

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

Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів

***Чуриков Віктор Вікторович***

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

УДК 780.643.2.082.4(477+44+73)

**НАЦІОНАЛЬНІ ВИМІРИ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ ДЛЯ  
САКСОФОНА: ФРАНЦІЯ, США, УКРАЇНА**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту

на здобуття ступеня доктора мистецтва

Спеціальність – 025 Музичне мистецтво

Галузь знань – 02 Культура і мистецтво

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



В. В. Чуриков

Творчий керівник:

Кандидат мистецтвознавства,

доцент

**Овчар О.П.**

Науковий консультант: доктор

мистецтвознавства, професор

**Ніколаєвська Ю.В.**

Харків – 2026

## АНОТАЦІЯ

### **Чуріков Віктор Вікторович. Національні виміри концертного жанру для саксофона: Франція, США, Україна**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту, поданого на здобуття ступеня доктор мистецтва (спеціальність 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України. Харків, 2026.

Головною ідеєю та критерієм унікальності творчого мистецького проєкту є виявлення та художнє осмислення різних національних моделей трактування саксофона як концертного інструмента, обґрунтування його великого потенціалу як віртуозного академічного інструмента та популяризація творчості для саксофона у XX ст., зокрема – в концертному жанрі. Унікальність проєкту полягає не лише у зіставленні трьох національних традицій, а у виявленні їхньої спільної перспективи: саме через різноманіття національно-стильових проявів розкривається універсальний художній потенціал саксофона, його здатність інтегрувати різні музичні мови, жанрові моделі та виконавські практики.

**Матеріалом** для наукового обґрунтування стали твори, що склали основу концертних програм творчого мистецького проєкту, зокрема концертні та циклічні твори: Концерт для альт-саксофона з оркестром П. Крестона; Концерт-блюз для саксофона та естрадно-симфонічного оркестру В. Золотухіна; «Концерт-капричіо на тему Паганіні» для альт-саксофона та духового оркестру Г. Калинковича; Рапсодія для саксофона з оркестром К. Дебюссі, Рапсодія А. Вайнена; сюїти «Скарамуш» Д. Мійо і «Чотири картини Нью-Йорку» Роберто Моліnellі;

- концертні п'єси та мініатюри: «Фантазія на теми з опери Ж. Бізе “Кармен”» Ф. Борна; «Дивертисмент» Р. Бутрі; «Шоро №1» Е. Віла-Лобоса «Елегія» М. Лисенко; «Романс» Ю. Щуровського; «Арія» Е. Бозза; «Арія і

танок» Д. Жолі; «Мелодія» М. Скорика; «Лібертанго» А. П'яццолі (у версії для сопрано і баритон-саксофонів).

**Метою** дослідження є виявлення складових національної специфіки творчості для саксофона на прикладі опусів композиторів Франції, США, України.

*Завданнями* є: формулювання основних ознак відмінності французького національного стилю творів для саксофона; виявлення специфіки синтезу у концертних творах для саксофона українських композиторів; аналіз першого концерту для саксофона в американській музиці з точки зору традицій та новацій; обґрунтування жанру перекладень для саксофона в системі національних стилів.

**Методологія дослідження** базується на засадах, які розроблені на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського, ґрунтується на поєднанні історико-культурологічного, жанрово-стильового, темброво-функціонального та інтерпретаційного підходів, що сприяє глибшому розкриттю національних витоків творів, виявленні їхньої ролі у формуванні образної і виконавської драматургії, цілісному осмисленню композиційної структури обраних композицій та інтерпретаційним особливостям. Також задіяно історичний підхід, метод функціонально-структурного, виконавського аналізу, метод інтерв'ю та виконавської рефлексії.

**Наукова новизна отриманих результатів** наукового обґрунтування пов'язана з виокремленням національно-стильових домінант творчості для саксофона.

У науковому обґрунтуванні два розділи.

У **Розділі 1** коротко надано характеристику концертного жанру для саксофона у ХХ ст. та осмислено його особливу роль у французькому музичному мистецтві. Підрозділ 1.1. презентує аналіз його виразових можливостей у «Рапсодії» К. Дебюссі через аналіз тембрової драматургії, принципів трактування саксофона та особливостей композиційного мислення

французького митця. Зроблено висновок, що для К. Дебюссі саксофон був цікавим не як віртуозний інструмент, а як носій особливої тембрової якості. Його звучання поєднувало вокальну м'якість із дещо затемненим, «оксамитовим» колоритом, що органічно вписувалося в імпресіоністичну систему звукового мислення. У цьому сенсі саксофон у «Рапсодії» функціонує не як традиційний герой концертного жанру, а як частина загальної тембрової тканини. К. Дебюссі фактично інтегрує сольний інструмент у колористичний простір оркестру, руйнуючи усталений принцип концертної домінанти.

Підрозділ 1.2. присвячено редакторським та виконавським інтерпретаціям Рапсодії К. Дебюссі у версіях Жан Роже-Дюкаса, Е. Ансерме, Вінсента Давіда, Клода Делангля, Жан-Марі Лонде, Девіда Вальтера.

Композиторська та виконавська інтерпретація Рапсодії бельгійського композитора А. Вайнена є змістом підрозділу 1.3. В межах концерту №1 творчого мистецького проєкту твір прозвучав з урахуванням значення, яке спричинила аналізована Рапсодія на творчість саксофоністів нового покоління, зокрема, французьких. Позначено основні риси творчості композитора, яка зазнала відчутного впливу потужної французької традиції. Вказано на особливості втілення жанрового інваріанта рапсодії. Підсумовано, що А. Вайнен створює її не як одночастинний твір з прихованою циклічністю, а звертається саме до поєднання жанрових рис рапсодії та жанру сольного інструментального концерту з типовою семантикою частин циклу, створюючи тричастинну композицію. Проаналізовано виконання Саймона Діріка (який закінчив Паризьку консерваторію).

У **Розділі 2** увага сконцентована на двох національних традиціях. Так, підрозділ 2.1. присвячено новій якості саксофона в контексті його розвитку у США. Зокрема, проаналізовано такі твори, що прозвучали в межах концертних програм творчого мистецького проєкту, як концертний цикл для саксофона й оркестру «Four Pictures from New York» Р. Молінеллі (2001),

своєрідний музичний портрет Нью-Йорка як місця культурного синтезу (погляд європейця, захопленого Америкою, її музикою та культурою), що демонструє одну з ключових рис американського музичного простору – його відкритість до взаємодії різних жанрів і виконавських традицій; «Chôros №1» Е. Віла-Лобоса з характерними бразильськими інтонаціями, ритмічними формулами і фігураціями, який дозволяє розширити поняття національного стилю. «Libertango» А. П'яцолли презентує прояв латиноамериканського виміру музичної культури, що розширює концепцію проєкту до розуміння «Америки як великого культурного простору». Тобто, якщо Р. Молінееллі показує Нью-Йорк як простір культурної взаємодії, то Е. Віла-Лобос і А. П'яцолла демонструють, як локальна традиція може бути трансформована в професійну академічну композицію.

У пунктах 2.1.2 та 2.2.2 проаналізовано Сонату op 19 (1939) і «Concerto for Alto Saxophone» op.26 (1941) П. Крестона. Соната заклала основи відношення П.Крестона до інструмента (вона створювалась, як і концерт) у тісній співпраці з С. Лінсоном, що зокрема знайшло відображення в тембриці та метроритмічній структурі (зміни метричної пульсації без нотування метра). Концерт у трьох частинах (Energetic, Meditative та Rhythmic) в межах дослідження розуміється одним із центральних творів американської частини проєкту і презентує той інваріант американського концерту, який знайде втілення та оновлення у творчості не одного покоління композиторів Америки. Для історії саксофона цей Концерт має особливе значення, оскільки демонструє можливості інструмента саме як повноцінного концертного соліста. У ньому саксофон не маскується під інший інструмент і не використовується лише як екзотичний тембровий ефект. Навпаки – композитор максимально розкриває його технічний, мелодичний і тембровий потенціал. Виконавська концепція концерту базується на контрасті трьох різних станів. Перша частина – Energetic – вимагає надзвичайної технічної мобільності, необхідність поєднати точність швидких пасажів, чіткість артикуляції, стабільність інтонації та відчуття

великої драматичної лінії. Техніка не має сприйматися як самоціль, а працювати на формування енергії та розвитку музичного матеріалу. Друга частина – Meditative – є принципово іншою. Тут головним виконавським завданням стає кантилена. Довгі фрази, тонкі динамічні переходи, контроль дихання і темброві стабільність вимагають від саксофоніста максимальної концентрації. Особливого значення набуває Каденція, у якій потрібно зберегти зв'язок із основним тематичним матеріалом і водночас створити відчуття імпровізаційної свободи. Третя частина – Rhythmic – повертає до енергійної природи саксофона. В ній особливо важливими стають точність ритмічної пульсації, артикуляція, координація пальцевої техніки та здатність зберігати легкість звучання у віртуозному темпі.

Український вимір національно-стильових традицій саксофона (*підрозділ 2.2.*) представлено в аспекті жанрового синтезу. У пункті 2.2.1 основним завданням є окреслення меж та особливостей інтерпретаційного простору Концерту-поєми для саксофона-альта з оркестром В. Золотухіна як результату діалогу композиторського задуму та виконавської свободи, що виявляється у технічних і стильових рішеннях саксофоніста. Різні рівні взаємодії проаналізовано на прикладі Концерту-каприччіо на тему Паганіні для саксофона з духовим оркестром Г. Калинковича (*пункт 2.2.2*). Здійснено виконавсько-інтерпретаційний аналіз обраних творів, спрямований на виявлення специфіки національно-стильових моделей саксофонного концертного мистецтва.

У **Висновках** систематизовано національно-стильові особливості концертного жанру для саксофона у французькій, американській та українській музичних традиціях, визначено специфіку трактування інструмента та особливості його виконавської інтерпретації в різних культурних контекстах.

Так, для *французького* національного стилю саксофона характерно: інтерес до орієнтальності як сфери художнього експерименту та пошуку нових естетичних вражень, культура деталей, стриманість виразових засобів,

увага до тембрової пластики, особлива чутливість до акустичного простору, естетика *l'art de vivre* (мистецтво переживання миттєвого стану, де головною художньою цінністю стає не подієвість, а тонкість емоційного й звукового враження).

*Американський* національний стиль творів для саксофона є певним узагальненням, але в цілому тяжіє до ритміко-тембрової та імпровізаційної складової. Виокремлено такі його складові, як залучення джазової інтонаційності (синкопування, свінговість, блюзові інтонації, гнучкість метроритму та характерна артикуляційна свобода, поєднання концертної віртуозності та імпровізаційної природи); ритмічна енергія та моторність (активна пульсація, остинатність, поліритмія, метрична варіативність; ритм часто стає одним із головних носіїв драматургії, як у творах П. Крестона); темброва експресивність і технічна свобода (використання широкого спектра артикуляційних, динамічних і регістрових можливостей саксофона та його різновидів; орієнтація на індивідуальність виконавського висловлювання); синтез академічної та популярної музики (взаємодія європейської композиційної традиції з джазом, блюзом, популярною, театральною музикою,).

*Український* національний стиль творів для саксофона позначено такими складовими, як: симфонізація та темброва масштабність (тяжіння до розгорнутого оркестрового мислення, поліпластовості фактури й використання саксофона як повноцінного симфонічного тембру, а не лише віртуозного солюючого інструмента); використання ладових, мелодичних і ритмічних моделей української пісенності та танцювальних формул; мелодизм і вокалізація саксофонного тембру (орієнтація на співучу, декламаційно-речитативну мелодику; саксофон часто функціонує як своєрідний «людський голос»; синтез жанрів і стилів та контрастність образно-драматургічних сфер (поєднання ліричного, епічного, драматичного й танцювального начал; характерні різкі зміни емоційного регістру та фактури).

Отже, музика для саксофона XX–XXI століть демонструє своєрідну діалектику національного та універсального. З одного боку, розвиток інструмента відбувається у контексті формування національних композиторських та виконавських шкіл, кожна з яких наділяє саксофон специфічним інтонаційним, тембровим, ритмічним і жанрово-стильовим змістом. Французька традиція утверджує його як носія витонченої тембрової культури, американська – розкриває потенціал джазової ритміки, імпровізаційності та тембрової свободи, українська – актуалізує пісенність, можливість синтезу, симфонічність. З іншого боку, саме множинність цих національних моделей поступово виводить саксофон за межі локальної стильової ідентичності, демонструючи його універсальність як сучасного концертного інструмента. Він виявляється здатним органічно інтегрувати різну музичну стилістику – академічну, фольклорну, джазову, авангардну – та функціонувати в найрізноманітніших жанрових і виконавських контекстах. Таким чином, історія саксофона XX–XXI століть є не лише історією формування національних шкіл, а й процесом поступового відкриття універсального художнього потенціалу інструмента, у якому національна своєрідність стає не обмеженням, а ресурсом у процесах глобалізованої культури.

*Ключові слова: саксофон, концерт для саксофона з оркестром, принцип концертності, національний стиль, інтерпретація, творчість Клода Дебюссі, творчість Пола Крестона, творчість Володимира Золотухіна, темброва драматургія, жанрово-стильовий синтез, джаз, імпровізація.*

## ANNOTATION

**Churikov Viktor Viktorovich. National dimensions of the saxophone concert genre: France, the USA, Ukraine.**

The scientific substantiation for a creative artistic project submitted for acquiring the degree of Doctor of Arts (Specialty 025 – Musical Art; Field of

Knowledge 02 – Culture and Art). Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine. Kharkiv, 2026.

The main idea and criterion for the uniqueness of this creative artistic project are to identify and artistically interpret various national models of the saxophone as a concert instrument, substantiate its immense potential as a virtuoso classical instrument, and promote creativity for the saxophone in the 20th century, particularly within the concert genre. The project's uniqueness stems not merely from comparing three national traditions but from revealing their shared perspective: it is through the diversity of national-stylistic manifestations that the saxophone's universal artistic potential is unveiled, its capacity to integrate diverse musical languages, genre models, and performance practices.

The **material** serving as the basis for the scientific substantiation consists of compositions that formed the core of the concert programs of the artistic project, specifically concertos and cyclical compositions: Concerto for alto saxophone and orchestra by P. Creston; Concerto-blues for saxophone and pop-symphony orchestra by V. Zolotukhin; "Concerto-capriccio on a theme by Paganini" for alto saxophone and wind orchestra by H. Kalynkovych; Rhapsody for saxophone and orchestra by C. Debussy, Rhapsody by A. Weinen; the suites "Scaramouche" by D. Milhaud and "Four Pictures of New York" by Roberto Molinelli;

- concert pieces and miniatures: "Fantasia on themes from the opera "Carmen" by G. Bizet" by F. Borne; "Divertissement" by R. Boutry; "Choro No. 1" by H. Villa-Lobos; "Elegy" by M. Lysenko; "Romance" by Yu. Shchurovsky; "Aria" by E. Bozza; "Aria and Dance" by D. Joly; "Melody" by M. Skoryk; "Libertango" by A. Piazzolla (in a version for soprano and baritone saxophones).

The **aim** of the study is to identify the elements of national specificity in saxophone creativity, using compositions by composers from France, the USA, and Ukraine as examples.

The tasks include: defining the key distinguishing features of the French national style of saxophone compositions; identifying the specific nature of synthesis in concerto compositions for saxophone by Ukrainian composers;

analysing the first saxophone concerto in the American music in terms of tradition and innovation; and substantiating the role of saxophone transcriptions within the framework of national styles.

The **research methodology** is based on principles developed at the Department of Interpretation and Analysis of Music at Kharkiv I.P. Kotliarevsky National University of Arts. It is based on the integration of historical-cultural, genre-stylistic, timbre-functional, and interpretative approaches, thereby facilitating a deeper exploration of the national roots of the compositions, finding out their role in shaping the imagery and performance dramaturgy, and a holistic cognition of the compositional structure of the selected compositions and interpretative peculiarities. Additionally, the study employs a historical approach, methods of functional-structural and performance analysis, as well as interview techniques and performance reflection.

The **scientific novelty of the obtained results** is connected to the identification of the national stylistic dominants of creativity for the saxophone.

The scientific substantiation comprises two sections.

**Section 1** provides a brief characterization of the saxophone concert genre in the 20th century and examines its distinctive role in French musical art. Subsection 1.1 presents the analysis the instrument's expressive capabilities in C. Debussy's "Rhapsody" by examining the timbre dramaturgy, the principles of saxophone interpretation, and the specifics of the compositional thinking of French artists. The study concludes that Debussy was interested in the saxophone not as a tool for virtuosity, but as a carrier of a unique timbre quality. Its sound combined vocal softness with a somewhat darkened, "velvety" colour, fitting organically into the Impressionist system of sound thinking. In this context, the saxophone in the "Rhapsody" functions not as the traditional hero of the concert genre, but as an element of the overall timbre texture. In fact, Debussy integrates the solo instrument into the orchestra's coloristic space, thereby ruining the established principle of the concert dominant.

Subsection 1.2 is dedicated to editorial and performance interpretations of C. Debussy's "Rhapsody" in versions by Jean Roger-Ducasse, E. Ansermet, Vincent David, Claude Delangle, Jean-Marie Londeix, and David Walter.

Subsection 1.3 focuses on the compositional and performance interpretation of the "Rhapsody" by the Belgian composer A. Waignein. Within the framework of the first concert of the creative artistic project, the composition was presented with the regard for the significant impact of the "Rhapsody" on the creativity of a new generation of saxophonists, particularly those from France. The study outlines the key characteristics of the composer's creativity, which was notably influenced by the powerful French tradition. It also highlights the specific ways the rhapsody genre invariant is realized. It concludes that Waignein does not create a single-movement composition with a latent cyclical structure; instead, he combines the genre traits of the rhapsody with those of the solo instrumental concerto with the typical semantics of movements of the cycle to produce a three-movement composition. The performance by Simon Diricq (a graduate of the Paris Conservatory) has also been analysed.

**Section 2** focuses on two national traditions. Thus, subsection 2.1 is dedicated to the new qualities of the saxophone within the context of its development in the USA. Specifically, it analyses the compositions performed as part of the concert programs of the artistic project as a concert cycle for saxophone and orchestra: R. Molinelli's "Four Pictures from New York" (2001) – that serves as a unique musical portrait of New York as a site of cultural synthesis (seen through the eyes of a European captivated by America, its music, and its culture) that demonstrates a key feature of the American musical landscape: its openness to the interaction of diverse genres and performance traditions; H. Villa-Lobos's "Choro No. 1", featuring characteristic Brazilian intonations, rhythmic patterns, and figurations, which allows broadening the concept of national style. A. Piazzolla's "Libertango" represents the manifestation of the Latin American dimension of musical culture, extending the project's concept to encompass the

idea of "America as a vast cultural space". In other words, while Molinelli portrays New York as a space of cultural interaction, Villa-Lobos and Piazzolla demonstrate how a local tradition can be transformed into a professional academic composition.

Subsections 2.1.2 and 2.2.2 analyse Sonata, Op. 19 (1939), and "Concerto for alto saxophone", Op. 26 (1941) by P. Creston. The Sonata laid the foundation of Creston's approach to the instrument, like the concerto, it was created in close collaboration with C. Linson, which found reflection in the composition's timbre qualities and metro-rhythmic structure (specifically, shifts in metric pulse without meter notation). Within the scope of this study, the Concerto of three movements (Energetic, Meditative, and Rhythmic) is regarded as one of the pivotal compositions of the project's American component, representing an invariant of the American concerto that would be embodied and revitalized in the creativity of more than one subsequent generations of American composers. This Concerto holds special significance in the history of the saxophone, as it demonstrates the instrument's capacity to function as a full-fledged concert soloist. Here the saxophone is neither disguised as another instrument nor employed merely for exotic timbre effect. On the contrary, the composer fully unlocks its technical, melodic, and timbre potential. The performance concept of the concerto is grounded in the contrast between three distinct states. The first movement – Energetic – demands exceptional technical agility, requiring a synthesis of precision in rapid passages, clarity of articulation, stable intonation, and a sense of great dramatic line. Technique should not be treated as an aim in itself but serves to generate energy and drive the development of the musical material. The second movement – Meditative – is fundamentally different. Here, cantilena becomes the primary performance task. Long phrases, subtle dynamic transitions, breath control, and timbre stability demand the utmost concentration from the saxophonist. The cadenza is of particular importance, requiring the player to maintain a connection to the primary thematic material while simultaneously creating a sense of improvisational freedom. The third movement – Rhythmic –

returns to the saxophone's energetic nature. Here, precision of rhythmic pulse, articulation, finger technique coordination, and the ability to maintain a light sound at a virtuosic tempo become especially crucial.

The Ukrainian dimension of national stylistic traditions regarding the saxophone (Subsection 2.2) is presented through the lens of genre synthesis. In subsection 2.2.1, the primary task is to delineate the boundaries and peculiarities of the interpretative space of V. Zolotukhin's Concerto-poem for alto saxophone and orchestra; this space emerges from the dialogue between the composer's intent and the performer's freedom, as manifested in the saxophonist's technical and stylistic choices. Various levels of interaction are analysed using the example of H. Kalynkovych's Concerto-capriccio on a Theme by Paganini for saxophone and wind orchestra (subsection 2.2.2). A performance-interpretative analysis of selected compositions has been conducted to identify the specific features of national stylistic models within the art of the saxophone concert art.

The **Conclusions** systematize the national stylistic features of the saxophone concert genre within the French, American, and Ukrainian musical traditions, while defining the specific interpretation of the instrument and the nuances of its performance interpretation across different cultural contexts.

Thus, the French national style of saxophone music is characterized by: an interest in Orientalism as a realm for artistic experimentation and the pursuit of new aesthetic impressions; a culture of detail; restraint in expressive means; a focus on the fluidity of timbre; a keen sensitivity to acoustic space; and the aesthetic of *l'art de vivre* (the art of experiencing the immediate moment, where the primary artistic value lies not in narrative events, but in the subtlety of emotional and sound impressions).

The American national style of compositions for the saxophone is a certain generalization, yet it generally gravitates toward rhythmic, timbre, and improvisational component. Such its elements as the incorporation of jazz-style intonation (syncopation, swing feel, blues intonations, metrorhythmic flexibility, characteristic freedom of articulation, and a blend of concert virtuosity with an

improvisational nature); rhythmic energy and motoric drive (active pulsation, ostinato patterns, polyrhythm, and metric variability – with rhythm often serving as a primary carrier of musical dramaturgy, as seen in the compositions by P. Creston); timbre expressiveness and technical freedom (the use of the broad spectrum of articulatory, dynamic, and register capabilities of the saxophone and its variants, orientation to individual performance expression); and a synthesis of academic and popular music (the interaction of the European compositional tradition with jazz, blues, popular music, and theatrical music) have been distinguished.

The Ukrainian national style of compositions for the saxophone is characterized by such elements as: symphonization and timbre scale (a gravitation toward expansive orchestral thinking, multi-layered texture, and the use of the saxophone as a full-fledged symphonic timbre rather than merely a virtuosic solo instrument); and the use of modal, melodic, and rhythmic patterns derived from Ukrainian song and dance formulas; melodicism and the vocal quality of the saxophone's timbre (a focus on singing-like, declamatory-recitative melody; the saxophone often functions as a kind of a "human voice"); a synthesis of genres and styles and a contrast expressive and dramatic spheres (combining lyrical, epic, dramatic, and dance-like elements; typical abrupt shifts in emotional register and texture).

Thus, saxophone music of the 20th and 21st centuries demonstrates a unique dialectic between the national and the universal. On one hand, the instrument's development unfolds within the context of emerging national schools of composition and performance, each endowing the saxophone with specific intonational, timbre, rhythmic, and stylistic characteristics. The French tradition establishes it as a carrier for refined timbre culture; the American tradition unlocks its potential for jazz rhythms, improvisation, and timbre freedom; and the Ukrainian tradition highlights its song-like qualities, capacity for synthesis, and symphonic potential. On the other hand, the very multiplicity of these national models gradually brings the saxophone beyond the local stylistic identity,

demonstrating the saxophone's versatility as a modern concert instrument. It proves to be capable of organically integrating diverse musical styles – academic, folk, jazz, and avant-garde – and of functioning across a wide range of genres and performance contexts. Therefore, the history of the saxophone in the 20th and 21st centuries is not merely a chronicle of the formation of national schools, but also a process of a gradual reveal of the instrument's universal artistic potential, wherein national distinctiveness becomes not a limitation, but a resource within the processes of globalized culture.

*Keywords:* saxophone, concerto for saxophone and orchestra, principle of concert nature, national style, interpretation, creativity of Claude Debussy, creativity of Paul Creston, creativity of Volodymyr Zolotukhin, timbre dramaturgy, synthesis of genres and styles, jazz, improvisation.

## ЗМІСТ

|                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| АНОТАЦІЯ.....                                                                                                                | 2   |
| ВСТУП.....                                                                                                                   | 17  |
| РОЗДІЛ 1. САКСОФОН У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ФРАНЦІЇ.....                                                                          | 23  |
| 1.1. Саксофон поза віртуозністю: національно-стильовий вимір<br>«Рапсодії» К. Дебюссі.....                                   | 25  |
| 1.2. «Рапсодія» К. Дебюссі в редакторських та виконавських<br>інтерпретаціях.....                                            | 39  |
| 1.3. Рапсодія А. Вайнена: композиторська та виконавська<br>інтерпретація.....                                                | 43  |
| Висновки до Розділу 1.....                                                                                                   | 50  |
| РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТНІСТЬ В ТВОРЧОСТІ ДЛЯ САКСОФОНА<br>АМЕРИКАНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ШЛЯХИ<br>УНІВЕРСАЛІЗАЦІЇ..... | 54  |
| 2.1. Нова якість саксофона: джазовий розвиток у США.....                                                                     | 54  |
| 2.1.2 Соната для саксофона П. Крестона.....                                                                                  | 57  |
| 2.1.1. Концерт для саксофона з оркестром П. Крестона.....                                                                    | 60  |
| 2.2. Грані синтезу у концертах для саксофона українських<br>композиторів .....                                               | 67  |
| 2.2.1 Інтерпретаційний простір в Концерті-поємі для саксофона-<br>альта з оркестром Володимира Золотухіна.....               | 67  |
| 2.2.2 Концерт-каприччіо на тему Паганіні для саксофона з<br>духовим оркестром Г. Калинковича.....                            | 77  |
| Висновки до розділу 2.....                                                                                                   | 82  |
| ВИСНОВКИ.....                                                                                                                | 87  |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....                                                                                              | 91  |
| ДОДАТКИ                                                                                                                      |     |
| Додаток А. Спеціальний курс за тематикою творчого мистецького<br>проєкту.....                                                | 97  |
| Додаток Б. Апробація творчого мистецького проєкту.....                                                                       | 105 |

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми.** Саксофон, як один із наймолодших оркестрових інструментів, увійшов до професійної композиторської практики вже в добу сформованого романтичного мислення, коли виконавська віртуозність стала однією з провідних ознак концертного жанру. Темброва пластичність, широкий діапазон, здатність поєднувати силу звучання зі співучою м'якістю, а також відносна технічна мобільність зробили саксофон інструментом, який упродовж другої половини XIX століття здебільшого асоціювався з ефектною віртуозністю та демонстрацією виконавської майстерності. Саме тому в ранньому академічному репертуарі для саксофона переважають твори концертного або концертно-віртуозного типу, де сольна партія функціонує як центр музичної драматургії.

Творчі здобутки таких композиторів, як Ж. Демерссман (1833–1866), П.М. Дюбуа (1935–1995), К. Дебюссі (1862–1918), А. Дезенкло (1912–1971), А. Вайнейн (1942–2015) та ін., що розвинули академічні традиції виконавства, сформували пласт європейської музики для саксофону, створили новий виток професіоналізму, відкривши досі не реалізовані горизонти технічної та стильової майстерності. У XX ст. саксофон потрапив у композиторську оптику й наявність оригінальної композиторської творчості та різноманітних популярних перекладень дає змогу говорити про створення національних композиторських та виконавських шкіл. Необхідно констатувати першопочатковість французької національної школи гри на саксофоні та еволюційність в американській та українській школах, обраних для даного дослідження.

Унікальність пропонованого творчого мистецького проєкту полягає не лише у зіставленні трьох національних традицій, а у виявленні їхньої спільної перспективи: саме через різноманіття національно-стильових проявів розкривається універсальний художній потенціал саксофона, його здатність інтегрувати різні музичні мови, жанрові моделі та виконавські практики. Таким чином, проєкт презентує саксофон одночасно як носія

національної культурної ідентичності та як універсальний інструмент сучасного світового музичного мистецтва. Актуальність наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту зумовлена необхідністю комплексного осмислення саксофона не лише як технічно мобільного та віртуозного духового інструмента, а як повноцінного концертного інструмента з широким художньо-виразовим, тембровим, жанровим та інтерпретаційним потенціалом.

У даному проєкті розглядатимуться тенденції розвитку французького, українського та американського мистецтва гри на саксофоні, що увиразнені перш за все у творах *концертного жанру*.

**Мета** дослідження – виявити складові національної специфіки творчості для саксофона на прикладі опусів композиторів Франції, США, України.

Мета зумовила наступні **завдання** дослідження:

1. Сформулювати основні ознаки відмінності французького національного стилю творів для саксофона;
2. Проаналізувати специфіку синтезу у концертних творах для саксофона українських композиторів
3. На ґрунті аналізу першого концерту для саксофона в американській музиці П. Крестона з точки зору традицій та новацій;
4. Обґрунтувати специфіку жанру перекладень для саксофона в системі національних стилів.

**Об'єктом** дослідження є мистецтво для саксофона ХХ ст., **предметом** – його національні прояви у творчості композиторів різних шкіл та напрямів.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами ЗВО.** Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Зміст роботи є відповідним темі «Комунікативні виміри сучасного музичного мистецтва» (Керівник теми – доктор мистецтвознавства, професор Ніколаєвська Ю.В.). Тему творчого

мистецького проєкту та наукового обґрунтування затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 31 жовтня 2024 р.).

**Матеріалом** для наукового обґрунтування стали твори, що склали основу концертних програм творчого мистецького проєкту, зокрема:

- концертні та циклічні твори: Концерт для альт-саксофона з оркестром П. Крестона; Концерт-блюз для саксофона та естрадно-симфонічного оркестру В. Золотухіна; «Концерт-капричіо на тему Паганіні» для альт-саксофона та духового оркестру Г. Калинковича; Рапсодії для альт-саксофона з оркестром К. Дебюссі та А. Вайнена; сюїти «Скарамуш» Д. Мійо і «Чотири картини Нью-Йорку» Роберто Моліnellі;

«Фантазія на теми з опери Ж. Бізе “Кармен”» Ф. Борна; «Дивертисмент» Р. Бутрі; «Шоро №1» Е. Віла-Лобоса «Елегія» М. Лисенко; «Романс» Ю. Щуровського; «Арія» Е. Бозза; «Арія і танок» Д. Жолі; «Мелодія» М. Скорика; «Лібертанго» А. П'яццолі (у версії для сопрано і баритон-саксофонів).

#### **Теоретична база дослідження.**

Джерельну базу наукового обґрунтування становлять дослідження, присвячені саксофонному мистецтву та становленню академічного саксофонного репертуару. Важливою у цьому контексті є праця М. Крупєя (2006), в якій розглядаються стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста у музиці ХІХ–ХХ століть. Дослідник аналізує специфіку інструмента в різних стильових системах та окреслює еволюцію академічного саксофонного виконавства. Дослідження автора є цінним саме у виконавському аспекті. Автор підкреслює, що виконавець сучасного репертуару має володіти не лише академічними техніками, а й стилістичними навичками, зокрема імпровізаційними.

Ще один блок джерел становлять методичні посібники Віктора Чурікова, зокрема «Ладова техніка на саксофоні» (2011), «Джазова імпровізація на саксофоні» (2011), «Основи імпровізації в блюзі» (2025) та

«Розвиток імпровізаційних навичок» (2026). Ці праці мають практичне спрямування й пропонують систематичний підхід до формування імпровізаційної культури саксофоніста, що є необхідною умовою для успішного виконання твору В. Золотухіна.

Зарубіжні джерела, зокрема класичні методичні видання Джеймі Еберсольда (1997-2026) та Джері Кокера з колегами (1970), стали основою світової джазової педагогіки. Вони пропонують комплексну систему роботи над імпровізацією: від гармонічних моделей до практики гри у стилі *play-along*. Звернення до цих джерел розширює можливості виконавця в освоєнні імпровізаційного простору, що особливо важливо для інтерпретації Концерту-поєми.

Також в якості джерел задіяно інтерв'ю з виконавцями (В.В.Чуриковим – першим виконавцем Концерту для саксофона В. Золотухіна), публіцистичні матеріали, інформація до релізів тощо.

**Методологія дослідження** базується на засадах, які розроблені на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського, ґрунтується на поєднанні історико-культурологічного, жанрово-стильового, темброво-функціонального та інтерпретаційного підходів, що сприяє глибшому розкриттю національних витоків творів, виявленні їхньої ролі у формуванні образної і виконавської драматургії, цілісному осмисленню композиційної структури обраних композицій та інтерпретаційним особливостям. Також задіяно історичний підхід, метод функціонально-структурного, виконавського аналізу, метод інтерв'ю та виконавської рефлексії.

**Наукова новизна отриманих результатів** дослідження пов'язана з виокремленням національно-стильових домінант творчості для саксофона, виявленні особливостей функціонування саксофона в різних національно-культурних контекстах, розкритті взаємодії універсальних закономірностей і національно своєрідних засобів музичного висловлювання, а також у комплексному поєднанні виконавського й аналітичного підходів. Зокрема, у

науковому обґрунтуванні вперше здійснено виконавсько-інтерпретаційне осмислення Концерту-поєми для саксофона з оркестром В. Золотухіна. Систематизовано основні технічні й стилістичні труднощі саксофонної партії та визначено можливі шляхи їх інтерпретаційного вирішення. Вперше охарактеризовано роль імпровізаційних фрагментів і специфічних джазових прийомів (*growl*, *глісандо*, *свінг*, *мікротони*) у формуванні виконавської концепції концерту. «Рапсодію» Клода Дебюссі осмислено не лише як одного з ранніх академічних творів для саксофона, а як зразок, що увиразнює французьку національно-стильову модель музичного мислення. Вперше акцентовано увагу на антивіртуозності партії саксофона як свідомому естетичному принципі, пов'язаному з французькою тембровою культурою та імпресіоністичним типом звукового мислення.

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту можуть бути використані в дисциплінах «Історія виконавства на духових інструментах», «Музична інтерпретація», залучені до занять з фаху (аудиторних та самостійних). Практичний сенс здійсненого дослідження вбачається також в тому, що результатом є популяризація інструмента, що стало головним чинником реалізації творчого мистецького проєкту для її автора.

**Апробація результатів наукового обґрунтування** і в цілому творчого мистецького проєкту відбулася під час концертів, творчих і наукових презентацій, у виступах на конференціях<sup>1</sup>. Зокрема, – III Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк в номінації «Автори творчих мистецьких проєктів» з розширеною презентацією на тему «Концерт-поєма В. Золотухіна: погляд на виконання через 38 років після прем'єри (10–11 травня 2025 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського) і отримав сертифікат учасника та спеціальний диплом Ради молодих вчених при ХОВА;

---

<sup>1</sup> Див. Додаток Б.

- науковій конференції «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (24–25 березня 2026 р., Харків); 10–11 травня 2025 року (отримано Диплом від Ради молодих вчених при ХОВА);

- науково-творчому проєкті «У тіні belle époque: невідомі сторінки музичної Франції» (21-23 червня 2026 р.).

**Публікації.** За тематикою наукового обґрунтування надруковано 2 статті у наукових збірках категорії «Б».

**Структура роботи.** Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (56 найменувань) та Додатків. Загальний обсяг наукового обґрунтування становить 109 сторінок, з них основного тексту – 75 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### САКСОФОН У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ФРАНЦІЇ

В дослідженнях, присвячених концертному жанру, виявляються його основні особливості – віртуозний характер, змагальна сутність, наявність імпровізаційного моменту (каденції) партії соліста. основними ознаками цього жанру дослідники вважають концертність та концертування. Зокрема концертність визначається як властивість жанру, що породжена специфічним характером блискучого, барвистого, віртуозно-репрезентативного інструменталізму. Специфіка концертного жанру виявляється рядом факторів: різними формами солювання (концертування), імпровізаційними моментами, що вносяться сольною партією, і яскравістю у творах цього роду принципів концертності.

Концертний жанр для саксофона у ХХ столітті видається надзвичайно різноманітним.

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), камерні концерти (1941). У 50-х роках ХХ століття у концертному жанрі з'являються: «Концертштюк» Ж.М. Дамаса (1950), Концерт (1951) Б. Хенка, Концертіно (1951) Р. Гюнтера, Концерти Х. Зендера (1952), Ж. Рів'є (1954), П. Корна (1956), Коха (1958), «Концертна п'єса» (1958) Р. Барбера, Концерти А. Вілдера (1966), В. Бенсона (1966), Концерти для саксофона та камерного оркестру А. П'яцолли ор. 344 (1980); А. Хованесса; Концерт для квартету саксофонів з оркестром Ф. Гласса (1995); Концерт для саксофона 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.

У другій половині ХХ століття у музиці для духових інструментів позначилась помітна тенденція до оновлення виконавської техніки за

рахунок запровадження нових прийомів гри та особливих ігрових ефектів. Цей процес був пов'язаний з пошуками композиторів нових, незвичайних звучностей у музиці для духових і торкнувся насамперед сольної та ансамблевої літератури. Подібна тенденція виявилася в Концерті для саксофону та оркестру Сібер-бірд Т. Йошиматцу, «Концерті для Стена Гетца» для тенор-саксофона, літавр та струнного оркестру Р. Беннета, Концерти для саксофону з оркестром Г. Беніаміноса, для альт-саксофона з оркестром Д. Мільхольда.

У розвитку концертного жанру можна назвати такі тенденції:

1. *Створення творів разом із виконавцями.* Так, наприклад, процес створення Квартету для чотирьох саксофонів та Концерту для саксофону з оркестром протікав в умовах тісної взаємодії О. Глазунова з першими виконавцями його творів та обговорення з ними деталей викладу партій та специфіки гри на інструментах. Відомий факт написання концертів М. Готліба, Г. Калінковича для М. Шапошникової, для знаменитого джазового саксофоніста Дж. Мелігена писали свої Концерти А. П'яцолла, Г. Фрідмен, Ф. Прото.

2. *Розрізняються склади оркестрів.* Так, можна назвати такі типи супроводу, як супровід камерного, духового, симфонічного оркестрів. Можуть додаватись окремі інструменти – арфа, фортепіано, скрипка.

3. *Структура* концертів також відрізняється. Так, існують типові 3-х приватні цикли (наприклад, Концерт А. П'яцолли), 2-х приватні (наприклад, концерт М. Готліба), одночастинні поемного типу (наприклад, концерт А. Глазунова). За типом існують віртуозний (Б. Дієва) та симфонізований – концерт А. Ешпая, Концерт-симфонія для альтового саксофону та камерного оркестру написаний І. Катаєвим.

4. *Синтез*, у тому числі – академічної та джазової культур, стають інтонаційною основою багатьох концертів. Так, можна спостерігати це у концертах А. П'яцолли, Л. Прісса, В. Золотухіна.

В межах 1 розділу звернемося до музичної культури Франції та впливі, який французькі саксофоністи здійснили на інші національні культури (зокрема – бельгійську).

### **1.1 Саксофон поза віртуозністю: національно-стильовий вимір «Рапсодії» К. Дебюссі**

Основним завданням цього підрозділу вбачаємо виявлення національно-стильових ознак французької музичної естетики початку XX століття у «Рапсодії» для саксофона та оркестру Клода Дебюссі через аналіз тембрової драматургії, принципів трактування саксофона та особливостей композиційного мислення французького митця.

Клод Дебюссі – представник французької композиторської школи, в творчості якого сформувалися та яскраво проявилися риси імпресіонізму в музиці. Також Дебюссі – один з першовідкривачів та великих новаторів нової музичної естетики XX століття. Ці новації торкнулися не лише музичної мови митця, а й концепції симфонізму. Серед його симфонічних творів центральне місце належить «Післяполудню Фавна», «Ноктюрнам», «Морю», «Образам». Проте є декілька творів як раннього, так і пізніших періодів, які також є репертуарними. Це сюїта «Весна», Фантазія для оркестру і фортепіано та дві рапсодії – Рапсодія для кларнета з оркестром та Рапсодія для оркестру та саксофону.

«Рапсодія» для саксофона з оркестром Клода Дебюссі постає явищем принципово іншого порядку. Попри традиційне жанрове означення та наявність сольного інструмента, композитор фактично відмовляється від романтичної моделі концертності як змагання соліста з оркестром. Саксофон у К. Дебюссі не домінує над оркестровою тканиною і не прагне безперервної присутності в музичному просторі. Навпаки, композитор часто виводить на перший план оркестрову колористику, залишаючи саксофону функцію тембрового акценту, делікатного співрозмовника або навіть частини

загальної звукової матерії. Показовим є й те, що в подальшій виконавській практиці виникли редакції «Рапсодії», де окремі оркестрові теми були перенесені до партії саксофона задля «ущільнення» його участі та зменшення тривалих пауз (Чжан Чі, 2023: 48). Сам факт появи таких версій свідчить про специфічність композиторського задуму та певну невідповідність усталеним очікуванням щодо ролі сольного інструмента.

Оригінальність твору полягає також у його жанровій природі. На межі XIX–XX століть жанр рапсодії переживає помітне переосмислення: від романтичної віртуозної форми він дедалі більше тяжіє до принципів вільної фантазійності, мозаїчності та образної мінливості. У цьому контексті «Рапсодія» К. Дебюссі демонструє не стільки концертну логіку розвитку, скільки імпресіоністичний тип музичного мислення, де головним стає не драматичний конфлікт, а гра тембрів, станів і акустичних відтінків. Твір виявляється близьким до французької естетики звукової витонченості, для якої характерні стриманість жесту, увага до нюансу та пріоритет колористичного начала над зовнішньою ефектністю.

У музикознавчій традиції «Рапсодію» нерідко розглядають крізь призму біографічного сюжету, як твір, написаний композитором без особливого творчого зацікавлення (Meier, 2017: 26-27). Проте подібний підхід звужує можливості інтерпретації, оскільки залишає поза увагою стильову закономірність трактування саксофона композитором. Відмова від демонстративної віртуозності, тяжіння до камерної делікатності навіть в оркестровому просторі, інтеграція сольного тембру в загальну звукову палітру є не випадковими рисами, а проявами глибших принципів французького художнього мислення початку XX століття. Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення «Рапсодії» Клода Дебюссі не як винятку в історії саксофонного репертуару, а як показового зразка французької національно-стильової моделі. У такому ракурсі твір постає втіленням імпресіоністичного типу мислення, прикладом антивіртуозного трактування саксофона та своєрідною моделлю французької

тембрової естетики, у якій оркестрова колористика поєднується з камерною чутливістю й акустичною витонченістю.

Наукова новизна пропонованої розвідки полягає у аналізі «Рапсодії» Клода Дебюссі не лише як одного з ранніх академічних творів для саксофона, а як зразка, що увиразнює французьку національно-стильову модель музичного мислення. Вперше акцентовано увагу на антивіртуозності партії саксофона як свідомому естетичному принципі, пов'язаному з французькою тембровою культурою та імпресіоністичним типом звукового мислення.

Важливе значення для осмислення стильового контексту творчості К. Дебюссі мають праці, присвячені французькій музичній культурі межі XIX–XX століть. Серед них варто виокремити навчальний посібник Т. Гнатів (1993), у якому розглянуто основні естетичні тенденції французького модерну, особливості імпресіонізму та специфіку французького художнього мислення. Важливою для розуміння національно-стильових засад французької музики є також праця Н. Харнонкурта (2002), в якій автор звертається до проблем виконавської стилістики та специфіки європейських національних традицій.

Безпосередньо аналізу «Рапсодії» К. Дебюссі присвячено порівняно невелику кількість праць. Одним із найважливіших українських досліджень є стаття Л. Максименко (2012). Авторка розглядає твір у контексті формування академічної саксофонної традиції, аналізує особливості композиційної драматургії та звертається до проблеми оркестрового письма. Значну увагу історії створення твору, редакторським версіям та типології саксофонного виконавства приділено у дисертації Чжан Чі (2023), де «Рапсодія» К. Дебюссі розглядається у ширшому контексті розвитку саксофонного мистецтва XX століття. Важливі відомості щодо виконавської практики та стильових особливостей твору містяться також у роботі Майкла Майєра (Meier, 2017), присвяченій саксофонному репертуару різних стильових напрямів. Листи Клода Дебюссі, видані Жаком Дюраном (Durand, 1927), становлять особливу цінність як безпосереднє свідчення авторського мислення, оскільки дають

можливість вийти за межі суто аналітичного підходу та наблизитися до естетичних принципів композитора. Окремо слід виділити дослідження Джеймса Нойеса (Noyes, 2007), у якому детально аналізуються питання редакторських втручань Жана Роже-Дюкаса, історія завершення партитури та проблеми автентичності тексту твору.

В аспекті заявленої у дослідженні проблематики – виявлення французьких національно-стильових рис у «Рапсодії» – особливо цінними стали праці Валерії Жаркової (Zharkova, 2021) та Марії Оболенської (2025). У статті В. Жаркової, присвяченій проблемі стильової ідентифікації музики К. Дебюссі та М. Равеля, французький стиль представлено як складна система культурних і ментальних координат, пов'язаних із категоріями нюансу, елегантності, дистанційованості та тембрової чутливості. Праця М. Оболенської та О. Міц (2025), присвячена репрезентації французької ментальності у виконавській практиці, стала важливою теоретичною основою цього дослідження. Саме у ній французький стиль інтерпретується крізь категорії стриманості, комбінаторності, естетики деталей, тембрової культури та особливої ансамблевої взаємодії, що виявилось надзвичайно продуктивним для осмислення антивіртуозного трактування саксофона у «Рапсодії» К. Дебюссі.

Попри наявність окремих праць, присвячених історії створення, виконавським особливостям та композиційній будові «Рапсодії», проблема її національно-стильової інтерпретації залишається недостатньо висвітленою. Саме це зумовлює актуальність подальшого дослідження твору крізь призму французької музичної естетики та ментальності початку ХХ століття.

Клод Дебюссі належить до тих композиторів, чия творчість визначила напрям розвитку музичного мистецтва ХХ століття. Саме у його творах сформувалися ключові принципи музичного імпресіонізму, такі як: увага до тембрової барви, пластичності звукового простору, мінливості гармонічних станів та особливої форми музичної споглядальності. Симфонічна творчість митця стала одним із найпосплідовніших втілень нової естетики, у якій

традиційна драматургія конфлікту поступається логіці звукового становлення, а музичний процес розгортається як безперервна зміна акустичних вражень і колористичних станів.

Найяскравіше ці принципи проявилися у симфонічних полотнах композитора – «Післяполудневому відпочинку фавна», «Ноктюрнах», «Морі», «Образях». Проте поряд із центральними оркестровими творами особливе місце у спадщині К. Дебюссі посідають композиції, пов'язані з переосмисленням жанру концертності, зокрема «Фантазія» для фортепіано з оркестром, «Рапсодія» для кларнета та «Рапсодія» для саксофона з оркестром. Саме в цих творах особливо помітним стає прагнення композитора змінити саму природу взаємодії соліста й оркестру.

Для романтичної традиції концертний жанр був пов'язаний передусім із демонстрацією індивідуальної віртуозності. Соліст у такій моделі поставав носієм активної драматичної енергії, а оркестр виконував роль масштабного тла або рівноправного опонента. К. Дебюссі відходить від цієї концепції – у його симфонічному мисленні домінує не конфлікт, а співіснування, не риторична експресія, а акустична делікатність. Цей тип музичного розвитку значною мірою визначив подальші пошуки композиторів другої половини ХХ століття – від Арво Пярта до Валентина Сильвестрова та Гії Канчелі, для яких категорія музичного простору, тиші та тембрової колористики стала основою художнього висловлювання.

Новаторство французького митця охоплює практично всі рівні музичної мови. Композитор переосмислює функцію дисонансу, звільняючи його від потреби обов'язкового розв'язання, розширює межі мажорно-мінорної системи через модальність і нетрадиційні ладові структури, надає ритму особливої пластичності та мінливості, оновлює принципи формотворення. Для його музики характерна тенденція до «плинної форми», у якій тематичний матеріал не стільки розробляється, скільки поступово трансформується разом зі зміною образного стану.

Структурно твір продовжує традицію одночастинної романтичної рапсодії, що сформувалася у творчості Ференца Ліста: композиція вибудовується на контрасті кількох тематично відмінних епізодів, поєднаних наскрізним розвитком. Проте внутрішня логіка форми у К. Дебюссі суттєво відрізняється від романтичної моделі. Якщо для лістівської рапсодії визначальними є віртуозна енергія, драматичне наростання та риторична ефектність, то у французького митця композиційна драматургія розгортається як процес тембрових і психологічних трансформацій.

Твір складається з двох великих розділів – *Très modéré* та *Allegretto scherzando*, однак межі між ними залишаються рухомими й навмисно розмитими. К. Дебюссі уникає чітких структурних контрастів: музика постійно перебуває у стані переходу, ніби змінюючи ракурси сприйняття одного й того самого звукового простору. Саме ця плинність стає однією з найхарактерніших рис його композиційного мислення.

Вступ твору відкривається майже нерухомою оркестровою тканиною: октавні унісони скрипок *pianissimo* поєднуються з витриманими педалями віолончелей і контрабасів. Уже в перших тактах формується специфічний тип музичного часу, властивий К. Дебюссі.

The image shows a musical score for the introduction of Debussy's Rhapsody for Orchestra and Saxophone. The score is in 3/4 time and D major. It features a Harp part with a 'pp laissez vibrer' instruction, and string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) with 'Tres modere' and 'pp' markings. The Violin I part includes a 'Div.' (divisi) instruction and triplet markings.

Приклад 1. К. Дебюссі. Рапсодія для оркестру і саксофону. Вступ.

Синкопований ритм, зіставлення дуольних і тріольних структур, зворотний пунктир створюють відчуття внутрішньої нестійкості, тоді як статичні педалі та рівномірні арфові пульсації ніби зупиняють рух. У результаті виникає характерний для імпресіоністичної естетики хронотоп – простір не подісвий, а споглядальний.

Поява саксофона соло продовжує цю атмосферу відстороненої медитативності. К. Дебюссі майже повністю відмовляється від традиційної концертної демонстративності.

### Приклад 2.

Віртуозність тут пов'язана не зі швидкістю чи технічною ефектністю, а з умінням досягти особливого стану звучання – м'якого, напівпрозорого, акварельного, позбавленого зовнішньої експресії. Основною виконавською складністю стає не технічне подолання матеріалу, а пошук тембрового тону, в якому поєднуються теплота, стриманість і внутрішня дистанційованість.

Показово, що вступна тема саксофона не протиставляється оркестру, а поступово розчиняється в ньому. З початком першого великого розділу (цифра 1 в партитурі) тематичний матеріал соліста продовжується вже всередині оркестрової тканини. Таким чином композитор руйнує сам принцип концертної опозиції між солістом і оркестровим *tutti*. Саксофон стає частиною єдиного колористичного середовища. Особливої ваги у цьому

епізоді набуває гармонічна мова твору. К. Дебюссі використовує тремолоючі нонакорди, функціональні зв'язки між якими майже відсутні. Гармонія перестає бути засобом тонального розвитку і починає сприйматися як автономна звукова барва. Кожне співзвуччя існує передусім як акустичне явище, як колористична «пляма». Саме тому настільки важливою стає роль оркестрового фонізму. Тембр арфи, до якого К. Дебюссі виявляє особливу прихильність у багатьох оркестрових творах, додає музиці ефекту мерехтливої світлотіні та акустичної невагомості.

Контрастний епізод *Allegretto scherzando* (цифра 2) вводить інший тип руху. Його відкриває тема гобоя в E-dur на тлі *pizzicato* струнних і характерного ритмічного малюнка. Зміна метру з 2/4 на 6/8 створює відчуття танцювальної пластики, однак цей рух не набуває реальної моторної енергії. К. Дебюссі трактує скерцозність як своєрідний натяк на танець, як гру рухових імпульсів, що постійно вислизують від чіткої жанрової визначеності. У цьому епізоді особливо відчутним стає екзотичний колорит твору. Ритмічний профіль з задіянням тамбурина нагадує хабанеру, а ладова організація теми тяжіє до лідійського забарвлення (Максименко, 2012: 53-54).

К. Дебюссі використовує прийоми репризності, однак не в дусі класичної сонатної логіки. Теми не проходять через драматичне зіткнення чи тематичну боротьбу: вони виникають, змінюються, зникають і знову повертаються у новому тембровому освітленні. Саме тому форму «Рапсодії» доцільніше розуміти як процес варіантного темброво-інтонаційного розгортання.

Другий великий розділ твору (цифра 4) ще більше посилює принцип калейдоскопічності тематизму. Основна тема формується з коротких мотивних елементів, які вільно комбінуються між собою. Її імпровізаційна природа створює враження спонтанності, ніби музичний потік народжується безпосередньо в момент звучання. Водночас тематичний матеріал постійно зберігає зв'язок із початковими інтонаціями твору, що забезпечує внутрішню

цілісність композиції. Імпровізаційність «Рапсодії» є значною мірою ілюзорною. За відчуттям вільного й природного музичного руху прихована надзвичайно ретельно вибудована система тембрових, ритмічних та гармонічних співвідношень. Подібна «штучна природність» є однією з ключових ознак французького художнього мислення: «у французькому стилі природність часто є ретельно продуманою» (Оболенська, Міц, 2025: 33).

Особливо виразною є так звана побічна тема (позначка В у партитурі), побудована на послідовностях мажорних акордів і характерному зіставленні дуольних та тріольних ритмічних структур. Її щільна оркестрова фактура, паралельні інтервали та поліритмічні нашарування створюють відчуття майже матеріальної звукової густини. У цьому епізоді особливо помітне прагнення К. Дебюссі до сонорності – сприйняття музики як гри акустичних масивів і тембрових площин.

Кульмінаційний розділ (цифра 8) демонструє виняткову майстерність композитора у побудові хвилеподібного розвитку. Проте кульмінація у К. Дебюссі не має бетховенської драматичної природи. Вона позбавлена конфліктного пафосу й тяжіє радше до стану екзальтованого піднесення. Тут особливо помітним стає принцип багат шаровості: кілька тематичних комплексів співіснують одночасно, поступово ущільнюючи фактуру та посилюючи темброву насиченість оркестру.

Репризи проведення тем у фінальній частині твору не створюють ефекту завершеної симетрії. Навпаки, музика продовжує зберігати відчуття відкритості та внутрішнього руху. Кода, що синтезує тематичний матеріал обох розділів, виникає після раптового «вимкнення» оркестрового звучання. Це одна з характерних рис драматургії К. Дебюссі: кульмінація досягається не через наростання, а через контраст акустичної порожнечі та нового поступового звукового розгортання.

«Рапсодія» для саксофона та оркестру поєднує зовнішні ознаки романтичної жанрової моделі з принципово новим типом музичного мислення, що є віддзеркаленням глибоко вкоріненої французької традиції.

К. Дебюссі переосмислює концертність, відмовляючись від віртуозного змагання соліста й оркестру, трансформує рапсодичність у сферу тембрової імпровізаційності, замінює драматичний розвиток плинністю акустичних станів. Саме тому цей твір є одним із найхарактерніших прикладів французького імпресіоністичного трактування саксофона, який у К. Дебюссі стає носієм не зовнішньої ефектності, а витонченої звукової психології.

У контексті пропонованого дослідження особливого значення набуває композиторське індивідуальне трактування тембру. Саме тембр у його творчості перетворюється на один із головних носіїв змісту. Він уже не є лише засобом оркестрового забарвлення, а стає самостійною категорією музичної драматургії. Темброва організація у К. Дебюссі визначає характер простору, формує психологічну атмосферу, створює ефект світлотіні та акустичної перспективи. Колористичний звукопис стає фундаментальною ознакою його стилю. Подібне розуміння тембру глибоко пов'язане з особливостями французької художньої традиції, для якої характерні культ нюансу, увага до витонченості форми, стриманість емоційного висловлювання та прагнення до акустичної ясності. Французьке музичне мислення, за словами Н. Харнонкурта (Харнонкурт, 2002), тяжіє не до драматичної конфліктності німецької романтичної традиції, а до пластичності звукових станів, гри барв і делікатної психологізації.

Подібно до французької парфумерної традиції, де «аромат розкривається поступово й існує як система тонких нашарувань» (Оболенська, Міц, 2025: 24), оркестрове мислення К. Дебюссі будується на повільній зміні тембрових відтінків. Звучання саксофона у «Рапсодії» не прагне домінувати, воно ніби «проявляється» всередині оркестрової тканини, створюючи ефект акустичного післясмаку. Подібний тип художнього бачення формувався у французькій культурі протягом усього XIX століття. Уже у творчості Г. Берліоза оркестр починає сприйматися не лише як носій тематичного розвитку, а як самостійна акустична матерія. Його експерименти з тембровими поєднаннями, просторовими ефектами та новим

типом симфонічної драматургії у «Фантастичній симфонії» фактично відкрили шлях до майбутнього імпресіоністичного оркестрового мислення. Саме французька традиція оркестрового письма поступово виробляє особливу чутливість до кольору звучання, легкості фактури та акустичної прозорості. Важливу роль у цьому процесі відіграли також Каміль Сен-Санс, оркестрова мова якого поєднувала витонченість і ясність, та Габріель Форє із його культурою стриманої інтонації та особливої гармонічної м'якості (Kelly, 2008).

Естетика К. Дебюссі формувалася в ширшому контексті французького модерну, де категорія враження, мінливого стану та нюансу ставала визначальною у різних видах мистецтва. Подібні принципи виявляються у живописі Клода Моне, для якого світло й колір були важливішими за чіткість контурів чи предметну визначеність. Серії його полотен із постійною зміною освітлення фактично пропонують той самий принцип «плинного сприйняття», який К. Дебюссі реалізує у музиці через темброву мінливість і гармонічну невизначеність. Близьким є й художній світ Марселя Пруста, у прозі якого пам'ять, враження та психологічні відтінки формують особливий тип нелінійного часу. Як і у М. Пруста, у К. Дебюссі подія поступається атмосфері, а драматичний конфлікт – тонкому переживанню миттєвого стану. Саме тому у творчості К. Дебюссі тембр стає не декоративним елементом, а способом пізнання й моделювання звукового світу. Його оркестрове мислення виявляє типово французьке відчуття звукової матерії – легке, прозоре, позбавлене надмірної риторичності, але надзвичайно чутливе до найтонших акустичних змін.

Важливою складовою такого художнього мислення стає синестетичність сприйняття, характерна для культури французького символізму та імпресіонізму. Межі між звуком, кольором, світлом, ароматом і словом поступово розмиваються, а різні види мистецтва починають мислитися як взаємопов'язані способи передавання враження. Для французької культури межі століть показовим є прагнення «бачити звук» і

«чути колір». Саме тому тембр у К. Дебюссі набуває майже живописної функції: оркестрові барви сприймаються подібно до світлотіньових переходів у живописі імпресіоністів, а гармонія часто виконує роль акустичного кольору. У цьому сенсі оркестровка К. Дебюссі близька до техніки художників-імпресіоністів, де предмет розчиняється у грі світла й повітряного середовища.

В контексті особливої уваги французьких композиторів до тембрової індивідуальності оркестру звернення К. Дебюссі до саксофона видається закономірним. На межі XIX–XX століть інструмент ще не мав стабільного місця в академічному симфонічному середовищі. Попри активний розвиток виконавської практики, саксофон залишався інструментом із невизначеним статусом: його тембр сприймався як незвичний для класичного оркестру, а подальше поширення джазової культури поступово закріпило за ним асоціації позаакадемічного звучання. Водночас саме французька музична традиція виявилася найбільш відкритою до включення саксофона в академічний простір.

Для К. Дебюссі саксофон був цікавим насамперед не як віртуозний інструмент, а як носій особливої тембрової якості. Його звучання поєднувало вокальну м'якість із дещо затемненим, «оксамитовим» колоритом, що органічно вписувалося в імпресіоністичну систему звукового мислення. У цьому сенсі саксофон у «Рапсодії» функціонує не як традиційний герой концертного жанру, а як частина загальної тембрової тканини. К. Дебюссі фактично інтегрує сольний інструмент у колористичний простір оркестру, руйнуючи усталений принцип концертної домінанти (Максименко, 2012). К. Дебюссі трактує саксофон не як інструмент сили, а як інструмент «дотику» до звуку. Французька культура *sonore toucher* – чутливості до якості атаки й акустичної пластики – переноситься у сферу духового виконавства, де особливого значення набувають м'якість штриха, еластичність фразування та делікатність тембрового переходу. У «Рапсодії» саксофон часто функціонує не як носій тематизму, а як темброва деталь, що

змінює колористичний баланс оркестрового простору. Подібна увага до акустичного нюансу відповідає французькому принципу «естетики деталей», де саме найтонші елементи формують художню цілісність (Оболенська, Міц, 2025: 23).

Первісна назва твору – «Мавританська рапсодія» – вказує на характерний для композитора інтерес до екзотичних культурних моделей та орієнтальної образності. Втім, східний колорит у творі не набуває рис програмності. Він розчиняється у загальній атмосфері тембрової мінливості та імпресіоністичної невизначеності. Подібне трактування орієнтальності було надзвичайно характерним для французької культури другої половини XIX – початку XX століття. Інтерес до Сходу в цей період виходить далеко за межі етнографічної цікавості й перетворюється на важливу складову французького художнього мислення. Схід сприймається як простір іншої чуттєвості, іншого часу й іншої звукової та візуальної пластики. Саме через орієнтальні образи французьке мистецтво часто прагнуло відійти від раціональності та драматичної конфліктності німецької романтичної традиції.

Для французьких композиторів орієнталізм стає насамперед сферою тембрового та гармонічного експерименту. Уже у творчості К. Сен-Санса східний колорит набуває особливої ролі: достатньо згадати оперу «Самсон і Даліла» або «Алжирську сюїту», де орієнтальні інтонації поєднуються з витонченою оркестровою барвистістю. У музиці М. Равеля захоплення іспано-мавританським та східним колоритом стає однією з основ стилю – від «Шехеразادي» до «Іспанської рапсодії» та «Болеро». Для французького модерну загалом показовим є прагнення до культурного «іншого» як джерела нових відчуттів, нових ритмів і нової тембрової чутливості. Цей інтерес проявляється й у камерній музиці. Показовим прикладом є «Орієнтальна сюїта» для скрипки (флейти), віолончелі та фортепіано Мел Боні, у якому відчутна характерна для французької музики увага до вишуканої тембрової пластики та модально-орієнтальних інтонаційних відтінків. Навіть коли

орієнтальні елементи не подаються буквально, сама атмосфера «звукової екзотики», м'якої гармонічної невизначеності та орнаментальності мислення виявляється надзвичайно близькою до естетики французького імпресіонізму.

Інтерес до орієнтальності був характерний не лише для музики. У французькому живописі другої половини XIX століття східні мотиви активно використовували Ежен Делакруа та Анрі Матісс. Їх приваблювали декоративність, свобода кольору, пластика орнаменту та особлива атмосфера східного простору. У літературі орієнтальні образи набувають символістського характеру, пов'язаного з прагненням до невизначеності, натяку та чуттєвої асоціативності. Усе це формує специфічний тип французької естетики, для якої Схід стає символом витонченої чуттєвості та звільнення від академічної нормативності. Саме в такому контексті слід розглядати й орієнтальні алюзії у «Рапсодії» К. Дебюссі. Вони не формують програмного сюжету й не претендують на автентичність. Їхня функція полягає у створенні особливого звукового середовища, де саксофон, оркестрова колористика та імпровізаційна пластика тематизму поєднуються у своєрідний «акустичний міраж». Східний колорит у К. Дебюссі – це передусім спосіб мислення тембром, атмосферою та відчуттям мінливого звукового простору.

Однією з характерних рис французького стилю є комбінаторність (Оболенська, Міц, 2025: 33) – здатність поєднувати протилежні художні принципи. У «Рапсодії» К. Дебюссі це проявляється у синтезі концертного жанру з камерною делікатністю, імпровізаційної свободи з витонченою архітектонічною рівновагою, а віртуозного інструмента з принципово антивіртуозним способом висловлювання.

Через смерть композитора «Рапсодія» залишилася незавершеною в оркестровці. Остаточне оформлення партитури здійснив Жан Роже-Дюкас, який надзвичайно обережно поставився до авторського задуму (Noyes, 2007). Його редакція переважно стосується деталізації оркестрового тла, посилення окремих ритмічних ліній та введення додаткових тембрових штрихів. Саме

завдяки цій делікатній роботі твір зберіг характерну дебюссівську прозорість оркестрового письма та специфічний баланс між сольним інструментом і загальною звуковою тканиною.

Попри поширені твердження про «другорядність» «Рапсодії» у спадщині К. Дебюссі, твір посідає особливе місце в історії академічного саксофонного репертуару. Він став одним із перших прикладів принципово антивіртуозного трактування саксофона, де технічна ефектність поступається тембровій психології, а сольність переосмислюється як форма делікатної присутності всередині оркестрового простору. Саме в цьому виявляється його глибокий зв'язок із французькою естетикою початку ХХ століття – естетикою нюансу, акустичної витонченості та стриманої виразності.

Взаємодія саксофона й оркестру у «Рапсодії» нагадує принцип французького камерного ансамблювання, де жоден голос не прагне абсолютного домінування. Соліст існує всередині колективного звукового простору як рівноправний учасник тембрового діалогу. Як зазначає М. Оболенська: «Ансамблеве музикування у “французькому стилі” – це не боротьба за домінування, а вправне балансування між індивідуальним жестом і колективним звучанням» (Оболенська, Міц, 2025: 28).

«Рапсодія» належить до тих творів, чия сценічна історія значною мірою формувалася не лише авторським задумом, а й подальшими редакторськими та виконавськими інтерпретаціями. Уже понад століття цей твір залишається одним із центральних у академічному саксофонному репертуарі, проте його сприйняття суттєво залежить від конкретної версії тексту та принципів трактування сольної партії.

## **1.2 «Рапсодія» К. Дебюссі в редакторських та виконавських інтерпретаціях**

Рапсодія К. Дебюссі для оркестру та саксофону затвердилася у виконавській традиції та репертуарі саксофоністів, які охоче включають її в свої програми вже понад 100 років. Проте на особливості виконавської

інтерпретації мають вплив також редакції Рапсодії, враховуючи той факт, що Дебюссі на стовідсотково завершив роботу над твором і перша редакція належить перу друга композитора – Жанові Роже-Дюкасу. Саме він допрацював всі ескізні фрагменти та ретельно й дбайливо поставився до всіх, проставлених К. Дебюссі авторських позначках.

Жан Роже-Дюкас<sup>2</sup> (1863-1954) – французький композитор і піаніст, молодший сучасник К. Дебюссі. Закінчив Паризьку консерваторію, навчався композиції в класі ректора консерваторії Г. Форє. Брав активну участь у заснованому М. Равелем Незалежного музичного товариства. Цікаво що Ж. Роже-Дюкас отримав Римську премію, за яку такий тривалий час змагався М. Равель і так її й не отримав. Композитор є автором однієї опери – «Кантегріль», балету «Орфей» та симфонічного триптиху «Уліс та сирени». В останньому творі відчутний вплив К. Дебюссі, а саме – стиль імпресіоністського оркестрового письма, який було застосовано у триптиху «Ноктюрни». Партитура Рапсодії була передана Ж. Дюкасу дружиною К. Дебюссі після смерті композитора. Основні редакторські правки були застосовані до оркестрових тем, які були подекуди лише намічені автором твору.

Обробка Рапсодії для саксофону Клода Дебюссі Жаном Роже-Дюкасом є однією з найвідоміших і визнаних обробок цього твору. Обробка Роже-Дюкаса зберігає основну структуру та музичну ідею Рапсодії, але адаптує їх для саксофону та оркестру. Також він зробив редакцію для саксофону та фортепіано у 1919 році. Вона відтворює багатогранність та експресивність оригінального твору, надаючи саксофону можливість використовувати свої унікальні тембри та виразні можливості.

Ця обробка стала популярною серед саксофоністів та широко використовується як концертний твір для саксофону. Вона дозволяє

---

<sup>2</sup> Офіційна сторінка композитора на AllMusic: <https://www.allmusic.com/artist/jean-roger-ducasse-mn0002173182?1686079916187>

саксофоністам досліджувати різні технічні та музичні аспекти, включаючи гнучкість, динаміку, фразування та виразовість.

У 1919 р. Дюран видає партитуру та клавір Роже-Дюкаса під назвою «Ріпсодія для оркестру та саксофону» (нагадаємо, що серед робочих назв були і Мавританська фантазія, і Східна рапсодія). Видавництво Дюран (Durand) отримало свою популярність завдяки співпраці з такими видатними французькими композиторами, як Клод Дебюссі, Моріс Равель, Олів'є Мессіан та іншими. Воно має обширний каталог виданих музичних творів різних жанрів, включаючи симфонії, опери, сольні твори, камерну музику та інші. Durand також співпрацював з відомими композиторами та аранжувальниками, які створювали редакції та транскрипції, тому цілком природно, що видавництво викупило права на редакцію Рапсодії Роже-Дюкаса.

Перше виконання твору відбулося 14 травня 1919 року у Парижі Концертним Товариством під керівництвом Андре Капле у залі Гаво. Преса була сповнена схвальних відгуків, проте фортепіанна редакція Рапсодії не користувалася попитом у виконавців з-за технічної перенавантаженості фортепіанної партії і разом з тим – нерозвиненістю ефектних віртуозних елементів в партії саксофона. Тому вже у першій третині XX століття починають з'являтися нові редакції твору.

Так, у 1939 р. швейцарський диригент Ернест Ансерме<sup>3</sup> на прохання датського саксофоніста Сігурда Рашера змінив оркестрування твору для нью-йоркської прем'єри, надавши саксофону додатковий тематичний матеріал, продубльований з партій дерев'яних духових інструментів. Проте все ж редакція Роже-Дюкаса з часом ставала дедалі популярнішою і оркестри зараз найчастіше Рапсодію виконують за цією редакторською інтерпретацією. Проте у випадках виконання рапсодії з фортепіано, навпаки, найчастіше звертаються до редакцій, в яких партії саксофону

---

<sup>3</sup> Офіційна сторінка Е. Ансерме за посиланням:

<https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BD%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B5,%D0%95%D1%80%D0%BD%D0%B5%D1%81%D1%82>

саксофону приділяється значна роль у викладенні музичного матеріалу. Такі редакції для саксофону та фортепіано активно створюються, починаючи з останньої третини ХХ ст.

Популярною серед виконавців є версія французького саксофоніста, композитора та диригента Вінсента Давіда (видавництво Editions Henry Lemoine, Париж, 2001). Французький саксофоніст, професор Паризької вищої національної консерваторії музики та танцю Клод Делангль (нар. 1957) у 1999 році записав редакторську версію В. Давіда (диск «A Saxophone for Lady», партія фортепіано – Оділь Делангль)<sup>4</sup>. Редакційний варіант В. Давіда стосується, перш за все, переміщення тематичного матеріалу з фортепіанної фактури у партію саксофону, що продиктовано бажанням демонструвати найкращі виразові можливості саксофону. Наведемо приклад (див. приклад 9)



*Приклад 3. Порівняння редакторських версій Дюрана та В. Давіда.*

Так, вступну тему до другого розділу, в якій викладено інтонації побічної теми (акордова фактура у паралельному русі) доручену у Дюрана фортепіано, а у партитурі Роже-Дюкаса кларнету, Давід знову доручає солісту (див. приклад 9: ліворуч – редакція Рапсодії для фортепіано і саксофону Дюрана, праворуч – редакція В. Давіда).

Звернемося до виконавських інтерпретацій Рапсодії в оркестровій редакції. Цей твір є вкрай популярний у академічних виконавців-саксофоністів. Рапсодію виконували Жан-Марі Лонде (Jean-Marie Londeix), диригент Луї де Фрамент, оркестр Люксембурзького радіо;

<sup>4</sup> Ознайомитися з платівкою можна за посиланням:

[https://www.youtube.com/watch?v=9YYAfOkw9Cw&ab\\_channel=ClaudeDelangle-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=9YYAfOkw9Cw&ab_channel=ClaudeDelangle-Topic)

Фредеріко Монделчі (Federico Mondelci), Асако Іноуе (Asako Inoue) та інші видатні виконавці. На нашу думку, найбільш цівковою є інтерпретація Клода Делангля<sup>5</sup> (Claude Delangle) (1957), видатного французького саксофоніста, автора числених досліджень саксофонової музики, професора Паризької консерваторії. До цього твору К. Делангль повертався у творчій кар'єрі неодноразово. Завдяки своїй технічній вправності, музичній чуттєвості і виразності, митець став одним з найвизначніших і впливових саксофоністів сучасності. Його виконання характеризується великою музичною палітрою, глибоким музичним розумінням і витонченою виразністю, що робить його одним з найшанованіших і популярних інтерпретаторів саксофонової музики.

К. Делангль записав Рапсодію як у фортепіанній редакції, так и в оркестровій. Зупинимось детальніше на останній<sup>6</sup>. Запис 2019 року з фестивалю AndoraSax було зроблено в редакції партії оркестру у перекладенні для струнних і арфи Девіда Вальтера (David Walter). Ця редакція об'єднала переваги обох типів викладення – і оркестрової, і фортепіанної. Від першої вкажемо на м'якість і колористичність оркестрових барв у перекладенні для струнного оркестру, а від другої – концертна трактовка партії соліста, якому «дісталися» всі теми, написані для групи дерев'яних духових.

### **1.3 Рапсодія А. Вайнена: композиторська та виконавська інтерпретація**

Звернемося до творчості бельгійського композитор, викладача, ректора консерваторії А. Вайнейна. Його Рапсодія для саксофону у сучасній виконавській традиції є справжньою перлиною й одним з

---

<sup>5</sup> Офіційна сторінка К. Делангля за посиланням: <http://www.sax-delangle.com/pedagogy/bibliography/>

<sup>6</sup> Запис Деланглем оркестрової редакції Рапсодії за посиланням: [https://www.youtube.com/watch?v=P2Czf-NUsvc&ab\\_channel=AdolphesaxTV](https://www.youtube.com/watch?v=P2Czf-NUsvc&ab_channel=AdolphesaxTV)

найбільш репертуарних творів. В межах концерту №1 творчого мистецького проєкту твір прозвучав з урахуванням значення, яке спричинила аналізована Рапсодія на творчість саксофоністів нового покоління, зокрема, французьких.

Андре Вайнейн (André Waignein)<sup>7</sup> – (1947-2015) – найбільш впливовий бельгійський композитор ХХ століття, який створював музику для духових інструментів. Ми можемо констатувати обмеженість україномовних та англomовних джерел щодо його життя і творчості у вільному доступі. Для вивчення творчої спадщини митця звернемося до публічних джерел – офіційної сторінки митця, нечисленних інтерв'ю та рецензій, а також до теоретичних робіт композитора.

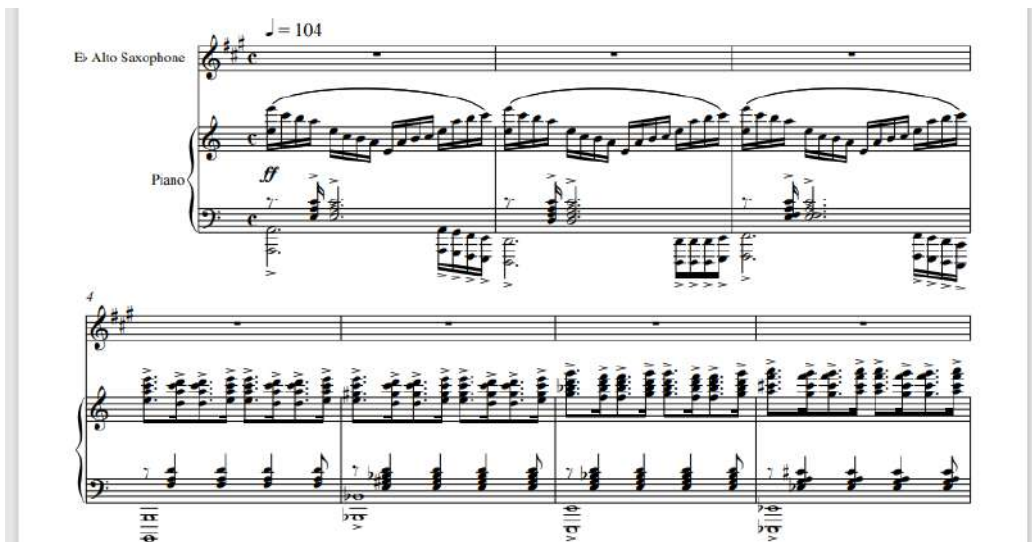
У 2009 році «Міжнародна асоціація Адольфа Сакса» запропонувала А. Вайнейну написати обов'язкову конкурсну п'єсу для альт-саксофона та камерного оркестру для престижного Міжнародного конкурсу Адольфа Сакса 2010 у Дінані. Так було створено Рапсодію для альт-саксофона та оркестру, яка стала не тільки конкурсною п'єсою, а й увійшла у репертуар багатьох відомих виконавців-саксофоністів нашого часу.

Рапсодія для саксофона (2010) – тричастинний циклічний твір, який поєднує жанрові ознаки рапсодії і сольного концерту. Проаналізуємо послідовно, яким чином риси цих жанрів втілюються у композиційній драматургії твору.

Перша частина, чверть дорівнює 104, 4/4, а-moll, відкривається оркестровим вступом, який складається з двох контрастних елементів. Перший, утворений гамоподібним висхідним та низхідним стрімким рухом струнних та басом з чітким пунктирним ритмом quasi-танго. Другий елемент – динамізований, в акордовій фактурі з пунктирним ритмом (див. Приклад 4):

---

<sup>7</sup> Див. сторінку композитора: <https://www.discogs.com/ru/artist/1228282-Andr%C3%A9-Waignein>



*Приклад 4. А. Вайнейн. Рапсодія для альт-саксофону з оркестром. Перша частина. Тема вступу*

Для стратегії аналізу ми обрали порівняння структури цієї Рапсодії з сольним інструментальним концертом. Тому підтвердженням є семантика частин твору (швидко – повільно – дуже швидко). І тому у Першій частині ми мали б казати про певні алюзії до сонатності, проте нашарування численних тематичних звукових структур, яке походить і від природи жанру рапсодії, так і від дуже потужного впливу віртуозної імпровізаційності, яке має концертну природу, не дає в повній мірі говорити про риси сонатної форми. Експозиційність не проявляється в повній мірі в першій частині, оскільки одразу ж перша тема побудована в імпровізаційній манері.

Проте виокремлення двох різнохарактерних інтонаційно-тематичних структур, розробковість та наявність репризи першої теми, а також вплив заданих у вступі елементів на формування тем першої частини уможливають інтерпретування цієї структури не тільки як контрастно-складену форму, а й як алюзію до прихованої сонатності.

Перша тема соліста не дивлячись на численні прояви імпровізаційного начала, каденційні фрагменти, в основі своїй має кантиленну природу і є прикладом поєднання цих двох, здавалося б, протилежних типів висловлювання. (див. Приклад 5)



Приклад 5. А. Вайнейн. *Рансодія для саксофону і оркестру. Частина I*

Розвиток першої теми відбувається за рахунок співставлення розробкового типу руху музичного матеріалу у дусі імпровізації та рельєфних жанрово-інтонаційних тематичних «острівків» стабільності. Так, другий епізод теми у соліста створений А. Вайнейном як низхідна секвенція з декількох ланок і інтонаційно виділяється яскравою мелодичною «фарбою» у межах швидкого руху в каденційній манері в партії соліста.



Приклад 6. А. Вайнейн. *Рансодія для саксофону і оркестру. Частина I*

Наступний етап розвитку музичної драматургії призводить до появи нової тематичної структури (тт.. 38 партитури) – типового ритмічного паттерну в партії оркестру та хроматичне «кружляння» тріолями у соліста. Потім (т 47) – йде розвиток другого елемента першої теми, а з тт.. 67 – основна тема звучить в партії оркестра.

Далі розвиток композиційної драматургії продовжує нова тема, яка має типові семантичні ознаки ліричного висловлювання. В ній в повній мірі відбувається паритетна взаємодія соліста і оркестру, вказуючи на риси діалогічності як жанрову ознаку сольного концерту. Розрідженість оркестрової тканини, переважання кантиленного типу висловлювання в партії саксофона створюють тематичний, фактурний і семантичний

контраст. Проте всі теми першої частини є «відкритими», перериваються на каденціювання соліста, що створює дещо мозаїчну картину в цілому.



*Приклад 7. А. Вайнейн. Рапсодія для саксофону і оркестру. Частина I*

Перша частина завершується репризою основної теми (тт.128) в партії соліста.

Друга частина, чверть з крапкою дорівнює 46, 6/8, F-dur, є типовим унаочненням повільних частин сонатно-симфонічного циклу. Також саме в ній реалізуються риси оповідальності (точніше – сповідальності), притаманні жанровому інваріанту рапсодії. Форма має ознаки тричастинності з розвиваючим середнім розділом. Основна тема соліста – кантилена широкого дихання, сповнена тепла й м'якості тону висловлювання, який подекуди переривається невеликими імпровізаційними фрагментами, повертаючись після них до початкової інтонації.

Третя частина, фінал, чверть з крапкою дорівнює 126-132, f-moll, створена у жанрово-танцювальному типі руху, має ознаки тарантели. Типовий розмір 12/8, швидкий темп, рух тріолями у супроводі та характерний для тарантели ритмічний малюнок (з ознаками токкатності) повною мірою підтверджують це.



*Приклад 8. А. Вайнейн. Рапсодія для саксофону і оркестру. Частина III*

Після першого проведення перша тема третьої частини розвивається варіативно. Тут також відіграє роль риса концертної віртуозної імпровізаційності. Поступово розвиток переходить в каденціювання соліста. Наступний етап – друга тема третьої частини, *mf*. Оркестровий супровід створює метричну «сітку» рівномірним рухом акордами (чвертями), а в темі соліста – мелодія у ритмі чверть-восьма, яка поступово переходить у рух тріолями і потім – також має варіативно-імпровізаційний розвиток.

Середній розділ починається зміною розміру – 12/8 змінюється на 4/4, та тонального центру – E-dur, та виявляє наявні ознаки тематичного та фактурного контрасту. Цей розділ форми побудований за типом динамізованого розвитку у середніх розділах, проте цей розвиток також живиться імпровізаційною природою викладення в партії саксофона.

Реприза повертає нас в основну тональність та встановлюється розмір 12/8. Реприза починається проведенням першої теми тарантели оркестром. Створена за принципом поступового динамічного наростання вона також утворюється співіснуванням сталих мотивних інтонацій та нашарування імпровізаційних епізодів. Поступовий розвиток призводить до генеральної кульмінації твору, який співпадає з функцією *terminus*.

Таким чином, в Рапсодії для альт-саксофону та оркестру А. Вайнейн майстерно об'єднав ознаки жанрового інваріанта з рисами сольного інструментального концерту

Рапсодія для саксофону була створена як конкурсний твір для найбільш впливового конкурсу у світі саксофонові музики –

Міжнародного конкурсу Адольфа Сакса. Цей факт у «біографії» Рапсодії Вайнейна став першим важливим фактором його популярності у саксофоністів академічного напрямку і створення численних виконавських інтерпретацій. Другим фактором популярності і репертуарності твору вкажемо на унікальні можливості для виконавця показати як технічну вправність, так і володіння крупною формою та кантиленою. Таким чином твір, написаний не так давно, у 2010 році, зазнав численних виконавських інтерпретацій. Назвемо, приміром, таких саксофоністів з світовим ім'ям, такі як Саймон Дірік, Пітер Пелленс, Норберт Нозі, Крістоф Керреманс, які виконували Рапсодію в різні роки. Також важливим фактором для створення виконавської інтерпретації є звернення до певної редакції твору, так як автор вказав можливість виконання Рапсодії як з оркестром, так і з фортепіано.

Найбільш цікавою інтерпретацією назвемо перше виконання Рапсодії А. Вайнейна, світову прем'єру твору Саймоном Діріком з оркестром Het Kamerorkest під орудою І. Мейлеманса у фіналі Міжнародного конкурсу Адольфа Сакса у 2010 році.

Саймон Дірік<sup>8</sup> (Simon Diricq) – бельгійський саксофоніст, отримав фахову освіту у Національній вищій музичній консерваторії Парижа. У 2010 році він отримав Гран-прі Адольфа Сакса на Міжнародному конкурсі саксофоністів у Дінані, а також був удостоєний честі стати почесним громадянином міста Дінан. Він також мав успіх на кількох інших конкурсах: Перша премія Dexia (Брюссель 2002), Перша премія в Нанті (2004), Друга премія в Таррагоні (2004), на Міжнародному конкурсі Ротарі (Лілль 2005), Лауреат конкурсу Rasem in Terris (Байройт 2007), Перша премія Міжнародного конкурсу в Бенідормі (2010). Як соліст він співпрацював з численними оркестрами Франції та Бельгії: з симфонічним оркестром Сан-Паулу, оркестром Королівської філармонії Льєжа,

---

<sup>8</sup> Офіційна сторінка виконавця за посиланням: <https://www.simondiricq.com/english>

оркестром Військово-повітряних сил Бельгії, Королівським оркестром, Брюссельським оркестровим ансамблем, Музичною капеллою Турне, Валлонським камерним оркестром, Het Kamerorkest та Брюссельським філармонічним оркестром.

Саймон Дірік веде не лише виконавську, а й педагогічну діяльність – він є професором, викладачем класу саксофону в Королівській консерваторії Брюсселя.

У своїй виконавській інтерпретації 2010 року Саймон разом з І. Мейлемансом дуже натхненно й переконливо відтворили драматургію твору. Важливою рисою цього виконання є об'ємний і, водночас, теплий тон висловлювання при одночасному віртуозному виконанню каденційних технічно складних епізодів. Для виконання Рапсодії А. Вайнейна саксофоніст повинен мати високий рівень технічної майстерності, включаючи контроль над диханням, фінгерингом (грою на клавішах) та артикуляцією, що блискуче демонструє виконання її С. Діріком. Також необхідно відмітити чіткість і точність виконання технічно складних пасажів, а також якісний виразний звук на різних регістрах інструмента. Рівномірність звуку в усіх динамічних рівнях та здатність створювати різні відтінки, досконале володіння динамічним нюансуванням, ясне відчуття фразування для створення архітекtonіки та драматургії циклічного твору є важливими аспектами виконавського стилю С. Діріка. Додаткове враження на слухача має акустичний простір Церкви Богородиці міста Дінан (XIII ст.), побудованою у готичному стилі. Центральний неф має заввишки 22 метри, має унікальні акустичні властивості й саме там відбулася прем'єра Рапсодії А. Вайнейна.

### *Висновки до Розділу I.*

Рапсодія для оркестру і саксофону К. Дебюссі є винятковим для початку XX століття жанровим різновидом для академічного саксофона.

Природа цього жару передбачає риси віртуозної концертності, проте для композитора важливішою ознакою стала можливість працювати над глибинними для імпресіонізму рисами – тембровою колористичністю та свободою у композиційній драматургії та архітектоніці твору. Притаманний рапсодії національний колорит К. Дебюссі інтерпретував через застосування загально-східних інтонацій, які ще, безумовно, не були аутентичними, а лише виявляли типовий для європейського слухача «цікавий» східний колорит. Також важливою рисою твору є імпровізаційна природа саксофонової органології, навіть у академічній манері, тому рапсодія з її типовою імпровізаційністю у деяких розділах. Рапсодія дає велику свободу композиторові (і ширше – виконавцю) для імпровізації, інтерпретаційного розвитку музичних тем і використанню варіаційних прийомів. Це створює відчуття спонтанності та виразності в музиці.

Рапсодія для оркестру та саксофону К. Дебюссі є актуальним твором у виконавській практиці. Про це свідчать не тільки численні виконавські інтерпретації, а також існування декількох редакцій твору, як для оригінального складу, так и у перекладенні для саксофону і фортепіано. Проте у дослідницькій літературі цей твір залишається недостатньо вивченим.

Редакторська версія Ж. Роже-Дюкаса стала основою подальшої виконавської традиції й фактично визначила той вигляд «Рапсодії», який закріпився у концертному репертуарі XX століття. Та все ж оскільки відсутність великої кількості віртуозних епізодів та тривалі паузи сольного інструмента суперечили уявленням про саксофон як про яскраво сольюючий інструмент, це зумовило появу численних редакторських версій упродовж XX століття. Найпоказовішою стала редакція Ернеста Ансерме, створена у 1939 році на прохання Сігурда Рашера. Швейцарський диригент доповнив партію саксофона тематичним матеріалом, який у версії Ж. Роже-Дюкаса був доручений дерев'яним духовим інструментам. Таким чином сольна партія набувала більшої безперервності та концертної насиченості.

Ще однією загальновідомою версією є редакція французького саксофоніста Вінсента Давіда 2001 року. Її основний принцип полягає у перенесенні значної частини тематичного матеріалу з партії фортепіано або оркестрових голосів до саксофона. Таким чином виконавець отримує значно більшу тематичну активність, а сама композиція набуває рис традиційного концертного твору. Характерно, що саме цю версію записав Клод Делангль – один із найавторитетніших представників французької саксофонної школи.

Подібна практика редакторських доповнень є надзвичайно симптоматичною. Вона свідчить про те, наскільки незвичним для саксофонного виконавства виявився початковий задум К. Дебюссі. Більшість редакцій намагаються «повернути» саксофону ту віртуозно-сольну функцію, від якої композитор свідомо відмовився. І саме тут особливо виразно проявляється естетична радикальність «Рапсодії»: К. Дебюссі фактично пропонує іншу модель існування сольного інструмента – не домінантну, а інтегровану, не декларативну, а колористичну. Саме це робить «Рапсодію» унікальним явищем, в якому втілені принципи французької звукової естетики початку XX століття.

Рапсодія для саксофону А. Вайнейна, яка є дуже популярною та репертуарною для сучасних виконавців-саксофоністів, і яка постала предметом аналізу у Розділі 3, зацікавлює наявністю декількох напрямків у дослідженні.

Перший з них пов'язаний з недостатністю вивченості у сучасному музикознавстві особливостей як бельгійської композиторської школи в цілому, так і відсутністю джерел щодо вивчення творчого спадку А. Вайнейна. Тому звернення до цього твору свідчить про важливий аспект актуальності дослідження. Важливим було виокремлення основних рис творчості композитора, яке зазнало відчутного впливу потужної французької традиції, також було виокремлено спектр жанрових уподобань митця, які пов'язані як зі сферою музики для духових інструментів, так і з великими вокально-інструментальними жанрами.

Другий аспект дослідження Рапсодії А. Вайнейна пов'язаний із особливостями втілення жанрового інваріанта рапсодії та генези рапсодії в умовах новітньої музики початку ХХІ століття. Цікаво, що Вайнейн створює рапсодію не як одностайний твір з прихованою циклічністю, а звертається саме до поєднання жанрових рис рапсодії та жанру сольного інструментального концерту з типовою семантикою частин циклу, створюючи три частинну композицію.

Третій аспект, розглянутий у цьому розділі, є виокремлення специфіки виконавської інтерпретації Рапсодії. Було проаналізовано світову прем'єру цього твору у виконанні С. Діріка та оркестру Het Kamerorkest під орудою І. Мейлеманса, яка відбулася у межах П'ятого Міжнародного конкурсу виконавців на саксофоні імені Адольфі Сакса у місті Дінан, Бельгія у 2010 році.

## **РОЗДІЛ 2**

### **КОНЦЕРТНІСТЬ В ТВОРЧОСТІ ДЛЯ САКСОФОНА АМЕРИКАНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ШЛЯХИ УНІВЕРСАЛІЗАЦІЇ**

Дослідницька увага в межах 2 Розділу сконцентрована на двох національних традиціях – американської та української. Їхній вибір не є випадковим, бо вони репрезентують різні, але взаємодоповнювальні моделі його художнього осмислення. В американській культурі саксофон набув великих трансформацій, пов'язаних з джазовою культурою та її адаптацією у класичні форми композиції. Американський матеріал демонструє становлення саксофона як інструмента модерної масової та академічної культури. Натомість в музичній культурі України саксофон поступово завойовував сцену, тому важливим є процес його національної адаптації, творчого переосмислення та включення в систему української музичної ідентичності.

#### **2.1. Нова якість саксофона: джазовий розвиток у США**

З настанням XX століття американські композитори стали писати академічну музику, вражаючи за різноманітністю й американську за духом. Такі композитори, як Джордж Гершвін та Аарон Копланд, укладали національні мелодії та ритми у запозичені у Європи форми. Протягом більшої частини XX століття, особливо після Другої світової війни, музичні твори характеризуються експериментуванням і безперервним пошуком нових систем запису музики, нових форм і нових стилів.

Виникнення на початку століття в Америці кількох самотніх композиторів з безперечно авангардним музичним ухилом, таких як Айвз, Генрі Кауелл, Лео Орнстайн, також свідчить про феномен раптового виникнення нових та сміливих стилістичних напрямів у музиці та мистецтві. Приклад з американськими композиторами є ще незвичайніший, оскільки в

Америці на початку століття не тільки сучасна музика але навіть і класичні музичні традиції не були розвинені, і ці композитори, по суті, створювали все наново. Перші десятиліття XX століття в США відзначені інтенсивним розвитком всіх сфер музичної культури. Явлення загальносвітової значимості, що у цей період – регтайм, джаз, блюз, творчість Ч.Айвза, Дж.Гершвіна – по-різному відповідають питання відносинах європейської та американської музичної традицій, завжди мали останньої екзистенційне значення .

Творчість композиторів-експерименталістів Генрі Коуелла, Джона Кейджа, Лу Харрісона – одне з найрепрезентативніших явищ музичної культури США XX століття. У центрі уваги композиторів-експерименталістів стояла ідея інструменталізму у трьох проявах:

- 1) галузь філософсько-естетичних та теоретичних уявлень про музичний звук;
- 2) концепція музичного інструмента;
- 3) принципи інструментальної композиції та аспекти виконавської практики (способи звуковидобування та артикуляції звуку).

Експерименталізм у 30-ті роки XX ст. став символом розриву з академізмом «великої традиції» («grand tradition»), заперечення її канонів, системи жанрів та норм музичної мови, вираженням інших внутрішніх можливостей американської культури. Роль експерименталізму в становленні американської композиторської школи XX століття досить велика, тому що тут складається нове звуковідчуття, і, як наслідок, виникнення особливого погляду на природу, функції та трактування музичного інструменту, нові способи тимчасової та просторової організації звукового матеріалу, Звукові відкриття експерименталізму – нетрадиційна техніка *prepared piano* /препароване фортепіано/ Кейджа, *tack piano* /фортепіано «з цвяхами»/ Харрісона), звернення до екзотичного в музиці виявляють причетність шукань американських композиторів до магістральних тенденцій

композиторського мислення XX століття, відкривають нові грані XX століття.

У цілому нині початок XX століття характеризується єдністю творчих устремлінь композиторів Західного узбережжя. Найважливіші з них:

1) інтерес до позаєвропейських музичних традицій та спроби побудови інших, відмінних від європейських моделей та критеріїв композиторського професіоналізму;

2) єдине поле композиторських експериментів – нетрадиційні прийоми звуковидобування. Отже, у звукових відкриттях експерименталізму прямо чи опосередковано позначено перспективу нових форм звукотворення музичної культури другої половини століття, серед яких музика для ударних, сонористична трактування фортепіано, репетитивна техніка мінімалізму, перформанс Дж. Кейджа тощо. Усе це вплинуло становлення звукової лексики авангарду другої половини XX століття.

Особливістю цього періоду в американській музиці стає те, що ідеї, в ньому закладені, долаючи свою регіональну обмеженість, зайняли авангардні позиції у мистецтві наступних поколінь. Художня свідомість композиторів-експерименталістів у першій половині XX століття складалася у взаємопроникненні трьох складових компонентів: 1) «позаєвропейського», викликаного до життя впливом музичної культури азійських анклавів Сан-Франциско, а також етномузикознавчими інтересами композиторів; 2) «неоархаїчного», реалізованого, з одного боку, у залученні артефактів архаїчної культури, з іншого – у запереченні європейського професіоналізму, ролі спонтанного початку, експерименту та «архаїчності» інтуїтивних знахідок у галузі музичної мови; 3) «урбаністичного/футуристичного», що утворює лінію взаємодії експерименталізму з течією європейського музичного авангарду 30-х рр. XX ст.

С. Павлишин, характеризуючи основні тенденції американської композиторської музики XX століття до 70-х років, відзначає, що використання американськими композиторами різних поколінь

позаєвропейського фольклору, особливо азійського (японського, китайського, корейського і т.і.) не було даниною минущої моди на екзотику, а негритянської музики. Окремі здобутки в цьому руслі вигідно відрізняли творчість американських композиторів від «інженерно-математичних ігор у музиці» та «абстрактно-космополітичної європейської музичної творчості» (Павлишин, 2007: 146-147).

На творчість експерименталістів певною мірою спрямована рання творчість П. Крестона.

### *2.1.2 Соната для саксофона П. Крестона op 19 (1939)*

З кінця 1930-х років П. Крестон – один із провідних американських композиторів, у 1956-60-х – президент Національної асоціації американських композиторів та диригентів. Композитор писав у різних жанрах, у переліку його творчості – шість симфоній, 15 концертів (зокрема таких інструментів, як маримба і саксофон). Цікаві висловлювання П. Крестона творчість. «Я вважаю, – пише композитор, – музика, і, конкретніше, її написання, як духовна практика. Це не зовсім те, що спекуюють теоретики. Це стосується мого способу життя, для мого духовного добробуту музичні композиції мають таке ж важливе значення, як молитва, і добрі справи так само, як хороше харчування та фізичні вправи, необхідні для фізичного здоров'я. Музична композиція може бути необхідна в системі освіти навіть не стільки для підготовки композиторів професійно, скільки для розвитку та радості творчості. Я також вважаю: музика це мова, мова, яка починається там, де слова закінчуються, мова набагато точніша, ефективніша і необхідніша, ніж будь-яке слово. Що стосується більш конкретних аспектів, то в хорошій музичній композиції – ритм, мелодія, контрапункт, гармонія, форма та тембр – має бути приділена належна увага для досягнення ідеального балансу. Я стурбований питаннями мелодійної лінії, гармонійного забарвлення, ритмічного пульсу і т.і., а не наслідуванням природи, чи розповіддю казки, чи пропагандою ідеологій. Цінність твору залежить від інтеграції музичних

елементів до єдиних цілих. При використанні засобів виразності я намагаюся увібрати все, що добре з минулих часів до наших днів. Якщо модальність потрібна, я використовую її, і якщо атональність є найкращою – використовую її. Я не роблю жодних особливих зусиль, щоб бути американцем, я сумлінно прагну бути самим собою: італійцем за походженням, американцем за народженням і космополітом на свій вибір» (Creston, 1961).

Соната П. Крестона належить до найкращих зразків музики для саксофону. Для 30-х років у цілому виявилось затребуваним та характерним відродження романтичної тенденції. Неактуальна в 20-х роках ХХ ст., майже витіснена «сучасністю» у другій половині цього десятиліття романтична тенденція відродилася у 30-ті роки ХХ ст. разом із поверненням до ліричних та психологічних тем.

Коли П. Крестон склав сонату ор.19 для саксофона альту і фортепіано в 1939 року, він міг уявити, що це стане однією з найчастіше граються творів цього інструмента. Соната присвячена американському саксофоністу Сесілу Лісону (якого Крестон супроводжував у 1930 році) і звучить зараз у виконанні найвідоміших саксофоністів світу.

Щодо стилю, то ця соната є одним з найунікальніших творів коли-небудь написаних для саксофона та фортепіано. Крестон поєднує в ній енергію, різноманітність, його музика показує чудову свіжість та блиск порівняно навіть із концертом Глазунова, творами Гейдена, Ібера. Основа намірів композитора – у вказівках темпу: I частина – з енергією, II – зі спокоєм, та III – з веселощами. Що ж до динамічних можливостей саксофона, то композитор використовує їх вкрай органічно.

Динамічний потенціал інструменту представлено у партитурі переходів від *pp* до *ff*. До речі, поряд з італійськими (звичайними динамічними вказівками), П. Крестон для уточнення використовує і вказівки англійською мовою. Такі фрази, як «збільшення», «дещо збільшуючи», «менш гучні», «поступово збільшувати», «тьмянний», «стримати», «притримати трохи»

тощо. Іншим важливим аспектом є динамічне використання акцентів. П. Крестон вдався до змін метричної пульсації без особливого нотування метра і часто це робив через використання акцентів. М.Оболенська зазначає: «В області організації ритмічних структур П. Крестон виокремлює п'ять їх різновидів: рівномірний поділ (поділ ритмічних груп на рівні частини в межах заявленого метру), нерівномірний поділ, перекриття (розширення фрази за межі тактової лінії), перекриття з рівномірним поділом, перекриття з нерівномірним поділом (Creston, 1961, с. 53). Коли в структурі музичного твору присутній мультиметр, прийом перекриття відіграє важливу роль в побудові музичних фраз. Окрім мультиметру П. Крестон в своїй музиці широко використовує такі композиційні прийоми як мултиритм, поліметрія та поліритмія. В своїй книзі композитор неодноразово наголошує на важливості метроритмічного аналізу творів виконавцем» (Оболенська, 2024: 59). Одним із таких прикладів є мотиви у тт. 27-29, 44-51 (акценти зміщують метр від 4 ударів до трьох), зустрічаються усунення до 2, 3 і навіть 5 акцентів. Звичайно, не можна їх ігнорувати чи применшувати.

Що ж до орнаментики, то сам композитор просив точно виконувати таку прикрасу як мордент (до речі, у третій частині є кілька епізодів, які потребують особливої уваги). Серед інших прийомів зустрічається рух септакордами, гра квартакордами, вибаглива акцентуація, метричні збивки і т.і.

Що стосується солюючої партії саксофона, то в сонаті П. Крестона вона відрізняється підвищеною складністю завдяки величезній кількості віртуозних пасажів, широких стрибків з одного регістру в інший, тривалими побудовами без пауз (звідси – важливість дихання). Не треба забувати і про оркестрове трактування фортепіанної партії (її симфонізації, потужності звучання). При цьому саксофон не повинен постійно демонструвати напругу тембру, але шукати можливості різноманітного як жорсткого, так і м'якого звуку.

### 2.1.1. Концерт для саксофона з оркестром П. Крестона op. 26 (1941)

Якщо Соната заклала основи відношення П. Крестона до інструмента (вона створювалась, як і концерт) у тісній співпраці з С. Лінсоном, що зокрема знайшло відображення в тембриці та метроритмічній структурі (зміни метричної пульсації без нотування метра), то Концерт для саксофона з оркестром (чи бендом, як написано в партитурі) у трьох частинах (Energetic, Meditative та Rhythmic) в межах дослідження розуміється одним із центральних творів американської частини проєкту і презентує той інваріант американського концерту, який знайде втілення та оновлення у творчості не одного покоління композиторів Америки. Для історії саксофона цей Концерт має особливе значення, оскільки демонструє можливості інструмента саме як повноцінного концертного соліста. У ньому саксофон не маскується під інший інструмент і не використовується лише як екзотичний тембровий ефект. Навпаки – композитор максимально розкриває його технічний, мелодичний і тембровий потенціал. Виконавська концепція концерту базується на контрасті трьох різних станів. Перша частина – Energetic – починається з енергійного Вступу.

Energetic ♩ = 138 I PAUL CRESTON Op. 20

Saxophone (actual sound)

Piano Tutti f

3

5

Приклад 9.

Від соліста музика вимагає надзвичайної технічної мобільності, необхідність поєднати точність швидких пасажів, чіткість артикуляції, стабільність інтонації та відчуття великої драматичної лінії. Техніка не має сприйматися як самоціль, а працювати на формування енергії та розвитку музичного матеріалу.

Прикладами є чисельні віртуозні фрагменти, наприклад, тт.25-30:



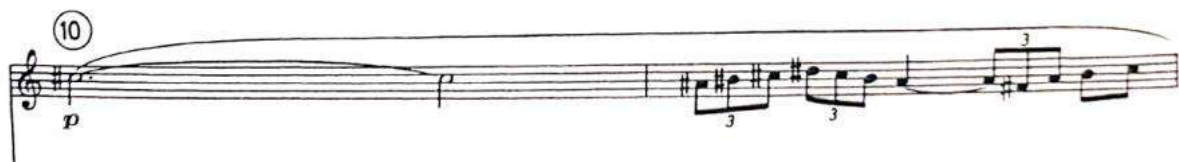
Приклад 10.

Або ближче до кінця частини – тт.191-201:

Приклад 11.

Частина закінчується феєричними пасажами у високому регістрі на *ff*.

Друга частина – Meditative – є принципово іншою. Тут головним виконавським завданням стає кантилена, що відчутно вже в 1-й темі:



Приклад 12.

Довгі фрази, тонкі динамічні переходи, контроль дихання і темброву стабільність вимагають від саксофоніста максимальної концентрації.

Особливого значення набуває Каденція, у якій потрібно зберегти зв'язок із основним тематичним матеріалом і водночас створити відчуття імпровізаційної свободи.

23

Приклад 13.

Третя частина – Rhythmic – повертає до енергійної природи саксофона. В ній особливо важливими стають точність ритмічної пульсації, артикуляція, координація пальцевої техніки та здатність зберігати легкість звучання у віртуозному темпі.



Приклад 14. Частина III. ТТ.3-6

Приклад 15. Ч. III. Тт. 176-186.

Аналізуючи Концерт П. Крестона для саксофона та оркестру, приходимо до таких висновків.

1. За жанровими ознаками він належить скоріше до таких, у яких витримуються основний канон. Так, дотримано тричастинність циклу, а також збережено основні характеристики частин (сонатна форма, повільна частина, швидкий ігровий фінал). Солююча функція саксофона досить визначена, хоча скоріше у концерті спостерігається паритетність співвідношення партій (особливо яскраво оркестр звучить у I та III чч.).

2. За стильовими ознаками концерт більш за все належить до романтичного типу, але з ознаками модерності. Можна відзначити тематичні арки, вибагливий гармонічний і мелодійний розвиток. Вплив романтичного стилю позначається на будові тем – особливістю мелодики є широта, багатство інтонаційних компонентів усередині тем, різноманітна мотивована будова тощо. Вкажемо і на внутрішню інтонаційну різноманітність тематизму, що робить цей концерт надзвичайно затребуваним у виконавській практиці.

3. Стилістично концерт витримано в академічній манері, хоча в ній спостерігається, наприклад, наближення тональності до хроматичної віддалення від видимого тонального центру. Наприклад, гармонійний план у третій частині характеризується досить швидкими переходами від T-S сфери:. У цілому гармонічна структура концерту характеризується ускладненням тонічної функції (завдяки акордам хроматичної структури) і непередбачуваністю гармонічного розвитку (контраст між довго і чітко витримуваною тонікою та іншими гармоніями, що швидко змінюються).

4. Вплив стилістики XX століття позначається на застосуванні тональностей далеких ступенів спорідненості, хроматизації мелодики, використання багатоскладових акордів, швидких перемиканнях метру і взагалі різноманітністю метричної структури. В окремих фрагментах у партії саксофону відчувуються джазові впливи, підкреслені імітацією джазового ансамблю у партії оркестру (фортепіано або бенду). Це ясно проглядається у тришаровій фактурі (крокуючий бас, імітація «блок»-акордів джазового

фортепіано, орнаментика) та постійних «збивках» метроритму як у партії соліста, так і в партії фортепіано.

5. Позначимо й фактурні особливості. В основному застосовується тришарова фактура, з чітким самостійним розвитком функціонально важливих пластів, що призводить до появи поліакордів, що надають партитурі сучасного звучання. З іншого боку, поліфонізація фактури, властива багатьом стилям XX століття, виявляється у мелодизації та розшаруванні гармонічної вертикалі.

Таким чином, саме через Концерт Пола Крестона автор проєкту прагне показати американський вимір концертного жанру для саксофона як етап утвердження інструмента в академічній концертній практиці.

В кінці підрозділу, присвяченому американській культурі, надамо стислу характеристику творам, що прозвучали в межах концертних програм творчого мистецького проєкту. Основною ідеєю Концерту №3 було не лише представлення творів для саксофона, пов'язаних з американською та латиноамериканською традиціями (тому в назві концерту фігурує не США, а Америка), а й показати, наскільки по-різному саксофон функціонує в різних стильових середовищах: від симфонічної та неокласичної музики до джазу, бразильського *choro* та *nuevo tango*.

Концертний цикл для саксофона й оркестру «Four Pictures from New York» Р. Моліnellі (2001) – своєрідний музичний портрет Нью-Йорка (погляд європейця, захопленого Америкою, її музикою та культурою). Сюїта представляє чотири контрастні образи: «Dreamy Dawn», «Tango Club», «Sentimental Evening» та «Broadway Night». Цей твір є своєрідною відправною точкою американської частини проєкту, адже Нью-Йорк тут постає не просто як географічний простір, а як символ культурного синтезу. У межах одного твору поєднуються академічна концертність, джазова баладність, танго та музика Broadway. З виконавської точки зору особливо складним є постійне переключення між різними моделями звуковидобування (сопрано і альт-саксофон) та артикуляції. Саксофоніст повинен фактично

створити кілька різних виконавських образів. В «Dreamy Dawn» необхідні м'якість, прозорість і максимально пластичне legato. «Tango Club» вимагає іншої природи ритму – більшої гостроти атаки, акцентованості та відчуття танцювальної пульсації. «Sentimental Evening» наближає виконавця до джазової манери, де особливого значення набувають свобода фразування, темброва гнучкість і вміння вести довгу мелодичну лінію. А «Broadway Night» потребує яскравої артикуляції, віртуозності та сценічної енергії. Таким чином, «Four Pictures from New York» демонструє одну з ключових рис американського музичного простору – його відкритість до взаємодії різних жанрів і виконавських традицій.

«Chôros №1» Е. Віла-Лобоса – перекладення для саксофона і фортепіано з характерними бразильськими інтонаціями, ритмічними формулами і фігураціями, який дозволяє розширити поняття національного стилю. Е. Віла-Лобос сформував власну композиторську мову на основі бразильського музичного фольклору та міської популярної традиції. «Chôros №1», написаний у 1920 році та присвячений Ернесту Назарету, є одним із найвідоміших прикладів такого синтезу. Твір ґрунтується на характерних для бразильського chóro інтонаціях, ритмічних формулах і фігураціях. Його форма може бути визначена як п'ятичастинне rondo – **A-B-A-C-A**. У концепції проєкту цей твір важливий тому, що дозволяє розширити поняття національного стилю. Якщо Р. Моліnellі показує Нью-Йорк як простір культурної взаємодії, то Е. Віла-Лобос демонструє, як локальна бразильська традиція може бути трансформована в професійну академічну композицію. Виконавська задача «Chôros №1» полягає передусім у необхідності відчутти його внутрішню ритмічну свободу. Для академічного саксофоніста недостатньо точно відтворити ноти та артикуляційні позначення. Необхідно передати характер chóro – його імпульсивність, пластичність і своєрідну поєднаність ліричного та танцювального начал. Особливого значення набуває фразування. Мелодична лінія повинна звучати не як суто академічна

кантилена, а як жива, майже імпровізаційна репліка. Тому одним із головних завдань для соліста є баланс між нотним текстом і відчуттям спонтанності.

«Libertango» А. П'яцолли презентує прояв латиноамериканського виміру музичної культури, що розширює концепцію проєкту до розуміння «Америки як великого культурного простору». Тобто, якщо Р. Молінееллі показує Нью-Йорк як простір культурної взаємодії, то Е. Віла-Лобос і А. П'яцолла демонструють, як локальна традиція може бути трансформована в професійну академічну композицію.

«Libertango» став одним із найбільш відомих творів А. П'яцолли та є яскравим прикладом його концепції *tango nuevo*, у якому традиційна танцювальна основа поєднується з елементами академічної музики, джазовою гармонією та сучасною ритмікою. Для твору характерні синкопована енергія, характерні для танго ритмічні моделі, хроматичні ходи та гармонічні прийоми, близькі до джазової мови.

## **2.2. Грані синтезу у концертах для саксофона українських композиторів**

В межах наукового обґрунтування вибір українських творів для саксофона має інше, але не менш важливе значення. Якщо американський репертуар демонструє глобальний вплив саксофона, то український дозволяє дослідити, як цей інструмент входить у національний культурний простір і набуває власного художньо-сміслового значення.

### *2.2.1 Інтерпретаційний простір в Концерті-поємі для саксофона-альта з оркестром Володимира Золотухіна*

Основним завданням пропонованої розвідки є окреслення меж та особливостей інтерпретаційного простору Концерту-поєми В. Золотухіна як результату діалогу композиторського задуму та виконавської свободи, що виявляється у технічних і стильових рішеннях саксофоніста.

Концерт-поема для саксофона з оркестром Володимира Максовича Золотухіна є унікальним зразком жанрово-стильового синтезу, де поєднано академічні форми з джазовими інтонаціями та прийомами. Вивчення інтерпретаційного простору твору дозволяє осмислити особливості сучасного виконавського мистецтва, що перебуває на перетині традицій і новаторства.

В сучасному музикознавстві поняття інтерпретаційного простору розглядається як багатовимірне явище, що охоплює взаємодію композиторського задуму та виконавської реалізації. Це своєрідне поле художньої комунікації, де перетинаються авторський текст (партитура) та «зустрічний текст» виконавця (поняття Ю. Ніколаєвської), який втілюється через індивідуальну техніку, стильові пріоритети та художнє бачення.

Особливо плідною в цьому контексті є концепція Ю. Ніколаєвської, яка трактує інтерпретацію Концерта-поєми як інтегрувальну стратегію, що представляє собою «процес живого звучання, при якому потенційність первісного (композиторського або виконавського) тексту розкривається за рахунок експансії власної виконавської поетики, що обізнаний слухач впізнає як «зустрічний текст» (Ніколаєвська, 2020: 332). Таким чином, інтерпретаційний простір можна визначити як динамічну зону взаємодії двох художніх воľ – композитора й виконавця, у межах якої відбувається інтеграція письмового та виконавського текстів, їх взаємодоповнення та переосмислення. У цьому просторі композиторська ідея знаходить своє розгортання через індивідуальну виконавську концепцію, тоді як виконавець, спираючись на текст партитури, водночас формує власний «зустрічний текст», наділяючи твір новими сенсами.

Інтерпретаційний простір у Концерті-поємі В. Золотухіна визначається співвідношенням композиторського задуму (академічна форма з джазовим стилістичним наповненням) та виконавської свободи саксофоніста (імпровізаційність, специфічні прийоми, стилістичне відчуття), що створює унікальне художнє поле взаємодії. З цієї перспективи Концерт-поема,

написаний у 1980-х роках XX століття, набуває особливого значення. Його поява пов'язана з радянським культурним контекстом, де поєднання академічних та естрадно-джазових елементів мало риси експерименту, обмеженого естетичними ідеологемами часу. Водночас виконання цього твору сучасним саксофоністом, вихованим уже поза межами радянської традиції, неминуче матиме інше художнє наповнення. Це зумовлено зміною парадигми музичного мислення, що сьогодні визначається глобалізаційними процесами, відкритістю до міжкультурних впливів і більш широким розумінням джазової та академічної стилістики.

Особливого значення в осмисленні інтерпретаційного простору Концерту-поєми набуває виконавська тяглість, пов'язана з двома інтерпретаціями твору у виконанні представників однієї родини. Першим виконавцем концерту був Віктор Васильович Чуріков (нині Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського), який безпосередньо співпрацював із Володимиром Максовичем Золотухіним під час репетицій. Саме через його спогади збереглися цінні відомості про авторський задум, темброві та стилістичні акценти, які композитор коментував «із перших уст». Цей матеріал є надзвичайно важливим для реконструкції початкових смислів твору та розуміння того, як композитор бачив інтерпретаційні можливості саксофона.

Натомість сучасна інтерпретація у виконанні Віктора Вікторовича Чурікова, сина першого виконавця й одного з авторів цієї статті, відкриває нові обрії прочитання концерту. Виконавець, вихований уже в іншій культурній парадигмі, що формувалася після розпаду радянської системи, привносить до твору інший світоглядний і виконавський досвід. Саморефлексія щодо власної гри дозволяє простежити актуальні виконавські стратегії, співвіднести їх із задумом композитора та виконавською практикою попереднього покоління.

Таким чином, порівняння двох інтерпретацій створює унікальну можливість виявити змінні й стабільні елементи інтерпретаційного простору концерту. З одного боку, зберігається певна тяглість у сприйнятті художньої концепції твору; з іншого – сучасна виконавська практика, сформована глобалізованим музичним мисленням, збагачує текст новими сенсами й акцентами.

Наукова новизна пропонованої розвідки визначено тим, що вперше здійснено виконавсько-інтерпретаційне осмислення Концерту-поєми для саксофона з оркестром В. Золотухіна. Систематизовано основні технічні й стилістичні труднощі саксофонної партії та визначено можливі шляхи їх інтерпретаційного вирішення. Вперше охарактеризовано роль імпровізаційних фрагментів і специфічних джазових прийомів (*growl*, *глісандо*, *свінг*, *мікротони*) у формуванні виконавської концепції концерту.

Наукова та методична база, пов'язана з вивченням творчості Володимира Золотухіна та проблем інтерпретації його творів, формується з кількох напрямів: музикознавчих праць, історико-культурних досліджень та методичних видань із джазової імпровізації.

У сучасному українському музикознавстві виокремимо монографію О. Гусарової (1988), яка пропонує цілісний творчий портрет композитора, окреслюючи його місце в українській музиці другої половини ХХ століття. Додаткові аспекти його творчої парадигми розкрито у статтях Г. Ігнатченко (1986, 2006), де наголошується на діалогічності стилю та пошуках балансу між традицією і новаторством. Важливим історико-культурним тлом для розуміння творчості В. Золотухіна є праця О. Рощенко-Авер'янової (2007), присвячена історії харківської композиторської школи, а також стаття Н. Очеретовської (1980), що засвідчує роль харківських композиторів у контексті радянських ідеологічних настанов. В дослідженні Г. Савченко (2021) здійснено порівняльний аналіз оркестровки Д. Клебанова і В. Золотухіна. Авторка наголошує на особливостях індивідуального стилю В. Золотухіна, що поєднує академічні та естрадно-симфонічні засоби,

підкреслюючи оригінальність його оркестрового мислення. Концептуальний аналіз інтерпретаційної стратегії Концерта-поєми викладено в монографії Ю. Ніколаєвської (2020).

Резюмуємо, що попри значний мистецький потенціал Концерту-поєми В. Золотухіна та наявності наукових розвідок, присвячених цьому твору, залишається відкритим питання: як поєднуються композиторська ідея та виконавська свобода в умовах синтезу академічної й джазової традицій. Недостатньо висвітленими є й аспекти виконавської специфіки партії саксофона, що поєднує технічні труднощі, стилістичні акценти та імпровізаційність.

Концерт-поєма, або Концерт-блюз (інша авторська назва), був створений Володимиром Максовичем Золотухіним у 1983 році. Вже з 1984–1985 років над твором почав працювати з композитором саксофоніст Віктор Васильович Чуріков. Композитор брав активну участь у репетиційному процесі, акомпануючи на роялі та коментуючи оркестрові тембри.

Фондовий запис твору було здійснено у 1985–1986 роках Київським естрадно-симфонічним оркестром Держтелерадіо України під керівництвом Ростислава Бабича. Концерт неодноразово транслювався на радіо. Перед створенням цього концерту композитор написав «Ранкову симфонію № 2» для естрадно-симфонічного оркестру, яка також була фондове записана під орудою Р. Бабича. У 1987 році фірма «Мелодія» здійснила студійний запис обох творів – «Ранкової симфонії № 2» та «Концерту-блюзу». Для платівки композитор закріпив саме назву «Концерт-блюз».

«Концерт-блюз» для саксофона-альта та естрадно-симфонічного оркестру В. Золотухіна є знаковим зразком української музики 1980-х років, що поєднує академічну форму та джазову стилістику. Окреме перекладення концерту для саксофона-альта та фортепіано здійснив сам автор, а редакцію саксофонної партії виконав В. Чуріков-старший.

У партитурі автор використав нетиповий для академічного концерту інструментарій із включенням джазових засобів: електрогітари, синтезатора,

Фендер-піано (*Fender Rhodes piano*), челести, ударної установки, вібрафона, дзвіночків та бас-гітари. Така оркестровка зумовила синтез академічних і джазових стильових пластів, що стало ключовою художньою ідеєю твору. Важливим є той факт, що у партитурі відсутня традиційна група саксофонів, проте мідні інструменти задіяні надзвичайно активно.

Композиційна структура твору охоплює кілька контрастних розділів, де поєднано академічну логіку симфонічного розвитку з джазовою імпровізаційністю. Ю. Ніколаєвська визначає форму твору як злитно-циклічну (Ніколаєвська. 2020: 337). Домінантами творчого стилю Володимира Золотухіна в жанрах естрадно-джазового напрямку (симфоджаз) є симфонізм, концертність та стильовий синтез (за Ніколаєвською, 2020).

Авторський стиль Володимира Золотухіна вирізняється послідовним прагненням до стилістичної свободи, експерименту та інтерпретаційної відкритості. Його композиторське мислення тяжіє не до наслідування певної стильової течії, а до вільної взаємодії різнорідних музичних пластів, жанрів і технік. Особливо яскраво ці риси виявляються у Концерті-поемі – творі, що засвідчує глибоку орієнтацію митця на концепт концертності як парадигми мислення.

Концертність у трактуванні В. Золотухіна виходить за межі формальних ознак жанру та постає як широке діалогічне явище. Це не лише композиційна структура, а й спосіб організації музичного простору, що передбачає активну комунікацію між солістом і оркестром, стилями, естетиками, виконавськими техніками, а також між автором і слухачем. У такому контексті Концерт-поема стає полем багатовекторної взаємодії: між класичною традицією та джазовим мисленням, між фіксованістю партитури й імпровізаційною свободою, між академізмом і відкритістю сучасним інтонаційним практикам.

Однією з ключових ознак музичної мови В. Золотухіна є використання елементів джазу не як цитатного матеріалу, а як повноцінного засобу художнього мислення. У цьому сенсі доцільно вжити термін джазінг (англ.

jazzing) – процес активної взаємодії джазу з іншими музичними системами, зокрема академічною традицією та фольклором (Воропаєва, 2009). У Концерті-поємі джазінг реалізується через використання таких прийомів як *vibrato*, *rubato*, *accelerando*, *growl*, а також використання позначень *non metrum* і *ad libitum*. До того ж головна тема твору проростає із гуцульських фольклорних інтонацій, що надає музиці явного національного колориту.

Крім того, у партії соліста часто зустрічаються характерні акценти, зміни темпу, елементи інтонаційного діалогу між саксофоном та оркестровими інструментами (або фортепіано), а також окремі технічні складнощі. Наприклад, багато протяжних нот мають виконуватися з *vibrato*, що є одним із головних засобів тембрового збагачення звуку, що в контексті саксофонної партії набуває як академічного благородства, так і джазової експресії. Його застосування дозволяє виконавцю передати глибину емоційного стану, властивого поетичній концепції Концерта-поєми.

*Rubato* виконує функцію художнього «дихання» фрази, створюючи ефект спонтанності, що наближає інтерпретацію до джазової імпровізації, водночас зберігаючи структурну цілісність академічної форми. Прийом *accelerando*, наявний у кульмінаційних епізодах, підсилює драматичну напругу музичного розвитку та сприяє динамічному розгортанню форми. Доволі часто трапляються позначення *non metrum*, що передбачає інтерпретацію музичного тексту у вільному темпі, що, у свою чергу, робить певні ритмічні побудови умовними. Такі позначення вимагають від виконавця високого рівня художньої свободи та гнучкості мислення, дозволяючи вільно варіювати темп, ритм і динаміку відповідно до індивідуального розуміння музичного змісту.

Цікавим є використання у сольній партії саксофона рідкісного прийому джазової техніки *growl*, яка виконує не лише декоративну функцію, але й виступає засобом емоційної агресії, контрасту та виразного зіставлення різних тематичних шарів твору. Такий прийом надає звуку експресивного,

«гаркучого» забарвлення і значно збагачує темброву палітру інструмента, висвітлюючи індивідуальність виконавського стилю соліста.

У шостій цифрі партитури вступає саксофон, де композитор подає ремарки *non metrum* і *quasi trembita*. Початкове соло поєднує джазові ознаки (глісандо, свободу метру) з тембровими асоціаціями, імітуючи звучання трембіти, що створює образ із характерними інтонаціями української музики: «супроводжувальна функція оркестру (лише окремі акорди) дає право говорити про те, що композитор мислить цей вступ як каденцію соліста» (Ніколаєвська, 2020: 336). Тема саксофона (ц. 7) презентує синтез вокальної, мовленнєвої та інструментальної інтонаційності. Тут чітко окреслюються риси джазової стилістики: свінгова пульсація, характерна атака звуку, специфіка *vibrato*, інтонаційні відтінки та ефект випередження метричної пульсації. Аналізуючи інтерпретацію Концерту першим його виконавцем В. Чуріковим-старшим, Юлія Ніколаєвська визначає її як інтегровальну стратегію та висвітлює характерні риси стилю виконавця: «Характерним є те, що виконавець відразу демонструє поєднання академічної та джазової інтонації: наприклад, на початку ц. 7 звук більш академічний, з другої половини такту – включаються прийоми вібрато і типові “бенди – під’їзди” до основного звуку» (Ніколаєвська, 2020: 338).

Розділ *Andante* (ц. 16) витриманий у блюзовому дусі: повільний темп, секундові інтонації, синкоповані ритми в партіях саксофона та баса, характерна пульсація супроводу. Особливу увагу привертають імпровізаційні епізоди саксофона, які, з одного боку, фіксують авторське бачення через точно виписаний ритм, а з іншого – залишають простір для виконавської свободи. В таких моментах постає проблема гармонічної й стилістичної відповідності імпровізації, що вимагає від саксофоніста володіння арсеналом джазових моделей, гнучкого відчуття ритму та здатності інтегрувати власну поетику у композиторський задум. На початку теми саксофон звучить у середньому регістрі, але в подальшому переходить у високий, набуваючи

більш експресивного забарвлення. Композитор по чергово акцентує то джазову, то академічну природу інструмента.

Розробковий розділ (ц. 14–19) підводить до першого *tutti*, після чого відбувається зміна фактури: з'являється баладний епізод саксофона з інтонаціями смутку, пасторальне соло флейти та контрастні репліки вібрафона. Далі звучить ліричний монолог саксофона, що переходить у стрімкий рух (ц. 21), де ритмічну основу формують литаври, струнні педалі та ударна установка.

Найбільш віртуозний і «джазовий» характер має розділ *Allegro vivo*. Композитор використовує традиційні прийоми джазової стилістики: *walking bass*, характерні звуковидобувальні засоби ударних, пульсацію бас-гітари, акордові блоки у мідних та фортепіано, сурдини, глісандо, вібрато, свінг (у ц. 45 прямо вказано ремарку *swing*). Цей розділ представляє певний технічний виклик для соліста. Фактура, побудована на швидкому русі шістнадцятими тривалостями, рясно доповнена форшлагами, глісандо та іншими орнаментальними елементами, надає звучанню ефектності, водночас ставлячи під випробування виконавські можливості саксофоніста. Для опанування цього епізоду необхідна системна робота над текстом, яка передбачає поступове формування моторики та точності артикуляції. Ефективною є методика, заснована на принципі «від повільного до швидкого»: початкове відпрацювання у повільному темпі (наприклад,  $\varepsilon = 60$ ) з подальшим поетапним прискоренням. Після досягнення технічної стабільності (без помилок і неточностей) виконавець закріплює результат через багаторазове повторення, поступово підвищуючи темп на 5–10 одиниць до моменту досягнення швидкості, зазначеної автором. Такий підхід дозволяє виробити технічну надійність.

У цьому розділі саксофон отримує простір для імпровізації: наприклад, у відрізку від 8-го такту після ц. 30 та за 5 тактів до ц. 38 використовуються не темперовані глісандо, мелізматика, стакатні глісандо. Хоча партитура містить авторський варіант, вона водночас надає виконавцю право створити

власну імпровізацію. Це завдання потребує від музиканта не лише технічної вправності, але й глибокого знання джазової гармонії, володіння моделями джазового мислення та відчуття стилю. Адже вміння імпровізувати є ключовою складовою джазової виконавської практики, яка забезпечує органічність та переконливість інтерпретації.

Подальший розвиток музичного матеріалу веде до потужних оркестрових *tutti* (ц. 33–38), де поєднуються остинатні ритми, синкоповані акорди та підвищена експресивність. Вершина кульмінації досягається у цифрах 38–41, після чого музика поступово переходить до фінальних епізодів. Особливого значення набуває каденція соліста (4 такти до ц. 45) – драматична кульмінація концерту, що написана поза метричними рамками й має відверто імпровізаційний характер.

Кода (ц. 49) не прагне до віртуозності, а створює ефект «розчинення» саксофонного тембру в загальному звучанні оркестру. Останні ноти партії саксофона звучать приглушено, немов віддаляючись, що створює враження зникання у просторі.

Виконавські завдання, поставлені у Концерті-поємі В. Золотухіна, виходять далеко за межі звичайної технічної вправності. Вони передбачають поєднання системної роботи над складними пасажами з опануванням імпровізаційного мислення, що виводить саксофоніста на рівень творчого співтворця. Участь виконавця в процесі формування інтерпретаційного простору виявляється подвійною: з одного боку це точне відтворення композиторського тексту, з іншого – внесення власних художніх смислів через імпровізацію та індивідуальну стилістику. Саме у цьому балансі між технічною дисципліною та творчою свободою полягає головний виклик і водночас цінність виконання концерту.

Оскільки ключові розділи твору передбачають активне використання імпровізаційних прийомів, які не можуть бути повністю відтворені виключно засобами академічної школи гри на інструменті, то для успішного опанування цього аспекту необхідним є систематичне тренування у сфері

імпровізаційної практики. Зокрема, ефективним може стати звернення до спеціалізованих навчальних посібників і методик. В українській виконавсько-педагогічній традиції особливе значення мають праці Віктора Васильовича Чурікова (2011, 2026, 2026), що містять широкий спектр джазових ідіом та методичних розробок, спрямованих на розвиток ритмічної свободи, інтонаційної гнучкості та стилістичної виразності саксофоніста.

Водночас надзвичайно корисним є використання зарубіжних джерел, що вже стали класикою джазової педагогіки. Це насамперед методичні збірники Джеймі Еберсольда (Aebersold, 1997-2026), спрямовані на формування імпровізаційних навичок через практику з акомпанементом (*play-along series*), а також праці Джері Кокера (Coker et al, 1970), які пропонують теоретичне й практичне осмислення джазової мови, гармонії та мелодичного розвитку. Таким чином, підготовка до виконання «Концерту-блюзу» передбачає інтеграцію академічної школи з джазовою імпровізаційною практикою, що забезпечує виконавцю не лише технічну надійність, але й здатність до творчого співтворення у межах інтерпретаційного простору твору.

### *2.2.2 Концерт-каприччіо на тему Паганіні для саксофона з духовим оркестром Г. Калинковича*

Вже назва показує рівень взаємодії двох жанрів: каприса (каприччіо) як твору, написаного у вільній формі, віртуозного за характером та концерту – як віртуозного твору з оркестром. Інтерес представляє факт створення цього концерту у супроводі духового оркестру.

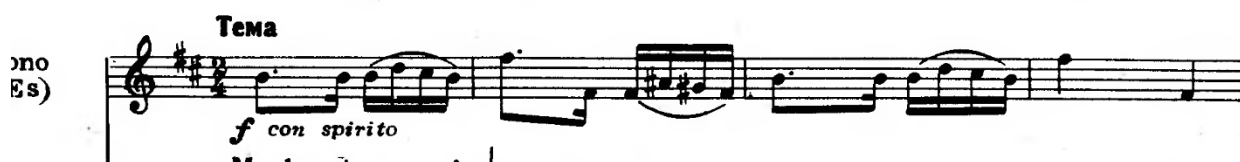
Наступний рівень взаємодії – рівень формоутворення. Твір написано у формі вільних варіацій, причому кожна з них має свій музичний образ.

На рівні інтонаційної образності – поєднання двох типів – романтичної та сучасної. Стосовно теми самого каприса драматична експресивна інтонація вкрай яскраво виражена як і партії саксофона, і у партитурі оркестру.

Можна відзначити, що саксофон звучить майже безперервно на тлі та за активної підтримки оркестру, виконує важливу ритмічну, драматичну та колористичну функцію. Фактура твору прозора, складається як з коротких акордів та синкоп, так і з м'яких, витриманих співзвучь з використанням яскравих гармоній. Елементи додекафонії, алеаторики, характерні для творчості Г. Калінковича, у цьому концерті відсутні. Композитор ретельно підійшов до вивчення виконавських та виразних засобів саксофону, що дозволило знайти яскраві темброві фарби та створити концерт віртуозного типу.

Отже, форма твору є темою з 9 варіаціями, які групуються між собою за принципом 3-частинного концертного циклу.

Тема відразу заявлена віртуозно, хоч і в темпі *Moderato assai*



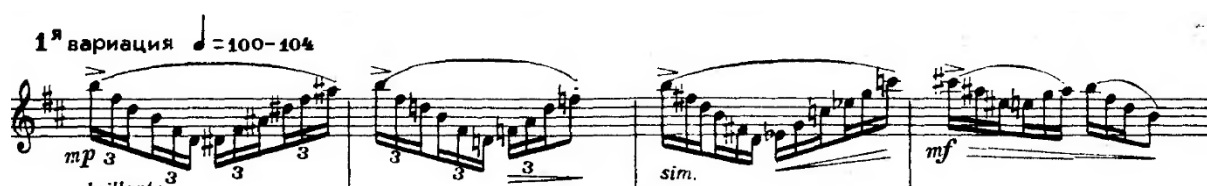
Приклад 16.

На наш погляд, ще один рівень взаємодії у цьому концерті проявляється на рівні тембру. Так, каприс як репрезентант скрипкової віртуозності вимагає від звучання саксофона іншого підходу до звуку. Він має бути легшим, прозорішим, без характерного саксофонового «гарчання».

1-4 варіації, об'єднані темповою єдністю (з невеликими відхиленнями це темп *Allegro*) утворюють перший міні-цикл, подібний до функцій з 1 частиною концерту.

Варіації є фігураційними і презентують такі види техніки:

Висхідні-низхідні пасажі у швидкому темпі за звуками акорду – 1 варіація (в характері *brillante*):



Приклад 17.

Ламані октави – 2 варіація (характер – *grazioso*):



Приклад 18.

Стакато – 3 варіація (*animato*):



Приклад 19.

4 варіація – оркестрова – замикає цей міні-цикл (продовжує штрих стакато із попередньої варіації), але й відкриває новий. У 4 варіації змінюється тональність (було d-moll, стало f-moll, в якій написана наступна варіація).

Варіації 5-8 утворюють наступний міні-цикл, в якому незвичайним чином виявляється подвоєна пара опозицій «повільна частина-скерцо».

Функцію повільної частини концерту виконує 5 варіація – *Andante sostenuto*. Крім зміни темпу їй властива зміна типу виразності. Автор виписує штрих *vibrato*, характер *cantabile* і як результат – співуча мелодія варіації – справжній Романс:



Приклад 20.

Цій варіації, що відповідає семантиці повільної частини, властива речитативність (у подальшому розвитку) та діалогічність з оркестром.

6 варіація (Des-dur, *Allegretto*) виконує функцію скерцо. Розмір 6/8 та загальний рух сприяють створенню цього характеру:



Приклад 21.

Скерцозність проявляється тут і в перекличках соліста з оркестром, індивідуалізації оркестрових тембрів (своєрідна «гра» тембрами).

7 вариация (повертається тональність f-moll) – тип маршу (Marcia). Чіткий жанровий прообраз передано через специфіку артикулювання, щільного стакатного звучання (у партії оркестру). Саксофон (у мотивному розвитку тут вичленено початковий мотив теми) протиставляється звучанню оркестру плавною лінією, штрихом легато, інтонаціями співу.

Зв'язкою між 7 та 8 вариациями стає сольна Каденція (Cadenza recitando) – експресивне речитативне висловлювання саксофону. Тематичних зв'язків із темою вариаций тут немає, а тонально каденція готує B-dur наступної, 8-ї вариации. Інтонаційно речитативність як тип висловлювання вже з'являлася в 5 (повільної вариации). У контексті жанру Каденція утворює риси концертності.



Приклад 22.

8 варіація – *Andantino cantabile* B-dur. Ще більш співуча, ніж 5 варіація, вона посилює ліричний центр цього твору.

Нарешті, остання, 9-а варіація повертає тональність d-moll, близькість первісного тематизму та поєднання соліста та оркестру (оркестр виконує підтримуючі акорди).

Кода (*Allegro vivo*) повертає характер виконання – *brillante*.

Отже, що за безперечної переваги принципу варіаційності у творі Г. Калінковича (жанр вільних варіацій) дозволяє нам виявити риси концертного жанру?

Важливою стає тональна драматургія Концерту та об'єднання кількох варіацій у більші блоки. Так, з погляду тональності можемо відзначити:

Тема та 1-3 варіації – тональність d-moll

У 4-5 та у 7 варіаціях – тональність f-moll (з відхиленням у 6 варіації у Des-dur)

Cadenza та 8 варіація – B-dur

9 варіація та Кода – d-moll

Таким чином, ми бачимо, що тональність d-moll обрамляє цикл, всередині є досить тривала дія сфери f-moll, B-dur перед закінченням відтіняє повернення в основну тональність.

Наступна риса – ознаки тематичної єдності. Так, можна відзначити характерні невеликі епізоди в оркестрі (проведення головної інтонації теми) перед 2-ою та перед 3-1 варіаціями, перед 9-ою варіацією. Дещо скупе звучання оркестру і стислість першої інтонації теми є постійним «нагадуванням» основної інтонаційної ідеї Концерту.

Взаємодії виявляються і рівні типів висловлювання: розвиток скрипкової теми призводить до появи Каденції з типовими для саксофона речитативними інтонаціями. Наявність Каденції є стійкою ознакою жанру концерту.

## *Висновки до Розділу 2.*

Розділ 2 присвячений двом національним вимірам творів для саксофона – американському та українському. Вибір американських та українських творів для саксофона зумовлений їхньою особливою репрезентативністю у розкритті взаємодії національного й універсального в інструментальній музиці. Американський репертуар дозволяє осмислити саксофон як інструмент, що набув глобального культурного значення завдяки джазовій традиції, специфічній тембровій естетиці, імпровізаційності та синтезу академічних і неакадемічних музичних практик. Українські твори, своєю чергою, демонструють процес творчої адаптації саксофона до національного музичного простору, виявляючи особливості його інтонаційного, тембрового, жанрового та образно-сислового переосмислення в українській композиторській культурі.

Зіставлення американського та українського репертуару дає можливість розглянути саксофон як інструмент, у якому перетинаються універсальні закономірності музичного розвитку та національно зумовлені способи художнього висловлювання. У цьому контексті американська музика репрезентує один із провідних механізмів глобалізації саксофонного звучання, тоді як українська – процес його національної конкретизації, культурної адаптації та включення в систему сучасної української ідентичності.

Так, в американському культурному середовищі саксофон набув особливої художньої виразності та став одним із символів музики ХХ століття. США (ширше – Америка) є принципово важливими для дослідження саксофона з кількох причин:

1. *Існування саксофона як інструмента джазової культури.* Хоча саксофон був винайдений Адольфом Саксом у Європі, саме в США він отримав надзвичайно потужний розвиток у джазі, блюзі, свінгу, бі-бопі, ф'южн та інших стильових напрямках. Унаслідок цього саксофон став не лише інструментом певного складу, а своєрідним носієм нової музичної

артикуляції, імпровізаційності, ритмічної свободи та тембрової індивідуалізації.

2. *Формування специфічної американської тембрової естетики.* В американській музиці саксофон репрезентує особливий тип звукової суб'єктивності: від інтонаційної гнучкості й вокальності до різкості, енергійності, блюзової експресії та імпровізаційної свободи. Його тембр часто функціонує як носій індивідуального «голосу» виконавця.

3. *Взаємодія академічної та неакадемічної традицій.* Американський репертуар дозволяє простежити, як саксофон переходить між різними музичними сферами – джазом, академічною музикою, популярною культурою, кіномузикою та експериментальними практиками. Це особливо важливо для теми «національне й універсальне», оскільки американська музика демонструє, як локальна культурна специфіка може набувати глобального значення.

4. *Репрезентація модерного типу музичного мислення.* Американські твори для саксофона часто пов'язані з такими категоріями, як мобільність, відкритість форми, ритмічна свобода, синтез стилів, індивідуалізація тембру та діалог із масовою культурою. У цьому сенсі саксофон постає як інструмент модерності, здатний поєднувати різні музичні мови.

Отже, американський репертуар (зокрема, Концерт і соната П. Крестона, сюїта Р. Молінеллі та використані перекладення творів Е. Віла-Лобоса і А. П'яцоллі) у дослідженні може розглядатися не тільки як приклад певної національної школи, а як модель глобалізації саксофонного звучання. Через аналізовані твори можна продемонструвати, як національно марковані інтонації, ритми, темброві моделі та жанрові практики стають частиною універсального музичного лексикону.

Українські твори, обрані для презентації у творчому мистецькому проєкті та науковому обґрунтуванні, дають змогу дослідити не лише національну специфіку саксофонного звучання, а й механізми формування національної ідентичності через освоєння універсального інструмента.

Проаналізовані концерти В. Золотухіна та Г. Калинковича важливі з таких позицій:

1. Українські композитори використовують саксофон не лише як універсальний тембровий ресурс, а й як засіб передачі специфічної інтонаційності, драматизму, ліризму, фольклорних алюзій, історичної пам'яті та сучасного досвіду.

3. Дослідження концертних творів українських авторів дає змогу простежити, як саксофон інтегрується в академічну музичну культуру України. Взагалі український саксофонний репертуар є важливим матеріалом для осмислення сучасної української композиторської школи. Він демонструє, що національна музична культура розвивається не лише через традиційні інструменти та жанри, а й через творче освоєння нових тембрів, технік і виконавських практик.

Уведення українських творів до дослідження дозволяє представити українську творчість для саксофона як самостійну складову європейського та світового культурного процесу, що дає можливість актуалізувати український репертуар, виконавські школи та композиторські пошуки.

Концерт-поема для саксофона з оркестром Володимира Золотухіна є зразком складного і водночас цілісного авторського стилю, що базується на поєднанні академічних засад композиційної форми з естетикою відкритого, діалогічного музичного мислення. Такий підхід дозволяє композитору не лише актуалізувати ідеали класичної традиції в умовах сучасного інтонаційного простору, а й створювати музику, однаково зрозумілу як професійному слухачеві, так і широкій аудиторії. Твір є яскравим прикладом жанрово-стильового синтезу, де поєднуються академічна форма та джазова виразність. Інтерпретаційний простір цього твору розкривається як багаторівнева взаємодія композиторської ідеї та виконавської свободи. З одного боку, саксофоніст стикається з низкою технічних і стильових завдань: складною пасажною технікою, застосуванням специфічних прийомів (глісандо, band, growl, свінг), а також необхідністю імпровізації. З іншого

боку, саме імпровізаційні епізоди та свобода трактування надають виконавцеві можливість створювати власний «зустрічний текст», у якому реалізується індивідуальна поетика.

Інтерпретаційний простір Концерту-поєми можна визначити як динамічне поле діалогу між композитором і виконавцем, між минулим та сучасним, де поєднуються технічна дисципліна і творча свобода. Саме в цій діалектичній єдності полягає головна цінність твору як для музикознавчого аналізу, так і для виконавської практики.

Концерту-каприччіо для саксофона з духовим оркестром Г. Калінковича властиві елементи камерності, що виявляються особливостями інструментування. Оркестрові партії, як правило, витримуються в легких, прозорих тонах і не протиставляються партіям інструментів, що солюють.

Так, серед основних виконавських труднощів Концерту-каприччіо Г. Калінковича зазначимо:

- високі вимоги до якості артикуляції, у тому числі при виконанні мордентів на перехідних, так званих «глухих» нотах, що важко беруться на саксофоні;

- бездоганність володіння виконавським диханням під час виконання протяжних звуків з різноманітним ритмічним оформленням під час гри на піано;

- тонкість фразування та висока культура виконання штрихів, що передбачає особливу чіткість роботи мови та пальців у їх тісній взаємодії;

- бездоганність володіння всіма регістрами інструменту, особливо при виконанні висхідних і низхідних октавних стрибків рівними восьмими штрихами *staccato* в динаміці *mp* і *p*.

Особливість запропонованого зіставлення творів для саксофона полягає в тому, що США та Україна репрезентують різні типи взаємодії національного й універсального (увиразнено в таблиці).

### **Американський вимір**

Саксофон як інструмент  
глобального музичного впливу

Джазова, блюзова, імпровізаційна  
традиція

Формування нової тембрової  
естетики

Глобалізація саксофонного  
звучання

Інструмент як символ модерності й  
свободи

### **Український вимір**

Саксофон як інструмент  
творчого переосмислення

Академічна, фольклорно-  
інтонаційна та сучасна  
композиторська традиція

Адаптація універсального  
тембру до українського  
культурного контексту

Націоналізація та  
індивідуалізація саксофонного  
звучання

Інструмент як засіб синтезу  
та сучасного висловлювання

На наш погляд, у США саксофон значною мірою став одним із джерел універсалізації нової музичної мови, а в Україні він демонструє, як універсальний інструмент може бути включений у конкретну національну систему інтонацій, образів і культурних смислів.

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження зумовлено необхідністю презентації саксофону як концертного інструменту у різних національних вимірах.

Так, для *французького* національного стилю саксофона характерно: інтерес до орієнтальності як сфери художнього експерименту та пошуку нових естетичних вражень, культура деталей, стриманість виразових засобів, увага до тембрової пластики, особлива чутливість до акустичного простору, естетика *l'art de vivre* (мистецтво переживання миттєвого стану, де головною художньою цінністю стає не подієвість, а тонкість емоційного й звукового враження).

«Рапсодія» для саксофона та оркестру Клода Дебюссі є одним із найоригінальніших творів раннього академічного саксофонного репертуару та важливим зразком французького музичного модерну початку XX століття. У результаті проведеного дослідження встановлено, що К. Дебюссі переосмислює саму природу саксофона крізь призму французької національно-стильової естетики. Головний інструмент у «Рапсодії» втрачає функцію домінантного концертного героя і перетворюється на елемент тембрової драматургії, інтегрований у загальний оркестровий простір. Його виразність ґрунтується не на технічній демонстративності, а на гнучкості фразування, м'якості тембру, нюансуванні звучання та здатності створювати особливу акустичну атмосферу. Визначено, що антивіртуозність у творі є свідомою стильовою установкою композитора. Стриманість саксофонового викладу, наявність тривалих пауз, відсутність зовнішньо ефектної концертної риторики відповідають французькій естетиці звукового нюансу, прозорості фактури та делікатності художнього висловлювання. Саме через подібне трактування саксофона К. Дебюссі реалізує характерний для французької культури принцип переваги колористичного мислення над драматичною експресією. «Рапсодія» демонструє характерний для французької культури

межі століть інтерес до орієнтальності як сфери художнього експерименту та пошуку нових естетичних вражень.

Отже, проведене дослідження підтверджує, що «Рапсодія» для саксофона та оркестру є не лише важливим етапом становлення академічного саксофонного мистецтва, а й своєрідною моделлю французької національно-стильової естетики. Через темброву драматургію, антивіртуозне трактування саксофона, імпресіоністичну плинність форми та колористичне мислення К. Дебюссі створює новий тип концертності, у якому головним носієм змісту стає сама якість звучання.

*Американський* національний стиль творів для саксофона є певним узагальненням, але в цілому тяжіє до ритміко-тембрової та імпровізаційної складової. Виокремлено такі його складові, як залучення джазової інтонаційності (синкопування, свінговість, блюзові інтонації, гнучкість метроритму та характерна артикуляційна свобода, поєднання концертної віртуозності та імпровізаційної природи); ритмічна енергія та моторність (активна пульсація, остинатність, поліритмія, метрична варіативність; ритм часто стає одним із головних носіїв драматургії, як у творах П. Крестона); темброва експресивність і технічна свобода (використання широкого спектра артикуляційних, динамічних і регістрових можливостей саксофона та його різновидів; орієнтація на індивідуальність виконавського висловлювання); синтез академічної та популярної музики (взаємодія європейської композиційної традиції з джазом, блюзом, популярною, театральною музикою,).

*Український* національний стиль творів для саксофона позначено такими складовими, як: симфонізація та темброва масштабність (тяжіння до розгорнутого оркестрового мислення, поліпластовості фактури й використання саксофона як повноцінного симфонічного тембру, а не лише віртуозного солюючого інструмента); використання ладових, мелодичних і ритмічних моделей української пісенності та танцювальних формул; мелодизм і вокалізація саксофонного тембру (орієнтація на співучу,

декламаційно-речитативну мелодику; саксофон часто функціонує як своєрідний «людський голос»; синтез жанрів і стилів та контрастність образно-драматургічних сфер (поєднання ліричного, епічного, драматичного й танцювального начал; характерні різкі зміни емоційного регістру та фактури).

Також акцентовано різні види синтезу як рису, притаманну концертному жанру у ХХ ст, зокрема – для українських композиторів. Якими є рівні взаємодії є у досліджених двох концертах?

- *рівень жанру*. У В. Золотухіна поєднуються ознаки концерту (є солуючий інструмент і оркестр, є каденції соліста) та ознаки поеми (у концерті одна частина, але розділи АLEGRO, Анданте та АLEGRO), у концерті Г. Калинковича – ознаки концерту та жанру Каприччіо (від назви Капрісів Паганіні).
- *рівень форми (структури)*. Наприклад, у концерті Г. Калінковича форма Концерту поєднана з формою варіацій на тему Паганіні (тема, 9 варіацій та кода), у концерті В. Золотухіна концерт поєднано з поемою.
- *рівень інтонацій, ритму, тематизму*. У концерті В. Золотухіна застосовуються прийоми джазової музики: синкопи, глісандо, рухи поза метром, імпровізаційність (епізоди, які грають *ad libitum* – вільно). У концерті Г. Калинковича використовується високий регістр саксофону для того, щоб бути подібним до тембру скрипки. Можна відзначити, що саксофон звучить майже безперервно на тлі та за активної підтримки оркестру, виконує організуючу ритмічну, драматичну та колористичну функцію.

Отже, музика для саксофона ХХ–ХХІ століть демонструє своєрідну діалектику національного та універсального. З одного боку, розвиток інструмента відбувається у контексті формування національних композиторських та виконавських шкіл, кожна з яких наділяє саксофон специфічним інтонаційним, тембровим, ритмічним і жанрово-стильовим змістом. Французька традиція утверджує його як носія витонченої тембрової

культури, американська – розкриває потенціал джазової ритміки, імпровізаційності та тембрової свободи, українська – актуалізує пісенність, можливість синтезу, симфонічність. З іншого боку, саме множинність цих національних моделей поступово виводить саксофон за межі локальної стильової ідентичності, демонструючи його універсальність як сучасного концертного інструмента. Він виявляється здатним органічно інтегрувати різну музичну стилістику – академічну, фольклорну, джазову, авангардну – та функціонувати в найрізноманітніших жанрових і виконавських контекстах. Таким чином, історія саксофона XX–XXI століть є не лише історією формування національних шкіл, а й процесом поступового відкриття універсального художнього потенціалу інструмента, у якому національна своєрідність стає не обмеженням, а ресурсом у процесах глобалізованої культури.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Авилов В. Саксофон в контексте музыкально-исполнительской традиции 19-20 веков: к проблеме инструментально-исполнительского стилизового моделирования : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03. Одесса : ОДМА им. А.В. Неждановой, 2012. 19 с.
- Василевич Ю. (2008). Методичні основи навчання гри на саксофоні. *Науковий вісник* : зб. статей. К. : НМАУ імені П.І. Чайковського ; упор. М. Давидов, В. Сумарокова. 77, кн..14. 202-213.
- Воропаєва, О. В. (2009). *Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків. 16 с.
- Гнатів, Т. Ф. (1993). *Музична культура Франції рубежу XIX-XX століть*. Навчальний посібник для музичних вузів. Київ, Музична Україна. 262 с.
- Горбаль Я. (2020). Соната для саксофона П. Крестона в аспекті універсальї жанру інструментальної сонати у XX столітті. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро. 19. 181–192.
- Громченко В. (2020). *Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX — початку XXI 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. 302с.
- Громченко В.В. (2022). Французьке саксофонне мистецтво на фестивальній сцені Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. праць ДАМ ім. М. Глінки. № 23. 3–15. <https://doi.org/10.33287/222230>
- Громченко В.В. (2022). Інструментальна вокальність як інтерпретаційна основа духової арії Е. Боцца. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та*

- зарубіжся / зб. наук. праць РДГУ. Рівне: Волинські обереги, В. 14. С. 90–94. [https://rshu.edu.ua/images/nauka/zb\\_2022\\_ist\\_stan\\_muz\\_zb.pdf](https://rshu.edu.ua/images/nauka/zb_2022_ist_stan_muz_zb.pdf)
- Гусарова, О. В. (1988). *Володимир Золотухін* [ред. Г. Родіна]. Київ: Музична Україна (Творчі портрети українських композиторів). 40 с.
- Зотов Д. (2017). Виконавство на саксофоні в системі музичної культури ХХ століття. Дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2017. 234 с.
- Ігнатченко, Г. (1986). Діалог з вічністю. *Музика*. С. 31.
- Ігнатченко, Г. (2006). Парадигми творчості композитора. *Музика*. С. 24.
- Концерт-поема: для саксофона-альта з оркестром: з доданням парт. саксофона-альта / переклад для саксофона-альта й фп. автора; ред. парт. саксофона В. Чурікова. (1988). Клавір (І клавір, 56 с.; І парт., 8 с.). Київ: Музична Україна.*
- Крупей, М. (2006). *Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ–ХХ століть) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Одеса. 35 с.*
- Крупей М. В. (2003). Саксофон в контексті розвитку музичного виконавства. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: збірка статей. Київ, Вип. 26. Книга 9. 269–284. (Серія: «Музичне виконавство»).*
- Крупей М. (2004). Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста. *Науковий вісник: всеукр. тем. зб. К. : НМАУ імені П.І. Чайковського; упор. М. Давидов, В. Сумарокова, Вип. 40, кн.10. С. 36-48.*
- Максименко, Л. П. (2012). Рапсодія К. Дебюссі: до проблеми становлення концертного академічного саксофонного репертуару. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. №3. С. 50-56. Режим доступу: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/19596/1/MAKSYMENKO.pdf>.*

- Максименко Л. (2013). Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). Київське музикознавство. Вип. 47. С. 217-223.
- Максименко Л. (2012). Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. №1. С. 59-65.
- Мимрик М., Савчук І. Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. С. 159-179. <https://ru.scribd.com/document/544619508/Mysu-2017-17-12#>
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: монографія*. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського. 576 с.
- Оболенська М. (2024). Особливості метроритму творів П. Крестона в фокусі фортепіанного супроводу. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 57–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-9>.
- Оболенська, М., Міц, О. (2025). Французький стиль в музиці: репрезентація ментальності у виконавській практиці (у сольному та ансамблевому вимірах). *Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура»*. №43. Одеса. С.18-35. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-2>
- Очеретовська, Н. (1980). Харківські композитори – ленінському ювілею. *Музика*. С. 14.
- Павлишин С. (2007). Американська музика. Львів : БаК. 316 с.
- Понькина А. (2009). Саксофон в музыкальной культуре XX века (на материале сонатного творчества зарубежных и украинских композиторов) : диссертация ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.03 –Музыкальное искусство. Харьков. 257 с.
- Рощенко-Авер'янова, О. Г. (2007). Кафедра композиції і інструментування крізь призму історії харківської композиторської школи. *Pro Domo Mea*:

- Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.* Харків. С.336.
- Савченко, Г. (2021). Оркестровка Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна: Компаративний аналіз. *Аспекти історичного музикознавства*, (XXIII). С. 65–77. <https://doi.org/10.34064/khnum2-2304>
- Стецюк Р. (2019). Інструментально-видовий стиль як исполнительський феномен (на примере саксофона). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків. Вип. 54. С. 154–173.
- Стецюк Р. (2013). Саксофонне джазове музицирование на примере творчества Джона Колтрейна и Сонни Роллинза: магістерська робота, Харків. 56 с.
- Стецюк Б. О. (2020). Види музичної імпровізації: класифікаційний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків. Вип.57. 178–196.
- Харнонкорт, Н. (2002). *Музика як мова звуків*. Науково-популярне видання (пер. Г. Курков). Суми, Собор. 184 с.
- Чжан Чі. (2021). 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». Вип. 46. Том 2. С.49–55. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/46-2-7>.
- Чжан, Чі. (2023). *Типологія виконавських стилів у творчості для саксофона : дис... докт. філософії*. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. 213 с.
- Чуриков, В. (2011). *Джазова імпровізація на саксофоні*. Харків. 816 с.
- Чуриков В. (2011). 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. 47 с.

- Чуріков, В. (2026). *Основи імпровізації в блюзі для саксофона-альта та тенора*: хрестоматія з додатком фонограм у форматі mp3 для самостійної роботи здобувачів першого освітньо-професійного рівня вищої освіти – бакалавр. Харків. 185 с.
- Чуріков, В. В. (2026). *Розвиток імпровізаційних навичок для саксофона-альта та тенора*: хрестоматія для здобувачів першого освітньо-професійного рівня ступеня вищої освіти – бакалавр. Харків. 102 с.
- Aebersold, J. (1992). *How to play jazz and improvise : play-a-long book and recording set for all instruments*. 6th ed. USA. 105 p.
- Bailey D. (1993). *Imrovisation its nature and practice in music*. USA: Da Capo Press.
- Coker, J., Casale, J., Campbell, G., Greene, J. (1970). *Patterns for Jazz*. 3rd ed. USA : Studio P/R. 170 p.
- Cowell H. (1948). Paul Creston. *MQ*. v. 34. No 4. 533-543.
- Creston P. URL : <http://www.allmusic.com/artist/paul-creston-q7199>
- Creston P. (1961). *Principles of Rhythm*. Franco Colombo Inc. New York. 229 p.
- Diachenko, Iurii; Ovchar, Oleksandr; Dubka, Oleksandr; Pastukhov, Oleksandr; Duve, Khrystyna; Kostiuk, Dmytro (2021). 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*. 151-156 DOI: 10.22937/IJCSNS.2021.21.11.20.
- Durand, J. (1927). *Lettres de Claude Debussy A Son Editeur*. A. Durand et Fils, Paris. 202 p.
- Kelly, B. L. (2008). *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*. Boydell & Brewer. 285 p.
- Meier, M. (2017). *Analysis of a master of music recital: a showcase of the saxophone in a variety of styles*. A Thesis for the degree Master of Music. Kansas State University. Manhattan, Kansas, 44 p.

- 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#>
- Noyes, J. R. (2007). Debussy's Rapsodie Pour Orchestre Et Saxophone Revisited. *The Musical Quarterly* 90, no. 3/4: 416-45. URL: <http://www.jstor.org/stable/25172879>. 434.
- Saxophone Acoustics. URL: <http://www.phys.unsw.edu.au/music/saxophone/>
- Saxophone History Timeline 1814-1995. URL: <http://www.leesax.com/Student%20Materials/Saxophone%20Timeline.pdf> (дата доступа 20.03.2023).
- Saxophone. *Grove's Dictionary of music and musicians* / Grove's; [ed. by J. A. Fuller Maitland]. In 5 Vol. Vol. IV. New York : The Macmillan Company, 1908. P. 234.
- Sweitzer C. K. (2010). A Metrical Analysis and Rebarring of Paul Creston's Sonata for Alto Saxophone and Piano, Op. 19. Degree of Master of Music. Lincoln, Nebraska. 93 p.
- Tomeo E. R. (2022). Paul Creston Sonata op.19 for Eb Alto Saxophone and Piano: A performative, analytical and rhythmic approach. Degree of Master of Music. Koninklijk Conservatorium, Antwerpen. 69 p.
- Zharkova, V. (2021). Music by Claude Debussy and Maurice Ravel: a Modern View of the Problem of Style Identification. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine* (130). P. 24-51. Doi: 10.31318/2522-4190/2021/130/231181.
- Zininger Thomas (2013). 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. 152 p.

## **ДОДАТКИ**

**Додаток А**

**Спеціальний курс за тематикою творчого мистецького проєкту**

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС**

**«НАЦІОНАЛЬНІ ВИМІРИ КОНЦЕРТНИХ ЖАНРІВ ДЛЯ  
САКСОФОНА – ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА»**

**МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА ЗА ТЕМАТИКОЮ ТВОРЧОГО  
МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**«НАЦІОНАЛЬНІ ВИМІРИ КОНЦЕРТНИХ ЖАНРІВ ДЛЯ  
САКСОФОНА: ФРАНЦІЯ, США, УКРАЇНА»**

**АВТОР: ЧУРІКОВ ВІКТОР ВІКТОРОВИЧ**

**ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК:  
ОВЧАР ОЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ,  
КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ДОЦЕНТ**

**НАУКОВА КОНСУЛЬТАНТКА:  
НІКОЛАЄВСЬКА ЮЛІЯ ВІКТОРІВНА,  
ДОКТОР МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ПРОФЕСОР**

**Харків – 2026**

|                                         |                                                               |
|-----------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| <b>Спеціальність</b>                    | <b>025 Музичне мистецтво</b>                                  |
| <b>Галузь знань</b>                     | <b>02 Культура і мистецтво</b>                                |
| <b>Освітній ступінь</b>                 | <b>магістр</b>                                                |
| <b>Курс</b>                             | <b>1 / 2</b>                                                  |
| <b>Освітньо-професійна програма</b>     | <b>музичне мистецтво, фахова профілізація саксофон</b>        |
| <b>Обсяг дисципліни (години / ECTS)</b> | <b>120 / 4</b>                                                |
| <b>Статус дисципліни</b>                | <b>Вибіркова</b>                                              |
| <b>Мова викладання</b>                  | <b>Українська</b>                                             |
| <b>Види занять</b>                      | <b>Лекційні заняття, практичні заняття, самостійна робота</b> |

**Анотація навчальної дисципліни.** Навчальна дисципліна «Національні виміри концертних жанрів для саксофона: історія, теорія, практика» присвячена комплексному дослідженню процесів становлення, розвитку та функціонування концертних жанрів у саксофонному мистецтві крізь призму національних музичних традицій та виконавських шкіл. Курс охоплює широке коло питань, пов'язаних з історією академічного саксофонного виконавства, еволюцією концертного репертуару для саксофона, особливостями композиторського мислення різних країн та формуванням національно зумовлених виконавських моделей інтерпретації. Особлива увага приділяється вивченню жанрових різновидів концертної музики для саксофона, серед яких концерт, концерт-поема, концертна фантазія, соната, сюїта та інші форми, що посіли важливе місце у світовому саксофонному репертуарі ХХ–ХХІ століть.

У процесі вивчення дисципліни здобувачі ознайомлюються з історичними передумовами виникнення саксофона та його інтеграції в академічну музичну культуру, специфікою розвитку французької виконавської школи як фундаменту професійного саксофонного мистецтва, особливостями американської, європейської та української традицій, а також із сучасними тенденціями розвитку саксофонного виконавства. Значне місце у курсі відводиться аналізу творчості композиторів, чиї твори стали визначними зразками концертного репертуару для саксофона, зокрема Володимира Золотухіна, Мирослава Скорика, Миколи Лисенка, Юрія Щуровського, Герша Калинковича, Франсуа Борна, Рожера Бутрі, Ежена Боцца, Деніса Жолі, Даріуса Мійо, Поля Крестона, Роберто Молінелі та Астора П'яццоллі. Розгляд зазначених композицій дозволяє простежити особливості національного музичного мислення, жанрової драматургії, стилістики та художньо-виражальних засобів, характерних для різних культурних традицій.

Важливою складовою курсу є вивчення проблем інтерпретації концертного репертуару для саксофона, зокрема питань артикуляції, фразування, тембрової організації звучання, динамічного розвитку, виконавської драматургії та сценічної комунікації. Значна увага приділяється формуванню навичок аналітичного опрацювання музичного тексту, виявленню національно-стильових особливостей творів та пошуку індивідуальних виконавських рішень на основі історико-теоретичного й художнього аналізу. Поєднання теоретичної підготовки з практичним опрацюванням творів забезпечує формування цілісного уявлення про сучасне саксофонне мистецтво як важливий складник світової музичної культури.

**Метою** вивчення дисципліни є формування у здобувачів системного розуміння історії, теорії та практики концертних жанрів для саксофона, усвідомлення ролі національних традицій у розвитку саксофонного виконавства, а також набуття професійних компетентностей, необхідних для здійснення стилістично обґрунтованої інтерпретації творів різних епох, жанрів і національних шкіл. Курс орієнтований на здобувачів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» та поєднує лекційні, семінарські й практичні форми навчання, спрямовані на розвиток виконавської майстерності, науково-аналітичного мислення та творчої самореалізації майбутнього музиканта-виконавця.

#### Частина 1. ІСТОРІЯ КОНЦЕРТНИХ ЖАНРІВ ДЛЯ САКСОФОНА

1. Виникнення саксофону та формування концертного репертуару
2. Розвиток жанру концерту у ХХ столітті
3. Національні школи виконання на саксофоні
4. Еволюція стилістики концертної музики
5. Французька школа як основа академічного саксофонного виконавства та концертного репертуару
6. Саксофон у творчості композиторів ХХ століття: від академічної традиції до новаторських пошуків
7. Українська музика для саксофона: становлення національного концертного репертуару
8. Жанрові різновиди концертної музики для саксофона: концерт, концерт-поема, фантазія, рапсодія, соната.
9. Семінарське заняття.
10. Практичне заняття, присвячене роботі з обраними творами концертних жанрів для саксофона

#### Частина 2. НАЦІОНАЛЬНІ СТИЛІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ТРАДИЦІЇ

1. Клавесин: органологія, типологія, специфіка. Історія розвитку і поширення клавесину, клавесинні школи.
2. Французькі старовинні трактати XVII–XVIII століть як джерело виконавського знання.
3. Природа музики: погляди барокових майстрів.
4. Музична риторика: від теорії до виконавської практики
5. Риторичні фігури у творчості французьких клавесиністів.

6. Метафорика творчості французьких клавесиністів.
7. Музична мова французьких клавесиністів - жанрові та гармонічні інновації французьких клавесиністів.
8. Вплив італійського мистецтва на музику французьких майстрів
9. Семінарське заняття.
10. Практичне заняття, присвячене роботі з обраними творами концертних жанрів для саксофона.

### Частина 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСНОВИ КОНЦЕРТНИХ ТВОРІВ ДЛЯ САКСОФОНА: ПРАКТИЧНИЙ ДИСКУРС

1. Французька саксофонна школа як базова традиція інструмента.
2. Французький концертний стиль XX століття.
3. Німецько-австрійська традиція: симфонізація саксофона.
4. Американська школа: джазово-класичний синтез.
5. Франко-американська концертна естетика.
6. Східноєвропейська саксофонна школа: фольклоризація саксофонного концерту.
7. Іспанська концертна модель: ритм і театральність.
8. Українська традиція саксофонного концерту.
9. Семінарське заняття.
10. Практичне заняття, присвячене роботі з обраними творами концертних жанрів для саксофона.

#### Семінарські заняття

1. Вступ до спецкурсу: саксофон як концертний інструмент.
2. Французька школа: витоки академічного саксофонного мистецтва.
3. Французький концертний репертуар XX століття.
4. Німецько-австрійська симфонічна модель.
5. Американська школа: джаз і академічний концерт.
6. Франко-американський синтез.
7. Саксофон у східноєвропейській традиції.
8. Українська школа саксофонного концерту.
9. Іспанська та середземноморська традиція.
10. Скандинавська модель: мінімалізм і простір.
11. Авангард і розширені техніки саксофона.
12. Глобалізація концертного саксофона XXI століття.
13. Виконавський аналіз твору концертного жанру для саксофона (за вибором здобувача).

#### Форми навчання

Теоретичне лекційне навчання, практичні та семінарські заняття, самостійна робота.

#### Питання для самостійної роботи

1. У чому полягають специфічні риси французької саксофонної школи та як вони вплинули на формування концертного репертуару для інструмента?
2. Як проявляється взаємодія академічної традиції та джазових елементів у американській концертній практиці саксофоністів? Наведіть приклади творів або стилістичних моделей?
3. Проаналізуйте роль саксофона в симфонічному контексті німецько-австрійської традиції. Чому цей інструмент довго залишався “маргінальним” у цій школі?
4. Яким чином національний фольклор впливає на формування концертних творів для саксофона в східноєвропейських (зокрема українській) музичних традиціях?
5. Охарактеризуйте тенденції глобалізації саксофонного концертного жанру у ХХІ столітті та поясніть, як вони змінюють поняття “національного стилю” у виконавстві.

### **Орієнтовний перелік питань для підсумкового контролю:**

1. У чому полягає історична роль А.Сакса у формуванні концертного статусу саксофона?.
2. Як французька виконавська школа визначила академічні стандарти саксофонного мистецтва?
3. Охарактеризуйте основні риси французького концертного стилю для саксофона ХХ століття..
4. Яким чином імпресіоністична естетика вплинула на темброве мислення у творах для саксофона (зокрема у Claude Debussy)?
5. У чому полягає специфіка симфонічного трактування саксофона в німецько-австрійській традиції?
6. Чому саксофон рідко використовувався в класичному німецькому симфонізмі ХІХ століття?
7. Як творчість Richard Strauss демонструє потенціал саксофона в оркестрі?.
8. Які особливості американської концертної школи для саксофона сформувалися під впливом джазу?
9. У чому полягає сутність франко-американського стилістичного синтезу в концертних творах?
10. Проаналізуйте внесок Paul Creston у розвиток класичного саксофонного концерту.
11. Які національні риси характерні для східноєвропейської традиції саксофонного виконавства?
12. Як українська композиторська школа формує власну модель саксофонного концерту?
13. Яким чином іспанська музична традиція впливає на ритміку та сценічність саксофонних творів?
14. У чому полягає специфіка скандинавської естетики у концертному репертуарі для саксофона?

15. Як авангардні техніки розширюють виконавські можливості саксофона в концертному жанрі?

16. Які основні тенденції глобалізації впливають на трансформацію національних стилів у сучасному саксофонному мистецтві?

### **Практична частина підсумкового контролю:**

Виконання твору концертного жанру для саксофона.

### **Рекомендована література**

1. Богданов, В. (2000). Історія духового музичного мистецтва України. Харків: Основа. 288 с.
2. Василевич Ю. (2008). Методичні основи навчання гри на саксофоні. *Науковий вісник* : зб. статей. К. : НМАУ імені П.І. Чайковського ; упор. М. Давидов, В. Сумарокова. 77, кн..14. 202-213.
3. Горбаль Я. (2020). Соната для саксофона П. Крестона в аспекті універсальї жанру інструментальної сонати у XX столітті. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро. 19. 181–192.
4. Громченко В. (2020). *Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX — початку XXI 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. 302с.
5. Громченко В.В. (2022). 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, В. 14. С. 90–94.  
[https://rshu.edu.ua/images/nauka/zb\\_2022\\_ist\\_stan\\_muz\\_zb.pdf](https://rshu.edu.ua/images/nauka/zb_2022_ist_stan_muz_zb.pdf)
6. Зотов Д. (2017). Виконавство на саксофоні в системі музичної культури XX століття. Дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2017. 234 с.
7. Крупей, М. (2006). *Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX століть)* : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Одеса. 35 с.
8. Крупей М. В. (2003). Саксофон в контексті розвитку музичного виконавства. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*: збірка статей. Київ, Вип. 26. Книга 9. 269–284. (Серія: «Музичне виконавство»).
9. Крупей М. (2004). Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста. *Науковий вісник*: всеукр. тем. зб. К. : НМАУ імені П.І. Чайковського; упор. М. Давидов, В. Сумарокова, Вип. 40, кн.10. С. 36-48.

10. Максименко Л. (2013). Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). Київське музикознавство. Вип. 47. С. 217-223.
11. Максименко Л. (2012). Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. №1. С. 59-65.
12. Мимрик М., Савчук І. Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. С. 159-179. <https://ru.scribd.com/document/544619508/Mysu-2017-17-12#>
13. Стецюк Р. (2019). Інструментально-видовий стиль як исполнительський феномен (на прикладі саксофона). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків. Вип. 54. С. 154–173.
14. Стецюк Б. О. (2020). Види музичної імпровізації: класифікаційний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків. Вип. 57. 178–196.
15. Чжан, Чі. (2023). *Типологія виконавських стилів у творчості для саксофона* : дис... докт. філософії. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. 213 с.
16. Чуріков, В. (2011). *Джазова імпровізація на саксофоні*. Харків. 816 с.
17. Чуріков В. (2011). 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. 47 с.
18. Чуріков, В. (2026). *Основи імпровізації в блюзі для саксофона-альта та тенора*: хрестоматія з додатком фонограм у форматі mp3 для самостійної роботи здобувачів першого освітньо-професійного рівня вищої освіти – бакалавр. Харків. 185 с.
19. Чуріков, В. В. (2026). *Розвиток імпровізаційних навичок для саксофона-альта та тенора*: хрестоматія для здобувачів першого освітньо-професійного рівня ступеня вищої освіти – бакалавр. Харків. 102 с.
20. Creston P. (1961). *Principles of Rhythm*. Franco Colombo Inc. New York. 229 p.
21. Meier, M. (2017). *Analysis of a master of music recital: a showcase of the saxophone in a variety of styles*. A Thesis for the degree Master of Music. Kansas State University. Manhattan, Kansas, 44 p.
22. 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#>
23. Saxophone Acoustics. URL: <http://www.phys.unsw.edu.au/music/saxophone/>

24. Saxophone History Timeline 1814-1995. URL: <http://www.leesax.com/Student%20Materials/Saxophone%20Timeline.pdf> (дата доступа 20.03.2023).
25. Saxophone. *Grove's Dictionary of music and musicians* / Grove's; [ed. by J. A. Fuller Maitland]. In 5 Vol. Vol. IV. New York : The Macmillan Company, 1908. P. 234.
26. Sweitzer C. K. (2010). A Metrical Analysis and Rebarring of Paul Creston's Sonata for Alto Saxophone and Piano, Op. 19. Degree of Master of Music. Lincoln, Nebraska. 93 p.
27. Tomeo E. R. (2022). Paul Creston Sonata op.19 for Eb Alto Saxophone and Piano: A performative, analytical and rhythmic approach. Degree of Master of Music. Koninklijk Conservatorium, Antwerpen. 69 p.
28. Zininger Thomas (2013). 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. 152 p.

## І.ТВОРЧА СКЛАДОВА ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ КОНЦЕРТНІ ВИСТУПИ

**Концерт №1 «Національні виміри концертних жанрів для саксофона:**  
**Франція»**  
08.04.2024.  
Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського

*Програма:*

1. Франсуа Борн. Фантазія на теми з опери Ж. Бізе «Кармен»;
  2. Роже Бутрі. «Дивертисмент»;
  3. Ежен Бозза. «Арія»;
  4. Деніс Жолі. «Арія і танок»;
  5. Даріус Мійо. Сюїта «Скарамуш».
- Виконавці: Віктор Чуріков (саксофон). Партія фортепіано: Марія Оболенська

45:16

<https://www.youtube.com/watch?v=9QZlZDgubpo>



## Концерт №2 «Україна»

12.02.2026

Харків, культурний центр «Фома»

### Програма:

В. Золотухін. Концерт-поема для саксофона та естрадно-симфонічного оркестру

Г. Калинкович. Концерт-капричіо для саксофону з духовим оркестром

М. Лисенко Елегія

Ю. Щуровський .Романс

М.Скорик Мелодія

Виконавці: Віктор Чуріков (саксофон). Партія фортепіано – Марія Оболенська

51:49

<https://youtu.be/05wMH1t2980>



НАЦІОНАЛЬНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ  
МИСТЕЦТВ

НАЦІОНАЛЬНІ ВИМІРИ КОНЦЕРТНИХ  
ЖАНРІВ  
ДЛЯ САКСОФОНА

УКРАЇНА

- Володимир Золотухін "Концерт-поема"
- Мирослав Скорик "Мелодія"
- Микола Лисенко "Елегія"
- Юрій Щуровський "Романс"
- Герш Калинкович "Концерт-капричіо на тему Паганіні"

КОНЦЕРТ № 2  
ТВОРЧОГО АСПІРАНТА

**ВІКТОРА  
ЧУРІКОВА**

**12 лютого  
16:00  
2026 рік**

Творчий простір «ФОМА»,  
вул. Університетська, 10

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР - МАРІЯ ОБОЛЕНЬСКА

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК  
ДОЦЕНТ, КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА -  
ОЛЕКСАНДР ОВЧАР

НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ  
ДОКТОР МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ПРОФЕСОР  
ЮЛІЯ НІКОЛАЄВСЬКА

## Концерт №3 «Америка»

27.08.2026

Харків

### Програма:

1. Роберто Молінееллі. «Чотири картини Нью-Йорку» (Мрійливий світанок; Танго клуб; Сентиментальний вечір; Бродвейська ніч)
2. Ейтор Вілла-Лобос. «Шоро №1»
3. Пол Крестон. Концерт для саксофона з оркестром в 3х частинах.
4. А.П'яцолла. Лібер-танго

Виконавці: Віктор Чуріков (сопрано, альт-саксофон). Іван Степаненко (баритон-саксофон). Партія фортепіано – Марія Оболенська

01.02.43

<https://www.youtube.com/watch?v=z3ONK7zZRyw>



The poster features a dark background with a close-up image of a saxophone and hands playing it. The text is white and organized into sections.

**НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ**

**НАЦІОНАЛЬНІ ВИМІРИ КОНЦЕРТНИХ ЖАНРІВ  
ДЛЯ САКСОФОНА**

---

**АМЕРИКА**

- Пол Крестон "Концерт"
- Роберто Молінелі "Чотири картини Нью-Йорку"
- Ейтар Віла-Лобос "Шору №1"
- Астор П'яцолла "Лібертанго"

---

|                                   |                                                     |
|-----------------------------------|-----------------------------------------------------|
| КОНЦЕРТ № 3<br>ТВОРЧОГО АСПІРАНТА | <b>27 серпня</b><br><b>16:00</b><br><b>2026 рік</b> |
| <b>ВІКТОРА<br/>ЧУРІКОВА</b>       |                                                     |

---

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР - **МАРІЯ ОБОЛЕНСЬКА**

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК  
ДОЦЕНТ, КАНДИДАТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА -  
**ОЛЕКСАНДР ОВЧАР**

НАУКОВИЙ КОНСУЛЬТАНТ  
ДОКТОР МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ПРОФЕСОР  
**ЮЛІЯ НІКОЛАЄВСЬКА**

## II. ТВОРЧА АПРОБАЦІЯ

### СТАРТАП

06.09.2025

в межах навчальної дисципліни «Теорія та практика музичної комунікації»  
zoom-стартап творчого мистецького проєкту «Національні виміри  
концертного жанру для саксофона: Україна, Франція, США»

**06.09.25  
12:00**

**ЗООМ-СТАРТАПИ ТВОРЧИХ  
МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ**

здобувачів «Доктор мистецтва»  
1-го року навчання:

|                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                           |                                                                                                                    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Юрій<br/>Сухленко</b><br>«Мовою серця»:<br>антологія творів для<br>клавесину Ж.-Ф.Рамо<br>у парадигмі сучасного<br>фортепіанного<br>виконавства | <b>Владислав<br/>Саверський</b><br>Історичні постаті<br>в дзеркалі<br>композиторської<br>творчості XVIII-XX ст.:<br>досвід диригентської<br>інтерпретації | <b>Віктор<br/>Чуриков</b><br>Національні виміри<br>концертних жанрів<br>для саксофону:<br>Франція, Україна,<br>США |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Модератор – доктор мистецтвознавства, професор Юлія Ніколаєвська

### МАЙСТЕР-КЛАС

30.04.2026

Майстер-клас на тему «Практикум з виконавства на духових  
інструментах для початківців» ДШМ №3 м. Харкова (онлайн).

**МАЙСТЕР-  
КЛАС**

**НА ТЕМУ:**  
“Практикум з виконавства на духових  
інструментах для початківців”

ЗДОБУВАЧА ОСВІТНЬО-  
ТВОРЧОГО СТУПЕНЯ  
ДОКТОРА МИСТЕЦТВА  
ХАРКІВСЬКОГО  
НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТА МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

**30 квітня  
16:00  
2026 рік  
(онлайн)**

**ВІКТОРА  
ЧУРІКОВА**

### III. АПРОБАЦІЯ НАУКОВОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ

**ПУБЛІКАЦІЇ** (ORCID: 0000-0002-4801-8950)

За тематикою творчого мистецького проєкту надруковано такі статті:

1. Чуріков, В., & Чуріков, В. (2026). Інтерпретаційний простір у Концерті-поємі для саксофона альту з оркестром Володимира Золотухіна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 78, 118–134. <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.06>  
[https://intermusic.kh.ua/vypusk78/pro78\\_6\\_118-134Churikov.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk78/pro78_6_118-134Churikov.pdf)
2. Чуріков В. Саксофон поза віртуозністю: національно-стильовий вимір «Рапсодії» Клода Дебюссі. *Проблеми взаємодії мистецтва та теорії і практики освіти*, 79, 31–51. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.02>.  
[https://intermusic.kh.ua/vypusk79/pro79\\_2\\_31-51Churikov.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk79/pro79_2_31-51Churikov.pdf)

#### **ВИСТУПИ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ:**

1. III Всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (номінація «Автори творчих мистецьких проєктів»). Презентація «Концерт-поєма В. Золотухіна: погляд на виконання через 38 років після прем'єри (10–11 травня 2025 року, Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського).
2. Науково практична конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (24–25 березня 2026 р., Харків).
3. Науково-творчий проєкт «У тіні belle époque: невідомі сторінки музичної Франції» (21-23 червня 2026 р.).