

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Чжан Чи

780.643.2.071.2

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТИПОЛОГІЯ ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛІВ
У ТВОРЧОСТІ ДЛЯ САКСОФОНА**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело _____ Чжан Чи

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

Ніколаєвська Юлія Вікторівна

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Чжан Чі. Типологія виконавських стилів у творчості для саксофона.

– Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено проблемі типологізації виконавських стилів в межах академічного та джазового мистецтва гри на саксофоні. *Актуальність обраної теми* полягає: в усвідомленні взаємодії академічного та джазового напрямків в музичній культурі ХХ століття; високою творчою затребуваністю інструменту у джазовій сфері виконавства та малою розробленістю позицій щодо виконавського стилю джазових музикантів; подальшою розробкою та апробацією базових категорії саксофонознавства, зокрема, «виконавський стиль», «виконавська поетика», «стиль імпровізації».

Метою дослідження є розробка типології виконавських стилів у творчості для саксофона ХХ-ХХІ ст.

Матеріалом дослідження слугують: 1) знакові твори для саксофона К. Дебюсі, П. Крестона, П.-М.Дюбуа; 2) творчість саксофоністів Г. ді Бакко, А. Барнкампа, Дж. Лулоффа, Ж.М. Лондекса, Ч. Паркера, Л. Янга, Дж. Колтрейна, Гр. Вашингтона-молодшого. Контекстуально залучено творчість інші виконавців – С. Роллінза, К. Хокінза, Дж. Редмена, В. Шортера, Б. Вебстера, Д. Гордона, К. Еддерлі.

Теоретична база охоплює дослідження, присвячені саксофону в різних наукових вимірах, включаючи саксофонознавство й інтерпретологію (праці В. Авилова, В. Апатського, Ю. Василевича, Д. Бейлі, М. Фандетті, В. Орвуда, Р. Чіна, В.Громченка, М. Крупця, Д.Зотова, Л. Максименко, В.Чурикова, А. Понькіної, Р.Стецюка, Н. Рябухи, С. Давидова, Л. Аускена, Р. Рейзнера,

М. Левайна, А. Джитлер, Ю. Ніколаєвської, С. Котрела, Д. Лібмана, С. Мьорфі, Д. Оренштейна, Дж. Прауда, Т. Зіннінгера).

Методи дослідження – комунікативно-інтерпретативний, системний, стильовий.

Методологія аналізу виконавської поезики базується на розробках викладачів-науковців ХНУМ імені І.П.Котляревського, кафедри інтерпретології та аналізу музики: дослідження Л. Шаповалової, присвячені концептам «виконавського часопростору», концепція виконавської інтерпретології, зафіксована в монографії Ю. Ніколаєвської (2020). Задіяно комунікативно-інтерпретативний, системний, стильовий підходи до аналізу музичного (виконавського) стилю.

Позиції **наукової новизни отриманих результатів** (зокрема, для джазології і саксофоновознавства) пов'язані з окресленням значущості концептів «виконавська стилістика», «виконавська поезика», «стиль імпровізації», орієнтованих на уособлення ролі особистості митців, їх творчий креатив, стиль мислення, та досвідом типологізації виконавських стилів видатних саксофоністів ХХ ст.

Основними робочими дефініціями дисертації є поняття «виконавський стиль», «стиль імпровізації». Запроновано авторську дефініцію: **виконавський стиль** – *інтонаційно-мовленнєва структура, що увиразнює в звучному тексті духовно/інтелектуально/емоційні риси особистості.*

«Стиль імпровізації» визначено через систему чотирьох вимірів:

- *феноменологічний*: що відбиває сутність імпровізації як методу музикування, заснованого на моментальній передачі, як способу вислову, що з'являється в емпіричному часі;

- *прагматичний* – як комплекс елементів, що формуються в мовленні окремого музиканта та об'єктивується «тут-і-зараз» в силу конкретного закону форми;

- *творчо-особистісний* – пов'язаний з психологічними та духовними якостями музиканта-імпровізатора;

- *комунікативний* – як віддзеркалення ситуації спілкування музиканта (ів) в колективі та музиканта зі слухачами.

Сформована структура виконавського стилю як робоча модель, що апробована в дисертації. Поетика стилю охоплює такі параметри, як світогляд, світосприйняття; тип особистості (інтровертний, екстравертний, раціональний, інтелектуальний, емоційний, інтуїтивний, артистичний), тип мислення (репродуктивний, інноваційний, діалогічний, рефлексійний); виконавська поетика. Тип мислення в свою чергу впливає на формування виконавської поезики, до якої відносимо тембр та звукообраз інструменту, виконавську лексику (мелодичну, гармонічну), виконавський синтаксис (формотворення). Прагматика стилю зумовлена контекстом (академічна/джазова сфери) та типом комунікації, притаманним тому чи іншому музикантові.

Дослідження складається з двох розділів. В першому проаналізовані стильові процеси, що відбуваються в межах академічного напрямку; надано огляд виконавської специфіки творів К. Дебюсі, П. Крестона, М.П. Дюбуа. Виконавський аналіз (на прикладі концерту О. Глазунова) дозволив вирізнити підходи до виконання музикантів (відмінності полягають в темпі, динаміці та трактуванні власне каденцій) та скласти параметри виконавських стилів відомих саксофоністів академічного напрямку. Так, для Г. Ді Бакко притаманне: схильність до контрастного співставлення ліричної й танцювальної сфер; велика кількість темпових змін та динамічних градацій. Для Анрно Барнкампа – демонстрація технічних властивостей інструмента, яскравість, віртуозність, філігранне виконання пасажів, незначні зміни нотного тексту; для Дж. Лулоффа – органічне поєднання двох семантичних амплуа саксофону (лірично-кантиленної та віртуозно-танцювальної), володіння тембровим потенціалом, великий спектр артикуляційних засобів та динамічних показників.

Окремо відмічена багатогранна діяльність Ж.-М. Лондекса, який суттєво розвинув виконавство на саксофоні. В дисертації він представлений: як

новатор – у сфері експериментів зі звуком; як *ансамбліст* – свого часу заснував декілька колективів (квартет, ансамбль з 12 саксофоністів); як *науковець*, автор «Вичерпного довідника із репертуару саксофону», 29 педагогічних методик і досліджень, а також численних транскрипцій; як *популяризатор* працював з відомими музикантами, колективами різних музичних напрямків та композиторами (Едісон Денисов, П'єр-Макс Дюбуа, П'єр-Філіп Бозен, Крістіан Лоба), стимулюючи створення нових опусів), чим вплинув на розвиток авангардного репертуару для саксофону та появу іменних фестивалів і конкурсів саксофоністів. *Універсальність* виконавського стилю Ж.-М. Лондекса увиразнено через специфіку звукоутворення і тембру саксофону (візитівка виконавця); поєднання класичних композицій з елементами джазу та фанку; динамічне розмаїття звучання та виразна роль вібрато.

Розділ 2 присвячений параметрам стилів видатних джазових музикантів, які позначено через особливості мелодичного, гармонічного мислення, формо- та звукотворення, тип комунікації. Так, для **Ч. Паркера** притаманні наступні стильові ознаки. 1) Виконавська *лексика*: початок імпровізації з терцевого тону, наявність швидких та надто швидких темпів, використання прийому «зв'язування» нот (не легато); застосування альтерованих акордів; імпровізування та арпеджування нонами, ундецимами; застосування глісандо до перших звуків фраз. 2) В аспекті *формотворення* (виконавський синтаксис) в імпровізаціях спостерігається схильність до використання непарної кількості тактів (*Ко-Ко*), використання 3-5-тактових фраз, доволі тривала середня частина імпровізації (*Ко-Ко*) або вся імпровізація (*Now's The Time*). 3) В імпровізаціях можна виокремити такі риси: побудова на великій кількості незвичних методичних зворотів, висхідних та низхідних пасажів, оспівуваннях, секвенціях (*Ко-Ко*), мелодичне підґрунтя імпровізацій (*Now's The Time*); стрімкі пасажі в міксолідійському, локрійському ладах (*Yardbird suite*), закінчення мелодичних патернів на терцевих тонах, різкі підйоми та спуски мелодичної лінії, використання арпеджіо (*Ornithology*), стрибки на

велику та малу септими (*Ornithology, Confirmation*), низхідного глісандо на велику сексту, що здійснюється за допомогою губного апарату та аплікатури (*Confirmation*). 4) Тип комунікації позначено як діалогічний (його універсалізм – у роботі з музикантами різних напрямків), інноваційний (музикант започаткував нові напрями – пост-боп та модальний джаз). Аналіз композицій виявив зміну стильової парадигми Ч. Паркера в пізньому періоді творчості: відхід музиканта від гранично швидких темпів, віртуозних обігрань акордів, що вражають швидкістю своєї зміни, хроматичних пасажів та ладів, що містять хроматичні ноти-доповнення. Увага Ч. Паркера тепер звернена до філософської сторони музичного матеріалу, а в ансамблевому плані йому знадобилося нове звучання і новий принцип музикування виконавців, що з ним грають (М. Девіс).

Основні риси виконавського стилю **Л. Янга** полягають у колористичності, речитативності висловлювання, розвитку мелодійності тематизму. Він ніколи не був наслідувачем — лише новатором. Серед його виконавських новацій:

- *унікальний тембр та звукоутворення* (наприклад, для того, щоб додати звуку саксофона унікального забарвлення, Лестер Янг повернув мундштук таким чином, щоб розтруб було направлено на самого виконавця);
- *розширення гармонічного мислення* (акцент на мелодійному використанні кварт та квінт);
- *унікальна виконавська манера* (горизонтальна концепція імпровізації, коли матеріалом для імпровізації обирається мелодична лінія; інша – вібрато як складова «сонористичної індивідуальності» (Г. Шулер), що можна почути, наприклад в композиції «Dickie's Dream», 1939 року);
- *тип комунікації – монологічний; процес виконання – рефлексійний акт.*

Підсумовуючи аналіз композицій **Дж. Колтрейна**, позначено основні надбання його джазової технології. 1) Творчість музиканта насичена численними музичними винаходами та експериментальними відкриттями. Він став «піонером» у застосуванні кількох музичних прийомів, які відіграли

вагому роль у розвитку джазової композиції та імпровізації. Кожен етап його творчого розвитку був кроком і приводом для появи наступного етапу.

2) Дж. Колтрейн завжди демонстрував творчі пошуки виконавських принципів, що виходять за рамки джазової техніки, яка існувала в ті часи. Безцінний вклад до еволюції джазової технології Джон Колтрейн вніс завдяки специфічному гармонічному мисленню, вмінню виходити за рамки усталених канонів (винайдені ним метод регармонізації акордів, принципи «звукових шарів», «матриці Колтрейна»). Отже, причина надзвичайної популярності та захоплення творчістю Дж. Колтрейна полягає не лише в мистецтві майстерного володіння техніками «матриці», «звукових шарів» та використання модального підходу, але й в мистецтві грати поза гармонією. Акорди Колтрейна – метод, що означає переміщення тональних центрів у великих терціях по всій темі, був революційним кроком у джазовій музиці.

Основу виконавського стилю **Гр. Вашингтона-молодшого** визначено через поняття «мультиінструменталізм». Здійснений аналіз згідно обраній методології допоміг виявити наступні параметри гри музиканта, що формують стиль його імпровізації.

Прагматика стилю пов'язана з тембровою специфікою (багатою колористичною звучністю) саксофонів. За своє творче життя він грав на саксофонах сопрано, альт, тенор, баритон; причому в окремих композиціях застосовував одразу кілька різновидів, Узагальнюючи цю позицію стилю, можна сказати, що він створив «мультитембр» інструменту.

Гармонічний зміст (складова) імпровізацій залучає принцип «двоакордового вампу» і переважно «горизонтальне» (мелодичне) мислення. Риси еволюції у стилі імпровізації позначаються від двоакордового вампу до більш багатого гармонічного мислення, від смуш-джазу до фьюжн.

Можливо, соло Гр. Вашингтона не мають високого рівня технічної майстерності, проте в них є шарм і логіка структурування. Це означає: 1) схильність до побудування коротких фраз, що виконуються із інтенсивністю та складаються з двох, чотирьох звуків. 2) Короткі фрази відокремлюються

одна від одної паузами (також короткими) та звучать у чергуванні із більш тривалими пасажами; довгі фрази зазвичай починаються та закінчуються довгими звуками.

З боку комунікативної характеристики стилю Гр. Вашингтона відзначено, що йому більш притаманний розмовний (речитативний) стиль джазової імпровізації. Він начебто не дотримується типових параметрів джазового соліста, але його імпровізації надзвичайно приємні на слух, завжди викликають емоційну реакцію слухача. Якщо однією з традиційних аксіом джазового соло є «розповідь історії», то Вашингтон розвиває саме цю ідіому. Імпровізації Вашингтона, будь-то в традиційній двоакордовій вамп-мелодії, або в складній мелодичній мелодії, завжди втілюють відчуття розмови та лірики.

Феномен стилю імпровізації Г. Вашингтона позначається тим, що він вивів джазове музикування на новий рівень, створивши більш сприятливі умови для широкого кола слухачів та знову, як це відбувалося в епоху свінгу, джазові композиції почали викликати резонанс не лише серед професіоналів.

У **Висновках** підсумовано результати та представлена типологія виконавських стилів у саксофоновому виконавстві (наголошено, що всі проаналізовані виконавці належать до віртуозного типу).

Інтелектуальний тип – передбачає перевагу логіки, раціонального мислення (Ж.-М. Лондекс, К. Гаррет, К. Хокінз, Дж.Редмен, К. Еддерлі);

Інтуїтивно-чуттєвий тип – перевага емоцій, барв інструменту, увага на тембр, увага до кульмінацій, ліризм (Г.ді Бакко, Дж.Луллоф, Гр.Вашингтон, С. Роллінз, Б. Вебстер, Дж. Ходжес, Д. Гордон);

Рефлексивний (інтровертний) – зосередженість на внутрішній формі (Л.Янг, Гр.Вашингтон-мол.);

Комунікативний (екстравертний) – характеризує відкритість «назустріч Іншому», множинність форматів взаємодії з різними музикантами, поєднанні стилів, гра в різноманітних колективах – Ч. Паркер, Ж.М. Лондекс, М. Бреккер, К. Гарет, В. Шортер;

Інноваційний – націлений на винахід – Ч. Паркер, А. Борнкамп, Дж. Колтрейн, Ж.М. Лондекс.

У підсумку наголошено, що кожна імпровізація відбиває індивідуальні риси, властиві творчості окремих музикантів, тому типологія виконавських стилів є доволі умовною і здебільшого пов'язана з власним стилем звучання та манерою імпровізування, що й віддзеркалює сутність не тільки джазу, але й сучасного підходу до саксофону як універсального та темброво багатого інструменту, що дає можливість кожній особистості розкрити свій творчий потенціал.

Ключові слова: творчість для саксофона, тембр саксофона, виконавство, типологія виконавських стилів, виконавське мислення, виконавська специфіка, виконавський стиль, виконавська поетика, виконавська інтерпретація, джазове музикування, стиль імпровізації на саксофоні, концепція джазової імпровізації.

SUMMARY

Zhang Chi. The typology of performing styles in creativity for the saxophone. – Qualifying research paper on the rights of the manuscript. Dissertation for acquiring the scientific degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 «Musical Art» (02 «Culture and Arts»). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the problem of typology of performing styles within the academic and jazz art of playing the saxophone. *The relevance of the chosen topic* lies in the comprehension of the interaction of academic and jazz directions in the musical culture of the 20th century; the high creative demand of the instrument in the jazz sphere of performance and the low development of positions regarding the performing style of jazz musicians; further development

and testing of the basic categories of saxophone studies, in particular, «performing style», «performing poetics», «improvisation style».

The **purpose** of the research is to develop a typology of performing styles in creativity for the saxophone of the 20th-21st centuries.

The research **material** is: 1) landmark compositions for the saxophone by C. Debussy, P. Creston, P.-M. Dubois; 2) the creative work of the saxophonists G. Di Bacco, A. Barnkamp, J. Luloff, J.-M. Londeix, C. Parker, L. Young, J. Coltrane, Gr. Washington Jr. The creative work of other performers is contextually involved – S. Rollins, K. Hawkins, J. Redman, V. Shorter, B. Webster, D. Gordon, K. Adderley.

The **theoretical base** covers research devoted to the saxophone in various scientific dimensions, including saxophone studies and interpretology (the works by V. Avilov, V. Apatsky, Y. Vasylevych, D. Bailey, M. Fandetti, V. Orwood, R. Chin, V. Gromchenko, M. Krupey, D. Zotov, L. Maksymenko, V. Churikov, A. Ponkina, R. Stetsyuk, N. Ryabukha, S. Davydov, L. Ausken, R. Reisner, D. Berkeley, M. Levain, A. Jitler, Y. Nikolaievskaya, S. Cotrel, D. Liebman, S. Murphy, D. Orenstein, J. Proud, T. Zininger).

The research **methods** are communicative-interpretative, systematic, and stylistic.

The **methodology** of the analysis of performing poetics is based on the developments of teachers-scientists of the I.P. Kotlyarevsky KhNUA, department of interpretology and music analysis: L. Shapovalova's research, devoted to the concepts of «performance space-time», the concept of performance interpretology, recorded in the monograph by Y. Nikolaievskaya (2020). Communicative-interpretative, systematic, stylistic approaches to the analysis of musical (performing) style have been used.

The positions of **scientific novelty of the obtained results** (in particular, for jazz studies and saxophone studies) are related to the outlining of the significance of the concepts «performing stylistics», «performing poetics», «improvisation style», focused on the personification of the role of the personality of artists, their

creativity, style of thinking, and the experience of creating a typology of the performing styles of outstanding saxophonists of the 20th century.

The main working definitions of the dissertation are the concepts of «performing style», «improvisation style». The author's definition is proposed: **performing style** is an *intonation-speech structure that expresses the spiritual/intellectual/emotional features of a personality in a sonorous text.*

«**Improvisation style**» is defined through a system of four dimensions:

- *phenomenological*: which reflects the essence of improvisation as a method of music-making based on instantaneous transfer, as a way of expression that appears in empirical time;

- *pragmatic* – as a complex of elements formed in the speech of an individual musician and objectified "here and now" by virtue of a specific law of form;

- *creative-personal* – related to the psychological and spiritual qualities of the musician-improviser;

- *communicative* – as a reflection of the communication situation of the musician(s) in the team and the musician with the listeners.

The structure of the performing style was formed as a working model, which was tested in the dissertation. The poetics of style covers such parameters as worldview, world perception; personality type (introverted, extroverted, rational, intellectual, emotional, intuitive, artistic), type of thinking (reproductive, innovative, dialogic, reflective); performing poetics. The type of thinking, in turn, affects the formation of performing poetics, which includes the timbre and sound image of the instrument, performing vocabulary (melodic, harmonic), performing syntax (form creation). The pragmatics of the style is determined by the context (academic/jazz spheres) and the type of communication inherent in this or that musician.

The study consists of two sections. In the first, stylistic processes occurring within the academic direction are analysed; an overview of the performance specifics of the compositions by C. Debussy, P. Creston, M.P. Dubois. The performing analysis (on the example of O. Glazunov's concerto) made it possible

to distinguish the approaches to performance of the musicians (the differences are in the tempo, dynamics and interpretation of the actual cadences) and to draw up the parameters of the performing styles of famous academic direction saxophonists. Thus, G. Di Bacco is characterized by: a tendency to contrast the lyrical and dance spheres; a large number of tempo changes and dynamic gradations. For Anrno Barnkamp it is a demonstration of the technical properties of the instrument, brightness, virtuosity, filigree performance of passages, minor changes in the musical text; for J. Luloff, it is an organic combination of two semantic roles of the saxophone (lyrical-cantilena and virtuoso-dance ones), the possession of timbre potential, a wide range of the articulation means and dynamic indicators.

The multifaceted activity of J.-M. Londeix, who significantly developed performance on the saxophone, has been specially noted. In the dissertation, he is presented: as an *innovator* – in the field of experiments with sound; as an *ensemble player* – at one time he founded several groups (a quartet, an ensemble of 12 saxophonists); as a *scientist*, the author of the «Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire», 29 pedagogical methods and studies, as well as numerous transcriptions; as a *populariser*, he worked with famous musicians, groups of various musical directions, and composers (Edison Denisov, Pierre-Max Dubois, Pierre-Philippe Bosen, Christian Loba), stimulating the creation of new opuses, by which he influenced the development of the avant-garde repertoire for the saxophone, and the appearance of named-after festivals and saxophonist competitions. The *versatility* of the performing style of J.-M. Londeix is highlighted through the specifics of sound production and timbre of the saxophone (the business card of the performer); the combination of classical compositions with the elements of jazz and funk; the dynamic diversity of sound and expressive role of vibrato.

Section 2 is devoted to the parameters of the styles of outstanding jazz musicians, which are marked by the peculiarities of melodic and harmonic thinking, form and sound creation, and the type of communication. Thus,

C. Parker has the following stylistic features. 1) The performing vocabulary: the beginning of improvisation with a third tone, the presence of fast and too fast tempos, the use of the technique of «tying» the notes (not legato); the use of altered chords; improvising and arpeggiating with ninths and elevenths; the use of glissando to the first sounds of phrases. 2) In terms of the form creation (the performing syntax) in improvisations, there is a tendency to use an odd number of measures (Ko-Ko), the use of 3-5-measure phrases, a fairly long middle part of the improvisation (Ko-Ko) or the entire improvisation (Now's The Time). 3) The following features can be distinguished in the improvisations: building on a large number of unusual methodical turns, ascending and descending passages, singing, sequences (Ko-Ko), the melodic basis of improvisations (Now's The Time); fast passages in Mixolydian and Locrian modes (Yardbird suite), the ending of melodic patterns on third tones, sharp rises and falls of the melodic line, the use of arpeggios (Ornithology), jumps to the major and minor sevenths (Ornithology, Confirmation), descending glissando to the major sixth, which is carried out using a lip apparatus and fingering (Confirmation). 4) The type of communication is marked as dialogical (his universalism – in working with musicians of various directions), innovative (the musician initiated new directions – post-bop and modal jazz). The analysis of the compositions revealed a change in C. Parker's stylistic paradigm in the late period of creativity: the musician's departure from extremely fast tempos, virtuosic playing of chords that amaze with the speed of their change, chromatic passages and modes containing chromatic supplementary notes. C. Parker's attention is now directed to the philosophical side of the musical material, and in the ensemble plan, he needed a new sound and a new principle of music-making by the performers who play with him (M. Davis).

The main features of **L. Young's** performing style are colourism, recitative expression, and the development of melodic thematism. He was never an imitator, only an innovator. Among his performing innovations there are:

– a *unique timbre and sound production* (for example, in order to add a unique colour to the sound of the saxophone, Lester Young turned the mouthpiece so that the bell was directed at the performer himself);

– an *expansion of harmonic thinking* (emphasis on the melodic use of fourths and fifths);

– a *unique performing manner* (horizontal concept of improvisation, when a melodic line is chosen as the material for improvisation; another – vibrato as a component of «sonoristic individuality» (G. Schuler), which can be heard, for example, in the composition «Dickie's Dream», 1939);

- a *type of communication* – monologic; the performance process is a reflexive act.

Summarizing the analysis of **J. Coltrane's** compositions, the main assets of his jazz technology are marked. 1) The musician's creativity is saturated with numerous musical inventions and experimental discoveries. He became a "pioneer" in the use of several musical techniques that played a significant role in the development of jazz composition and improvisation. Each stage of his creative development was a step and a reason for the appearance of the next stage.

2) J. Coltrane always demonstrated a creative search for performing principles that went beyond the jazz technique that existed at that time. John Coltrane made an invaluable contribution to the evolution of jazz technology owing to his specific harmonic thinking, the ability to go beyond the established canons (he invented the method of re-harmonizing chords, the principles of «sound layers», «Coltrane's matrix»). Thus, the reason for the extraordinary popularity and admiration of J. Coltrane's creativity lies not only in the art of masterful possession of the techniques of «matrix», «sound layers» and the use of a modal approach, but also in the art of playing beyond harmony. Coltrane's chords, a method, which involves moving the tonal centres in major thirds throughout a theme, was a revolutionary step in jazz music.

The basis of the performing style of **Gr. Washington, Jr.** is defined through the concept of «multi-instrumentalism». The analysis carried out according to the

chosen methodology helped to reveal the following parameters of the musician's playing, which shape the style of his improvisation.

The *pragmatics* of the style is connected with the timbre specificity (rich coloristic sonority) of saxophones. During his creative life, he played the soprano, alto, tenor, and baritone saxophones; moreover, in individual compositions, he used several varieties at once. Summarizing this position of style, one can say that he created a «multi-timbre» of the instrument.

The harmonic content (component) of improvisations involves the principle of «two-chord vamp» and mainly «horizontal» (melodic) thinking. The features of the evolution in the style of improvisation are marked from two-chord vamp to richer harmonic thinking, from smush-jazz to fusion.

Perhaps, the solos by Gr. Washington do not have a high level of technical skill, but they have charm and logic of structuring. This means: 1) a tendency to build short phrases performed with intensity and consisting of two or four sounds. 2) Short phrases are separated from each other by pauses (also short) and sound alternately with longer passages; long phrases usually begin and end with long sounds.

From the point of view of the communicative characteristics of Gr. Washington's style it has been noted that he tends to have a more typical conversational (recitative) style of jazz improvisation. He seems to not adhere to the typical parameters of a jazz soloist, but his improvisations are extremely pleasant to the ear, always causing an emotional response from the listener. If one of the traditional axioms of the jazz solo is «telling a story», then Washington develops this very idiom. Washington's improvisations, whether in a traditional two-chord vamp melody or a complex tuneful melody, always embody a sense of conversation and lyricism.

The *phenomenon of Gr. Washington's improvisation style* is characterized by the fact that he brought jazz music-making to a new level, creating more favourable conditions for a wide range of listeners, and again, as it happened in the swing era, jazz compositions began to resonate not only among professionals.

The **Conclusions** summarize the results and present a typology of the performing styles in saxophone performance (it is emphasized that all analysed performers belong to the virtuoso type).

The intellectual type – presupposes a preference for logic, rational thinking (J.-M. Londeix, K. Garrett, K. Hawkins, J. Redman, K. Adderley);

The intuitive-sensual type – preference for emotions, colour of the instrument, attention to timbre, attention to climaxes, lyricism (G. di Bacco, J. Lulloff, Gr. Washington, S. Rollins, B. Webster, J. Hodges, D. Gordon) ;

The reflexive (introverted) – concentration on the inner form (L. Young, Gr. Washington Jr.);

The communicative (extroverted) – **characterizes** openness «toward the Other», multiple formats of interaction with different musicians, combination of styles, playing in various groups – C. Parker, J. M. Londeix, M. Breker, K. Gareth, V. Shorter;

The innovative – focused on invention – C. Parker, A. Bornkamp, J. Coltrane, J.M. Londeix.

In conclusion, it is emphasized that each improvisation reflects individual features inherent in the creative work of individual musicians, therefore the typology of performing styles is quite conditional and mostly related to one's own style of sound and manner of improvisation, which reflects the essence of not only jazz, but also of the modern approach to the saxophone as a universal and timbre-rich instrument that enables every individual to reveal his/her creative potential.

Key words: creativity for the saxophone, timbre of the saxophone, performance, typology of performing styles, performing thinking, performance specifics, performing style, performing poetics, performing interpretation, jazz music-making, style of improvisation on the saxophone, the concept of jazz improvisation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Чжан Чі. Творчість Чарлі Паркера: досвід аналізу виконавського стилю. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 46. Том 2. С.49–55. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/46-2-7>.

2. Zhang Qi. Lester Young's performance poetics and performance style: the experience of analysis. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.* / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Харків: ХНУМ, 2021. Вип. 61. Світ музичного виконавства. С. 128–142. DOI 10.34064/khnum1-6107.

3. Zhang Qi. The style of improvisation on the saxophone of Grover Washington Jr. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.* Вип. 62. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. Харків, ХНУМ, 2022. С. 107-123. DOI 10.34064/khnum1-6207.

Статті у наукових зарубіжних виданнях:

Zhang Q. J. Coltrane's technique of "sound layers" in the aspect of performance style analysis. *European Journal of Arts*. Scientific journal. № 4. Vienna, 2021. P. 25–31. DOI: 10.29013/EJA-21-4-25-31.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
SUMMURY	9
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ СТАТЕЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ	17
ВСТУП	20
РОЗДІЛ 1. САКСОФОН В АКАДЕМІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОРИЧЧЯ: СТИЛІ. ТВОРИ. ОСОБИСТІ	27
1.1. Теоретико-методологічні аспекти дослідження саксофона: інструментознавство–джазологія–інтерпретологія	27
1.2. Виконавський звукообраз творів для саксофона	46
1.2.1 <i>«Рансодія» для саксофона-альта з оркестром Клода Дебюссі</i>	47
1.2.2 <i>Концерт для альт-саксофона з оркестром (або оркестром) Пола Крестона</i>	50
1.2.3 <i>Соната Едісона Денисова для саксофона-альта і фортепіано</i>	53
1.3 Академічний саксофон у творчості музикантів другої половини ХХ століття	57
1.3.1 <i>Творчість П'єра-Макса Дюбуа</i>	58
1.3.2 <i>Тенор-саксофон в композиторській практиці</i>	76
1.3.3 <i>Перекладення, твори для ансамблю та соло</i>	79
1.4 Виконавські стилі академічних саксофоністів	85
1.4.1 <i>Звукообраз концерту О.Глазунова у дзеркалі виконавських стилів Г. ді Бакко, А. Борнкампа, Дж. Лулоффа</i>	86
1.4.2. <i>Творчість Жан-Марі Лондекса в аспекті виконавського універсалізму</i>	97
Висновки до Розділу 1	106

РОЗДІЛ 2. ДЖАЗОВЕ МУЗИКУВАННЯ НА САКСОФОНІ: ВІД ВИКОНАВСЬКОЇ ІНІЦІАТИВИ ДО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ...	113
2.1. Огляд творчості видатних джазових виконавців на саксофоні.....	115
2.2. Саксофон в стилі бібоп: виконавська поетика Ч. Паркера....	126
2.3 Новації звукотворення в стилі Л. Янга.....	147
2.4. Стиль «звукових пластів» Дж. Колтрейна.....	158
2.5. Мультиінструменталізм як основа стилю імпровізацій Гр. Вашингтона-молодшого.....	168
Висновки до Розділу 2.....	179
ВИСНОВКИ.....	189
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	196
ДОДАТОК А (Список апробацій та публікацій за темою дисертації)..	212

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Історія саксофона незрівнянна з історією інших духових інструментів. Якщо в XIX столітті майже всі інструменти зазнавали різноманітних змін (насамперед – конструктивні), то саксофон у XIX столітті був тільки винайдений. Його поява була досить бурхливою, але потім спостерігався спад інтересу до нього серед академічних композиторів. Нове «дихання» інструмент віднайшов у XX столітті та у зв'язку з джазом, поступово «завойовуючи» свої позиції у жанрах академічної музики. На потужний виразний потенціал саксофона звертає увагу В. Апатський: «Сьогодні саксофон є одним з найбільш досконалих класичних духових інструментів. Володіє соковитим, повним та виразним звуком дещо пряного тембру, величезними технічними можливостями. Діапазон його виразового потенціалу дуже широкий: віртуозність, багата палітра штрихів, вібрато, великий діапазон динаміки гучності, пластичність звуковедення, багатий арсенал нетрадиційних засобів виразності... все це й багато іншого доступно сучасному саксофону. Крім того, він володіє значно більшою, ніж у інших дерев'яних духових інструментів, силою звуку (приблизно такою, як у валторни). Якби у музичних інструментів існував концертний коефіцієнт, то у саксофона він був би одним із самих високих» [7, с. 154].

У контексті вивчення академічного репертуару неминуче порушуються питання взаємопроникнення джазового та академічного напрямів: джазове мистецтво з другої половини XX століття активно академізується, водночас елементи джазу проникають у музику академічної традиції.

Очевидно, що саксофон у мистецтві XX століття виявив свою універсальність, однаково добре почувуючись в джазовому та в академічному виконавстві. Композитори ставляться щодо нього як до інструменту з багатими виразними можливостями. Безумовно, величезний вплив на рівень

виконавства здійснює діяльність саксофоністів, запровадження саксофону в систему професійної класичної та естрадно-джазової освіти. Це викликало справжній «бум» щодо появи нових й нових опусів для саксофону як соло, так і в різних інструментальних комбінаціях (з маримбою, фортепіано, флейтою і т.д.). Однак джазологія залишається все ще галуззю, яка потребує розробки таких категорій, як «стиль», «жанр», «виконавський стиль» тощо.

Тож, *актуальність теми* полягає:

- в усвідомленні взаємодії процесів мистецтва гри на саксофоні академічного та джазового напрямків в музичній культурі ХХ століття;
- творчою затребуваністю інструменту у джазовій сфері та малою розробленістю позицій виконавського стилю джазових музикантів;
- необхідністю розробки та апробації таких категорії, як «виконавський стиль» в межах саксофоновознавства.

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

Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017-2022 рр. (протокол № 4 від 30.11.2017 р.) Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (Протокол № 4 від 30.11.2017).

Метою дослідження є розробка типології виконавських стилів у творчості для саксофона ХХ-ХХІ ст.

Мета зумовила формулювання таких **наукових завдань**:

- сформулювати основні аспекти саксофоновознавства на сучасному етапі;
- проаналізувати інтонаційні витоки джазу в ракурсі уявлення про специфіку виконавської манери;
- проаналізувати виконавську специфіку визначних творів для класичного саксофону;

- сформулювати основні параметри виконавських стилів таких музикантів, як Г. ді Бакко, А. Барнкамп, Дж. Лулофф, Ж.М. Лондекс, Ч. Паркер, Л. Янг, Дж. Колтрейн, Гр. Вашингтон-мол.;

- виявити впливи обраних музикантів на формування специфіки саксофонного виконавства ХХІ ст.

Об'єктом дослідження є стильові процеси в композиторській та виконавській творчості для саксофона у ХХ ст.

Предмет дослідження – специфіка кореляції виконавських засобів виразності у процесі формування виконавських стилів музикантів-саксофоністів у ХХ ст.

Матеріалом дослідження є:

- 1) знакові твори для саксофона К. Дебюсі, П. Крестона, П.-М.Дюбуа;
- 2) творчість саксофоністів Г. ді Бакко, А. Барнкампа, Дж. Лулоффа, Ж.М. Лондекса, Ч. Паркера, Л. Янга, Дж. Колтрейна, Гр. Вашингтона-молодшого.

Контекстуально залучено творчість інших виконавців – С. Роллінза, К. Хокінза, Дж. Редмена, В. Шортера, Б. Вебстера, Д. Гордона, К. Еддерлі.

Методи дослідження. В дослідженні залучено наступні методи:

- *історичний* – у зв'язку з вивченням напрямів класичного та джазового саксофону у ХХ ст.;
- *структурно-функціональний* – при дослідженні інтонаційних засад обраних композицій О. Глазунова, К. Ч. Паркера, Дж. Колтрейна, Гр. Вашингтона-мол.;
- *стильовий* – задля виявлення параметрів індивідуальності обраних музикантів-саксофоністів;
- *метод порівняльної інтерпретології* – при зверненні до виконання окремих творів різними виконавцями;
- *комунікативно-інтерпретативний (виконавська інтерпретологія)* – що допомагає поглибити розуміння теоретичних засад саксофоноведства;

- *системний* – необхідний при спробі сформувавши типологію виконавських стилів виконавців на саксофоні як системи визначальних принципів.

Методологія аналізу виконавської поетики базується на розробках ХНУМ імені І.П.Котляревського (Ю. Вахраньов), зокрема кафедри інтерпретології та аналізу музики, що розробляє позиції, актуальні для сучасного опису виконавських процесів. Зокрема це дослідження Л. Шаповалової (Sharovalova, 2007) [63], присвячені концептам «виконавського часопростору», концепція виконавської інтерпретології, зафіксована в монографії Ю. Ніколаєвської (2020) [40]. Авторка формулює поняття «виконавська поетика» як художньої системи, що є «віддзеркаленням інтерпретувального мислення музиканта» [40, с. 217], а її елементами називає такі константи (виконавська стилістика), як мелос, метроритм, ладогармонія, фактура та позначає відповідні «топоніми» (артикуляція, темпоритм форми, динамічна партитура твору та топономіка як виконавське відтворення фактури) [там само].

Теоретичну базу дослідження складають фундаментальні праці з історії та теорії музичного мистецтва. Зокрема:

- *історія та теорія стилів та виконавства на духових інструментах* – В. Апатський [5, 6, 7], З. Буркацький [11], В. Громченко [14, 15, 16, 17, 18, 94], Л. Дращниця [21], В. Качмарчик [25], С. Коротков [26], О. Овчар [42, 43], С. Павлишин [45, 46], І. Палій [47], Н. Mitchell [113], С. Sacha [136], S. Sadigursky [137, 138];

- *джазологія та саксофоноведство* – В. Авилов [1], Ю. Василевич [12], Д. Бейлі [71], Д.Зотов [24], М. Крупей [29, 30, 31, 32], Л. Максименко [34, 35, 36], М. Мимрик [38], А. Понькіна [48, 49], М.Сидоренко [52], Р.Стецюк [53, 54], Ч. Цзюнь [58], В. Чуріков [60, 61, 62], Шен Ді [66], J. Aebersold [68], A. Albertus de Villiers [69], D.Bailey [71], K. Burns [76], S. Cottrell [83], P. Cohen [80], J. Coker [81], K. Ellenberger [90], M. Fandetti [92], L. Feather [93], T. Ferand [94], W. Horwood [97], R. Hunter [99], P. Leung [104], M. Levine

[105], W. Li [106], D. Liebman [107], W.A. Mader [108], M.N. Martin [109], M. Meier [111], S. Murphy [115, 116], O. Nelson [117], D. Orenstein [122-127], J. M. Proud [133], S. Yanow [154], M. Stearns [145], M. Weiss [150], A.J. West [151], T. Zinniger [158];

- *дослідження, присвячені композиторській та виконавській творчості для саксофона* – Л. Аускен [8], Р. Гілсон [13], А. Джитлер [20], Б. Косс [27], Р. Рейзнер [50], Н.Хентоф [57], М. Шахрай [65], Baker David [72, 73]; R. Chin [78], C. Christiansen [79], P. Eurell [91], W. Horwood [97], F. Kofsky [102], T. Kynaston [103], B. Mercer [112], W.L. Morris [114], J. R. Noyes [121], L. Porter [129, 130], T.J. Powell [131], B. Priestley [132], B. Ratliff [134], E. Rousseau [135], J.C. Umble [147], M. VanPelt [148], B.M. Weber [149], S. Yanow [152, 153];

- *інтерпретологія та педагогіка, питання стилю в музиці* – О. Александрова [3, 4, 70], І. Єргієв [22, 23], В. Москаленко [39], Ю. Ніколаєвська [40, 41, 118-120], Н. Рябуха [51], Л. Опарик [44], Б. Стецюк [55], Л. Шаповалова [63, 64], І. Сухленко [56], О. Баранова [9], С. Давидов [19], С. Шип [67], О. Ovchar [42, 43].

Також задіяні енциклопедичні ресурси, присвячені творчості для саксофону [80, 82, 99, 114, 122-127, 137, 138, 141, 142], матеріали анотацій з офіційних сайтів [28, 33, 74, 77, 79, 84, 96, 110, 128, 152], до аудіозаписів [13, 20, 27, 57].

Наукова новизна отриманих результатів дослідження пов'язана з першою спробою типологізації виконавських стилів виконавців на саксофоні у ХХ ст. та полягає у наступних позиціях. В дослідженні *вперше*:

- поняття «виконавська стилістика», «виконавська поетика», «стиль імпровізації», «виконавський звукообраз» актуалізовано для саксофонознавства;

- сформульовано авторські дефініції «виконавський стиль» та «стиль імпровізації» через систему чотирьох вимірів (феноменологічний, прагматичний, творчо-особистісний, комунікативний);

- з огляду на формування «звукообразу» саксофону надано цілісні характеристики творчості П.-М. Дюбуа, окремих творів для тенор-саксофону, ансамблю та перекладень;

- в аспекті *виконавського універсалізму* виокремлено творчість Жан-Марі Лондекса;

- представлено структуру виконавського стилю, яка апробована на прикладах творчості обраних виконавців-саксофоністів різних напрямків – Г. ді Бакко, А. Барнкампа, Дж. Лулоффа, Ж.М. Лондекса, Ч. Паркера, Л. Янга, Дж. Колтрейна, Гр.Вашингтона-мол.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані в межах дисциплін з історії академічного та джазового виконавства, у класах зі спеціальності середніх та вищих навчальних музичних закладів України та КНР, а також при подальших дослідженнях обраної тематики.

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні та методологічні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, а також у виступах на таких наукових заходах: Науково-мистецький проект «Практична музикологія» «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, 07-10 грудня 2017р.); Науково-мистецький проект «Практична музикологія» (Харків, 6-9 грудня 2018 р.). «Пластичний вимір музичного мистецтва»; «Музикознавчі вечорниці» (до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики) в межах науково-мистецького проекту «Практична музикологія» (Харків, 7-8 грудня 2019); Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (Харків, 15–18 січня 2021 р.); XXIV Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (8-9 грудня, Одеса, 2021); Науково-мистецький проект «Практична музикологія». «Поетика музичної творчості» (Харків, 15–17 січня 2022); III Міжнародна

науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика». «Схід–Захід: мистецтво та інтерпретація». (Харків, 13–14 лютого 2023 р.).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 3 статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України та 1 стаття в зарубіжному науковому журналі «The European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o.» (Відень, Австрія, 2021).

Структура дослідження. Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (містить 158 позицій, із них 91 – іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг дисертаційного дослідження – 213 сторінок; основного тексту – 178 сторінок.

РОЗДІЛ 1

САКСОФОН В АКАДЕМІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОРІЧЧЯ: СТИЛІ. ТВОРИ. ОСОБИСТОСТІ

1.1. Теоретико-методологічні аспекти дослідження саксофона: інструментознавство–джазологія–інтерпретологія

Еволюцію саксофону можна представити у вигляді декількох уявних хвиль. Перша з них охоплює період від моменту створення інструменту до початку ХХ ст., коли саксофон почав залучатися у різних напрямках. Потім період стильового розгалуження та період стильового синтезу.

Звернемося до окремих етапів з акцентуванням на технічних та художніх можливостей саксофону.

Етап перший – *народження інструменту*. 28 червня 1846 року, після двох невдалих спроб винайти бас-кларнет, який був октавним (а не квінтовым) інструментом (тобто зміна регістру відбувалась на октаву за рахунок октавного клапана, а не так як у кларнета — на дуодециму, тобто, квінту через октаву), у Парижі Адольф Сакс винайшов саксофон.

Виникнувши як оркестровий інструмент у Франції, саксофон швидко звернув на себе увагу. У словнику Гроува [142] вказана перша партитура з саксофоном: М. Kastner in «Le dernier Roi de Juda» (1844). Інтерес до саксофону ще посилювався завдяки публікації статті про нього Г. Берліозом, який включив в свою працю «Великий трактат з інструментування» [10] позитивну характеристику інструменту та його різновидів. В дослідженні М. Фандетті [92] наводяться важливі документальні відгуки, які демонструють швидку реакцію французького композитора Г. Берліоза на появу нового духового інструмента. Це дві статті Берліоза, що їх композитор опублікував паризькому журналі *Journal des Debats* про новий винахід Сакса. У першій, яка була надрукований у 1842 році, Берліоз вихваляє Адольфа Сакса як «калькулятора, акустика, а коли потрібно, плавильника, токаря і,

якщо потрібно, водночас карбувальника. Він може думати і діяти. Він винаходить, і він досягає» [97, с. 43]. У другій статті Берліоз вже називає саксофон його справжньою назвою. Композитор був прихильником інструмента за його унікальність і багатогранність. У лютому 1844 року він продемонстрував свою захопленість виразним потенціалом інструмента, включивши його у свій хорівий твір *Chant Sacre*. У 1858 році в Паризькій консерваторії було призначено Адольфа Сакса першим професором саксофона, і він обіймав цю посаду до 1870 року. Жан-Батист Сінгелі, друг Адольфа Сакса, написав понад тридцять Конкурсних Соло для саксофона, а студенти Сакса вивчали та виконували їх. М. Фандетті зазначає, що це «був не єдиний внесок Сінгелі у трактування саксофона як повноправного академічного інструменту; його Перший Квартет (*Premier Quatuor*), можливо, був першим коли-небудь створеним квартетом саксофонів, який складався з чотирьох основних саксофонів: сопрано, альт, тенора та баритона» [92, с. 2].

В аспекті органології інструмента слід також зауважити певні фактори. Адже народження саксофона, зазначає В. Громченко, «припадає на вершинну фазу інструментальної реформи XIX сторіччя, час її кульмінаційних звершень у другій чверті століття (кільцеві клапани у дерев'яних, хроматизація мідних духових). Відтак, новий інструмент, а також його різновиди (сопраніно, сопрано, альт, тенор, баритон, бас, контрабас) увібрали в себе прогресивні досягнення, відобразили тенденції розвитку тогочасного академічного духового інструментарію» [15, с. 160-161].

Стосовно формування перших методичних розробок викладання на саксофоні Л. Максименко [36] виділяє такі основні джерела, як «Початкова школа гри на саксофоні» Г. Клозе, «Методи комплексного й систематизованого керівництва з оволодіння сімейством саксофонів як нових мідних язичкових інструментів» Георга Кастнера, Окрім цього, важливим внеском А. Сакса був його переклад класичної музики для саксофона. Він також співпрацював з численними французькими композиторами, такими як Ж. Демерсман, Ж-Б. Сенжеле, Ж-Б. Арбан, Л. Чік і інші, і спонукав їх до

створення оригінальних творів для саксофона. Ці композиції відзначалися «національною специфікою та близькістю до французьких музичних традицій» [36, с. 61]. Аналіз виконавського мистецтва в перших творах, замовлених А. Саксом, «підтверджує їхню спрямованість на розвиток віртуозності та вдосконалення технічних можливостей інструмента» [36, с. 61].

Етап другий – формування академічного репертуару. На початку двадцятого століття, коли саксофон зайняв стійку позицію серед духових інструментів, більше композиторів замовляли твори, в яких звучав саксофон-альт у супроводі оркестру, ансамблю чи фортепіано. У Парижі саксофон отримав визнання як академічний музичний інструмент. Це місто мало багатий родовід композиторів і музикантів-віртуозів. Берліоз сприяв створенню репутації саксофона як універсального концертного інструменту, а після нього це зробили багато композиторів, при тому, що вони самі не були саксофоністами.

При цьому, як зазначає Л. Максименко [34], не всі композитори та музиканти однозначно віддавали перевагу тембру саксофона в академічному репертуарі. Французька інструментальна традиція, представлена такими великими іменами, як Г. Берліоз, Ж. Бізе, Ж. Масне, К. Сенс-Санс, А. Тома, Л. Деліб і багатьма іншими, зберігала свій пріоритет і зараз, і вони активно використовували саксофон у своїх оперних та симфонічних композиціях. Саме вони передбачали можливості розвитку саксофона, розширення його ролі у майбутньому. На початку ХХ століття з'явилися шедеври академічної музики для саксофона з оркестром. Приклади таких творів включають Фантазії Ж. Демерсмана, Ж. Н. Саварі, рапсодію А. Вайнена, сюїти Д. Мійо, П. Етюральде, Ж. Ноло, Хорал з варіаціями В. Д'Енді та Рапсодію для альтового саксофону з оркестром К. Дебюссі (1903–1911). Ці твори відкривали нові можливості для саксофона, розвивали його семантичний та колористичний потенціал [34]. Отже, К. Дебюссі написав «Рапсодію» для

саксофона з оркестром у 1901 році, а незабаром після цього Вінсент д'Інді написав Хоральні варіації (Choral Varie) у 1903 році.

Важливе місце в рамках пропонованого дисертаційного дослідження займають питання стосовно ролі та місця саксофона в оркестровій та ансамблевій практиці. Протягом історії виконавства на саксофоні в академічній сфері музикування серед композиторів та музичних критиків існували різні думки, позиції щодо ставлення до саксофону як до оркестрового інструмента. Дехто вважає, що саксофон має право бути включеним до традиційного складу симфонічного оркестру. Інші, посилаючись на акустичні й темброві особливості цього інструмента, вважають його несумісним на повноправній основі з усталеною партитурою, і стверджують, що саксофон може функціонувати в академічній симфонічній музиці лише як екзотичний декоративний елемент.

Проблемам сольної віртуозності у репертуарі академічного саксофону в контексті оркестрової практики присвячено дослідження Рубен Чін «Saxophone Virtuosity: Manifestation and Effect in the Classical Saxophone Repertoire». Зокрема, автор розглядає прояв і значення сольної віртуозності в академічному саксофонному оркестровому репертуарі. Цей репертуар Рубен Чін визначає як «оркестрові твори, які включають одну партію саксофона» [78, с. 27]. Окрім цього, автор намагається дати відповідь на запитання: чому саксофон не зміг закріпитися в симфонічному оркестрі. На додаток до пізнього винаходу інструмента в 1840 році Адольфом Саксом, ряд інших факторів може допомогти пояснити, чому саксофон не став стандартним учасником симфонічного оркестру. По-перше, вважає Рубен Чін, композиторам, виконавцям та слухацькій аудиторії потрібен значний час, щоб повністю ознайомитися з можливостями та якостями будь-якого нового інструменту [78]. Це чудово продемонстровано в рецензії 1935 року на перше виконання Сігурдом Рашером «Камерного концертино» (Concertino da Camera) Ж. Ібера. В рецензії стверджується, що саксофон дуже повільно створював свою репутацію, і що він «лише сьогодні починає долати опір,

який заважав йому отримати доступ до симфонії» [цит. за 78, с. 31]. По-друге, повільному сприйняттю саксофона в контексті оркестрової практики сприяв власне фактор «нового»: про саксофон часто говорили і ставилися до нього як до якогось музичного «іншого» [78, с. 31]. Опис бас-саксофона Гектором Берліозом у його трактаті про оркестр також відображає сильне відчуття новизни: «Щодо його звуку, я знаю, що немає жодного іншого басового інструменту, який зараз використовується, з яким його можна порівняти... Його характер справді досить новий, не схожий ні на один із звуків, які можна почути в сьогоdnішньому оркестрі, за винятком, можливо, низької «фа» [цит. 78, с. 31]. Таке ставлення Берліоза до саксофона демонструє, що композитор виділяє цей інструмент серед інших оркестрових інструментів та вважає його тембр «унікальним». Незважаючи на те, що Берліоз був завзятим прихильником саксофона, його описи свідчать про певний брак інформації стосовно виразного потенціалу інструмента та його характерних особливостей у поєднанні з тембрами інших інструментів. По-третє, відсутність знань і досвіду у роботі з саксофоном зробили інструмент вразливим для критики та чисельних сумнівів стосовно його цінності та легітимності як музичного інструменту академічної сфери музикування. Американський композитор Кент Кеннан описав саксофон як такий, «що має явну, плачучу якість», і вважав малоімовірним, що він «коли-небудь стане постійним членом симфонічного оркестру» [83, с. 229]. Після раннього виконання Симфонії № 6 Вогана Вільяма, рецензентами було зазначено, що «саксофон зазвичай символізує огидність у респектабельній музиці» [цит. за 78, с. 32]. Уоллі Орвуд також підтверджує це, стверджуючи, що «до останнього десятиліття дев'ятнадцятого століття прогрес саксофона як серйозного інструменту не був вражаючим» [цит. за 78, с. 32]. У цьому контексті Орвуд [97] має на увазі розвиток саксофона як інструмента в академічному музичному середовищі. Орвуд також висловлює цікаву думку про те, що композитори неохоче писали партію для саксофона, бо боялися, що виконавці будуть не здатні її зіграти. Водночас музикантів відмовляли

вчитися грі на саксофоні, оскільки вони вважали, що цей інструмент має дуже обмежений репертуар та не входить до сфери інтересів композиторів академічного музикування [97]. В інтерв'ю з Еженом Руссо Марсель Мюль висловив думку, що «досі є багато людей, які сприймають саксофон лише як ідіому джазу чи популярної музики» [135, с. 80]. Жан-Марі Лондекс також висловив занепокоєння щодо позиції саксофона в «серйозній» музиці, стверджуючи, що єдина надія саксофона на місце в «серйозній» музиці — це сучасна музика. Примітно, що Лондекс вважає, що «якщо саксофоністи не сприймуть авангард як найважливішу музику академічного саксофону, цей інструмент зіткнеться зі зростаючою неактуальністю та остаточним зникненням у світі академічної сфери музичного мистецтва» [147, с. 108]. Нарешті, Коттрелл також припускає, що брак компетентних виконавців був згубним фактором для композиторів, які писали для саксофона. За словами Коттрелла, Едвард Елгар «мав намір включити квартет саксофонів у свою композицію *Canactacus*. Однак через труднощі та витрати на пошук відповідних гравців ця подія не відбулася» [83, с. 229]. Англійський композитор Вільям Уолтон [83] також висловив труднощі з пошуком відповідних саксофоністів для тих своїх творів, які включали саксофонну партію. В інтерв'ю з Еженом Руссо Марсель Мюль поділяє подібну думку з цього приводу: «Я б сказав, що одним з найбільш очевидних елементів розчарування було те, що композитори того часу не писали достатньо для саксофона. Я вважаю, що вони справді вважали, що хороших саксофоністів недостатньо» [цит. за 78, с. 33].

Вплив зазначених вище факторів цілком міг сприяти тому, що саксофон не закріпився в оркестрі. У ширшому розумінні вони також можуть бути відображені в оркестровому написанні інструмента. Саксофон часто виступав саме з сольними партіями в оркестрі. У деяких випадках він використовувався *лише* як сольний голос. Це позиціонує інструмент як «чужого», «екзотичного» для оркестру – як інструмент, до якого часто

ставляться інакше, ніж до «стандартних» або «звичайних» оркестрових інструментів.

В межах даного дослідження слід назвати наступні композиції для симфонічного оркестру, що містять партію саксофона: Ж. Бізе Арлезіанка, сюїта №1 та №2; А. Копленд Концерт для фортепіано з оркестром (містить сольні фрагменти сопрано-саксофона); М. Мусоргський «Картинки з виставки» в оркестровці М. Равеля, а також «Болеро» Равеля; З. Кодай Сюїта Гарі Яноша; Скрипковий концерт А. Берга; А. Онегер Симфонія №3; «Горизонти» А. Шеперда; Б. Бріттен Симфонія Реквієм; «Симфонічні танці» С. Рахманінова (примітно, що в цьому творі саксофон використовується лише в сольній ролі); «Пробудження і танець Айше» А. Хачатуряна; «Домашня симфонія» Р. Штрауса; «Абстракція» Г. Шулера; Д. Шостакович, балет «Золота ера» та багато інших. Використання текстури, динаміки, регістру та залучення прийому вібрато в цих оркестрових творах демонструє саксофон у яскравому сольному амплуа. Як відмічає Рубен Чін, у Симфонічних танцях Рахманінова «використовується дуже тонка супровідна текстура, щоб не пересилити і не заглушити сольний саксофон. Протягом всього соло на саксофоні лише окрема флейта, гобой чи кларнет завжди використовуються для супроводу саксофона» [78, с. 29]. Ці окремі супровідні партії дерев'яних духових також позначені динамікою *pp*. Нарешті, важливо відзначити, що всі супровідні лінії розташовані в середніх регістрах флейти, гобоя та кларнета, щоб створити однорідну та додаткову текстуру, поверх якої саксофон може легко звучати. В оркестровці Равеля «Картинки з виставки» Мусоргського використовується подібне використання тонких супровідних текстур. Однак, на відміну від Симфонічних танців Рахманінова, саксофон супроводжується струнною групою інструментів. Партії скрипок, альтів, віолончелей і контрабаса, що супроводжують партію саксофона, позначено виконувати з сурдиною, що дозволяє вивести саксофон на позицію лідера. Очевидно, що прояв сольної віртуозності в академічному саксофонному оркестровому репертуарі є значним за своїм обсягом. Така

поширеність сольного письма показує, що саксофон можна розглядати як віртуозний інструмент в оркестровому контексті. Проте – ставить запитання Рубен Чін – «якби саксофон закріпився як частина стандартного оркестру, можливо, композитори писали б для нього інакше – можливо, з меншим ступенем «сольності» [78, с. 33-34]. Це піднімає важливе питання про те, чому саксофон не зміг затвердитися як стандартний оркестровий інструмент.

Етап третій – пов'язаний з процесами *стильової дифузії* (його прийнято пов'язувати з впливами джазу на початку ХХ ст.) та *вторинної академізації*. Сольна традиція саксофона пов'язана з американською поп-, маскультурою та джазом, де саксофон вже став одним з домінуючих інструментів. В свою чергу, джаз сприяв поверненню інструменту в академічну музику в першій половині ХХ ст. («вторинна академізація», за визначенням М.Крупця [32]). Результатом цього етапу є те, що наразі можливості саксофона простягаються від технічною рухливості (уподібнено кларнету), може грати легато, також можлива велика амплітуда вібрації звуку, чітке акцентоване стаккато, глісандовані переходи з одного звуку на інший. До того ж сила звуку саксофона є значно більшою, ніж у інших дерев'яних духових (приблизно як у валторни). Він доволі органічно поєднується як з групою дерев'яних, так і мідних духових, що надає йому широких можливостей використання. Не випадково багато композиторів в своїх творах часто вимагають від виконавця-саксофоніста «грати як струнні», «грати як труба», «грати як тромбон» і т.і.

Нарешті, умовно *сучасний* етап розвитку пов'язаний з шаленим сплеском інструменталізму, появою нових технологій виконання, а з наукової точки зору – узагальненням всього досвіду. Ще одна риса сучасності – наукове осмислення саксофонного виконавства.

Дослідження, присвячені розвитку саксофонного мистецтва, представлені фундаментальними роботами, методичними працями і статтями зарубіжних і вітчизняних саксофоністів, зокрема М. Крупця [29–32].

Окремі дослідження присвячені вияву структури виконавського процесу саксофоніста як цілісної системи. Так, аспектам виконавства на саксофоні присвячено дисертаційне дослідження Д. Зотова [24], який вважає, що «виконавство на саксофоні є спеціальним предметом музичної регіоналістики та інтерпретології» [24, с.7] та концентрується на дослідженні психологічних особливостей у «діяльності музиканта-саксофоніста в різних комунікаціях» [там само]. Торкаючись питань психології виконавства на духовому інструменті, він описує «фенотипи» [24, с. 94] та виконавські навички саксофоніста, які складає як багаторівневу систему навичок. Серед них автор вирізняє направлені «на реалізацію як окремих технічних завдань-фрагментів (виконання пасажу) – *навички операційності*, так і комплексних виконавських дій загального плану (передача змісту твору) – *навички діяльності*. З точки зору їх практичного застосування у мистецькому середовищі навички поділяють на *гностичні* (мислення, судження), *комунікативні* (артистична діяльність, взаємодія у колективі) та *рухові* (прикладне застосування фізіологічного апарату)» [24, с. 94–95]. Автором також запропоновано осмислення поняття «*інтерпретаційна модель*» [24, с. 102] як «носія *індивідуально скомбінованих виразних засобів з арсеналу окремо взятого виконавця, скерованих на реалізацію ідеї авторського задуму конкретного твору*» [там само]. Дослідник вважає, що таке поняття направлене на вияв виконавської стилістики на основі аналізу виконуваного твору та певних психологічних установок. До факторів, пов'язаних з психологією творчої діяльності музиканта-саксофоніста, Д. Зотов відносить: «1) запас набутих життєвих вражень, розвинену уяву, вміння реагувати на зміни обставин (сфера особистості); 2) докладне вивчення стилю композитора, дослідження епохи написання твору, навички аналізу нюансів музичного звучання, знання тонкощів змістових наголосів у фразуванні та акцентування, докладний аналіз партитури твору (сфера професійної діяльності)» [там само, с. 102]. Звісно ж, що основним джерелом передачі авторського задуму є виконавська інтонація, що, за думкою автора, «є

безмежним джерелом формування багатогранних художніх образів у будь-якому музичному напрямі» [124, с.111].

Завдячуючи сучасним дослідженням та виконавській практиці можна скласти сталу систему виконавських прийомів гри на саксофоні, що існує на сьогодні на використовується як в академічній, так й в джазовій творчості. Перелічимо їх. Гліссандо – прийом гри, заснований на ефекті «ковзання» при переході від одного звуку до іншого. У сучасних творах це прийом знаходить найрізноманітніше застосування. Різні види гліссандо використовуються і в швидких пасажах, і в ліричних епізодах, і на кульмінаційних ділянках форми, і в якості одного із засобів звукозображальності. При цьому гліссандо привносить найрізноманітніші виразно-сміслові відтінки звучання.

Використання альтіссімо-регістра. Його звуки, що виходять за межі робочого діапазону інструмента, мають особливо яскравий, напружений, експресивний тембр. Закономірно, що даний регістр задіюється переважно в кульмінаціях.

Вельми часто використовується прийом фрулато (тремоло на одній ноті за допомогою язика), що характеризується характерним різким, напруженим резонансним звучанням (виконання в надвисокому регістрі з флажолетним звучанням).

Прийом вібрато зустрічається як в академічній, так й в джазовій музиці. Як правило, в академічних зразках найбільш характерно його застосування у фрагментах кантиленного характеру, а в сучасних творах ця область застосування розширюється, з'являються такі нові його види.

З розвитком технічних можливостей інструменту значно розширилася область застосування тремоло і трелей. У музиці другої половини ХХ-початку ХХІ століття можна зустріти різні їхні різновиди: як між двома монофонічними звуками при найрізноманітнішій інтерваліці (включаючи трелі і тремоло на рівні мікротонів), так й між мультифонічними утвореннями. Також трелі можуть утворюватися на витриманій ноті за допомогою додаткової аплікатури.

Нові виміри звуку та техніки гри на саксофоні завдають мультифоніки – прийом гри, вироблений на монофонічному інструменті, коли дві або більше висоти звучать одночасно. Термін зазвичай використовується для позначення багатозвучностей, виконуваних на дерев'яних або мідних духових інструментах. Під грою акордами мається на увазі специфічні дії амбушюра, певні аплікатурні рухи, особливу артикуляцію і подачу повітря. Автори кажуть, що необхідно розраховувати ступінь і точку притиску тростини нижньою губою, ступінь прогину язика, кількість повітря, що подається в інструмент. Багатозвуччя можливо витягти двома способами: від основної та спеціальної аплікатури.

В сучасних творах часто використовується й чвертитоновна альтерація – особливий вид звуковисотної організації (мікрохроматика). Коригування звуковисотного ладу в момент виконання чвертьтону здійснюється як за рахунок гнучкості і мобільності в роботі амбушюра, дихання, так і завдяки концентрації слухового контролю для створення певної висоти звуку. Як правило, найбільш оптимальним при грі мікротонів є використання додаткової аплікатури.

Шумові та ударні ефекти на сучасному інструменті припускають відтворення звуків з супутніми їм шумовими і ударними ефектами: слеп, кліке, перкашнікед, мюр-мюр, баррісман, еттек-кіпед, флютаж, фляторсони, гра на мундштуці, удари по мундштуку або тростині та ін.

Чи не найбільш авангардовими є прийоми біфонії (одночасної гри на двох інструментах) і прийоми з використанням голосової фонації (що передбачає одночасне ведення мелодійного малюнка і виконання горлового співу). При цьому горловий спів в умовах гри на саксофоні, як правило, протяглі ноти. Автори вказують, що прийом зустрічається в двох різновидах: *vocsas* і *fluoto-vocsas*. Д. Зотов називає такий прийом «інтервальним супроводом» [24, с.120].

Отже, багаті внутрішні ресурси саксофона дозволяють отримувати більшість специфічних прийомів нетрадиційного звуковидобування,

препарування і посилення, не звертаючись до кардинальної перебудови інструменту або штучної обробки звуку.

Вивчаючи саксофон та традиції виконавства на саксофоні, не можна обійти увагою явище імпровізування. Т. Адорно (Adorno, 2002) [2] називав імпровізацію різновидом «мовлення»; Е. Феранд (Ferand, 1957) [94] вирізняє серед критеріїв класифікації імпровізації її засоби, виконавський склад, фактурні координати «горизонталі» й «вертикалі», що, в свою чергу, пов'язано з технікою виконання, масштаби та форми реалізації; Д. Бейлі (Bailey, 1993) вивчає закони ідіоматичної та неідіоматичної імпровізації, вважаючи, що «імпровізацію ж ні з чим не можна порівняти як джерело творчості, без неї нічого не виживає» [71, с.140]. С. Давидов вважає, що імпровізацію можна вважати «...миттєвим створенням музики, що спирається на синтез підготовленого і непідготовленого, як з професійно-технічної, так і з драматургічної точки зору (з необхідним ступенем “передслухання”)» [19, с. 306-307], а також вважає її як «...особливу синкретичну форму композиторсько-виконавського створення звукового музичного тексту» [19, с.307].

В науковій літературі існують декілька класифікацій імпровізації. Зокрема, існує розділення на строгу (пов'язану з моделлю); відносно пов'язану з моделлю (більше вільного матеріалу) та вільну (превалювання імпровізаційного, спонтанного). Е. Феранд [94, с.1094] надає класифікацію через такі позиції, як засоби (вокальна, інструментальна імпровізація, а в ній – струнні, клавішні, духові та ін.); склад (соло або ансамбль); фактура (одноголосся чи багатоголосся); техніка (колоркування або додавання голосів); масштаб (абсолютна/відносна); форма (вільна або пов'язана імпровізація. Тобто, імпровізація може будуватися на одній чи декількох моделях, мати в основі всю фактуру твору або частково залучатися (частина форми), бути підготовленою або ні й т.і. Існують: квазіімпровізація (раціональний спосіб створення, є текст, вивчено напам'ять і у виконаннях немає відхилення від тексту); квазіімпровізація, але з невеликими

відхиленнями від тексту у наступних виконаннях; імпровізація, побудована на підготовлених фрагментах (зокрема, каденції, кульмінації), але в процесі музикування відбувається заміна; нарешті, повністю спонтанна імпровізація. «Неідіоматичний», тобто позбавлений будь-яких ідіом, метод імпровізації, сформулював Дерек Бейлі, спираючись на історичний досвід імпровізації (індійська музика, фламенко, барочна, органна музика, рок, джаз, композиторська творчість). Говорячи про відмінності між вільною та ідіоматичною імпровізаціями, Бейлі вказує на те, що ідіома передбачувана за визначенням, а відмова від неї може «спровокувати відкритість в нескінченність» [71, с. 141]. Музикант вказує, що існування імпровізації «не потребує аргументації і виправдання», вона є характерною частиною життя, «природною частиною виконавця, вона пропонує повну залученість, до певної міри інакше недосяжну, в акт створення музики» [там само, с. 142]. Дослідження Б.Стецюка (Stetsiuk, 2020) [55] продовжують класифікацію Е. Феранда. Автор систематизує види музичної імпровізації «з врахуванням різних підходів до цього феномену» [55, с. 178], доповнюючи існуючу класифікацією за пластовим принципом, та вказуючи на взаємодію в сучасній джазовій творчості взаємодії «таких фундаментальних начал музичного мислення, як імпровізація та композиція» [55, с. 178]. На пов'язаність імпровізації та мисленнєвих процесів вказують й інші дослідники (зокрема, Д. Зотов: «Явище імпровізації тісно пов'язане з характеристиками музичного мислення індивіда» [24, с. 113].

До речі, в сучасній джазології постає питання різниці імпровізації та композиції (твору); імпровізації/інтерпретації. Зокрема, О. Баранова (Харків, 2015) в магістерській роботі підіймає цю проблему, вказуючи, що поняття «твір» в джазі «також має свою специфіку і часто замінюється словом “композиція”» [9, с. 14], а для джазової імпровізації «музикантові необхідно сформулювати мислення не тільки виконавське, а й композиторське» [там само, с.17]. Але, зазначає авторка, у імпровізатора на це є обмежений час і він повинен «створювати цілісний, драматургічно вибудований і довершений

твір безпосередньо в процесі імпровізації» [там само]. Відтак, чи є поняття інтерпретації актуальним для джазу? Авторка зазначає: «В джазі термін “інтерпретація” трактується інакше, ніж в академічній музиці: якщо в ній головною умовою для інтерпретації є наявність зафіксованого композитором музичного тексту всього твору, то в джазі таким текстом стає імпровізація, яка є однією з багатьох можливих трактувань взятого за основу матеріалу. В якості вихідного тематичного матеріалу джазові виконавці часто беруть джазовий стандарт» [9, с.23-24].

Що стосується імпровізації як технології виконання на саксофоні, то звернемося до досліджень В. Чурикова [60, 61, 62] та Д. Зотова [24].

В. Чуриков, ґрунтуючись на особистому досвіді, надає чіткі рекомендації вдосконалення техніки гри на саксофоні, зокрема і джазовій стилістиці. Автор вважає за потрібне обов'язкове поєднання настанов академічного навчання з неакадемічним, що необхідно «для всебічного розвитку і виховання високої культури виконавського рівня музиканта-професіонала» [60, с.23]. Основними завданнями для саксофоніста, за думкою В. Чурикова, є досягнення якості «тембру звука, досконалість інтонації, виконавське дихання, рухливу пальцеву техніку, відчуття ритму, метра і «квадрата» (хоруса джазового стандарту), знання й уміння користуватися ладогармонічними засобами, володіння стилями, штрихами і різними виконавськими прийомами» [60, с. 24]. Для цього автор пропонує наступне:

1) Розглядає варіанти аплікатури кожного тону всього діапазону інструмента, аплікатурні комбінації надвисокого регістра, мікрохроматіки, акордики, тремоло і трелей. У його посібнику приділено увагу вдосконаленню якості тембру звуку і інтонації, всебічному користуванню ладогармонічними засобами. Зокрема, автор приділяє увагу таким вмінням гри на саксофоні, як [60, с. 8–9]: аналіз гармонічної схеми джазового стандарту або транскрипції; гра в рухливому темпі основних мажорних, мінорних та домінантових ладів (в прямому викладенні, інтервалами та ламаними інтервалами через усі ступені ладу до октави включно без

використання нотного тексту); гра п'яти ладів пентатоніки (також інтервалами та ламаними інтервалами через усі ступені ладу до октави включно без використання нотного тексту); хроматичних секвенцій; мелодійних моделей основних гармонійних прогресій; мажорних, цілотнових, мінорних, зменшених та всіх бібопівських ладів без використання нотного тексту; опанування різноманітними штрихами, акцентами, прийомами «growl», «band», демпфірування окремих нот та ін.

2. Автор у навчанні саксофоністів оволодінням джазовою імпровізацією орієнтується на такі базові джерела, як «10 базисних вправ» Д. Ейберсольда, етюди академічної або джазової музики та, зокрема, як обов'язкову вимогу включає транскрипцію твору сучасної джазової музики. Але також для оволодіння джазовими стилями автор вважає за потрібне прослуховування записів видатних музикантів та складання (створення) власних транскрипцій творів відомих виконавців (з поступовим ускладненням від блюзів, бібопа до стилів латиноамериканської танцювальної музики – Bossa nova, Samba, Mambo, Cha-Cha, Rumba –, сучасної музики) та складання власного твору (тобто, шлях від *від-творення* до творення).

3. Обов'язковим В. Чуріков вважає оволодіння ладовою технікою на всьому діапазоні інструменту та з різними штрихами (легато і деташе), а також важливим автор вважає гру гам «інтервалами і ламаними інтервалами в п'яти варіантах двох основних штрихів: легато і деташе» [60, с.18]. Цікавим педагогічним надбанням є поєднання джазових та академічних етюдів, що, за думкою музиканта (і практика це доводить), дозволяє постійно вдосконалювати ладову техніку виконавця.

Д. Зотов вважає процес імпровізаційної діяльності «особливою специфікою, пов'язаною з проходженням психологічних процесів у діяльності професійного саксофоніста» [24, с.111]. Автор слушно зазначає, що «зі зростанням популярності джазового виконавства тенденція використання саксофону у якості репрезентанта даного стилю стала аксіомою сьогоднішньої музичної культури» [24, с. 111–112]. Стосовно

специфіки імпровізаційності, що «заснована на принципі миттєвого створення музичного матеріалу підпорядкованого певним гармонічним та стильовим вимогам», то Д. Зотов вважає, що це «веде за собою створення психофункціональних зв'язків інакшого, вищого рівня у свідомості соліста аніж класична музика» [там само, с.112].

В дисертації Д. Зотов описує декілька мистецьких завдань, що постають перед імпровізатором, що суміщують композиційне (читай – композиторське) та виконавське мислення. Основними якостями імпровізаційного виконавства автор зазначає таке: «власне саме явище імпровізації як розгорнутого у часі вираження музичної думки окремого виконавця, заснованої на принципах гармонічно-інтерпретативної зміни основного мелодичного матеріалу, колективне імпровізування у колективах різного складу, виконання музичного матеріалу “зі слуху”, навички транспонування нотного та почутого матеріалу тощо» [24, с.112]. Також автор зазначає, що імпровізаційне мислення поєднує як те, що притаманне особистості (зокрема, абсолютний слух), так й те, що набуто виконавцем (зокрема знання джазової гармонії), але найважливішим є композиторське мислення. Відтак, Д. Зотов виокремлює два підходи до створення імпровізації: коли вона заснована «на головній темі твору, так би мовити продовження розвитку музичної побудови під час виконання в рамках видозміненої мовної фактури – більш простий варіант імпровізації, що акумулює меншу кількість психоресурсів організму» [24, с.112] і коли імпровізація «не має під собою опори на попередньо підготовлений матеріал, та створюється в даний відрізок музичного часопростору у довільному гармонічно-мелодичному середовищі – вищий рівень виконавської майстерності щ вимагає максимального зосередження виконавської уваги та великих емоційних затрат» [24, с. 112–113].

До речі, багато дослідників джазової імпровізації наполягають на декількох важливих моментах: попередньому уявленні майбутньої композиції, вміння оцінити власні технічні можливості, володіння спектром

необхідних навичок та вміння втілювати миттєві настрої, відтінки смислу тощо, що увиразнюється в сценічній пластиці, поведінці, фразуванні та ін. Вірно зазначає Д. Зотов, що «явище імпровізації тісно пов'язане з характеристиками музичного мислення індивіда. Відносно цього показника можна виділити *постійну форму* імпровізації – одноразово створену виконавцем, збережену та відтворювану за необхідності, та *ситуативну форму* – інтерпретаційну форму імпровізаційності, яка набуває щораз нової специфіки відносно виконавської атмосфери, настрою виконавця» [24, с. 113].

Звісно, що імпровізація – це своєрідна рефлексія на обраний стандарт або тему, тому велике значення має фантазія музиканта та вміння його саморефлексії. Так, Д. Зотов зазначає: «Перед початком самого виконання митець повинен “почути” на рівні свідомого сприймання один з безлічі можливих варіантів розвитку головної теми. Проміжок між цими діями у реальних виконавських умовах досить малий. Далі сигнал про виконання певної системи дій передається на здійснення рухово-виконавському апарату. Дана періодичність повторюється необхідну кількість разів. Хоча деякі науковці та практикуючі музиканти висловлюють думку про те що подальший перебіг імпровізації музиканту підказує сама виконавська система (пальці, амбушур) яка на рівні підсвідомих відчуттів формує перебіг мелодичної лінії. Дане явище можна пояснити з позиції високого ступеня музичного сприймання та залученості у виконавський процес» [24, с.113-114]. Автор вводить поняття «”мислячий” виконавський апарат» [там само, с.114] та розмірковує над тим, що імпровізація пов'язана з пізнавальною діяльністю «під час створення нового музичного матеріалу музикант свідомо проаналізовує великий масив інформації, безліч варіантів розвитку та формує на цій основі оригінальну творчу ідею виражену у музиці, тобто відбувається спрощений процес навчальної діяльності заснованої на практичному ефекті» [там само].

Що стосується колективної імпровізації, яку Д. Зотов називає особливим різновидом «музично-імпровізаційної діяльності», заснованим на «міжособистісній мистецькій інтеграції двох або більше виконавців з метою формування узагальненого художнього образу інтерпретованої композиції» [24, с.114], то багато хто вважає її найскладнішою серед інших різновидів. Д. Зотов розділяє колективну імпровізацію за трьома напрямками: «1) симетрична – у групі відсутній явний лідер та виконавські ролі рівнорозподілені між учасниками які пропорційно формують художній образ; 2) несиметрична – з самого початку виділяється явний домінуючий лідер який веде за собою колектив та задає тон виконання; 3) змішана – поєднує в собі перші два різновиди у довільній формі коли музиканти мають змогу поділити між собою ведучу роль» [24, с.115].

Продовжуючи висвітлювати теоретико-методологічні аспекти вивчення саксофону, варто звернутись не тільки до джазології, але й до інтерпретології, зокрема, до понять «виконавський стиль» та «виконавський звукообраз» з огляду на те, що саме ці поняття стануть засадничими для подальшого дослідження.

Адаптація поняття «виконавський стиль» в саксофоноведстві вже, по суті, відбулась. Так, Б. Стецюк, розвиваючи ідею існування саксофону як універсального інструменту, навіть пропонує поняття «інструментально-видовий стиль» (в продовження ідей Є. Назайкінського), під яким розуміє наступне. Це «виконавсько-композиторський феномен, сукупно відображає темброво-акустичні й образно-семантичні властивості інструменту, що відрізняються проміжним положенням між дерев'яними та мідними аерофонами, своєрідністю звукообразів, що тяжіє до універсалізму, тобто, до асиміляції властивостей цілого ряду інших мелодійних інструментів, причому, не тільки духової, а й інших груп» [55, с. 168]. Автор слушно поєднує моменти семантики інструменту з органологічною специфікою, меншою мірою акцентуючи особистість виконавця.

В пропонованому дослідженні ми спиратимемось на позиції щодо виконавського стилю, розроблені кафедрою інтерпретології та аналізу музики. Зокрема, спиратимемось на ідеї В. Москаленка [39], методика аналізу виконавського стилю, розроблену І. Сухленко [56] та концепцію структурування виконавського стилю, запропоновану Ю. Ніколаєвською [40–41].

Так, В. Москаленко вводить поняття «стиль музичної творчості», що для вивчення стилю в межах саксофонознавства є доречним. Під таким автор розуміє «специфіку світовідчуття та музичного мислення, яка увиразнюється системою музично-мовленневих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [39]. І. Сухленко слушно зауважує, що при аналізі стилю виконавця ми завжди відштовхуємось від особистості, від «оригіналу» – «авторського нотного тексту, що спонукає дослідника зосереджуватись на питаннях відповідності авторському задуму, залишаючи в стороні питання власне виконавського стилю» [56, с. 304] та розуміємо, що індивідуальний стиль не буває відокремленим, реагує на історичні та культурні зміни в цілому. Тобто, основою аналізу авторка обирає особистість, твір та мистецький контекст. Розвиваючи ідею В. Москаленка, дослідниця пропонує власну модель виконавського стилю піаніста (у дослідженні – В. Горовиця) такі параметри, як «особливості артистичної особистості», створення «звукового образу» фортепіано та ширше – «твору виконавця». Дана модель може бути продуктивною й для вивчення стилів музикантів інших спеціалізацій.

Ю. Ніколаєвська позначає виконавський стиль як взаємозв'язок трьох рівнів:

- фізичного (пов'язаного з фізіологією, психологічними особливостями виконавця);
- художнього (власне виконавська поетика, виконавський тезаурус, артистична енергія);

- духовний рівень як «царина втілення життєвого досвіду, галузь ідей та основ творчості, які стають очевидними завдяки взаємодії перших двох рівнів» [40, с.227]. Дані позиції є вичерпними та дозволяють з цих позицій вивчати стиль музикантів різних напрямків, що для мистецтва гри на саксофоні є важливим.

Також у контексті дослідження виконавських стилів саксофоністів ХХ ст. буде залучено поняття «звукового образу інструменту». Ю. Ніколаєвська [40] надає визначення за «такими рівнями його вияву в музиці: – *акустичний* – обумовлений органологією інструмента та специфікою звуковибудування та направлений на виявлення специфіки акустичних параметрів формування звукового образу; – *інтонаційний (інтонаційний тезаурус)* – пов'язаний з особливістю звукотворення – виявляється в творах, в яких із очевидністю втілюються особливі інтонаційні моделі (мелодії, гармонії, ритміки, фактури), які узагальнені на *композиційно-драматургічному* рівні; – *позамузичний* (мистецький тезаурус, впливи інших видів мистецтв) – актуальний для тих творів, в яких автором задіяні образи, або сюжети, пов'язані з певною культурою, або інша усвідомлена програма» [40, с. 205-206]. За визначенням авторки «виконавський образ» є злиттям виконавських даних індивідуальності, творчої фантазії виконавця та художнього твору. Саме на виконавський звукообраз будемо звертати увагу при аналізі найвизначніших творів для саксофона у ХХ ст. та їхніх інтерпретацій.

1.2. Виконавський звукообраз творів для саксофона

Найбільш відомі сольні твори для саксофона в сфері академічного музикування були написані в ХХ столітті, коли від моменту виникнення інструмента минуло півстоліття. Цікаво, що з усього «сімейства» саксофонів більша частина перших творів призначалася для саксофона-альта, і лише згодом інші саксофони – тенор, баритон та бас здобули рівноправну позицію в академічному музичному мистецтві та зарекомендували себе як спроможні до сольного віртуозного виконання. В. Громченко підкреслює: «особливості

інструментального мовлення у композиціях для саксофона соло зумовлено певними акустично-конструкційними властивостями названого інструмента та відповідним культурно-мистецьким осереддям, у якому відбулось народження наймолодшого представника духового академічного інструментарію [15, с. 160].

Розглянемо коротко твори, які є найбільш значущими у репертуарі саксофона-альта в музиці західноєвропейської академічної традиції у ракурсі специфіки звукообразу інструмента.

1. 2. 1. «Рапсодія» для саксофона-альта з оркестром Клода Дебюссі

На початку ХХ століття Клод Дебюссі вже був знаним композитором та знаходився на піку своєї творчої діяльності. Цікаві факти створення «Рапсодії» для саксофона-альта з оркестром можна знайти в дослідженні Майкла Майєра [111]. Автор, посилаючись на роботу Джеймса Нойза, зазначає, що цей твір виник завдяки спеціальному замовленню, з яким виконавиця Еліз Холл звернулася до Дебюссі [111]. Еліз Холл народилася в Парижі і на початку свого життя переїхала до Америки. Вона вийшла заміж за Річарда Дж. Холла, який був видатним бостонським хірургом. Після перенесеної Еліз тяжкої хвороби на черевний тиф, її слух було сильно пошкоджено. Чоловік Еліз порадив їй брати уроки саксофону, щоб запобігти подальшій втраті слуху. Прагнучи створити більше можливостей для виступу, Річард Холл заснував Бостонський оркестровий клуб. Через цю організацію Холл доручив відомим композиторам написати оригінальні оркестрові твори для саксофона [111]. Еліз Холл [111] звернулася до Дебюссі влітку 1901 року з проханням написати твір для саксофона з оркестром. На той час у Дебюссі були фінансові труднощі, і він швидко погодився на замовлення. Але після початку роботи над твором композитор зіткнувся з ускладненнями: йому було незручно писати для саксофона, оскільки він не володів доскональними знаннями про виразні можливості цього інструмента. Можливо, труднощів додавав той факт, що інструмент не був усталеним інструментом симфонічного оркестру, і композитори того часу ще не мали

надійної інформації стосовно балансу та тембральних характеристик, що утворювалися у сполученні звучання саксофона з іншими інструментами симфонічного оркестру. На деякий час Дебюссі припинив роботу над композицією, щоб зосередитися на інших нових роботах. Минуло кілька років, а Дебюссі так і не завершив твір. Відомо, що у 1903 році він надіслав Холл копію своєї опери «Пеллеас і Мелізанда» з автографом як вибачення за те, що «написання твору тривало довше, ніж очікувалося» [111, с. 26]. Дебюссі продовжував працювати над іншими творами та уникав роботи над Рапсодією. Зрештою він закінчив скорочену оркестрову партитуру твору в 1908 році. Згідно Майкла Майєра, незважаючи на завершення «Рапсодії», Дебюссі не надіслав її до Еліз Холл. Оригінальна скорочена партитура залишалася в Дебюссі до його смерті в 1918 році [111]. Майєр припускає, що «незадовго до смерті Дебюссі попросив Жана Роже-Дюкасса повністю оркеструвати твір» [111, с. 27]. Роже-Дюкасс почав створювати оркестрову партитуру в квітні 1918 року. Стиль оркестровки Дебюссі залишився в основному незмінним. Оркестрові рішення Роже-Дюкасса ґрунтувалися на ретельному дослідженні методів оркестровки Дебюссі. Робота була опублікована в січні 1919 року під назвою «Rapsodie pour Orchestra et Saxophone». За іронією долі, Еліз Холл [111] ніколи не чула і не виконувала «Рапсодію». Її останній відомий виступ відбувся 28 січня 1920 року в стані майже повної глухоти. Прем'єра Рапсодії відбулася в Парижі в 1919 році під керівництвом Андре Капле. Відомостей про першого виконавця партії саксофона на прем'єрі наразі немає. Твір зустрічав певну критику впродовж історії свого існування. Основна критика твору, на думку Майєра, полягає в невиразній та незначущій партії саксофона. В оркестрі представлено багато основних мелодичних ідей протягом усього твору. Деякі з цих тем жодного разу не репрезентовано в партії саксофона. Також соліст «грає менше половини тактів усього твору» [111, с. 27]. Але, як зауважує Л. Максименко, «незважаючи на «мозаїчність» різнобарвного тематичного матеріалу, композиція Рапсодії вирізняється наскрізним рухом інтонаційно споріднених

тем, а також арками, що об'єднують контрастні розділи «на відстані» [34, с. 52].

«Рапсодія» Дебюссі тим не менш, викликала певний інтерес з боку аранжувальників. Аранжування Ежена Руссо було одним з перших, і було перероблено багато разів після першої публікації твору в 1919 році. Видання «Дюран» має авторські права на оригінальний рукопис. Це видання опублікувало версію зі скороченнями у партії фортепіано, в якій оригінальна партія саксофона не підлягала змінам. Також відоме аранжування цього твору для англійського ріжку з оркестром [121]. Протягом ХХ століття цей «Рапсодія» була перетворена у віртуозний сольний твір численними аранжувальниками. Аранжувальники надавали партії саксофона частину мелодійного матеріалу, який спочатку був заявлений в партіях оркестру. Слід вказати також аранжування, що виконано Ернестом Ансерметом, який аранжував композицію для віртуоза на саксофоні Сігурда Рашера в 1935 році [121]. Відомий педагог із саксофонового виконавства Ежен Руссо також випустив версію, перероблену подібним чином. Намір Руссо створити перероблення «Рапсодії» був пов'язаний з недоліками виконання версії видання «Дюран» із фортепіанним скороченням. Оригінальний твір може бути ефективно представлений у виконанні з оркестром, але він був набагато менш задовільним у виконанні на фортепіано та саксофоні. Руссо описав редакцію «Дюрана» як «фортепіанне соло з обов'язковим саксофоном», а «не соло для саксофона» [111, с. 28]. Переробка частини оркестрового матеріалу в саксофонну партію не тільки викликала інтерес до соло партії, але й надала змогу піаністу подати партію фортепіано з більшою легкістю та в ідіоматичній якості. Мелодія, представлена в фортепіанній редакції «Дюрана», тепер подана в партії саксофона в аранжуванні Руссо. Переміщення мелодійного матеріалу до партії саксофона дає змогу репрезентувати саксофон в більшому ступені як сольний інструмент. Такі зміни роблять сприйняття твору здебільшого як сольний концерт, де головну функцію виконує партія соліста. Фортепіанна партія також більш практично

представлена в аранжуванні Руссо. Таким чином, піаністу не потрібно виконувати весь мелодичний матеріал, акомпанемент розподілено в правій та лівій руці, що робить його більш явним та підкресленим. Також в версії «Дюрана» є декілька фрагментів, коли піаніст має виконувати контрапунктичну мелодію та акомпанемент лівою рукою, тоді як права подає основну мелодію. Аранжування Руссо звільняє праву руку піаніста для виконання контрапунктичної мелодії. В той самий час, саксофон-альт, як соло-інструмент, забезпечує виразну мелодійну лінію, яка взаємодіє з матеріалом супроводу. Взаємодія між саксофоном та оркестром в цьому творі викликає відчуття майже імпровізованої діалогової комунікації. Як влучно зауважує Л. Опарик, «концептуальний аспект музичного спілкування як смисловий результат комунікативної взаємодії композиторів, виконавців і слухачів багато в чому визначається динамікою сходження музичного сприйняття на більш високі, художні рівні цілісного осягання музичного твору. Цей процес безпосередньо пов'язаний з формуванням комунікативної цілісності музично-виконавського висловлювання, що втілює передусім бажання виконавця виразити свою позицію по відношенню до світу в найбільш досконалій, а значить – ясній і зрозумілій іншим людям художній формі» [44, с. 74]

Загалом, «Рапсодія» Клода Дебюссі є інноваційним імпресіоністичним твором, який занурює слухача в атмосферу звукової ефірності та відкритості, притаманної музичному мисленню композитора.

1. 2.2. Концерт для альт-саксофона з оркестром (або оркестром) Пола Крестона

Концерт для альт-саксофона був першим концертом, написаним Полом Крестоном. До 1940 року Крестон «відмовлявся від ідеї писати концертні твори через проблеми з оркестровкою» [111, с. 13]. Однак щодо поєднання саксофону й оркестру він дотримувався іншої думки. Композитор вважав, що саксофон буде відповідним інструментом для написання концерту через його

універсальність. У статті під назвою «Концерт саксофона» П. Крестон повідомляв наступне щодо написання Концерту для альт-саксофона: «тут був інструмент, який втілював повне поєднання дерев'яних духових, мідних і струнних інструментів. Не було потреби зменшувати кількість виконавців чи занурювати оркестр у *pp*. Саксофон може зрівнятися зі спритністю пікколо та потужністю тромбона» [114, с. 123]. Зацікавленість композитора у створенні концерту для саксофона підкріплювалась наміром написати твір для конкретного виконавця-саксофоніста Сесіла Лісона (Cecil Leeson). Крестон завершив Концерт у вересні 1941 року. Пізніше того ж місяця він надіслав Лісону завершену партію саксофона та фортепіано. Крестон з нетерпінням чекав почути від Лісона про його прогрес у вивченні твору. Однак Лісон знову не спілкувався з Крестоном до грудня 1942 року [111]. У записці від Лісона Крестон дізнався, що Лісон був зарахований до військово-морських сил. Ця новина була проблематичною для Крестона, оскільки члени військово-морського оркестру мали меншу гнучкість виконання за межами організації. Композитор хвилювався, що Концерт не буде виконано, якщо Лісон продовжить виступати в оркестрі ВМС [114, с. 129]. П. Крестон навіть почав шукати іншого саксофоніста, який міг би виконати прем'єру Концерту. Він знайшов саксофоніста Вінсента Абатто, який погодився виконати прем'єру твору з Нью-Йоркською філармонією. Прем'єра Концерту відбулася 27 січня 1944 року під диригуванням Вільгейма Штайнберга. Твір був сприйнятий дуже позитивно. Критиками відмічалось, що «енергійні форми Пола Крестона чіткі, лаконічні та добре організовані, демонструючи помітну винахідливість у тематичному розвитку» [цит. за 111, с. 14]

Звернемося безпосередньо до стислого аналізу твору. В даному дослідженні ми будемо спиратися на нотний текст клавiру.

Частина 1. Перша частина Концерту для альт-саксофона містить дві основні теми. Тема 1 спочатку викладена на початку твору в партії акомпанементу.

Одразу звертає на себе увагу енергійний та акцентований початок. Саксофон проводить дві фрази, що за викладенням можна вважати каденціями (під час їх виконання в акомпанементі присутні паузи). Обидві фрази починаються з ферматної ноти, а потім продовжуються низхідними пасажами шістнадцятих. Перша та друга початкові фрази саксофона викладаються у чергуванні з партією акомпанементу. Тема 1 з'являється в партії саксофона в такті 44. Але цього разу тема звучить більш лірично, із численними динамічними змінами. Даний розділ завершується драматичним крещендо, що веде до наступного розділу з темою 2. Матеріал в тактах 66-105 переважно містять тему 2. Цей розділ містить чітку зміну на легший характер. Темп також трохи прискорюється, збільшившись зі 138 до 152 ударів на хвилину. Тема 2 є набагато більш синкопованою порівняно з темою 1. Використання Крестоном акцентів і артикуляції створює зміну «метричного відчуття» без фактичної зміни метра. Мається на увазі «відчуття» пульсації як при розмірі 6/8 при фактичному розмірі 3/4 (такти 74-79). В цьому фрагменті солісту важливо орієнтуватись за партією акомпанементу, в якій викладено рівні восьмі. Фортепіано повторює дещо змінену акцентовану версію теми 1 в іншій тональності в тактах 106-125. Партія саксофона контрастує в тактах 126-135, представляючи ліричну версію теми 1. Ця зміна характеру підкреслюється довшими фразами, підвищенням регістру до третьої октави та гучним динамічним нюансом (позначка в нотах *ff*). Композитор додатково демонструє цю зміну, включивши вказівку в нотному тексті *with great expression* щодо емоційного наповнення даного фрагмента у партії саксофона.

Такти 177-180 є перехідним фрагментом, в якому поєднуються мотиви ліричної теми 1 та теми 2. Тема 2 безпосередньо повторюється в акомпанементі в тактах 177 та 180. У тактах 237-262, останньому розділі твору, фортепіано грає «розширену» версію теми 1, тоді як саксофон представляє віртуозні звукоряди пасажів, що «обігрують» тему 2. Це можна

розглядати як ще одне зіставлення двох тем (такти 237-242). Частина завершується малою кодою в тактах 270-274.

Форма другої частини значно простіша в порівнянні з іншими частинами. Друга частина виконана в тричастинній формі АВА. Друга частина починається фортепіанним вступом у дев'ять тактів. Фортепіано в основному створює основний мотив акомпанементу цієї частини в цих початкових тактах.

Третя частина виконана у формі рондо. Ця частина також починається з фортепіанного вступу, який має довжину в два такти. Вступ до цієї частини набагато коротший порівняно з двома іншими частинами; його можна включити як частину розділу А. Музика розділу А дуже синкопована за стилем. Низький ритм часто розмитий, акценти розміщуються на слабких долях тактів. Цей розділ А завершується виконанням саксофоністом драматичного крещендо до сфорцандо у такті 21. Нова тема представлена в партії саксофона під час розділу В. Ця тема є більш ліричною за якістю порівняно з синкопованою музикою розділу А. Фортепіанна партія має супровідне остинато, яке зберігає синкопований характер. Це зіставлення стилів створює сильне відчуття відходу від розділу А. Розділ С представляє нову ліричну тему. Акомпанемент у фортепіано є переказом акомпанементу другої частини. Крестон вказує, що партія фортепіано повинна виконуватися «плавно» в міру. Розмір та темп також більш чітко визначений у цьому розділі; точки прибуття частіше розміщуються на такті один. Такт 121 позначає заключне проведення рефрену, матеріал якого викладено в повному повторенні згідно розділу А. Такт 143 позначає початок розділу D: остаточний відхід від розділу А. Розділ D містить пристрасну, але ліричну мелодію в партії саксофона. Кода починається в такті 168, безпосередньо після розділу D. На відміну від традиційної форми рондо, розділ А не повертається. Натомість П. Крестон написав останню каденцію для саксофоніста. Ця каденція містить швидкі технічні уривки, написані для виконання якомога швидше. Відчуття завершеності створюється одним

останнім арпеджіо, яке закінчується високим регістром «альтісімо» на ноті «сі» третьої октави.

1. 2.3. Соната Едісона Денисова для саксофона-альта і фортепіано

Едісон Денисов завершив Сонату для саксофона-альта та фортепіано в 1970 році. Вона була присвячена віртуозу на саксофоні Жан-Марі Лондексу. Для Денисова написання цього твору для Лондекса стало першим випадком співпраці з саксофоністом. Результатом цієї співпраці став твір, який став стандартним нормативним твором у саксофонному репертуарі. Сонату для саксофона-альта та фортепіано Денисова регулярно виконують на національних і міжнародних конкурсах, різноманітних майстер-класах та конференціях вищих музичних закладів у всьому світі [148]. Основною композиційною мовою Сонати є багаторядний дванадцятитоновий серіалізм. Основний мотив першої та третьої частин навіяний творчими ідеями наставника Денисова Д. Шостаковича. Шостакович часто включав свою знамениту монограму DSCН (D-Eb-C-B) у власні композиції. Ці чотири звуки (квадрологія) складають перші чотири номери додекафонічного ряду, який Денисов використовує в першій і третій частинах Сонати для саксофона і фортепіано. Твір Денисова написаний в стилі, який апелює до авангардних композиційних технік його пізньої композиторської творчості. Цей твір містить численні новітні прийоми, які вимагають від саксофоніста відтворення на інструменті нетрадиційних виконавських засобів виразності, виконавських технік ХХ століття. Крім того, твір насичений дуже незвичайними тактовими розмірами, такими, наприклад, як 5/16 і 11/32. Метою цього автора є надання вдумливих рекомендацій майбутнім виконавцям цієї музики. Як зазначає сам виконавець, для якого призначалася Соната, Жан-Марі Лондекс, «після публікації Сонати для саксофона-альта та фортепіано Денисова відкрила саксофон в сфері авангарду сучасної музики так, як ніколи не робив жоден інший твір» [цит. за 133, с. 50]. Це один із перших творів, які включають представлені в ньому техніки, а саме

мультифоніку та чвертьтони, і його вплив на музику, написану для саксофона, можна чітко відчутти. Твір поділено на три частини, кожна з яких репрезентує власний унікальний стиль. Перша частина, *Allegro*, встановлює наступний звукоряд: D-Eb-C-B-C#-G#-A-Bb-G-F#-E-F, який використовується як основа не тільки для цієї частини, але й для третьої частини також. Як зазначає автор «Виконавського гайду з музики Е. Денисова» Майкл Ван Пелт, Жан-Марі Лондекс відстоював авангард і став відомим, серед іншого, завдяки використанню новітніх технік, деякі з яких зустрічаються в роботах Е. Денисова для саксофона. Ван Пелт підкреслює, що Денисов не «був знайомий з можливостями та особливостями саксофона, тому Лондекс спочатку зробив запис деяких технік та надіслав цей запис Денисову» [148, с. 8].

Надамо структуру та стислий аналіз виконавських труднощів твору.

Частина 1, *Allegro descico*.

Вступна частина відзначається ритмічною енергією та жвавістю, характерною для алегро. Звучання саксофона відображає експресивну природу інструменту. Головною характеристикою Частини 1 є часта зміна тактового розміру. Темп позначено 104 ударів на хвилину, при цьому восьма тривалість задає загальний пульс. Розмір 5/16 створює відчуття асиметрії. Щоб вирішити це складне виконавське завдання саксофоніст мусить групувати кожен асиметричний такт у групи по два або три шістнадцяті тривалості. Не менш складним для опрацювання виконавцем є музичний текст частини з тактовим розміром 6/16. Вперше він з'являється в такті 4. Кожен такт 6/16 слід сприймати як дві групи з трьох шістнадцятих нот. Частина також містить асиметрію на рівні тридцять других тривалостей. Це можна спостерігати в такті 19, де тактовим розміром є 11/32.

Композитор використовує угруповання тривалостей з різними співвідношеннями протягом всього твору. Виконуючи ці патерни, важливо орієнтуватись на найменший ритмічний показник в кожному угрупованні.

В першій частині Сонати для саксофона-альта та фортепіано Е. Денисова міститься також виконавський прийом «язикового» або «гортанного» тремоло. Саксофоніст має виконувати такі прийоми в фрагментах, позначених автором, наприклад, в такті 61. Рішення відтворювати гортанне чи язикове тремоло приймає сам виконавець (композитор залишає це на вибір виконавця) залежно від власних можливостей та індивідуальної інтерпретативної інтенції.

Частина 2, *Andante*.

Друга частина Сонати для саксофона-альта та фортепіано Е. Денисова містить найбільше новітніх авангардних прийомів. Виконавцю надається вказівка на використання чвертьтонів, мультифоників, глісандо. Мультифонічний ефект на саксофоні створюється шляхом використання певної комбінації аплікатури, яка забезпечує одночасне звучання кількох звуків. Таким саме чином здійснюється звуковидобування чвертьтонів. Глісандо в контексті даного твору — це авторська вказівка «ковзати» між двома або більше нотами фіксованої звуковисотності. Більшість глісандо відбувається в межах півтону або чвертьтону. Цей прийом можна виконати, повільно піднімаючи або натискаючи клапан, необхідний для зміни наступної ноти. Важливо також регулювати напругу повітряного стовпу під час дихання.

Поширеною проблемою під час виконання прийому мультифоніки є незбалансоване звучання всіх звуків одночасно: найнижчий звук сприймається більш гучним. Для вирішення цієї проблеми Майкл Майер радить «додавати октавний клапан до перших двох мультифонічних аплікатур другої частини. Ця зміна аплікатури додає стабільності обом фрагментам» [111, с. 38].

Частина 3, *Allegro giocoso*.

Фінальна частина сонати Е. Денисова відрізняється ритмічною складністю в порівнянні з двома іншими частинами. Частина третя включає один тактовий розмір — 6/4. Перша і друга частина відрізняються в цьому

відношенні тим, що перша містить часті зміни тактового розміру, а друга взагалі не має тактового розміру, враховується лише пульсація. Угрупування шістнадцятих тривалостей по п'ять нот в одному патерні під час опрацювання можна мислити як чотири плюс одна, тим більш, що патерни з п'яти нот чергуються з патернами з чотирьох. При цьому помилкою було б виконувати п'ять шістнадцятих як квінтоль. Це створює труднощі під час опанування твору, оскільки завдання ускладнює наявність восьми пауз між патернами. Окрім цього ці ритмічні угруповання треба узгоджувати з партією фортепіано. Водночас з ритмічними труднощами в цій частині присутній прийом «слеп», коли саксофоніст мусить робити удари язиком по тростині (наприклад, такт 20).

Втім, Соната Е. Денисова для саксофона-альта та фортепіано представляє собою цілісну концепцію. За визначенням С. Шипа, «цілісність – необхідна якість форми й художнього змісту музичного твору. Композитор прагне створити композицію, яка справляє цілісне враження на слухача. Таку саму ціль ставить перед собою музикант-виконавець» [67, с. 259]. Даний твір сприяв формуванню нових естетичних напрямів і підвищенню професійного рівня саксофоністів, давши їм стимул до розвитку.

1.3 Академічний саксофон у творчості музикантів другої половини ХХ століття

У той час, французькі композитори групи «Шістка», були радикально проти традиційних, усталених підходів в академічному музичному мистецтві, натомість ці композитори були прихильниками свіжого та більш художнього погляду на музику. Активними впроваджувачами творів для саксофона були, наприклад, Артур Онегер – йому належить Камерний концерт (Concerto da Camera) для саксофона, та Даріус Мійо, який написав дві п'єси для саксофона: Створення світу (La Creation Du Monde, 1923) і Скарамуш. Перший твір – це балет для невеликого оркестру та соло-альт-саксофона, а

другий набув широкої популярності серед виконавців та слухачів, й досі лишається невід'ємним компонентом в репертуарі для саксофона.

В рамках пропонованого дослідження варто також висвітлити вплив французьких композиторів другої половини ХХ століття на американських композиторів. Адже завдяки цим творчим зв'язкам в декількох аспектах визначилися риси, що сформували сучасну американську виконавську школу академічного саксофону. Незважаючи на те, що в зазначений період саме в Сполучених Штатах саксофон міцно закріпився як інструмент неакадемічної сфери, зокрема у джазі, академічне виконавство на цьому інструменті знаходилося на периферійній позиції. І нова генерація композиторів та виконавців з Паризької консерваторії сприяла розвитку саме академічного саксофонового виконавства в США. На увагу заслуговують композитори, творчість яких вплинула на збагачення та розширення репертуару академічного саксофона: П'єр-Макс Дюбуа, Жан Рів'є (Франція), Леслі Бассет і Вільям Олбрайт (США). Вони чітко розуміли діапазон і можливості саксофона. Жан Рів'є працював у Паризькій консерваторії як головний професор композиції у Даріуса Мійо. Леслі Бассет навчався у Мессіана (до Олбрайт), а до цього його професором був Артур Онегер. Пізніше Бассет викладав композицію в Олбрайта. Як і Бассет, Олбрайт отримав багато нагород, премій і навіть отримав стипендію Фулбрайта в Парижі, щоб працювати та займатися композиторською діяльністю. Вільям Олбрайт навчався під керівництвом Олів'є Мессіана в консерваторії, і його Соната для альт-саксофона та фортепіано є стандартним твором у саксофонному репертуарі випускників. Усі твори за участю саксофона в доробку цих композиторів сьогодні користуються широкою популярністю серед виконавців-саксофоністів.

1.3.1 Творчість П'єра-Макса Дюбуа

П'єр-Макс Дюбуа навчався під керівництвом Даріуса Мійо та Жана Рів'є, при цьому багато джерел зазначають, що він не отримав широкої

популярності. Проте ті, хто його знав, поважали його музичний таланти, а відносна невідомість творчості може бути пов'язана з невеликим каталогом робіт. У подальшому ми орієнтувались на дослідження Бйорна Мерсера [112], який не тільки виклав біографію музиканта, але й надав перелік його творів та їхні характеристики.

П'єр-Макс Дюбуа був плідним композитором, що створював музику для оркестру, ансамблю духових інструментів, театру, вокалу, різноманітних комбінацій камерних ансамблів, а також твори для «неакадемічних» інструментів. Композиції Дюбуа, на жаль, й донині залишалися поза увагою спільноти академічного музикування, але вони є значним внеском у репертуар кількох інструментів, зокрема, духових. Його 28 сольних і камерних композицій, включаючи саксофон, створили значущу спадщину репертуару саме для академічного для саксофона. П'єр-Макс Дюбуа народився 1 березня 1930 року в Гроле, Франція. Після народження Дюбуа сім'я переїхала до міста Тур, де майбутній композитор згодом вступив до консерваторії та університету [112]. Там Дюбуа досяг успіху в навчанні гри на кларнеті, фортепіано, органі та композиції. Саме в консерваторії в Турі Дюбуа отримав свої перші нагороди — за відмінне навчання гри на фортепіано. Після його раннього успіху в консерваторії в Турі та закінчення Другої світової війни Дюбуа був прийнятий до Національної вищої музичної консерваторії в Парижі, щоб продовжити навчання музиці. За короткий час після початку навчання в Паризькій консерваторії Дюбуа отримав відзнаку за гру на фортепіано, і це відкрило для нього шлях до гастролей Європою. За цим раннім виконавським успіхом послідував успіх Дюбуа як композитора. Один з його перших творів - Гумористичну сюїту (1949) було замовлено та виконано на центральному радіо-телебаченні Франції (Radiodiffusion-Télévision Française) у 1950 році під керівництвом Поля Бонно, диригента з великим стажем та композитора. В дослідженні Бйорна Мерсера вказується, що «Гумористична сюїта була написана, коли Дюбуа було лише дев'ятнадцять, а прем'єра відбулася, коли йому було двадцять, і привернула

до нього всенародну увагу в молодому віці» [112, с. 15]. Наступним замовленням і виставою RTF був балет «Враження» (1951). Як зазначає Бьорн Мерсер, «великий успіх Дюбуа саме на композиторській ниві сприяв більшому зосередженню його уваги на композиції, а не на виконавській кар'єрі» [цит. за 112, с. 15]. Навчаючись у Паризькій консерваторії, Дюбуа навчався у Даріуса Мійо та Жана Рів'є, і протягом усього життя вважав Мійо одним із своїх великих наставників. До 1953 року Дюбуа отримав Першу премію за композицію Дивертисмент для саксофона з оркестром [112]. До середини 1950-х років Дюбуа став відомим композитором, і, як сказав один із його видавців: «Відтоді, окрім естетичних суперечок, ми були змушені визнати, що він був досконалим музикантом, демонструючи повну майстерність композиції» [цит. за 112, с. 15].

Видатною рисою творчості Дюбуа, на думку Мерсера [112], була його здатність підтримувати свій власний унікальний стиль. Під час навчання Дюбуа в Національній вищій музичній консерваторії в Парижі було багато французьких композиторів, таких як Олівер Мессіан, П'єр Шеффер і Едгар Варез. Серед міжнародних композиторів, які були активними під час його юності, були Арнольд Шенберг, Ігор Стравінський, Сергій Прокоф'єв, Бела Барток, Ріхард Штраус, Хейтор Вілла-Лобос і Пауль Гіндеміт, які не лише були впливовими, але й гастролювали та відстоювали власну музику. Дюбуа зміг зберегти свою композиторську індивідуальність і ніколи не став «механічним композитором *gebrauchsmusik* у стилі Гіндеміта чи Стравінського» [цит. за 112, с. 16].

Під час навчання в консерваторії композиторський стиль Дюбуа часто порівнювали зі стилем композиторів «Шістки» (*Les Six*). Крім того, його музика була схожа на музику співвітчизника Франсіса Пуленка та групи, відомої як *La jeune France*, до якої входив Андре Жоліве. З огляду на всі ці впливи, присутні в музичному ландшафті, здатність Дюбуа знаходити та відтворювати, реалізовувати власний стиль вражає. Дюбуа продовжив свій композиторський успіх після років навчання в Національній вищій

консерваторії музики. Серед інших п'єс, які були замовлені та виконані французькому радіо-телебаченні, були «Барон Мюнхгаузен» (1955), «Музика для вестерну» (Musique pour un western) (1964), «En taille douce» (1973) та «Аналогія» (1981). Завдяки успіху Дюбуа, йому було запропоновано посаду у Національній вищій музичній консерваторії, де він викладав з 1967 року до року своєї смерті в 1995 році [112]. Цей тридцятирічний термін перебування надав Дюбуа свободу творити за бажанням і впливати на наступне покоління французьких композиторів. Протягом свого композиторського життя Дюбуа завжди пронизував свої твори гумором та іронією. П'єр-Макс Дюбуа помер 29 серпня 1995 року в Рокенкурі, на північ від Парижа. У 1993 році в інтерв'ю Мегі Лован він сказав: «Для мене музика — це розважальна та природна справа. Сьогодні я пишу так само, як і вчора» [цит. за 112, с. 17]. Навіть перед смертю П'єр-Макс Дюбуа мав гарне почуття гумору не лише стосовно своєї музики, а й самого себе.

Дивертисмент – легкий, грайливий, із елементами гумору твір свідчить про те, наскільки композитор високо цинив творчість свого вчителя Даріуса Мійо та в певній мірі знаходився під її впливом. Цей твір, який віддає шану Мійо, містить багато уривків, подібних до тих у творах Мійо, зокрема в його сюїті «Скарамуш». Хроматичні шістнадцяті ноти саксофона в першій частині Дивертисменту для саксофона, *Allegro Vivo*, майже ідентичні хроматичним шістнадцятим нотам саксофона в першій частині «Скарамуша» Мійо (*Vif*). Другі частини обох п'єс мають схожі фортепіанні партії та загальний ритм для обох інструментів, а треті (фінальні) частини кожної п'єси мають бадьорий скерцозний характер. М. Фандетті [92] прослідкував, що ці зв'язки починаються з впливу творчості композиторів французької «Шістки» на американських композиторів, які співпрацювали з виконавцями-саксофоністами. Даріус Мійо розділив свою посаду головного професора композиції в Паризької консерваторії з Жаном Рів'є, який також, швидше за все, був знайомий з П'єром-Максом Дюбуа. До того, як Рів'є став професором композиції в Парижі, і ще до того, як він почав вивчати музику, він

добровільно брав участь у Першій світовій війні як французький солдат. Його твір «Концерт для альт-саксофону, труби та оркестру» є прикладом музики, яка відображає спогади про перебування на полі бою. Американські композитори, Леслі Бассетт і Вільям Олбрайт, обидва були професорами Мічиганського університету, також пов'язані з учасником французької «Шістки» Артуром Онегером. Онегер навчав Леслі Бассетта, композитора, що написав багато музики для саксофона та фортепіано, і Бассетт став професором Вільяма Олбрайта (автор Сонати для альт-саксофону та фортепіано) в Мічиганському університеті. Таким чином, можна стверджувати про зв'язок між Олбрайтом, Бассеттом, Рів'є та Дюбуа через їхні дослідження та стосунки з Мійо та Онегером, обидва з яких були членами «Шістки».

Власне, Дивертисмент П'єра-Макса Дюбуа – це короткий опус, який ідеально підходить для початку програми. Він здебільшого тональний (за винятком кількох хроматичних циклів у стилі Мійо) з простою структурою. Дві з трьох частин є швидкими з кількісними пасажами шістнадцятими тривалостями, які створюють виклик в плані техніки як для саксофоніста, так і для фортепіанного акомпанементу. Під час виконання Майкл Фандетті радить не обирати надто швидкий темп, щоб уникнути небажаного ефекту сумбурності та клопітливості. Навпаки, всі швидкі пасажі слід виконувати більш широко. Особливо це стосується першої частини через зони з артикуляцією, які, хоча й розташовані в місцях, які здаються незграбними, при правильному виконанні будують музичний матеріал, при неправильному – руйнують матеріал твору. Друга частина цієї п'єси може бути найповільнішою з трьох, але виконати її нелегко. За винятком трьох коротких моментів, лінія саксофона залишається нижче середнього регістру фортепіано, і, як і в більшості інших повільних музичних творів, партія дуже відкрита. Кожна нота повинна послідовно перетікати в наступну, і будь-яка незначна зміна голосу після вдиху обов'язково буде помічена. Звук повинен бути плавним незалежно від великих інтервальних стрибків і пауз на вдиху.

Нарешті, остання частина має назву «Scherzando», і хоча вона грайлива, легка та гумористична, вона вимагає від виконавця шукати найважливіші ноти у великих шістнадцятих нотах і робити на них найбільший акцент. Музичність у цій частині справді походить від пошуку мелодії, яка стає простою після того, як ви почуєте обидві частини разом. Завдання цієї частини полягає в тому, щоб звук саксофона був легким і пружним, не уповільнювався і не ставав важким на шістнадцятих та тридцять других тривалостях.

Концерт для саксофону. П'єр-Макс Дюбуа написав більше п'ятдесяти творів для саксофона в різних варіантах, починаючи від сольного саксофону і закінчуючи ансамблями з одинадцяти осіб. Концерт для саксофону є одним із найбільш незвичайних творів Дюбуа через повільний початок, довгу каденцію та калейдоскопічну тональність [100]. З 1967 року до своєї смерті в 1995 році Дюбуа викладав музичний аналіз і музичну культуру в Паризькій консерваторії. У 1995 році світ музики дещо втратив після смерті П'єра Макса Дюбуа. Він залишив порожнечу в цьому темному, похмурому світі, де французька гумористична музика справді може бути більш потрібною. Композитор: «Я імпульсивний за своєю природою, але є прихована частина мене, яка набагато серйозніша. Проте мій характер спонукає і спонукає мене писати веселу музику. Я люблю гумор і не маю наміру змусити світ зупинитися» [цит. за 91, с. 7]. Цитата уточнює, чим насправді є музика Дюбуа. Веселий, жартівливий і явно натхненний музикою композиторів французької «Шістки». Петрус Еурель вважає, що «подібно до того, як учасники «Шістки» боролися за новий мистецький погляд на музику, Дюбуа підхопив і написав легку та щасливу музику з цікавими гармоніками та мелодіями. Як і музика його вчителя Мійо, музика Дюбуа свідчить про те, що він вважав музику розважальною» [91, с. 7]. Розважальний компонент є досить вагомим в музиці Дюбуа. Музика Дюбуа була тональною порівняно з музикою його сучасників. У час, наповнений атональністю, гепенінгами тощо, де музика зазнала змін, Дюбуа все ж зміг дотримуватися того самого стилю протягом усієї своєї кар'єри. Дюбуа багато писав для саксофона.

Назвемо кілька центральних творів: Concerto (1959), Concertstück (1955), Circus Parade (1965), Sonate D'Étude (1970) і Conclusions (1979). В контексті даного дослідження слід звернутися до аналізу Концерту для саксофона з оркестром.

Під час навчання в Паризькій консерваторії Дюбуа познайомився з саксофоністом Жаном-Марі Лондексом. Контакт, який стане дуже цінним, не в останню чергу для репертуару академічного саксофона. В результаті такої творчої співпраці з'явився «Концерт для саксофона з оркестром». Той факт, що твір не лише був написаний для конкретного виконавця-саксофоніста, але й містить каденції, створені самим виконавцем, дає підстави вважати Лондекса співавтором «Концерту». Жан-Марі Лондекс (нар. 20 вересня 1932) є одним із найвідоміших імен у сфері академічного саксофону. Важливу роль у його виконавській кар'єрі, на думку Петруса Еуреля [91], відіграв його вчитель Марсель Муле – одна з найвидатніших постатей у сфері академічного мистецтва саксофону. Лондекс переміг на міжнародному конкурсі саксофоністів у віці п'ятнадцяти років і з того часу зробив безпрецедентну кар'єру. Він є засновником «Асоціації французьких саксофоністів» і «Міжнародного комітету саксофоністів» [91], викладав у консерваторії Діжона протягом 18 років, а потім працював у консерваторії Бордо до свого виходу на пенсію в 2001 році. За думкою Айнхама [100], Лондекс також володіє одним із найбільших у світі саксофонів, вже зараз проходять конкурси його імені. Більше ста різних композицій було написано спеціально для нього, і він сам опублікував кілька педагогічних праць. Лондекс мав честь виконувати прем'єри надзвичайно великої кількості творів, «Концерт» П'єра Макса Дюбуа бути одним із них, тож варто зосередити дослідницьку увагу на даному творі та звернутися до його аналізу.

Концерт для саксофона та струнного оркестру був написаний у 1956 році і став яскравим втіленням інструментального стилю французького композитора. Він багато в чому відбиває стильові тенденції музичного

мистецтва ХХ століття, демонструючи оригінальність авторського задуму в заломленні жанру інструментального концерту. Для сучасного виконавця особливе значення має усвідомлення стильових складових музики П'єра-Макса Дюбуа, які формують логіку виконавської інтерпретації. Концертний жанр для саксофона представлений у ХХ столітті у всьому різноманітті типів, що існують¹. О. Глазунов одним із перших у світовій музичній практиці звернувся до створення оригінальних творів великої циклічної форми для цього інструменту, як ансамблевого (тричастинний Квартет для чотирьох саксофонів В-dur), так і сольо-концертного (Концерт для саксофона-альта та струнного) оркестру (Еs-dur) і заклав багато традицій концертного жанру для саксофона, у тому числі – у плані синтезу на різних рівнях.

Концерт П. Дюбуа є традиційним тричастинним циклом, побудованим за принципом контрастування крайніх швидких і середньої повільної частини, які в загальній композиції твору сильно відрізняються за своїм образним наповненням і музичною мовою. Virізняючи стильові витoki музики Концерту, очевидні орієнтири композитора на художні принципи таких музичних напрямів як неокласицизм, імпресіонізм-символізм та експресіонізм. Причому кожен із зазначених стильових комплексів як би персоніфікується у конкретній авторській «манері», викликаючи ремінісценції з музикою різних композиторів. Подібна «багатоскладовість» стильового вигляду Концерту утворює багатоплановість музичної мови твору і ставить перед виконавцем завдання диференціації засобів вираження. П. Еурель вважає за необхідне розуміти, що «два основних розділи першої

¹ Так, до першої половини століття відносяться: Концерт для саксофона-альта О. Глазунова (1934), «Концертштюк» П. Гіндеміта (1933), Концерт для саксофона-альта Е. Ларсена (1934), Концерт П. Велонезе (1934), «Камерне концертино» Ж. Ібера, Концерт П. Крестона (1941). У 50-х роках ХХ століття у концертному жанрі з'являються: «Концертштюк» Ж.М. Дамаса (1950), Концерт (1951) Б. Хенка, Концертино (1951) Р. Гюнтера, Концерт (1952) Х. Зендера, Концерт (1954) Ж. Рів'є, Концерт (1956) П. Корна, Концерт (1958) та Концерт-пікколо (1962) Е. Коха, «Концертна п'єса» (1958) Р. Барбера, Концерт (1966) А. Вілдера, Концерт (1966) В. Бенсона, Концерт для саксофона з оркестром А. Флярковського, Концерт камерного оркестру А. П'яцолі, Концерт для саксофона та струнного оркестру, ор. 344 (1980) А.Хованесса; Концерт для квартету саксофонів з оркестром Ф. Гласса (1995); Концерт для саксофону та віолончелі з оркестром М. Наймана (1996), Рапсодія для саксофона з оркестром А. Вайнена, Подвійний концерт для саксофона альта та сопрано з оркестром М. Гагнідзе та ін.

частини мають двох різних композиторів. Адже партію *Lento espressivo* в основному написав саксофоніст Жан-Марі Лоїндекс, а *Allegro* – власне Дюбуа» [91, с. 8].

Частина 1. Lento espressivo – Allegro. Тривалість 7:06. Перша частина Концерту композиційно будується за принципом сонатного алегро, проте Дюбуа досить вільно трактує класичну форму: це позначається і на контрастності основного тематизму, й у співвідношенні її розділів, й у співвідношенні партії солюючого інструменту та оркестру. Загальний колорит та інтонаційний образ музики першої частини викликає асоціації з музичним стилем П. Гіндеміта та Д. Шостаковича – та ж загострена характерність основних тем, принципова монологічність у викладі партії саксофону, динаміка та гнучкість ладотонального та гармонійного розгортання музичного матеріалу. Вже початкова тема вступу першої частини налаштовує на експресивну виразність монологу саксофона solo: імпрровізаційний виклад з характерними альтераціями і хроматизмами, фігуративне інтонаційне розгортання з паузами, що «переривають дихання», на початку кожного такту.

Усі ці «ознаки експресії» втілюють образи занурення у внутрішній світ героя та зосередженість течії думки. Членування паузами «нескінченного» інтонаційного потоку надалі розвитку партії саксофона (від т. 4) надає темі риси декламаційності, мовного висловлювання, пофарбованого емоційним станом схвильованості та напруги. Ця частина має незвичайну для концерту структуру, яка полягає у двох розділах, розділених між собою каденцією. Повільний вступ у темпі $\text{♩} = 58$, яке саксофон виконує без супроводу. За деякими ознаками нагадує каденцію, оскільки це соло, проте характер музики демонструє інше семантичне навантаження даного матеріалу. Стосовно фразування вступ містить короткий однотактовий мотив із чотирьох угруповань шістнадцятих із шістнадцятою паузою на початку, який утворює секвенцію з трьох ланок і далі зазнає розвитку. В інтервальному відношенні для даного мотиву характерні стрибки на широкі інтервали: велику та малу септими, октаву, малу нону. У такті цифри 4 відбувається повторення

експозиції мотиву, вступають струнні інструменти в мінімальному динамічному нюансі, представляючи фонове звучання, що поступово посилюється в динаміці. У партії саксофона, розвиваючи тему, композитор містить велику кількість секвенційних оборотів. Частина *Lento espressivo* (аж до «справжньої» каденції) складається виключно з шістнадцятих тривалостей і шістнадцятих пауз у партії саксофона. Паузи шістнадцятих функціонують як позначки виокремлення фраз - це створює більшу зручність для виконавця орієнтуватися у добре продуманій «матриці» фразування каденції, коли відсутня опора на гармонію. Фраза перед початком партії акомпанементу виглядає наступним чином: 4+4+4+9+1+2+4+4+2+2+1+1+8+1+1 (число показує кількість чвертей у довжині (обсягу) фрази)

«Матриця» фразування, після вступу акомпанементу має наступну структуру: 4+4+4+4 2+2 4+4+4 2+2 4+4 із ферматою в кінці. Як можна побачити з нотного тексту, кількість пауз/фраз надзвичайно збільшується, вибудовуючи логічне прискорення, коли вступає партія акомпанементу. У такті 5 цифри 2 оркестр замовкає, і саксофон виконує тривалу каденцію, що відрізняється помірною віртуозністю та цілісними блоками секвенцій – пасажів. Це, наприклад, низхідний пасаж секстолями шістнадцятих від ноти "фа" третьої октави, далі від ноти «ре-дієз» і так далі. У каденції є чергування пасажів від нот «до» і «до-дієз» першої октави, а потім з'являється нова тема – мелодія пісенного складу, що має схожість з темою вступу опери М. Мусоргського «Борис Годунов». Ця тема є у наступному розділі. Завершується каденція віртуозними пасажами по діатонічним терціям у висхідному напрямку, які потім змінюють напрямок та розподіл тривалостей. Ця каденція виконує функцію смислового розмежування двох музичних блоків Першої частини. Друге проведення вступної теми набуває ще більших рис тривожності рахунок характерних музики Д. Шостаковича, «повзучих» басів низьких струнних. Насичене альтерованими гармоніями подальше розгортання теми призводить до вельми незвичайної кульмінації – каденції соліста, яку композитор поміщає не в кінці першої частини (традиційний

варіант сонатного алегро інструментального концерту), а на самому початку - перед викладом головної партії. Таким чином підкреслюється значимість заявленої на початку музичної образності – експресивний монолог соліста – яка формує весь стильовий образ і характер подальшого музичного матеріалу.

Після каденції слідує розділ 2 – Allegro, що представляє абсолютно інший характер викладу музичного матеріалу. Оскільки частина Allegro написана Дюбуа, вона відрізняється від попередньої частини Lento espressivo, створеної Лондексом. Єдиним дійсно сильним спільним знаменником є саме основний мотив твору, що в перший раз з'являється в каденції. Мотив є «точкою зіткнення» двох задумів у співавторській репрезентації. Окрім мотиву, перший та другий розділи частини сильно контрастують. В другому розділі чітко можна прослідкувати впливи творчості композиторів французької «Шістки», а також концентрацію музичного матеріалу не стільки на гармонії, скільки на тембрі та ритмі. Другий розділ Allegro складається з декількох маленьких «блоків» і переходів між ними. Блоки суттєво різняться і найбільше ідентифікуються в партії акомпанементу. Перший представлений блок – це штрих стаккато, який побудований на зміщенні акцентів восьмими тривалостями й триває вісім тактів. Цей матеріал повертається через два такти перед цифрою 8 і продовжується протягом чотирьох тактів. Далі він звучить за два такти до цифри 15 й триває два такти. Чотири такти перед цифрою 19 матеріал цього блоку проводиться востаннє протягом чотирьох тактів. Після першого блоку партії акомпанементу звучить мотив обсягом в чотири такти.

Другий блок починається в т.4 після цифри 4 й триває чотири такти. Його також викладено штрихом стаккато, хоча цього разу в якості акордів на кожну восьму ноту. Блок з'являється через три такти після цифри 7 і триває шість тактів. За три такти до цифри 16, блок знову проводиться на чотири такти. Також у цифрі 18 з'являється матеріал цього блоку, але цього разу з акцентом у шести тактах.

Третій блок триває від ц. 5 вісім тактів й повторюється ще вісім тактів, але тепер разом із партією саксофону, підкреслюючи головний мотив.

Четвертий блок можна виявити в т. 7 після ц. 6, і він триває шість ударів. Цей блок повторюється через п'ять тактів після ц. 17. Коли блок з'являється вдруге, він такий самий, як і вперше, у партіях саксофона та фортепіано. Крім того, що п'єса побудована на цих чотирьох блоках, є кілька переходів між блоками, а також окремих фрагментів, тт.12-14, який можна трактувати як невелику другорядну партію. В іншому випадку це лише один мотив, який пронизує весь твір. Цей мотив не завжди постає цілком, іноді тільки наполовину, іноді навіть менше. Головна партія є гранично контрастним матеріалом по відношенню до теми вступу – це танцювальна тема з гострою виразною ритмікою, підкресленою стаккатним штрихом, що втілюють образи «злих» скерцо та фантастичних видінь. Масштаби головної партії Концерту також різко контрастують розгорнутій темі вступу – лише 20 тактів. Одним із найяскравіших і акцентованих композитором контрастів між головною партією та вступною темою є фактурний виклад: верховенство мелодико-інтонаційного розгортання на тлі скупих, але терпких і гостро виразних гармоній оркестру, і – чітка графічність та «примітивізм» дводольного розміру. З цифри 3 змінюється розмір із 4/4 на 2/4 і темп зростає до $\text{♩} = 182$. Звучить нова тема - скерцо тривалістю 8 тактів, характер якої передається композитором за допомогою штриха стаккато, інтервальних стрибків вниз на малу сексту та чисту квінту. Розділи першої частини концерту побудовані за контрастом: якщо в першому розділі домінує плавність, безперервність фразування, «легатність», наспівність, то у другому розділі використовуються протилежні виразні засоби та створюється танцювальний, скерцозний настрій. Побічна партія (ц. 5) також звернена до мелодійного стилю «зразка» Д. Шостаковича: діатонічна мелодія широкого дихання саксофона на тлі хроматизованої фігурації, ефект подібності до стилю російського композитора посилено і дублюванням мелодії октавним діапазоном регістрів. Третє проведення теми в оркестрі змінює образне

наповнення музики, оскільки саксофону з'являються неспокійні декламаційні інтонації, споріднені темі вступу. Перед цифрою 6 проводиться друга тема розділу, що втілює пісенний початок, і вже представлена в каденції. Вона має тональну нестійкість і модулює в сіль-мінор, а потім в ля-мінор². Тема триває 2 такти і різко контрастує з першою темою цього розділу. Щоб наголосити на цьому протиставленні, автор відразу після проведення другої теми повторює першу, але вкорочену вдвічі. У короткому розробковому розділі (від ц. 7) у соліста з'являються ритм та інтонації головної партії, які набувають ще більшої характерності: колорит гармонійного розвитку, зіставлення далеких тональностей, перекличка коротких фраз саксофону та оркестру. Гостра ритміка та свобода інтонаційного розвитку вимагають від виконавця гранично чіткої артикуляції та чіткості вимови кожного звуку, уваги до штриха. Виразною особливістю саксофонної партії тут є, перш за все, лаконічність фразування та декламаційність музичного тематизму, що уподібнює музичний виклад до мовного висловлювання. У репризі співвідношення головної та побічної партій зберігається, але динамізується загальний тонус розвитку рахунок тонально-гармонічного колориту. Перша тема не проводиться у її оригінальному вигляді, присутні лише окремі фрагменти із неї. Взагалі композиторському стилю П. Дюбуа властиве дроблення фраз, мотивів на сегменти і подальше їх комбінування, а також протиставлення на контрастах. До кінця першої частини музичний матеріал побудований з окремих сегментів усіх тем із двох розділів. Завершується перша частина низхідним пасажем штрихом стакато на IV ступені головної тональності цієї частини (фа-дієз-мінору). Слід звернути увагу на загальну, характерну для концерту тональну нестійкість. Зміна тональності може відбуватися як по кварто-квінтовому колу, так і в тональності далекого ступеня спорідненості (наприклад, перехід з фа-дієз-мінору в ре-дієз-мінор або до-мінор).

²Тональності визначено нами за нотами партії саксофона-альта, налаштування якого – мі-бемоль.

Частина 2. Sarabande - Lento nostalgico також складається з двох розділів. Її тривалість – 5:52. Темп ♩ = 60. Друга частина Концерту явно апелює до музичного колориту імпресіоністської музики, і зокрема – до музики М. Равеля, що підкреслено оркестровим колоритом і програмним підзаголовком («Сарабанда»), що викликає пам'яті знамениту «Павану» французького композитора-імпресіоніста. Подібність до равелівської музики полягає і у вальсовій тридольній ритміці в дуже повільному темпі, яка є «остинатним» елементом другої частини. Звернення до вальсу як жанрової основи своєї музики є показовим для М. Равеля, чому доказ – такі його твори як симфонічна поема «Вальс» та цикл фортепіанних п'єс «Шляхетні та сентиментальні вальси». Також музика повільної частини Концерту П. Дюбуа близька за своїм образно-мелодійним колоритом фрагментами саксофонного solo у «Симфонічних танцях» С. Рахманінова, в яких пісенна мелодика знаходить оригінальний тембровий колорит. Діатонічна мелодія, побудована на пісенному інтонаційному комплексі, основу якого – терцово-квинтовий ладвий устій – становить основний тематизм другої частини. Розгортання цього вихідного комплексу спрямована на його мелодико-інтонаційне ускладнення, відхід від пісенності у бік декламації. Партія саксофону тут також має яскраво виражений монологічний характер висловлювання, але не в експресивному ключі сонатного алегро, а в ліричному плані. У зв'язку з цим перед виконавцем стоїть першочергове завдання передати темброву «теплоту» та «оксамитовість» звучання саксофону, розкрити його темброву різноманітність та красу.

Основна тема втілює наспівність, мелодизм. Композитор ставить перед виконавцем складне завдання, що вимагає високорозвиненої техніки дихання духовика: матеріал побудований на довгих безперервних фразах (деякі мають тривалість 4 такту і більше в повільному темпі). Їх слід виконувати з посиленням та зменшенням динамічного нюансу, при цьому не брати проміжне дихання, щоб не розірвати фразу та не порушити смислову лінію. Інтерес представляє тональне співвідношення в частині, так, наприклад, у

цифрі 5 спостерігається мажоро-мінорний перехід: фраза, що починається з сі-мажорного тризвука, продовжується в соль-дієз-мінорі. Потім та ж фраза повторюється в до-мажорі та до-мінорі, тобто, перехід у паралельну тональність секвенкується переходом в однойменну тональність. У цифрі 7 у струнного оркестру проводиться основна тема, а партії саксофону у цей час проводиться акомпанемент – хроматичні пасажі секстолями шістнадцятих. Наступне проведення основної теми на саксофоні звучить у соль-дієз-мінорі і на октаву вище за початковий виклад теми. Кульмінація частини відбувається в такті 6 цифри 9, в якій саксофон виконує поступове висхідний рух до «фа» третьої октави, гранично високий регістр для цього інструменту, після чого слідує такий же поступове «сходження». У подібних ситуаціях на саксофоні дуже складно досягти м'якого звучання, плавності у виконанні штриха «легато» та непомітної подачі дихання, а також уникнути побічних немусичних звуків, пов'язаних зі стуком клапанів при зміні аплікатури. Закінчення частини – відгомін фа-дієз-мінорного тризвуку з основної тональності. Останній фрагмент теми дано у збільшенні. І справжнє випробування для амбушюру духовика – фінальна нота «фа-дієз» третьої октави, яку слід виконувати у мінімальному динамічному нюансі. У другій частині концерту для саксофону примітна також створена автором жанрова трансформація: танець сарабанда, що історично склався, перетворюється на пісню. Про це можна зробити висновок з наявності в частині ознак пісенного початку: довгих фраз, плавності інтервальних переходів, перевага штриха «легато». Хоча розмір - дуже характерний для танцювальних жанрів. Широкі, протяжні фрази дещо непорівнянні з танцювальним жанром, у якому потрібна чіткість і конкретика рухів. Велику увагу автор приділяє нюансуванню: той самий музичний фрагмент при повторенні будь-коли виконується з допомогою однакових динамічних відтінків.

Загальна двочастинна структура повільної частини «скріплена» остинатною вальсовою ритмікою оркестру, яка є ритмічним «кістяком» для гармонійного розцвічування музичної тканини, яке відтворює

імпресіоністські принципи колорування фактури (тональні зіставлення, «стрічковий» рух паралельними акордами, звучанням).

Частина 3. Rondo – Allegretto має тривалість 4:33. Темп ♩ = 138, розмір 2/4. Фінал Концерту написаний у традиційній формі рондо, що позначено автором у підзаголовку («Рондо»), та відтворює принцип заключної частини класичного сонатно-симфонічного циклу, побудованого на моториці розвитку танцювальної музики. У цьому плані П.Дюбуа дотримується типових норм образно-інтонаційних контрастів, вироблених класичною традицією. Рефрен – яскраво виражена танцювальна музика з опорою на хороводний французький фольклор, розвиток матеріалу в епізодах побудовано на вичленуванні інтонацій з основного тематизму та його фактурно-гармонійному та ритмічному перетворенні – тобто мотивної розробки. Класична форма рондо дотримана, але крім проведення рефрену в цілому вигляді (він зустрічається 6 разів протягом третьої частини), музична тканина пронизана окремими фрагментами рефрену. Композитор використовує прийом «дроблення» фрази на дрібніші складові, а потім використовує їх у всіляких комбінаціях і поміщаючи їх у різні тональності. Можливо, це прийшло з практики джазової імпровізації, в якій подібні прийоми набули широкого поширення. Рефрен починається із затакту в сі-мажорі і триває 4 такти. Він є послідовністю семи угруповань шістнадцятих. Музичний матеріал між рефренами містить довгі фрази, що виконуються на легато та займають по 8 тактів, а також хроматичні низхідні секвенції. Зустрічаються і складні пасажі з стрибками на широкі інтервали та штрихом стакато, що ще більше ускладнює виконавське завдання. Щоб досягти рівного та невимушеного звучання, від виконавця потрібен високий технічний рівень підготовки, оскільки при великих інтервальних стрибках за рахунок підвищення регістру верхні ноти на духовому інструменті звучать голосніше. Таким чином, динаміка і характер звуковидобування повинні проявлятися і розподілятися рівномірно. Мотив рефрену може змінюватись досить непередбачуваним чином. Наприклад, може змінюватись напрямок

руху угруповань шістнадцятих, або в середині фрази може з'явитися новий компонент. У цифрі 9 звучить новий епізод і триває до цифри 12. Він включає 7 фраз, що характеризуються хроматичним поступовим рухом восьмими по черзі у висхідному і низхідному напрямку. Це в цілому характерно для творчості П. Дюбуа, при цьому композитором можуть використовуватися будь-які складові елементи основних тем, будь-якими тривалостями та ритмічними малюнками. Часто також можна виявити пасажі, що складаються з терцій як діатонічних, так і хроматичних. Переважним штрихом у концерті є легато, але трапляються й стакатні звукові послідовності. Характерною рисою творчості П. Дюбуа є розподіл тривалостей у пасажах, з подальшим їх укорочуванням і збільшенням загальної кількості нот. Важливо відзначити також підхід композитора до динамічних відтінків: гра у високому регістрі на піанісимо (*pp*), припис починати висхідний пасаж на форте (*f*) і в міру переходу у верхні регістри зменшувати динаміку, доводити її до тихого динамічного нюансу. Слід врахувати, що це властиво виконавству на духових інструментах. Після середнього епізоду, у якому створюється відчуття уповільнення темпу з-за переходу більші тривалості, перед цифрою 21 знову з'являється рефрен, причому проводиться він у струнних інструментів, тоді як у інших проведеннях рефрен виконує саксофон. Завершується третина (і весь концерт) у сі-мажорі, незважаючи на заявлену загальну тональність концерту фа-дієз-мінор. Таким чином, узагальнюючи аналіз Концерту для саксофона П. Дюбуа, можна стверджувати, що цей твір з усією очевидністю «вписується» у художній контекст розвитку французької музики другої половини ХХ століття, оскільки відображає процес синтезування різних стильових комплексів в оригінальній авторській концепції.

Щодо створення виконавського звукообразу, надамо такі зауваження. Власне розділ *Lento Espressivo* має більше свободи, інтерпретаційних індивідуальних рішень та демонструє віртуозність та технічність гри на саксофоні на різних рівнях — моторної техніки пальців та язика, почуття

ритму та метричного пульсу, а також інтонаційному та тембровому. Вищий пілотаж досягнень виконавця — коли йому вдається втілити концентрацію та розрідження напруги, імпульсу під час відтворення фраз. Каденція, що її написав знаний майстер академічної гри на саксофоні, виявляє нескінченний виразний потенціал цього інструмента та тонке відчуття керування такими чисельними можливостями. Інтенсивність, що зростає, втілено блискуче.

Розділ *Allegro* можна підсумувати тим, що вона поділена на кілька різних «блоків», які розкидані у творі та проявляються різними способами, що робить музику приємною та впізнаваною. З точки зору інтерпретації, напруженість і розрідження є ключовими. Незалежно від того, чи йдеться про ритм, гармонію, тембр чи будь-який інший параметр. Технічно, мабуть, двома найскладнішими викликами в цьому творі є реєстрова гра та артикуляція. Я практично вирішую реєстрову гру, використовуючи тростини з меншим опором та зосереджуючись на музиці, а не на будь-яких технічних труднощах гри. Художньо вирішую артикуляцію, граючи легато в окремих частинах музики. Це для того, щоб не руйнувати ритм, який, на мою думку, значно важливіший за артикуляцію.

Оскільки весь твір починається з дуже довгої каденції, і часто перше враження визначає, як слухач сприйме характер твору, великого значення набуває інтерпретація каденції. Важливо зосередитись у початковій партії *recitativo in forte* на фразобудуванні. Варто зазначити, що водночас із фразами великого обсягу (як було визначено вище в структурі «матриці» фраз, їх можна умовно назвати «фразами макрорівня») існують також більш дрібні мотиви (що утворюють так званий «мікрорівень»). Оскільки вступ складається лише з шістнадцятих, інтерпретація ритму відіграє головну роль. П. Еурель [91] відмічає дві основні інтерпретації виконання зазначених ритмічних патернів та наголошує на відсутності в більшості виконавців-саксофоністів саме такого підходу, що відбувається, на думку автора, через слабку традицію академічного саксофонового мистецтва. Автор зауважує, що більшість інших саксофоністів роблять нижні ноти надто довгими, що, на

його погляд, руйнує ритм. Причиною такого виконання автор вбачає у недостатньому володінні технікою гри в регістрі, коли часто буває важко дістатися до нот найнижчого діапазону саксофона, і губний апарат та дихання мають трохи часу для відпочинку. Однак це далеко не найелегантніша інтерпретація в музичному відношенні і є радше результатом ігрової технічної лінії. Дві інтерпретації, які пропонує П. Еурель у вступі, стосуються концентрації та розрідження напруги. Мислення слід орієнтувати на ритм, але також і на звучання, тобто враховувати зміни тембру та динаміки.

1.3.2 Тенор-саксофон в композиторській практиці

Композиторська творчість ХХ століття ознаменувалася періодом неперевершених експериментів і досліджень сонористики та сонористичних ефектів (тембр, інтонація тощо). Хоча композиційні структури та форми все ще входили до сфери творчих інтересів композиторів, вони почали зосереджувати свою увагу на різних доступних звуках. Оскільки спосіб, у який композитори слухали та сприймали звук, змінювався, вони виводили тональні можливості акустичних інструментів за рамки традиційних виконавських практик у нові сфери. Мета полягала в тому, щоб вивести екстрамузичні звуки на повноправний рівень з інтрамузичними та використати їх у серйозній та осмисленій композиції. Щоб відкрити ці нові звукові можливості, композитори активно співпрацювали з виконавцями. Співпраця композиторів і виконавців давно є невід'ємною частиною інструментальної композиції. Однак у цей період виконавці відігравали особливу роль у розвитку нових стилів гри та відкритті нових технік. Оскільки сучасні композитори почали відходити від традиційної тональності та досліджувати більш різноманітні тембри та ефекти, подібне переосмислення розуміння можливостей інструментів стало необхідністю. Крім того, співпраця діє як метод для музикантів з різними навичками (такими як композиція та виконавство), щоб об'єднати різні музичні ідеї чи

музичний досвід і знайти спільні «точки зіткнення» та розуміння. Співпраця часто може спонукати композиторів реалізувати свої музичні бачення та відкрити ідеї, які неможливо було б реалізувати в інших умовах. В дослідженні Петера Лунга [104] наводиться приклад співпраці гобоїста Крістофера Редгейта та двох різних композиторів, Дороті Кер і Фабріса Фітча. Кожен композитор продемонстрував дуже своєрідний підхід до цієї співпраці. Кер використовував поетичну ідею, щоб відкрити можливості гобоя, тоді як Фітч використовував матрицю звуковисотності, складену з інтонацій, на яких він хотів зосередитися, щоб стимулювати співпрацю. Від взаємного характеру співпраці ці відносини «принесли користь як композитору, так і виконавцю, оскільки вони пролили світло на раніше «приховані» можливості гобоя, включаючи зміни тембру та ефекти» [104, с. 41]. Дерев'яні духові інструменти отримали значну користь від цього періоду експлуатації та співпраці, отримавши безліч нових технік виконання. Ці техніки включають мультифоніку, блісбігліандо (темброві трелі), ударні ефекти та розширення звуковисотного діапазону. У виконавській практиці академічного тенор-саксофону як мультифоніка, так і альтіссімо (висхідне розширення діапазону) стали особливо поширеними. З технічної позиції, для оволодіння регістром альтіссімо Л. Максименко [35] радить використовувати систему додаткових аплікатур. У цій системі доступно безліч аплікатурних варіантів для кожного альтіссімо звуку. У професійному музичному виконанні необхідно користуватися різними варіантами аплікатур, оскільки кожен з них має свої особливості та призначення: один – для зручності виконання складних віртуозних пасажів, інший – для досягнення точної інтонації, а ще інший – для виконання швидкого тремоло.

Варто зазначити місце в та роль в академічній сфері музикування тенор-саксофона. Цей член «родини» саксофонів також має унікальний шлях становлення на академічній сцені. При цьому цей шлях не був позбавлений проблемних ситуацій. В дослідженні В. Апатського вказується, що «кожний звук духового інструмента по-суті володіє своїм «мікротембром». Тому

навіть проста гама, що виконувалась на ньому, – це вже переливи граней тембру, гра звукових барв. Слухач, з одного боку, сприймає загальний тембр інструмента, з іншого – чує безперервну зміну тембру внаслідок зміни висоти звуків, що видобуваються» [5, с. 257]. Криза тембрової ідентичності академічного тенор-саксофона обумовлена тим фактом, що саме цей різновид саксофону, особливо починаючи з другої половини ХХ століття, зайняв лідируючу позицію в джазі, зокрема в таких напрямках, як хард-боп, кул, ф'южн та фрі-джаз.

У репертуарі класичного тенор-саксофону спостерігається розбіжність, яка вказує на два чітких уявлення композиторів щодо цього інструменту: «З мого досвіду є люди, які сприймають його як справжній ліричний інструмент і використовують його в дуже ліричному сенсі, і є люди, які використовують його більш агресивний прояв, будь то повернення до стилю рок-н-ролу, але є або прекрасний ліричний стиль, або стиль дикого, не завжди естетичного агресивного звукоутворення» [цит. за 104, с. 59]. Виконавці погоджуються, що для тенор-саксофоністів важливе володіння палітрою кольорів академічного звучання, при цьому вони виступили за підхід, подібний до того, який чули від джазових тенор-саксофоністів. Як зазначає Петер Лунг, «тенор-саксофон традиційно асоціюється з джазовою музикою, і саме в цьому жанрі інструменталісти прагнуть створити унікальне звучання» [104, с. 59]. Таким чином, сфера джазового музикування допомогла академічним виконавцям на саксофоні виявити потенціал різноманітних тональних забарвлень і акустично-технічних якостей інструмента, доступних для виконавців у будь-якому жанрі: «Він має таку глибину резонансу, яку також можна чудово застосувати в сфері академічного музичного мистецтва» [цит. за 104, с. 60]. Академічні саксофоністи все частіше говорили про своє бажання досягти темного та добре округленого тембру інструмента, що нагадує відомих джазових тенор-саксофоністів минулого: «Як класичного музиканта мене набагато більше приваблювало звучання Стена Гетца чи більше схожого на Вейна Шортера. ... Була така складність форми їхнього

звукоутворення, яку ви можете почути в їхньому голосі, і це в більшому ступені йдеться про гнучкість, а не про хрип» [104, с. 60]. Петер Лунг вказує на різницю в підході між класикою та джазом, коли джазові виконавці використовують резонансні та різкі можливості звучання, тоді як класичні виконавці більш стримані та не реалізують весь потенціал інструменту. Гнучкість амбушюру була першорядною для виконання в академічному саксофоновому мистецтві. При цьому виконавці використовували стилі техніки амбушюру, більш знайомі старшому поколінню джазових виконавців. Академічні саксофоністи вважали, що вони володіють великою глибиною звуку в результаті свого складного та розвиненого амбушюру.

«Універсальність» саксофона, тобто його здатність успішно функціонувати як в академічній, так і в неакадемічній сферах музикування також відмічена Петером Лунгом [104]. Автор приходить до цікавих результатів стосовно схильності саксофоністів різних країн (та континентів) до однієї чи іншої сфери музикування. Лунг виявляє очевидну тенденцію в результатах для виконавців на саксофоні з певних країн, які віддають перевагу певним творам або стилям композиції. Учасники з Нідерландів номінували більшу кількість авангардних/сучасних робіт і менше композицій в стильовому полі кросоверу та Third stream. Це контрастує з добірками саксофоністів із Великої Британії, які, як правило, навпаки віддавали перевагу кросоверам або творам напряму Third stream та традиційним композиційним стилям академічного музичного мистецтва. Результати виконавців зі Сполучених Штатів Америки, однак, показують більшу прихильність до творів, написаних американськими композиторами, демонструючи досить рівномірний вибір як авангардних, так і кросоверних творів. Австралійські виконавці показали найрізноманітніший вибір із виборами з усіх трьох основних композиційних стилів, з явною схильністю до авангардних та кросоверних творів. Один американський виконавець, який підтримує стиль виконання Сігурда Рашера, зізнався, що за останні 25 років не міг пригадати жодного твору, який би вважав значущим. Замість

цього він «вибрав твори, що передували оригінальному періоду часу через значення їхніх композиторів» [104, с. 67].

1.3.3. Перекладення, твори для ансамблю та соло

Багатофункціональність саксофона не можна передати без звернення до ансамблевих творів з репертуару цього інструменту. Репертуар ансамблевої практики саксофона в ХХ — ХХІ столітті відрізняється надзвичайною широтою: від стандартного квартету саксофонів до ансамблів різних інструментальних складів із залученням саксофона: саксофона та маримби, електроніки, саксофона та труби, саксофона та віолончелі. Такі процеси пов'язані із експериментальними дослідженнями композиторів, що були спрямовані на пошук нових тембральних комбінацій у камерній музиці. Це, в свою чергу, призвело до створення вільних та сміливих форм, що стали загальноприйнятними наприкінці ХХ століття. Починаючи з другої половини ХХ століття, багато композиторів зосереджують увагу саме на камерній музиці. За спостереженням М. Мимрика та І. Савчука, це часто можуть бути традиційні ансамблі, де «композитори використовують нестандартні комбінації інструментів» [38, с. 161]. Різноманітність камерних творів, що виникли в другій половині ХХ століття, дозволяє провести їх наступну класифікацію за тембровими характеристиками, зокрема у контексті камерно-духових ансамблів, що її зробили М. Мимрик та І. Савчук:

- «традиційні ансамблі (духовий квартет, духові ансамблі за участю фортепіано, квінтет дерев'яних духових, брас-квінтет, саксофонний квартет тощо);
- нетрадиційні склади (міні-оркестрові й монотемброві ансамблі);
- міні-оркестрові ансамблі, які залучають оркестрові інструменти одинарного складу, до яких зазвичай приєднуються фортепіано, арфа і ударні, а сам термін одинарний вказує на характер їх складу і звучання» [38, с. 161].

Автори наголошують на основних темброво-акустичних особливостях саксофона, завдяки яким композитори мали змогу втілити широкий спектр звуковиразних засобів. Це, передусім:

- модифікації саксофона упродовж ХХ століття (розширення акустичного каналу інструмента, зміни мундштуків для формування різножанрових типів звучання виконуваної музики тощо);

- високі сучасні вимоги до звучання саксофона, «зумовлені технічним удосконаленням інструмента і глибоким та урізноманітненим композиторським темброво-звуковим рішенням власної композиції;

- об'єктивні фізичні дослідження виконавських можливостей у керуванні звучанням інструмента, та динамічні можливості» [38, с. 161-162].

Окрім духових ансамблів, саксофон може успішно функціонувати у поєднанні з іншими інструментами, струнними, ударними, етнічно-екзотичними тощо. Варто назвати такі ансамблеві твори, в яких бере участь саксофон. Це, наприклад, Квартет Op.22 для кларнета, скрипки, тенор-саксофона та фортепіано Антона Веберна, «Цикл» Франциско Девіна для саксофона-альта, туби, флейти та фортепіано, «Містичний секстет» W. 131 для флейти, гобоя, кларнета, саксофона-альта, гітари, челести та арфи Ейтора Вілла-Лобоса, а також його «Хор №7», W. 199 для флейти, гобоя, кларнета, саксофона-альта, фагота, скрипки та віолончелі; «Серенада для 12 інструментів» Op. 61В для гобоя d'amore або гобоя, кларнета, бассет-горна (або англійського ріжка), сопрано-саксофона В (або корнета), аксофона-альта in Es, тенор-саксофона in В, баритон-саксофона in Es (або віолончелі), Бас-саксофона in В та арфи Джозефа Холбрука та багато інших. За спостереженням М. Мартіна, «саксофон можна використовувати майже в будь-якому ансамблі завдяки його здатності проектувати, як мідний духовий інструмент, змішувати, як дерев'яний духовий інструмент, і використовувати ударні елементи (плескати язиком) як ударний інструмент» [109, с.29].

У плані тембрових поєднань інтерес становлять ансамблеві твори П. Дюбуа за участю саксофона («Концерт цирк-парад для саксофона-альта і

перкусії», Тріо для флейти, саксофона-альта та фортепіано). У Квартеті для саксофонів голоси звільнені від традиційного семантичного навантаження, бас не обов'язково грає опорні ноти гармонії, сопрано може грати акомпанемент, тоді як сольний фрагмент доручений альту чи тенору, а іноді й баритону. Середні голоси мають широкі регістрові можливості, часто виконують самостійні партії, можуть функціонувати як фон, який утворений віртуозними технічними елементами як у дуольній, так і в триольній ритмічній організації. При цьому слухач може відчувати таємничість, спостерігаючи зв'язок між усіма чотирма голосами. Рівноправність голосів автор любить наголошувати, використовуючи прийом розподілу мелодійної фрази на всі голоси по черзі, причому послідовність виконання даних фрагментів може бути обрана у довільному порядку. Чергування остинатних акомпанементів з хитромудрими мелодіями або нерівномірними ритмічними малюнками також є однією з властивостей композиторського письма П. Дюбуа.

Також саксофон може ефективно функціонувати у виконанні музики ранніх періодів, зокрема, бароко. Наприклад, акустичні можливості саксофона дозволяють відтворювати таке специфічне звучання, яке точно відображає тембральне забарвлення струнних інструментів. Ці паралелі прослідкував дослідник Майкл Майер [111] на прикладі транскрипцій шести сюїт для віолончелі соло Йоганна Себастьяна Баха, які автор вважає особливо ефективними у виконанні на саксофоні³.

Для аналізу Майкл Майер обрав транскрипцію для саксофона Трента Кінастона з оригінальною партією віолончелі в Сюїті №5 Й. С. Баха. Транскрипція Кінастона Сюїти № 5 є частиною його колекції сюїт для віолончелі Баха, транскрибованих для саксофона соло. Важливо зазначити,

³ Шість сюїт для віолончелі соло Баха були створені приблизно в 1720 році, коли він був капельмейстером у Кетені. Пізніше вони були опубліковані в Лейпцигу в 1825 році. Кожна з шести сюїт містить шість частин. Більшість прелюдій у сюїтах для віолончелі спочатку створювалися без метра чи нот. Це дозволяло виконавцям «імпровізувати та прикрашати ритми» [111, с. 2]. Дві сюїти для віолончелі, які не дотримуються цього шаблону, це друга та п'ята, «містять прелюдії, складені з ритмічною чіткістю» [111, с. 5].

що порівняння з версією для віолончелі зроблено за умови, що твір має виконуватись на баритон-саксофоні. Діапазон і теситура між віолончеллю і баритон-саксофоном вражаюче схожі. Виконавці епохи бароко нерідко представляли музику на будь-яких доступних їм інструментах. Бах зазвичай транскрибував свою музику для інших інструментів; він написав версію сюїти № 5 для лютні [цит. за 111, с. 5]. Щодо діапазону, сюїта № 5 написана в тональності до мінор і окреслює дві з половиною октави. Сюїта № 5 також передбачає виконання віолончелістом техніки скордатури (термін, який застосовується до струнних інструментів для «позначення налаштування, відмінного від звичайного, усталеного» [цит. за 111, с. 5]. Сюїта № 5 закликає віолончеліста налаштувати найвищу струну на G, а не на A. Це розміщує діапазон написання на саксофоні від «до» першої октави до «фа» третьої. Цей діапазон гри є зручним і зберігає природний характер порівняно з оригінальною версією для віолончелі. Часто, коли віолончелісти виконують сюїти для віолончелі, вони не артикують усі звуки подвійних, потрійних або четверних угруповань тривалостей одночасно. Частіше спочатку артикуляції підлягають перші ноти з угруповань. На саксофоні також таким чином зручніше відтворювати артикуляцію, спираючись на перший звук. Це ефективно імітується як витончені ноти на баритоновому саксофоні, оскільки нижня теситура інструменту дуже резонансна. Цей резонанс створює «ілюзію», що звучання низького звуку все ще зберігається, водночас із цим звучать ноти «другого голосу» у більш високому регістрі, тобто створюється ефект багатоголосся або прихованої поліфонії. Особливий інтерес становлять динамічні і темпові ознаки, записані в транскрипції саксофона. В оригінальному рукописі Бах не нотував жодної динаміки, темпу чи темпових позначок. У період бароко ці виразні засоби майже завжди залишалися на розсуд виконавця. У транскрипції Трента Кінастона, на яку спирається Майкл Майер, запропоновано усі ці музичні нюанси. Позначки, які вказав транскриптор, дають висхідну точку для сучасного виконавця. Проте, зрештою, це прерогатива виконавця – визначати динамічні та темпові

позначки, які він/вона вважає найбільш ефективними з точки зору власної художньої інтерпретації. У інтересах будь-якого виконавця було б прослухати різні професійні записи віолончелі та інші записані транскрипції, щоб визначити, коли використовувати ці музичні нюанси.

Підкреслюючи особливу природу звучання саксофона соло, слід відзначити, що унікальність тембральних можливостей цього духового академічного інструменту найкраще виявляється в музичних творах, спеціально створених для соло-виконання на саксофоні (включаючи різновиди «сімейства» цього інструменту). При цьому Л. Дразниця відмічає, що «незважаючи на загальну звукову однорідність усієї родини, не всі саксофони є однаковими та рівноцінними за своїми звуковими якостями» [21, 57]. Саме такий акцент тембральних характеристиках інструментів в якості основного критерію у сольних духових творах робить композиторка Людмила Самодаєва, сучасна представниця одеської композиторської школи, в своєму циклі «П'ять соло» для саксофона. Авторка використовує одразу п'ять різних інструментів з родини саксофонів: сопрано, альт, тенор, баритон і бас. В цьому циклі невеликих за масштабом композицій (тривалість циклу - близько 11 хвилин) композиторка підкреслює унікальність тембру кожного з інструментів у відмінних порівняннях, що відбуваються в цих музичних творах. Такому співставленню тембрів та їх порівнянню між собою сприяє також сама структура твору. Харківський композитор Олександр Щетинський у композиції для саксофона-баритона соло «Промова» успішно продемонстрував темброву індивідуальність цього представника саксофонного «сімейства». В даному творі виражальний потенціал саксофона-баритона втілено завдяки широкому спектру художніх засобів виразності. Характер та можливості звучання саксофона-сопрано репрезентовано в творі «In B» київської композиторки Ганни Гаврилець. В творі окрім тембрового аспекту, особлива увага приділяється звуковисотному діапазону інструмента. Тембральні характеристики саксофона-альта майстерно відтворені львівським композитором Зеноном

Ковпаком в етюд-картині «Зранку з високого замку» для саксофона-альта соло. Порівнюючи особливості звучання різних регістрів саксофона-альта, даний твір соло відкриває діалогічний інтонаційний контент, який стає основою для структурування музичної форми.

Серед значущих творів соло саксофонного репертуару з доробку українських композиторів слід також вказати Сонату для саксофона соло київського композитора Сергія Пілютикова. Як зазначає В. Громченко, ця Соната «у 2000 році в Києві була обов'язковим твором українського автора на Міжнародному конкурсі саксофоністів «Сельмер-Париж в Україні» [15, с. 162]. Окрім цього, не можна обійти увагою твір В. Рунчака «Трішки музики на честь Адольфа Сакса» (2014) для саксофона соло. В цій композиції автор використовує широкий спектр виразових можливостей саксофона, що в значній мірі визначає рівень майстерності саксофоніста. В. Рунчак високо цінить і активно використовує сучасні виразові можливості саксофона у вишуканій і ексцентричній стилістиці. Він досліджує межі, на яких починається абсолютний експеримент з виразовими можливостями інструмента, і закликає саксофоніста досягати нових художніх виразів, які визначаються саме граничними виконавськими можливостями саксофоніста. У творі присутня чисельна кількість новітніх виконавських авангардних технік саксофона: мультифоніки, слеп, аерофони, техніка перманентного дихання, шумові ефекти, мікрохроматика тощо. Таким чином, композитор розкриває широкий арсенал художньо-виразових можливостей сучасного саксофона. Важливо відзначити символічність акту звернення українського композитора до видатного бельгійця Адольфа Сакса – винахідника та, за висловом В. Громченка, «історичного батька найпопулярнішого сьогодні духового академічного інструмента» [15, с. 163]. Таким чином, Володимир Рунчак презентує оновлені виразові можливості саксофона, які актуальні на початку XXI століття.

1.4. Виконавські стилі академічних саксофоністів

1.4.1 Звукообраз концерту О.Глазунова у дзеркалі виконавських стилів Г. ді Бакко, А. Барнкампа, Дж. Лулоффа

У Квартеті для чотирьох саксофонів і Концерті для саксофона з оркестром О. Глазунов заклав традицію процесу написання твору у співпраці з виконавцем. Зокрема, відомо, що Концерт було написано на прохання С. Рашера, стиль якого відрізнявся як віртуозною технікою, так й м'якістю тону. Відомо також, що композитор чув виконання датського саксофоніста та француза Мюля. Д. Зотов відмічає, що музикантові було властиве «неповторне звучання саксофона», віртуозність та «насичене, об'ємне вібрато», що «стало візитівкою музиканта» [24, с.45]. Без сумніву, композитор надає виконавцеві можливість продемонструвати всі ресурси інструменту – від регістрових можливостей до кантилени, фіоритур, пасажів, звучання.

Завданням цього підрозділу є аналіз виконавських стилів видатних саксофоністів сучасності Гаetano ді Бакко, Арно Барнкампа та Джозефа Лулоффа (на прикладі виконання Концерту О. Глазунова). Наш підхід заснований на порівнянні таких параметрів, як: ритм, темп, артикуляція,, звучання як кожного голосу окремо, так і фактури в цілому, динаміки, тембру саксофону.

У виконавській версії Гаetano ді Бакко оркестровий вступ, що триває 10 тактів, одразу налаштовує слухача на спокійний, розповідний настрій. В цифрі 1 починається партія саксофону. З перших звуків можна звернути увагу на манеру викладення Гаetano ді Бакко. Звук саксофону цього виконавця характеризується насиченими низькими частотами, які ще більш проявляються в низькому регістрі. Також саксофоніст застосовує вібрато, особливо в кантиленних епізодах. Перша цифра звучить у широкому викладенні, навіть дрібні тривалості виконуються неспішно та рельєфно. Всі ритмічні фігурації ді Бакко виконує із чітким розрізненням рівних тривалостей чи пунктиру, що привертає увагу, коли такий ритм звучить у співставленні. В цифрі 2 виконавець вносить власні зміни в нотний текст —

випускає довгий звук «ре» першої октави й робить замість нього паузу. В цифрі 3 відбувається зміна тональності та з'являється танцювальний характер. Але у виконанні ді Бакко танцювальність не проявляється, оскільки соліст не виділяє акцентовані в нотному тексті звуки, всі форшлаги та мелізми звучать плавно, а ноти, що відмічено виконувати штрихом стаккато соліст грає згладжено та м'яко. Варто відмітити дуже тонке відчуття виконавця до темпових змін: наразі із відмітками в нотах стосовно темпів, яких ді Бакко дотримується досить сумлінно, виконавець додає свої темпові відхилення. Можна припустити, що соліст таким чином трактує фразування — структура фрази, її напрямок, штрихи, регістр та ритм “диктують” виконавцеві характер темпу та динамічного нюансу. Наприклад, за один такт до цифри 4 ді Бакко робить помітне *rallentando*, яке в нотному тексті відсутнє.

Серед важливих виконавських рис Гаetano ді Бакко слід вказати особливо м'який підхід до звуковидобування. Виконавець використовує лише м'які штрихи, навіть в тих фрагментах, де позначено тверду артикуляцію. Іноді соліст додає штрих легато. Для цифр 5 та 6 характерна певна виконавська закономірність: всі пасажі, які мають низхідний напрямок (в даному випадку вони викладені в тріольному ритмі), ді Бакко грає із ритмічною свободою, може «зависати» на певних звуках, що додає пунктирності ритму, а також кожне ритмічне угруповання характеризується невеликими темповими відхиленнями. При цьому, всі висхідні пасажі (що мають квартольне викладення) виконуються солістом рівно та чітко, без темпових змін.

Концерт для саксофона та струнного оркестру О. Глазунова насичений постійними модуляціями та хроматизмами. Всі хроматичні ходи ді Бакко виконує легко та в залежності від напрямку пасажів змінює динамічний показник. Взагалі зазначимо, що цей соліст приділяє велику увагу до динамічних нюансів. Він дотримується позначок нотного тексту, але й проявляє власну інтерпретаторську ініціативу та додає ще більшої градації

динаміки. Стосовно нюансу *forte*, для Гаetano ді Бакко є характерним не застосовувати надто гучний нюанс та форсування звуку. Можливо, на думку соліста є справедливим факт, що динаміка посилюється й за рахунок підвищення регістру, і якщо форсувати звук на високих нотах, це може звучати перебільшено і зруйнувати художній образ. На позначки зміни темпів (*piu mosso, meno mosso, stringendo, vivo*) виконавець реагує дуже швидко, без попередньої підготовки чи “розгойдування”. В цифрі 9 віртуозно-схвильований епізод закінчується, характер музичного тексту змінюється на ліричний та кантиленний.

Для цифр 10, 11 та 12 важливим є підхід до фразування. Гаetano ді Бакко майстерно володіє низкою виконавських труднощів на саксофоні — це і виконання максимально високих нот діапазону нюансом піаніссімо, і витримка довгих фраз на одному диханні, і м’які та плавні регістрові переходи. Соліст демонструє надзвичайні здібності володіння виконавським диханням: в інтерпретаторській версії Гаetano ді Бакко з метою збереження цілісності фразування безперервно виконує довгі фрази тривалістю кілька тактів. Навіть при цьому не бере дихання, яке позначено в нотному тексті, наприклад, в такті 6 цифри 11 та такті 4 в цифрі 12.

Всі кантиленні епізоди твору ді Бакко трактує із надзвичайним пом’якшенням звукових якостей інструмента та додає власний підхід до маркованих нот. Акценти, що позначені в нотному тексті, соліст не виконує, рельєфність створюється здебільшого за рахунок ритму, динаміки та інтонації. Наприклад, в цифрі 17 та 18 марковані половинні тривалості виконуються без акцентів та на нюансі *p*. А в цифрі 19 дві фрази (такти 4 та 5) позначені в нотах різним штрихом, але у виконанні ді Бакко вони звучать за артикуляцією однаково, відрізняючись лише за динамікою.

Кожна модуляція «готується» виконавцем, позначається уповільненням темпу, яке може бути ледь помітним, а може мати суттєвий показник. Виконавська стилістика Гаetano ді Бакко має ще одну важливу складову. Соліст дуже контрастно виконує віртуозні та ліричні фрагменти музичного

твору. Тобто, трактує образний зміст із певною гіперболізацією: сфера лірики виконується широко, із м'якою виразністю, в той час як віртуозні хроматичні пасажі соліст грає дуже стрімко, швидко, із неймовірною чіткістю та рівним ритмом. Таким чином, від кожного типу характеру музичного матеріалу ді Бакко намагається продемонструвати максимальний виразний потенціал.

Цікавим є також трактування виконавцем каденційних фрагментів. Перший каденційний фрагмент, який є своєрідною “прелюдією” до великої каденції починається за два такти до цифри 21 та триває 10 тактів. В даному випадку соліст зберігає всі вказані автором акценти та трохи подовжує витримані звуки. Від позначки в нотах *piu mosso* до позначки *vivo* відстань лише 2 такти, але виконавець встигає за цей час зробити велике прискорення темпу й динаміки. Це свідчить про високий рівень соліста стосовно розрахунку даних показників. До більш масштабної каденції ді Бакко “готується” за допомогою суттєвого *rallentando*. Соліст вносить певні зміни до нотного тексту, наприклад, підвищення динаміки виконує нюанс піано. Пасажі квартолями шістнадцятих ді Бакко грає швидко та технічно, демонструє блискучу віртуозність. Особливо таке враження складається під час виконання пасажів штрихом легато. При виконанні штрихів стаккато ді Бакко використовує м'яку артикуляцію, завдяки чому стаккато сприймається на слух як штрих деташе. Інколи соліст навіть замінює стаккатний штрих легатним, тобто вносить корективи до нотного тексту. Лише остання фраза перед епізодом *Capriccioso* виконується повністю відповідною твердою атакою. Ще один компонент, на який слід звернути увагу в каденції — це майстерний перехід соліста від дводольного ритму до тріольного (квартолі шістнадцятих змінюються тріолями восьмих, такти 6 та 7 від початку каденції), при цьому є досить непомітним ані уповільнення темпу, ані відчуття непарного ритму.

Наступний після каденції фрагмент викладено в характері скерцо. Для виконавства на саксофоні в даному випадку присутні деякі труднощі — різкі зміни регістру (широкі інтервальні ходи на октаву). Відомо, що на будь-

якому духовому інструменті зміна регістру передбачає зміну навантаження на м'язи губ, тому безперешкодне виконання такого матеріалу (без зміни звукових якостей) на духових інструментах можливо лише за умовами розвиненої гнучкості амбушюру. Соліст ще більше ускладнює це завдання, роблячи прискорення темпу при тому, що автором такі темпові зміни не передбачалися.

В ц. 24 починається домінування тріольного ритму, за розміром та характером викладення спостерігається схожість із танцем тарантелюю. Гаetano ді Бакко в даному епізоді є схильним до більш рівного виконання в динамічному плані. Він не робить різких контрастів f та p , як це позначено в нотному тексті, а грає все в межах середнього динамічного показника. Проте на навіть незначні темпові зміни виконавець реагує тонко та точно.

Ц. 34 є цікавою в плані взаємодії партії соліста та акомпанементу. Партія саксофона представляє собою ліричну, розспівну сферу, соліст це відчуває та навіть продовжує тривалість чвертей, що додає виконанню ще більшої широти та простору. Водночас із цим акомпанемент струнного оркестру виконує стрімку тріольну пульсацію та використовують короткі відривисті штрихи. Таким чином, відбувається поєднання матеріалу протиставлення: паралельно звучать дві контрастні сфери — пісенна та танцювальна. Це створює незвичайний художній ефект.

Підсумовуючи результати аналізу виконавської інтерпретації Гаetano ді Бакко вкажемо *основні риси виконавського стилю соліста-саксофоніста*. Це, передусім, м'яка артикуляція, максимальна реалізація виразного потенціалу образних сфер (лірична, кантиленна та скерцозно-танцювальна), які виконуються ді Бакко із помітним контрастом, тенденція до утворення довгих фраз, навіть в тих випадках, коли автором передбачаються фрази, більш короткі за тривалістю. Солісту притаманне виконання у вільному ритмі низхідних пасажів та чітке та ритмічне виконання висхідних пасажів. Гаetano ді Бакко з легкістю вирішує всі виконавські труднощі, широкі октавні ходи в швидкому темпі звучать плавно та без змін звукових якостей

інструменту. Фрагменти, що потребують розвиненої пальцевої техніки також виконуються філігранно, без ривків та звукових спотворень. Позитивне враження також справляє володіння виконавцем розвиненою технікою дихання та витриманість та лабільність губного апарату соліста. Гаetano ді Бакко не форсує силу звуку, динамічний показник f виконує із помірністю, особливо в тих випадках, коли музичний матеріал звучить у високому регістрі. Слід зауважити також, що соліст робить значний інтерпретаторський внесок в даному виконанні. Гаetano ді Бакко вносить багато змін до нотного тексту та авторських вказівок, орієнтуючись на власне відчуття художнього змісту твору. Наприклад, соліст може гіперболізувати деякі позначки в нотному тексті, зробити ноти довшими, для того, щоб створити певний звуковий контраст. Виконавець також бездоганно орієнтується в партії акомпанементу та використовує певні технічні засоби для більшої виразності та підкреслення взаємодії партій саксофона соло та струнного оркестру. Все перераховане свідчить про високий рівень виконавської майстерності та інтерпретаторських здібностей саксофоніста. Цікавим також є фрагмент — такти 5 та 6 цифри 54. Авторський тріольний ритм виконавець грає таким чином, що на слух сприймається як квартольний ритм. Як буде показано в наступних виконавських версіях, інші солісти так само дотримуються такої манери виконання. Отже, таке трактування є в певній мірі розповсюдженим.

Кода Концерту у виконанні ді Бакко звучить блискуче й готує слухача до кульмінаційного висновку твору – звуку «до» четвертої октави, яким закінчується Концерт. Слід зазначити, що це надзвичайно висока нота для діапазону саксофона, і розташування її наприкінці твору ставить перед виконавцем складне завдання для витримки амбушюра.

Арно Борнкамп презентував виконання концерту у 2017 р. Тему виконавець проводить більш стрімко та у більш швидкому темпі, ніж попередній виконавець. Всі дрібні тривалості соліст грає швидко, що сприймається як пасаж. Звучання інструменту А. Борнкампа

характеризується перевагою середніх частот в тембрі, а також виразним вібрато, причому воно присутнє як в низькому, так і у високому регістрах. Довгий звук «ре» в ц. 2 А. Борнкампа виконує у повній тривалості, відповідно нотного тексту. Зміна характеру з ліричного на скерцозний, що відбувається в цифрі 3, виконавець передає досить чітко. Для цього він навіть вдається до незначних змін авторського тексту, вкорочуючи всі восьмі тривалості, що розташовані наприкінці фраз. Перед ц. 4 А. Борнкампа не робить ніяких темпових змін. Тріольний ритм в цифрі 5 соліст також грає вільно, ритмічний патерн (такий патерн трапляється часто протягом всього твору), що складається з двох тріолей Борнкампа завжди грає із пунктиром. Виконавець подовжує кожен четверту ноту такого угруповання. Але на відміну від Гаetano ді Бакко, висхідні пасажі квартолей шістнадцятих А. Борнкампа виконує також не рівно. Таким чином, виконавському стилю Борнкампа не притаманна рівномірність у виконанні однакових тривалостей, його гра характеризується більш вільним ставленням до нотного тексту.

Ц. 7, що містить віртуозні угруповання шістнадцятих, виконується солістом в прискореному темпі, дотримується авторських вказівок щодо штрихів. Артикуляція А. Борнкампа є чіткою, переважає тверда атака, особливо це привертає увагу, коли відбувається чергування штрихів легато та стаккато. Стосовно динамічних показників, Борнкампа використовує дуже виразний динамічний спектр, звук його саксофона в верхньому регістрі яскравий та трохи пронизливий, особливо при збільшенні сили звучання. В цифрі 8 виконавець сильно прискорює темп, під час виконання пасажів мислить квартольним ритмом шістнадцятих. Незважаючи на те, що ці тривалості згруповано в нотах по 8 в одному пасажі, А. Борнкампа помітно виділяє кожен першу ноту з чотирьох, але робить це не за допомогою атаки язика, а за допомогою поштовху повітряного струму під час видиху. Сильне нарощування динаміки звучання та темпу, що триває 4 такти, призводить до кульмінації, яку Борнкампа виконує із відтворенням нюансу *ff*, як це вказано в нотному тексті. Щоб підкреслити кульмінаційний ефект, соліст навіть перші

дві ноти верхнього регістру (третя октава) низхідного пасажу грає більш широко, після чого стрімко та віртуозно виконує пасаж, що представляє собою хроматичну гаму. В епізоді із позначкою *Tranquillo* (такт 7 цифри 10) виконавець змінює темп на більш повільний та демонструє майстерне володіння високим регістром саксофону, що виконується на піано та з використанням вібрато. Також А. Борнкамп в цифрі 11 та 12 має власний підхід до фразування. Соліст зберігає цілісність довгих фраз, виконуючи декілька тактів на одному диханні, щоб не виникала пауза. Дихання виконавець бере лише в таких місцях, в яких це «дозволяє» ритм, наприклад, після довгих нот пунктирного ритму. Це не завжди збігається із вказівками для дихання в нотному тексті. Такий підхід до фразування можна назвати однією з важливих рис виконавського стилю А. Борнкампа.

Інтерес з позиції інтерпретаторського аналізу виконання А. Борнкампом Концерту для саксофона О. Глазунова представляє також епізод з ц. 13 по 15. Всі тріольні фігурації виконавець грає у широкому викладенні та із певною закономірністю — подовженням кожної першої ноти другої тріолі та скороченням наступної ноти. Таким чином, рівний авторський ритм перетворюється на пунктирний (восьма з крапкою та шістнадцята замість рівних восьмих). Цифру 16 виконавець підготовлює дуже помітним *ritenuto*. Ц. 17 у виконанні А. Борнкампа звучить більш схвильовано та стрімко, ніж у попереднього виконавця. Секвенційний розвиток фраз, що є розповсюдженим стилістичним композиторським прийомом в даному творі А. Борнкамп виконує із надзвичайною виразністю. Кожну наступну фразу секвенцій соліст виконує на один динамічний нюанс гучніше. Окрім цього Борнкамп подає постійний силовий імпульс за допомогою видиху, що не стільки посилює інтенсивність звуку, скільки створює ефект безперервного звучання та нагнітання. Слід зазначити, що виконавець точно дотримується вказівок стосовно артикуляції та акцентів. Особливо у випадках, коли під акцентом розташовано витриманий звук. Акцентів, що передбачаються в пасажах, А. Борнкамп також суворо дотримується. У сполученні із яскравим

тембром саксофону виконавця всі ці акценти сприймаються як прикрашення, а іноді можуть також виконувати функцію «розділових знаків» під час виконання довгих фраз. Виконання каденції А. Борнкампом слід підкреслити особливо, оскільки ця каденція є зовсім іншою, ніж прописано в нотному тексті та має суттєві відмінності. По-перше, текст каденції насичений віртуозними пасажами, що виконуються в дуже швидкому темпі і яких немає в представлених до аналізу нотах. Каденція А. Борнкампа більш тяжіє до трактування її як демонстрації віртуозно-технічних можливостей виконавця, що відповідає традиційним, історично усталеним її функціям. По-друге, в даному каденційному матеріалі трапляється мало повільних фрагментів, які б були орієнтовані на демонстрацію краси звучання та розкривали б тембровий потенціал саксофону. По-третє, в цій каденції соліст використовує велику кількість прикрашень, мелізмів та трелей, тому можна припустити, що таким чином А. Борнкамп «віддає данину» старовинному музикуванню (епоха бароко) на духових інструментах, яке мало місце ще задовго до виникнення саксофону.

Фрагмент, що триває з цифри 22 по 24 (октавні ходи) А. Борнкамп виконує коротким штрихом стакато із твердою атакою звуку. Проте в цифрі 24, де починається “тарантела” характер виконання А. Борнкампа суттєво відрізняється від виконання Гаetano ді Бакко. Борнкамп підкреслює танцювальний характер даного музичного матеріалу застосовуючи прийом скорочення всіх чвертних тривалостей. Таким чином на слух таке звучання сприймається як восьма нота та восьма пауза після неї. У поєднанні з акцентами, які виконавець яскраво підкреслює створюється ефект більшої дискретності та емоційної напруженості. Проте, наприклад, в цифрі 28 соліст виконує тріольний ритм широко та рівномірно, а патерни, де трапляються заліговані ноти, що вже за рахунок такого штриха відчуються на слух як синкопа, А. Борнкамп ще більше підкреслює додатковими акцентами. Це в певній мірі гіперболізує синкопований ритмічний ефект.

Окремо слід вказати також на виконання А. Борнкампом ліричних епізодів та фраз. Дана інтерпретаторська версія значно відрізняється від попередньої, коли мова йде про сферу лірики. А. Борнкамп виконує розпівні фрази більш стримано, відсутнє широке просторове викладення, темп досить швидкий, при цьому тривалості виконуються рівно, точно згідно із позначками в нотному тексті. Тобто, можна зробити висновок, що виконавець не трактує семантичне амплуа тембру саксофона як пасторально-ліричне, а більш схиляється до віртуозно-драматичного амплуа. Весь музичний матеріал «тарантели» А. Борнкамп використовує один основний штрих — кожні три тріолі виконуються під лігою, в той час як в нотному тексті штрихи варіюються: може бути дві тріолі легато й одна нота окремо чи навпаки.

Ще однією важливою виконавською рисою А. Борнкампа є посилене звучання нот високого регістру. Акустичні особливості всіх духових інструментів передбачають більш яскраве та гучне звучання високих нот діапазону, тому, можливо, виконавець користується даною особливістю в своєму власному трактуванні твору. Окрім цього потрібно зазначити унікальний підхід до фразування, який виконавець втілює за допомогою скорочення тривалості нот та подовження пауз між ними. Скерцозні елементи в цифрі 44 А. Борнкамп грає надзвичайно швидко та віртуозно, сумлінно відтворює всі акценти та штрихи. Проте в цифрі 50 відбувається різка зміна темпу (в нотах присутня позначка *poco piu moderato*). Сильне уповільнення виконавець використовує для того, щоб продемонструвати контраст ліричної та танцювальної сфер. В такті 5 цифри 54 соліст виконує тріольний ритм таким чином, що він сприймається як квартольний. Слід зазначити, що попередній виконавець даний фрагмент грав за таким самим принципом. Кода, що звучить в цифрі 55 розвивається стрімко та швидко, блискучі віртуозні пасажі призводять до останнього кульмінаційного звуку твору — ноті “до” четвертої октави. Закінчення Концерту для саксофону на звуці гранично високого регістру інструмента представляє для виконавця

неабияку складність, оскільки це пов'язано із витримкою великих навантажень на амбушюр духовика. Враховуючи той факт, що протягом всього твору міститься дуже мало пауз в партії саксофона, що зазвичай допомагають виконавцю відновити тонус м'язів губного апарату, саксофоніст має грамотно розраховувати сили, щоб видобути якісний останній звук.

В рамках даного дослідження вважається доцільним дати стислий аналіз виконавської версії ще одного саксофоніста-віртуоза *Джозефа Луллофа* (Joseph Lulloff)⁴. Створений ним виконавський звукообраз загальною можна охарактеризувати як найліричніший й найніжніший. Солістові притаманний матовий тембр звучання саксофону, виразність у виконанні фраз, яка досягається за допомогою розподілу повітряного стовпу під час дихання, а не за рахунок темпових відхилень. Вільне відношення до темпових та ритмічних позначок з'являється в цифрі 5, що так само робили й попередні виконавці. Однією з важливих виконавських рис Луллофа є повільне та широке виконання всіх пасажів. Соліст ніколи не прискорює темп до екстремальних показників. Зазначимо, що вібрато не є важливим компонентом виконавського стилю Джозефа Луллофа.

Показовим в даній версії є виконання епізоду *Tranquillo*, який соліст грає максимально повільно та прозоро, підкреслюючи кожен звук. Таким чином, трактування кантиленності Дж. Луллофа виступає на перший план.

Стосовно матеріалу каденції в даному виконанні він співпадає з аналізованим нотним текстом. Відмінність від виконання Гаetano ді Бакко полягає в тому, що Дж. Луллоф всі технічні пасажі виконує в стриманому темпі.

Важливою складовою виконавського стилю Дж. Луллофа є відношення до фразування. Виконавець ніколи не мислить короткими фразами, кожен короткий фразу він сприймає лише як частину довгої цілісної фрази, яка, зазвичай триває 8 тактів. Про це свідчить збільшення інтенсивності звучання

4 посилання на запис: <https://www.youtube.com/watch?v=XGL7cs8mf0A>.

та імпульсу дихання, що не втрачають сили навіть під час пауз або у витриманих звуках.

1.4.2. Творчість Жан-Марі Лондекса в аспекті виконавського універсалізму

Жан-Марі Лондекс – видатний саксофоніст, композитор і музичний інноватор, народився 12 травня 1975 р. (Париж, Франція). Від самого дитинства виявив захоплення музикою та особливий інтерес до саксофону. Його талант був помічений в ранньому віці, і він почав навчатися гри на цьому інструменті у музичній школі міста. Після завершення музичної освіти Лондекс вступив до Паризької консерваторії, де він вдосконалював свої навички в галузі класичної музики і майстерності гри на саксофоні. Він відзначався не лише віртуозністю, але й творчим підходом до інтерпретації класичних творів, додавши до них свої власні емоційні штрихи.

У 1998 році Жан-Марі Лондекс випустив свій дебютний альбом, який вразив музичний світ його унікальним стилем і технікою гри. Він поєднав класичні композиції з елементами джазу та фанку, створивши неповторний звук, який став його візитівкою. Протягом своєї кар'єри Лондекс працював з багатьма відомими музикантами та колективами різних музичних напрямків. Він брав участь у численних міжнародних фестивалях, де його виступи отримували величезну популярність і визнання аудиторії.

Жан-Марі Лондекс також відомий своїми експериментами зі звуком саксофону. Він використовував різні технології та ефекти, щоб створювати нові, нестандартні звучання. Це додало його виконавській манері унікальності та сучасності. Внесок Лондекса у розвиток сучасної музики і техніки гри на саксофоні робить його одним із найвидатніших музикантів свого покоління. Учень Марселя Муле та Жана Рів'є, він отримав першу премію в Паризької консерваторії в 1953 році (клас Марселя Мюля), потім викладав саксофон в Діжонській консерваторії протягом вісімнадцяти років і, нарешті, в Консерваторії Бордо. Регулярно запрошений до американських

університетів і в різні країни, він «відстоював статус саксофону як академічного інструменту, його репертуар в сфері академічного музичного мистецтва представлений у грандіозному масштабі» [158, с. 36].

Ж.-М. Лондекс також зробив вагомий внесок у розвиток ансамблевої гри на саксофоні, заснувавши квартет саксофоністів Ensemble de saxophones français разом з Роланом Одефруа (баритон), Гі Лакуром (тенор) і Жаком Мельцером (сопрано), потім Ensemble de Saxophones de Bordeaux, що складається з дванадцяти саксофонів.

Одним із найбільших внесків Лондекса у саксофонну сферу є його «Вичерпний довідник із репертуару саксофону» (Comprehensive Guide to Saxophone Repertoire), який є покажчиком (щорічно оновлюваним) кожного відомого твору для інструменту. Крім посібника, він є автором 29 педагогічних методик і досліджень, а також численних транскрипцій [158].

Ж.-М. Лондекс також відомий своєю співпрацею з багатьма композиторами другої половини ХХ століття, такими, як Едісон Денисов, П'єр-Макс Дюбуа, П'єр-Філіп Бозен, Крістіан Лоба та багато інших. Він продовжував розвивати саксофонний репертуар, працюючи, зокрема, з Крістіаном Лоба та Франсуа Россе над розробкою конкретного ідіоматичного репертуару. Його особливо цікавили музичні можливості, які відкриває розвиток нових технік виконавства на саксофоні.

Для становлення виконавської кар'єри Жана-Марі Лондекса неабияке значення мала співпраця з композитором П'єром-Філіпом Бозеном. В результаті такої композиторсько-виконавської комунікації не лише збагатився репертуар для академічного саксофону та проявився виразний потенціал інструмента на якісно новому рівні та започаткувався новий світовий стандарт у виконавському мистецтві на саксофоні, але й зріс інтерес з боку композиторів до написання творів для цього інструмента саме в академічній сфері музичного мистецтва. П'єр-Філіп Бозен (Pierre-Philippe Bauzin) (1933-2005) був майстерним виконавцем на клавішних інструментах, імпровізатором і композитором. Завдяки своїй тісній особистій дружбі з

Жаном-Марі Лондексом, Бозен почав писати та репрезентувати твори для саксофона з цим виконавцем, починаючи з 1959 року. Шон Мерфі вказує, що результатом такої творчої колаборації стали одинадцять оригінальних творів для саксофона з різними інструментами, від сольних композицій до великих ансамблів [112]. Однак через те, що Бозен віддавав перевагу імпровізації фортепіанного супроводу своїх творів під час кожного виступу, більшість його композицій вважалися незавершеними або втраченими. Вагомим внеском в репертуар академічного саксофона стали наступні твори Бозена: Соната №. 1 (1959), Поема (1960), П'ять коротких музичних п'єс (1960), Ескізи (1967), Дивертисмент (1968) та Квартет №1 (1962). Композитор написав численну кількість творів за участю саксофона. Це твори для саксофона соло, саксофона та фортепіано, саксофонні концерти зі струнним оркестром і повним супроводом симфонічного оркестру, саксофонне тріо, саксофонний квартет і грандіозна оркестровка з партією саксофона в його «Народній рапсодії». Результатом зусиль Бозена стало виведення академічного саксофона на високий рівень віртуозності, технічної та акустичної виразності та сприйняття цього інструмента як рівноправного члена групи духових інструментів, в той час, як багато музичних діячів та митців вже були готові викреслити саксофон з академічної сфери музикування та залишити йому амплу суто джазового інструмента, кількісні оригінальні твори Бозена для саксофона сприяли зміцненню амплу інструмента й в академічній сфері.

Іншою важливою складовою саксофонних творів Бозена, на думку Мерфі, – є те, що вони були розраховані на виконання значущими саксофоністами в історії інструменту. Його твори були присвячені двом найвидатнішим саксофоністам свого покоління Жану-Марі Лондексу та Даніелю Дефас. Бозен став одним із небагатьох композиторів, поряд із П'єром-Максом Дюбуа, Гі Лакурром та Анрі Томазі, які присвятили твори та виконували їх одночасно. Історичним елементом, який слід враховувати, є видатність подій, на яких виконувалася музика Бозена. Його композиції

займали важливе місце в програмах Жан-Марі Лондекса як на Першому, так і на Другому Всесвітніх конгресах саксофоністів, що відбулися в 1969 і 1970 роках [116]. Ці два виступи мали монументальне значення, якщо аналізувати їх як незалежні події, однак, якщо розглядати їх у тандемі, вплив Бозена на історію саксофону стає ще більш глибоким. Перший з них, виступ Лондекса з твором «Ескізи» на Першому Всесвітньому конгресі саксофоністів, став значним свідченням загальної якості композиції Бозена. Лондекс обрав цей твір центральною частиною репертуару свого виступу на цьому заході, який містив інші твори, що згодом стануть центральними в основі саксофонної літератури. На Другому Всесвітньому конгресі саксофоністів у 1970 році також була представлена творчість Бозена, де Лондекс виконав Сонату №. 1 разом у парі з сонатою Е. Денисова. У результаті цей надзвичайно важливий момент в історії саксофону став невіддільним від музики Бозена [116]. За допомогою цього виступу Лондекс ставив за мету збалансувати програму одним твором, що охоплює всі можливості інструменту на момент 1970 року, продемонстровані у Сонаті №. 1, а потім новітні можливості інструменту через репрезентацію Сонати Денисова. Іншим успіхом Бозена був розвиток чіткої композиційної естетики, яка, як можна зрозуміти, чітко ідентифікує його творчість і відокремлює його стиль від його сучасників, які також склали для саксофону в той час. Техніки, які часто використовував Бозен, були не унікальні для нього одного, а використовувалися разом, щоб розвинути щільність саксофонної композиції у французькій традиції з точки зору гармонії та ритму. Створення музики, що складається з інтервалів септим, використовувалося для розмиття ідентифікації приголосних і дисонуючих звучностей.

Творча колаборація П.-Ф. Бозена із Ж. -М. Лондексом відіграла важливу роль у розвитку саксофона в контексті авангардної літератури. Це також збіглося з прихильністю Бозена до ритмічного зміщення, що робило зв'язок між саксофоном і фортепіано більш однорідним, ніж вважалося раніше. Музика Бозена існує як чітка сходинка в розвитку репертуару інструменту в

цілому, і стає ще більш гострою в поєднанні зі знаменитим виконавцем та історичними виступами, які сприяли виходу музикування на саксофоні на якісно новий рівень.

Для більш повноцінного уявлення про манеру гри Ж.-М. Лондекса представимо стислий аналіз низки творів в його виконанні.

«*Rapsodia*» Дебюссі⁵. Під час виконання цього твору Лондекс демонструє чистий, прозорий тембр саксофона, із помітним використанням вібрато. Майже в кожному такті виконавець проявляє певний ступінь свободи обходження з нотним текстом в плані темпу: гра Лондекса відрізняється чисельними *rubato*, мікро-уповільненнями, прискореннями, ледь помітними затримками на стратегічно важливих звуках, це помітно навіть в найкоротших звукових патернах. При цьому виконавець зберігає цілісність фразування, розставляє смислові акценти за допомогою різноманітної артикуляції, як на початковій стадії звукоутворення, так і на кінцевій. Оскільки «*Rapsodia*» Дебюссі відрізняється багатою оркестровкою, значна увага приділяється тембровим сполученням різних інструментів, Лондекс грамотно підходить до цього контексту. Він блискуче орієнтується в партіях всіх інструментів оркестру, тембрально «підлаштовується» під кожен окремий тембр інструмента в залежності від того, після якого саме соло вступає партія саксофона. Тобто, продовжує ту саму колористичну сферу, яка звучала попередньо. В динамічному плані Лондекс демонструє тонку реакцію на динамічні зміни, його володіння спектром динамічних градацій репрезентовано на високому рівні, тим більш, відтворення динамічного різноманіття на саксофоні є непростим завданням, оскільки потребує майстерного володіння амбушюром та керування силою повітряного стовпу. За технічними показниками твір не представляє особливих труднощів. Але виконавець має тонко відчувати логіку фразування, відтворювати зміни у тембрі та агогіці, застосування певних

5 Аналіз зроблено за наступним записом:
https://www.youtube.com/watch?v=mfvE6di7PLw&list=OLAK5uy_ll-ICi5WrqTUWK5s8wzKZYnqgwt6-kkME&index=1, 1974 рік.

сонористичних ефектів, «вписуватися» в загальний оркестровий план тощо. Саме це підкреслює в партію саксофона в даному творі індивідуальність та виразність. Ж.-М. Лондекс вирішує всі зазначені вище виконавські завдання на найвищому рівні.

*Соната для саксофона-альта П. Крестона*⁶. В першій частині композитором передбачається технічність, велика кількість пасажів з чисельними альтераціями. У виконанні Лондекса з легкістю звучать всі труднодосяжні на саксофоні прийоми, такі як гра на піанісимо у верхньому регістрі, пасажі хроматичними інтервалами (що представляє аплікатурні труднощі), довгі, наповнені звуком, фрази, дихання, виконання пасажів у дуже швидкому темпі штрихом «стаккато», для чого необхідна майстерність координування рухів пальців та язика. Пасажі на «легато» також виконуються філігранно. Ритмічні угруповання, написані композитором здебільшого рівномірні, виконані Лондексом із урахування контексту академічної сфери музикування, тобто, без зайвих акцентів, вкорочень тривалостей та занадто гострої артикуляції. В третій частині Лондекс відтворює легкість, скерцозність, що передбачає музичний матеріал, а також акуратну артикуляцію та штрихи. Відчувається контраст між «стаккатними» та «легатними» фразами: останні виконуються дуже монолітно на потужній опорі дихання. Акценти у «стаккатних» фразах виконавець використовує помірно, без зайвого форсування, м'які. В кантиленних фрагментах широкого викладення використовує вібрато, спираючись на вокальний принцип музикування. Ще один контраст, який можна помітити в інтерпретаціях композиторських текстів Лондексом — це контраст у відтворенні кантиленного та танцювального контентів. Також варто зазначити, що виконавець розумно розраховує звуковий баланс під час регістрових переходів. Адже в силу акустичних властивостей на духових інструментах за рахунок підвищення теситури підвищується й динаміка звучання. Тому

6 Під час аналізу ми орієнтувалися на наступний запис: https://www.youtube.com/watch?v=Cup1g3hXW_Y&list=OLAK5uy_ll-ICi5WrqTUWK5s8wzKZYnqgwt6-kkME&index=2.

виконавці високого рівня завжди враховують цю акустичну особливість та грають верхні регістри із невеликими *diminuendo*. Лондекс володіє гнучкістю амбушюру та мисленневою концентрацією, щоб вирішити такі технічні завдання з успіхом.

*Фантазія-експромт для саксофона та фортепіано А. Жоліве (Fantaisie-impromptu pour saxophone et piano)*⁷. Хоча твір передбачає певний ступінь імпровізаційності та вільного виконання, наявність нотного тексту спонукає виконавця дотримуватись низки правил організації музичного матеріалу. Виконавська версія Лондекса відрізняється манерою, про яку ми вже згадували вище стосовно «Рапсодії» Дебюссі. В повільних фрагментах виконавець застосовує багато прийому *rubato*, довгі тривалості грає ще більш подовженими. Темпові відхилення взагалі є важливою стилістичною рисою Лондекса.

*Д. Мійо Сюїта Скарамуш (Scaramouche) Op. 165C.*⁸

1 частина. З самого початку твору у виконанні Лондекса проявляється специфіка його манери гри: він вносить незначні, але помітні зміни в нотний текст — в рівномірних пасажах угруповань шістнадцятих перший звук кожного такту виконує подовжено, підкреслює початкову шістнадцяту в кожному такті. При цьому далі у висхідних стрімких віртуозних пасажах Лондекс навмисне скорочує останні звуки. Такі прийоми надають більшій виразності музичному матеріалу, підкреслюють характер викладення. Тобто, незначний ефект монотонності, що може виникнути, якщо виконавці будуть лише сумлінно дотримуватись нотного тексту, Лондексу вдається уникнути маленьких затримок на перших звуках тактів. Водночас із цим, коли музичний матеріал спонукає до більшій віртуозності — виконавець також підходить до цього гіперболізовано. В третій частині сюїти Скарамуш Лондекс використовує прийом свінгу, тим самим доводить, що джазова

⁷ При аналізі ми спирались на запис: https://www.youtube.com/watch?v=pFT4cPj2NzA&list=OLAK5uy_1l-ICi5WqrqTUWK5s8wzKZYnqgwt6-kkME&index=3.

⁸ Аналіз сюїти здійснено за записом: https://www.youtube.com/watch?v=E92aY3vna5Y&list=OLAK5uy_1l-ICi5WqrqTUWK5s8wzKZYnqgwt6-kkME&index=4.

манера музикування є для виконавця природною. Дуже багато варіацій в динаміці. Танцювальність, закладена в творі композитором потенційно (адже частина має назву Бразільєра, тобто апелює до бразильських танців) у виконавській версії Лондекса виражена не досить яскраво, немає загостреності в артикуляції, початку та припиненні звуку (тобто, на різних фазах звукоутворення), навпаки – відчувається певна плавність.

Завершуючи підрозділ, присвячений видатному саксофоністу, звернемо окрему увагу на застосування Лондексом прийому вібрато. З цього приводу слід навести дослідження Томаса Зіннінгера «An Analysis of Concert Saxophone Vibrato Through the Examination of Recordings by Eight Prominent Soloists» [158]. Автор проводить порівняльний аналіз гри восьми найвидатніших солістів академічного саксофону – Вінсента Абатто, Арно Борнкампа, Клода Деангла, Жан-Марі Лондекса, Марселя Муле, Отіса Мерфі, Сігурда Рашера і Ежена Руссо в контексті відтворення вібрато на інструменті. На прикладі аналізу різних виконавських версій твору «Прелюдія, каденція та фінал» Альфреда Десенклоса (Prelude, Cadence, et Finale – Alfred Desenclos, 1956) Зіннеман приходять до цікавих висновків щодо використання вібрато Лондексом. Виявляється, що «соліст майже в п'ять разів частіше використовує вібрато на сильних долях тактів, аніж на слабких» [158, с. 117]. Цю тенденцію також можна знайти також в фрагментах, де фактично всі ноти є шістнадцятими. Єдине місце, де вібрато є доречним, це сильні перші долі тактів, і Лондекс використовував його в усіх подібних випадках [158]. Іншим місцем, де було поширене використання вібрато, були ноти з позначкою *tenuto*. Спостереження Зіннемана свідчать про використання вібрато Лондексом в більшості таких фрагментів. Оскільки багато хто вважає *tenuto* типом акценту, це приклад використання вібрато для додавання акценту до ноти. Також звичайним «місцем» для застосування вібрато є «ноти, які слідує за великим висхідним стрибком» [158, с. 117].

Вивчення мистецького впливу Жана-Марі Лондекса на академічне саксофонне мистецтво ХХ-ХХІ століть було б неповним без звернення до

його організаторської діяльності міжнародних конкурсів виконавців на саксофоні. В рамках даного дисертаційного дослідження на увагу заслуговує, передусім, Міжнародний конкурс виконавців на саксофоні імені Жана-Марі Лондекса (JMLISC). Згідно дослідженню Джозефа Прауда [133], цей захід зародився в 1996, Бордо, Франція. Спочатку планувалося, що це буде єдине змагання, яке відбудеться на честь видатного митця саксофону, однак у 2005 р. Сугрі Чароенсук, директор Коледжу музики в Університеті Махідол в Салайя, Таїланд, попросили продовжити конкурс. Таким чином, вдруге цей захід (JMLISC) відбувся саме у Таїланді у 2008 році. За словами самого Лондекса, «мета конкурсу – визнати та відкрити митців, здатних відповісти на питання виконавських вимог, необхідних для відтворення репертуару для академічного саксофона широкого спектру проявів: від відтворення старовинної музики до опанування виконавської практики, що використовуються в сучасній композиторській музиці нашого часу» [цит. за 133, с. 15]. Ця мета була реалізована на міжнародних конкурсах саксофоністів імені Ж.-М. Лондекса в змаганнях 2008 та 2011 років, де перший тур складали твори з «барокової чи класичної композиції, написаної до ХХ століття, транскрибованої для соло саксофона» [133, с. 15] та один твір зі списку сучасних сольних саксофонних творів. Однак, транскрипції були видалені з конкурсів 2014 та 2017 років, де акцент було зроблено на нових творів для інструменту. У 2017 році було втілено додаткову вимогу: учасники конкурсу мали виконати один твір для саксофона та електроніки з усіх чотирьох різновидів «сімейства» саксофонів (по одному для сопрано, альт, тенор і баритон-саксофонів). На думку організаторів конкурсу, такий підхід надає конкурентам більш сильної ідентичності. У 2017 році 5-й JMLISC знову «перевершив очікування від конкурсів саксофоністів, вперше вводячи до репертуару твори для саксофону та електроніки» [133, с. 16]. Слід зазначити, що з 2014 року вимоги конкурсу передбачають виконання творів з установленого організаторами списку, тобто, учасники не можуть вільно обирати твори для виконання. Проте формат конкурсних турів є більш

дружніший зокрема до саксофоністів, які виконують на саксофонах, відмінних від альтових, і через цей структурований вибір моделі все ще містить чіткі тенденції.

Висновки до Розділу 1

Отже, здійснений в межах розділу огляд досліджень, знакових творів та виконавських версій саксофоністів дозволяє зробити наступні висновки, що торкаються методології пропонованого дослідження, присвяченого виконавським стилям.

1. Орієнтуючись на дослідження історії саксофона, слід зауважити, що майже одразу творчість для саксофона об'єднала композиторську й виконавську творчість, що сприяло достатньо швидкому просуванню інструменту. Без сумніву, ініція А. Сакса, потім – М. Мюля (на якого орієнтувався О. Глазунов) заклала підвалини тісної композиторсько-виконавської співпраці в подальшому. Музично-виконавська інтерпретація передбачає наявність висхідного об'єкта – нотного тексту, що особливим чином відображає матеріал музичної композиції. Фіксований нотний текст стає предметом тлумачення у процесі виконання – так виникає специфічна для музики Нового часу тріада «автор – виконавець – слухач».

2. Для дослідження є важливими розробки інтерпретології стосовно позицій «виконавського стилю». Орієнтуючись на наукові розробки Ю. Ніколаєвської, яка пропонує вивчати виконавський стиль на трирівневу систему: фізичний рівень пов'язаний зокрема з психологічними особливостями виконавця; художній презентує прояви артистичної енергії та формування виконавського тезауруса; духовний рівень відбиває певний життєдосвід та комунікативний вектор. Останнє важливо при вираховуванні саме ситуації імпровізації, бо вона (особливо в колективному варіанті) завжди відбиває певну комунікативну ситуацію.

Отже, спираючись на певний досвід наукових розробок, враховуючи існуючі концепти «виконавська стилістика», «виконавська поетика»,

«виконавський звукообраз» запропонуємо власне визначення таких понять як «виконавський стиль» та «стиль імпровізації»

Так, **виконавський стиль** в межах пропонованого дослідження – *інтонаційно-мовленнєва структура, що увиразнює в звучному тексті духовно/інтелектуально/емоційні риси особистості.*

«**Стиль імпровізації**» пропонуємо визначати через систему чотирьох вимірів:

- *феноменологічний*: що відбиває сутність імпровізації як методу музикування, заснованого на моментальній передачі, як способу вислову, що з'являється в емпіричному часі;

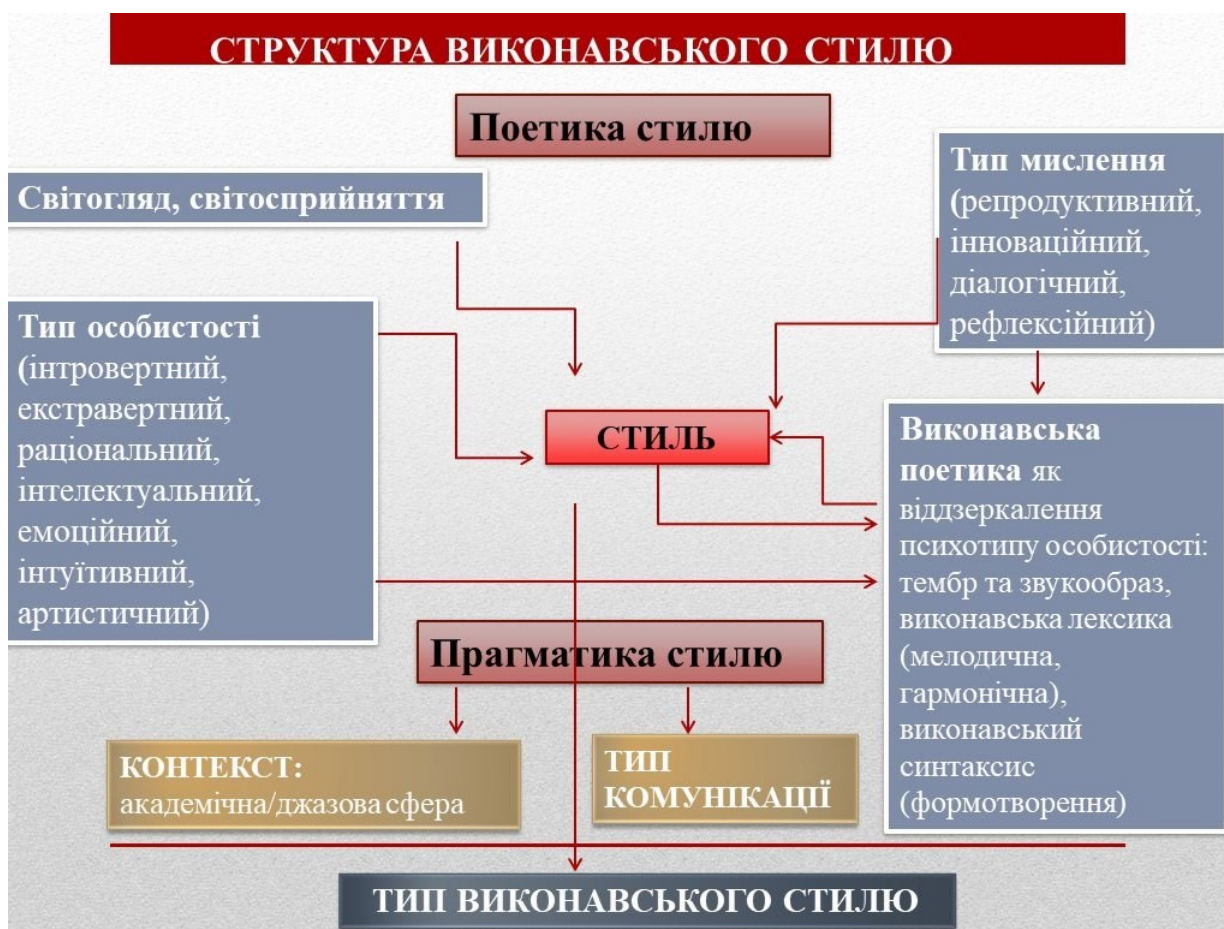
- *прагматичний* – як комплекс елементів, що формуються в мовленні окремого музиканта та об'єктивується «тут-і-зараз» в силу конкретного закону форми;

- *творчо-особистісний* – пов'язаний з психологічними та духовними якостями музиканта-імпровізатора;

- *комунікативний* – як віддзеркалення ситуації спілкування музиканта (ів) в колективі та музиканта зі слухачами.

3. На основі аналітичного матеріалу пропонуємо структуру виконавського стилю, що в аналітичних підрозділах залучалась як робоча модель. Так, поетика стилю охоплює такі параметри, як світогляд, світосприйняття; тип особистості (інтровертний, екстравертний, раціональний, інтелектуальний, емоційний, інтуїтивний, артистичний), тип мислення (репродуктивний, інноваційний, діалогічний, рефлексійний); виконавська поетика. Тип мислення в свою чергу впливає на формування виконавської поетики, до якої відносимо тембр та звукообраз інструменту, виконавську лексику (мелодичну, гармонічну), виконавський синтаксис (формотворення). Прагматика стилю зумовлена контекстом (академічна/джазова сфери) та типом комунікації, притаманним тому чи іншому музикантові.

Нижче надамо схему структури виконавського стилю:



4. Твори, що були коротко представлені в цьому розділі (К. Дебюсі, Е. Денисова, П. Крестона, М.-П. Дюбуа), демонструють можливості функціонування академічного саксофона в різноманітних музичних стилях. Саксофон може ефективно втілювати твори, написані в авангардній манері, оскільки здатен відтворювати різноманітні новітні виконавські техніки, такі як чвертьтони, мультифоніки, глісандо, слеп, гортанні та язикові тремоло тощо. Акустичні характеристики саксофона дозволяють порівнювати цей інструмент із голосом людини, а його широкий діапазон як звуковисотності, так і динаміки роблять цей інструмент «універсальним» для виконання будь-якого напрямку музичного мистецтва.

Узагальнюючи аналіз творів для саксофона у творчості французького композитора П.-М. Дюбуа, сформулюємо такі висновки.

Композиторська творчість для саксофона П.-М. Дюбуа є яскравим відображенням кращих традицій французької музики і демонструє

відкритість жанрово-стильових пошуків. Композитор звертається як до традиційних жанрів (концерт, соната, сюїта), так і шукає різні темброві поєднання в ансамблях за участю саксофона.

В результаті проведеного аналізу найбільш, на наш погляд, видатних творів П.-М. Дюбуа можна вирізнити певні яскраві та характерні ознаки у творчості цього композитора. Це, по-перше, особливе ставлення до функції голосів, що беруть участь у викладі музичного матеріалу: порушення традиційних їх супідрядностей і балансу, внаслідок чого голоси в ансамблі набувають більшої самостійності та яскравіших виразних особливостей; по-друге, це власне композиторське письмо, для якого властиво оперування елементами музичної мови у вигляді різноманітного їх комбінування, зміни напрямів мелодійного руху, взаємопроникнення окремих фрагментів фраз; по-третє, у творчості П.Дюбуа дуже поширеною є тональна нестійкість, відхід від головної тональності, який може зберігатися протягом усього твору, при цьому буквально в кожному такті може з'являтися нова тональність. Також примітним є незвичайне поєднання тембрів інструментів.

Концерт для саксофона та струнного оркестру П. Дюбуа є оригінальною інтерпретацією концертного жанру в умовах французької музики другої половини ХХ століття. Зберігаючи національні традиції інструментального мислення – програмність, жанровість, барвистість тембрової палітри – П. Дюбуа значно збагачує музичну мову свого твору та досить вільно трактує композиційну структуру концерту (співвідношення розділів форми, їх масштаби, каденція на самому початку сонатного алегро, контрастність, що «знято» та відхід від конфліктної драматургії). Загалом можна говорити про відхід від сонатності та пріоритети варіативного розвитку музичного тематизму. У стильових витоках музики Концерту, очевидні орієнтири композитора на художні принципи таких музичних напрямів як неокласицизм, імпресіонізм-символізм та експресіонізм. Причому кожен із зазначених стильових комплексів як би персоніфікується у конкретній авторській «манері» (П. Гіндеміта, М. Равеля та ін.). Подібна

«багатоскладність» стильового вигляду Концерту утворює багатоплановість музичної стилістики твору і ставить перед виконавцем завдання диференціації засобів вираження – передусім тембрової палітри та артикуляційної техніки.

Нарешті, необхідно відзначити семантичну сторону творів для саксофона П.Дюбуа. психологічними прийомами непередбачуваності. Водночас із цим, композитор демонструє значну обізнаність у тонкощах музичної мови різних етнічних сфер. Його образи, створені у циклі «Характерні п'єси» сприймаються дуже жваво і природно, отже у слухача створюється враження «подорожі» різними країнами. Безсумнівно, що П.Дюбуа мав впевнену і самобутню техніку композиторського письма, а також тонке відчуття музичного часопростору. Тож, універсальність, властива саксофону, проявляється у різноманітті образної палітри творів, що їх написав П.-М. Дюбуа. Як результат – саксофон демонструє унікальні звукові та виразні можливості, презентує різні жанри, унікальним чином поєднуючи різні стильові константи.

5. Дослідницька увага в межах Розділу 1 також зосереджена на виконавських стилях музикантів, що працюють переважно у сфері академічного саксофону.

Виконавський аналіз Концерту О. Глазунова, який презентує інструмент як сучасний завдяки стилістичному синтезу, що виявляється на рівнях тематизму та стилістики, зокрема, з точки зору поєднання академічного та «оджазованого» звучання, дозволив вирізнити підходи до виконання різними музикантами на рівні темпів, динаміки, трактування каденції. Так, в інтерпретації Гаetano ді Бакко спостерігається схильність до контрастного співставлення двох художніх сфер – ліричної й танцювальної, та певної гіперболізації кожної з них. Також для цього виконання характерна чисельна кількість темпових змін та динамічних градацій. Але розкриття віртуозно-технічного потенціалу саксофона не є в пріоритеті у соліста.

Інтерпретація А. Борнкампа, навпаки, містить багато наголошень на технічних властивостях інструмента, насамперед, на це вказує матеріал каденції. Виконавському стилю А. Борнкампа притаманна яскравість, віртуозність, філігранне виконання пасажів, зміна нотного тексту: найчастіше проявляється тенденція до виконання пунктирного ритму замість рівномірного розташування тривалостей. В даній інтерпретації саме кантиленийний компонент не є досить виразним.

Нарешті, остання проаналізована інтерпретація Джозефа Луллофа унікальним чином поєднує дві різні образні сфери – лірично-кантиленну та віртуозно-танцювальну. В залежності від характеру музичного матеріалу виконавець здатен змінювати темброві якості інструмента, демонструє величезний спектр артикуляційних засобів та динамічних показників.

Підкреслимо, що всі три інтерпретації виконано віртуозними майстрами на дуже високому рівні. Відмінності в трактуванні художнього змісту твору свідчать про індивідуальний підхід кожного виконавця до роботи над Концертом для саксофону, в результаті чого кожна інтерпретаторська версія несе відбиток індивідуального досвіду виконавців та відповідного сприйняття семантичного амплуа інструмента.

Резюмуючи позиції виконавського стилю Ж.-М. Лондекса, зауважимо наступне. В виконавських версіях Лондекса особливо слід звернути увагу на його підхід до динамічних нюансів. Виконавець демонструє винятково великі виразні можливості динаміки саксофону. У проаналізованих творах для саксофона рамки динамічної градації досить широкі: від *ppp* до *fff* часто можна спостерігати раптові зміни відтінків *sub p*, *sub f*. У всіх творах велике значення приділяється різким змінам динамічних підйомів і спадів, посилення та зменшення динаміки не обов'язково пов'язане із напрямком мелодії та регістром. Багатство динамічних кольорів і гостре їх зіставлення вимагають від виконавця дуже майстерного володіння великим діапазоном динамічних засобів.

Також унікальність його виконавського стилю складають такі параметри:

- поєднання класичних композицій з елементами джазу та фанку, візитівка – неповторний звук;
- виразна роль вібрато
- вільне обходження з нотним текстом, але не завжди, а лише в ключових моментах, коли це потребує логіка фразування та створення певних ефектів чи характеру гри.

Все означене вище та виокремлене щодо академічної сфери саксофону провокує на подальші дослідження в сфері джазовій, чому й присвячений наступний Розділ 2.

РОЗДІЛ 2

ДЖАЗОВЕ МУЗИКУВАННЯ НА САКСОФОНІ: ВІД ВИКОНАВСЬКОЇ ІНІЦІАТИВИ ДО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ

2.1. Огляд творчості видатних джазових виконавців на саксофоні

В межах підрозділу пропонуємо огляд індивідуальних стилів видатних саксофоністів ХХ ст. з акцентом на манері імпровізації.

Перш за все, слід вказати на особливий вектор розвитку і становлення саксофона як головного інструменту всередині джазу. Почати з того, що багато відомих і успішних кларнетистів перекваліфіковувалися в саксофоністів (зокрема, Джимм Дорсі, Сідней Беше) й на початку 1920-х років можна говорити про появу справжніх саксофоністів. Першим серед них став Адріан Роллін, який грав свінг на басовому саксофоні й взагалі вважався мультиінструменталістом.

Видатний музикант Сонні Роллінз (Теодор Волтер Роллінз, нар. в Нью-Йорку в 1929 р.) захопився грою на альт-саксофоні у віці 9 років. Айра Джитлер в анотації до альбому «Moving Out» [20] вказує, що в 1944 році Роллінз почув гру Чарлі Паркера, що справило на нього велике враження. Проте, Роллінз ніколи не копіював паркерівську манеру виконання, незважаючи на те, що багато перейняв від гри Ч. Паркера. С. Роллінз винайшов та розвив власну концепцію, що зробило його яскравим взірцем та носієм передових стандартів традиції Паркера. Після переходу в 1946 році на тенор-саксофон, С. Роллінз почав стрімко прогресувати. З 1948 року саксофоніст почав випускати записи на платівках, грав, за словами Айри Джитлер [20], із найвидатнішими джазовими музикантами тієї пори. Зокрема, Сонні Роллінз завжди займався пошуками нового. Він надавав перевагу «живим» виступам та не мав довіри до запису, оскільки це комерційним засобом. В пріоритеті його було виконання музики в реальному часі. В манері гри Роллінза прослуховується традиція Паркера (такі ж самі довгі

пасажі за гармонією), при тому, як сама техніка гри, звуковидобування, артикуляція походить від манери гри Хокінза. Важливу роль Роллінз приділяв ритмічній складовій в джазі. Він міг грати лише один звук, але у різних ритмах, і це звучало з драйвом.

Манера гри Сонні Роллінза поєднує в собі елементи музики свінгу та блюзу, а також коренів африканської етнічної музики. Ідеї для імпровізацій цей виконавець використовував з самої теми, музичний матеріал теми завжди був опорою для нього. Застосовував прийоми прихованої поліфонії, коли відбувається чергування високих та низьких звуків таким чином, що для сприйняття складаються дві окремі голосові лінії. Для імпровізацій С. Роллінза в більшому ступені характерне традиційне джазове мислення, що бере початок від епохи свінгу. Незважаючи на те, що С. Роллінз мав певний вплив виконавців бопа, його гра характеризується помірними темпами. Виконавець, на відміну від боперів, використовує переважно восьми тривалості, стосовно інтервалів часто використовує терції, підкреслює третю знижену блюзову сходинку. Під час імпровізації С. Роллінз не використовує альтеровані лади. Його техніка орієнтована на гру саксофоністів 20-х–30-х років ХХ століття. Це полягає в яскраво вираженому, підкресленому вібрато, агресивній манері звуковидобування, твердій та потужній артикуляції, мисленні дискретними фразами.

Також на увагу заслуговують ранні записи С. Роллінза. Вони були зроблені в 1954 році в Нью-Йорку, коли музикант навчався в Чікаго. Айра Джитлер [20] зазначає, що з цим періодом пов'язано багато творчих переосмислень виконавця. Це записи ліричного Роллінза, що є прототипами подальших експериментів із музичними фразами та ритмічною нерівномірністю. Весь свій ліризм Сонні Роллінз демонструє в композиції *Silk n'Satin*. Обов'язковою виконавською рисою Роллінза є використання блюзових мовних елементів. Така, наприклад, композиція *Solid*. Всі соло звучать в шаффловому ритмі на 12/8. Композиція *More Than you Know*

містить в собі лірику С. Роллінза та теми індивідуалістичного Телоніуса Монка. Ця єдність створює звучання класичної балади.

Революцію у виконавстві на саксофоні здійснив Коулмен Хокінз (Coleman Hawkins). Він трансформував саксофон з «класичного» в «джазовий». Розкрив нові виразні та технічні можливості інструмента, знайшов нові засоби виразності. За визначенням К. Бернса [76], його інструмент звучав без грубого натиску та вібрато, але дуже впевнено. Як вказано на ресурсі [76], Коулмен Хокінз найвиразніше проявив себе в епоху свінгу та біг-бендів, тим не менш, він зробив суттєвий внесок у розвиток бібопу в 1940-і роки. Не менш видатний саксофоніст Лестер Янг (якому вокалістка Біллі Холідей дала нікнейм «Prez» — скорочено від «президент») в інтерв'ю для журналу *Jazz Review* від 1959 року казав: «наскільки я можу судити, Коулмен Хокінз є президентом в першу чергу. Щодо мене, я вважаю себе другим» [там само]. Майлз Девіс розповідав про нього: «коли я почув Хокінза, я навчився грати балади» [там само].

Коулмен Рендолф Хокінз (Coleman Randolph Hawkins, нар. в 1904 р.) на саксофоні почав займатися з 9 років. Музична кар'єра Хокінза бере початок від ери свінгу. Він працював в оркестрі Флетчера Хендерсона (Fletcher Henderson) з 1923 по 1934 рр. Під час перебування в оркестрі К. Хокінз став солістом та зробив чисельну кількість записів. В цей період виконавець винайшов свою власну манеру гри, яка характеризувалася потужним, щільним та інколи грубим звуком саксофону. Вважається, що виконавське мистецтво Хокінза зазнало суттєвої трансформації під впливом гри Луї Армстронга. Але віднайдена власна манера притаманна композиціям «Stampede», «St. Louis Shuffle», «Sugar Foot Stomp», «Dee Blues», «One Hour», що були записані Хокінзом під час праці в оркестрі Хендерсона. Хокінз працював також з Бенні Гудменом (Benny Goodman), записувався сольо, або з фортепіано чи ансамблями музикантів оркестру Хендерсона, під час гастролів Європою (1934–1939 рр.) виступав з джазовим гітаристом Дж.Рейнхардтом (Django Reinhardt), Бенні Картером (Benny Carter), з якими

(та зі С. Грапеллі) в Парижі були записані знамениті концерти «Honeysuckle Rose» та «Crazy Rhythm».

Авторству К. Хокінза належить популярний джазовий стандарт «Body and Soul». Головною ознакою записів епохи свінгу, зроблених Хокінзом, є новий підхід до розвитку мелодії теми. Під час гри Хокінз проводить тему лише в перших тактах композиції, після чого імпровізує таким чином, що мелодія повністю втрачає свій контур та характерні риси. Імпровізація Хокінза має орієнтування на гармонічну структуру, але в ній присутні й патерни з мелодії теми. Можна сказати, що імпровізації Хокінза – це перехідний момент від свінгових принципів музикування до бібопу. Таким чином, Коулмен робить певний крок в еволюції джазу.

В 1940-і роки Хокінз, що завжди тонко відчував появу нових музичних тенденцій, почав проявляти інтерес до бібопу. Він розумів, що ера біг-бендів вже переживала кризу та відходила у минуле, тому він зібрав невеликий колектив (комбо) в «Конюшні Келлі» (Kelly's Stables) на 52-й вулиці Манхетена з Т. Монком (Thelonious Monk), О.Піттерсдорфом (Oscar Pettiford), М. Девісом (Miles Davis) та М.Роучем (Max Roach). Саме Хокінз став першим записувати композиції, що, як вважають музичні критики, «відкриває еру бібопу» [33] із Діззі Гілеспі (Dizzy Gillespie) та Максом Роучем (1944). Також він записав першу п'єсу, записану для саксофона без акомпанементу (Picasso, 1948), виступав з С.Роллінзом, Дж.Колтрейном, брав участь у записах з Т.Монком, виступав також з представниками традиційного джазового напрямку: Генрі Аллен та Рой Елдрідж (Roy Eldridge), записав альбом «Coleman Hawkins Encounters Ben Webster» (1957), в 1960-ті роки працював з усталеним квартетом музикантів (Т.Фланаган, М.Холлі, Едді Локк), грав також з Д.ком Елінгтоном (Duke Ellington). Дійсно, манера гри Хокінза зробила великий вплив на багатьох виконавців бібопа.

Стосовно манери імпровізації Коулмена Хокінза показовим є соло з композиції *While We're Young* (з альбому «At Ease With Coleman Hawkins», записаного в пізній період творчої кар'єри виконавця, в 1960 році). Нотний

текст, що аналізується нами, транскрибовано Чарльзом Макнілом (Charles McNeal). Акордова послідовність Bb - Gm – C7 – F7 – Bb – Gm – Eb – Am7 (b5) – D7+9, що звучить в перших 12 тактах, демонструє прихильність виконавця до «класичної» джазової гармонії, а також до тональностей близької спорідненості, чергування паралельного мажору та мінору.

Для даної імпровізації є характерним чергування мелодико-ритмічних фігурацій, з яскраво вираженою мелодичною складовою та вибагливим ритмом (такт 15) та обігрування арпеджіо по акордах. Розповсюдженим в даному соло є синкопований ритм, використання коротких пауз в угрупованнях тривалостей, нерівномірність, різноманіття тривалостей. Хокінз використовує заліговані звуки при переходах на слабкі долі тактів. Розташування пауз найчастіше зустрічається в якості заміни крапки в пунктирних ритмах. Таким чином створюється несподіваний ефект переривання звуку як певні маленькі цезури у фразуванні. Цікавим є також варіативний підхід виконавця до угруповань тривалостей: в імпровізації можна зустріти тріолі, квінтолі, квартолі, як восьмих, так і шістнадцятих. Часто виконуються висхідні та низхідні ходи по терціях та квартах, але при цьому хроматичні пасажі трапляються в даній імпровізації досить рідко.

Феномен К. Хокінза в тому, що, будучи спостерігачем різних музичних напрямків та стилів, він залучав їх до власного виконання. Серед його улюблених записів були й оперні виконавці, вокальну манеру яких Хокінз втілював в своїх сповнених пристрасстю творах⁹.

Виконавський стиль Бена Вебстера (свінг) характеризувався потужним і оксамитовим тембром, наділеного особливою в'язкістю і плинністю. Завдяки своїй унікальній виконавській манері він прославився як кращий виконавець балад в історії джазу та майстра так званих «звукових штрихів», за допомогою яких майстерно витягував з малої кількості різноманітність відтінків.

⁹ Їхній перелік можна знайти на ресурсі [65].

При аналізі стилістичних особливостей виконавства Джошуа Редмена, виявилася концентрація виконавця на блюзовому ладовому побудуванні. Це відчувається як за інтонацією, так і за фразуванням. На думку транскриптора Трента Кайнстона [103], музика Редмена сповнена ремінісценціями на музику Кеннонбола Еддерлі. Коли Джошуа виконує *medium swing groove*, він має тенденцію грати «поза бітом», в манері Декстера Гордона. З іншого боку, коли він грає в темпі чи в подвійному темпі (дублі), він попадає точно в біт, з великою впевненістю та напором, як це робив Сонні Стіт. Його артикуляція та «текуче» фразування відсилає до музикування Сонні Роллінза. Джошуа Редмен використовує різноманітне компонування метро-ритмічних патернів, але головною відмінною рисою в його композиціях завжди є каденції. Соліст часто використовує метричну модуляцію, часту зміну ритму, нашарування (паралельне звучання) розмірів 2/4 та 3/4, чи 3/4 та 4/4, на різних рівнях. Багато сучасних виконавців починають робити це з першої чи третьої долі такту, але Дж. Редмен може це робити з другої та четвертої долі. Такий ритмічний зсув може тривати від декількох тактів до декількох фраз.

Імпровізаціям Джошуа Редмена завжди притаманна тематичність, як позначає Трент Кайнстон [103]. Матеріал з мелодії майже завжди слугує засобом для початку його соло. В той час, як більшість сучасних виконавців вибудовують свої соло до кульмінації, використовуючи технічні прийоми, що засновані на віртуозній швидкості та збільшення динамічного нюансу, Дж. Редмен використовує з цією метою екстремально високий регістр саксофону. М. Шахрай [65] відмічає, що розширення діапазону та виконавська легкість Джошуа Редмена досягають нових рубежів виконавської майстерності на саксофоні. Дж. Редмен часто виконує екстремальні виходи більш ніж на октаву «робочого» діапазону інструмента, перед тим, як привести соло до розслабленого завершення, повертаючись знову в нижній регістр. Імпровізації Джошуа Редмена відрізняються високим рівнем креативності, його соло містять непередбачувані мелодико-ритмічні патерни та інтонації. Наприклад, на фоні фундаментальної басової лінії, що

викладено в мінорі та типового блюзового шаффлового ритму мелодія та соло можуть звучати з альтерованими домінантами. Дж. Редмен успішно використовує тональне забарвлення, співставляє та змінює місцями мажор та мінор. Тема та реприза в композиціях Дж. Редмена можуть звучати в мажорі та мінорі відповідно. Взагалі в композиціях Дж. Редмена є тенденція звернення до незвичних для джазу тональностей. Також виконавець використовує розширення або скорочення періоду. Наприклад, стандартний 32-тактовий блюз може містити тему, що триває 28 тактів. В творах Дж. Редмена присутні риси поп-музики, кантрі та госпелів та балад. Треба зауважити, що соло Джошуа Редмена представляють складне завдання для запису в ноті. Трент Кайнстон [103], що виконував транскрипцію соло Дж. Редмена, відмічає, що соло Джошуа Редмена виявилися найскладнішими для запису в ноті. На користь унікальності виконавського стилю Дж. Редмена також говорить артикуляція, досконале володіння динамікою та технікою біглості пальців, фразування та винахідливість та різноманіття стосовно застосування розмірів та ритмічних формул, що додають нового виміру до розуміння й повноцінного сприйняття унікальності стилю Джошуа Редмена.

Ще одним блискучим віртуозом-імпровізатором є Майкл Брекер, який має безпосереднє відношення до епохи сучасного джазу. Його практика оркестрового музикування вплинула на його виконавський стиль, який, в свою чергу базується на стилі Дж. Колтрейна та синтезі інших стилів (фанкових інтонацій, ф'южн, рок). Він активно експериментував з тембром саксофона, використовуючи техніки передування (обертони), фальш-аплікатуру та ін.

Експериментом позначено й виконавський стиль Кенні Гаррета, особливо в плані гармонічного мислення та залучення африканських, азійських мотивів та унікальна свого роду манера межнотного ковзання при з'єднанні напівтонових інтервалів.

Творчість видатного саксофоніста ХХ-ХХІ століття Вейна Шортера поділяється на декілька періодів, що пов'язані з наступними напрямками модальний джаз, кроссовер-джаз, пост-боп та ф'южн. Одним з початкових етапів творчої кар'єри Шортера була співпраця із Майлсом Девісом, що започаткував музичний напрямок «модальний джаз». Період сумісної творчості Девіса та Шортера припав на перехідну стадію Девіса від модального джазу до напрямку ф'южн. Після запису альбомів *Bitches Brew* (1969) та *In A Silent Way* (1969), на останньому виконавець грав на сопрано-саксофоні, Шортер почав грати в ансамблі *Weather Report*, що цілковито орієнтувався на напрямок ф'южн. Так само, як і Шортер, у Девіса в цих альбомах грав клавішник Джо Завінул, що потім також увійшов до складу *Weather Report*. Це свідчить про те, що елементи музики ф'южн в альбомах Майлса Девіса привносили такі музиканти, як Шортер (саксофон) та Джо Завінул (фортепіано, синтезатор). Про манеру гри Шортера в той період слід зауважити наступне. Їй притаманне виконання коротких мелодійних патернів. Загальний медитативний образ, на фоні монотонної гри ударної установки (тарілки), відчувається імпульс мелодії, звуки переходять один до одного без пауз. Навіть при виконанні довгих звуків відчувається рух. Відбувається орієнтування на модальність, але певний ритм, що повторюється, а також присутність електрогітари, виконавець на якій не завжди дотримується джазових принципів гри, привносять до музичного матеріалу елементи авангарду та рок-музики. Шортер грає повільно, багато ліричних епізодів. Мелодії в імпровізаціях Шортера розташовуються в невеликому діапазоні, часто вони сконцентровані коло одного звуку, що виконавець обирає відповідно розвитку музичного матеріалу, відповідно того чи іншого «модусу» (лади народної музики), який є актуальним в конкретний момент часу в конкретному фрагменті. З Майлсом Девісом Шортер не застосовує віртуозну техніку виконання на саксофоні. Іноді грає виразні масштабні мелодії (нагадують соло флейти чи англійського ріжка в симфонії 5 Дворжака), часто використовує ход вгору на кварту. В ансамблі *Weather*

Report Шортер демонструє більшу віртуозність. Він переважно грає на сопрано-саксофоні та в нього є тенденція до переваги високого регістру інструмента. Соло Шортера в композиції Black Market (запис з джазового фестивалю Live at Montreux 1976) заслуговує на увагу. Часто використовує трелі (вплив музичної естетики Колтрейна). Але діапазон використовується повністю. Чергування потоку швидких віртуозних пасажів із ритмічними фігураціями на одному звуці. На високих нотах використовує техніку зміну тембру. Отже, імпровізації Вейна Шортера стосуються всіх рівнів організації музичного матеріалу: інтонаційного, ритмічного та тембрового. Задіяні всі засоби виразності. Він імпровізує як в плані звуковисотності, так і в плані ритму та тембру. Цікаво, що за два роки, на фестивалі Live in Offenbach (1978) Шортер зіграв соло в даній композиції на тенор-саксофоні. Тобто, концепція змінюється. Соло Вейна Шортера в композиції Elegant People значно відрізняється від виконання на альбомному записі від виконання наживо на концертах. Виконання наживо більш віртуозні та масштабні за обсягом.

Нарешті слід звернутися до сучасних записів Вейна Шортера, що були зроблені за останні 10 років. В якості важливих елементів музичної мови авангардного джазу (та імпровізацій Шортера) слід вказати відмову від тональності та гармонії як функціональних принципів формоутворення. Різке зростання ролі тембрових та сонористичних елементів в сучасному джазовому мейнстрімі призводить до зміни звуковисотної організації на користь кластерних співзвучь та тембрального нашарування. В напрямку авангардного джазу (фрі-джаз) також спостерігається відмова від традиційної для джазового музикування форми розвитку мелодії теми, яка передбачає періодичність та рефренність. Виконавці фрі-джазу також перестали дотримуватися традиційного джазового правила «квадрату». Стосовно ритмічної організації, відбувся перехід від регулярності до збалансованої нерегулярності. Мобільні звукові мікроструктури, що постійно змінюються складають основу музичної фактури сучасного джазу. В авангарді ідея колажу значно перевищує ідею розробки та варіаційності розвитку.

Основним композиційним принципом побудування сучасної імпровізації стає принцип безперервного контрасту на основі незамкненого лінійного розвитку. Відповідно, ансамблеве музикування перетворює цю лінійність на частину складної вертикалі.

Декстер Гордон, представник генерації раннього бібосу, виконавець на тенор-саксофоні. Звук Д. Гордона відрізняється насиченістю, глибиною, на низьких нотах та в повільному темпі виконавець застосовує техніку вібрато. Атака звуку м'яка, не активна. Інколи звук поступає із призвучком-субтоном, імпровізації притаманна каденційність, використання секвенційного принципу розвитку. Спочатку, на ранньому етапі творчої кар'єри грав в стилі традиційний джаз та свінг. Потім – бібоп, а далі його виконання еволюціонувало до напрямку хард-боп. Проте Гордон не є прихильником швидких темпів, його виконання кардинально відрізняється від Чарлі Паркера. Виконавська манера Декстера Гордона містить такі важливі складові, як співставлення широких інтервальних ходів із заповненням їх пасажами з дрібних тривалостей, застосування мелодико-ритмічних патернів в інверсійному вигляді, при проведенні мелодії спостерігається діалоговий принцип мислення.

Джуліан Едвін Еддерлі, більш відомий в джазовій музичній сфері як Кеннонбол Еддерлі (Cannonball Adderley) – віртуоз світового джазового мистецтва альт-саксофона. Спочатку, як позначається в біографічних джерелах [33] він вчився грі на корнеті разом із своїм молодшим братом Нетом, але потім перейшов на саксофон, в подальшому опанувавши й тенор-та сопрано-саксофон і флейту. Він також навчався грі на духових у Florida A&M, а в середині 1950-х років заснував Cannonball Adderley Quintet, який з успіхом виступав в джазових клубах міста. Ці події позитивно вплинули на творчу кар'єру Кеннонбола Еддерлі: його гра викликала значний резонанс у поціновувачів джазу та незабаром він став отримувати пропозиції до співпраці від кращих джазових музикантів того часу (Майлза Девіса, Джона Колтрейна, Білла Еванса, Ненсі Вілсон).

Дискографія Кеннонбола Еддерлі демонструє багатогранність музичних інтересів саксофоніста. Він продовжував записувати студійні альбоми й в 1960-1970-ті роки. В 1975 вийшли його останні дві платівки – *Phenix* та *Big Man: The Legend of John Henry* з оркестром. Творче надбання Еддерлі нараховує чисельну кількість записів, багато з яких було видано вже після смерті виконавця – *Ultimate Cannonball Adderley* (1999) на лейблі Verve та *Ballads* (2002) – на Blue Note/EMI.

Кеннонбол Еддерлі переважно грав на альт-саксофоні. З усіх транскрибованих соло на увагу заслуговують такі, як Hurricane Connie з «Fantasy/Pablo», запис зроблений з Shearing/Adderley Quintets в Ньюпорті. Манера імпровізації Еддерлі бере витoki від бібопового музикування, його композиції звучать в швидкому темпі (250-310 ударів за хвилину). Він використовує восьмі тривалості, тріолі виконує рідко. В імпровізації Еддерлі постійно чергує обігрування арпеджіо акордів, хроматичні ходи та стрибки на широкі інтервали. Його мелодійна лінія завжди непередбачувана: коли за всіма ознаками мелодія спрямована у висхідному русі, особливо коли після діатонічного викладання звучать три чи чотири малих секунди поспіль, слухач очікує на продовження мелодії в даному напрямку. Але виконавець може різко обірвати такий розвиток мелодії і зробити різкий хід на септиму чи октаву вниз, та змінити напрямок руху мелодії. Ще одним яскравим прикладом імпровізації Еддерлі є цого соло у композиції Val's Blues із запису на диску «Here Comes Louis Smith». Гармонічна послідовність G – F#m – B7 – Em – A7 – Dm – G7 – C7 – E7+9 – Am – D7 – G – E7, проведення якої вкладається у 12 тактів, свідчить про те, що композиція має класичне бібопове викладання, із швидкою зміною акордів. Окрім цього, в нотах в самому початку є позначка «Bird's Blues», яка має нагадувати про традиції Ч. Паркера, закладені в даному музичному творі. При цьому слід зауважити, що, незважаючи на назву «Blues» — стиль музикування, який не передбачає швидкого темпу виконання, композиція виконується в традиційно бібоповому темпі 240 ударів. Дана імпровізація Еддерлі цікава різноманіттям

використання елементів музичної мови бібопу: окрім побудування мелодії за рахунок арпеджіо акордів, виконавець грає багато «ламаних» ліній, завдяки чергуванню терцово-квартових послідовностей та поступових звукорядів. Також Еддерлі застосовує часте синкопування за рахунок акцентів на останніх, четвертих долях тактів. Ці акценти виконавець підкреслює додатково спеціальним звуковиразним засобом — коротким глісандо. Таким чином синкопований звук починається не з чітко артикульованої твердої атаки, а утворюється поступово, виростаючи з нефіксованої звуковисотності.

Еддерлі також цікавили інші, позаджазові музичні напрямки. Наприклад, він записав альбом *Cannonball's Bossa Nova* (1962, *Bossa Rio Sextet of Brazil*). Альбом містить матеріал, що написаний, переважно, гітаристом колективу Дюрвалем Феррейрою, а також кавер-версії відомих композицій стилю босса-нова, авторство яких належить видатному бразильському композитору Антоніо Карлосу Джобіму.

Нижче пропонуємо короткий аналіз інтерпретаторських версій Еддерлі композицій А. К. Джобіма.

Corcovado (альтернативна англійська назва «*Quiet Nights of Quiet Stars*») – композиція, що була написана Антоніо Карлосом Джобімом (*Antonio Carlos Jobim*) в 1960 році, в подальшому набула статусу джазового стандарту.

Версія Еддерлі має певні відмінності від оригіналу. По-перше, вокальна партія, в якій виконується тема, проводиться на саксофоні, тобто текстовий компонент в версії Еддерлі відсутній. По-друге, Еддерлі починає одразу грати тему та пропускає чотиритактовий вступ. По-третє, темп оригіналу є більш стриманим, а тема виконується вокалістом (вокалісткою) в більш вільному ритмі, із затримками на нотах із крапкою в пунктирному ритмі та на залігованих звуках. Еддерлі виконує чіткий ритм теми та обирає моторний, рухливий темп, завдяки чому композиція набуває танцювального характеру. Тобто, відбувається жанрова трансформація (в оригіналі — пісня, у Еддерлі — танець). Варто зазначити також деякі зміни стосовно форми. Якщо оригінал А. К. Джобіма представляє собою куплетну форму із приспівом, то

у виконанні Еддерлі композицію викладено здебільшого в джазових традиціях — тема та почергові соло-імпрровізації: спочатку тривала імпрровізація саксофону Еддерлі, а потім невелике за обсягом соло піаніста Серхіо Мендеса, після чого знову звучить тема та коротке соло-реприза на саксофоні. Гітара виконує лише функцію акомпанементу, так само, як і перкусійні інструменти.

Ще одна кавер-версія за матеріалами А. К. Джобіма на цьому альбомі — це композиція *O Amor Em Paz* (англ. – *Once I Loved*). Композицію Джобім написав в 1960 році. Існує дві версії – вокальна, яку було записано в 1961 році із вокалістом Хуаном Жильберто, та інструментальна, що її записав Джобім в 1963 році на своєму дебютному альбомі *The Composer of Desafinado Plays*. Композиція набула популярності завдяки виконанню Френком Сінатрою в 1967 році. До виконання *O Amor Em Paz* проявляли інтерес як джазові, так і поп-музиканти. Існує більше 60 її інтерпретаційних версій, переважно здійснені джазовими виконавцями, причому як вокальних, так і інструментальних. Версія Еддерлі починається з 8-ми тактового вступу, після чого починається проведення теми. Тема звучить 2 рази, далі слідує тривале соло-імпрровізація Еддерлі, що демонструє масштабний розвиток тематичного матеріалу. Спираючись на основну мелодію теми, виконавець проявляє ритмічну винахідливість, чергує рівномірний та нерівномірний ритм, шістнадцяті квартали з випущеною першою, другою чи третьою нотами. Соліст співставляє різні ритмічні формули, розширюючи фрази більше, ніж на чотири такти. Також Еддерлі застосовує прийом інверсії мелодії — змінює її напрямком на протилежний, використовуючи техніку обернення інтервалів. Слід відмітити, що виконавець обережно поводить із різноманітними мелізмами чи прикрашанням мелодії, інтонаційно звучання звуків на саксофоні виконується чисто, без екмеліки та глісандо, як це роблять багато інших джазових саксофоністів. Під час соло Еддерлі буде нові, власні мелодико-ритмічні фігурації, що значно збагачує композицію.

За структурою дана версія схожа із попередньою *Corcovado* – тема (викладена на саксофоні) — імпровізація саксофона — імпровізація фортепіано — реприза на саксофоні. Гітара виконує виключно гармонію.

На завершення розділу вкажемо на те, що зараз саксофон перебуває на вершині свого розвитку. Зокрема, з 1969 року регулярно проводяться Всесвітні конгреси саксофоністів, є відомі та авторитетні конкурси як академічного, так і джазового напрямків. Регулярними є публікації на відомих порталах та електронних й друкованих журналах, видаються книги, методичні посібники, хрестоматії, наукові статті. Цікавим фактом є те, що всі матеріали збираються в межах Європейського центру саксофона (відкритий в 1995 р., в Бордо), завданням якого є не тільки збір інформації, але й популяризація інструменту в сучасній музиці.

Відзначимо і появу у другій половині ХХ століття саксофонового виконавства в Китаї. Так, одним з відомих саксофоністів є Ду Інъ Цяо, який активно виконує класичну і сучасну музику для саксофона (особливо авангард), джазу (названий одним з кращих джазових саксофоністів), випустив навчальні посібники з використання в китайській музиці китайського та іноземного фольклору.

Ще один відомий саксофоніст Китайської народної республіки – професор Лі Юшенг (Yusheng) навчався в Канаді в класі всесвітньо відомого саксофоніста Боєра. В даний час викладає в провінції Сичуань в муніципальній консерваторії.

У подальшому викладі більш детально звернемось до виконавських стилів видатних саксофоністів, особистісні якості котрих були впливовими для джазового мистецтва ХХ ст.

2.1. Саксофон в стилі бібоп: виконавська поетика Ч. Паркера

Ч. Паркер є одним із найвідоміших джазових музикантів, основоположником однієї з течій сучасного джазу¹⁰, однією з найголовніших постатей у джазі ХХ століття, який назавжди змінив його танцювально-розважальну приналежність. Поява музиканта на джазовій сцені сформувала зовсім інше ставлення до сприйняття та відтворення музичного матеріалу цієї сфери – увага до творчої особистості, унікальності стилістики імпровізації. Це легендарний артист, образ якого закарбовано в оповіданні Х. Кортасара «Переслідувач». Сьогодні важко уявити собі джазового музиканта, який тією чи іншою мірою не зазнав би масштабного впливу не лише виконавського стилю Паркера, але й взагалі його особистості. Творча особистість Ч. Паркера є достатньо вивченою. Так, його ім'я обов'язково згадується в джерелах з історії та теорії джазу (Aebersold, [68]; Ellenberger [90]; Левайн [105]; Зотов [24]), Окремі аспекти творчості Ч. Паркера досліджено в роботах Л. Аускена [8], Д. Бейкера [72, 73], Д. Прістлі [132], висвітлені в спеціальному випуску «Майстри імпровізації» (1994), комплексному аудіотекстовому виданні [79]. Пропонований в межах підрозділу аналіз композицій Ч. Паркера з позиції застосування музичних засобів виразності в індивідуальній виконавській творчості має на меті скласти певну парадигму виконавського стилю музиканта¹¹.

Багато дослідників, зокрема Д. Беркер [73], пишуть, що Паркер із самого початку засвоїв манеру багатьох музикантів Канзас-Сіті, мав звичку немов би «захлопувати» звук наприкінці фрази, що давало їй більше ритмічне насичення. Загалом творці джазу ніколи не розраховували на теоретиків. Бібоп не приніс радикально нового тематичного матеріалу. Навпаки, музиканти з особливим бажанням імпровізували на звичайні дванадцятитактові блюзи або тридцятидвохтактові періоди типу ААВА, які у всіх на слуху. Але на гармонійні сітки цих тем вони вигадували свої мелодії,

10 Він сам розповідав, як одного разу в перші місяці нью-йоркського життя, імпровізуючи на тему «Черокі» під акомпанемент одного гітариста, він виявив, що, особливим чином акцентує верхні тони (тони та ундецими) акордів, що супроводжують, та отримав те, що він чув у собі. Вважається, що саме так народився стиль, який почали називати бібоп (боп). Насправді новий стиль джазу як будь-якого мистецтва ансамблевої імпровізації міг народитися в практиці спільного музикування багатьох музикантів.

11 Матеріал підрозділу висвітлений у статті автора дослідження [59].

що ставали новими темами. Через незвичність навіть тонкому слуху було непросто дізнатися про джерело. При цьому нові гармонійні сітки насичувалися секвенційними оборотами, хроматизмами, функціональними замінами, а нові мелодії дробилися химерно розкиданими пунктами, вражали асиметричністю, перестали бути пісенними і ставали суто інструментальними¹².

Головні віхи життя Паркера після його дослідів у Мінтона в 1941 нечисленні. Варто згадати його роботу в симфоджазі Нобла Сісла на кларнеті (1942), в оркестрі Біллі Екстайна (1944), який зібрав усіх майбутніх зірок бібопа - Гіллеспі, Наварро, Стігта, Еммонса, Гордона, Деймрона. Молодь, що повернулася з війни, із захопленням прийняла бібоп і Паркера. 52-а вулиця, «законодавиця» в джазі, стає вулицею боперів, Боп-Стріт. Там панував Паркер, який свого часу відкрив 19-річного трубача Майлза Девіса. В 1949 Паркер виступив на першому міжнародному джаз-фестивалі в Парижі і повернувся до Нью-Йорку, щоб відкрити клуб Birdland. Наступного року він побував у Скандинавії та Парижі – Скандинавія, Париж, Лондон і знову лікарня. Потім - низка клубних виступів, запоїв, записів, скандалів та спроб самогубства. На цьому тлі яскравою перлиною сяє концерт у Массі-Холлі в Торонто, який випадково виявився записаним. Як пише Л. Аускен у статті про Ч. Паркера: «Бібоп, до народження якого він (Ч. Паркер) мав безпосереднє відношення, знаменував собою гігантський тектонічний розлом, що назавжди відокремив традиційний джаз від усіх пізніших течій, узагальнено званих джаз» [8]. Р. Рейзнер зазначає: «Музику Пташки ніхто не міг зіпсувати. Він йшов своїм шляхом, і цей шлях був вірним, скаже вам будь-який сучасний альтист; про це свідчить гра будь-якого джазмена і навіть аранжування голлівудських оркестрів» [50, с. 14].

¹² У бібопі класична форма варіацій досягла свого вищого ступеня. Новаторство гармонійної музичної мови полягало в дуже широкому використанні тональних відхилень, проте в межах кожного тонального зсуву гармонійні послідовності містили лише основні функції і, як правило, не були довгими. На цій стадії повністю оформилася мовна музична логіка мислення та мови імпровізаторів – джазменів – результат широкого, буквально масового процесу практичного ансамблевого музикування. Найбільший внесок у цей процес зробив Ч. Паркер. Вражала його інтуїція, музична фантазія та фантастична пам'ять. І тим не менше, яким би не був його стан, на якому інструменті він не грав (а в нього часто не виявлялося свого), йому легко вдавалося зирати те, що інших ставило в глухий кут.

Звернемося до аналізу окремих композицій Чарлі Паркера. Їхню послідовність подано в хронологічному порядку, що надає можливість прослідкувати всі етапи процесу: від напрацювання манери виконання до становлення виконавського стилю.

Ко-Ко є однією з найвідоміших композицій Ч. Паркера та емблемою бібопа. Цікаво, що з двох записів цієї композиції, що збереглися, імпровізаційні епізоди Ч. Паркера повністю збігаються.

Як відомо, в основі «Ко-Ко» лежить поширена тема Р. Нобля «Cherokee» 1938 року. Це була одна з перших композицій, що характеризують бібоп і приголомшила слухачів швидким темпом та віртуозним виконанням. Ч. Паркер не використовує тему даного стандарту як вступ і коди (або гармонійної сітки, як це роблять бібопівці, інтерпретуючи відомий стандарт), а відразу демонструє варіант теми (вступ має нетрадиційну для бібопа форму – не експозиційна 32-тактова побудова, а окремі 4 брейки по 8 тактів).

Імпровізація саксофона випереджає тривалу середню частину. Тут є безліч рис, притаманних бібопу – застосування фраз, що з непарного кількості тактів, часта зміна тональностей (в соло саксофона – чотири тональності!), початок фраз зі слабких часткою такту, довгі віртуозні пасажі, наявність великої кількості акцентів. Імпровізація Ч. Паркера насичена великою кількістю незвичайних мелодійних побудов, заснованих на висхідних та низхідних пасажах, співах, секвенціях тощо.

Now's The Time¹³

Композиція *Now's The Time* (1945 р.) була записана складом таких виконавців, як Дізі Гіллеспі (труба), Садік Хакім (фортепіано), Діллон Керлі Расселл (бас) і Макс Роуч (ударні). Темі передують восьмитактовий вступ у темпі $\text{♩} = 132$. Сама тема базується в основному на септакордах F7, Bb7, D7, C7 (виключенням є G-), має тривалість 12 тактів і являє собою короткий мотив із шести нот, що виконується із затакту з квартового ходу (у такті 5 –

¹³ Ми не будемо торкатись концепції творів, а також аналізувати причини вибору автором тієї чи іншої назви.

фа-сі-бемоль, у такті 6 – фа-сі-бекар). З п'ятого такту мотив розвивається, доповнюється синкопійованими тривалостями та загостреною тритоновною інтонацією. У тт. 9–11 мотив завершується (його останній звук – п'ятий ступінь у фа мажорі).

Now's The Time показова як приклад мелодійного мислення Паркера. Попри усталену думку про акордове мислення виконавця, тут він імпровізує, спираючись виключно на мелодію теми. Про це свідчить застосування в імпровізації дрібних тематичних патернів. Паркер складає з них різні комбінації, робить доповнення за допомогою прохідних хроматичних звуків, залигованих нот й мелізмів з тріолею шістнадцятих. У деяких епізодах між інтервалами з теми виконавець встигає зіграти цілий пасаж із кількох угруповань дрібних тривалостей (16-х і навіть 32-х). Безумовно, в імпровізації є й опора на акорди, але саме в цій композиції акорди підпорядковані мелодії, тобто обирається такий принцип обігравання акордів, за яким обов'язково задіяні складові елементи мелодії теми. Незважаючи на те, що композицію відносять до розряду блюзових, ані ритмічна основа, ані акордова послідовність, ані ладовий спосіб не виконані відповідно до правил блюзу. У *Now's The Time* відсутній властивий блюзу шаффл, опора на домінантсептаккорди та блюзова гама. Хоча в темі є домінантсептаккорди, але більшою мірою залучені мажорні акорди, а мінорні зустрічаються в імпровізації всього кілька разів. Після довгої імпровізації Паркера, яка триває 60 тактів, відповідно до правил джазової композиції проводиться соло решти представників інструментального складу в наступній послідовності: фортепіано, контрабас, ударні, причому соло контрабаса найкоротше (виникає своєрідне композиційне *diminuendo*).

Anthropology

Авторами композиції *Anthropology* є тандем Паркер-Гіллеспі. Проте її запис було здійснено 28 березня 1946 року на студії «Savoy» незадовго після виходу з ансамблю творчого партнера Паркера, трубоча Діззі Гіллеспі. Тому в наданому нами аналізі композиція виконана наступним музичним складом:

Чарлі Паркер (саксофон-альт), Майлз Девіс (труба), Елі «Лакі» Томпсон (саксофон-тенор), Майкл «Додо» Мармароса (фортепіано), Вік Макміллан (контрабас), Арвін Гаррісон (електрогітара) та Рой Портер (ударні). Джазовий музикознавець Марк Левайн у праці «Теорія джазу» [105] зазначає, що в академічній музиці мелодія, яка базується на гармонії вже існуючої теми, називається контрафактом. У джазі мелодія, яка заснована на акордах вже існуючих стандартів, називається хедом. Так може називатись і просто мелодія будь-якої теми. Композиція *Anthropology* є наочним прикладом написання хеда на основі відомого твору Дж. Гершвіна *I've Got Rhythm*, що згодом стала джазовим стандартом. *Anthropology* виконується в гранично швидкому темпі $\text{♩} = 300$ і має характерні ознаки бібоп-композиції. Тут Паркер демонструє блискучу віртуозність, проте основними тривалостями тут є восьмі. Композиція не відрізняється складною структурою, виконана вона у класичній джазовій формі ААВА. Відкривається композиція чотиритактовим вступом на ударній установці. За ним слідує тема з восьми тактів, яка вміщує послідовність з десяти акордів: Bb, C-, F7, D-, G7, C-, F7, Bb7, Eb7, Bb. Як видно, тут використовується традиційна джазова послідовність II – V сходинок, але простежується закономірність у чергуванні мажорних та мінорних акордів. Для імпровізації в *Anthropology* характерне широке використання арпеджіо акордів з кількома зверненнями. Цікавий також епізод, в якому виконавець грає секвенцію з трьох сегментів, кожен сегмент якої складається з висхідних та низхідних арпеджіо. Визначна риса виконавського стилю Паркера, що полягає у частій зміні акордів, проявляється у цій композиції помітно: кожне арпеджіо виконується різні акорди, при цьому складаються ці арпеджіо переважно з інтервалів-надбудов – нони і ундеціми¹⁴. Це можуть бути, наприклад, звуки ре-фа-ля-до на мінорному акорді або ля-до-мі-ля на ремінорний акорд. У імпровізації *Anthropology* спостерігається плавний рух, стрибки на широкі інтервали

¹⁴Надбудовами в джазовій термінології називаються інтервали, що виходять за межі октави. Тут і далі визначення термінів взято зі словника, що додається до книги М. Левайна «Теорія джазу» [105].

зустрічаються рідко. Як виняток можна навести приклад однієї з низхідних секвенцій (паркерівському виконавському стилю властиві саме низхідні секвенції) з чотирьох ланок-угруповань восьмими тривалостями, кожна з яких починається з основних звуків до мінору, тобто низхідний рух здійснюється за терціями. У середині першого угруповання є стрибок на велику сексту, у другій і третій – на малу септиму, а в четвертій – знову на велику сексту. При цьому на кожне угруповання припадають різні акорди. Крім цих особливостей, під час імпровізації в *Anthropology* Паркер широко використовує міксолідійський і дорійський лади (в мі-бемоль-мажорі та ре-мажорі відповідно), які, як ми переконуємося на інших прикладах, зустрічаються у виконавстві Паркера найчастіше. Також присутні і бібоп-мажорна¹⁵ гама з прохідним хроматичним сі-бекаром в мі-бемоль мажорі та фригійський лад до мінору.

Moose The Mooche

Запис *Moose The Mooche* був здійснений на тій самій сесії звукозапису і з тим самим складом, що і попередня композиція *Anthropology*, що представлені до аналізу. Основна тема цієї композиції, як *Anthropology*, заснована на гершвінівській темі I've Got Rhythm і є хедом. *Moose The Mooche* викладена в поширеній для джазу формі ААВА і виконана в типовому для бібопа темпі ♩ = 224. Тема у подвійному проведенні займає 16 тактів (8+8), складається з коротких мотивів, що відокремлюються один від одного восьмими паузами. Рух мелодії починається зі стрибка вгору на октаву і далі слідує поступовий спуск. Мелодія носить танцювальний характер, що полегшує її сприйняття широким колом публіки, тому *Moose*

15 Бібоп-гами - це традиційні гами, іонійський, дорійський і міксолідійський лади мажорної гами та гама мелодійного мінору з доданою хроматичною нотою, що проходить. Бібоп домінантна гама - це міксолідійський лад з прохідною хроматичною нотою між VII сходинкою і тонікою. Під дорійською гамою мається на увазі дорійський лад з хроматичною нотою, що проходить, між III і IV сходинками. У бібоп мажорній гамі хроматична прохідна нота розташована між V і VI сходинками, як і в бібоп гамі мелодійного мінору. Оскільки в бібоп гамі вісім нот (парне число), вони грають у рівному ритмі угрупованнями по чотири, кожна нота акорду відбувається на сильну долю такту. При виконанні бібоп мажорної гами також має місце розподіл сильних долей, але він відрізняється від інших бібоп гам: тут на сильні доли припадають I, III, V і VI сходинки.

The Mooche стала популярним джазовим твором. Імпровізацію в *Moose The Mooche* можна умовно поділити на два блоки. Перші 16 тактів імпровізації містять всього дві акордові послідовності, що чергуються: C-, F7, Bb і B7, Eb, Eb-. У наступних шістнадцятьох тактах послідовність змінюється і Паркер використовує акорди A-, D7, D-, G7, G-, C7, після чого повертається до початкової послідовності C-, F7, Bb. Певну закономірність можна спостерігати наприкінці першого та наприкінці другого блоку імпровізації. У такті 11 (це п'ятий такт від кінця першого блоку) виконавець грає низхідний лідійський лад у сі-бемоль мажорі, а в такті 28 (також п'ятий від кінця, але вже другого блоку імпровізації) – низхідний міксолідійський лад фа мажору. У цій композиції Паркер виявляє традиційний підхід до виконання арпеджіо з оберненнями, не виходячи в інтервальному відношенні за межі септими. Слід також відзначити наявність у *Moose The Mooche* великої кількості стрибків на широкі інтервали, особливо на октаву та септиму. Слід сказати, що це твір є не зовсім типовим для творчості Паркера. Тут виконавець мало використовує свої характерні засоби виразності, внаслідок чого *Moose The Mooche* більше нагадує твір до-боппівського періоду. Тим не менш, композиція надалі стала стандартом і виконувалася такими визначними представниками джазової сцени, як Дізі Гіллеспі, Джей Томас, Бад Пауелл та Стіві Вандер.

Yardbird suite

Композиція *Yardbird suite* написана Чарлі Паркером і записана 28 березня 1946 року. Тема також є хедом, основою якого послужив джазовий стандарт *Rosetta*. Починається *Yardbird suite* із фортепіанного вступу в темпі ♩ = 224, що супроводжується пульсацією чвертей у партії контрабасу та ударної установки. Тема триває 8 тактів та проводиться 2 рази tutti. Потім починається дев'ятитактове соло саксофона і ще одне проведення теми. Як у темі, так й в імпровізації Ч. Паркер використовує ноти, яких «потрібно

уникати»¹⁶. Це відбувається переважно на доміантних акордах, у яких утримується ундецима та нона. Імпровізуючи, Паркер виконує стрімкі пасажі в міксолідійському (на малому мінорному акорді) і локрійському (на малому ре мінорному акорді) ладах, причому при русі вгору використовується міксолідійський, а при русі вниз – локрійський звукоряди.

Слід звернути увагу на такий поширений прийом у творчості Паркера, як «гра поза гармонією»¹⁷. У композиції *Yardbird suite* такий прийом проявляється у доповненні хроматизмів до основних нот акордів (наприклад, соль-дієз на малому мі-мінорному акорді, ля-бекар у малому фа-мінорному акорді.). Цікавий також гармонічний план композиції: використовуються напівзменшені та альтеровані акорди: F# \ominus , E \ominus , B7#. Відзначається оригінальний підхід до побудови деяких арпеджіо, наприклад, акорд A7 грається, починаючи з терцевого тону і походить від нони. Даний прийом зустрічається досить часто в паркерівських імпровізаціях, внаслідок чого його також можна поставити у ряд з характерними рисами виконавського стилю музиканта.

Ornithology – одна з найзнаменитіших композицій Чарлі Паркера *Ornithology* написана ним у співавторстві з Бенні Харрісом і записана 28 березня 1946 року з тим самим складом виконавців, що і *Yardbird*. Тема не є оригінальною, а заснована на джазовому стандарті *How High The Moon*.

Виконується композиція в дуже швидкому темпі $\text{♩} = 236$, починається із соло на ударній установці. Тема триває 16 тактів, на її прикладі можна спостерігати деякі зміни виконавських прийомів: Ч. Паркер довше затримується на акордах, не піддаючи їх звичайній частій зміні. Можливо, що в цей період почала намічатися тенденція, що набула поширення в модальному джазі, де в музичному мисленні *віддається перевага ладам, а не*

¹⁶ Це одна з нот гами, на якій ґрунтується акорд. Якщо її утримувати під час звучання останнього, вона прозвучить як дисонанс. Зазвичай цей термін відноситься до кварта мажорного акорду та до ундецими доміанттового.

¹⁷ Під виконанням «поза» акорду М. Левайн розуміє наступне: використання нот, що не входять до акорду, збільшення тривалості звучання одного акорду при переході в інший, виконання впізнаваного музичного уривку, але в іншій тональності. Багато кращих прикладів гри «поза» гармонії насправді є «прикладками бітональності, або виконання двох тональностей одночасно» [105, с. 179].

акордам, і обігравання одного акорду може тривати 8 тактів. Дуже символічно, що у виконавському складі цього запису починав свою музичну кар'єру трубач Майлз Девіс, який згодом вважатиметься основоположником модального джазу. Цікаве аранжування композиції: наприкінці теми є мелодійний патерн, що складається з трьох тріолей восьмими, які тяжіють до терції малого мінорного септакорду. У всіх проведеннях теми цей мелодійний малюнок грає 4 рази в партіях різних інструментів, передаючись від одного інструменту іншому, що створює ефект безперервності, але зі зміною тембрів: починає труба, потім саксофон альт, саксофон тенор та електрогітара. Значно рідше зустрічається послідовність акордів II-V ступенів. Імпровізація відрізняється відсутністю віртуозних пасажів, заснованих на різних ладах, але водночас у ній часто зустрічаються арпеджіо акордів, які починаються з надбудовних інтервалів – нони і навіть ундецими. Незвичайний також наступний прийом у темі: секвенція з двох ланок на чотири такти, під час якої проводиться акордова послідовність F-, Bb7, Eb7, A, а фрази в секвенції починаються з синкопованої ноти. Паркерівське арпеджіо, побудоване за принципом сходження з терцевого тону до нони зустрічається повсюдно, як у угрупованнях з рівних восьмих, і у швидких невеликих пасажах інших ритмічних малюнків. Поряд з цим для даної імпровізації характерна наявність велика кількість альтерованих ступенів - знижені квінта і септиму в мажорному домінантсептакорді, підвищена прима в ре-мажорному домінантсептакорді, а також знижена нона (сі-бемоль в ре-мажорному домінантсептакорді).

Фразування в паркерівській імпровізації відрізняється різноманітністю виразних засобів: по-перше для неї характерне закінчення мелодійних патернів на терцевих тонах, по-друге можна спостерігати численні стрибки на велику та малу септими. По-третє, підйоми та спуски мелодійної лінії здійснюються або стрибкоподібно, або за допомогою арпеджіо, зустрічаються і спуски по хроматичній гамі. Щодо структури композиція не має жодних нововведень. Спочатку всім ансамблем проводиться тема, потім

звучать по черзі імпровізації саксофона-альта, труби, саксофона-тенора, після чого слідує тема tutti. Після другого проведення теми іде імпровізація фортепіано, а за нею – заключне проведення теми. Оскільки наприкінці теми ритмічний малюнок із групи тріолей виконують по черзі всі інструменти ансамблю (крім ритм-секції), фінальні ноти композиції звучать у партії електрогітари.

Lover Man

Композиція *Lover Man* була записана 29 липня 1946 з септетом Чарлі Паркера. За характером, темпом і манерою виконання вона значною мірою відрізняється від більшої кількості паркерівських творів і займає особливе місце у його творчості. Це один із музичних прикладів, у якому Паркер грає у абсолютно невласивій йому манері. Примітно, що сам автор цей запис вважав невдалим.

Lover Man – це повільний блюз із шаффловим ритмом. Гра Паркера тут можна охарактеризувати як спокійну, розмірену, швидше за дискретну, позбавлену потоку звичних для нього безперервних пасажів. На тлі акомпануючих інструментів – фортепіано та ударних – репліки саксофона (короткі мотиви, що з'являються через півтактові проміжки пауз) сприймаються з певною відстороненістю. Важливо також відзначити незвичну для Паркера техніку виконання на розслабленому амбушюрі (знижену напругу губних м'язів), що впливає на якість звуковидобування як *звукотворення*. Один з наслідків такого прийому – нечітка артикуляція – помітна з першого такту партії саксофона. Під час виконання витриманих звуків чутно характерний призвук. Така манера виконання притаманна багатьом джазовим саксофоністам-тенористам, наприклад, Лестеру Янгу. Для Чарлі Паркера подібний характер звуковидобування не є властивим. І все ж таки, у композиції *Lover Man* відчувається ліричний початок та вміння її автора створювати барвисті музичні образи не лише за допомогою віртуозних пасажів та арпеджіо акордів, а й змін тембрових можливостей інструмента.

Scrapple From The Apple

Наступна композиція, яку ми обрали для аналізу, належить до пізнішого періоду творчості Чарлі Паркера. Її запис було зроблено 4 листопада 1947 з квінтетом виконавців у складі: Чарлі Паркер (саксофон-альт), Майлз Девіс (труба), Ірвінг «Дюк» Джордан (фортепіано), Томмі Поттер (контрабас), Макс Роуч (ударні). Відмінним елементом цієї композиції є те, що її бридж заснований на акордах з теми Дж. Гершвіна *I've Got The Rhythm*, а основою теми послужив стандарт *Honeysuckle Rose*. Композиція *Scrapple From The Apple* починається відразу з теми, яка звучить у помірному для бібопа темпі ♩ = 200, триває 8 тактів і має два проведення. Тема містить чотири фрази: перша завершується інтонацією «запитання» висхідної кварта, друга - інтонацією «відповіді» кварта низхідній. Третя фраза сприймається як «нейтральна» і завершується заліговою сіль, а четверта фраза представляє логічний кінець на великому фа-мажорному септакорді. Акордова послідовність теми – чергування акордів G-i C7. Імпровізація починається з акордів дієзних тональностей: E-, A7, D7, G7, при цьому акорд A7 відбувається на фригійський звукоряд. Таким чином чітко простежується алгоритм, що його застосовує виконавець – рух за кварто-квінтовым колом тональностей, який починається з тональностей з великою кількістю знаків і покроково прямує в бік їх зменшення. Також відзначається присутність бібоп-гам, дорійського і фригійського ладів до мажору. Рух мелодії в імпровізації проявляється в різних варіантах: як поступовий (низхідний або висхідний), так і стрибкоподібний на інтервали квінту та септиму. Синкопування є рідкісним явищем в даній композиції, ритмічні малюнки переважно рівномірні з тріолями шістнадцятих або восьмих, що з'являються час від часу. Композиція *Scrapple From The Apple* також цікава за своєю структурою: вона містить дві сольні імпровізації у партії саксофону. Після першої імпровізації звучить тема, а за нею слідує друга імпровізація. У ній кульмінаційною точкою є акорд B^o, який зустрічається в композиції лише один раз. Далі по черзі солюють труба, фортепіано, ударні. Заключне

проведення теми виконує саксофон, а закінчується твір невеликою кодою – дисонантними акордами у партії фортепіано та монотонним ритмом на ударній установці.

Confirmation

Одним із найбільш значних джазових творів, що вплинули на наступні покоління музикантів та подальший розвиток джазу стала композиція Ч. Паркера *Confirmation*. Ця композиція містить самостійну тему, яка згодом стала основою для хеда Джона Колтрейна «26-2». Аналіз, що викладено нижче, зроблено на основі запису, здійсненого в пізній період творчості Паркера – у 1953 році зі складом виконавців: Чарлі Паркер (саксофон-альт), Ел Хайєг (фортепіано), Персі Хіт (контрабас) та Макс Роуч (ударні). Відкриває *Confirmation* чотиритактовий вступ фортепіано та ударних. Виконавчі риси Паркера виявляються дуже яскраво вже з перших нот теми: це обрамлення основного звуку фа (на фа-мажорному акорді) хроматичними нотами, що не входять в акорд, стрибки на широкі інтервали, у тому числі – тритони. Тривалість теми 16 тактів на акордову послідовність F, E, A7, D-, G7, C-, F7, Bb7, A-, D7, G7, G-, C7. Незважаючи на наявність пауз між фразами теми, які візуально створюють дискретне сприйняття, у процесі виконання ці фрази на слух сприймаються цілісно і безперервно. Кожна фраза теми ґрунтується на традиційній джазовій послідовності акордів II–V ступенів, що можна спостерігати у низці акордів, зазначених вище. В імпровізації чітко простежується акцентування «надбудовних» інтервалів в арпеджіо акордів – нон та ундецим, які виконують функцію опорних звуків. Паркер використовує велику кількість хроматичних доповнень між цими опорними звуками. Віртуозний тритактовий пасаж на імпровізації демонструє незвичайне поєднання (плавний перехід) хроматичної гами, мелодійного ре мінору, лідійського соль мажору з IV підвищеним щаблем і дорійської бібоп гами (до мінорному акорді). Також у *Confirmation* зустрічаються приклади поширеного паркерівського виконавського прийому

– висхідного арпеджування з терцевого тону акорду до нони, наприклад, ре-фа-ля-до в сі-бемоль мажорі. Що стосується виконавської техніки на саксофоні, дана композиція рясніє труднощами, пов'язаними зі стрибками на широкі інтервали, проте музикант успішно долає подібні труднощі. В цілому ж найбільш уживаний діапазон Паркера зручний для виконання.

В імпровізації також присутній прийом низхідного глісандо на велику сексту, що здійснюється за допомогою губного апарату та аплікатури, а не за хроматизмами, як часто виконується при необхідності виконання глісандо на широкі інтервали. Слід зазначити досить великий масштаб імпровізації – тривалість 78 тактів. Примітними є останні чотири такти імпровізації, в яких виконавець раптово звертається до бемольних тональностей у такій послідовності: Eb-, Ab7, Db, G-, C7. На цих акордах звучить секвенція, в якій використовується міксолідійський лад (на акорді Db). Остання ланка секвенції містить змінений інтервал: замість терції використовується секста.

Після імпровізації звучить коротке фортепіанне соло, потім солюють барабани, після чого на саксофоні виконується заключне проведення теми.

Bird Gets the Worm

Композиція вперше з'явилася на альбомі *Cool Bird*, запис для якого було зроблено у 1947 році у складі Чарлі Паркер (альт-саксофон), Майлз Девіс (труба), Дюк Джордан (фортепіано), Том Поттер (бас) та Макс Роуч (ударні). На записі є соло кожного з цих виконавців. Як і багато паркерівських композицій, *Bird Gets the Worm* містить хед, основою якого автор обрав тему композиції *Love Come Back to Me*. Композиція *Bird Gets the Worm* має лише один запис, оскільки через неймовірно швидкий темп ($\text{♩} = 340$, рекордний темп навіть для паркерівських творів) музичний матеріал є досить складним для виконання.

Композиція цілком ґрунтується на віртуозності. З самого початку сприймати тему в певній мірі незручно, оскільки вона «прихована» від слухача безперервним потоком восьми тривалостей, які виконуються під час обігрування акордів. Швидкий темп не дозволяє робити зміну акордів зі

звичною для Паркера частотою, тому тут використовується один акорд на два такти. Тема *Bird Gets the Worm* не дуже відрізняється від імпровізації, таким чином, цю композицію можна вважати кульмінаційною точкою розвитку бібопу. Від імпровізації тему відокремлює такт пауз, із урахуванням цього такту, тривалість теми складатиме шістнадцять тактів. Потім проводиться імпровізація саксофону, яка, на наш погляд, є одним із найвіртуозніших виконань Паркера. У ній музикант широко використовує весь потенціал виразних засобів власного виконавського стилю: це секвенції, арпеджіо (як у традиційному вигляді, так і з виходом на інтервали ширші за септими), різні варіанти комбінацій звуків, що входять в акорд з численними хроматичними доповненнями. Враховуючи, що в цій композиції автором використовуються в основному бемольні тональності (Bb, Ab, Db, Eb), виконання її вимагає високої майстерності та вільного володіння абсолютно всіма тональностями, незалежно від їх складності як в аплікатурному плані, так і в плані мисленнєвих операцій. Іноді зустрічаються цілі угруповання восьмих тривалостей хроматичної гами, які обрамляють опорні звуки акордів. У невеликій кількості композиції присутні зменшені акорди (F^o – що трохи застаріло для часу бібопу), альтеровані (F7b9) і напівзменшені (G^o). Імпровізація саксофону займає 50 тактів, потім 62 такти соло на трубі Майлза Девіса, за ним 64 такти – фортепіанне соло, і, нарешті, останні імпровізаційні 16 тактів відведені для соло контрабаса та ударних. Композиція *Bird Gets the Worm* – яскравий приклад музичного твору, де можна спостерігати рівноправність всіх учасників ансамблю. Всім партіям інструментів відведено достатньо місця для демонстрації своїх виконавських можливостей. Проте надмірна, на наш погляд, віртуозність створює утиск мелодійного початку композиції, внаслідок чого у сприйнятті слухача вона асоціюється зі спортивними змаганнями. Однак для багатьох професійних джазових виконавців віртуозний «майстер-клас» залишає незабутнє враження.

Constellation

Композиція Дж. Гершвіна *I've Got Rhythm* вражає своїм потенціалом, що провокує безліч виконавців звертатися до її матеріалу. На наш погляд, *I've Got Rhythm* є найпоширенішою основою для численних хедів творів джазових музикантів різних поколінь. Ще один приклад виникнення хеда на цій базі – композиція Чарлі Паркера *Constellation*. Її запис було зроблено 18 вересня 1948 року у складі: Чарлі Паркер (альт-саксофон), Майлз Девіс (труба), Джон Льюїс (фортепіано), Діллон «Керлі» Рассел (контрабас) та Макс Роуч (ударні). Твір виконаний у гранично швидкому темпі $\text{♩}=314$. Тема починається із затакту і має тривалість десять тактів. Основний мотив складається із 9 нот, розташованих у трьох тактах. Цей мотив має дворазове проведення, між якими Паркер, дотримуючись своєї манери виконання, поміщає віртуозний пасаж тривалістю чотири такти. Пасаж починається з висхідного арпеджію малого соль мінорного септакорду і далі слідує спуск за хроматизмом. При цьому виконавцем задіяна наступна послідовність акордів: F7, C7, G7, D-, в якій можна простежити закономірність зростання кількості знаків у тональностях, що використовуються. Перед паркерівською імпровізацією присутнє чотиритактове соло труби, а потім відбувається стрімкий вступ саксофона: віртуозний пасаж, що сходить, починається від ноти соль другої октави. Для цієї імпровізації характерна різка зміна акордів, на кожні два такти міститься по одному акорду, які Паркер грає не властивим йому чином - не арпеджію, а поступенні звукоряди або хроматичної гами, або гами мелодійного мінора. Зустрічаються такі музичні прийоми, як використання в одному ритмічному угрупованні чотирьох восьмих тривалостей, три з яких виконуються за хроматизмом, а на четверту припадає стрибок на різні інтервали ширше за терцію. Або ж, навпаки, початок у ритмічному угрупованні може бути стрибкоподібним, а далі рух за хроматизмом. Також цікавими є присутні в імпровізації численні секвенції різних типів: як з короткими сегментами обсягом з півтакту, так і з довгими, що досягають довжини в два такти. Зустрічається в імпровізації і група арпеджію, які Паркер виконує своїм «улюбленим» методом сходження з

терцевого акордового тону до нони або ундеціми. Багато звукових послідовностей виконуються за хроматичною гамою, але можна спостерігати і натуральні мажорні та мелодійні мінорні звукоряди. У рамках нашого аналізу слід виділити одну з секвенцій у висхідному напрямку, оскільки основна кількість секвенцій виконуються Паркером у русі вниз. Через високі темпові показники в *Constellation* вкрай рідко з'являються тривалості дрібніші за восьми, і саме восьми тривалості складають основний будівельний матеріал композиції.

Chasing The Bird

Ще одна примітна композиція Паркера, в якій автор використовує посилення на своє прізвище (Bird – пташка), була записана в 1946 з квінтетом музикантів у складі Чарлі Паркер (саксофон-альт), Майлз Девіс (труба), Бад Пауелл (фортепіано), Томмі Поттер (контрабас), Макс Роуч (ударні). Завдяки новому складу виконавців музичний матеріал набув нового звучання, і в Паркера з'явилися нові можливості збагачення індивідуальних засобів виразності. Нововведення в аранжуванні проявилися в необхідній для Паркера адаптації до гри дуетом з новим трубачем Майлзом Девісом, який прийшов в ансамбль на зміну Дізі Гіллеспі. Тепер під час проведення теми партія труби звучить одночасно із партією саксофону, виконуючи свою окрему контрапунктичну лінію. У *Chasing The Bird* тема складається з восьми тактів і проводиться двічі. Її складає низка ритмічних угруповань восьмими тривалостями, а за принципом виконання вона дуже близька до традиційного бопівського обігрування акордів, таким чином яскраво виражена мелодія у темі відсутня. В імпровізації привертає увагу послідовність G-, C7, що використовується виконавцями найчастіше. Тим не менш, у цих послідовностях не існує жодного мелодійного патерну, що повторюється. Також відзначається широке застосування Паркером хроматичних доповнень між основними тонами акордів, переважно у низхідному напрямку. Імпровізація в *Chasing The Bird* насичена прийомами гри «поза» гармонією, коли цілий мелодійний патерн складається зі звуків, які не є основними

тонами акордів. Стрімкий та нервовий характер надають композиції численні синкоповані ритмічні малюнки. Це створює під час сприйняття ефект нерівномірності, непередбачуваності та відрізняється від більшості композицій, що їх Паркер виконує в період розквіту «ери бібопа». Відсутність секвенційних зворотів в імпровізації ще більше посилює це відчуття непередбачуваності, невизначеності, завдяки чому протягом звучання всього музичного матеріалу композиції увага слухача невідривно слідує за виконавськими прийомами, що постійно змінюються.

Charlie Parker with strings

Характеристика виконавського стилю Чарлі Паркера була неповною без аналізу його творчості, пов'язаного з проектом співпраці з академічними музикантами. Проект *Charlie Parker with strings*¹⁸ відкриває слухачеві абсолютно нові грані виконавської майстерності на саксофоні, дозволяє проникнути в найзаповітніші куточки паркерівської душі, які не могли відкритися в «швидкісних лабіринтах» бібопа. Для ансамблевої гри з академічними музикантами потрібен інший підхід, інші засоби виразності. Це продиктовано характером музичного матеріалу та складом, завдяки чому відбувається темброве та динамічне збагачення, що, в свою чергу, зумовлює багато цікавих рішень в аранжуванні.

В одній з найбільш показових композицій – **April in Paris** – у поєднанні з академічними музичними інструментами паркерівський саксофон має унікальний тембр, який за виразними можливостями багато музикантів порівнюють із людським голосом. У добірці аналізованих композицій *April in Paris* є єдиним твором, в якому Паркер проявляє себе виключно виконавцем-

¹⁸ Ідея проекту *Charlie Parker with strings* належить продюсеру Норману Гранцу. Легендарний запис був зроблений 30 листопада 1949 року, на якому Чарлі Паркер зі своїм квартетом і струнним оркестром, під керівництвом Джиммі Керролла, зіграв шість п'єс, випущених згодом на «Mercury Records». Це один із найперших записів, де вдало об'єднується музика академічної сфери з здавалося б на перший погляд, несумісним бібопом, і вона ж виявилася найпопулярнішою (у тому числі і з продажу) ще за життя Паркера. У 1988 році альбом *Charlie Parker with Strings* увійшов до Зали слави «Греммі». Успіх саме цього запису композицій Паркера надихнув багатьох джазових музикантів. Під цим впливом були випущені альбоми зі струнними інструментами таких джазових виконавців, як Кліффорд Браун (*Lady in Satin*, 1955), Біллі Холідей (1958) та багатьох інших. Запис здійснювався наступним складом виконавців: Чарлі Паркер (саксофон-альт), Мітч Міллер (гобій та англійський ріжок), Броніслав Гімпель, Макс Холландер, Мілтон Ломаск (скрипки), Франк Бріфф (альт), Франк Міллер (віолончель), Мейдж (арфа), Стен Фріман (фортепіано), Рей Браун (контрабас), Бадді Річ (ударні), Джиммі Керролл (аранжувальник та диригент).

інтерпретатором. Композиція була написана в 1932 році Верноном Дюком для мюзиклу *Walk a Little Faster* і стала досить поширеним об'єктом інтерпретацій. Крім Паркера її виконували багато відомих музикантів, наприклад, Луї Армстронг, Коулмен Гокінс, Френк Сінатра, Біллі Холідей, Телоніус Монк, Елла Фіцджеральд, Вінтон Марсаліс та багато інших. Партія саксофону передує чотиритактовий вступ струнних інструментів. Виконавська манера Паркера в даному творі помітно відрізняється від його звичайної манери. Його гра не рясніє численними пасажами та зміною гармонії на кожну долю такту, як у бібопівських творах. Гармонія тут підпорядкована оригіналу, її зміна відбувається відповідно до нього. Мають місце витримані тривалості, повільний темп. Шістнадцять тактів струнні акомпанують саксофону, в їхніх партіях є різні підголоски, які інтонаційно (за рахунок тембру та звуковисотності) м'яко відтіняють саксофонне звучання. Вдале доповнення до партії саксофону відбувається ще завдяки мелодійному контрасту: наприклад, коли Паркер виконує витримані тривалості, у струнних проводиться покроковий мелодійний рух; якщо мелодія в партії саксофона рухається вниз, струнні виконують висхідні фрази і навпаки. Крім струнних, в цьому розділі функцію, що акомпанує, виконує тарілка (ударна установка). Наступний восьмитактовий розділ звучить без супроводу струнних, проте ударні тепер звучать яскравіше. Коли струнні знову вступають, це створює емоційний сплеск, оскільки одразу посилюється динамічний нюанс та виявляється багатство тембрових кольорів. Представлено оркестровий програш, у якому струнні створюють тло, так звану, «звукову підкладку», солюють по черзі такі інструменти, як гобой та фортепіано. Потім знову вступає партія саксофону. У цьому вся проведенні відчувається широкий діапазон динамічних нюансів, якого музикант домагається з допомогою грамотного розподілу виконавчого дихання, і навіть з допомогою переходів у різні регістри. Однак, у більшій частині музичного матеріалу Паркер все ж таки використовує середній регістр, оскільки характер твору не передбачає різких або агресивних звуків, а

занадто високий або занадто низький реєстри на саксофоні мають саме таку характеристику, особливо в джазовій сфері музикування. Кода в *April in Paris* доручена струнним, мелодійна лінія яких вміщена в останніх чотирьох тактах і завершує композицію.

Слід також відзначити паркерівський підхід до артикуляції на інструменті. Початок звуків Паркер виконує м'яко, чітко, одночасно встановлюючи тон необхідної звуковисотності. У його артикуляції немає недоліків, пов'язаних з особливістю духових інструментів, що мають тростину: «кіксів», ривків, різкості, інтонаційних спотворень, чого дуже важко досягти при грі на духовому інструменті. У цій композиції Паркер не лише продемонстрував чуттєве єднання з академічними музикантами, а й майстерне володіння технікою та знання правил, що діє у цьому музичному середовищі. Це свідчить про те, що виконавець досяг позитивного результату: взаємодії різних за своєю природою музичних сфер.

Blues For Alice

На завершення аналізу звернемося до однієї з найпізніших композицій, створених Чарлі Паркером. *Blues For Alice*¹⁹ – унікальна версія дванадцятитактового блюзу, в якій автор посилається на свій ранній твір – *Bird Changes*, з якого він взяв основні акорди. Як і сольні імпровізації Паркера, так і теми композицій характеризуються довгою та складною мелодійною лінією за мінімальної кількості повторів. «Революційними» ознаками в композиції *Blues For Alice* є використання прохідних звуків, яких музиканти більш раннього покоління намагалися уникати, а також інноваційне використання ритму та нововведення у фразуванні.

Композиція виконується у розмірі 4/4, вступ починається із затакту. Блюзове сприйняття ускладнює рівна ритміка восьмих тривалостей, оскільки для блюзу більш звичним є шаффловий ритм (шаффл – виконання тріолей через восьму паузу в розмірі 12/8). Для *Blues For Alice* характерна постійна

¹⁹ *Blues For Alice* записана в серпні 1951 року з новим складом музикантів: Чарлі Паркер (саксофон-альт), Ред Родні (труба), Джон Льюїс (фортепіано), Рей Браун (контрабас), Кенні Кларк (ударні).

зміна акордів та їх різноманітність: акорди, що повторюються, зустрічаються дуже рідко: F, E \flat , A7, D-, G7, C-, F7, B \flat 7, B \flat -, E \flat 7, A-, A \flat , D \flat 7, G7, C7, F7, G-, C7, а далі акорди повторюються.

Слід звернути увагу на використання найпершого в цій послідовності фа мажорного акорду: це вживання великого мажорного септакорду замість традиційних для блюзу домінантсептакордів є воістину новаторським. Також відзначається наступна тенденція – чергування домінантсептакордів із малими мінорними акордами. Нагадаємо, що подібна різноманітність акорду зовсім не характерна для блюзового музичного мислення, в якому діє основне правило: перший акорд завжди повинен бути домінантсептакордом, і взагалі вся послідовність (акорди I, IV і V ступенів) повинна складатися з акордів даного типу. Дана акордова послідовність становить перший блок, потім послідовність повторюється. У функціональному плані малі мінорні септакорди діють як тонічні мінорні акорди.

Незвичним є й підхід Паркера до ритміки. Тут є ритмічне розмаїття, представлене тріолями й дуолями шістнадцятих, квінтолями шістнадцятих і дуолями восьмих, хоча для блюзу характерна простота, як у ритмічному, так й гармонічному плані, а віртуозність з використанням дрібних тривалостей блюзовій манері абсолютно невласлива. Також у цій композиції Паркер не зміг обійтися без одного зі своїх улюблених прийомів: у *Blues For Alice* присутня бібоп домінантна гама (проходить хроматична нота ре-дієз на до-мажорному септакорді). Треба сказати, що виконавцем не завжди використовуються цілі звукоряди різних ладів. Набагато частіше в імпровізаціях зустрічаються фрагменти будь-яких ладів, що складаються з чотирьох-п'яти нот, а буває так, що в одному звукоряді з восьми нот Паркер поміщає два лади. І нарешті, слід зазначити дуже дбайливе ставлення Паркера до форми блюзу: типову дванадцятитактову блюзову побудову виконавець зберігає і діє у зазначених межах.

Отже, на прикладі аналізу численних композицій Чарлі Паркера, які набули широкого поширення в музичному середовищі, можна спостерігати

колосальний обсяг виразних засобів, характерних для творчості цього геніального виконавця. Багато хто з них є повністю новаторськими, які джазмен знайшов та затвердив у процесі становлення його виконавського стилю.

2.2 Новації звукотворення в стилі Лестера Янга²⁰

Лестер Янг (1909–1959), беззаперечно, був одним з найвпливовіших тенор-саксофоністів двадцятого століття. Водночас із тим, як Коулмена Гокінза було визнано першим саксофоністом, що популяризував тенор-саксофон в джазі, Л. Янг відкрив зовсім нові виміри в саксофоновому виконавстві. До того ж, Л. Янг позиціонувався як культурний герой для багатьох фанів та інших музикантів завдяки своєму унікальному стилю гри, а також завдяки своїй бунтарській, індивідуалістській та революційній вдачі. Едді Барфілд [85] пояснює, що в ті часи вони навчалися один у одного, кожен з них розвивав взаєморозуміння та вміння працювати в ансамблі з іншими музикантами, тобто, набували навичок ансамблевого джазового музикування. В епоху свінгу такі навички полягали у вмілому та грамотному розподілі головних тем та ролі гармонії у відповідному чергуванні. Разом із Коулменом Хокінзом Лестер Янг популяризував тенор-саксофон та розкрив природу цього інструмента. Він продемонстрував, що цей інструмент здатен змагатися на одному рівні із іншими віртуозними духовими інструментами, що зайняли усталену позицію в джазі — альт-саксофоном, кларнетом та трубою. Все перелічене вище робить актуальним вивчення творчості Л. Янга в межах сучасної джазології, зокрема актуалізуються такі поняття, як «виконавський стиль», «виконавська стилістика» та «виконавська поетика».

Творчість Л.Янга неодноразово ставала об'єктом досліджень, про що свідчить вагомий корпус джерел²¹. Багато публікацій належить автору

²⁰ Матеріал підрозділу складає основу статті автора [155].

²¹ Ім'я Л. Янга є у всіх без винятку енциклопедичних виданнях, словниках, книгах з історії та теорії джазу. Зокрема: Blesh R. Combo : USA ; eight lives in jazz. Philadelphia, 1971. 240 p.; Büchmann-Møller F. You got to be original, man : the music of Lester Young. New York, 1990. 539 p.; Evensmo J. Tenor saxophone and clarinet of

Льюїсу Портеру, зокрема в одній з таких публікацій [130] аналізуються компоненти раннього стилю музиканта. Одним з видатних біографів майстра є Дуглас Деніелс [85] – автор фундаментальної праці, що містить найбільш повний об'єм інформації щодо культурних коренів музиканта та його стилю. Скотт Янов [152] у біографічному нарисі вказує, що ще в 1920-ті роки Л. Янг входив до складу біг-бенду. Навчаючись грі на скрипці та ударних, до саксофону він звернувся в 13 років, спочатку граючи на альт-саксофоні, а з 1927 по 1929 рр. перейшов на тенор-саксофон. Спочатку, граючи в оркестрі Флетчера Хендерсона (там, де й К.Хокінз), він відтворював його манеру гри, але коли перейшов знову до Каунта Бейсі (1936), почав співпрацювати з Біллі Холідей (вокал), Тедді Вілсоном (фортепіано) почався його новий період. С. Янов [152] вказує, що багато музичних критиків підкреслювали схожість голосу Холідей та звучання саксофону Л. Янга, схожість їх мислення, фразобудування та інтонування.

Dave Gelly [89], вписуючи Л.Янга до пантеону найвпливовіших джазових виконавців, розмірковує над складовими його виконавського стилю та прагне усвідомити в чому ж полягав цей стилістичний вплив на мистецтво джазової імпровізації та загалом на процес оновлення джазової стилістики. Ключовою фігурою на початку розвитку свінгу називає Л. Янга Jon P. De Lucia [86]. У статті на прикладі соло «Lester Leaps In» він аналізує специфічні елементи імпровізації, що привели до створення нового джазового словника.

Дуглас Деніелс [85], один з біографів Лестера Янга в фундаментальній праці «Lester Leaps In: The Life and Times of Lester «Pres» Young» наводить вислови саксофоніста Едді Барфілда, сучасника Лестера Янга, стосовно його виконавського стилю: «Він грав на тенорі виконавською манерою гри на альті» [85, с. 107]. Трубочач Лерой Уайт розповідав, що «Лестер... грав те, про що більше ніхто не думав. Він був сповнений ідей» [цит. за 85, с.133].

Під час імпровізації музиканти спиралися здебільшого на мелодію та ноти акорду. В 30-ті роки ХХ століття музиканти високого рівня, такі як Дюк Еллінгтон чи Лестер Янг почали випробувати із подальшим розширенням акордів — наприклад на акорд D7 вони могли зіграти нону, ундециму та терцдециму. Ще один виконавський виразний засіб в доробку Л. Янга – це використання гами з чотирьох звуків. Вона складається з нот гам мінорних тризвуків із додатковою секстою. Незважаючи на те, що така гама містить приму, терцію, квінту та сексту гами мелодичного мінору, що на ній засновано акорд, її також можна грати на акорди мажорного та зменшеного звукорядів.

Традиційно приму, терцію, квінту та септиму прийнято вважати акордовими звуками. Тобто, за допомогою цих звуків є можливість визначити якість акорду: чи він мажорний, чи мінорний, чи домінантовий. Таке визначення існувало декілька століть в класичній музиці, а до 40-х років ХХ століття й в джазовій. Але у випадку з деякими більш сучасними акордами традиційне розуміння акордових звуків змінилося. Наприклад, звуки, що визначають якість *sus* акорду – це прима, кварта та септима. Таким чином, для побудови співзвуччя *Csus* акорда джазові піаністи та гітаристи грають саме ці звуки. Так само, *susb9* акорд складається з прими, кварта та власно зниженої нони.

В епоху свінгу набули популярності серед джазових музикантів пентатонні гами, Л. Янг також використовував пентатоніку під час імпровізаційних соло в багатьох композиціях.

Для джазу, як культури імпровізаційної, усної, масовість музичного процесу була вагомим чинником. Вона формувала ансамблі ігрового типу, але не виконавського. Музичні теми їх репертуару було засновано на певних загальних ладогармонічних та структурних принципах, аранжування музиканти робили усно, вони не були зафіксовані в нотному тексті, й створювалися на сцені в самий момент виконання. Кожного разу композиції мали різне звучання, вони виникали миттєво й мали діяти на слухачів в

конкретний часовий відрізок. Лестер Янг намагався відтворити гру на саксофоні свого кумира — Френкі Трамбауера. Він повторював його манеру звуковидобування та фразування. Цікавою є історія й про формування звукових якостей Янга. В 1936 році Кайнт Бейсі запросив до свого колективу двох саксофоністів — Лестера Янга та Хершела Еванса. Останній був тенористом, що грав в манері Коулмена Хокінза, з об'ємним, повним, гортанним «горячим» звучанням інструменту. Звучання Янга відрізнялося лаконічністю й прозорістю, «прохолодним», із унікальними, новими на той час музичним синтаксисом та пунктуацією. Свінг у Еванса був більше прямолінійним, відкритим, у Янга – тоншим, таємним, глибинним.

Під час співпраці із джазовою вокалісткою Біллі Холідей Лестер Янг багато уваги приділяв текстовому компоненту. Він знав слова всіх пісень, що виконувалися та орієнтувався на них під час імпровізацій. Мовленнєва складова також вплинула на формування виконавської стилістики Янга, завдяки чому його сучасники стверджували, що саксофон Янга немов «розмовляв».

Виконавський стиль Лестера Янга бере початок від музикування в оркестрі Кінга Олівера (King Oliver), фундаментом цієї музики був блюз. Це проста, емоційна та душевна гра, що демонструє всю глибину естетики блюзу.

Під час імпровізаційних соло Лестер Янг спирався не лише на «блюзові» ноти та гармонію, але й на паузи, обмін музичними фразами та репліками, патернами з іншими учасниками ансамблю. Такі музичні прийоми зазвичай критики асоціюють із Кінгом Олівером та Джеллі Ролл Мортонем. Водночас із цим, як вказує Д. Деніелс, під час створення нових мелодій Янг не відхилявся далеко від мелодії основних тем та дотримувався традицій джазу відповідної епохи, що її (традицію) впровадили Джеллі Ролл Мортон та видатний джазовий кларнетист Сідней Беше – ніколи не втрачати опору на мелодію та слідкувати за її розвитком. Зберігаючи простоту мелодії, комбінуючи ноти як в плані звуковисотності, так і в плані ритму, Янг

підтримував блюзові традиції, що беруть витoki з локацій-першоджерел блюзу – дельти Міссісіпі та Південної Луїзіани – адаптуючи ті ж самі прийоми гри, що використовували на трубі Кінг Олівер, а на гітарі – Роберт Джонсон. Лестер Янг проектував це на теноровий саксофон. Д. Деніелс зазначає, що вплив Кінга Олівера на Л. Янга полягав ще й в ексцентричній поведінці, звичках та манерах, а також у схильності до розповідей цікавих історій. «Розповідна» манера виконання стала однією із домінантних рис стилістики Лестера Янга. Таким чином, можна зробити припущення про проєкцію тексту на музичне виконання Л.Янга, *формування музичного наративу як складової виконавської поетики*. В музикуванні Янга має місце потік свідомості, автоматичне письмо. Цікаво, що саме на початку 1920-х років така сама манера з'явилась в літературі, засновником якої вважається Дж. Джойс. Творчість письменників – представників наступного покоління, «бітників», в свою чергу формувалася під впливом імпровізацій джазових музикантів епохи «боп», до числа яких входив й Лестер Янг. Такий взаємозв'язок – потік свідомості в текстовому форматі – в музичному форматі (джазова імпровізація) – автоматичне письмо «бітників» на новому витку, переосмислення потоку свідомості в обох форматах.

Під час роботи в оркестрах на Південному Заході на формування власного стилю музикування Лестера Янга мали величезний вплив аранжування. Цей період творчості музиканта пов'язаний із роботою в колективі «Blue Devils». Д. Деніелс виділяє Бастера Сміта як одного з перших аранжувальників, разом із Джессі Стоуном й Т. Теренсом Холдером, що в своїх роботах приймали до уваги індивідуальні особливості музикантів колективу. Сміт робив аранжування таким чином, щоб підкреслити унікальний талант Янга як «підривного», але сповненого душевних почуттів соліста. Лерой Уайт пояснював: «Аранжування Бастера відрізнялись від інших, тому що він знав можливості та виразний потенціал своїх музикантів і писав персонально для кожного» [85, с. 138].

За прикладом Дюка Еллінгтона, Бастер Сміт почав долучати до гармонії септакорди та нонакорди. На той час все це було новаторським. Сміт почав експериментувати із додаванням до нонакордів шостого звуку, розповсюджуючи гармонію на всі інструменти колективу. «Це було найважливішим компонентом, який зробив колектив унікальним, оскільки ми були першими з колективів даної сфери, що мав п'ять мідних духових інструментів – два тромбона та три труби» [85, с. 138]. Аранжування Сміта також викликали певні протиріччя. Як відмічав один з учасників ансамблю, «білі колективи не використовували [септакорди та нонакорди], тому що на їх слух вони сприймалися фальшивими» [85, с. 138]. Коли Сміт та інші сміливі аранжувальники почали додавати п'ятий та шостий звуки до акордів, звучання акордів повністю змінилося. Вони вже не використовували гармонію, що заснована на тризвуках. Найвидатніші композиції, що були записані із «Blue Devils» – «Squabblin» та «Blue Devils Blues» – в обидвох Лестер Янг брав участь.

Стосовно звучання саксофона Лестера Янга Дейв Геллі [89] відмічає, що Янг використовував приблизно половину динамічного потенціалу свого інструменту, коли грав в оркестрі Каунта Бейсі. Проте завжди розміщував інструмент на близькій відстані від мікрофону. Деякі приклади його соло містять справжній шепіт. Незважаючи на динамічний діапазон Янга в межах середніх показників, його імпровізаційна лінія завжди звучать напружено, є чітко сформульованою та рухається елегантно та логічно. В соло Лестера Янга завжди має місце «щосекундне налаштування тональної ваги, прикрашення та балансування ноти до ноти та фрази до фрази» [89, с. 66].

Саме в такому контексті можна оцінити всю його оригінальність, що стає тим більш цікавою, коли цінується простота засобів виразності. Наприклад, аналізуючи соло Янга в першому дублі «Way Down Yonder» Девід Геллі звертає увагу на невибагливий потік арпеджіо та фрагментів звукорядів, що складаються з «тремтячих» восьмих тривалостей. Все це

виконано відповідно простої гармонічної схеми, яку має популярна композиція 1922 року.

Виконавська манера Лестера Янга була новаторством в джазі 1930-х років та залишається неперевершеною й сьогодні. Він досягає ефекту за рахунок комбінування граціозного звучання, мікроінтонацій та вишуканого відбору неакордових звуків. Фрази Янга мають тенденцію спиратися не на стійкі звуки акордів, таких як тоніка, терція та квінта, а на менш стійкі – сексту та нону. Складні хроматичні заміни, що їх застосовував Коулмен Гокінз, не входили до сфери інтересів Янга. Тим не менш, в соло композиції «Way Down Yonder» можна спостерігати хроматичні ходи. В такті 20 Лестер Янг грає низхідне арпеджіо акорду F7 та підвищує квінту на півтону. Ця альтерація додає акорду певного специфічного відтінку. Нагадує про незавершеність, невпевненість – настрої, які Лестеру Янгу подобалося втілювати. В даному випадку соло звучить спокійно, плавно, але Янг використовував прийоми альтерованих акордів в інших творах для досягнення ефекту потужного емоційного впливу.

Деякі приклади кращих робіт, що були записані Лестером Янгом можна почути на треках Columbia 1939-1940-х. Наприклад, композиція «Twelfth Street Rag», було записано в квітні 1939 року. В ній цікавим є підхід до тонального плану. За висловом Д. Геллі [89], у слухача на перший погляд може скластися враження, що мелодія є безперспективною, особливо під час реплік К. Бейсі та Джо Джонса у вступному корусі. Проте далі слідує легкий другий корус К. Бейсі, після чого відбувається неочікувана зміна тональності з C на E \flat (до-мі-бемоль), й Лестер Янг проводить два неперевершені коруси. В даній композиції особливо виділяється його майстерне володіння ритмом, оскільки він трансформує повільні фрази, що запізнюються, в енергійну рухливу та моторну імпровізаційну лінію. В другому корусі присутнє звукове різноманіття, що виконується як короткі «порції» пасажів із допоміжними пальцевими аплікатурами, завдяки яким змінюється тембральне забарвлення окремих звуків саксофона. Водночас із цим

акомпанемент К. Бейсі є стриманим, але уважним, відслідковує кожний рух звукових патернів та кожний нюанс. Фінальну частину композиції Д. Геллі вбачає заплутаною та розпливчастою. Незважаючи на це, композиція «Twelfth Street Rag» є яскравим прикладом втілення виконавської стилістики Лестера Янга.

Заслуговує на увагу також композиція «Clap Hands, Here Comes Charlie!», яку було записано в серпні 1939 року. За своїми параметрами вона може розглядатися як прото-бопова, вражає її надшвидкий темп виконання — 288 ударів за хвилину, стрімкий та активний початок композиції одразу створює ефект напруги, віртуозності, точності.

Інші твори колективу цього періоду з видатними соло Лестера Янга включають композиції «Round Cake», «I Never Knew», «Broadway», «Easy Does It» та «Louisiana». Але з них слід особливо виокремити композицію «Tickle Toe», автором якої є власно Лестер Янг. Хоча він вважається співавтором декількох творів К. Бейсі, (Лестер зробив значний внесок в них завдяки риффам в чисельних аранжуваннях хедів, імпровізаційних соло, які також насичені творчими ідеями). Композиція «Tickle Toe» містить тему складної побудови, яку написав Л. Янг, проте оркестрування належить Енді Гібсону. Одразу за експозицією теми звучить соло саксофона, що триває 32 такти. Воно «проростає» з теми природно та симетрично, зберігаючи певну логіку тематичного розгортання, таким чином соло утворює з темою одне ціле, сприймається як одне ціле. Коли наприкінці твору знову проводиться тема, вона звучить у зміненому вигляді. Зміна полягає у використанні точної цитати з соло Бікса Байдербека з композиції «When?» (її запис зроблено з оркестром Пола Уайтмена в 1928 році). Це є дивовижним прикладом феноменальної музичної пам'яті Лестера Янга, про яку в колі музикантів складалися легенди.

Джазові мелодії, які містять в назві слово «Dream» («мрія» чи «сон») в більшості випадків виконуються в мінорних тональностях та зазвичай містять акорди з мінорною секстою (мінорний тризвук із додаванням

мажорної шостої сходинки). Даний акорд часто використовується Лестером Янгом для створення ефекту гармонічної неоднозначності в своїх соло.

Цікавим прикладом є композиція «Lester Leaps In», рифф якої базується на темі Дж. Гершвіна «I Got Rhythm». Цей рифф вважається «візитною карткою» мелодій, створених Янгом. Його соло в даній композиції заслуговує уваги за двох причин. По-перше, воно має логічно вибудовану структуру, з декількома зміщеними фразами. По-друге, як розповідає Д. Геллі [89], на цьому записі К. Бейсі помилково вступає на початку другого коруса Янга, що створює певну колізію. Лестер впевнено продовжує, доки Бейсі не зупиняється для того, щоб зорієнтуватися, й порядок знову повертається після восьми тактів. Було записано другий дубль, але соло Янга в ньому не відповідало творчому задуму композиції, отже, до платівки потрапив перший дубль, що містить колізію.

Цікавим також є випадок на сесійному записі в студії Савой (Savoy), в період, коли Лестер Янг був єдиним солістом у супроводі К. Бейсі та звичайної ритм-секції. Мова йде про композицію «Ghost Of A Chance», з безперервним соло, навіть без фортепіанного вступу, тривалістю 48 тактів в темпі 56 ударів за хвилину.

Цей матеріал суттєво відрізнявся від того, що Лестер Янг грав із Каунтом Бейсі, отже такий новий виконавський підхід не був випадковим. Унікальність та краса виконавської манери Л. Янга полягає у особистісності музичного висловлювання. Він передавав не лише блюзовий настрій, але й точний душевний стан. Не лише смуток чи тугу, але такий настрій, що більш схожий на «втомлену покірність» [89]. Слід відмітити також гармонічні особливості цієї композиції: в ній переважає акорд з альтерованою квінтою (#5), який можна спостерігати 5 разів під час корусу з 32-х тактів. Цей акорд завжди займав важливе місце серед стилістичних компонентів Лестера Янга. Виконавець підкреслював акорд, роблячи на ньому невеликі зупинки. Іноді акорд підлягає розширенню шляхом додавання нони. Центр тяжіння знаходиться в низькому регістрі, лише інколи

Янг застосовує верхній діапазон інструмента, але без того ентузіазму, з яким багато інших саксофоністів (й взагалі виконавців на духових інструментах) грають в високому регістрі. В деяких випадках імпровізаційна лінія на короткий час демонструє такі ноти, які сприймаються як хроматичні заміни акордів, що їх впровадили молоді представники напряму бібоп. Однак, в даних епізодах, коли мелодійна лінія звучить на півтону нижче, ніж очікується, створюється ефект меланхолічного позіхання. Окрім «Ghost Of A Chance», що виконується в повільному темпі, інші композиції – «Blue Lester», «Indiana» та «Jump Lester Jump» – більш рухливі та енергійні. Технічність та віртуозність Лестера Янга, що загострена інстинктивним взаєморозумінням між ним та К. Бейсі в даних композиціях є найбільш виразною.

На більш глибокому рівні можна стверджувати, що стилістичні риси виконавської майстерності Лестера Янга є одним з основних факторів впливу на становлення та творчі пошуки Майлза Девіса. Звідси слідує, що від експериментів Л. Янга бере початок й модальний джаз 1960-х років, де імпровізації будувалися шляхом використання різних модів (ладів народної музики). Д. Геллі підкреслює факт взаємної поваги та творчих інтересів між Лестером Янгом та Майлзом Девісом. В своїй автобіографії М. Девіс стверджує, що навчився «рухливому стилю гри» [89, с. 144] саме від Лестера Янга. Цей стиль базується на значенні однієї ноти та її акцентуванні. Він протиставляє це бібоповій манері Ч. Паркера й Д. Гілеспі, до якої пасувало кредо «скоріш більше, ніж менше» та в якій використовувалося «дуже багато швидких нот та змін акордів» [89, с. 144].

З іншого боку, Л. Янг шукав протилежності, в певній мірі, довгих звуків. Вже було відмічено раніше, що музикант не бажав виконувати швидкі хроматичні послідовності та заміни акордів. Замість цього він намагався знайти шлях крізь чисельні акордові структури, підкреслюючи мелодійну лінію. Записи Янга з Джоном Льюїсом демонструють саме такі тенденції.

Важливе місце в джазовій культурі займає альбом Л. Янга *Jazz Giants* (1956), що з'явився на вершині його творчої кар'єри.

Нижче пропонуємо короткий аналіз соло Лестера Янга *The Man I Love* (Lester Young's solo from the compilation CD «Lester Young + Billie Holiday: A Musical Romance») викладено за нотною транскрипцією Чарльза Макніла. Соло триває 16 тактів, починається в тональності ля мажор, а закінчується у паралельному фа-дієз мінорі. Гармонічний план складається з наступних акордів: A – Am – Em – F#7+9 – Dm – E7 – A – F#m – Bm – E7 – A, що свідчить про те, що композиція написана в традиційних джазових канонах, використовуються близькі тональності дієзної групи, а також схильність до співставлення однойменних тональностей. Під час сольного виконання Лестер Янг дотримується вокального принципу музичного мислення, вочевидь це продиктовано основною вокальною партією Біллі Холідей, що домінує в даній композиції. «Вокалізація» в партії саксофона Лестера Янга проявляється в наявності широких інтервалів – секст, квінт, септим та октав, що створює виразний рельєф лінії мелодії. Створенню вокального ефекту сприяє також м'яка артикуляція: виконавець грає штрихом *detache*, іноді переходить на ще більш плавний штрих *portato*, також використовує технічний засіб *глісандо*, з метою підкреслення плавності, процесуальності. Розкладання акордів за арпеджіо не притаманне імпровізації Янга. Виконавець частіше застосовує поступові звукоряди у висхідному або низхідному напрямках. Мелодія теми з перших тактів імпровізації набуває розвитку. Перші три такти сольної партії представляють секвенцію, яка не відтворюється точно в кожному наступному такті, а набуває змін. Наприклад, рух мелодії залишається незмінним, перша та друга долі всіх трьох тактів секвенції є константними нотами «ля» та «мі» першої октави. Проте змін зазнають пасажі на другій долі тактів, що з кожним тактом скорочуються на один звук (в першому такті їх 5, в другому – 4, в третьому – 3). Ритмічний малюнок на третій та четвертій долях тактів також за кожним разом виконується інакше: в першому випадку це пунктирний ритм, в другому — рівні восьмі, в третьому – шістнадцяті. В такті 7 Янг грає поза бітом, та вже в наступному такті знову повертається до звичайного ритму твору. Слід

вказати також на важливу складову музичного мислення Лестера Янга – концентрація на певних обраних виконавцем звуках та за допомогою техніки «оспівування» оточити основний звук сусідніми нотами, таким чином, підкреслюючи його (такти 3, 12, 15). Розповідна манера гри Янга включає в себе структуру «call-response». Соліст розподіляє мелодію на фрази, які втілюють «діалог між персонажами». Під час «діалогу» репліки можуть змінюватися за ритмом, штрихами, або за регістрами.

Завершуючи підрозділ, ще раз підкреслимо важливість вивчення виконавської поетики Л.Янга в якості бази для професійного розвитку сучасного виконавця-імпровізатора.

2.3. Стиль «звукових пластів» Дж. Колтрейна²²

Дж. Колтрейн є одним з найвидатніших джазових музикантів світу. Його творчий портрет складається з великої кількості інтерв'ю та досліджень американської джазової музики 1960-х років Ф.Кофскі (F. Kofsky) [102], DeVito [87]. Його вважають беззаперечним великим інноватором в джазі, винахідником та педагогом.

Дж. Колтрейн є одним з найвидатніших джазових музикантів світу. Його творчий портрет складається з великої кількості інтерв'ю та досліджень американської джазової музики 1960-х років Ф.Кофскі (F. Kofsky) [102], DeVito [87] та ін. (книга колективу авторів «The John Coltrane Reference» [129]). Його вважають беззаперечним великим інноватором в джазі, винахідником, «ключовою фігурою джаза» [126], людиною з унікальним звучанням саксофону [130] та педагогом.

Однією з перших творчих інновацій Дж. Колтрейна (John Coltrane) багатьма дослідниками вважаються його так звані «звукові пласти» (іноді називають звукові шари). Вперше цей термін використав джазовий критик Айра Джилтер в анотації до альбому Колтрейна 1958 року «Soultrane» [75]. Суть даної техніки полягала в програванні пасажів, арпеджіо, мелодико-

²² Тематика підрозділу відображено у статті автора [156].

ритмічних фігурацій та патернів у надзвичайно швидких послідовностях. За дуже короткий проміжок часу Дж. Колтрейн встигав вмістити рекордну кількість нот. Через це звуки навіть не завжди встигали пролунати на достатньому для аудіального сприйняття рівні, тому сприймалися як глісандо. Така техніка також отримала назву «вертикального підходу» до імпровізації, що передбачав також гру арпеджіо акорду у висхідній та низхідній послідовностях. В імпровізаціях Колтрейна така техніка часто використовувалася приблизно до 1960 року. Історик Френк Кофські вважає, що техніка «звукових шарів» є найважливішим чинником у розвитку джазової імпровізації. Він відмічає, що «звукові шари» Дж. Колтрейна несуть «величезний прогрес стосовно ритміко-гармонічної ускладненості та потребують більш розвиненої, майстерної техніки виконання, ставлять перед виконавцем якісно нові вимоги володіння інструментом» [цит. за 75, с. 15]. Таким чином, Ф. Кофські відносить даний винахід Колтрейна до першого рангу внесків до творчості джазової імпровізації.

Звукові пласти – техніка, що потребує надзвичайно досконалого володіння інструментом та водночас глибинного знання гармонії та здатністю швидко мислити, ментально вирішувати завдання, що виникають щосекунди під час розвитку музичного матеріалу. В інтерв'ю із Айрою Джитлер (1958) Дж. Колтрейн визнавав обмеженість та недосконалість цієї техніки «... в даному випадку не йде мова про красоту, єдиний вихід, щоб виправдати таку техніку — це якщо вона набуде краси в майбутньому» [цит. за 75, с. 16]. В цей період Колтрейн вже демонстрував свої творчі пошуки виконавських принципів, що виходять за рамки джазової техніки, яка існувала в ті часи. Наступний етап технічного розвитку виконавського стилю Дж. Колтрейна – це так звана «матриця Колтрейна» (термін запозичено з дослідження Р. Бредлі), використання гармонічної послідовності акордів, що відрізняє гру Колтрейна від інших джазових саксофоністів. Матриця Колтрейна (також відома як зміни Колтрейна чи цикл Колтрейна) полягає в заміні різних акордів на загальну послідовність

акордів II-V-I. Ці патерни заміщення використовують за основу терцовий тон (мажорна терція) та забезпечують тонально незвичний корневий рух мажорної терції вгору чи вниз. При цьому створюється зменшений тризвук. Колтрейн створював мелодії із багатьма варіантами «матриці», але найкращими прикладами використання даної техніки є його альбом «Giant Steps» (1960), зокрема композиція «Countdown» цього альбому.

Така послідовність акордів є важливим компонентом джазової педагогіки. Колтрейн експериментував із цією технікою в своїх композиціях та аранжуваннях в період з 1958 по 1960 рік, й запис та вихід альбому «Coltrane's Sound» (1960) стали заключним етапом розвитку техніки «матриці». Так само, як і у випадку із технікою «звукових шарів», «матриця» не була невичерпним джерелом та мала свої обмеження. Винайдення «Матриці» Колтрейна суттєво вплинуло на творчість багатьох джазових виконавців. З 1960 року чисельна кількість музикантів використовувала цю техніку в своїх композиціях. Наприклад, Джо Хендерсон випустив версію «Without a Song» на своєму альбомі «The Bridge» (1962), в якій «матрицю» було залучено в першому проведенні музичного матеріалу. Уейн Шортер (Wayne Shorter) записав свою композицію «Fee-Fi-Fo-Fum» на альбомі «Speak No Evil» (1964), де також можна зустріти техніку «матриці». Незважаючи на те, що «матриця» Колтрейна має специфічний саунд, що одразу впізнається слухачем, її винахідник усвідомлював обмеженість цієї техніки. Стосовно цих послідовностей акордів, як зазначає Р. Бредлі [75], Колтрейн висловлював стурбованість щодо того, що вона звучать як академічні вправи та намагався зробити все можливе, щоб надати цьому більше краси. Але музичне мислення Колтрейна завжди відрізняла невпинність пошуків нових творчих рішень. В своїх композиціях він шукав набагато більше, ніж техніка, навіть якщо на початку виникнення ця техніка дуже складна й потребує високого рівня виконавської майстерності. Коли Колтрейн усвідомив, що техніка «матриці» вичерпала себе, він знайшов відповідь (резонанс, актуальність) в музиці Орнетта Коулмена. В ті часи

(1960 рік) Орнетт Коулмен створював експериментальну музику, яка передбачала вільну імпровізацію, але при цьому вона була структурованою та керувалася мелодією. Акомпаніатор мав грати патерни гармонії, що належали (що мав грати імпровізатор), але не задану заздалегідь структуру акордів. Показовими є слова Колтрейна про підхід Коулмена: «Я люблю його. Я слідую його прикладу» [цит. за 75, с.17]. Напрямок розвитку Орнетта Коулмена допомогло Колтрейну вирішити певну кризу техніки «матриці» та перейти до модальності. Хоча колтрейн використовував обидві техніки в період з 1959 по 1960 рік, в наступні кілька років його увагу було сконцентровано на модальності. Зазначимо, що модальність (або модальний джаз) використовує лади народної музики та інші звукоряди замість акордових послідовностей в якості гармонічної основи. Такий підхід представляє собою звукоряди, які виконуються на певному акорді під час імпровізації. Тобто, тепер акорди змінюються рідко, якщо в період бібопу та пост-бопу акорди змінювалися дуже швидко, зміни могли відбуватися на кожен долю такту, або протягом одного пасажу акорд міг змінитися тричі. Як зазначає американський дослідник та викладач з теорії джазу Курт Еленбергер [90], в музиці модального джазу зміна акордів може відбуватися один раз за чотири такти, а весь рух та розвиток музичного матеріалу будується за допомогою ладів (модів), що знаходяться в постійному перевтіленні. Завдяки цьому відтінки мелодії змінюється не за рахунок гармонії, а завдяки зміні модів. Тенденцію до розрідження акордових послідовностей (більш рідкісних змін акордів; іноді акорди можуть зустрічатися по одному на цілий музичний розділ) можна спостерігати в композиції «Impressions» з альбому Impressions (1962), в якому весь розділ А (вісім тактів) побудовано на ре мінорному септакорді (Dm7). В дослідженні Reuben Bradley підкреслює важливість використання принципу модальності в творчості Колтрейна та стверджує, що гармонічні відхилення в музиці Колтрейна зазвичай не піддаються аналізу як ті, що знаходяться в певній контрастній тональності. Це є однією з причин того, в даному випадку мова

йде більше про дисонанс ніж про політональність. Більше підходить визначення дисонанс, ніж політональність. Саме з цієї причини гра Колтрейна, за думкою Р. Бредлі [75], в композиціях модального періоду відрізняється особливим різноманіттям. Можливо, автор припускає, що модальні композиції Колтрейна набули такого широкого спектру різновидів завдяки його попереднім технікам розробки гармонії, тобто, техніці «звукових шарів» та «матриці». Для того, щоб використовувати ці обидві зазначені вище техніки, імпровізатор має володіти величезною базою знань гармонії. Такими знаннями, наприклад, які передбачають при використанні одного акорду розкриття його потенціалу — рух у кількісних напрямках для імпровізатора. Цікавим є факт, що Колтрейн експериментував із модальністю та матрицею паралельно, приблизно в один й той самий період. В цьому плані показовим є альбом *Giant Steps*, який містить не лише матрицю (композиція «*Giant Steps*»), але й модальні винаходи в «*Syeeda's Song Flute*». Альбом *Coltrane's Sound* (1960) демонструє модальні прийоми в композиції «*The night has a Thousand Eyes*», водночас в цьому альбомі є композиція «*26-2*», що сповнена матрицями. Модальність була новим кроком у розвитку композиційної та виконавської майстерності Колтрейна, що було пов'язано із його інтересами до музики інших культур. Нові джерела та ідеї творчого натхнення Колтрейн знайшов в етнічній сфері музикування. В його доробку є альбоми із афроцентричним фокусуванням, є також альбоми із залученням засобів виразності музики Сходу, передусім, Індії. Але творчі пошуки Колтрейна не вичерпувалися музичними засобами «екзотичних» країн. Так, за спостереженнями Р. Бредлі [75], записуючи англійську народну пісню «*Greensleeves*», а також «*Song of the Underground Railroad*», адаптацію афроамериканської народної пісні «*The Drinking Gourd*», Колтрейн проявив інтерес до великої кількості ідей, що виходили за рамки джазу. Найбільший вплив на Колтрейна зробила класична музика Південної Індії. Це продемонстровано в таких композиціях, як «*My Favourite Things*» та «*Africa*», де використовуються притаманні індійській музиці перманентні витримані

звуки – дрони. Окрім цього, на увагу заслуговують екзотичні індійські звукоряди, які зустрічаються в композиціях «Olé» та «India». Колтрейн повторював та розвивав короткі мотиви в своїх імпровізаціях композицій «Impressions» та «Out of this world». На Колтрейна мала вплив не лише сама музика Індії, але й її зв'язки із духовністю.

Джон Колтрейн зник спокійно сприймати критику своїх нововведень. Кожен його технічний винахід сприймався критиками негативно, слухачі обурено реагували на нові звучання та інтонування. Не стало виключенням також тяжіння Колтрейна до авангардного джазу²³.

Джон Колтрейн був одним з перших новаторів та реформаторів стосовно всіх вказаних вище норм (щодо екстрамузичного звуковидобування, хоча Колтрейн був першим, хто почав так грати, цю техніку розвинув та довів до кульмінації саксофоніст Петер Брютцман (Peter Brötzmann). Вже в 1961 році Колтрейн став об'єктом використання терміну «антиджаз» - фрази, що її залучив критик Джон Тайнан в якості недолугої реакції на музичні розробки та творчі пошуки Колтрейна: «Колтрейн та Долфі, схоже, навмисне намагаються знищити свінг» [цит. за 75, с. 19].

Період після виходу альбому A Love Supreme багато дослідників називають четвертим, чи останнім періодом розвитку творчості Джона Колтрейна. Даний період позначений тяжінням до експресіонізму та містить елементи фрі-джазу, що сформувався під впливом джазових «авангардистів», таких як Орнетт Коулмен (Ornette Coleman), Арчі Шепп (Archie Shepp), Альберт Айлер (Albert Ayler) и Фараон Сандерс (Pharaoh Sanders).

Творчість Джона Колтрейна сповнена чисельними музичними відкриттями та експериментальними знахідками. Він став «першопроходцем» в застосуванні декількох музичних прийомів, які зіграли безцінну роль в розвитку джазової композиції та імпровізації. Кожний етап

23 Авангардний джаз (або фрі-джаз) – стиль композиції та імпровізації, що виходить за рамки ustalених джазових правил. Його представники експериментували з основними джазовими характеристиками, такими як ритм, гармонія, мелодія, структура та тембр. Наново виконавці трактували й технічні можливості інструментів, розширювали діапазон, видобували нові сонористичні ефекти, використовували екстрамузичний тип звуковидобування.

його творчого розвитку був кроком та натхненням (та причиною) для появи наступного етапу. На момент запису альбому *A Love Supreme* в 1964 році Колтрейн мав арсенал суто власних виразних засобів, що він застосовував під час створення цього альбому, що по праву займає важливу позицію в репертуарі (дискографії) Колтрейна та став одним з найзначніших джазових альбомів усіх часів.

Перша частина альбому *A Love Supreme* «*Acknowledgment*» характеризується тим, що в ній у вступі проводиться остінатна басова лінія, що є основним матеріалом для подальшої побудови імпровізації через чисельні тональні центри. Це остінато проходить протягом всієї частини та виконує портійну функцію: основи для мотивного розвитку, власно, опорна басова партія та та орієнтир під час імпровізації. Друга частина – «*Resolution*», включає імпровізаційне соло Колтрейна, типове для його стилю даного періоду. Залучаються маленькі фрази та розвиваються різними способами: вони подаються в інверсії, скорочуються чи навпаки, подовжуються, транспонуються та містять різноманітні варіації ритмічних малюнків. На відміну від соло Колтрейна раннього періоду творчості, в даному соло відсутня чисельна кількість звуків, що швидко плінуть під час виконання віртуозних пасажів, тобто, техніка «звукових шарів»; замість цього за фразами слідує довгі ноти чи паузи. Проміжкам між звуками надано такий самий пріоритет, як і самим звукам. Імпровізація розвивається до того часу, як залишається єдиний напрямок, що залишився – повернення до основної мелодії теми. На увагу заслуговує ще одна композиція з альбому – четверта частина альбому *A Love Supreme* – «*Psalm*», яка представляє собою вільну «декламацію» тексту «*A Love Supreme*», що його написав Колтрейн. Але це не є декламацією у звичному сенсі. Колтрейн імпровізує на саксофоні фрази тексту таким чином, що із ритміки слів (складів) утворюється мелодія, а цілі речення складають музичну фразу.

Безцінний вклад до джазової еволюції Джон Колтрейн вніс завдяки своєму специфічному мисленню, вмінню виходити за рамки усталених

вимірів. Таким є, в першу чергу, його винайдення методу регармонізації акордів. Саме Колтрейн показав величезний потенціал, який може містити окремі звуки та найпростіша джазова прогресія II-V-I сходинок. Серед чисельних акордових прогресій така прогресія II-V-I є найпопулярнішою серед джазових музикантів, а джерелом для створення її акордів стали лади мажорної гами. В темі Giant Steps Колтрейна міститься 2 прогресії – в тональностях G-dur та B-dur. Діатонічна прогресія акордів I-II-III-IV сходинок також часто використовувалася Колтрейном. Акорд IV сходинки, тобто, лідійський лад «фа» Колтрейн поміщає кожен другу ноту в «рамку» – приму, велику терцію, чисту квінту та велику септиму акорда FΔ (композиція I'm Old Fashioned). Єдиним альтерованим звуком в даному акорді є нота сі — підвищена кварта в акорді FΔ. У фрагменті теми Moment's Notice Колтрейн використовує прогресію I-II-III-IV для того, щоб перейти з тональності мі-бемоль мажор в іншу. Замість очікуваного акорда IV A bΔ чути Ab-7, що розв'язується в Db7, чи прогресію II-V в тональності Gb-dur. Часто в композиціях Колтрейна можна зустріти «sus» акорди (від англ. Sustain – затримувати), відмінність яких полягає в затриманій кварти, яка залишається без розв'язання. Такі акорди яскраво демонструються в композиціях Naima та The Night Has A Thousand Eyes. Але особливо sus-акорди проявили себе в блюзі Колтрейна Mr. Day (альбом Coltrane Plays The Blues, 1960), який майже весь складається з подібних акордів. В даній композиції слід звернути увагу на незвичну тональність Gb-dur, а також на незвичні акорди D7 та A7 в тактах 9 та 10. Замість очікуваних акордів V та IV (Db7 та B7) музикант виконує акорди IV та bIII. Блюзова гама також є основою в композиціях Locomotion та Blue Train.

Іншим виразним засобом, що його залучав Колтрейн, є цілотновий звукоряд. Наприклад, мелодія теми One Down, One Up базується на низхідних великих терціях цілотнової гами від сі-бемоль. В цілотновій гамі відсутня половина інтервалів, що присутні в західноєвропейській академічній музиці. Колтрейн часто використовував секвенції. Показовим в цьому плані є

фрагмент з імпровізації в композиції *Locomotion* (альбом *Blue Train*, 1957 – один з найвидатніших в творчості Колтрейна). В ньому перша нота кожного угруповання з чотирьох звуків восьмих є введним тоном до квінти низхідного тризвуку. Також розповсюдженим прийомом є секвенції на основі септакордів. Так само, як і тризвуки, коли вони є в імпровізації, вони надають гармонії більшої стійкості, а імпровізації – більшої структурованості. У фрагменті імпровізації Колтрейна на тему Майлза Девіса *Milestones* на акорд G-7 виконавець грає всі септакорди, які можна знайти в тональності F-dur, у вигляді низхідних арпеджіо. Джон Колтрейн виконує мелодичний фрагмент, який засновано на низхідній бібоп мажорній гамі, що слідує перед соло в темі *Moment's Notice*. В тому ж епізоді він виконує й домінуючу низхідну бібоп гаму.

Причина надзвичайної популярності та захоплення творчістю Дж. Колтрейна полягає не лише в мистецтві майстерного володіння техніками «матриці», «звукових шарів» та використання модального підходу, але й в мистецтві грати поза гармонією. Багато джазових музикантів приходять до висновку, що останні альбоми Колтрейна 1960-х років містять багато прикладів такої гри. Ця техніка полягає в тому, що на будь-який акорд може виконуватися будь-яка нота. Марк Левайн пояснює це наступним чином: «Якщо вам здається, що вона [нота] звучить вірно, то так воно і є. Якщо ні – то так воно і є» [105, с. 180]. Також таку техніку виконання вважають пов'язаною із бітональністю, коли дві тональності звучать паралельно. Наприклад, піаніст-акомпаніатор грає в одній тональності, а соліст-саксофоніст – в іншій. Ідеальний приклад гри поза гармонією – композиція *Impressions* (запис зроблений в 1962 році).

Як вже вказувалося раніше, на творчі ідеї Джона Колтрейна мала суттєвий вплив музика різних етнічних культур, з якої виконавець запозичував ключові елементи та поміщав їх в свої композиції. Одним з таких елементів є пентатонний звукоряд. Яскравим прикладом залучення пентатонної гами при обігруванні акордів є композиція *Giant Steps*.

Тема композиції Giant Steps має репутацію складної для виконання. 16 тактів теми містять 26 акордів. Як підкреслює джазовий виконавець та теоретик Марк Левайн [105], це надзвичайно багато для теми в такому швидкому темпі. Перший акорд – ВΔ. Два наступних – D7 та G7 утворюють прогресію V – I в тональності G-dur. Наступний акорд – Bb7 – це акорд V сходинок в Eb-dur. Тобто В перших чотирьох акордах вже змінилося три тональності. Таким чином, кожен акорд теми належить до однієї з цих трьох тональностей, тож виконавець використовує три пентатонні гами. Протягом всієї теми Giant Steps акорди змінюються частіше за тональності, на 26 акордів виконується 10 змін тональностей, але самих тональностей три: В-dur, G-dur, Eb-dur.

Існує багато комбінацій з п'яти звуків, які можна було б вважати пентатонними гамами. Однією з таких комбінацій, що часто виконується в джазі є гама in-sen, яку ввів до джазового обігу Джон Колтрейн (за думкою М. Левайна). Незвичний порядок інтервалів в ній представлено полутоном, великою терцією, тоном та малою терцією.

Важливою рисою композиторського та імпровізаторського підходу Дж. Колтрейна вважається також використання блюзових акордів. Відомо, що багато джазових виконавців мали особливе відношення до блюзу. В дискографії Колтрейна стосовно звернення до блюзу показовими є композиції «Equinox» та «Mr. P.C.». В Equinox мінорні акорди визначено як С- та F- замість визначення С-7 та F-7, адже в функціональному плані вони проявляється в якості тонічних мінорних акордів I сходинок, а не в якості малих септакордів (акорди II сходинок). Метод «акордів Колтрейна» представляє собою рух тональних центрів за великими терціями протягом усієї теми був революційним кроком в джазовому музикуванні. Джон Колтрейн став першим, хто почав створювати теми, що були цілком засновані на русі за великими терціями. До нього композитори застосовували цей прийом, але він був фрагментарним та тривалість його була лише декілька тактів та не давала змоги для масштабної імпровізації. Композиція

Giant Steps стала поворотним пунктом в мисленні джазових виконавців, адже на початку її виникнення жоден музикант, окрім самого Колтрейна не міг зіграти всі присутні там акорди. Використовуючи рух тональних центрів за великими терціями та акорди теми Майлза Девіса «Tune Up», Колтрейн створює свою знамениту тему «Countdown». У власній регармонізації Колтрейн залишає без змін перший акорд E-7, акорд II в D-dur. Далі він переміщують тональний центр на велику терцію вниз з D в Bb в другому такті, на велику терцію вниз з Bb в Gb в третьому такті та ще на одну велику терцію вниз з Gb в D в четвертому такті. Кожен новий акорд I сходинки, BbΔ, GbΔ, та DΔ готується його акордом домінанти, а в результаті виникають акорди перших чотирьох тактів теми «Countdown». Колтрейн також використовував такий прийом під час звернення до джазових стандартів. Окрім цього, Колтрейн також винайшов прийом руху тонального центру за малими терціями. Це можна спостерігати, наприклад, в композиції «Central Park West».

2.5.Мультиінструменталізм як основа стилю імпровізацій Гровера Вашингтона-молодшого²⁴

Гровер Вашингтон Молодший (Grover Washington, Jr., 1943– 1999) є однією з найцікавіших постатей в історії джазу²⁵. Гр.Вашингтон Молодший є спадковим саксофоністом і оволодів грою на інструменті у 12 років. Його власний стиль відпрацьовувався під час роботи у колективах Нью-Йорку та Філадельфії, а з 1971 року (момент виходу альбому «Inner City Blues») він заявив про себе як значну особистість у джазовій музиці. Його наступні альбоми номінувалися та отримували премію Grammy. Особливо захоплення публіки визивав достатньо незвичний, оригінальний, немов полегшений,

²⁴ Матеріал підрозділу складає основу статті автора [157].

²⁵ Творчість Гр. Вашингтона Молодшого не є досконало вивченою, хоча він був вельми популярним виконавцем та імпровізатором. Наразі, найбільш докладний матеріал стосовно його спадку міститься на офіційному сайті, невеликі нариси є в інших дослідженнях. Методу імпровізації Гр.Вашингтона Мол. присвячений окремий розділ дисертаційного дослідження А. Веста (Aaron J. West). В дослідженнях з теорії та історії джазу (Aebersold, 1992; Ellenberger, 2005; Levine, 1995) згадується ім'я Гр.Вашингтона Мол., також у відповідних нарисах досліджень, присвячених «м'якому» (smooth) джазу (Flynn, 2000; Mader, 2012).

витончений неповторний звук його саксофону. Мультиінструменталіст, який володів всіма різновидами саксофону й блискуче імпровізував на кожному з них, змінив погляд на джазове виконання на саксофоні, ставлення до джазових ідіом на надихнув наступні покоління музикантів. Тому вивчення його творчості доцільне з декількох точок зору: імпровізації як форми музичного буття, виконавського стилю (стилю музикування) та власне з точки зору усвідомлення явища «стиль імпровізації», що становить основу джазології та джазового напрямку всередині виконавської інтерпретології.

Аналіз творчості Гр.Вашингтона Мол. неможливий без розуміння основних засад smooth jazz. Його історія налічує низку подій, які відбулися, починаючи з 1960-х років із появою жанру під назвою «джаз-ф'южн», через 1970-ті роки, коли численні джазові виконавці частіше виконували поп-мелодії, аж до 1980-х, коли Кенні G та інші досягли успіху більше, ніж будь-які джазові музиканти у будь-який час раніше, і, нарешті, у 1990-х роках, коли формат був міцно закріплений на позиціях FM-радіо.

В. Медер [108] наголошує на тому, що неймовірний успіх цього напрямку вказує на висновок, що ця музика знайшла аудиторію, яка перевершує аудиторію практично для будь-якого іншого джазового напрямку. Такий успіх часто пояснюється інтенсивним використанням елементів, які зазвичай асоціюються з роком і музикою R&B (ритм енд блюз). Це включає інструменти (електричні гітари/клавішні інструменти/бас замість акустичних), включення вокалістів на треки, включення простих мелодій у простих розмірах 2/4 або 4/4 та обмежену кількість імпровізації. Деякі слухачі часто описують музику smooth jazz як «легке прослуховування» або «розслаблюючу». Наявність вокальної партії із текстовим компонентом стала характерною рисою напряму smooth jazz, що, по суті, знаходиться в між джазом та поп-музикою. Його становлення почалося за десятиліття до того, як «брендинг» музичного жанру став широко відомим і продавався як smooth jazz. В. Флінн [95] пов'язує розповсюдження smooth jazz зі своєрідністю міських культур, зокрема

знаходить в цій музиці демонстрацію найбільшої спорідненості з зображенням Нью-Йорка, Манхеттеном, з багатьма посиланнями на Мідтаун, Центральний парк, Гарлем і Сохо. Кілька композицій намагаються зобразити картини міста пізно вночі, коли воно найбільш спокійне. «Washington Bridge» Боні Джеймса, «Hudson River Nights» Кіма Уотерса та «Midnight in Manhattan» Пітера Уайта є яскравими взірцями втілення нічної меланхолічної лірики саксофонних соло Гровера Вашингтона. Так, всі три композиції містять невимушені мелодії саксофона, поєднані з програмуванням електронних барабанів, удари яких посилено на бекграунді творів, з метою створити додатковий міський грав. Саме в такій культурі вибудовувався виконавський стиль Гровера Вашингтона Молодшого.

А. Вест [151] справедливо вказує на те, що стиль Гр. Вашингтона-молодшого поєднує тонкий тембр інструменту із душевним репертуаром, який є сумішшю каверів та оригінальних композицій. Така комунікативна направленість композицій здійснюється багатством інтерпретацій чудових мелодій, плюс характерний тембр інструменту й ритмічну винахідливість. Альбоми Вашингтона, *Inner City Blues* (1971), *Mister Magic* (1975) і *Winelight* (1980) є типовими для кросовер-музики 1970-х і встановлюють музичні та культурні парадигми для м'якого джазу 1980-х. У них є незабутні версії популярних та оригінальних мелодій, витончені аранжування багатьох композицій легендарних джазових виконавців. В названих трьох альбомах втілено *різноманітність* особистого імпровізаційного стилю Вашингтона.

Так, у музичному супроводі до лірики «Inner City Blues» на фортепіано виконується спокійний, мелодійний і дещо доброзичливий музичний фон. Цей музичний супровід прямо контрастує з напругою, вираженою у текстах. Насправді, музичне оформлення цих напружених текстів настільки співзвучне та мелодійне, що слухач може не усвідомити справжнього значення тексту. У версії Вашингтона електричний бас виділений на початку мелодії. Бас, на якому грає Рон Картер, забезпечує остинато, яке не тільки окреслює гармонію, але й є контрапунктом до мелодії Вашингтона. На

додаток до мелодійної басової лінії Картера, Ерік Гейл перемишує гітарний акомпанемент за допомогою педалі, що трансформує звук на ефект «вау-вау», що має темброву нестійкість. Компонування Гейла агресивно й імпульсивно, що додає сучасне звучання вступу. Ще до вступу Вашингтона басовий контрапункт і гітарний акомпанемент створили переконливий і енергійний візерунок.

Тембр Вашингтона нагадує голос Гейла. Як і гітарний звук Гейла, тембр альт-саксофона Вашингтона легкий і повітряний, й соліст вважає за краще використовувати верхній регістр інструмента. На відміну від Гейла, Вашингтон ставиться до мелодії агресивно. Гейл, можливо, пропонує порозуміння, але Вашингтон використовує цю мелодію як основу для масштабних імпровізацій.

За спостереженнями А. Веста [151] сольний стиль Вашингтона можна описати в двох музичних контекстах. У першому контексті, вважає автор, Вашингтон імпровізує над повторюваною двоакордовою гармонічною послідовністю, яка вимагає від нього керувати загальним музичним напрямком за допомогою великих імпровізацій. У другому контексті Вашингтон виконує довгу композицію, яка не залишає місця для соло, але вимагає особливої чутливості до мелодійної імпровізації. Прикладами цих двох музичних контекстів є «Mister Magic» та «In the Name of Love». Ці мелодії показують, що Вашингтон міг використовувати різні види імпровізації відповідно до музичного середовища, в якому він грав.

Зазначимо. Коли джазові музиканти критикують smooth jazz (і кросовер), це часто відбувається через такий засіб виразності, як «двоакордовий вамп» (two-chord vamp), тобто, побудування фундаменту композиції за допомогою гармонії лише з двох акордів. У мейнстрімі джазу гармонія є життєво важливим елементом імпровізації, що сприяє взаємодії між солістом і піаністом, гітаристом або басистом. Чим більш витончена гармонічна палітра, тим більше варіантів у соліста. Гармонійна складність і витонченість є відмінними рисами мейнстріму джазу. «Двоакордовий вамп»,

хоча і спрощений за стандартами джазу, є важливим елементом іншого підходу до джазової імпровізації. Хоча наявність лише двох акордів для імпровізації може здатися зайвим або нудним, відсутність постійно змінюваних гармоній дає концертмейстеру та солісту особливу свободу. Складна гармонічна прогресія може фактично обмежити соліста, можливо, обмеживши його чи її жорстким набором шаблонів. Більш простий гармонічний фундамент може надати більше варіантів для соліста. Виконавці у жанрі «кросовер» також виявили гнучкість гармонійної простоти.

Насправді, дійсно, одна з найпопулярніших мелодій Вашингтона, «Mister Magic», в основному заснована лише на двох акордах. Альбом Mister Magic був випущений в 1975 році і відразу мав успіх у продажах. Багато в чому цей успіх можна пояснити успіхом синглу «Mister Magic». На платівці є лише три інші твори: оркестрована версія «Passion Flower» and two originals, «Black Frost» and «Earth Tones». Хоча ці інші твори варті уваги, «Mister Magic» – це композиція, яка зацікавила публіку й цікавить досьогодні.

Композиція «Mister Magic» демонструє приклад імпровізації Гр. Вашингтона на двоакордну мелодію. Вона починається з ритм-секції, яка виконує 12-тактове чергування між Cmin7 та F7. «Mister Magic» побудований як 8-тактовий куплет та 6-тактовий розділ-приспів. Перший розділ (A) заснований на чергуванні до мінор/F7, а другий розділ (B) переходить до мажор Eb. Мелодія, написана перкусіоністом Гр. Вашингтона Мол. Ральфом Макдональдом, *має всі особливості текстової музики*, але не містить тексту. А. Вест [151] вказує, що це відчуття «питання та відповіді» значною мірою пояснює те, чому «Mister Magic» такий сприятливий для широкої слухацької аудиторії, а також має закладений потенціал для створення текстового компоненту в цій композиції.

Імпровізації гітари та саксофона засновані на гармонії та ритмі вступу. Г. Вашингтон вирішує не концентрувати агресивно слухацьку увагу скалярними пасажами чи гармонійними накладеннями; зрештою, в виразному арсеналі є лише два акорди гармонії, і було б заманливо додати

складності. Натомість він імітує розмовний стиль композиції, створюючи переконливе та незабутнє соло. Соло Г. Вашингтона на «Mr. Magic» містить короткі музичні висловлювання, за якими слідують довші відповіді. Як і у випадку з мелодією, імпровізації Г. Вашингтона подібні до розмови, але в цьому випадку він розмовляє сам з собою, а не з іншими музикантами. Більшість його соло складається з коротких музичних висловів, які зазвичай містять інтервальний стрибок і відповіді на це початкове висловлювання, як правило, скалярного пасажу на основі блюзу.

Після означеного мотиву настає пауза, яка підкреслює вплив початкового мотиву і готує слухача до наступної фрази. У такті 2, Гр. Вашингтон «відповідає» на початковий мотив спадним скалярним малюнком. Мелодійний зміст цього паттерна не пов'язаний безпосередньо з гармонією F7, оскільки він утримується від C min7. За найвищою нотою, C, йде блюзова гамма, яка закінчується на C. Ця гамма блюзу явно заснована на C, а не F. Ці два такти є першим викликом і відповіддю. Другий набір шаблонів виклику та відповіді відбувається в такті 3. Такт 3 повторює загальний гармонійно-ритмічний обрис мотиву в першому такті. Так само, як і в такті 2, Вашингтон дотримується цього короткого мотиву з низхідним пасажем, але цього разу зміст базується на гармонії F7. У такті 5, знову ж таки, Вашингтон здебільшого повторює свій початковий мотив і слідує за ним із низхідним мелодійним рухом. Замість того, щоб повторити процес ще раз, щоб закінчити вісім тактів, Вашингтон розширює свою відповідь на наступний такт. Це розширення переходить від високої G до C за допомогою блюзової гами. Це високоефективний стиль імпровізації. Г. Вашингтон акумулює всю секцію духових інструментів в одній особі. Спочатку виконавець грає короткий, ритмічний мотив (із специфічним тембром, який нагадує тембр мідних духових інструментів, зокрема, труби), а потім сам же відповідає більш довгими пасажами. Цей стиль схожий на традицію виклику та відповідей, яка є важливим компонентом афро-американської музичної традиції. Виклик короткий і лаконічний, наче це було коротке запитання;

відповідь — це більш «розширена» відповідь на запитання. Дивно, що, наскільки мені відомо, жодна наукова робота не зосереджена на аспекті заклику та реакції стилю Гровера Вашингтона. «In the Name of Love» є частиною альбому *Winelight* (1980), найпопулярнішого та найвпливовішого альбому Вашингтона. Вашингтон отримав премію «Греммі» за найкращу ритм-енд-блюзову пісню за «Just the Two of Us» і ще одну «Греммі» за найкраще виконання в стилі джаз ф'южн, вокальне чи інструментальне виконання за «*Winelight*»²⁶.

«In the Name of Love», одна з його найбільш впізнаваних композицій, складається з низки витончених гармонійних і ритмічних елементів та мелодії середнього темпу (80), яка підкреслює ліричні імпровізації Вашингтона. Імпровізації базуються на більш складних гармонічних та мелодичних побудовах. На відміну від «Inner City Blues» або «Mister Magic», «In the Name of Love» складається зі складних гармоній, кількох секцій та гармонійних модуляцій. Перша частина – фа мажор, друга частина переходить до ре мінор, але закінчується фа мажором. Існує восьмитактна інтермедія, яка модулює від фа мажор до соль-бемоль мажор і встановлює іншу модуляцію для соло, яка є соль мажор. Після соло є модулюючий розділ, який завершується повтором першої половини інтермедії і повертається до початку мелодії. Сольна частина складається з 4 тактового патерну, який рухається від G | B7 (#5) | C maj7 | A min7 G/B C D sus|. Протягом усього свого соло Вашингтон грає короткі фрази, за якими слідує великі паузи, дозволяючи акомпанементу та гармонійній прогресії нести енергію мелодії. Хоча його заяви короткі, Вашингтон пов'язує їх разом із конкретними нотами. Ці «ноти мети» забезпечують всеосяжну структуру, яка допомагає пов'язувати його короткі музичні висловлювання. Наприклад, Г. Вашингтон акцентує ноту В, наближаючись до неї за допомогою висхідного звукоряду. Вашингтон додатково підкреслює В, роблячи паузи

²⁶ *Winelight* також була номінована на «Запис року» та «Just the Two of Us» як «Пісня року». До 1981 року було продано понад мільйон копій *Winelight*. Хоча «Just the Two of Us» був популярним синглом, який допоміг зробити *Winelight* успішним, інші мелодії альбому більше вказують на імпровізаційний стиль Вашингтона.

між твердженнями шаблону. Виконавець робить В опорною точкою свого тематичного висловлювання. Нота В повертається як фокусна точка ще за 4 такти. Звук В є вдалим вибором Вашингтона; це одна з небагатьох нот, яку поділяють усі акорди обраної виконавцем прогресії. Це терція G, тоніка Cі, мажорна сьома до, і добре працює в висхідній прогресії: ля мінор–G–C–D sus.

На початку модуляційного розділу, що веде до інтермедії, Вашингтон ще раз будує всеосяжну структуру мети. Цього разу він зосереджується не лише на одній ноті, а на низхідній гамі. У прикладі 3.9 модель Вашингтона висить за спадною шкалою, починаючи з В і закінчуючи D sus. Це демонструє, що в соло Вашингтона є основна структура. Ця структура сприяє ліризму та логіці імпрровізаційного стилю Вашингтона. Таке виконання «ноти мети» – це саме той вид імпрровізації, за який приписують популярні джазові виконавці. На жаль, популярність і репертуар Вашингтона завадили історикам джазу об'єктивно оцінити його музику. Такий аналіз допомагає виявити ліричні атрибути імпрровізації Вашингтона.

Він не дотримується типових параметрів джазового соліста, але його імпрровізації надзвичайно смачні та приємні. Ці мелодії завжди викликають постукування пальцями ніг. Якщо однією з традиційних аксіом хорошого джазового соло є «розповідь історії», то Вашингтону слід дуже поважати. Імпрровізації Вашингтона, будь то в традиційній двоакордовій вамп-мелодії або в складній мелодійній мелодії, завжди передають відчуття розмови та лірики. Соло Вашингтона, можливо, не мають високого рівня технічної майстерності, але вони мають власний шарм і логіку.

Звернемося до аналізу деяких композицій альбомів «Mister Magic» та «Winelight».

Композиція «Earth Tones» (альбом «Mister Magic») виконується в стилі фанк. Особливо на цей стиль вказують партія барабанів та фортепіано. В якості акомпанемента на альбомі задіяно тембри інструментів камерного струнного оркестру та брас-ансамблю. Вашингтон використовує в одній

композиції декілька саксофонів: сопрано, альт, тенор. Змінювати інструменти (хоча вони й з одного сімейства) не є легким завданням, оскільки вони мають різний строй. Адже сопрано-саксофон та тенор мають строй сі-бемоль, а саксофон-альт – мі-бемоль. І хоча на цих інструментах соліст виконує імпровізацію, тобто йому не потрібно транспонувати фіксований в нотах музичний текст, але при таких змінах інструментів необхідно пристосовувати інтонацію та мислення в іншій тональній площині. Окрім цього, певна майстерність при зміні інструментів необхідна у пристосуванні амбушюру виконавця до Звук саксофона (сопрано) є специфічним, щільним та компресійним. Його тембр є тонким та різким, в ньому немає низькочастотних обертонів.

Соло Вашингтона характеризується особливою структурою: присутня схильність до побудування коротких фраз, що виконуються із інтенсивністю та складаються з двох, чотирьох звуків. Короткі фрази відокремлюються одна від одної паузами (також короткими) та звучать у чергуванні із більш тривалими пасажами. Довгі фрази зазвичай починаються та закінчуються довгими звуками. Такий принцип музикування дає підставу провести паралель виконавської манери Г. Вашингтона із манерою гри гітаристів – представників напрямків ф'южн – Джона Маклафліна та Карлоса Сантани. Схожість гри Г. Вашингтона із грою Дж. Маклафліна полягає в різноманітті та комбінуванні ритмічних фігурацій та патернів, які завжди звучать непередбачено, тож стосовно ритму досить складно виявити стійкі закономірності. Із виконавською манерою К. Сантани Г. Вашингтона поєднує особливий підхід до мелодизму, побудові фраз, використання консонантних інтервалів, схильність до натурального та гармонічного мінору, тоді як зазвичай джазові та рок-музиканти спираються на блюзову основу. Гр. Вашингтоном також використовуються лади народної музики (моди), такі як фрігійський, лідійський, міксолідійський та дорійський. При цьому, виконавець не тяжіє до технічної віртуозності, він не використовує чисельні пасажі, що обігрують гармонію. Г. Вашингтону не притаманне мислення

«вертикаллю», в більшому ступені він орієнтується на «горизонталь» — розвиток мелодії. Не випадково виконавець додав до свого «інструментального арсеналу» саксофон-сопрано, в той час як зазвичай у вжитку джазових виконавців-саксофоністів були інструменти саксофон-альт та тенор. Забігаючи вперед, слід зазначити, що коли напрям *smooth jazz* набув розвитку та досяг кульмінації в 1990-ті роки, головний представник цього напрямку — саксофоніст Kenny G (справжнє ім'я — Kenneth Bruce Gorelick) зробив саксофон-сопрано своїм основним інструментом для виконання. Конструкція та акустичні характеристики сопрано-саксофона більш схожі на академічні інструменти симфонічного оркестру, такі як гобой та кларнет. Тож, Г. Вашингтон інтуїтивно відтворював манеру гри саме цих інструментів. Тобто, він інтерпретував семантичне амплуа сопрано-саксофона не суто в джазовому контексті, як це відбувалося з альт- та тенор-саксофонами, але й за межами джазової сфери музикування. Г. Вашингтон розширив це амплуа, додавши до своїх соло ліричний, драматичний та філософський аспекти.

Композиція «*Passion Flower*» виконано в ліричному настрої, із прикрашенням тембрами струнних інструментів. Звучання та манера гри на саксофоні далі стане візитною карткою напрямку *smooth jazz*.

Композиції, що розташовані на другому боці альбому — «*Black Frost*» та «*Mister magic*» представлено у фанковому стилі із елементами поп-музики. Нагадаємо, що фанк — музичний напрям, що характеризується наявністю чисельних ритмічних угруповань із дрібними тривалостями, між якими багато таких само дрібних пауз, завдяки чому музичний матеріал набуває дискретності та сприймається не як безперервний потік, а окремими «порціями». Темп композиції *moderato*, що також є елементом фанку, оскільки композиції даного напрямку не виконуються в швидких чи повільних темпах.

Підсумуємо, що саме альбом «*Mr. Magic*» відкрив виконавцеві шлях до найпрестижніших концертних залів. В той період Г. Вашингтону довелося

грати з легендами джазової музики Бобом Джеймсом (Bob James), Ренді Вестоном (Randy Weston), Еріком Гейлом (Eric Gale) та багатьма іншими.

Альбом *Winelight* (1980). На першому, одноіменному треку саксофон звучить м'яко, трек презентує розвинений мелодизм, хоча за формою композиція більше схильна до куплетно-приспівної форми поп-пісень. Так, мелодія саксофону проводиться за 4 строфи, потім матеріал змінюється та звучить «приспів» з чотирьох строф. Присутні також короткі соло-імпровізації у саксофона, бас-гітари.

В композиції «*Just the Two of Us*» є вокальна партія, яку виконує Білл Візерс (Bill Withers), що є рідкісним явищем для джазової музики. Жіночий вокал зустрічається частіше, а чоловічий – рідкість. Як зазначалося вище, чоловічі вокальні партії *smooth jazz* запозичив із музичного напрямку «ритм-енд-блюз», що був популярним в 1940–1950-ті роки. Бек-вокал в даній композиції складається з партій жіночих голосів.

В анотації до альбому *Winelight* С. Янов [152] дав коментар, що «...запам'ятовується набір високоякісного та танцювального соул-джазу». Гровер Вашингтон-молодший довгий час був одним із лідерів того, що можна було б назвати ритм-енд-джазом, по суті, джазу під впливом R&B. «*Winelight*» – один з його найкращих альбомів, і не в першу чергу завдяки хіту Білла Візерса «*Just the Two of Us*». П'ять інструментальних композицій вважаються досить масштабними через довгі соло Г. Вашингтона (соліст виконує композиції альбому на різних інструментах групи саксофонів – сопрано, альті та тенорі). Тривалість композицій не вписується в радіо-формат, тож це дає можливість припустити, що Г. Вашингтон не орієнтувався на комерційний потенціал під час запису альбому. «Горизонтальне» мелодійне мислення Г. Вашингтона проявляється в даному альбомі більш яскраво, мелодії композицій набувають детального розвитку та іноді соліст переходить на «вертикальний» підхід – обігрування гармонії.

Налаштування композиції «Just the Two of Us» встановлено приблизно на $A=444,0$ Гц, на відміну від стандартного налаштування $A=440$ Гц. Можливо, Г. Вашингтон намагався таким чином придати звучанню інструмента більшої різкості та додати тембру високих частот. Пісня виконана в тональності фа мінор. Основна акордова прогресія — $D \flat$ мажор 7, $C7$, F minor, $E \flat$ мінор 7, $A \flat$ 7. Пісня звучить у темпі приблизно 96 ударів на хвилину.

Висновки до розділу 2

Зміст розділу присвячений віднайденню типологічних параметрів стилів джазових музикантів ХХ–початку ХХІ ст.

Ч. Паркер є одним з найвідоміших джазових музикантів, засновником однієї з течій сучасного джазу, що назавжди змінив його танцювально-розважальну сутність. На прикладі аналізу композицій саксофоніста виокремлено основні параметри його виконавського стилю. Можна спостерігати колосальний обсяг виразних засобів, характерних для творчості цього геніального музиканта (виконавська поетика). Багато які з них є повністю новаторськими, такими, що джазмен знайшов і затвердив у процесі становлення виконавського стилю.

Мелодичне мислення. Так, важливим параметром є робота Ч. Паркера з тематизмом. Зокрема, він вдається до різних прийомів щодо обробки теми. Наприклад, одразу демонструє її варіант (*Co-Co*), використовує комбінаторику мелодичних патернів як основу імпровізацій (*Now's The Time*), виконує на розслабленому амбушюрі, з нечіткою артикуляцією, що впливає на зміну тембрових можливостей інструмента (*Lover Man*). Важливою рисою є використання над швидких темпів з багатьма найдрібнішими тривалостями, використання прийому «зв'язки» нот (але не на *legato*), залучення прийому *glissando* до перших звуків фраз, «зависань» на одному повторюванному звуці тощо. Взагалі, з появою багатьох паркерівських композицій у джазову сферу прийшло нове розуміння

тематизму: тепер темою в композиції не обов'язково може бути будь-яка мелодійна фігурація. Її може утворити будь-який елемент фактури: як ритмічний малюнок, так і будь-який сонорний або звуковисотний патерн, здатний до розвитку. Про пізній виконавський стиль Чарлі Паркера можна судити за композиціями *Ornithology*, *Confirmation*, *Constellation* і *Blues For Alice*.

Гармонічне мислення. Обов'язковим атрибутом практично у кожній паркерівській імпровізації є бібоп-гами та лади народної музики. Часто використовується Паркером техніка переходу з терції до нони в арпеджіо на домінантсептакордах та на зменшених акордах. Важливими технологічними елементами також є: імпровізування та арпеджування, в яких задіяні інтервали, що виходять за межі септими – це нони, ундецими та терцдецими акордів, які еквівалентні секунді, кварті та сексті в наступній октаві. Часто Паркер починає імпровізацію з терцевого тону і арпеджує до «надбудовних» інтервалів. Його імпровізаціям властива часта зміна тональностей (*Ko-Ko*), велика кількість альтерованих шаблів (*Ornithology*), оспівування основного звука хроматизмами (*Confirmation*). Можна відмітити певну еволюцію гамонічного мислення: від акордового (в імпровізаціях *Now's The Time*), гри поза гармонією (*Yardbird suite*), оригінального підходу до побудови арпеджіо (A7 від терцевого тона до нони – *Yardbird suite*, *Ornithology*, *Confirmation*), постійної зміни акордики (*Blues For Alice*) до ладового мислення (коли перевага надається ладам, а не акордам, як це відбудеться в модальному джазі – починаючи з *Ornithology*, *Blues For Alice*).

Найуживанішими з бібоп-гам Ч. Паркер зробив бібоп дорійську, бібоп міксолідійську і бібоп домінантну. Дуже поширеним явищем у його імпровізації є комбінування ладів та використання окремих фрагментів з них при обігранні акордів. Наголосимо, що бібоп-гами та лади народної музики є обов'язковим атрибутом практично в кожній паркерівській імпровізації. Дуже часто використовується Паркером техніка переходу з терції до нони в арпеджіо на домінантсептакордах та на зменшених акордах. Нона у своїй

може бути як чиста, і альтерированная. Арпеджіо може виконуватися в низхідному та висхідному напрямках. З цього прийому «зростає» ще один важливий технічний елемент Паркера: імпровізування та арпеджування, в яких задіяні інтервали, що виходять за межі септими – це нони, ундецими та терцдецими акордів, які еквівалентні секунді, кварті та сексті в наступній окті. Часто Паркер починає імпровізацію з терцевого тону і арпеджує до «надбудовних» інтервалів.

В плані *формотворення* в імпровізаціях спостерігається схильність до використання непарної кількості тактів (*Ko-Ko*), використання 3-5-тактових фраз, доволі тривала середня частина імпровізації (*Ko-Ko*) або вся імпровізація (*Now's The Time*). В імпровізаціях можна виокремити такі риси: побудова на великій кількості незвичних методичних зворотів, висхідних та низхідних пасажів, оспівуваннях, секвенціях (*Ko-Ko*), мелодичне підґрунтя імпровізацій (*Now's The Time*); стрімкі пасажі в міксолідійському, локрійському ладах (*Yardbird suite*), закінчення мелодичних патернів на терцевих тонах, різкі підйоми та спуски мелодичної лінії, використання арпеджіо (*Ornithology*), стрибки на велику та малу септими (*Ornithology*, *Confirmation*), низхідного глісандо на велику сексту, що здійснюється за допомогою губного апарату та аплікатури (*Confirmation*).

Здійснений аналіз також допоміг простежити різні етапи виконавського зростання: від періоду розквіту бопа під час співпраці з Діззі Гіллеспі до піку музичного розвитку (пізній період творчості Паркера, в якому музикант започаткував нові напрями – пост-боп та модальний джаз) у дуеті з великим трубачем Майлзом Девісом.

Універсалізм музиканта виявляється у співпраці з академічними митцями в проекті *Charlie Parker with strings*, де Ч. Паркер виявляє слухачам нові грані виконавської майстерності, додаючи нового тембрового забарвлення в звучання інструменту. Цей проект заслуговує окремої уваги, оскільки демонструє різнобічний прояв музичних здібностей та технічних особливостей виконавця. Проект показав, що музичне мислення Паркера

виявляється не тільки у феноменальній швидкості пальців та швидкості проведення мисленневих математичних операцій під час роботи з акордами, а й у досконалому володінні звуковими (тембровими та динамічними) можливостями саксофону. Поєднуючи тембр саксофону з оркестровими струнними і духовими інструментами, Паркер використовує широку градацію динамічних відтінків, різні прийоми гри вібрато (коливання звуку створюються за допомогою амбушюру і за допомогою дихання, що поставляється окремими порціями; таким чином, навантаження створюється або на губ) . Це значною мірою змінює звукове забарвлення інструменту та образну сферу, що створюється його грою. Чарлі Паркер чудово відчуває ліричну сторону виконавського мистецтва, і зустрічаючись із необхідністю гри витриманих тривалостей чи комбінацій різних мелодійних патернів у повільному темпі, незвичними для нього, музикант насичує кожен звук життєвою енергією. Про позитивний результат проекту зі струнними свідчить його величезна популярність серед слухачів, так і професійних джазменів. Не можна також відзначити, що у поняття «стильові особливості» входить і характеристика звуку інструмента.

Пізня творчість Чарлі Паркера демонструє відхід музиканта від гранично швидких темпів, віртуозних обігравань акордів, що вражають швидкістю своєї зміни, хроматичних пасажів та ладів, що містять хроматичні ноти-доповнення. Увага Паркера тепер звернена до філософської сторони музичного матеріалу. В ансамблевому плані Паркеру знадобилося нове звучання і новий принцип музикування виконавців, що грають з ним. Насамперед це стосується партії труби, оскільки цей інструмент є головним супутнім елементом ансамблю. Саме цей факт зумовив вибір Паркером молодого трубача Майлза Девіса після того, як Діззі Гіллеспі залишив музичний колектив.

Необхідно також відмітити новий підхід Ч. Паркера до виконання блюзу, що виявляється у зміні гармонічного та мелодичного мислення, ритмічної

основи. У цьому блюз наповнюється новими можливостями сприйняття, нової філософією.

Революційний підхід Паркера до традиційних напрямів вплинув на всі наступні покоління джазових виконавців. Без сміливих експериментів та відкриттів цього геніального джазмена, який навчив музикантів долати зазначені рамки та кордони та дотримуватися всупереч правилам, ніколи не сформувалися б такі напрямки в джазі, як модальний джаз, пост- та хард-боп, фьюжн та авангардний джаз. Творити музичну історію може тільки музикант з неймовірно багатим внутрішнім світом і який має невгамовну допитливість, оскільки саме подібні процеси, що протікають у душі людини, знаходять відображення в музичному мисленні та формують індивідуальний виконавський стиль.

Л. Янг сформував власний стиль близько в 1930-1931 рр., хоча спостерігалось домінування на джазовій сцені Гокінза на тенор-саксофоні. Він залишався вірним власним стилістичним засобам, що включають колористичність, речитативність, розвиток мелодійного тематизму. Він ніколи не був наслідувачем — лише новатором. Новаторські риси на основі аналізу композицій позначено через параметри виконавської поетики, що врешті решт впливає на формування особистісного виконавського стилю. Серед основних виокремимо такі топоніми.

1. *Унікальний тембр та звукотворення.* Так, для того, щоб додати звуку свого інструмента унікального забарвлення, Лестер Янг повернув мундштук таким чином, щоб розтруб саксофона було направлено на нього (виконавця). Враховуючи акустичну природу духових інструментів та акустичне сприйняття власного звуку виконавця на духовому інструменті (яке відрізняється від сприйняття того ж самого звуку слухачем), цей цікавий та незвичний винахід музиканта допомагає краще контролювати та більш об'єктивно чути звучання власного інструмента. Тобто, може йти мова про виконання як *рефлексійний акт*.

2. *Розширення гармонічного мислення.* Так, його акцент як на мелодійному використанні кварт та квінт та гармонічному використанні шостої та дев'ятої сходинки у співіснування із лінійною, горизонтальною концепцією фразування призводить до «розтягнутого звуку», що відповідає творчим пошукам Майлза Девіса. Майлз збагнув це під час запису альбому *Kind Of Blue*, який набув репутації найяскравішого примірника модальної імпровізації.

3. *Унікальна виконавська манера.* Одна з важливих тенденцій, що була закладена Л. Янгом – *горизонтальна концепція імпровізації*, коли матеріалом для імпровізації обирається мелодійна лінія. В подальшому такий принцип перейняли такі видатні джазові музиканти, як Майлз Девіс та Орнетт Коулмен. Також важливою складовою «сонористичної індивідуальності» джазових саксофоністів є використання вібрато. За Г. Шулером, прийом вібрато – його специфіка, частота, широта амплітуди, інтенсивність — фундаментальний спосіб, що застосовують джазові музиканти-духовики для забарвлення свого індивідуального звуку [143, с. 32), що можна почути, наприклад в композиції «*Dickie's Dream*» (1939 р.), що виконувалася оркестром Каунта Бейсі.

Підсумовуючи аналіз композицій **Дж. Колтрейна**, позначимо основні надбання його джазової технології.

1. Творчість Джона Колтрейна насичена численними музичними винаходами та експериментальними відкриттями. Він став «піонером» у застосуванні кількох музичних прийомів, які відіграли неоцінну роль у розвитку джазової композиції та імпровізації. Кожен етап його творчого розвитку був кроком і натхненням (і приводом) для появи наступного етапу.

2. Дж.Колтрейн завжди демонстрував творчі пошуки виконавських принципів, що виходять за рамки джазової техніки, яка існувала в ті часи. Безцінний вклад до еволюції джазової технології Джон Колтрейн вніс завдяки специфічному гармонічному мисленню, вмінню виходити за рамки

усталених вимірів (винайдені ним метод регармонізації акордів. принципи «звукових шарів», «матриці Колтрейна»).

3. Причина надзвичайної популярності та захоплення творчістю Дж. Колтрейна полягає не лише в мистецтві майстерного володіння техніками «матриці», «звукових шарів» та використання модального підходу, але й в мистецтві грати поза гармонією. Акорди Колтрейна – метод, що означає переміщення тональних центрів у великих терціях по всій темі, був революційним кроком у джазовій музиці. Джон Колтрейн був першим, хто створив теми, які повністю базувалися на русі великими терціями. Музиканти використовували цей прийом і до нього, але він був фрагментарним, тривав лише кілька тактів і не допускав масштабної імпровізації. Композиція *Giant Steps* стала переломною точкою у мисленні джазових виконавців, адже на початку її появи жоден музикант, окрім самого Колтрейна, не міг зіграти всі наявні в ній акорди. Використовуючи рух тональних центрів у великих терціях і акордах теми Майлза Девіса «*Tune Up*», Колтрейн створює знамениту тему «*Countdown*». У повторній гармонізації Колтрейн залишає без змін перший акорд E-7, акорд II D-dur. Далі він переміщує тональний центр на велику терцію вниз від D до Bb у другому такті, на велику терцію вниз від Bb до Gb у третьому такті та ще на одну велику терцію вниз від Gb до D у четвертому такті. Кожен новий акорд I кроку, BbΔ, GbΔ, DΔ готується домінантним акордом, і в результаті виникають акорди перших чотирьох тактів теми «*Countdown*». Колтрейн також використовував цей прийом, коли грав джазові стандарти. Крім того, він винайшов техніку переміщення тонального центру малими терціями, що можна побачити, наприклад, у композиції «*Central Park West*».

Отже, виконавський стиль Дж. Колтрейна відрізняється безперечною інноваційністю гармонічного мислення, що зумовлює вивчення його виконавських принципів засадничими для базового навчання сучасного музиканта.

Основу виконавського стилю **Гр. Вашингтона-молодшого** ми позначаємо через мультиінструменталізм. Здійснений аналіз допоміг виявити наступні атрибути гри музиканта, що формує стиль його імпровізації. Згідно обраній методології окреслимо такі його параметри.

Прагматика стилю, перш за все, пов'язана з тембровою стороною саксофонів. За своє творче життя він грав на сопрано, альт, тенор та баритон саксофонах, причому в окремих композиціях застосовував одразу декілька різновидів, Узагальнюючи цю позицію стилю, можна сказати, що він створив «мультитембр» інструменту.

Гармонічна сторона імпровізацій залучає принцип «двоакордового вампу» і переважно «горизонтальне» мелодійне мислення. Риси еволюції у стилі імпровізації позначаються від двоакордового вампу до більш багатого гармонічного мислення, від смуш-джазу до фьюжн.

Соло Гр. Вашингтона, можливо, не мають високого рівня технічної майстерності, але вони мають власний шарм і логіку та характеризується особливою структурою: схильність до побудування коротких фраз, що виконуються із інтенсивністю та складаються з двох, чотирьох звуків. Короткі фрази відокремлюються одна від одної паузами (також короткими) та звучать у чергуванні із більш тривалими пасажами. Довгі фрази зазвичай починаються та закінчуються довгими звуками.

Комунікативна сторона стилю. Гр. Вашингтону більш притаманний розмовний (речитативний) стиль джазової імпровізації. Він немов би не дотримується типових параметрів джазового соліста, але його імпровізації надзвичайно приємні на слух та завжди викликають емоційну реакцію слухача. Якщо однією з традиційних аксіом джазового соло є «розповідь історії», то Вашингтон розвиває цю ідіому. Імпровізації Вашингтона, будь то в традиційній двоакордовій вамп-мелодії або в складній мелодійній мелодії, завжди передають відчуття розмови та лірики.

Отже, підсумовуючи, вкажемо, що Г. Вашингтон продовжує традиції джазової музики епохи свінгу. Наслідування його виконавської манери бере

витоки скоріше від музикування таких саксофоністів, як Лестер Янг та Кеннонбол Еддерлі. Йому не притаманна традиція напрямів боп та пост-боп із швидкими віртуозними пасажами та «вертикальним» мисленням, як це робив Ч. Паркер, чи експериментальних пошуків Дж. Колтрейна.

Феномен стилю імпровізації Г. Вашингтона позначається тим, що він вивів джазове музикування на новий рівень, створивши більш сприятливі умови для широкого кола слухачів та знову, як це відбувалося в епоху свінгу, джазові композиції почали викликати резонанс не лише серед професіоналів.

В межах розділу ми також позначили окремих джазових музикантів-саксофоністів ХХ-початку ХХІ ст., в творчості яких можна спостерігати роботи над вибудовою виконавського стилю. Так, з іменем Б. Вебстера пов'язані темброві пошуки, Джонні Ходжес розвинув ліричне звучання інструменту, в стилі М. Брекера поєдналися риси фанкових інтонацій, ф'южн, рок-музики, залучена техніка передування, на чому базується оновлення тембру на залученні різних стилів – фанк, ф'южн, рок; унікальна манера виконання К. Гаррета відрізняється специфічною технікою межнотного ковзання при з'єднанні напівтонових інтервалів.

Також на прикладі аналізу композицій *Silk n'Satin*, *Solid*, *More Than you Know* виокремлено ліризм стилю Сонні Роллінза, використання ним блюзових мовних елементів.

Вказано, що джазового звучання саксофону надав Коулмен Хокінз. На прикладі аналізу композиції *While We're Young* виявлено, що для його виконавського стилю притаманне: новий підхід до розвитку мелодії теми, чергування мелодико-ритмічних фігурацій, з яскраво вираженою мелодичною складовою, вибагливий ритм, обігрування арпеджіо по акордах, ефект переривання звуку як певні маленькі цезури у фразуванні, що надає живого звучання соло, синтез різних стилістичних одиниць.

Такими ж рисами позначена творчість Майкла Брекера, синтезом африканських, азійських мотивів позначені імпровізації Кенні Гаррета, що вплинуло на гармонічне мислення в імпровізаціях. Пошуком звуку

саксофону позначена й творчість Д. Гордона (насичений, глибинний, з широким вібратор, м'яка атака, використання призвуків-субтонів та ін.).

Для імпровізацій Дж. Редмена притаманне часте використання метричної модуляції, змін ритму, нашарування (паралельне звучання) розмірів 2/4 та 3/4, чи 3/4 та 4/4, на різних рівнях, «тематичність» імпровізацій (Трент Кайнстон), артикуляція, досконале володіння динамікою та технікою біглості пальців, фразування та винахідливість та різноманіття стосовно застосування розмірів та ритмічних формул.

Синтезом різних стилів просякнута творчість Вейна Шортера (модальний джаз, кроссовер-джаз, пост-боп, фьюжн). Його імпровізації мелодичні, а самі мелодії залучають невеликий діапазон (навіть навколо одного звуку). Манері імпровізацій Шортера притаманне: переваги високого регістру інструмента, зміна тембру на високих нотах (Black Market), віртуозність та масштабність (Elegant People), відмова від тональності та гармонії як функціональних принципів формоутворення (авангардний джаз).

На основі аналізу транскрибованих соло Hurricane Connie з «Fantasy/Pablo», Val's Blues, альбому Cannonball's Bossa Nova, виявлені риси стилю імпровізацій Кеннонбола Еддерлі. Так, це: чергування обігрування арпеджіо акордів, хроматичні ходи, стрибки на широкі інтервали, непередбачуваність мелодичної лінії, часте синкопування за рахунок акцентів на останніх долях тактів та ін. Аналіз інтерпретаторських версій Еддерлі композицій А. К. Джебіма призвів до таких висновків: зміна жанрового нахилу, форми, тембро-зачину (Corgovado), масштабний розвиток тематичного матеріалу, співставлення різних ритмічних формул, розмаїття мелізматики (O Amor Em Paz).

На завершенні висловимо думку, що кожна імпровізація відбиває індивідуальні риси, властиві творчості окремих музикантів, тому типологія виконавських стилів є доволі умовною і здебільшого пов'язана з власним стилем звучання та власною манерою імпровізування, що й віддзеркалює сутність джазу.

ВИСНОВКИ

Наукові розвідки, присвячені формуванню типології виконавських стилів у творчості для саксофона, призвели до наступних висновків.

Логіка пропонованого дослідження склалась у напрямі від більш загальних питань соксофонознавства (що стосуються історії, органології, теорії) до виокремлення інтерпретологічних аспектів, дослідження окремих творів, що відбивають розвиток інструменту в академічній сфері, аналіз віддзеркалення ознак академізму в парадигмі виконавських стилів й далі – вільне дослідження виконавських стилів в межах джазології.

1. Саксофон – дійсно універсальний інструмент, який залучено до різноманітних музичних стилів. Виникнувши як оркестровий інструмент у Франції, він швидко привернув увагу у поодиноких сольних партіях оперної, симфонічної музики, швидко увійшов до американської поп- та маскультури, джазу, який, у свою чергу, сприяв виділенню групи саксофонів в оркестрі, а згодом – у групах виконавців джазових ансамблів. Друге коло зацікавленістю саксофоном в лавах академічної музики пов'язано з процесом «вторинної академізації» у першій третині ХХ ст. (за визначенням М. Крупця).

На сьогодні склалась система виконавської поетики академічного саксофону, складові якої такі: технічна віртуозність (інколи – виняткова), бо інструмент здатен відтворювати широкий спектр звуків і ефектів, від швидких пасажів до складних арпеджіо та трелей; від рухливості до вокальної мовленнєвості, йому притаманна розвинута техніка дихання; виразність та різноманітність звучання, що є ознакою високої майстерності (через урізноманітнення музичних нюансів, динаміки, тем брики, регістрових можливостей тощо). Академічне виконавство на саксофоні є важливою частиною сучасної музичної культури і включає як різновиди самого інструменту (сопрано-альт-тенор-саксофон), так й різноманітні стилі (класика, джаз, класичного до сучасного, джазу, експериментальна,

електроакустична музика тощо) й жанри (концерти, сонати, мініатюри, ансамблі тощо).

Позначено також перспективу концептів «виконавська стилістика», «виконавський звукообраз», «виконавська поетика» для сучасної джазології, орієнтованої на особистості митців, що творять джаз у ХХІ ст., що упредмечено в аналітичних підрозділах дисертації.

2. Обрані для аналізу Концерт для саксофона-альта з оркестром Пола Крестона, «Рапсодія для оркестру та саксофона» Клода Дебюссі та «Соната для саксофона-альта та фортепіано» Едісона Денисова належать до числа найважливіших оригінальних творів для саксофона. Зокрема, «Рапсодія» Клода Дебюссі відбиває напрацювання імпресіоністичної стилістики (твір відзначається вільною формою та різноманітними кольоровими відтінками, притаманними цьому напряму, важливу роль відіграє атмосферність, звучання, настрій, асоціативність, потік звукових кольорів). Виконавський звукообраз, створюваний саксофоном-альтом направлений на діалогічну комунікацію, відкриваючи нові обрії для інтерпретації. Звукообраз Концерту О. Глазунова побудований на стильовому синтезі, що відкриває виконавцеві шлях до експериментів зі звучанням. Щодо творів П. М. Дюбуа, то виконавські образи його творів (концерт, ансамблі, дивертисмент тощо) пов'язані перш за все з позиціями тембротворення (французька традиція) та артикуляційної техніки, яка спроможна урізноманітнити звучання інструменту.

3. Спеціальна увага в дисертації приділена формуванню типології виконавських стилів саксофоністів. На основі виконавського аналізу позначені такі відмінності виконавської поетики.

Так, для Г. Ді Бакко притаманне: схильність до контрастного співставлення ліричної й танцювальної сфер; велика кількість темпових змін та динамічних градацій. Для Анрно Барнкампа – демонстрація технічних властивостей інструмента, яскравість, віртуозність, філігранне виконання пасажів, незначні зміни нотного тексту; для Дж. Лулоффа – органічне

поєднання двох семантичних амплуа саксофону (лірично-кантиленної та віртуозно-танцювальної), володіння тембровим потенціалом, великий спектр артикуляційних засобів та динамічних показників.

Відмінності увиразнимо в схемі:

Параметри виконавських стилів саксофоністів академічного напрямку

Гаetano ді Бакко	Арно Борнкамп	Джозеф Лулофф
схильність до контрастного співставлення контрастних художніх сфер — ліричної й танцювальної; Велика кількість темпових змін; Великі динамічні градації	Демонстрація технічних властивостей інструмента яскравість, віртуозність, філігранне виконання пасажів, зміна нотного тексту: найчастіше - тенденція до виконання пунктирного ритму замість рівномірного розташування тривалостей	Органічне поєднання двох семантичних сфер саксофону - лірично-кантиленної та віртуозно-танцювальної Володіння тембровим потенціалом Великий спектр артикуляційних засобів та динамічних показників

Окремо відмічена багатогранна діяльність Ж.-М. Лондекса, який суттєво розвинув виконавство на саксофоні. В дисертації він представлений: як *новатор* – у сфері експериментів зі звуком; як *ансамбліст* – свого часу заснував декілька колективів (квартет, ансамбль з 12 саксофоністів); як *науковець*, автор «Вичерпного довідника із репертуару саксофону», 29 педагогічних методик і досліджень, а також численних транскрипцій; як *популяризатор* працював з відомими музикантами, колективами різних музичних напрямків та композиторами (Едісон Денисов, П'єр-Макс Дюбуа, П'єр-Філіп Бозен, Крістіан Лоба), стимулюючи створення нових опусів), чим вплинув на розвиток авангардного репертуару для саксофону та появу іменних фестивалів і конкурсів саксофоністів. *Універсальність* виконавського стилю Ж.-М. Лондекса увиразнено через специфіку звукоутворення і тембру саксофону (візитівка виконавця); поєднання

класичних композицій з елементами джазу та фанку; динамічне розмаїття звучання та виразну роль вібрато.

Параметри стилів видатних джазових музикантів позначено через особливості мелодичного, гармонічного мислення, формо- та звукотворення, тип комунікації.

Так, для виконавської поетики Ч. Паркера притаманним є:

- *звучання саксофону*: різке, жорстке, без яскравого забарвлення обертонами;

- *техніка імпровізації (виконавська лексика)*: віднайдення та затвердження такого способу імпровізації, як обігрування не мелодії, а акордів, гармонії; початок імпровізації з терцевого тону; швидкий темп (іноді – запаморочливо швидкий) з безліччю дрібних тривалостей; використання прийому «зв'язування» нот (не легато); застосування глісандо до перших звуків фраз, «зависань» на одному звуці, що повторюється;

- *гармонічне мислення (виконавський синтаксис)*: техніка переходу з терції до нони в арпеджіо на домінантсептакордах та на зменшених акордах; імпровізування та арпеджування, в яких задіяні інтервали, що виходять за межі септими – нони, ундецими та терцдецими акордів, які еквівалентні секунді, кварті та сексті в наступній октаві; застосування альтерованих акордів; орієнтування на блюзовий лад; усвідомлення, що будь-яка нота звукоряду може бути вписаною в той чи інший акорд, без порушення основних правил гармонії.

- *фразування*: використання 3-5-тактових фраз; тривалих масштабних пасажів.

Тип комунікації нами позначено як діалогічний (його універсалізм – у роботі з музикантами різних напрямків), інноваційний (музикант започаткував нові напрями – пост-боп та модальний джаз). Аналіз композицій також виявив зміну стильової парадигми Ч. Паркера в пізньому періоді творчості: відхід музиканта від гранично швидких темпів, віртуозних обігрань акордів, що вражають швидкістю своєї зміни, хроматичних

пасажів та ладів, що містять хроматичні ноти-доповнення. Увага Ч. Паркера тепер звернена до філософської сторони музичного матеріалу, а в ансамблевому плані йому знадобилося нове звучання і новий принцип музикування виконавців, що з ним грають (М. Девіс).

Лестер Янг створив свій власний стиль виконання та власну техніку гри на інструменті (це стосується, передусім, звуковидобування, фразування та якостей звуку). Він є найважливішою фігурою, яка має безпосереднє відношення до свінгу і становленню саксофона в цілому. Лестеру Янгу була притаманна розповідна манера гри, спокійне, неспішне викладання. Віртуозний стиль імпровізування Янга відрізнявся плавністю фразування і мислення, в свою чергу, в буквальному сенсі передбачивши більш пізню появу таких відгалужених стилів як бібоп і кул-джаз. Характерною рисою виконавського мистецтва Лестера Янга є його власний підхід до принципів мислення під час імпровізацій. Він мислив гру на тенор-саксофоні як гру на альті. Унікальним компонентом гри Лестера Янга є його манера тримати саксофон таким чином, що мундштук інструменту знаходиться в звичайному положенні, а сам інструмент звернено у бік. Під час гри Янг проявляє гнучкість амбушюру та демонструє чисельні варіанти звуковидобування та інших звукових якостей – від розслабленого звучання із «плаваючою», нефіксованою звуковисотністю до цільного, активного. Але все ж таки, більш схильним виконавець був до світлого, легкого звучання саксофона, оскільки намагався додати цю легкість та рухливість від принципу гри на альтовому саксофоні.

Ознаки виконавського стилю Дж. Колтрейна можна підсумувати з декількох позицій:

- *експериментування* в широкому сенсі (вихід за межі суто джазових технологій, віднайдення музичних прийомів джазової композиції та джазової імпровізації);
- *безперервний розвиток* та творчий пошук, що впливав на музикантів, з якими він творив;

- оновлення гармонічного мислення джазових музикантів (методи регармонізації акордів. принципи «звукових шарів», «матриці Колтрейна»).

Для виконавської поетики Гр. Вашингтона Мол. позначено такі основні компоненти:

- *мультиінструменталізм;*

- *прагматика стилю* пов'язана з тембровою стороною саксофонів (сопрано, альт, тенор та баритон), створив «мультитембр» інструменту;

- *гармонічне* мислення засноване на принципі «двоакордового вампу» і переважно «горизонтальне» мелодичне мислення;

- *схильність* до побудування коротких фраз;

- *речитативний* стиль джазової імпровізації;

Отже, на основі аналітичних спостережень запропонуємо наступну типологію виконавських стилів у саксофоновому виконавстві. Наголосимо, що всіх музикантів можна віднести до віртуозного типу, пропонується типологія має на меті зацентрувати аспекти втілення, пов'язані з мисленнєвими та комунікаційними складовими виконавського стилю.

Інтелектуальний тип – передбачає перевагу логіки, раціонального мислення (Ж.-М. Лондекс, К. Гаррет, К. Хокінз, Дж. Редмен, К. Еддерлі);

Інтуїтивно-чуттєвий тип – перевага емоцій, барв інструменту, увага на тембр, увага до кульмінацій, ліризм (Г.ді Бакко, Дж. Луллоф, Гр. Вашингтон, С. Роллінз, Б. Вебстер, Дж. Ходжес, Д. Гордон);

Рефлексивний (інтровертний) – зосередженість на внутрішній формі (Л. Янг, Гр. Вашингтон-мол.);

Комунікативний (екстравертний) – характеризує *відкритість «назустріч Іншому»*, множинність форматів взаємодії з різними музикантами, поєднанні стилів, гра в різноманітних колективах – Ч. Паркер, Ж.М. Лондекс, М. Брекер, К. Гарет, В. Шортер;

Інноваційний – націлений на винахід – Ч. Паркер, А. Борнкамп, Дж. Колтрейн, Ж.М. Лондекс.

Наостанок зазначимо: кожна імпровізація й кожне окреме виконання відбиває індивідуальні риси, властиві творчості окремих музикантів, тому типологія виконавських стилів є доволі умовною і здебільшого пов'язана з особливим стилем звучання та манерою імпровізування, що й віддзеркалює сутність не тільки джазу, але й сучасного підходу до саксофону як універсального та темброво багатого інструменту, що дає можливість кожній особистості розкрити свій творчий потенціал. Тому саму типологію мислимо як *відкриту* для подальшої систематизації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авилов В. Саксофон в контексте музыкально-исполнительской традиции 19-20 веков: к проблеме инструментально-исполнительского стилевого моделирования : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03. Одесса : ОДМА им. А.В. Неждановой, 2012. 19 с.
2. Адорно Т. Теория эстетики. Київ Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2002. 518 с.
3. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 46. С. 154–165.
4. Александрова О. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. P. 1–20.
5. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. 430 с.
6. Апатский В.Н. История духового музыкальноисполнительского искусства. Київ: Задруга, 2010. 320 с.
7. Апатский В.Н. История духового музыкальноисполнительского искусства. Книга II. Київ: Задруга, 2012. 408 с.
8. Аускен Л. Charlie Parker: рабство и свобода джазового саксофониста. 1991. URL: <http://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=34> (дата доступу 20.05.2022).
9. Баранова О. Стилиевые параметры джазовой импровизации (на примере фортепианных интерпретаций стандарта «Караван»). Магистерская работа. Харьков, 2015. 86 с.

10. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. В 2Т. Москва: Музыка, 1972. 511 с.
11. Буркацкий З. Інструктивно-художній матеріал в системі формування майстерності кларнетиста : автореф. дис....канд. мистецтвозн. Одеса: ОДМА., 2004. 16 с.
12. Василевич Ю. Методичні основи навчання гри на саксофоні. *Науковий вісник* : зб. статей. К. : НМАУ імені П.І. Чайковського ; упор. М. Давидов, В. Сумарокова, 2008. Вип. 77, кн..14. С. 202-213.
13. Гілсон Ральф. Ole Coltrane. Анотації до альбому. С. 3–14.
14. Громченко В.В. Духове соло в контексті музично-виконавської герменевтики (педагогічний аспект). *Культура України* : зб. наук. праць ХДАК. 2018. В. 61. С. 24–31. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.03>
15. Громченко В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ — початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія ; Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки. Київ ; Дніпро : Ліра, 2020. 302с.
16. Громченко В.В. Метроритмічна пульсація як складова виконавської майстерності музиканта-духовика. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. праць ХДАДМ. 2020. № 1. С. 36–39. <http://tihae.org//pdf/t2020-01-05-Hromchenko.pdf>
17. Громченко В.В. Французьке саксофонне мистецтво на фестивальній сцені Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. праць ДАМ ім. М. Глінки. 2022. № 23. С. 3–15. <https://doi.org/10.33287/222230>
18. Громченко В.В. Інструментальна вокальність як інтерпретаційна основа духової арії Е. Боцца. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* /

зб. наук. праць РДГУ. Рівне: Волинські обереги, 2022. В. 14. С. 90–94.
https://rshu.edu.ua/images/nauka/zb_2022_ist_stan_muz_zb.pdf

19. Давыдов С. П. Специфика фактуры в джазовой импровизации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 301–308.

20. Джитлер А. Sonny Rollihg. Moving out: анотація до диску. *Азбука*. С. 6–7.

21. Дrajниця Л.Л. Інструментознавство. Львів: ЗУКЦ, 2011. 168 с.

22. Єргієв І. Д. Виконавсько-музикознавча інтерпретація як художній феномен сучасної герменевтики /нарис на основі аналізу власного артистично-музикознавчого досвіду. *Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової «Музичне мистецтво і культура»*. 2022. С. 94–105. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1>

23. Єргієв І.Д. Феномен авторсько-виконавської постнеокласичної творчості як наукова проблема (діалектично-творча колізія «автор–артист»). *ВІСНИК НАКККіМ* / [гол. ред. Денисюк Ж. З.]. К. : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. Вип. І. С. 25–30.

24. Зотов Д. Виконавство на саксофоні в системі музичної культури ХХ століття. Дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2017. 234 с.

25. Качмарчик В. П. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1995. 25 с.

26. Коротков С.А. История современной музыки. Курс лекций. К. : КИЙ, 1996. 291с.

27. Косс Білл. Анотації до альбому My Favorite Things. С. 4–14.

28. Коулмен Хоукінс. URL:
https://sevjazz.info/index.php?option=com_content&view=article&id=636:2012-11-21-11-17-08&catid=48:jazz-stars&Itemid=50 (дата доступу 20.11.2020).

29. Крупей М. В. Саксофон в контексті розвитку музичного виконавства. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*: збірка статей. Київ, 2003. Вип. 26. Книга 9. С. 269–284. (Серія: «Музичне виконавство»).

30. Крупей М. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста. *Науковий вісник*: всеукр. тем. зб. К. : НМАУ імені П.І. Чайковського; упор. М. Давидов, В. Сумарокова, 2004. Вип. 40, кн.10. С. 36-48.

31. Крупей М. Саксофон в контексті розвитку музичного виконавства. *Науковий вісник* : тем. зб. статей. К. : НМАУ імені П.І. Чайковського; упор. М. Давидов, В. Сумарокова, 2003. Вип. 26, кн.9. С. 269-285.

32. Крупей М. Стилєві основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX –XX століть) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. – Музичне мистецтво. Одеса, 2006. 35 с.

33. Кэннонболл Эддерли: от Флориды до «Большого яблока». URL: <https://jazzpeople.ru/jazz-in-faces/cannonball-adderley-otfloridy/> (дата доступу 23.03.2021).

34. Максименко Л. П. Рапсодія К. Дебюссі: до проблеми становлення концертного академічного саксофонного репертуару. Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2012. №3. С. 50-56. Режим доступу: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/19596/1/MAKSYMENKO.pdf>.

35. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). Київське музикознавство, 2013. Вип. 47. С. 217-223.

36. Максименко Л. Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство, 2012. №1. С. 59-65.

37. Мастера импровизации. Вып. 3. Чарли Паркер («Рибоперы Паркера». Нью-Йорк, 1945); [предисл., нотация, обраб. и сост. М. М. Есаков]. Б. м., 1994. 16 с.
38. Мимрик М., Савчук І. Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. С. 159–179.
39. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев : 2012. 272 с.
40. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
41. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–ХХІ ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Одеса, 2021. 36 с.
42. Овчар О. П. В.О. Богданов – видатний дослідник історії духового мистецтва в Україні: життєвий і творчий шлях. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та освіти: зб.наук.статей. Пам'яті Валерія Богданова*. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2019. Вип.54. С. 8–24.
43. Овчар О.П. Життєвий і творчий шлях портрет В.О. Богданова — фундатора духової музичної історії України. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. РДГУ. Рівне, 2020. С. 20–34.
44. Опарик Л. М. До визначення поняття «музично-виконавське висловлювання». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2010. №1. С. 71-77.
45. Павлишин С. Американська музика. Львів : БаК, 2007. 316 с.
46. Павлишин С. Музика двадцятого століття : Навч. Посібник. Львівська держ. муз. акад. ім. М. Лисенка . Львів : Видавництво БаК, 2005. 231 с.

47. Палій І. Кларнетове мистецтво та *Unionique music*: аспекти взаємодії. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 60, том 3. Дрогобич, 2023. С. 43–50.
48. Понькина А. Саксофон в музикальній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатного творчості зарубіжних і українських композиторів) : дисертація ... кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 –Музикальне мистецтво. Харків, 2009. 257 с.
49. Понькина А. Школи гри на саксофоні. *Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. праць ; заг. ред. Л. Філіпова. Луганськ, 2010. Вип. 13. С. 241-249.
50. Рейзнер Р. Пташка: Легенда о Чарлі Паркері; пер. с англ. В. Мысовського. СПб. : ЛІК, 1996. 184 с.
51. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительському мистецтві (етимологічний дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71–84.
52. Сидоренко М. Саксофон в джазі (на прикладі творчості Чарлі Паркера, Харків, 2008. 67 с.
53. Стецюк Р. Інструментально-видовий стиль як исполнительський феномен (на прикладі саксофона). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2019. Вип. 54. С. 154–173.
54. Стецюк Р. Саксофонне джазове музичування на прикладі творчості Джона Колтрейна і Сонні Роллінза: магістерська робота, Харків, 2013. 56 с.
55. Стецюк Б. О. Види музичної імпровізації: класифікаційний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип.57. 178–196.
56. Сухленко І. Методика аналізу індивідуального исполнительського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 37 Шлях до майстерності в реаліях мистецької

практики та освіти / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова Х.: С.А.М., 2012. С. 303—312.

57. Хентоф Нет. John Coltrane. Giant Steps. Анотації до альбому. С. 4–9.

58. Чжан Цзюнь. Принцип взаимодействия в концертах для саксофона с оркестром (на примере произведений В. Золотухина и В. Калининича) : маг. исследование. Харьков : ХНУИ им. И.П. Котляревского, 2013. 58 с.

59. Чжан Чі. Творчість Чарлі Паркера: досвід аналізу виконавського стилю. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 46. Том 2. С.49–55. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/46-2-7>.

60. Чуриков В. Основы исполнительской техники при игре на саксофоне : учеб.-метод. пособ. Х., 1996. 25 с.

61. Чуриков В. Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики. К., 1997. 72 с.

62. Чуриков В. Програма з курсу спеціальний інструмент – «Саксофон» для вищ.навч.закл.культури і мистецтв III–IV рівнів акр. Муз.мист-во, спец-я «Музичне мистецтво естради». Харків: ХНУМ, 2011. 47 с.

63. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб.ст. Харків, 2007. Вип. 26, С. 218–228.

64. Шаповалова Л. Інтерпретологія как интегративная наука. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіка та теорії і практики освіти. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.

65. Шахрай М. Творчість Джошуа Редмена в системі сучасної джазової сфери: виконавський, композиторський та інтерпретаторський виміри: магістерська робота. Харків, ХДАК, 2021. 60 с.

66. Шен Ди. Жанр сонаты для саксофона и фортепиано в XX веке (на примере произведений Пола Крестона и Юрия Ищенко) : маг. забота.

Харьков, ХНУИ имени И.П. Котляревского, 2012. 53 с.

67. Шип С., Цзицянь Чень. Педагогічні стратегії формування здатності вчителя музичного мистецтва до системно-цілісного уявлення про музичний твір. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2018. - №7. С. 249-261.

68. Aebersold J. How to Play Jazz and Improvise. Revised Sixth Edition. Printed in U.S.A., Copyright 1992. 103 p.

69. Albertus de Villiers Abraham. The Development of Saxophone 1850-1950: its Influence on Performance and the Classical Repertory. In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Magister Musicae (Performing Art). University of Pretoria, 2014. 75 p.

70. Aleksandrova O.; Samoilenko O.; Osadcha S.; Grybynenko J.; Nosulya A. Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique // WISDOM, 2021. Vol. 20, Issue 4, pp. 158-165. (WOS). Asriel A. Jazz. Analysen und Aspekte. Berlin: VEB Lied der Zeit Musikverlag, 1985. 435 с.

71. Bailey D. Improvisation its nature and practice in music. USA: Da Capo Press., 1993.

72. Baker David. Charlie Parker: Alto Saxophone. Shattinger International Music Corp, 1978. 72 p.

73. Baker David. The Jazz Style Of Charlie Parker. 72 p.

74. Bozza E. URL : <http://www.eugenebozza.com/index.php>

75. Bradley R. From Coltrane to Magma and beyond: Interpreting musical meaning through composition. A thesis submitted to Victoria University of Wellington in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Musical Arts in Composition. Victoria University of Wellington, 2018. 72 p.

76. Burns Ken. Jazz (miniseries, 10 episodes). A documentary film, editor Paul Barnes, 2001.

77. Charlie Parker [оф. сайт]. URL: <http://www.cmgww.com/music/parker/>

78. Chin Reuben. Saxophone Virtuosity: Manifestation and Effect in the Classical Saxophone Repertoire A thesis submitted to Victoria University of

Wellington in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Musical Arts in Performance New Zealand School of Music 2017. 56 p.

79. Christiansen Corey. Essential Jazz Lines In the Style of Charlie Parker. Mel By Publications, Inc., 2015. 48 p. URL: <http://www.ebooks.rocks/31814-mel-bay-presents-essential-jazz-lines-style-charli> (дата доступу 25.10.2021)/

80. Cohen Paul. Vintage Saxophones Revisited. URL: <http://www.dornpub.com/SaxjPDF/slidesax.pdf>

81. Coker J., Casale J., Campbell G., Greene J. Patterns for Jazz. Third Edition. Printed in USA, Studio Publications Recordings, 1970. 178 p.

82. Corey Christiansen. Essential Jazz Lines In the Style of Charlie Parker URL: <http://www.ebooks.rocks/31814-mel-bay-presents-essential-jazz-lines-style-charli>

83. Cottrell Stephen. The Saxophone (Yale Musical Instrument Series). Yale University Press; Illustrated edition, 2013. 352 p.

84. Creston P. URL : <http://www.allmusic.com/artist/paul-creston-q7199>

85. Daniels D. H. Lester Leaps In. The Life and Times of Lester “Pres” Young. Boston: Beacon Press, 2002, 212 p.

86. De Lucia J. P. Lester Leaps In: The improvisational devices of Lester Young. Jazz Research Journal, 11(2), 2018. C. 153–176, <https://doi.org/10.1558/jazz.31107>

87. DeVito Chris (Ed.). *Coltrane on Coltrane: The John Coltrane Interviews*. Musicians in Their Own Words Music. Chicago, IL. Chicago Review Press Incorporated, 2010. 416 p.

88. Diachenko, Iurii; Ovchar, Oleksandr; Dubka, Oleksandr; Pastukhov, Oleksandr; Duve, Khrystyna; Kostiuk, Dmytro Psychological And Pedagogical Study Of Neurotic Reactions Of Higher Education Students During The Implementation Of The Form Of Control International. Journal of Computer Science and Network Security. 2021. pp. 151-156 DOI: [10.22937/IJCSNS.2021.21.11.20](https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.11.20).

89. Gelly D. *Being Prez The Life and Music of Lester Young*. UK: Equinox Publishing Ltd. , 2007. 172 p.

90. Ellenberger Kurt. *Materiels and Concepts of Jazz Improvisation: a Theory of Jazz Improvisation for Beginning and Advance Players*. A Keytone Publication. Grand Rapids MI, 2005. 124 p.

91. Eurell Petrus. *Pierre Max Dubois saxofonkonsert*. Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete Inspelning av det självständiga, konstnärliga arbetet finns dokumenterat i det tryckta exemplaret av denna text på KMH:s bibliotek. 2015. 19 p.

92. Fandetti Michael. *French and American Saxophone music: Teachers, Disciples, and the Significance of Paris*. A Thesis Submitted in partial fulfillment of the requirements For the degree of Master of Music in Music, in Performance By Michael Fandetti May 2015. 21 p.

93. Feather L. *The New Encyclopedia of Jazz*. London: Barker, 1961. 738 p.

94. Ferand E. *Improvisation. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 6. Kassel, 1957. P. 1094.

95. Flynn William Robert. *Geographic perspectives on contemporary / smooth jazz*. California State University, Fullerton Fullerton, California, 2000.

96. Grover Washington Jr. URL: <https://www.allmusic.com/artist/grover-washington-jr-mn0000944206?1651154795699>

97. Horwood Wally. *Adolphe Sax 1814–1984. His Life And Legacy* (Wakefield: Bramley Books, 1980). 214 p.

98. Hromchenko V. Individual artistically performing form as the contemporary European sociocultural phenomenon [Індивідуальна художньо-виконавська форма як сучасний Європейський соціокультурний феномен]. *Revista Universidad y Sociedad*. 2020. 12 (4). P. 207–212. <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000551387900026>

99. Hunter Randy. *The Organic Practice Rotation*. URL : <http://www.bestsaxophonewebsiteever.com/the-organic-practice-rotation/>

100. Ingham R., ed. *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge, 1998. 257 p.
101. Jazz improvisation. URL : http://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_improvisation
102. Kofsky Frank. *John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960s*. New York (NY): Pathfinder, 1970. 582 p.
103. Kynaston Trent. *The Music of Joshua Redman. Solo Transcriptions*. Warner Bros. Publications. 1998. 56 p.
104. Leung Peter. *Defining Classical Tenor Saxophone: performer identity, performance practice and contemporary repertoire*. A thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts Sydney Conservatorium of Music University of Sydney 2015. 144 p.
105. Levine Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, U.S.A., 1995. 522 p.
106. Li W., Chen J-M., Smith J. and Wolfe J. Effect of vocal tract resonances on the sound spectrum of the saxophone. *Acta Acustica United With Acustica*, 101, 270-278 (2015). DOI 10.3813/AAA.918825, P. 1-13. URL: <http://newt.phys.unsw.edu.au/jw/reprints/SaxTimbre.pdf>
107. Liebman D. *Developing a Personal Saxophone Sound*. USA : Dorn Publication, 1994. 64 p.
108. Mader William Arden. *The Rise Of The Smooth Jazz Format: An Exploratory Study Of Kenny G And His Gang Of Smooth Operators*. University of Central Florida. 2012
109. Martin Miranda N. *The versatility of the saxophone as presented through a series of compositions*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree Master of Music, School of Music, Theatre, and Dance College of Arts and Sciences Kansas State University. Manhattan, Kansas 2017. 30 p.
110. Maurice Paule. URL : <http://www.paulemaurice.com/>
111. Meier Michael. *Analysis of a master of music recital: a showcase of the saxophone in a variety of styles*. A Thesis Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree Master of Music School of Music, Theater, and Dance

College of Arts and Sciences Kansas State University. Manhattan, Kansas, 2017, 44 p.

112. Mercer Bjorn. Pierre-Max Dubois, a biography and performance analysis of three representative works: «Srenades», «Concerto Ironico», and «Sonatine-Tango». In Partial Fulfillment of the Requirements For the Degree of Doctor of Musical Arts. In the Graduate College The University of Arizona, 2011. 123 p.

113. Mitchell H. The Hallmark of Greatness. *Musical Courier*. 1956. No 15.

114. Morris Willie Lee, III. The Development of the Saxophone Compositions of Paul Creston. Order No. 9629007, University of Missouri – Kansas City, 1996. 123 p. URL: <https://ru.scribd.com/document/338533562/Saxophone-Dissertations#>

115. Murphy Sean. Saxophone low notes. Tips from the Master. URL: <http://www.uiowa.edu/~musicsax/LowNotes.pdf>

116. Murphy Sean. The Saxophone Music of Pierre-Philippe Bauzin: A Survey of Original Compositions and Rediscovery of Lost Works. Doctor of Musical Arts (Performance), May 2019, 94 p.

117. Nelson O. Improvisations und Stilubungen fur Saxophon (pattern for saxophone). Paul C.R. Arends Verlag, 1990. 58 p.

118. Nikolayevska Yu. Contonation and communicative strategyas mechanisms of the 21st century music analysis. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство: зб. наук. статей ХНУМ ім. І.П.Котляревського* [відп. секретар доктор мист-ва, проф. Л. В. Шаповалова]. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. Вип.49. С. 36–46.

119. Nikolaievska Yuliia, Paliy Iryna, Chernenko Volodymyr, Tsurkanenko Iryna, Lozenko Kateryna, Yurchenko Olga, Dikariev Serhii. Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Special Issue no.: 12/02/XXIX. (Vol. 12, Issue 2, Special issue XXIX.), 2022. P.193–198. DOI: 10.33543/120229193198 (<https://doi.org/10.33543/120229193198>).

120. Nikolaievska, Y.; Paliy, I.; Denysenko, I.; Cherednychenko, O.; Kuzhba, M.; Cherniavskiy, I.; Wang, Youjie; Zeng, Qian. Style paradigm of the instrumental etude genre. *Ad Alta*-Journal of interdisciplinary research. Vol.13. Issue 2 (Special Issue SI). P. 18-25. doi. 10.33543/j.130235.1825.

121. Noyes James R. Debussy's Rapsodie Pour Orchestre Et Saxophone Revisited. *The Musical Quarterly* 90, no. 3/4 (2007): 416-45. URL: <http://www.jstor.org/stable/25172879>. 434.

122. Orenstein Doron. 12 Tips for Buying a Used Saxophone. URL: <http://www.bestsaxophonewebsiteever.com/12-tips-for-buying-a-great-used-saxophone/>

123. Orenstein Doron. Do You Play Out of Tune? URL: <http://www.bestsaxophonewebsiteever.com/do-you-play-out-of-tune/>

124. Orenstein Doron. How to Play Fast and Clean. URL: <http://www.bestsaxophonewebsiteever.com/how-to-play-fast-and-clean/>

125. Orenstein Doron. Intro to Saxophone Overtones. Part 1 – What are They? URL: <http://www.bestsaxophonewebsiteever.com/intro-to-saxophone-overtones-part-1-what-are-they/>

126. Orenstein Doron. Sax Mic Positioning for Home Recording. URL: <http://www.bestsaxophonewebsiteever.com/sax-mic-positioning-for-home-recording/>

127. Ornstein L. URL: <http://www.poonhill.com/>

128. Parker Charlie. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Charlie_Parker

129. Porter Lewis, DeVito Chris, Wild David, Fujioka Yasuhiro, Schmalzer, Wolf. *The John Coltrane Reference*. 1st Edition, New York, 2008. 848 p.

130. Porter Lewis. *John Coltrane: His Life and Music*. Ann Arbor, MI. The University of Michigan Press, 1999. 448 p.

131. Powell Timothy J. *Saxophone Sonatas 1980-2010*. Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, 2012. 19 p.

132. Priestley Brian. *Chasin' the Bird: The Life and Legacy of Charlie Parker*. Oxford University Press, 2005. 233 p.

133. Proud Joseph M. A Discussion of Saxophone Competitions and Their Repertoire. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in the Department of Music in the Graduate School of The University of Alabama. 2019. 67 c.

134. Ratliff Ben. Coltrane : The Story of a Sound. London, United Kingdom: Faber& Faber, 2011. 272 p.

135. Rousseau Eugene. Marcel Mule – His Life & the Saxophone (2nd edition). Étoile, 1982. 154 p.

136. Sacha C. The History of Musical Instruments. New York: Norton, 1940. 290 p.

137. Sadigursky Sam. Simple Songs: An alternative approach to warming up, training your ear, and learning your keys. URL: <http://www.bestsaxophonewebsiteever.com/simple-songs-an-alternative-approach-to-warming-up-training-your-ear-and-learning-your-keys/>

138. Sadigursky Sam. The Ten Best Saxophone Books Ever. URL: <http://www.bestsaxophonewebsiteever.com/the-ten-best-saxophone-books-ever/>

139. Sax Mule & Co, Jean-Pierre Thiollet, Anagramme, 2004.

140. Saxophone Acoustics. URL: <http://www.phys.unsw.edu.au/music/saxophone/>

141. Saxophone History Timeline 1814-1995. URL: <http://www.leesax.com/Student%20Materials/Saxophone%20Timeline.pdf> (дата доступа 20.03.2023).

142. Saxophone. *Grov's. Dictionaey of music and musicians / Grove's*; [ed. by J. A. Fuller Maitland]. In 5 Vol. Vol. IV. New York : The Machmillan Company, 1908. P. 234.

143. Schuller, G. (1968). Early Jazz: Its Roots and Musical Development. Oxford University Press.

144. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Yu. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). *Genre in the music communication system and the artist's mission*.

Linguistics and Culture Review, 5(S4), 218–233. URL: <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1575>

145. Stearns M. The story of jazz. N.Y., 1956. 265 p.

146. The Science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning / Ed. : Parncutt R., McPherson G/E/Oxford: Oxford univ/press, 2002. 388 p.

147. Umble James C. Jean-Marie Londeix – Master of the Modern Saxophone. Roncorp Pubns, 2000. 660 p.

148. VanPelt Michael. A Performers Guide to the Music of Edison Denisov. Order No. 3612844, University of Cincinnati, 2013. 135 p.

149. Weber Brent M. An Annotated Bibliography of Published Repertoire and Performance Guide For Saxophone-Cello Duos. Southern Oregon University, 2005 M.M., University of Georgia, 2007, 124 p.

150. Weiss M., & Netti G. Die Spieltechnik Des Saxophons. Bärenreiter Kassel: Baerenreiter-Verlag, 2009. 192 c.

151. West Aaron J. Caught Between Jazz and Pop: The Contested Origins, Criticism, Performance Practice, and Reception of Smooth Jazz. Doctor of Philosophy (Musicology). 2008,

152. Yanow Scott. Lester Young. Biography. URL: <https://www.allmusic.com/artist/lester-young-mn0000259529/biography> (дата доступу 24.04.2023).

153. Yanow Scott. Winelight Review. URL: <https://www.allmusic.com/album/winelight-mw0000192643>

154. Yanow Scott. Jazz on Record: The First Sixty Years. 2003. 128 p.

155. Zhang Qi. Lester Young's performance poetics and performance style: the experience of analysis. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Харків: ХНУМ, 2021. Вип. 61. Світ музичного виконавства. С. 128–142. DOI 10.34064/khnum1-6107.*

156. Zhang Q. J. Coltrane's technique of "sound layers" in the aspect of performance style analysis. *European Journal of Arts*. Scientific journal. № 4. Vienna, 2021. P. 25–31. DOI: 10.29013/EJA-21-4-25-31.

157. Zhang Qi. The style of improvisation on the saxophone of Grover Washington Jr. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 62. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. Харків, ХНУМ, 2022. С. 107-123. DOI 10.34064/khnum1-6207.

158. Zinninger Thomas. An Analysis of Concert Saxophone Vibrato Through the Examination of Recordings by Eight Prominent Soloists. In partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, University of Cincinnati College-Conservatory of Music, 2013. 152 p.

ДОДАТОК А

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Чжан Чі. Творчість Чарлі Паркера: досвід аналізу виконавського стилю. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 46. Том 2. С.49–55. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/46-2-7>

2. Zhang Qi. Lester Young's performance poetics and performance style: the experience of analysis. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Харків: ХНУМ, 2021. Вип. 61. Світ музичного виконавства. С. 128–142. DOI 10.34064/khnum1-6107

3. Zhang Q. J. Coltrane's technique of "sound layers" in the aspect of performance style analysis. *European Journal of Arts. Scientific journal*. № 4. Vienna, 2021. P. 25–31. DOI: 10.29013/EJA-21-4-25-31.

4. Zhang Qi. The style of improvisation on the saxophone of Grover Washington Jr. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 62. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. Харків, ХНУМ, 2022. С. 107-123. DOI 10.34064/khnum1-6207

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Науково-мистецький проєкт «Практична музикологія» «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків. 07-10 грудня 2017 р.). Тема доповіді: *Виконавський стиль Чарлі Паркера*

2. XVIII Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 22-23 березня 2018 р.). Тема доповіді: *Виконавські стилі в академічній та джазовій музиці для саксофона (на прикладі Чарлі Паркера)* (очна участь).
3. Науково-мистецький проект «Практична музикологія» (Харків, 6-9 грудня 2018 р.). «Пластичний вимір музичного мистецтва». Тема доповіді: «*Стиль «звукових пластів» у виконавстві Дж. Колтрейна*» (очна участь).
4. «Музикознавчі вечорниці» (до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики) в межах науково-мистецького проекту «Практична музикологія» (Харків, 7-8 грудня 2019, очна участь). Тема доповіді: «*Виконавський стиль Джона Колтрейна*».
5. Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (Харків, 15–18 січня 2021 р.). Тема доповіді: «*Мультиінструменталізм у виконавському стилі Г.Вашингтона-мол.*» (очна участь).
6. XXIV Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (8-9 грудня, Одеса, 2021). Тема доповіді: «*Технологія «звукових шарів» Дж. Колтрейна в аспекті аналізу виконавського стилю*».
7. Науково-мистецький проект «Практична музикологія». «Поетика музичної творчості» (Харків, 15–17 січня 2022, онлайн) Доповідь: «*Виконавська поетика Лестера Янга*».
8. III Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14 лютого 2023 р.). «Схід–Захід: мистецтво та інтерпретація». Тема доповіді: «*Стиль імпровізації на саксофоні Гровера Вашингтона Молодшого*».