion band «Aramis»** є одним із найвідоміших і часто гастролуючих джазових колективів України. У творчості колективу поєднано такі стилі як джаз-рок та ф'южн. Історія бенду сягає своїм корінням у 1994 рік, коли в Сумах вже тоді досвідчений піаніст Володимир Прихожай зібрав перший склад «Aramis». До складу гурту входять: Володимир Прихожай (клавішні, рояль), Людвиг Шимановський (саксофон), Ярослав Іванов (гітара), Сергій Тарасенко (бас-гітара), Володимир Фрик (ударні) та Олена Грицьків (вокал).

Лідер та засновник гурту В. Прихожай – відомий композитор, піаніст-аранжувальник, педагог та заслужений діяч мистецтв України. У своїй концертно-виконавській діяльності В. Прихожай був учасником багатьох джазових фестивалів. Починаючи з 1986 року діяч став дипломантом і лауреатом різноманітних міжнародних джазових фестивалів як соліст та учасник гурту. На сьогодні він активно приймає участь у проведенні різноманітних майстер-класах з джазової імпровізації та являється одним із організаторів щорічного фестивалю Sumy jazz fest.

Цікава і його композиторська діяльність. Він є автором музики до кінофільмів («Чарівні рукавички», 1993 р.) та численних театральних вистав для дітей, а великий успіх в останні роки мали постановки «Пригоди Дюймовочки» та «Принцеса без горошини».

Гурт Jazz-fusion band «Aramis» є лауреатом багатьох міжнародних джазових фестивалів України, таких як: «Черкаські джазові дні» (Черкаси); «Джаз-диліжанс» (Черкаси); «Jazz-Koktebel» (Коктебель); «Live in blue bay» (Коктебель); «Єдність» (Київ); «Jazzomur» (Житомир); «Jazz Bez» (Перемишль, Севастополь); «Za Jazz Fest» (Харків); «Sumy Jazz Fest» (Суми)

тощо. Колектив гастролював і за межами України, виступавши на сценах Болгарії, Польщі, Німеччині та Китаю.

Про концерти Jazz-fusion band «Aramis» можна знайти безліч відгуків, у яких слухачі звертають увагу і на самі твори і на неповторну атмосферу, що створюють виконавці. Різноманітна програма як вокальних так й інструментальних творів гурту кожен раз дивує та заряджає аудиторію неповторною енергією. На сьогодні учасники Jazz-fusion band «Aramis» працюють в Сумській філармонії, а також активно підтримують співпрацю й з іншими культурними закладами країни та гастролюють як по Україні, так і поза її межами.

Одним із яскравих виступів, який викликає великі враження, став концерт до Міжнародного дня джазу у місті Суми (26.04.2017 р.) [89]. Програму концерту складають виключно джазові твори, серед яких звучали вже відомі пісні, так й аранжування та оригінальні твори. Вступним твором у концерті була аранжована відома пісня «Mercy, mercy, mercy» (1966 р.), яку написав композитор Джо Завінул (Joe Zawinul) для саксофоніста Джуліана Едвіна «Кеннонбола» Еддерлея (Julian Edwin «Cannonball» Adderley). Під час виконання соліст-саксофоніст Людвіг Шимановський створив енергійну атмосферу не тільки професійним виконанням та використанням джазових прийомів гри (переходи з мелодичного виконання на свист, використання коливання звуку завдяки натиском язика на тростину, глісандо та тремоло), а й живою мімікою та танцювальними рухами. Монотонний ритм барабанів та партія клавішних, в якій частково виконується імпровізаційне соло у другій половині твору, являється міцним каркасом, а гітари – чаруючою фоновою підтримкою. Звучання всіх інструментів утворює незрівняний блюзовий колорит та атмосферу, підкреслюючи танцювальні інтонації твору.

Вступ у творі «Red Baron» виконує піаніст, після чого відбувається своєрідний діалог клавішних і саксофону. Легке і водночас енергійне музичне проведення мелодії у партії піаніста підкреслюється переключенням різних режимів «електричного» звучання (від фортепіанного до органного),

створюючи «космічну» атмосферу. Відривчасті інтонації в партії саксофоніста, гармонійні акорди у гітарі та синкопований басова мелодична лінія доповнюють та розквітчують загальну джазову фактуру.

У більшості творів, що виконує Jazz-fusion band «Aramis» головну роль відіграють саксофон на клавішні. В останні роки до складу учасників приєдналася співачка Олена Грицків, яка стала яскравим доповненням колективу та солісткою вокально-інструментальних творів ансамблю.

Висновки до розділу 2. Таким чином, загальне становлення школи саксофонного виконавства в Україні часів СРСР відбулося значно пізніше, ніж у інших країнах Європи. Проте, у швидкий термін було створено потужну систему керівних кадрів та якісний академічний підхід організації функціонування класу саксофону, як одного з провідних духових інструментів.

Прогресивні зміни щодо саксофонного мистецтва відбулися в останні десятиліття ХХ ст., та було пов'язано як із подоланням загального бар'єру по відношенню до самого інструменту, так і з проблемами відсутності фахівців-виконавців. Більшість видатних педагогів-саксофоністів, в діяльності яких відбулось становлення та розвиток української школи саксофонного виконавства, були ентузіастами та самостійно опановували інструмент.

Активне зацікавлення інструментом припадає на кінець 1980-х та 1990-ті роки, коли утворюються перші класи академічної гри на саксофоні, а також численні гурти та ансамблі, переважно естрадного спрямування. Велику роль у популяризації саксофонного мистецтва на теренах української та світової сцени відіграли: Квартет саксофоністів Київської державної філармонії, гурт «Брати-блюзу», бенд «Джаз-класік», естрадні ансамблі «Схід-side» та Jazz-fusion band «Aramis». Своєю концертно-виконавською діяльністю вони не тільки показали високий рівень виконавської майстерності, а й неповторне бачення джазової музики, об'єднуючи різноманітні стилі. Активне пропагування саксофонного мистецтва, творчі пошуки та активна концертна діяльність джазових ансамблів принесли визнання не тільки на батьківщині,

а й за її межами. Даний факт може підтверджувати високий виконавський рівень школи гри.

На сьогодні в Україні продовжується підйом саксофонного мистецтва, на що вказує зростання числа як різноманітних фестивалів та конкурсів, так і учасників. Проте, ця ланка є маловідомою, залишаючись у вузькому колі шанувальників даного музичного спрямування. Це пов'язано з майже повною відсутністю обговорення та висвітлення культурних подій, джазових музичних фестивалів та діяльності джаз-бендів на теле- та радіоканалах українського ЗМІ.

ВИСНОВКИ

У роботі здійснена спроба теоретичного обґрунтування проблеми та узагальнення розвитку саксофонного виконавського мистецтва України ХХ – початку ХХІ століття. Визначено шляхи розвитку та специфіку українського саксофонного мистецтва.

1. Зроблено аналіз наукової літератури з проблеми дослідження. В наукових працях: висвітлюються основні аспекти проблематики розвитку саксофонного виконавства; аналізується композиторська творчість; вивчаються історичні аспекти становлення саксофону у джазовій музиці тощо.

Питання саксофонного виконавства у ХХ-ХХІ столітті активно досліджуються українськими та зарубіжними науковцями. Їх дослідження пов'язана з такими питаннями, як: історія становлення інструмента; вивченням академічного та джазового виконавського мистецтва гри на саксофоні та ансамблевого виконавства; дослідженням виконавських шкіл в системі музичної культури.

В наукових розробках наголошується, що академічне та джазове виконавство різоче відрізняється як за звуковидобуванням, так і за використанням технічних можливостей саксофону. В працях висвітлюються загальні методико-теоретичні засади навчання гри на саксофоні, підготовка до процесу навчання та його етапи. Зазначається, що головна причина полягає у особливості звуковидобування, тобто постановці губного апарату, що впливає звучання інструменту.

2. Виявлено специфіку використання інструмента в професійній композиторській та виконавській практиці української музичної культури ХХ – початку ХХІ ст.. З ХІХ століття саксофон посідає у складі оркестру зв'язуючи ланку між групами дерев'яних та мідних духових. Темброва унікальність інструмента виявляє подібність до людського голосу, водночас маючи динамічну потужність мідних духових інструментів та принцип

звукоутворення дерев'яних мундштукових інструментів. Ці характеристики стали визначальними у використанні саксофону в оркестровому та ансамблевому звучанні.

Саксофон з моменту винаходу й до сучасності зберіг майже без змін свою конструкторську будову та принципи використання в оркестровому мистецтві професійного та аматорського спрямування. Після створення та впровадження саксофону в оркестрове виконавство А. Сакс поставив собі мету створення класу гри на саксофоні, що обумовлювалось потребою у професійній освіті музикантів. Оскільки інструмент виявляв значні технічні можливості та широку динамічну шкалу композитори почали не тільки вводити його до складу оркестрів, а й створювати для саксофона сольні партії.

Прогресивні зміни щодо саксофонного мистецтва в Україні відбулися в кінці ХХ ст., що обумовлювалось подоланням загального бар'єру по відношенню до самого інструменту. Більшість видатних педагогів-саксофоністів, в діяльності яких відбулось становлення та розвиток української школи саксофонного виконавства, були ентузіастами та самостійно опановували інструмент.

Сучасне саксофонне виконавство є сформованим мистецьким явищем, яке займає свою нішу в академічному. Значну затребуваність інструмент виявляє у концертній практиці, а також у педагогічному процесі різних рівнів навчання, а також у аматорській діяльності.

3. Висвітлено шляхи розвитку саксофонного виконавства української естради зазначеного періоду. Із розвитком естрадного виконавства активно розвивається джазове мистецтво, котре на сьогодні займає чільне місце в сучасній музичній культурі. Починаючи з кінця ХІХ століття джазовий стиль є одним із найпотужніших естрадних стилів виконавства. В процесі розвитку масової музичної культури джаз видозмінювався, об'єднуючи в собі різні напрями (свінг, рок-, поп-, панк-музика тощо).

Звернення до саксофону в творчості вітчизняних естрадних виконавців не було дуже поширеним протягом ХХ століття, що обумовлювалось історичними обставинами та негативним відношенням до саксофону в радянські часи. Більшого поширення саксофонного мистецтва на українській естрадній сцені відбулось у кінці 1980-х років. Активна пропаганда західної культури та її поширення на теренах України сприяли новій хвилі зацікавлення інструментом.

Провідною виконавською тенденцією сьогодення є схильність до творчого переосмислення інструментів, що довго асоціювалися виключно з академічною музикою. Сучасна естрадна культура поєднує в собі різні стильові напрями. Це пов'язано із творчими пошуками солістів ту ансамблів, та прагнення поєднати національні риси, фольклорні витоки із сучасними стильовими течіями.

4. Розширено уявлення про роль саксофонного мистецтва в Україні ХХ – початку ХХІ століття. Саксофонна виконавська школа України являє собою своєрідний симбіоз класичного та джазового мистецтва, де музичні жанри цих напрямів є рівноправними у своєму розвитку.

Відзначаючи українських виконавців слід вказати на таких саксофоністів, як Ю. Василевич (Київ), М. Крупей (Одеса), Є. Козеняшев (Харків), А. Бондарчук і М. Мар'яш (Львів), на Дмитро «Бобін» Александров. Завдяки цим діячам розвивається вітчизняна саксофонна педагогіка, виконавство, з'являється велика кількість творів, написаних для соліста, різноманітних ансамблів та оркестрів різних складів.

Серед ансамблів академічного спрямування можна виділити Київський квартет саксофоністів та гурт «Джаз-класік». Їх творча діяльність ґрунтується переважно на виконанні різноманітних обробок класичних та популярних творів. Дана тенденція з однієї сторони популяризує класичні твори композиторів різних країн та епох, а з іншої демонструє темброво-кolorистичні можливості інструменту. Також, виконання класичних творів

вимагає високого рівня володіння навичками гри на інструменті, що доводить професіоналізм та майстерність виконавців.

Концертно-виконавська діяльність естрадних гуртів, засновниками яких є деякі з вищезазначених митців, в останні десятиліття значно розширила межі естрадної культури. Діяльність таких ансамблів, як «Брати-блюзу», «Схід-side» та Jazz-fusion band «Aramis» розширила погляди на джазову культуру та значно посилила рівень художньо-виконавської майстерності. Їх творчість акумулює різні музичні напрями: джаз, фольклор, рок, панк-рок, ф'южн, поп-музику, хіп-хоп, тощо. Поєднання різнопланових по своїй суті стилів може слугувати доказом обдарування сучасних українських виконавців, що підтверджується визнанням їх творчості як на батьківщині, так і за її межами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаджян Г. Методика развития исполнительских приемов на духовых инструментах с помощью визуального индикатора. Вопросы музыкальной педагогики: сборник статей. Вып. 4. Москва, 1983. С. 19-29.
2. Авилов В.Н. Сольный концертный репертуар саксофониста: исторический обзор. Музичне мистецтво. Вип. 5. Донецьк, 2005. С. 249-255.
3. Авілов В.М. Саксофон в контексті музично-виконавської традиції ХІХ-ХХ 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.
4. Авилов В.Н. Саксофон в истории американской джазовой культуры. Музичне мистецтво. Збірка наукових статей. Вып. 4. Донецьк: ТОВ «Юго-Восток», 2004. С. 229-236.
5. Александрова Н. Діалогічність як жанрово-стильова парадигма в творчості українських композиторів 90-х років. Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні. Київ, 1998. С. 56-67.
6. Актисов В.Г. Произведения для саксофона в творчестве А.К. Глазунова : опыт текстологического и исполнительского анализа : автореф. дисс. ... канд. искуств. : 17.00.02. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, 2013. 24 с.
7. Апатський В.М. Використання технічних засобів у сучасній вітчизняній методиці навчання на духових інструментах. Мистецтвознавство України. Вип. 3. Київ, 2003. С. 106-110.
8. Апатський В.М. Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах. Українське музикознавство. Вип. 4. Київ, 1969. С. 133-147.

9. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкального исполнительского искусства. Учебное пособие. Киев: Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского, 2006. 432 с.

10. Артемьев И.Л. Искусство игры на духовых инструментах: вопросы истории, теории, методики. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С.В. Рахманинова, 2005. 60 с.

11. Ахмедходжаева Н.М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. Ташкент: Ташкентская государственная консерватория имени М. Ашрафи, 1985. 21 с.

12. Барбан Е. Эстетические границы джаза. Проблемы. События. Мастера. Москва: Искусство, 1991. 156 с.

13. Баярсайхан Сур-Очир. Трактровка саксофона в произведениях для симфонического и духового оркестров: автореф. дисс. ... канд. искусствовед., спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, 2018. 24 с.

14. 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

15. 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.

16. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Москва: Музыка, 1972. 512 с.

17. Бирюков С.Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы : дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02 Музыкальное искусство. Москва, 1981. 192 с.
18. Бірюльов Ю. Метафора, барва, звук: культура авангарду. Львівщина. Історико-культурні та краєзнавчі нариси. Львів : Центр Європи, 1998. С. 268-279.
19. Благодатов Г. История симфонического оркестра. Ленинград: Музыка, 1969. 312 с.
20. 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.
21. Боровский В.С. Искусство игры на духовых инструментах (фагот, саксофон): учеб. пособие. Рига, 1984.
22. Бутман И. Саксофон – инструмент не академический. Музыкальные инструменты. № 12, 2006. С. 5-7.
23. Буяльська Т.Б., Сідлецька Т.І. Практична культурологія: частина I. [Електронний ресурс]. URL: https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn/2sidlecka_praktychna_kulturologiya_ch1/content/roz12.html#:~:text=%D0%A1%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%BE%D0%BD%20 (дата звернення: 25.01.2020)
24. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ: «Музична Україна», 1980. 122 с.
25. Венгловский В.Ф. Специфические особенности звукоизвлечения и звуковедения на медных духовых инструментах. Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах. Москва, 1990. Вып. 103. С. 91-103.
26. Веприк А. Трактовка інструментів оркестра. Москва: Советский композитор, 1961. 429 с.

27. Волков Н., Пушечников И. К вопросу звукоизвлечения на язычковых духовых инструментах. Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 2. Москва: Музыка, 1966. С. 13-25.
28. Воронцов Ю. Саксофон: и классика, и джаз. Музыкальные инструменты. № 15, 2007. С. 7-10.
29. Галімов А.В. Теоретико-методичні засади підготовки майбутніх офіцерів-прикордонників до виховної роботи з особовим складом : монографія. Хмельницький: Вид-во Національної академії Державної прикордонної служби України імені Б. Хмельницького, 2004. 376 с.
30. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32-47.
31. 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.
32. Глядешкина З.И. Маргарита Шапошникова (саксофон). Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Москва: Советский композитор, 1989. С. 177-193.
33. Гоулман Д., Бояцис Р., Макки Эн. Эмоциональное лидерство: Искусство управления людьми на основе эмоционального интеллекта. Альпина Бизнес Букс, 2005. 300 с.
34. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Государственный музыкальный институт, 1973. 75 с.
35. Зотов Д.І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Суми: СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2018. 20 с.
36. Зотов Д.І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття: дис.. на здобуття ступ. канд. мист., спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2018. 298 с.

37. Зотов Д.І. До визначення поняття «школа гри на саксофоні». Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 22-23 квітня 2015 р. Харків: Харківська державна академія культури, 2015. С. 99-100.

38. Зотов Д.І. Еволюція саксофона у творчості провідних європейських композиторів. Українське музикознавство. Науково-методичний збірник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ: Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, 2016. Вип. 42. С. 320-336.

39. Зотов Д.І. Особливості функціонування психологічної сфери саксофоніста-імпровізатора. Наукові збірки ЛНМА імені М.В. Лисенка. Музикознавчий універсум: збірник статей. Львів: Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, 2017. Вип. 41. С. 262-275.

40. Зотов Д.І. Mnemonic performing as a component of a professional saxophonist thinking (Мнемічне виконавство як складова професійного мислення саксофоніста). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. №3. С. 159-164.

41. Иванов В.Д. Школа академической игры на саксофоне. Москва: Музыка, 2004. 198 с.

42. Иванов В.Д. Основы индивидуальной техники саксофониста. Москва, 1993. 54 с.

43. Иванов В.Д. Саксофон. Популярный очерк. Москва: Музыка, 1990. 64 с.

44. Иванов В.Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: дис. ... д-ра искусствоведения. Москва: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 1997. 296 с.

45. Інтерв'ю з Юрієм Василевичем. Саксофон прожив таке життя, як український народ. Журнал «Український тиждень». №33 (353), від 14 серпня

2014 [Електронний ресурс]. URL: <https://tyzhden.ua/Culture/116863> (дата звернення: 15.10.2020)

46. Искусство игры на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики: Сборник статей. Вып. 45. Москва, 1979. 222 с.

47. Искусство игры на духовых инструментах. История и методика. Киев: Киевская государственная консерватория, 1986. 111 с.

48. Кириллов С.В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва: Военный институт (военных дирижеров) Военного университета, 2010. 166 с.

49. Кожевников Б.Т. Инструменты духового оркестра. Москва: «Музыка», 1984. 144 с.

50. Корыхалова Н. П. Играем гаммы. Санкт-Петербург: Композитор, 2003. – 84 с.

51. Коллиер Дж. Становление джаза. Москва: Свинг, 2001. 428с.

52. Київський квартет саксофоністів [Електронний ресурс]. URL: <http://umka.com/ukr/singer/?id=1271> (дата звернення: 17.09.2020)

53. 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.

54. Крупей М.В. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста. Музичне виконавство і культура: Науковий вісник. Вип. 4. Кн. 2. Одеса: «Друк», 2006. С.258-268.

55. 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.

56. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : монография. Ленинград: Музыка, 1983. Ч. 2. 190 с.

57. Максименко Л.В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: : дис. на здобуття канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів: Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, 2020. 292 с.

58. Максименко Л.В. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (На прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). Київське музикознавство [Електронний ресурс]. 2013. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/047/23.pdf> (дата звернення: 11.12.2019)

59. Максименко Л.В. Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан. Наукові записки. Серія: мистецтвознавство. Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка, 2012. С. 59-65.

60. Маркова А.К. Психологические критерии и ступени профессионализма учителя. Педагогика. 1995. № 6. С. 55-63.

61. Мельник О.Ю. Жанрово-стилістичні особливості репертуару квартету саксофоністів «Джаз-класік». Молодий вчений. Херсон, 2018. №8 (60). С. 22-25.

62. Мимрик М.Р. Особливості формування темброво-виражальних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака) [Електронний ресурс]. Мистецтвознавчі записки. Вип. 25, 2014. С. 99-106. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_25_15 (дата звернення: 10.08.2020)

63. 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.

64. Михайлов Л. Школа игры на саксофоне. Москва: Музыка, 1975. 192 с.

65. Михайлов Н.М., Аксёнов Е.С., другие. Школа игры для духового оркестра. Саксофон [Електронний ресурс]. URL: http://www.classon.ru/lib/catalog/school_dux_orchestra/book/saksofon-saksofon-al-

t-mib-i-mib-ii-saksofon-tenor-sib---shkola-igry-duhovoy-orkestr/ (дата звернення: 10.02.2020)

66. Носов В., Горбаль Я. Деякі сучасні виконавські засоби при грі на духових інструментах. Львів: ВВПДУ “ЛП”, 1997. 16 с.

67. 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.

68. 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.

69. Плохотнюк О.С. Організація самостійної роботи в класі ансамблю духових та ударних інструментів: навчальний посібник. Луганськ: Альма-матер, 2007. 34 с.

70. Платонов Н.В. Вопросы методики обучения на духовых инструментах. Москва: Госузгиздат, 1958. 71 с.

71. Понькина А.М. Методологические принципы исполнителей на саксофоне конца XIX – начала XX столетия. Успехи современной науки и образования. 2016. № 5. Т. 3. С. 147-150.

72. Понькіна А.М. Саксофон у музичній культурі XX століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів): автореф. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства, спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2009. 20 с.

73. Понькина 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.

74. Понькина А.М. Становление и эволюция академического исполнительства на саксофоне. Успехи современной науки. 2016. № 4. Т. 3. С. 147-149

75. Ривчун А.В. Школа игры на саксофоне : для учащихся муз.учеб. заведений и для участников худож. самодеятельности. Ч. 1. Москва: Советский композитор, 1968. 151 с.

76. Саксофон. [Электронный ресурс]. URL: <https://soundtimes.ru/simfonicheskaya-muzyka/putevoditel-po-instrumentam/saksofon> (дата звернення: 04.10.2019)

77. Степанова А.О. Методичні вказівки до вивчення дисципліни «Основний музичний інструмент» (саксофон) для студентів бакалаврів. Одеса: Університет Ушинського, 2020. 53 с.

78. Схід-side: творчі портрети [Електронний ресурс]. URL: <http://rock-oko.com/knizhki/oblichchya-muziki/tvorch-portreti/sxd-side.html> (дата звернення: 07.08.2020)

79. Толмачев Ю.А., Дубок В.Ю. Музыкальное исполнительство и педагогика. Учебное пособие. Тамбов: Издательство ТГТУ, 2006. 208 с.

80. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: учебное пособие. Изд. 2. Москва: «Музыка», 1989. 207 с.

81. Фестиваль «прикарпатська весна». Концерт Київського квартету саксофоністів [Електронний ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OKynGPik6oo&ab_channel=DenysOvchar (дата звернення: 04.09.2020)

82. Чернышов А.В. Джаз и музыка европейской академической традиции: Автореф. диссертации... кандидата искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство. Москва: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2009. – 32 с.

83. 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.

84. Шапошникова М. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне. Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. Вып. 80. Москва: Государственный музыкальный педагогический институт имени М. Гнесиных, 1985. С. 22-38.

85. Ювілейний концерт: БРАТИ БЛЮЗУ 20 років [Електронний ресурс]. URL:

https://www.youtube.com/watch?v=9zup8HpYyqs&t=775s&ab_channel=%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D1%83%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5%D0%BC%D1%96%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%B1%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F

(дата звернення: 21.08.2020)

86. Ягудин Ю.О. О развитии выразительности звука. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1971. С. 47-58.

87. Abbink E. Saxophone education and performance in British Columbia: early history and current practices. Vancouver: University of British Columbia, 2011.

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

89. Jazz-Fusion Band «Aramis»: Концерт до Міжнародного дня джазу 2017 [Електронний ресурс]. URL:

https://www.youtube.com/watch?v=gcCwj69tpw4&feature=youtu.be&ab_channel=%D0%92%D1%96%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B9%D0%AF%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE

90. Liebman D. Developing a personal saxophone sound. USA: Dorn Publications, Inc., 1994. 47 p.

91. Miracle S.E. An exploration of the French and American schools of classical saxophone. Akron: University of Akron, 2015.