

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

**Кафедра музичного мистецтва естради та джазу
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА КОМПОЗИЦІЙ ДЛЯ САКСОФОНУ
ФІЛА ВУДСА ТА АНДРІЯ ЧМУТА**

Магістерська робота
Волочнюк Марини Вікторівни

Науковий керівник :
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач Зінченко В. О.

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
Авторів мають посилання на відповідне джерело



Волочнюк Марина Вікторівна

Харків-2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРІВ ДЛЯ САКСОФОНА	7
1.1. Саксофон як предмет дослідницького розгляду	7
1.2. Твори для саксофона в доробку українських композиторів XX-XXI століть	16
Висновки до Розділу 1	20
РОЗДІЛ 2. САКСОФОН В СОЛЬНИЙ ТА АНСАМБЛЕВІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ	21
2.1. Специфіка академічного виконавства на саксофоні	21
2.2. Естрадно-джазове виконавство на саксофоні: жанрова система, видатні персоналії	32
Висновки до Розділу 2	49
РОЗДІЛ 3. САКСОФОННА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ- ПРАКТИКІВ	50
3.1. Твори для саксофона з інструментальним супроводом: досвід композиційно-драматургічного і виконавського аналізу	50
3.1.1. Філ Вудс. «Соната для саксофона альт та фортепіано»: досвід композиційного аналізу	53
3.1.2. Особливості виконавських інтерпретацій Сонати для саксофона альт та фортепіано Філа Вудса (у виконанні Віктора Морозко та Джона Харле)	59
3.2.1. Український смус-джаз на прикладі творчості Андрія Чмута та Володимира Лебедева	61
3.2.2. Специфіка виконавських інтерпретацій композиції «Moving Forward» Андрія Чмута	67
Висновки до Розділу 3	70
ВИСНОВКИ	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	74

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В музичному мистецтві XX-XXI століття саксофон є інструментом, без якого важко уявити джазову та естрадну музику. Специфіка його тембру, що має високу виразність, багатство прийомів гри та здатність виконувати майстерно складний у технічному відношенні музичний матеріал зробили його невід'ємним учасником фактично усіх джазових стилів. Також саксофон широко використовується в академічній музиці, де інструмент діаметрально протилежно може трактуватися композиторами і поставати у різних художніх образах – від романтико-ліричних до авангардно-експресивних. Існує ряд розробок, які стосуються специфіки саксофонного виконавства, а також досліджень, що пов'язані з репертуаром, створеним для цього інструменту. Мало дослідженим питанням є вивчення специфіки саксофонних творів, написаних виконавцями-практиками. Доцільно окреслити своєрідність творів провідних саксофоністів XX-XXI століття та виділити якими є їх характерні особливості.

Питання, що стосуються виконавства на саксофоні, окреслювались в ряді робіт сучасних авторів. В праці Ю. Василевича розкрито основні проблеми, що стосуються використання саксофону в джазовій музиці, а також питанню розвитку імпровізаційної техніки саксофоністів. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва XX століття аналізується Д. Зотовим. Також наявний ряд праць, які пов'язані з аналізом саксофонного репертуару. В дисертаційному дослідженні Д. Максименка окреслюються риси європейського саксофонного концерту, а саме теоретичні засади та виконавські інспірації. В роботі М. Мимрика та І. Савчука висвітлено музично-виражальні можливості саксофону в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. В дисертаційному дослідженні А. Понькіної

окреслено роль саксофону у музичній культурі XX століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів).

Об'єктом дослідження є саксофонне мистецтво XX-XXI століття, **предметом** – виконавська специфіка творів для саксофону, створених композиторами-практиками.

Мета дослідження полягає у висвітленні специфіки трактування саксофону в музичному мистецтві XX-XXI століття на прикладі творів композиторів-практиків.

Поставлена мета реалізується у наступних **наукових** завданнях:

- розкрити основні питання, що стосуються саксофонного виконавства;
- проаналізувати тенденції розвитку саксофонного мистецтва XX-XXI століття на прикладі Сонати для саксофону та фортепіано Філа Вудса;
- розглянути особливості джазових творів українських провідних саксофоністів Андрія Чмута та Володимира Лебедева;
- охарактеризувати виконавську специфіку саксофонних творів академічної та джазової традицій.

Матеріалом дослідження обрано Сонату для саксофона та фортепіано Ф. Вудса, «Moving Forward» і «Night Ride» А.Чмута, «Back To The Present» В.Лебедева та відеозаписи В.Мороско, Д.Харле, Б. Джеймса.

Методологія дослідження: Методологічну основу магістерської роботи становить комплексний підхід до вивчення обраної теми у поєднанні з наступними методами:

- *порівняльний метод* впроваджується для виділення спільних та відмінних рис у виконавських версіях творів композиторів-саксофоністів;
- *аналітичний метод* використано з метою дослідження специфіки творів для саксофону;

- *історичний метод* застосовується для окреслення етапів творчого становлення композиторів-саксофоністів;
- *інтерпретаційний метод* впроваджено для аналізу різних виконавських версій одного твору;
- *компаративний метод* залучається задля висвітлення мобільних та стабільних чинників у саксофонних творах.

Теоретична база дослідження складається з наукових розробок з наступних напрямків:

- *історії та теорії мистецтва гри на саксофоні* (А. Понькіна [30, 31, 32, 33]; Л. Максименко [18, 19]);
- *жанри та стилі композиторської творчості для саксофону* (Р. Стецюк [37], Ю. Василевича [5]);
- *музична інтерпретація* (Д. Зотова [11], В. Москаленко [23]);
- *виконавські прийоми* (А. Гладких [7], А. Понькіна [31]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у дослідженні специфіки саксофонних творів композиторів-практиків на прикладі Сонати для саксофона альт та фортепіано Ф. Вудса та «Moving Forward» А. Чмута.

Практичне значення отриманих результатів проведеного дослідження полягає в можливості їх використання в подальших наукових розробках, присвячених вивченню саксофонного мистецтва, в навчальних курсах для бакалаврів та магістрів вищих музичних закладів України: «Виконавсько-педагогічна майстерність», «Історії джазових стилів», «Аналіз музичних творів». Також, для підготовки естрадних та джазових саксофоністів.

Апробація. Окремі наукові положення та результати роботи були викладені у доповіді на III Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (ХНУМ, 21–22 травня 2022 р.).

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, що поділяються на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг магістерської роботи становить 81 сторінок, з них основного тексту – 74 сторінки. Список використаних джерел містить 62 джерела, з них 13 – іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОНАВСТВА НА САКСОФОНІ

1.1. Саксофон як предмет дослідницького розгляду

Розкриття теми дослідження потребувало залучення наукових праць, що стосуються різних сфер саксофонного виконавства. Важливу частину теоретичної бази кваліфікаційної роботи становили праці методичного характеру, в яких автори приділяли увагу питанню виконавської майстерності саксофоніста. Також, основою джерельної бази слугували роботи, в яких обґрунтовувались аспекти, що стосуються технічної сторони виконавства, насамперед, різних прийомів гри, що актуалізуються у зв'язку із ускладненням саксофонного репертуару. І, відповідно, було залучено праці сучасних мистецтвознавців, які досліджували саксофонний репертуар. На основі даного кола робіт буде здійснено спробу охарактеризувати особливості взаємодії між виконавською та композиторською діяльністю саксофоністів.

Саксофонне виконавство в просторі музичного мистецтва ХХІ століття відбувається як в сфері академічного, так і джазового виконавства. Доцільно надати формулювання, що саме можна віднести до академічного та джазового мистецтва, а також окреслити їх ключові риси. Поняття академічна музика (або серйозна академічна музика) визначається як така, що естетичне (а не побутове) призначення та значну автономність, моральність. Для неї характерний як високий естетичний зміст, нерідко філософська глибина, складність форм, успадковування традицій. Академічна музика визначається вітчизняною дослідницею А. Тормаховою, як «музика європейських композиторів-професіоналів, представлену конкретними музичними жанрами (опера, симфонія, ораторія, соната), які мають спільні принципи організації музичного матеріалу (сонатний, рондо,

репризний), своєрідну драматургію, техніку написання та ряд інших ознак» [41, с.25].

З формуванням академічного виконавства нерозривно пов'язане поняття «школа». Його виокремлює у своїй роботі А. Понькіна, звертаючи увагу саме на саксофонне виконавство. «Основним критерієм поняття «школи» є історичний генезис виконавської майстерності в межах якого-небудь географічного простору, де сформувався осередок музичної освіти і виникла спільна виконавсько-педагогічна традиція тандему «вчитель-учень». Наслідком цього процесу явилась методична література, так звана «Школа гри на саксофоні», де відображені педагогічні принципи і тенденції мистецтва гри на саксофоні» [30, с.181]. Тобто в академічному виконавстві наявність традиції взаємодії між вчителем та учнем є однією з базових ознак, що підкріплюється формуванням спеціального комплексу літератури.

Одними з базових робіт стали ті, в яких було приділено увагу формуванню майстерності саксофоніста. Час виникнення саксофону (1842 рік, коли його показали Г. Берліозу). Всі різновиди сучасного саксофона мають широкий спектр звук-технічних можливостей, вони обумовлені порівняльною легкістю видобування звуку, нескладною технікою октавного передування, утворення аплікатури, яскравістю тембру і контрастністю динаміки. Існує взаємозв'язок між різними компонентами виконавського апарату музиканта (дихання, губи, пальці, руки). Надзвичайно важливими є чотири етапи постановки апарату: загальна постановка, постановка виконавського дихання, постановка амбушюра, артикуляційна постановка та аплікатурна постановка. Увага до нюансів, пов'язаних з постановкою виконавської техніки, можуть сприяти опануванню новітніх прийомів гри, що актуалізуються в сучасній саксофонній практиці. Дані положення мають важливе значення для подальшої професійної діяльності. Виділяють такі прийоми гри, як *detache*, *marcato*, *staccato*, *martele*, *non legato*, *portato*, *legato*. Також можна виокремити колористичні штрихи, які є більш складними,

проте їх виразність є більшою, ніж у тих, що були раніше згадані – це *frullato*, подвійне *staccato*. Також у виконавській діяльності саксофоніста велику увагу треба приділяти грі *vibrato*, адже воно відіграє важливу роль, як у академічному, так і джазовому мистецтві.

Серед питань, які розглядають автори, необхідно виділити ті, що стосуються інтонування. Якщо у сфері джазового виконавства використовується принцип дещо «приблизного» інтонування, в академічному здебільшого наявне досить чітке попадання у потрібний звук. Чинники, що будуть впливати на характер звучання та на інтонування є різними. Серед них варто згадати як перегрів корпусу саксофону, що може призвести до деякого завищення загального ладу хроматичного звукоряду саксофона, а також при зміні динаміки.

У роботах вітчизняної авторки А. Понькіної досліджується особливість саксофонного репертуару, а саме – жанру сонати, як у творчості зарубіжних, так і українських композиторів. В дисертаційному дослідженні «Саксофон у музичній культурі XX століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів)» вона приділяє увагу тим новим прийомам гри, що формуються у сучасному саксофонному виконавстві. Понькіна, аналізуючи сучасну композиторську творчість для саксофона, виділяє групу нетрадиційних колористичних засобів виразності, які лише нещодавно виникли, або були трансформовані в процесі розвитку музичної культури. До першої групи вона відносить й ті, що виникли в межах естрадно-джазового виконавства, а також й ті, що сформувались у академічному. Це такі прийоми: «фрулато (*frullato*), гроул (*growl*), слеп (*slap*), флажолети чи обертони (*harmonique*), одночасна гра на інструменті та спів, всілякі оперування повітрям, аерозвуки, мікроінтервалика, бісбігляндо (*bisbigliando*), ударні ефекти, глісандо (*glissando*), сміє (*smear*), звуки надвисокого регістру, сморцато (*smorzato*), акордика» [33, с.11]. Наразі більшість цих прийомів застосовуються у всіх сферах саксофонного виконавства. Окрім цього зміни

та певного перевтілення здобувають різні типи тремоло, вібрато, а також перманентне дихання.

На думку авторки, у останній третині XX століття приділяється велика увага жанру саксофонної сонати, що пов'язано з розвитком виконавської практики, що супроводжувалось високим рівнем технічної віртуозності саксофоністів. В той самий час жанр сонати дозволяв показати великий спектр душевних поривів людини. «... Все це знайшло найбільш природне відображення в такому камерному жанрі як соната, а новий інструменталізм допоміг відобразити за допомогою тембру особливості багатогранної доби)» [33, с. 14]. Причому саме у сонатній формі інструмент зміг розкрити увесь свій потенціал, пов'язаний з демонстрацією технічних та виразних можливостей саксофону. Місцем концентрації технічної віртуозності у сонаті постає каденція, що виступає чинником музичної драматургії, причому в ній, як правило, містяться найбільш цікаві з точки зору сонорики місця. «Особливістю каденцій в сонатах для саксофона є не лише показ віртуозних можливостей інструмента, але й акцентування уваги на його темброво-сонорних та художніх можливостях, продиктованих семантичними функціями твору. Це призводить до психологізації змісту каденції (замість віртуозного самовираження)» [33, с.13]. Роль каденції у сонатній формі також стає надзвичайно різноманітною, адже в ній може по-різному втілюватись авторський задум, згідно якому каденція може поставати місцем, що має розробковий характер, а також виконувати роль вставки, постлюдії, інтерлюдії, гратись сольо або у супроводі іншого інструменту (як правило, фортепіано). В різних композиторських інтенціях саксофонні сонати починають поступово еволюціонувати від тонально-романтичного типу до авангардно-атонального, де можливі включення елементів додекафонної техніки, серіальної нарівні з класичною музичною мовою. При цьому значно трансформується виконавський склад, який може доповнюватися не лише різними інструментами, а й також магнітофонною стрічкою. Все це сприяє

аккумуляції усіх можливостей саксофону. Також у статті «Исполнительская школа и композиторское творчество для саксофона: аспекты взаимодействия» А. Понькіна прагне окреслити причини надзвичайного поширення сонатного жанру, що на її думку обмовлено пошуком «нових форм, нового інструменталізму, фактури», а породженням «нових типів музичної семантики» [30, с.188];

Р. Стецюк в роботі «Саксофон в джазі: аспекти парадигматики» обґрунтовує особливості використання саксофону в джазі, який має своє специфічне звукове забарвлення, для якого притаманний «солодкий» та експресивний звук. У джазовому мистецтві саксофон, за його твердженням, є титульним інструментом, а сам джаз неможливий без мистецтва імпровізації. Причому на думку Р. Стецюка, для музиканта-імпровізатора центральним елементом в індивідуальній творчій системі координат виступає «виконавський звукообраз самого інструменту, що поєднує темброво-акустичні і образно-семантичні характеристики» [41, с.185]. Для саксофоністів-імпровізаторів важливий арсенал технічних прийомів, які формуються ними у процесі виконавської діяльності. Автор окреслює, що джазові стилі мали різний характер, це відображалось на складі виконавців, характері імпровізування.

Так у такому джазовому напрямку як свінг переважає ансамблевий склад виконавців, причому використовується колективна імпровізація, де є почергове *solo* учасників. Зовсім інша специфіка такого стилю, як бібоп, де наявний менший склад учасників, імпровізація є набагато складнішою. Імпровізація у виконавців нерідко спиралась на авторські теми, причому вони виступали не настільки простими, як у свінгу, де використовувався принцип варіацій. Натомість у бібопі могли бути навіть такі композиційні структури, що притаманні академічній музиці, як-от сонатна (хоча така форма скоріше була виключенням, аніж правилом).

Також кажучи про індивідуально-творчі складові джазової імпровізації Стецюк пропонує звернутись до різних компонентів виконавської манери саксофоністів. Серед таких складників він виділяє особливості штрихів, манери гри, специфіку побудови імпровізації, тобто конструювання її з певного типу фраз. Автор наводить в якості приклада характеристики імпровізації К. Хокінса, для якої у різні періоди творчості були притаманні дещо різні характеристики: переважання відривчастого чи плавного звучання, розкутості чи жорсткості, використання коротких фраз. На думку Р. Стецюка «Саксофон в джазі пройшов досить складний шлях становлення, але зберіг статус одного з “титульних” інструментів, що символізують це мистецтво. Як і джаз в цілому, його саксофонна “гілка” розвивалася в руслі певного естетичного “роздвоєння”, при якому інструмент мислився то як той, що належить поп-культурі (естрадний джаз), то як той, що використовується в рамках елітарної стилістики, близькою академічному авангарду (фрі-джаз)» [41, с.194].

Аспекти застосування саксофону у джазі окреслюються в статті Ю. Василевича «Саксофон у джазовій музиці: основи імпровізаційної техніки виконання». Дослідницька увага пов'язана з виділенням основних джазових напрямків, означенням їх характерних рис, потім автором аналізуються ті особливості, що притаманні саме джазовому виконавству. Це й специфіка звуковидобування, фразування, ритмічні особливості, а також ті прийоми, що характерні саме для саксофонної гри у джазі. Окремий інтерес представляють ті чинники, що впливають на формування імпровізації – це вибір ладів, синкопування та свінг як основа ритмічної організації. Для автора імпровізація виступає результатом тривалої практики, пов'язаної з вивченням «відповідних методичних праць, кращих прикладів джазового мистецтва», а також з безпосереднім дослідженням зразків імпровізаційного мистецтва не лише саксофоністів, а й інших джазових виконавців.

Надзвичайно ґрунтовним є дисертаційне дослідження «Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття» Д. Зотова, в якому приділяється увага різним питанням, що пов'язані з саксофонним виконавством. Це й питання формування національних та регіональних виконавських шкіл, особливостей інтерпретаційної діяльності, її підґрунтя та інших чинників, що впливають на саксофонне виконавство (в тому числі й композиторська творчість для саксофону). Автор намагається окреслити чинники та передумови становлення його у французькій музичній культурі, німецькій, а також українській. Д. Зотов виділяє ті відмінності, що притаманні кожній національній традиції. Найбільш прогресивною є французька школа, в якій саксофон став своєрідним символом оновлення музичної культури. Причому саксофонне мистецтво у Франції розвинулось у всіх сферах музики – як у академічній, так і популярній музиці. «Сучасний стан французької саксофонної школи охарактеризовано як найвищу точку її еволюції. Саксофон став одним з найпопулярніших, «титкульних» інструментів у галузі розважальної та джазової музики сучасної Франції. Класичні засоби музикування взаємодіють тут із пошуками нових акустичних можливостей» [11, с.13]. Якщо казати про розвиток саксофонної школи Німеччини, то варто зазначити, що чимало виконавців поєднували саксофонне виконавство із грою на інших духових інструментах. Велику роль приділяли й виконавству в межах джазового мистецтва, й академічному. Причому в сфері академічної музичної культури виникає ряд творів, зокрема Квінтет ор. 34 для саксофона, двох скрипок, альту та віолончелі Адольфа Буша, Концерт для саксофона з оркестром ор. 6 Едмунда фон Борка. Нерідко до саксофону звертаються у своїх творах композитори-авангардисти А. Берг у «Lulu Suite» та опері «Lulu», а також К. Штокхаузен. Він «репрезентував саксофон як авангардистський інструмент у новій електронній музиці, активно залучаючи його у свої твори як сольо, так і в ансамблі з іншими

інструментами: «Gruppen» (1957), «Tierkreis» (1957), цикл опер «Licht. Die sieben Tage der Woche» (1977 – 2003)» [11, с.7].

Також, в дисертаційному дослідженні Зотова піднімається питання розвитку регіональних саксофонних шкіл в Україні. Зокрема в поле його наукового інтересу потрапляє Полтавська школа. На прикладі цього музичного осередку автор прагне виділити аспекти її сприйняття як явища, що має історичне підґрунтя, характеризується своєрідністю та неповторністю. За рахунок того, що встановлюються зв'язки, позначувані успадкуванням навчальних принципів, відбувається формування самобутньої школи. Зотов звертає увагу на ті компоненти, без яких не можна казати про академічне саксофонне виконавство. Це й методичні розробки, й синтезування здобутків різних національних традицій, й виділення ключових особливостей, пов'язаних зі специфікою звуковидобування. «Основними ознаками полтавської саксофонної школи є: наявність друкованих методичних видань із саксофонного виконавства; симбіоз вітчизняної та європейської методик викладання гри на саксофоні; приділення великої уваги тембровим характеристикам виконавства на духових інструментах, що має позитивний вплив на якість кантилени» [11, с. 14].

Важливим етапом розвитку виконавства на саксофоні постала практика західних композиторів періоду II авангарду. Це саксофонні твори Л. Беріо, Д. Лігеті, Е. Денісова, Р. Ноди, які задають нові стандарти виконавства. Це й спричиняє появу нових прийомів гри. І їх знання стає основою для концертної виконавської діяльності саксофоністів сучасності. Репертуар саксофоніста вже складно уявити без включення творів сучасних авторів, що широко використовують нові прийоми гри на саксофоні. Володіння ними потрібне майже на усіх сучасних конкурсах, при участі у майстер-класах і конгресах саксофоністів. Це є проявом академізації саксофонного виконавства.

Так само розвідки, що стосуються вітчизняної саксофонної освіти, здійснила в своїй дисертації «Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України» Л. Максименко. Авторка окреслює основні етапи формування академічного виконавства, особливості історичного розвитку національних та регіональних шкіл. В її дослідженні звернено увагу на історичний контекст їх становлення, а також здійснюється спроба виявити шляхи взаємодії між різними європейськими школами та вітчизняною практикою гри на саксофоні. Подібний дослідницький ракурс дозволяє системно представити здобутки вітчизняних шкіл та окреслити їх специфіку. «Розкриття ролі саксофонної музики в дисертації здійснюється не просто крізь призму представлення певної кількості фактів, імен, подій, а простежується як відповідність розвитку інструменту до тих історичних, політичних, соціоекономічних та передусім культурно-мистецьких процесів, котрі становили підґрунтя, що на ньому формувався український різновид творчого переосмислення одного з найпопулярніших сучасних інструментів» [18, с. 2].

В поле наукового інтересу Д. Максименка потрапляє жанр саксофонного концерту, при аналізі якого здійснюється висвітлення основних теоретичних засад виконавства. В дисертаційному дослідженні «Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації» автор спирається на ідею взаємодії композиторського та виконавського начал. Відстоюється думка про те що внаслідок існування провідних виконавців, створюється підґрунтя для формування репертуару для них. Саме це зумовлює потребу у таких жанрах, як концерт та концертно. Максименко концентрує свою увагу на тих центрах саксофонного виконавства, що сформувались завдяки таким виконавцям, як Марсель Мюль, Сігурд Рашер. Перший з саксофоністів ініціює становлення центру у Франції, другий - С. Рашер - виконує роль своєрідного «рухомого центру», завдяки якому почали виникати саксофонні твори концертного

жанру у різних країнах світу. Результати вивчення концертних творів для саксофону дають можливість автору виділити ті провідні риси, які притаманні виконавству. «Головним у виконавській діяльності є ігрова дія, доповнена усвідомленням мети та передчуттям мистецького результату. Провідне значення у культурі звуковидобування на саксофоні має рівноцінне володіння традиційними та новітніми технічними прийомами, що впливають на зміну тембру, гучність, інтонацію, створення потрібного звукообразу. Нові прийоми гри на саксофоні здатні впливати не тільки на початкову фазу звуковидобування, але й на подальше “життя звука”» [18, с. 175].

1.2. Твори для саксофона в доробку українських композиторів XX-XXI століть

В XX столітті виникає ряд творів, в яких приймає участь саксофон, які сполучають ознаки джазового мистецтва, а також академічної музичної творчості. Такі експерименти притаманні для стилю free-джаз. С. Берегова наголошує на тому, що в творах такого українського композитора, як Сергій Зажитко, наявні зразки free-джазової стилістики, зокрема у творі «Ще!..» для баритона, кларнета-піколо, альт-саксофона, валторни, джазової труби, тромбона та ударних, який було написано в 1996 році. Його твір втілює імпровізаційність, яка викликає асоціації з різними формами, що були наявні в історії музичної культури – від прадавніх синкретичних форм, яка пов’язана з магією та ритуалами до джазових звучань. В даному творі чимало залежить від виконавців, які конструюють звукове поле шляхом імпровізаційних конструкцій. Проте при цьому багато елементів музичної партитури чітко зафіксовані, в тому числі найменші нюанси, хоча це все одно залишає великий простір для реалізації творчого потенціалу саксофоніста.

Музично-виражальні можливості саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці досліджуються такими вітчизняними авторами, як М. Мимрик та І. Савчук. Вони підкреслюють значення

технічного вдосконалення інструменту на його використання в контексті музичної практики XX століття. Серед таких якостей є розширення акустичного каналу інструменту, що впливає на характер звучання, а також чималу роль відіграла зміна мундштуків. На їх думку, становлення тембрових, а також виражальних якостей інструменту здійснювалось відповідно до логіки, наявної у розвитку музики цього періоду. «від інтонаційного до тембрового, колористичного, сонорного усвідомлення звука, до безумовної перемоги колористичного, часом епатажного звучання в сучасному камерно-інструментальному виконавстві» [22, с.161]. Автори також наголошують на тому, що існує взаємодія між композиторською практикою та виконавською технікою, адже ускладнення творів стимулює розвиток виконавства і, навпаки, зростаючи можливості саксофоністів дозволяють писати твори із залученням новітніх прийомів гри. М. Мимрик та І. Савчук згадують ряд штрихів, що починають використовуватися на різних духових інструментах в сучасних творах. Це й *whistle tones*, *doubletone*, *осцилламо (oscillato)*, *vibrato lento*, *frullato*. Також нерідко автори у саксофонних творах починають звертатись до практики використання не лише *vibrato*, а й *non vibrato*, що виступає окремим художнім засобом. Нерідко у сучасному композиторському саксофонному репертуарі зустрічаються ті колористичні прийоми, що існували раніше, проте мали менше застосування. Серед таких автори згадують «*klangfarbenmelodie*, складно орнаментовані ноти, *glissando*, трелі та *tremolo*» [22, с. 162].

Серед українських композиторів, що пишуть твори для саксофону можна згадати імена Ю. Бабенка, В. Рунчака, С. Зажитька, Ю. Гомельської, І. Тараненка та О. Козаренка. Вони по-різному трактують саксофон, проте на перший план виходить сфера сонорики, яка обумовлює принципово нове звучання інструменту. Причому вектор композиторської уваги знаходиться в сфері камерно-інструментальних жанрів, які дозволяють виступити простором для сміливих експериментів та творчих пошуків. С. Мимрик та

І. Савчук роблять висновок стосовно впливу індивідуальних якостей саксофоністів, які можуть сприяти кращому розкриттю композиторського задуму. Саме від виконавця залежить можливість підбору вірної аплікатури, що полегшить видобування «некласичних» сонорних комплексів. «Саксофонові притаманні широкі виражальні можливості. Проте розкрити їх повністю здатен лише той саксофоніст, який виявляє справді творче ставлення до аплікатури свого інструмента. Успішне втілення нетрадиційних виражальних засобів значною мірою залежить від здатності саксофоніста знайти відповідну аплікатуру» [22, с. 167]. Автор підкреслює важливу тезу стосовно того, що при створенні камерно-інструментальних творів, в яких передбачено використання нетрадиційних прийомів гри, композитор має постійно взаємодіяти з виконавцем. Їх співтворчість сприяє породженню нового типу музичного саксофонного звучання, це дозволяє створити вкрай віртуозні твори, в яких інтерпретація виконавця буде визначати не лише прочитання, а й саме звучання твору.

Поміж українських композиторів, які у своїх творчих пошуках сягають найбільш авангардних концептів, виділяється саксофонний спадок В. Рунчака. У нього представлений ряд творів, де зростає роль перформативності, провокативності, театралізації. Серед них є як твори для дуету саксофонів, квартету саксофонів, а також для дуету із додаванням ударних та фортепіано. Це - «Hosi'anna — музикантам, яких немає з нами..., вже і ще», «SAX (tet a tet)», «Contra spem spero». В публікаціях інших дослідників, зокрема Д. Зотова, наголошується на тому, що В. Рунчак створює чимало тих саксофонних творів, які виходять за межі звичайних жанрів та форм. Він стає автором «не-концерту», «мов би сонати», в яких зростає роль театралізації, епатажності. Також великої уваги потребує залучення у його творах принципу нетрадиційного трактування інструменту, використання новаторських прийомів гри. «Одним із яскравих новаторських прийомів «Homo Ludens I» є створена композитором партія голосу (canto).

Затребуваний автором арсенал виразних засобів саксофона, необхідних для виконання «Homo Ludens I», є своєрідною «енциклопедією» спеціальних прийомів інструмента, підтверджуючи те, що В. Рунчак прекрасно знайомий із його виконавським потенціалом. Щодо специфіки динамічної шкали, то треба вказати, що творчості композитора загалом притаманна різка зміна динамічних градацій» [11, с. 12].

В дисертаційному дослідженні В. Громченка «Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX-початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) наголошується увага на тому, що значно змінюється роль виконавця. Відтепер (з XX століття) він набуває принципово більш важливого значення, адже стає співтворцем, разом з композитором. Це й відбувається крізь практику створення неповторних індивідуалізовано забарвлених версій творів, а також завдячуючи співпраці із композитором на етапі формування нотного тексту. Це сприяє орієнтації на конкретний виконавський рівень, а також усуває можливість виникнення проблем, що стосуються вірного відтворення звукообразу. «... у XX ст. музикант-інтерпретатор, унаслідок створення оригінальних виконавських концепцій, часто ставав фактичним співавтором музичного твору. Водночас композитори часто орієнтуються на конкретних виконавців, унаслідок чого в їхній співпраці відбувається процес уточнення важливих деталей щодо засобів виразності, розкриття можливостей інструмента, тих чи інших прийомів гри» [9, с. 28].

Висновки до Розділу 1

В першому розділі було розглянуто основні теоретичні роботи, які стосуються саксофонного виконавства. Автори приділяють увагу різній проблематиці. Надзвичайно актуальним є дослідження питання створення виконавської інтерпретації, формування художнього цілого, відмінностей між сольним та ансамблевим виконавством. В ряді робіт сконцентровано дослідницький інтерес на проблемі формування академічних саксофонних шкіл, підкреслено зв'язок між виконавською практикою та композиторською творчістю, що були взаємозалежними. Такі автори, як Д. Зотов, А. Понькіна, Д. Максименко, Л. Максименко, М. Мимрик, І. Савчук у своїх розробках приділяють чимало уваги розвитку академічного саксофонного виконавства, наголошуючи на розширенні виразних якостей інструменту в XX-XXI столітті. Це проявляється як у збільшенні прийомів гри на саксофоні, так і у появі низки творів складної форми – сонат, концертів та т.п.

Також у дослідженнях таких авторів, як Ю. Василевич, В. Тормахова, зосереджено увагу на особливостях розвитку джазового мистецтва. Розглядається питання імпровізації у джазі, її сутнісних рис, особливостей формування, взаємодії різних компонентів при створенні імпровізації.

Огляд основних теоретичних напрацювань, що сформувались у вітчизняному науковому дискурсі, дозволяють виокремити ключові проблеми, які постають у саксофонному виконавстві, а також представити той категоріальний апарат, що буде використовуватись у подальшому у магістерському дослідженні.

РОЗДІЛ 2

САКСОФОН В СОЛЬНІЙ ТА АНСАМБЛЕВІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ: ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

2.1. Специфіка академічного виконавства на саксофоні

Саксофон є інструментом, що сформувався як певна ланка, що мала поєднати дві різні групи духових інструментів - дерев'яної та мідної. Л. Максименко відзначає специфіку становлення саксофону, який має широкі виконавські можливості. «Цей інструмент за тембровими й виразовими можливостями вартує статусу універсального: прекрасно адаптується в різних музичних жанрах – від класики до джазу, демонструє різні експресивні, сонорні градації, широкий спектр поєднань з іншими інструментами» [18, с. 22]. Проте в академічному виконавстві саксофон хоча й нерідко використовується як соліст, проте він не є постійним учасником симфонічного оркестру, що обумовлює звернення до нього, як до окремої барви.

Виконавство на саксофоні розпочалось у сфері академічної музики, а вже згодом сформувалось у джазовій. Причому даний процес супроводжувався тим, що сформувалось своєрідне протистояння між представниками джазового та академічного виконавства. «Сольна царица саксофонного виконавства у XX ст. продемонструвала протистояння між саксофоністами академічного та джазового напрямів» [18, с. 37].

Водночас для академічного виконавства характерне запозичення елементів джазової манери, прийомів гри тощо. Техніка гри на саксофоні в академічній та джазовій музиці має певні відмінності. Серед них можна згадати такі чинники, як специфіка звуковидобування, яка коріниться у особливостях постановки губного апарату. При різній постановці губ будуть зміни відбуватись і у специфіці тембрального забарвлення.

Джазове виконавство характеризується здебільшого появою дещо хрипкого тембру, при якому звук є більш різким та нахабним. Для академічного виконавства на саксофоні характерне більш витончене, чисте звучання інструменту, який зберігає яскравий тембр. «Багато прийомів естрадно-джазової манери виконання було взято із класичної школи гри. Проте у процесі формування та розвитку естрадної виконавської практики багато з них спочатку були трансформовані, а потім створені нові, які застосовуються лише у джазовому мистецтві» [3, с. 23].

Ще одна відмінність академічного та джазового виконавства полягає у тому, що для академічного притаманна практика формування шкіл, які характеризуються принципом спадковості. Натомість у джазовому мистецтві скоріше була творчість окремих музикантів, які працювали у конкретному музичному стилі, який формував певні вимоги до виконання. «Негативні наслідки спричиняла відсутність до 1930-х рр. єдиної виконавської школи. Саксофоністи послуговувались різними манерами виконання, розмаїтість саксофонних тембрів породжувала сумнів у композиторів, які остерігалися вводити «непостійний» інструмент в симфонічну палітру» [18, с. 38]. Вже у другій половині XX століття можна казати про становлення джазових шкіл, розвиток яких був пов'язаний з естрадно-джазовими відділеннями, що функціонували при музичних училищах, консерваторіях та університетах культури і мистецтв.

Специфіка тембрового забарвлення саксофону дозволила добре передавати романтичні образи у академічній музиці XIX століття. До нього звертались не лише Г. Берліоз, а й такі композитори, як Ж. Кастнер, Ф. Галеві, Дж. Мейєрбер, А. Тома, Л. Деліб, Ж. Масне, К. Сен-Санс, Венсан д'Енді. Тобто це були переважно французькі композитори, причому саксофон частіше застосовували в якості певної неординарної тембрової фарби у оперних сценічних творах.

Розглянемо, які саксофонні школи, сформувались у академічному виконавстві. Якщо казати про виконавців, які сприяли розвитку саксофонного виконавства у Франції, то велике значення мала діяльність винахідника саксофона – Адольфа Сакса. Він не лише очолював клас саксофону у Паризькій консерваторії, виховуючи нову плеяду виконавців, а й робив багато для формування нового саксофонного репертуару. На його замовлення написали твори такі композитори, як Жан-Батист Сенжеле та Жюль Огюст Демерсман. Серед них були як більш камерні (Каприс, Фантазія, Серенада), так і більш масштабні (Концертіно, два Концерти для саксофона з фортепіано). В них саксофон позиціонується як сольний інструмент. Водночас вже на початку ХХ ст. саксофон зрідка включається у партитурах Д. Мійо, М. Равеля, А. Шенберга, А. Онеггера, С. Рахманінова, А. Берга.

Саме у французькій школі відбувається поступовий методичний розвиток майстерності гри на саксофоні. Цей процес супроводжується появою ряду «шкіл», які мають допомогти опанувати майстерність гри на саксофоні. Ряд з них створив Гіацинт Елеоноре Клозе, в тому числі наступні: «Повна школа гри на всіх саксофонах», «Початкова школа гри на саксофоні альті та тенорі», «Початкова школа гри на саксофоні баритоні» та «Початкова школа гри на саксофоні сопрано». Ряд учнів А. Сакса стали фундаторами академічного виконавства на саксофоні у інших країнах Європи та у США.

Зокрема такі виконавці, як Льюїс Мейер, Анрі Вюіль, Едуард Лефебр не лише здійснювали гастролі, але й почали засновувати суто саксофонні колективи, зокрема Лефебр став ініціатором створення квартету саксофоністів. До того ж виступи Вюіля та Лефебра сприяли становленню шкіл академічного виконавства не лише у Франції, а й у США. «Саксофонне виконавство формувались під впливом традицій французької музики з її колоритністю, ритмічним розмаїттям, танцювальністю, характерним

народним мелосом, багатою палітрою ладових барв, вишуканою мелізматикою, легкістю, тонким ліризмом і неодмінною життєствердністю, на яких тримається ментальне світосприйняття нації» [18, с. 41-42]. Специфіка звуковидобування та характерні прийоми формувались під впливом репертуару, який створювали французькі композитори. Чимала роль надавалась використанню мелізмів, мордентів, різного типу прикрас. Використання вібрато здійснювалось у дещо прихованому вигляді, натомість велика увага приділялась виразності тембральних барв.

Розвиток академічної сфери виконавства дещо занепав після 1870 року, проте завдяки саксофоністу та викладачу Марселю Мюлю починає набувати знову популярності. Він також засновує саксофонний квартет, який отримує назву «французький». До нього увійшли сопрано, альт, тенор, а також баритон саксофони. Існували саксофонні квартети, що містили інші видові інструменти, зокрема два альти, тенор та баритон. Подібний склад більше утвердився в американському просторі і згодом нерідко використовувався у джазовій музиці. Марсель Мюль, який прожив довге та плідне життя, виховав чимало учнів, серед яких: «Даніель Дефайє, Жан-Марі Лондейкс, Ежен Руссо Фредерік Гемке (Frederick Hemke), Жорж Жюрдє (Georges Gourdet), Гай Лакур (Guy Lacour), Жак Деложє (Jacques Desloges), Серж Бішо (Serge Bichon), Мішель Меріо (Michel Meriot), Анрі Праті (Henri Prati)» [18, с. 43]. Ряд учнів Мюля, зокрема Жан-Марі Лондейкс продовжили його справу у питанні розвитку саксофонної школи Франції. Жан-Марі Лондейк розширив сферу засобів виразності, включивши елементи джазового виконавства у академічне. Внаслідок цього здобули поширення нетрадиційні прийоми гри та способи звуковидобування, як-от слеп, субтон, фрулато. Також Лондейк заснував саксофонний ансамбль. Значним чинником для просування мистецтва гри на саксофоні мало формування ансамблів, які складали виключно саксофони. У його колективі було двадцять інструментів, що включали увесь спектр різновидів саксофонів.

Від початку XX ст. почали створюватись оркестри, в яких було представлено декілька саксофонів, згодом цілі групи. Проте до складу симфонічного оркестру він не увійшов на постійній основі. Саме тому впровадження саксофонних ансамблів та оркестрів, яке здійснюється в XX столітті, стає визначним чинником для популяризації виконавства. Прикладом таких колективів стали оркестр Сігурда Рашера. «Прикладом масштабних проектів за участю оркестру саксофонів став концерт в Німеччині 1993 р. під керівництвом Сігурда Рашера (1907–2001). Склад оркестру налічував 75 саксофоністів. У 2012 р. в Польщі (м. Лодзь) в рамках міжнародного конкурсу відбувся концерт оркестру саксофоністів з цілого світу, в якому брали участь чотири виконавці з України» [18, с. 37].

Ще одним провідним французьким саксофоністом є Клод Делангль, який виконує твори провідних авангардних композиторів, причому нерідко твори писали на його замовлення, або розраховуючи на його виконавські можливості. Серед таких композиторів були як композитори-авангардисти, як П'єр Булез та Лучано Беріо, так і фундатор танго нуево Астор П'яцолла. Також вже ставши викладачем Паризької консерваторії Делангль спробував зробити чимало задля сприяння формування творів для саксофону не лише відомими композиторами, а й початківцями. В ньому Делангль продовжив справу свого вчителя Мюля. «В Паризькій консерваторії саксофоніст, продовжуючи традиції Мюля, пов'язує виконавську саксофонну школу з композиторською: кожен студент його класу зобов'язаний представити хоча б одну прем'єру твору композитора-студента, відтак композитори також зобов'язуються писати твори для саксофона» [18, с. 46]. К. Делангль робить чимало розробок у сфері музичної акустики та співпрацює з різноманітними фірмами, що створюють інструменти. Подібні експерименти дозволяють покращити конструкцію саксофону, що дасть змогу використовувати нові прийоми гри. Учнями Делангля, які стали доволі відомими у академічному виконавстві є Жан-Дені Міша, Вінсент Давід, Крістіан Вірт.

Якщо казати про формування інтересу до саксофону не лише у Франції, а й у США, то академічна манера саксофонного виконавства стала здобувати поширення з 1853 року, коли у Нью-Йорку виступив Анрі Вюіль. Згодом почали виникати інші саксофоністи, в тому числі жінки – Луїза Лінден, Бессі Меклем, Кетрін Томпсон, яка не лише була виконавицею, а й відкрила саксофонну школу в Лос-Анджелесі. Велике значення мала практика становлення духових оркестрів під керівництвом Джона Філіпа Соузи та Патріка Гілмора. Джон Соуз сприяв тому, щоб саксофони були поділені на три партії, а вже згодом були виділені у окрему групу. Американські композитори також створюють ряд композицій для саксофонного виконавства, серед яких можна згадати твори Поля Крестона, в тому числі Сонату, Концерт, Сюїту та Рапсодію.

У німецькій музичній культурі також сформувалась школа гри на саксофоні. Проте пізніше, ніж у Франції та США. Її фундатором став Густав Бумке, що завдяки спілкуванню з Адольфом-Едуардом Саксом (сином винахідника саксофона), вирішив просувати виконавство на саксофоні у Німеччині. Бумке замовив різні видові саксофони, згодом ініціював утворення саксофонного оркестру у Німеччині, видав школу гри на саксофоні. Як і більшість викладачів, він чітко усвідомлював потребу формування спеціального репертуару для саксофону, на що також звернув увагу у своїй діяльності. Доволі важливим є те, що чимало творів він написав сам, як камерних, так і більш масштабних. Серед його творів були сонати, етюд для саксофону, квартет і навіть концерт для саксофона і оркестру. Його виконавська діяльність у складі квартету саксофонів є доволі помітним явищем в музичній культурі того часу, яке було спрямоване на те, щоб підкреслити можливості саксофону як ансамблевого інструменту. В цьому дослідники вбачали слідування принципам засновника саксофону. Водночас розвиток саксофонного виконавства у Німеччині істотно гальмується у період з 1933 року, адже інструмент починають розглядати як

дещо неповноцінний, видове відгалуження кларнету, до того ж такий, який пов'язаний з джазовою музикою африканців. В умовах поширення націонал-соціалістичної партії у Німеччині, подібні ідеологічні настанови почали стосуватись багатьох мистецьких та культурних проявів. Лише з другої половини XX століття відновлюється розвиток академічного виконавства на саксофоні у Німеччині.

Густав Бумке сприяв формуванню саксофонної школи у Німеччині. Серед його учнів були не лише саксофоністи, а й кларнетисти. «Він створив потужну виконавську традицію, яку продовжили Е. Міттельбах (Ernst Mittelbach); Е. Рохов (Erich Rochow); кларнетист, скрипач и саксофоніст Омар Лампартер (Omar Lamparter); його учень, саксофоніст та контрабасист, композитор і диригент, сьогодні професор Вищої школи музики в Берліні – Д. Бенсманн (Detlef Bensmann). Врешті, вихованцем німецької саксофонної школи був Сігурд Манфред Рашер (1907 –2001), видатний виконавець і педагог, один із провідних саксофоністів світу» [18, с.50].

Бельгійська школа гри на саксофоні була заснована завдяки діяльності Франсуа Данеельса, який будучи майстерним виконавцем привертав увагу багатьох композиторів, що писали для нього свої опуси, в тому числі сольні твори та концерт для саксофону з оркестром. Так само Данеельс засновує ряд виконавських саксофонних колективів, музичну школу, яка вже у 2000-х роках перетворилась на академію. Педагогічні та виконавські принципи Данеельса були засновані на синтезі здобутків французької та американської шкіл. Проявом цього був принцип формування звуку, його ведення, дотримання ритмічних сторін композиції, нюансування. Також представниками бельгійської школи є учні Данеельса - Алан Крепен, Норберт Нозі, Мішель Мернї, а також вже наступне покоління саксофоністів - Сімон Дірік, Петер Сверле.

Якщо казати про вітчизняну академічну школу гри на саксофоні, то вона запозичила ряд елементів від французької. Серед таких показників

дослідники називають» методичні засади постановки апарату, звуковедення та звуковідтворення, естетичні норми і технічно-виразові прийоми» [18, с. 48]. Водночас відмінною ознакою української саксофонної школи є практика поєднання академічного та джазового виконавства. Тобто спочатку викладаються основи академічної манери гри, до якої додається опанування джазовою. Для вітчизняної практики притаманне слідування принципу, коли навчання здійснювалось на рівні училищ, а вже пізніше виникло у консерваторіях та академіях. Причому нерідко один й той самий викладач здійснював керівництво фахом у закладах різного рівня. Серед провідних фундаторів українського саксофонного виконавства виділяється постать Юрія Василевича, який викладає у Національній музичній академії імені П.І. Чайковського. Він є засновником та учасником Київського квартету саксофоністів, його творчі здобутки є вражаючими і як викладача, і як виконавця. «Його виконавська, педагогічна, музично-громадська діяльність дала колосальний поштовх до розвитку саксофонної музики і той професійний рівень, який ми спостерігаємо на даний час – це заслуга його та його послідовників, серед яких налічується близько 70 лауреатів різноманітних конкурсів та фестивалів» [18, с. 65]. На даний час саксофонне виконавство в українському академічному просторі розвивається завдяки діяльності таких діячів, як М. Крупей, Д. Максименко, М. Мимрик, Я. Проців, Є. Самусенко. Вони здійснюють системну діяльність, прагнучи збільшувати кількість репертуару для саксофону, яке забезпечується вітчизняними композиторами.

Розвиток саксофонного виконавства в Україні відбувався завдяки формуванню ряду фестивалів та конкурсів, спрямованих на популяризацію майстерності гри на духових інструментах, в тому числі і на саксофоні. Фактично у всіх великих українських музичних осередках впроваджуються подібні заходи. Їх значення важко переоцінити, адже участь в них сприяє обміну досвідом представників різних регіональних шкіл. А за рахунок того,

що членами та головами журі є представники зарубіжних саксофонних шкіл, відбувається процес інтеграції до традицій європейського виконавства.

«Також і концертна діяльність Київського квартету саксофоністів слугувала появі значної кількості партитур з присвятою колективу і зверненню композиторів саме до такого камерного складу інструментів. Відтак цікаво викристалізуються національні риси саксофонного мистецтва, яке постає у тандемі: виконавець, що інспірує творчість → композитор» [18, с. 5]. Завдяки українським композиторам було сформовано великий масив репертуару для саксофону, який має різну стильову природу. Зокрема ними приділено увагу традиційним класичним жанрам, але водночас створюються і опуси, що орієнтовані на авангардне сучасне мислення. Саксофонний репертуар створювали Г. Гаврилець, Л. Колодуб, О. Козаренко, В. Рунчак, Б. Стронько та ряд інших композиторів. Вони по-своєму інтерпретують інструмент, створюючи підґрунтя для розвитку виконавської майстерності.

Склад Київського квартету саксофоністів змінювався неодноразово. На даний час його учасниками, окрім Ю. Василевича, є М. Мимрик, О. Москаленко, С. Гданський. Фактично всі вони були учнями Василевича. Окрім ансамблевої діяльності також займаються сольною. Михайло Мимрик грає не лише академічну, а й джазову музику, приймав участь у конкурсах та фестивалях. Олександр Москаленко виконує композиції у напрямку sweet-dжаз, як правило кавер-версії. Сергій Гданський переважно працює у сфері академічної музики та працює в театрі ім. І. Франка. Л. Максименко відзначає, що розвиток вітчизняної виконавської практики зазнає впливу інших шкіл, причому не лише академічних, а й джазових. «Аналізуючи українське академічне саксофонне мистецтво, простежуємо впливи традицій російської школи (Ю. Василевич, Р. Зайцев), західноєвропейської (М. Мимрик) та джазового мистецтва» (С. Скуратовський) [18, с. 120].

В академічному виконавстві на саксофоні сформувались різні типи складів, які пов'язані з композиторською творчістю. Найбільш поширеним стало створення опусів для саксофона соло, для ансамблів за участю саксофонів, в тому числі для квартету саксофонів. Також чимало композиторів стали писати концерти для саксофону з оркестром. Поява цього репертуару засвідчила академізацію інструменту та його здатність виконувати серйозний репертуар різного типу складності. Також важливим чинником стала поява праць, в яких почала наголошуватись увага не лише на технічних аспектах виконавства на саксофоні, а й на психологічних. Зокрема український дослідник Д. Зотов наголошує на тому, що є фактори, які дають змогу казати про успішність виконавської діяльності саксофоніста. Серед них є психологічні чинники, технічна майстерність. «З'ясовано особливості психології професійної діяльності саксофоніста та обґрунтовано їх значення для концертної та педагогічної діяльності саксофоніста. З цією метою виокремлено психолого-педагогічні настанови ключових аспектів успішної діяльності саксофоніста-соліста. Визначено критерії, яким має відповідати артистична особистість з точки зору психологічної актуалізації, а саме: володіння сформованим та закріпленим на підсвідомо-психологічному рівні комплексом творчих здібностей; усвідомлення своєї ролі у загальному виконавському процесі; розвинений та вільний технічний апарат; сформовані мотиваційні механізми» [11, с. 14].

Так як саксофоністи часто грають у складі колективів, то одним з базових принципів, який має бути присутнім у їх виконавстві – це навички ансамбліста. Зотов згадує ті психологічні особливості, що супроводжують сольне та ансамблеве виконавство саксофоніста. Це фізіологічні передумови, які можуть бути «моновекторними» та «полівекторними». «Ансамбліст має докорінно змінити механізм власного звукового сприйняття, дотримуватися принципу гармонійності й співзвуччя з іншими інструментами ансамблю (оркестру). Самоаналіз дозволяє більш чітко усвідомити роль своєї партії в

ансамблі на мікро- і макрорівнях. Встановлено, що закономірністю професійної зрілості саксофоністів є навички добре розвиненої психологічної установки на виконання обох функцій – як сольної, так і ансамблевої» [11, с.14-15]. Отже, академічне виконавство на саксофоні супроводжувалось появою формуванням різних національних шкіл, становлення колективів, конкурсного та фестивального руху, наукових та методичних робіт, спрямованих на опанування майстерності гри на інструменті.

При аналізі процесу звукового відтворення творів варто виділити ті показники, що впливають на безпосереднє виконавство. На думку Д. Золота велику роль відіграє чимало аспектів, які пов'язані з налаштованістю саксофоніста, його персональним досвідом, а також психологічним станом, який притаманний для конкретного часу, коли здійснюється виконання твору. «Процес інтерпретування залежить від: особливостей психіки та особистісного налаштування, життєвого досвіду, темпераменту музиканта. З метою повноцінного відтворення характеру виконавцям слід розглянути складові композиторської техніки для формування мисленнєвого образу, а на його основі – інтерпретаційної моделі твору» [11, с.14]. Всі ці чинники на думку автора впливають на різні аспекти виконавського процесу та сприяють втіленню художнього образу та передачі авторського задуму.

Саксофонне виконавство пов'язане з використанням великої кількості новітніх прийомів гри. Тому доцільно буде надати їх визначення. Зокрема у роботах ряду авторів приділяється увага окресленню сутності прийомів, частіше у зв'язку з конкретними рекомендаціями, пов'язаними з їх виконанням. Якщо такі прийоми гри як вібрато, фрулато, глісандо та нон вібрато не потребують додаткової уваги, адже вже доволі довго використовуються у саксофонному виконавстві, то слеп, чвертьтони, мультифоніки є більш новаторськими та буде доречним їх охарактеризувати. Зокрема М. Перцов наводить влучне визначення такого прийому як слеп, що доволі часто використовується як у джазовому виконавстві, так і у

академічному. «Слеп – прийом гри на дерев'яних духових інструментах, започаткований у XX ст., який розподіляється на язиковий, губний та закритий слеп, тобто слеп із закритим амбушуром» [28, с. 53-54].

Мультифоніки – це співзвуччя з двох та більше звуків, яке може видобуватися на духових інструментах при комбінуванні звуків обертонової серії. Їх можна класифікувати за кількістю звуків, стійкістю звучання та динамічними можливостями. Whistle tones – це ефект, який пов'язаний із відтворенням свисту повітря. Використання чвертьтонів здебільшого наявне у академічному саксофонному виконавстві. Це різновид мікрохроматики, який потребує уваги до інтонації.

2.2. Естрадно-джазове виконавство на саксофоні: жанрова система, видатні персоналії

Саксофон є інструментом, які більшість людей сприймають в якості невід'ємного учасника джазового ансамблю. Проте, учасником джазових колективів він став не від самого зародження джазу, а значно пізніше. Водночас яскраві технічні якості інструменту та його художньо-образний потенціал сприяли тому, що він зайняв чільне місце в культурі XX-XXI століття, ставши по суті символом джазу. «Джаз — це колосальне явище в історії світової музичної культури, яке синтезувало в собі найкращі здобутки західноєвропейської класичної традиції та специфічні елементи різних етнічних культур, ставши джерелом для розвитку багатьох сучасних напрямів популярної музики: pop, rock, soul, lounge, chill-out тощо» [6, с. 266].

Розвиток джазового мистецтва відбувався поступово, в ньому виникали різні стилі. Проте характерною особливістю джазового мистецтва є те, що музичні стилі минулого не залишились у минулому. Чимало виконавців продовжують грати у тих чи інших джазових напрямках, починаючи від свінгу і завершуючи тими напрямками, які можна віднести до мейнстріму.

Саме тому специфіку джазового виконавства доречно розглядати у зв'язку з тими стильовими напрямками, в яких грали саксофоністи.

Виокремленню *неакадемічної музики* як шару, що протистоїть академічній музиці приділено увагу в роботі В. Тормахової. Авторка відносить сюди такі напрямки, як рок-, поп-музику, джаз, а також world music. «Цей напрямок передбачає наявність одного чи кількох виконавців, які презентують власні твори чи інших композиторів, не пов'язаних з академічним напрямком. Характерними є наявність творів не у нотному варіанті, а в аудіо- чи відео форматі, часто непрофесійний рівень виконавства, відмова від сталих традиційних жанрів і форм та орієнтація на широку аудиторію» [41, с. 26].

Якщо перейти до осмислення *джазу*, то існує ряд різних праць, в яких наголошується увага на специфіці цього напрямку. Для джазу характерна імпровізаційна природа. Імпровізаційність, що прорвалася у масові жанри, йде від позаєвропейської, головним чином афро-американської або афро-кубинської музики. Вона зовсім не безформна, але її внутрішній духовний стрижень визначається своїми законами, що далекі від канонів Заходу.

Для джазу характерна опора на блюзове інтонування, свінгування та імпровізацію. В роботах авторів наголошується увага на витоках джазу та його синтетичній природі. Один з фундаторів українського джазу В. Симоненко в книзі «Лексикон джазу» визначає джаз наступним чином: «Джаз – рід професійного музичного мистецтва, яке склалось на рубежі XIX – XX ст. внаслідок синтезу європейської та африканської музичної культур, утверджений спочатку в середовищі негрів у США» [36, с. 36]. Відповідно, більшість авторів підкреслюють, що для джазу характерна синтетична природа, для нього притаманне імпровізаційне начало, своєрідне метро ритмічне та інтонаційне начало. Все це потребує врахування у джазовому виконавстві на саксофоні.

Значення імпровізації у джазі є вкрай важливим. Досить часто характер ставлення до імпровізації визначав приналежність до того чи іншого стильового напрямку. Ті джазові стилі, для яких були притаманні розгорнуті та складні імпровізації, містили багато несподіваних художніх відкриттів, нерідко вони мали колективний характер, проте вони не мали комерційної успішності. Натомість більш комерційні напрямки спирались на досягнення прогресивного джазу, дещо спрощуючи їх та наближуючи до легко жанрової музики.

Джазова імпровізація відрізняється від імпровізаційних форм, наявних у традиційних культурах. У джазі вона є «вільною» від символічного значення та не відіграє сакральної ролі. Проте все одно вона обумовлена індивідуальними особливостями імпровізатора, можливостями інструменту, акустичними властивостями приміщення, в якому виконується імпровізація. Окрім цього імпровізація є мистецтвом діалогу з публікою та з іншими учасниками виконавського колективу. Спонтанність в імпровізації є здебільшого результатом процесу попередньої підготовки, яка полягає у розширенні прийомів, виконавських моделей. Складається вона, безумовно, не в заучуванні тексту або вибудовуванні послідовності дій для кожної конкретної імпровізації, але в постійному поповненні арсеналу прийомів, використовуваних в імпровізації взагалі; часто для того, щоб розширити спектр власних можливостей, імпровізатори запозичують моделі з найрізноманітніших музичних стилів і напрямків, переплавляючи їх потім на власний розсуд.

Майстерність та вправність естрадно-джазових саксофоністів обумовлюється рядом чинників. Зокрема, провідну роль відіграє слідування певним критеріям, які обумовлюють високий рівень виконавської майстерності музиканта. Серед них варто виокремити вміння створювати інтерпретації джазових стандартів, навички гри у ансамблі, а також володіння спектром прийомів гри та способів звуковидобування. Також,

вкрай важливою рисою для сучасного естрадно-джазового виконавця є знання різних джазових стилів та навички створення соло з імпровізацією, яке буде відповідати принципам саме даного стилю. Джазовий стандарт – це твір, який увійшов у скарбницю джазового мистецтва, набув значення «класики» та здобуває постійного переосмислення в різних стильових напрямках.

Попри те, що кожен джазовий виконавець має орієнтуватися у різних джазових стилях, він, як правило, обирає для себе певний напрямок, який йому більше до душі. До того ж можна відзначити, що кожен джазовий виконавець використовує якісь музичні звороти, виконавську манеру, яка відрізняє його від інших. Дані показники можуть проявлятися у м'якості чи різкості звуку, чіткій чи плинній атаці, використанні різної артикуляції.

Розглянемо, які джазові саксофоністи зробили внесок у розвиток музичної культури XX-XXI століття. Одними з перших саксофоністів, які почали грати у складі біг-бенду Дюка Еллінгтона та здобули популярності були Джиммі Дорсі, Чарлі Барнет та Джонні Ходжес. Їх гра створювала потужне звучання секції саксофонів. «В епоху свінга (від середини 1930-х років) в моді були джазові оркестри (біг-бенди), в яких обов'язково була присутня група саксофонів. Зазвичай це було не менше п'яти інструментів (два альтових, два тенорових і один баритоновий), але склад міг змінюватися; при цьому один з музикантів часом грав на кларнеті, флейті або саксофоні сопрано. Серед видатних саксофоністів-солістів цього часу – Лестер Янг (1909–1954), Коулмен Хокінс (1904–1969), Джері Маліген, Бад Шенк, Філ Вудз, ін» [5, с.292]. В музиці ери свінгу, в якій панівну роль відігравали саме великі оркестри (біг-бенди), як правило, використовувались письмові аранжування, композиції були орієнтовані на танцювальне начало і сольні імпровізації не були дуже поширеними. Даний напрямок був різновидом джазу, який мав здебільшого комерційну природу. Свінг був цікавим для широких верств населення, нерідко композиції у стилі свінг виконувались у

мьюзик-холах, дансингах та у ресторанах при готелях. Комерційність даного напрямку відіграє роль у зменшенні ролі суто імпровізаційного начала, яке було б стихійним та мало контрольованим. Саме тому роль свободи виконавців-саксофоністів є доволі умовною. Доволі помірний темп композицій також не дає можливості проявити усю віртуозність виконавців. Водночас такий тенор-саксофоніст та кларнетист, як Лестер Янг багато в чому передбачив ті новації, які будуть відбуватись у наступних стилях джазу (бібопі та cool-джазі). Це проявлялось, насамперед, у вкрай віртуозних імпровізаціях, типах фраз, що використовувались у його соло. Він виступав у оркестрі Флетчера Хендерсона, Каунта Бейсі. Його соло у «Lester Leaps In», яке було виконане в 1949 році у Карнегі-Хол вважають одним з кращих у історії джазової музики.

Певною протилежністю до напрямку свінг виступає стиль бібоп. Його становлення відбувається як результат намагання джазових виконавців відстояти сутність джазу, як мистецтва імпровізації та свободи. Композиції, написані в стилі бібоп вражають швидким темпом, високою віртуозністю музикантів. Композиції стали набагато більш тривалими, в них значну роль відігравали соло виконавців. Значно меншим стає склад виконавців, і замість біг-бендів починають виступати колективи типу комбо, в яких на кожну партію припадає лише один виконавець. Характеристики стилю обумовлюють інтерес до постаті кожного інструменталіста, а для того щоб вразити своєю майстерністю, кожен виконавець починає винаходити власні прийоми, використовувати неординарні техніки, які допомагають вийти джазу з комерційного напрямку та закласти основи авангардному. Одним з фундаторів стилю бібоп у 40-х роках був Чарлі Паркер – видатний саксофоніст-віртуоз. Чарлі Паркер відзначав, що він прагнув змінити гармонічну мову композицій, адже вона була у всіх на слуху. Колись, граючи імпровізацію на тему Cherokee він відзначив, що якщо брати верхні інтервали

з акордових послідовностей та утворювати з них іншу гармонію, то це буде справжньою новацією.

Те, що засновниками напрямку стають саме саксофоністи, обумовлює й характеристики бібопу. Будучи орієнтованим на вправність музикантів-духовиків, даний напрямок породжує появу яскравих пасажів, в соло використовуються усі технічні можливості інструменту. Також велику роль у формуванні бібопу здійснює Коулмен Хокінс, який працював у різних стилях. Коулмен Хокінс в 1943 році організував секстет, до якого увійшли Т. Монк, Б. Картера, Д. Гіллеспі, М. Девіс, М. Роуч. Завдяки грі Хокінса були затверджені стандарти джазової гри на саксофоні в стилі бібоп. Формування бібопу стало ключовим моментом для формування нових стандартів джазового виконавства. «Виникнення бібопу було закономірним явищем, так як усталені на той час штампи свінгу зводили нанівець творче начало і не могли задовольнити зростаюче прагнення багатьох музикантів до самовираження та свободи імпровізації» [36, с.15]. Завдяки напрямку бібоп починають значно ускладнюватися мелодії, ритм, гармонія, виконавці нерідко порушують симетричність та регулярність ритмічної організації та структурних елементів. «Пізніше почали створювати оригінальні композиції зі складною, багатою на фігурації та стрибки, мелодичною лінією, незвичною за ритмічним членуванням та акцентуванням. Сольні імпровізації характеризувались бурним, часом дещо нервовим фразуванням, віртуозними пасажами, сухим штриховим малюнком та безперервним веденням мелодії з гнучкими переходами від одного голосу до іншого» [36, с.16]. Бібоп-саксофоністами були такі, як Д. Біас, С. Стіт, К. Хоукінс, Л. Янг.

Фактично одночасно з бібопом виникають інші стилі джазу. Наприклад, в 40-х роках формується cool-джаз. Його формування зазнало впливу мистецтва академічних музикантів, в тому числі гра Ленні Трістано. Велика роль приділялась аранжуванням, як і в музиці свінгу. Виконавці грали по музичному тексту, який створювали композитори та

аранжувальники. Зростало значення поліфонічних елементів у фактурі. Серед виконавців-саксофоністів, які грали у цьому напрямку, можна згадати Пола Дезмонда. Окрім нього яскраво у цьому напрямку проявили себе Стен Гетц, Джеррі Малліган. Найбільше себе проявив Малліган, якого часто називають саме засновником cool-джазу. Малліган був не лише провідним виконавцем, а й видатним аранжувальником та композитором. Починав Джеррі свою музичну діяльність як піаніст, а вже згодом опанував мистецтво гри на саксофоні, до того ж на різних видових інструментах, а також на кларнеті. Спочатку його робота у музичній сфері була пов'язана з роботою аранжувальником у оркестрі Джина Крупи. Вже у 1948 році він починає грати разом із Майлзом Девісом. Починаючи з цього періоду він створює ряд композицій, які входять до його альбомів. Сфера композиторської творчості його була пов'язана із камерними джазовими опусами.

В виконавській діяльності Джеррі Маллігана було багато виступів із провідними оркестрами (як, наприклад, оркестром Дюка Еллінгтона), і з окремими музикантами - Б. Брукмейєром, Т. Монком, П. Дезмондом, С. Гетцем, Дж. Ходжесом, А. П'яццолой. Значним внеском Джеррі Маллігана були дії, пов'язані з впровадженням репертуару для саксофону, в тому числі академічного. На його замовлення ряд композиторів, зокрема Франк Прото, Гаррі Фрідман пишуть концерти для саксофону з оркестром, які згодом виконує Малліган.

Якщо казати про специфіку прояву саксофона у cool-джазі, то провідне значення відіграє особлива манера звуковидобування. Нерідко застосовується гра у напівголоса, коли прибираються найбільш яскраві форманти у звучанні саксофону. У композиціях Джеррі Маллігана неодноразово використовувалась гра саксофона у дуєті з трубою із сурдиною. Таке поєднання створювало звук із залученням тієї самої «прохолодної» манери, що дала назву напрямку. Внаслідок цього увага зосереджується, в першу чергу, на майстерності виконавця. Нерідко

композиції йдуть у повільному темпі, надаючи можливість у повній мірі проявити саксофоністу свою віртуозність у створенні імпровізації, де кожен елемент є виваженим та гармонійно поєднаним із усіма лініями фактури. У побудові імпровізаційних соло Маллігана превалювала логіка розгортання музичного матеріалу. При цьому кожен елемент добре прослуховується та, на відміну від бібопа, використовується менше бурхливих та надзвичайно віртуозних пасажів, стрибків тощо, які мали вражати слухача та прибирати можливість танцювати під цю музику.

Доволі близьким напрямком для cool-джазу став west-coast-jazz, що формується на основі попереднього стилю. В ньому зростає роль поліфонічності у фактурі. Так само, як і у cool-джазі, переважає роль композиції та аранжувань, а, отже, зменшується значення суто імпровізаційного начала. У джазових композиціях, які відносились до даного напрямку, яскраву роль відігравала ритм-секція, в якій не було фортепіано, гітари чи будь-якого інструменту, здатного виконувати акордові вертикалі. Внаслідок цього утворювалось більш відкрите та вільне звучання. В цьому напрямку також яскраво себе проявив Джеррі Малліган. Ще одною особливістю цього напрямку стало звернення до тих інструментів, які менше використовувались у джазі. Зокрема, це - валторна і туба. Окрім цього могли іноді включатись до ансамблю такі інструменти, як арфи чи англійський ріжок.

Поступово формується такий напрямок, який дозволяє розширити межі джазового мистецтва, як фрі-джаз. Орнет Коулман був саксофоністом, який сприяв формуванню цього напрямку. Саме завдяки назві його альбому було впроваджено даний термін. У 1994 році він був нагороджений стипендією Макарута. Для стилю фрі-джаз притаманні «відхід від тональності та традиційної мелодики, гармонії, ритміки та форми» [36, с.97]. Ерік Долфі був саксофоністом, кларнетистом, флейтистом, який зробив чимало для розвитку джазової музики. Він був учасником ансамблю Чарльза Мінгуса, також

випустив альбом разом із Орнеттом Коулманом та Джоном Колтрейном. Фактично він був одним із фундаторів фрі-джазу. Чимала роль починає надаватись експериментам, які впроваджують виконавці. Фрі-джаз стає за своєю сутністю осередком свободи для саксофоністів. В ньому виникає ряд ознак, що були притаманні академічній музиці – це й елементи складних ладів, поліритмія, навіть можливе було використання політональності тощо. Виконавці починають запозичувати також певні чинники, що свідчили про включення рис, що були притаманні етнічній музиці – східній, індійській. Подібні прояви спостерігались як на рівні ритмів, ладів, так і типових музичних зворотів. В цьому напрямку імпровізація має провідне значення, вона вбирає надзвичайно широкий спектр елементів, стаючи віддзеркаленням творчої активності виконавця.

Треба відзначити, що напрямок фрі-джаз є одним з тих, що відносяться до мейнстріму. Тобто він набуває активного поширення в сучасній музичній практиці. Серед саксофоністів, які працюють у цьому напрямку, варто згадати Джона Зорна. Він є провідним виконавцем, який грає не лише на саксофоні, а й на багатьох інших інструментах. Окрім цього його діяльність виходить за межі виконавства, адже він є також аранжувальником та композитором. Його творчі експерименти виходять за межі джазу та включають поєднання елементів етнічної музики, академічної авангардної музики тощо. Музику Зорна дослідники визначають наступним чином: «Вона представляє собою своєрідний потік, що вільно вбирає в себе елементи музики «третього пласту», сучасні композиторські техніки та джазові принципи побудови імпровізації. Для його творчого методу притаманна відкритість до новацій, велика роль символізму та постійний пошук нових горизонтів» [43, с.175]. Зорна цікавить клезмейська музика, в якій він нерідко черпає натхнення, окрім цього його інтерес стосується різних мистецьких творів та подій, які стають приводом для написання певної композиції. Так у нього є твори, що виникли як своєрідна відповідь на

творчість Едгара Вареза. Водночас у них перетинаються латиноамериканські ритми, які характерні для стилю ф'южн, народний вокал, який співає скет-імпровізацію. «Пошуки та експерименти, які призводять до появи полістилістичних колажів, сповнені джазовою імпровізаційністю, академічною композиторською технікою та рок-звучанням, виступаючи уособленням музичної картини XX-XXI століття» [43, с.175].

Якщо ж звернутись до структури його творів, то вони зберігають зв'язок з джазовим музикуванням. В них наявні структурні елементи, що характерні для стандартів. Але принципи розвитку скоріше йдуть від академічної музики, а саме від таких напрямків, як алеаторика чи мінімалізм, що виходить за межі звичних джазових мейнстрімних стилів. «Прийоми розвитку можуть бути пов'язані з імпровізаційністю, з остинатністю у супроводі та варіантною повторністю у темі. Даний принцип нагадує алеаторику з фіксованою формою, коли форма є стабільним фактором, а її наповнення кожного разу може змінюватися» [42, с. 78]. Імпровізаційні соло мають такий тип розвитку, що нагадує стиль бібоп, фрі-джаз тощо. Часто йдуть у швидкому темпі, а теми можуть виконуватися унісонно з іншими інструментами або у октаву. При створенні імпровізацій спочатку їх виконують інструменти, що грають мелодію, а потім й ритмічні.

Ще в більшій мірі акцент на ладову сторону композицій припадає у модальному джазі, який формується у 60-ті роки XX століття. «Розширення ладової сфери відкрило можливості для більш гнучкого та багатоманітного, ніж в попередніх джазових стилях, розвитку мелодичного матеріалу в імпровізації» [36, с.58]. Джон Колтрейн стає одним з провідних саксофоністів, що грав у напрямку модального джазу. Він чимало виступав у складі оркестру Діззі Гіллеспі, згодом з Майлзом Девісом. Колтрейн створює чимало альбомів, як-от «Love Supreme», «Coltrane Jazz», «Giant Steps». Він проявляє себе не лише як виконавець, а й як композитор. Колтрейн створює такі композиції, які зробили його джазовим класиком. Його виконавська

майстерність характеризувалась високим рівнем технічної майстерності, він використовував чимало новаторських ідей. Його джазові балади стають прикладом для наслідування. Виконавська діяльність його квартету стала певним зразком для багатьох інших музикантів. Нерідко його сучасники вказували, що стиль Колтрейна був неперевершеним, він займався кожного дня по 12 годин, внаслідок чого гра без зупинки на сцені 40 хвилин поспіль легко йому вдавалась. Ще однією характерною ознакою стилю Колтрейна стала його спроможність грати соло більше хвилин, в яких не втрачалась концентрація та відчуття стилю. Колтрейн, як і Майлз Девіс, багато в чому був новатором та авангардистом. Він зміг продемонструвати нові шляхи формування музичного цілого, коли усі інші грали у напрямку хард-боп.

Специфіка модального джазу найбільш яскраво проявила себе у специфіці ладового забарвлення, коли при побудові мелодії музиканти звертались до конкретного музичного ладу (міксолідійського, дорійського, пентатоніки). При цьому імпровізація йде також не на гармонію, а на лад. Дослідники характеризували сутність новацій Колтрейна та принципів його виконавської манери. Він був максимально відкритий навколишньому світу, але всі його почуття та переживання виражались не хаотично, як божевільний, а через конкретний портал - через своє ремесло. Сутність його 10-15-ти щоденних занять полягала у тому, щоб налаштувати весь свій організм, рух пальців, дихання, мислення так, щоб оточуюча дійсність, мрії та уява вільно проходили через його свідомість, а саме, у свою чергу, пропускало все це через тіло і, далі, без викривлень, - через саксофон.

Загалом варто відзначити, що у другій половині XX століття відбувається ряд процесів у надрах джазу. На думку І. Яркіної, наявні дві тенденції його розвитку, які є протилежними - це академізація джазу та рух до маскультури. «Естетико-комунікативна подвійність джазу, розташованого ніби між академічним і фольклорним пластами, породила його внутрішню суперечливість, що відображено в двох різноспрямованих тенденціях

джазової культури: 1) рух в сторону академізації, еліт-культури (Fusion, free-jazz); 2) асиміляції джазу з формами, що інтенсивно зароджуються у музичній рок-і поп-культурі, в широкому сенсі - маскультурою, яка обслуговує позамузичні форми діяльності» [47, с. 49-50].

Ф'южн виникає як напрямок джазу, що також починає орієнтуватися на суміщення різних стилів, як джазових, так і інших напрямків естрадної музики - рок-музики, електронної музики. Ф'южн – це результат поєднання різних стилів і напрямків поп-джаз-рок культур, а також творчого пошуку музичного діалогу з традиціями і різними жанрами академічної, етнічної та народної музики країн Азії, Африки, Європи, Латинської Америки. В його основі опора на суміщення елементів традицій різних музичних культур. Специфіка цього напрямку полягала у тому, що різні стилі саме поєднались у єдине ціле, а не просто механічно помежовані. Причому передумови для цього виникли відразу у різних напрямках – і у рок-музиці, і у авангардній музиці. Біля витоків ф'южн були два стилі джаз-рок і рок-джаз. Причому поєднувались традиційна джазова імпровізація та джазова гармонія з ритмічною структурою, яка пішла від року.

Внаслідок того, що поєднання у напрямку ф'южн можуть бути різні, результат також може бути неочікуваним. Власне творчі проекти колективу Weather Report, до складу якого входив саксофоніст Вейн Шортер, створили такий музичний пласт, де поєднались фольклорна та непрофесійна музика різних країн (африканська тощо). Вейн Шортер створив чимало композицій та був визнаний одним з провідних сопрано-саксофоністів, який щорічно здобував премії, в тому числі Греммі та відзнаки критиків. Його внесок у розвиток джазу було відзначено у газеті «Нью-Йорк Таймс»: він є «мабуть, найбільшим живим композитором джазу і претендентом на звання найбільшого імпровізатора в історії». Імпровізаційні соло Вейна Шортера була доволі складними, нерідко поєднувались пасажі у швидкому темпі та окремі репліки, які спирались на мовні інтонації. В його імпровізаціях могли

використовуватись крайні реєстри звучання саксофону – від найнижчого до найвищих точок теситури.

Зовсім інший приклад ф'южн створив колектив шотландського гітариста Джона Мак-Лафліна, де взаємодіяли традиції року, джазу та індійської музичної культури. Отже, у даному стилі з легкістю могли бути поєднані елементи академічної музики та фольклорні витоки. Даний напрямок став одним з мейнстрімних.

Окрім цих джазових напрямків, які сформували доволі складний музичний мікст різних шарів музичної культури, поширення має й стиль смус-джаз. Смус-джаз (smooth jazz перекладається як « м'який джаз») - сформувався у 70-х роках як результат експериментального поєднання джазу та інших напрямків неакадемічної музики - ритм-енд-блюз, фанку, рок і поп. Поступово він став мати більш комерційний характер, адже чимало виконавців створювало доволі одноманітні та дещо шаблонні треки. Саксофоністами, які працювали в даному стилі були Гровер Вашингтон, Кенні Джи, Еверет Харп, Дейв Коз, Кенді Далфер, Майкл Лінгтон, Девід Сенборн. В сучасній джазовій практиці смус-джаз набув більш складний вигляд, проте нерідко залишається таким, що розрахований на формат радіомовлення.

Якщо казати про український джазовий простір, то значне поширення мало у першій половині XX століття не джазове, а естрадне виконавство. О. Медведєв виділяв декілька етапів розвитку джазового мистецтва, з них перший відбувався в американській культурі та поступово розповсюджувався у європейському просторі. В цей період вітчизняне мистецтво спрямоване на наслідування та успадковування традицій американського джазу. Часто використовуються певні твори, виконавські склади. Вже наступний етап характеризується переходом до джазу із «власним обличчям», в якому виникають нові риси.

Ю. Василевич зазначав, що у радянські часи ряд напрямків джазу ставали популярними. Проте про популярність усіх стилів не можна казати: «Джаз ніколи не був популярною музикою. Звичайно, час від часу, окремі форми джазу ставали популярними. Так було з „джазовою” музикою 20-х, зі „свінгом” 1935–1945 рр., так було зі стилем „ритм-енд-блюз” (звичайно, в колишньому СРСР ці стилі не були достатньо популярними). В даному випадку мабуть доречно говорити про так званий „псевдоджаз” – всі вищезгадані напрямки мали певні елементи джазу і подавались за справжній джаз, а слухачі, котрі купували платівки, як правило, не розумілись у цьому жанрі» [5, с.290].

Естрадно-симфонічні оркестри, що виконували різноманітний репертуар, утворювались під керівництвом В. Парнаха, О. Цфасмана, Л. Утьосова, Г. Ландсберга, Л. Теплицького. Чимало естрадних та естрадно-симфонічних оркестрів не містили саксофонів, а якщо вони там і були, то власне імпровізації не надавалось провідне значення.

У джаз-бенді В. Парнаха був саксофон, який іноді замінювали тромбоном, у ансамблі О. Цфасмана «Амаджаз» були два саксофони, а у Л. Теплицького в «Першому концертному джаз-бенді» вже було 4 саксофони - сопрано, альт, тенор. У другій половині століття, коли відкриваються естрадно-джазові відділення в училищах, розпочинається процес поступового професійного становлення саме джазового виконавства. В 1962 році відкривається «Київський джаз-клуб», який очолили Б. Шелунцов та В. Симоненко, згодом подібні клуби стали організовувати в інших містах. «Стали з'являтися молоді здібні джазові музиканти, багато хто з яких прийшли з рок-музики. Їм було необхідно мати освіту, щоб розвиватися далі. В 1974 році, в ВМШ № 1 було відкрито естрадне відділення (зав. відділенням Алла Аркадіївна Саратська, яка працює і зараз), а при Міністерстві культури Україна стали працювати Республіканські курси підвищення кваліфікації працівників мистецтв, де періодично вчилися керівники естрадних ансамблів

і оркестрів, але цього виявилось недостатньо. Необхідно було вводити професійну джазову освіту» [25, с. 3]. Саме в 70-х роках починають відкриватися відділення та факультативні заняття джазовим мистецтвом в музичних училищах та консерваторіях. Професіоналізація джазу стає відправною точкою для формуванню принципово нового, надзвичайно якісного рівня, пов'язаного з виконавством. На даному етапі виникають спеціалізовані видання, в яких обґрунтовується майстерність гри на різних інструментах, посібник з джазової імпровізації, словники та інші посібники, необхідні для формування естрадно-джазових виконавців.

Коли було відкрито відділення в Київському музичному училищі, то було обрано чимало професійних музикантів, що почали виховувати майбутніх джазменів. «Оскільки професійних естрадно-джазових викладачів не було, Симоненко виступив з ініціативою залучення в якості педагогів досвідчених музикантів-практиків. Були запрошені провідні музиканти оркестру, які мали вищу музичну освіту: соліст оркестру, піаніст Микола Замороко (Київська консерваторія) і регулятор групи саксофонів, альт-саксофоніст Аркадій Ізюмченко (Горьківська консерваторія, клас кларнета)» [12, с.46].

Після становлення освітніх закладів різних рівнів, було сформовано потужну базу для підготовки саксофоністів. Випускниками українських вузів стали такі представники джазового саксофонного виконавства, як Дмитро Бобін Александров, Назар Вачевський, Богдан Гуменюк, Віталій Іванов, Артем Менделенко, Віктор Павелко, Руслан Пашинський, Антон Півоваров, Ігор Рудий, Олександр Рукомойніков, Ігор Чернов. Окрім цих музикантів, формування яких відбувалось вже на естрадно-джазових відділеннях музичних училищ, коледжів та інститутів, можна згадати також представників старшого покоління – Юрія Василевича, який також виконує джазові твори та Геннадія Івченка, що виховав чимало саксофоністів та виконавців на інших дерев'яних духових інструментах, який є музикантом-

інструменталістом. Граючи у Київському квартеті саксофоністів Василевич та Іщенко, виконували разом зі своїми колегами, як джазові стандарти, так і ті композиції, що були написані спеціально для колективу Євгеном Дергуновим, Петром Пашковим. І. Сікорська вказувала на різноплановість колективу у статті, присвяченій квартету: «У репертуарі квартету – регтайми, джазові стандарти, твори композиторів-класиків і сучасних авторів (зокрема В. Журавицького, Ж. та Л. Колодубів, Г. Гаврилець, І. Тараненка, В. Шумейка)» [40].

Кожен із українських джазових саксофоністів хоча й грає у різних джазових напрямках, проте надає перевагу певним стилям. Назар Вачевський – саксофоніст, що грає у напрямках смус, ф'южн, свінг. Антон Півоваров виконує композиції у різних стилях, проте більше до вподоби йому такі напрямки, як ф'южн та етно-джаз.

Напрямок бібоп привертає увагу багатьох українських саксофоністів, зокрема у ньому грають Д. Александров, А. Менделенко, Б. Гуменюк, В. Павелко. Водночас Менделенко грає і свінг, і етно-джаз, lounge music, поп-хіти. Фактично він працює у різних джазових стилях, майстерно володіючи мистецтвом імпровізації. Він є організатором джазового квартету, а також неодноразово виступає учасником різноманітних проєктів, ініційованих Олексієм Коганом, хоча у їх творчості можна віднайти й інші напрямки джазу. Д. Александров надає перевагу акустичному джазі.

Також сучасний український джаз розвивається внаслідок організації цікавих проєктів, в яких приймають участь різні саксофоністи. Наприклад проєкт «Smooth Operation» об'єднав таких саксофоністів, як Володимир Лебедєв, Андрій Чмут, Михайло Остапенко. Його програма включала твори провідних джазових виконавців, в тому числі саксофоністів - Маркуса Джонса, Еріка Даріуса, Маркуса Андерсона. Такий напрямок, як смус-джаз доволі яскраво представлений у творчості саксофоністів Андрія Чмута та

Володимира Лебедєва. Розгляду їх творчих принципів буде приділено окремий розділ.

Окрім формування закладів освіти, в яких здійснюється підготовка кадрів, треба відзначити роль джазових фестивалів, які дозволили працювати із зірками американської та європейської джазової студентами та професіоналам України. Такі заходи, як «Jazz in Kiev», «Art Jazz Cooperation», «Jazz Bez», «Odessa JazzFest», «Jazz Koktebel», «All Music is Jazz», «Alfa Jazz Fest» вплинули на розвиток українського джазового простору. Особливо треба підкреслити значення «Alfa Jazz Fest», в якому упродовж останніх років приймали участь джазмени світового рівня. «Завдяки їм українська публіка змогла побачити виступи зірок джазу: Джорджа Бенсона, Ела Джерро, Хербі Хенкока, Чіка Коріа, Маркуса Міллера, Уінтона Марсаліса, Касандри Уілсон, Джіно Ваннеллі, Джона Маклафліна» [29, с.137-138].

Отже, саксофонне виконавство розвивається як у академічній галузі, так і у джазовій. Проте формування джазового виконавства характеризувалось здебільшого розвитком практики, яка просувалась завдяки діяльності окремих персоналій, в той час як академічне виконавство передбачало наявність шкіл, становлення яких відбувається у тісному взаємозв'язку з теорією та методикою.

Висновки до Розділу 2

Академічне виконавство на саксофоні має більш тривалу історію, порівняно з джазовим. Ці сфери нерідко сприймалися як протилежні по відношенню одна до іншої. Історично склалась значна диференціація академічного та джазового виконавства. В той час як академічна розвивалась при закладах освіти, де центральною фігурою був викладач, що поширював свої методичні принципи серед учнів, то джазова - тривалий час була «децентралізована» та розвивалась у зв'язку з появою певних стилів. Академічне саксофонне виконавство просувалось у різних національних школах – французькій, німецькій, бельгійській, американській, українській. В них було сформульовано власні стилі та гра, що унаочнювались через виконавські принципи викладача та учнів.

Становлення професійного джазового виконавства відбувається у більш пізній період та припадає на другу половину XX століття. Провідну роль відіграє практика виконавства, в якій важливе значення мають джазові фестивалі, які сприяють взаємообміну творчим досвідом представників різних виконавських шкіл.

Академічна та джазова манера виконавства на саксофоні мають ряд відмінностей, що полягають у специфіці звуковидобування, використанні хрипкого чи м'якого тембру, використанні імпровізаційних соло чи їх відсутності. При опануванні майстерності джазового виконавства на саксофоні провідне значення відіграє знання стилів, вміння імпровізувати у кожному з них. У процесі культурно-мистецького розвитку відбулось інтегрування здобутків двох сфер саксофонного виконавства – академічного та джазового. Сучасні саксофоністи все більше прагнуть бути універсальними виконавцями, які однаково добре виконують академічні та джазові твори, вправно імпровізують та володіють новітніми прийомами гри та принципами звуковидобування.

РОЗДІЛ 3

САКСОФОННА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ-ПРАКТИКІВ

3.1. Твори для саксофона з інструментальним супроводом: досвід композиційно-драматургічного і виконавського аналізу

Філіп Веллс Вудс або Філ Вудс (*Phil Woods*) є провідним американським джазовим саксофоністом, що народився 2 листопада 1931 року в місті Спрінгфілд штаті Массачусетс. Грати на саксофоні він почав з 12-річного віку. На відміну від багатьох джазових музикантів він не був самоучкою, а здобув академічну музичну освіту відразу у двох провідних мистецьких закладах США – Манхетенській школі музики та Джульєрдській школі. Його кумиром був відомий джазовий саксофоніст Чарлі Паркер, манера гри якого та виконавські прийоми безперечно вплинули на Ф. Вудса. Чималу роль у творчому становленні Філа Вудса мав його викладач Ленні Трістано, що був піаністом-новатором. Також Вудс відвідував лекції провідного композитора-авангардиста Джона Кейджа, а також здобував студентські перепустки для того, щоб бути присутніми на всіх репетиціях опери Ігоря Стравінського «Пригоди гувльіси».

Ще в ранній період творчості Філ Вудс приймав участь у ряді музичних колективів - Чарлі Барнета (1954), Джиммі Рейні (1955), Джорджа Воллінгтона, Фрідріха Гульди, Діззі Гіллеспі (1956), «Бадді» Річа (1958-59) та Квінсі Джонса. Доволі цікавим було те, що у оркестрі Квінсі Джонса Філ Вудс був єдиним «білим» музикантом. Важливо відзначити участь Ф.Вудса у колективі Діззі Гіллеспі, який був провідним музикантом, джазменом-новатором, що став одним з піонерів напрямку бібоп, латино-джаз тощо. Гіллеспі винайшов чимало новаторських прийомів гри та був провідним джазменом (виконавцем та композитором), що вплинув на подальше джазове мистецтво. Певний час Філ Вудс був учасником оркестру Бенні Гудмена, саме у його складі він приїжджав у 1962 році з гастрольями в СРСР. Його

популярність як саксофоніста була обумовлена високим рівнем виконавської майстерності, адже він з легкістю грав нотний текст з листа. Після доволі тривалого періоду розвитку виконавської діяльності у США, він вирішив також опанувати й європейський простір. У Парижі він започаткував ансамбль «*Phil Woods And His European Rhythm Machine*», до складу якого входили Філ Вудс (саксофон), Джордж Грунтц (фортепіано), Деніел Хумейр (ударні) та Анрі Текс'є (контрабас)

З 1974 року він знову почав виступати у США, де був одним з найбільш часто запрошуваних солістів, причому не лише з джазовими, а й поп-виконавцями. Серед зіркових виконавців, з якими співпрацював Філ Вудс, є Біллі Джоел, Пол Саймон, Мішель Легран та ін. Також він організував декілька ансамблів, до складу яких входили ударник Білл Гудвін та контрабасист Стів Гілмор, також різні піаністи. Згодом до складу квартету входили також трубочі Том Харрелл та Брайан Лінч. Також було засновано ним великий ансамбль - the Little Big Band, до якого входили учасники його попередніх ансамблів. Серед досягнень Філа Вудса можна згадати набуття 4-х премій «Греммі», які видатний саксофоніст отримав в 1975, 1977, 1982 та 1983 роках за найкраще джазове виконання. Якщо казати про виконавські виміри творчості Філа Вудса, то можна відзначити його прихильність напрямку бібоп. З часом звучання його саксофона ставало дедалі насиченішим, а фрази – більш потаємними. Залишаючись несприйнятливим до модних джазових течій, він був цілком прихильником стилю бібоп. Виконавська манера Вудса добре пасувала до виконання сфери лірики. Його музична мова була добре зрозумілою та такою, де кожен звук є виваженим та закономірним. Подібна чітка логіка дозволяла надзвичайно яскраво грати як власні твори, так і теми інших джазменів. Зокрема у своїй виконавській діяльності Вудс доволі часто звертався до гри джазових стандартів. Джазовий стандарт можна визначити наступним чином: «Музична композиція, яка відрізняється пролонгованою популярністю, через

входження до складу виконавського репертуару, популярна композиція, яка використовується як основа для джазових аранжувань та імпровізацій» [47, с. 199].

Окрім виконавської діяльності Філ Вудс багато уваги приділяв викладанню. Він був одним із засновників щорічного фестивалю мистецтв у штаті Делавер і регулярно надавав допомогу в його проведенні, постійно проводив майстер-класи. Нерідко він навіть грав соло у складі студентських ансамблів. У 2007 році від Національного фонду мистецтв США Філ Вудс отримав найвищу державну нагороду в галузі музики – звання «Майстер джазу». Того ж року йому було присуджено нагороду вашингтонського Центру виконавських мистецтв імені Джона Кеннеді – «Жива легенда джазу».

Важким випробуванням для Вудса стала така хвороба, як емфізема. Вона мала хронічний характер і він постійно був змушений використовувати кисневий балон. Проте він не полишав виконавської діяльності. Останній концерт Філа Вудса пройшов 4 вересня 2015 року, після чого він попрощався із публікою, залишивши саксофон на сцені. 29 вересня 2015 року Філ Вудс пішов із життя, відключивши кисневий апарат в Іст-Струдсберзі (штат Пенсільванія) у 83-річному віці.

Як і багато інших джазових виконавців Філ Вудс створив чимало композицій упродовж свого творчого шляху. Причому більшість з них виходили як частини альбомів, починаючи з роботи 1954 року «**Pot Pie**».

Твір «**My Man Benny**» (1990) Філ Вудс написав, присвятивши відомому джазовому виконавцю Бенні Картеру. Ця композиція у стилі свінг виконується ансамблем типу комбо – два саксофони, фортепіано, бас, ударні. Розпочинається композиція з невеликого вступу (4 такти). Тема має стандартну для джазу форму ААВА, де кожний розділ триває по 8 тактів:

А (8 тактів) – А (8 тактів) - В (8 тактів) – А (8 тактів).

Ю. Марков відзначає два типи будови тем стандартів: «весь класичний джазовий репертуар – тобто корпус джазових стандартів – складається з двох різновидів п'єс, що мають фіксовану будову: це 12-тактовий блюз (blues, форма ABC) та пісенна форма, звана також *rhythm changes* (здебільшого з репризною будовою AABA)» [20, с.7].

Якщо у розділі А мелодія йде у саксофона, то при другому проведенні А вона виконується двома духовими інструментами у терцію. Розділ В представлений контрастним матеріалом, в якому відбувається розвиток матеріалу розділу А, який його обрамлює. Після викладу теми розпочинаються сольні імпровізації. Спочатку один квадрат соло грає саксофон. Згодом своє імпровізаційне соло виконує другий саксофон, після нього грає фортепіано, бас, ударні. *Solo* ударних є таким, в якому наявні окремі репліки інших інструментів - саксофона, фортепіано. Після проведення соло усіма учасниками ансамблю знову проходить тема. Вона йде у двох саксофонів відразу, проте з використанням дещо іншого аранжування.

3.1.1. Філ Вудс. «Соната для саксофона альт та фортепіано»: досвід композиційного аналізу

У композиторському доробку Ф. Вудса є також твори, що написані у жанрах академічної музики. Зокрема, варто згадати «Сонату для саксофона альт та фортепіано», написану у 1997 році. Ця соната поєднує у собі риси академічної та джазової музики. Причому ця унікальність нагадує традиції Джорджа Гершвіна, який творчо перетворював у своїй спадщині фольклорні, джазові, популярні та академічні музичні здобутки. Якщо казати про загальну структуру твору, то чотиричастинна побудова відсилає до циклічності класичної сонати. Зокрема варто згадати сонати Л. Бетховена, що не вкладались у тричастинну побудову, а могли мати 4 частини. Класичні риси проступають у творі і на рівні форми. Можна віднайти риси сонатної

форми в першій частині, адже наявні дві контрастні теми, розробковий розділ, що замінюється імпровізацією та реприза. Чергування частин демонструє наявність контрасту між ними. Проте в інтонаційному плані вони взаємопов'язані. Можна казати про наявність певної лейттеми. Так поєднання квартової та секундової висхідної інтонації, яке наявне вже на початку першої частини сонати у партії саксофона, проходить згодом у партії фортепіано у оберненні. Також саме на цьому матеріалі будуть побудовані й наступні частини циклу. Початок твору дещо відрізняється від «стандартів» класичної сонатної форми. Темп доволі повільний, де чверть=54. У вступному розділі, де наявна лише фігурація у фортепіано, наявний розмір 6/8. У п'ятому такті вступає саксофон, в партії якого проходить зародження основного тематичного матеріалу, тональність f-moll. З 9 такту відбувається зміна розміру на 6/4 та починається головна партія. Основний мотив проходить у партії саксофону, проте оздоблюється матеріалом фігуративного типу, внаслідок чого наспівність теми є дещо «прихованою». У партії фортепіано супровід побудований так само на цьому ж кварто-секундовому мотиві, який проходить як у вигляді вертикалей, так і по горизонталі. Між партією фортепіано та саксофону є постійна взаємодія. Нерідкими є переклички, передачі одного й того самого музичного матеріалу. Це повноцінні партнери, кожен з яких дає можливість «висловитись» іншому.

Від 36 цифри починається другий розділ першої частини, в якому виникає контрастна тема. Проте він є вже не ліричним, а більш рухливим та енергійним. Змінюється темп, пришвидшуючись майже у два рази. Чверть дорівнює 132. Відбувається й зміна розміру, де чергуються фрагменти, що йдуть на 3/4 та 4/4. Квартова інтонація проходить у партії фортепіано, де представлена вже не як горизонталь, а у вигляді вертикалі. У 42-43 тактах подвоєння кварт призводить до утворення акордів квартової структури. В 48 такті настає розділ, що містить елементи розробковості. Вона заснована на використанні принципів імпровізації, яку виконують зазвичай джазмени,

після виконання теми. Але спочатку він виписує матеріал нотами, а потім міняє місцями партію саксофона та фортепіано. Таким чином саксофон грає тематичний матеріал, а фортепіано виконує імпровізацію. Новацією Вудса є те, що він поєднує у нотації традиції як академічного письма, так і джазового. Від 97 такту розпочинається імпровізація, де лише чотири такти виписані нотами, а далі солісту надається свобода для створення соло. При цьому своєрідним дороговказом для обох виконавців є цифровка (позначення гармонії, прийняте у джазі), на основі якої вони можуть формувати музичний матеріал. Фактура фортепіано представлена лише вертикалями, що змінюються з використанням половинних тривалостей. Тобто піаніст може по-своєму наповнити її, прискорити рух, урізноманітнити його за допомогою застосування дрібних тривалостей, більш нестандартних ритмічних малюнків або фігурацій.

Від такту 113 до 125 наявний виписаний нотний текст у обох музикантів. Відразу після нього починається другий імпровізаційний розділ від 126 такту, коли знову відкривається можливість для свободи виконавців, що змінюється від 133 такту виписаним текстом, спочатку у саксофона, а потім у фортепіано. Від 146 такту розпочинається секундова тема, яка по суті є репризою побічної теми. У піаніста залишаються моменти, коли він може варіювати музичний матеріал.

Друга частина циклу знову йде у повільному темпі, тональність g-moll. За жанровими витоками подібний до джаз-вальсу. Чверть дорівнює 76, розмір 3/4. Структура пов'язана з тричастинною формою. Превалює елегійність та спокійний споглядальний характер. Основа тематичного матеріалу корелює з лейтмотемою, що йшла у першій частині. В партії фортепіано йде коливальний фон, який має висхідну спрямованість. Він також пов'язаний з основним тематизмом. Натомість у саксофона переважає поступеневий гамоподібний рух. Мелодія вільно розгортається із застосуванням таких методів розвитку матеріалу, як секвенції, варіювання

тощо. Використовуються такі прийоми гри, як хроматичне глісандо у тактах 27-28. Превалює використання легато, яке насичує звучання плинністю. Від 35 такту починається реприза. В 47 такті наявне цікаве тональне співставлення, адже виникає тональність E-dur. В 55 такті відбувається повернення до основної тональності. Від цього епізоду починаються дрібні тривалості у партії саксофону, що сприймаються як певний розвиток та підхід до кульмінації. Він має яскраво виражену імпровізаційно-розробкову природу. В цей час у фортепіано звучить акордова вертикаль, що виконує роль фону, на якому вільно розгортається лінія у саксофона. Спектр звучності інструменту розкривається завдяки не виконанню швидких пасажів, а скоріше у досягненні філігранного звучання, що проявляється у вільному оперуванні саксофоном. Зокрема в 62 такті використовуються нетрадиційні прийоми звуковидобування - гра обертонами. В 63 такті відбувається повторення основного матеріалу, що виконує роль коди.

Між другою та третьою частиною утворюється контраст, адже наступна частина йде у швидкому темпі. За характером вони також різні. Починається третя частина зі вступу (2 такти), розмір 5/4, тональність g-moll. Перша тема має легкий та стрімкий характер, йде у швидкому темпі. Вона має інструментальний характер, мелодія проходить у саксофона, побудована на використанні гамоподібного матеріалу. В цей час у фортепіано проходить остинатне повторення першого такту, на фоні якого розвивається жвава мелодія.

Від 13 такту вступає друга тема, яка, має більш наспівний характер та контрастує по відношенню до першої. В ній наявний рух вгору із застосуванням стрибків із оспівуванням. Від 25 такту знову йде перша тема, що проходить з певними змінами, вона розвивається, збагачується за рахунок зміни ритму, розміру та додаванням фігурацій, хроматизмів тощо. Гармонічна мова даної частини є набагато більш складною, ніж у попередніх та демонструє ознайомлення Вудса з сучасною композиторською

академічною мовою. В 32 такті знову йде друга тема, що так само набуває розвитку. Використовуються ті самі принципи модифікації матеріалу, що і у попередньої теми (змінюється розмір, ритм та додаються дрібні тривалості). Саме на цьому розділі побудований середній епізод частини, що має розробковий характер. Від 66 такту настає реприза обох тем, які йдуть у першопочатковому вигляді. Кода третьої частини поєднує її з початком четвертої. Наприкінці цієї частини використовуються низькі звуки у фортепіано, щоб надати більше колористики звучанню. Тобто в даній частині можна віднайти риси тричастинної форми та подвійних варіацій.

Четверта частина має неочікувано дисонантний моторний характер. В ній превалює малосекундова інтонація, що становить основу тематичного матеріалу, який йде у обох учасників дуету. Часто змінюється розмір 7/8, 4/4. Основним тоном виступає звук В, в цій частині складна ладова організація, яка тяжіє до принципів розширеної тональності. Даний розділ побудовано на перекличках між фортепіано та саксофону. Демонструються нетрадиційні прийоми гри на саксофоні (фрулато, глісандо, слеп). В даній частині є основний тематичний матеріал, на основі якого кожен з учасників ансамблю може формувати окремі уривки. Тобто в творі поєднуються елементи керованої алеаторики, які стосуються ритму, штрихів, а в деяких епізодах й звуковисотності та інтонаційності.

В другому такті саксофоніст може грати тематичний матеріал із залученням блюзової інтонації. В четвертому такті пропонується використовувати обертони, а в шостому такті саксофоніст має одночасно грати обертони та співати. На останньому звуці саксофоніст повинен виконувати гроулінг. Тобто інтонація секунди, яка є базовою для даного твору, набуває різного артикулювання. Її виконують на стаккато, із використанням язикового слепу (8 такт). В 11 такті використовується довге глісандо. Від 12 такту починається розвиток основної тематичної інтонації, при цьому у саксофона йдуть флажолети та інші нетрадиційні прийоми гри.

Від 33 такту відбувається нагадування теми з першої частини, яка йшла на 5 чвертей. Також можна віднайти елементи тем з інших частин. Тобто фінал виконує синтезуючу роль, в ньому підсумовуються досягнення попередніх розділів. В 61 такті проходить кульмінація, а після цього йде матеріал, що нагадує репризу. Серед виконавських прийомів використовуються такі класичні, як легато та стаккато. На завершенні твору саксофоніст має зіграти найбільш високий звук, який може.

Отже, в творі наявні деякі риси, що безпосередньо пов'язані з традиціями джазового виконавства. Зокрема містяться розділи, які є імпровізаціями, спочатку саксофона, а потім й фортепіано. В них вказано лише основні гармонічні послідовності, або ключові звуки, навколо яких можуть будуватись соло виконавцями. Водночас можна прослідкувати чимало елементів, які йдуть саме від академічної музичної творчості. Зокрема ряд розділів, які пов'язані з імпровізаціями, мають назву «каденція».

В сонаті можна побачити віддзеркалення традицій попередньої композиторської практики. Плинність кантилени нагадує стиль С. Рахманінова, терпкість гармонічної мови та використання акордів з цікавим фонізмом, остинантних конструктів – І. Стравінського. В типі фактури можна побачити вплив музики французьких імпресіоністів. Фактично всі ці майстри так чи інакше вже намагались синтезувати здобутки академічної музики із джазом. Ті принципи, що використовує Вудс, поглиблюють рух у цьому напрямку. Особливості гармонічної мови демонструють вплив джазового мислення, як і у побудові імпровізаційних соло.

3.1.2. Особливості виконавських інтерпретацій Сонати для саксофона альт та фортепіано Філа Вудса (у виконанні Віктора Мороско та Джона Харле)

Одне з ґрунтовних визначень інтерпретації загалом та виконавської інтерпретації зокрема представлено в роботі В. Москаленка. В праці «Лекції з музичної інтерпретації» наголошується на тому, що музична інтерпретація - це «будь-які види творчої діяльності, що націлена на тлумачення музичного висловлювання, а також відповідна галузь музичного знання» [23, с.7]. Для цієї творчої діяльності потрібна орієнтація на передачу виразово-сміслових можливостей музичного твору. На думку Москаленка існує декілька типів інтерпретації, які включають не лише слухацьку, редакторську, виконавську, композиторську, а й режисерську, технологічну та музикознавчу. Також сюди автор відносить виконавське перекладення.

Для характеристики діяльності, що пов'язана з тлумаченням музичного твору або інших об'єктів, використовується термін *інтерпретування*. Власне виділяється такий термін як «інтерпретаційна версія», що позначає результат виконавської діяльності. Також треба вказати як саме визначається виконавська інтерпретація, яка є «творчим прочитанням музичного твору та його озвучуванням без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію» [23, с.18].

Розкриємо специфіку виконавських інтерпретацій Сонати для саксофона альт та фортепіано Філа Вудса. Для аналізу будуть обрані версії Віктора Мороско та Джона Харле.

Віктор Мороско є унікальним американським саксофоністом та викладачем, якому присвятив свою сонату Філ Вудс. У його інтерпретації першої частини наявне значне збільшення її тривалості [58]. Зокрема вона виконується 9 хвилин 6 секунд, в той час у версії Джона Харле лише 5 хвилин 45 секунд. Таке чимале розходження у часі обумовлене тим, що у версії Віктора Мороско наявне значне подовження імпровізаційних розділів у

середині сонати. Зокрема від цифри 97 до 112 йде епізод, в якому вказана лише гармонічна сітка, в той час як виконавці (піаніст та саксофоніст) можуть самостійно формувати музичний матеріал (тип мелодики, ритмічну організацію, фактуру, штрихи тощо). Проте замість 16 тактів (одного квадрату), виконавці заповнюють імпровізацією фактично чотири квадрати. Це відхилення від нотного тексту дещо змінює характер сприйняття твору, посилюючи його джазову природу і зменшуючи роль академічних компонентів. В даному епізоді фортепіано виконує роль ритм-секції, яка підтримує соліста, натомість саксофоніст створює тривалу і розгорнуту імпровізацію на гармонічну сітку. Використовується принцип поступового підходу до кульмінації, під час якого застосовується мотивним розвиток, пасажі, які обіграють опорні тони. В цьому імпровізаційному розділі проявляється майстерність Мороско як джазового виконавця, адже наявна чітка логіка розвитку музичного матеріалу, внаслідок чого він добре сполучається з авторським текстом Вудса.

Після цього розділу йде невелика зв'язка – 12 тактів, що повністю виписана у нотному тексті. Вона фактично поєднує імпровізацію саксофона у супроводі фортепіано з наступним розділом, де буде виконуватись сольна імпровізація фортепіано. У версії Віктора Мороско соло фортепіано так само є розширеним і звучить не 8 тактів, а значно довше (32 такти). Подібне розширення твору надає йому дещо іншої форми, адже основна тема сприймається як джазовий стандарт, на який імпровізують учасники.

Відмінністю даної версії є те, що Мороско використовує більшу темпову градацію. Вступ виконується у більш повільному темпі, в той час як основна тема йде швидше, ніж Джона Харле. Також у партії саксофона зберігається основний тематичний матеріал, проте його виконання також демонструє застосування принципу свінгу та оздоблення мікромелізматиною.

У виконавській версії британського саксофоніста Джона Харле [59] вступ та основна тема виконуються фактично без градації темпів. Виконання

тематичного матеріалу супроводжується збереженням авторського тексту та його більш академічним відтворенням, що проявляється у дотриманні ритмічних схем без синкопування, яке було характерне для Мороско. Істотною відмінністю даної версії є використання більш швидкого темпу від 32 такту. Внаслідок цього соната звучить подібно до композиції у стилі бібоп, в якому віртуозні пасажі йдуть у вкрай швидкому темпі, з якими майстерно справляється Харле. В даній версії музиканти так само грають імпровізаційні розділи довше, ніж це передбачено автором. Водночас Харле створює імпровізацію зовсім інакше, використовуючи інший інтонаційний матеріал. Принцип фразування при відтворенні авторського тексту є відмінним, що породжує інше звучання сонати.

Отже, виконавські інтерпретації Сонати для саксофона та фортепіано відрізняються тривалістю, індивідуальним прочитанням темпових позначень, фразуванням, особливістю побудови сольних імпровізацій. Більш стрімке виконання Джоном Харле сонати підкреслює в ній зв'язок з напрямком бібоп. Водночас сутність твору залишається незмінною, демонструючи взаємодію академічного та джазового начал.

3.2.1. Український смус-джаз на прикладі творчості Андрія Чмута та Володимира Лебедева

Серед джазових саксофоністів, можуть зустрічатись такі, що поєднують виконавську та композиторську діяльність. Проте нерідко вони створюють лише мелодичну лінію, а інші компоненти музичної тканини додають учасники джазового колективу. Тобто джазові твори часто мають колективне авторство.

Українські саксофоністи Андрій Чмут та Володимир Лебедев є виконавцями, які чимало уваги приділяють напрямку смус-джаз.

Андрій Чмут є українським саксофоністом, який попри свій молодий вік зміг багато досягнути на вітчизняній та світовій музичній сцені. Після

музичної школи він вступив до Київської академії музики імені Р.М. Глієра по класу фаготу. Паралельно він став навчатись грі на саксофоні і після першого курсу зміг перевестись на естрадно-джазове відділення та здобувати вже фах саме як саксофоніст. Все, чого він досягнув як саксофоніст, він отримав завдяки навчанню у відомого джазового виконавця та викладача Артема Менделенко. Лише на четвертому курсі КАМ ім.Р.М. Глієра той став його викладачем з фаху. Вони прослуховували на заняттях записи видатних саксофоністів, які грали смус-джаз, який найбільше подобався Чмуту – це Ерік Марієнталь, Кенді Далфер, Кірк Валум. Менделенко добре обізнаний у всіх напрямках джазу та поп-музики, при навчанні виконавців намагався привити інтерес до такої універсальності своїм студентам. А. Менделенко казав про те, що кожен виконавець має грати у тому стилі, який йому подобається. Не важливо – чи це традиційний джаз, чи смус-джаз, головне – грати добре.

Велику роль у подальшому професійному становленні Чмута стало знайомство у Кривому Розі з Артемієм Лебедевим (брат саксофоніста Володимира Лебедева). Важливим етапом для творчої реалізації Андрія Чмута стала участь у виступах Джамали. Він потрапив на кастинг, де його запросили бути саксофоністом у гурті, що супроводжує виступи співачки, а вже коли звільнилась вакансія клавішника, Чмут став виконувати й партії фортепіано. На розвиток творчих здібностей Чмута вплинула Джамала, яка завжди зазначала, що вірить у те, що він може більше та очікує від нього зростання. Андрій Чмут є засновником та учасником ряду гуртів «*Andrey Chmut Band*», «*KVANT*» та «*Gospel Company*».

Варто відзначити, що Чмут просуває свою творчість не лише на українській джазовій та поп-сцені. Чимале значення мала творча кооперація з провідним сучасним російським джазовим виконавцем-мультиінструменталістом Валерієм Степановим. Степанов переважно грає у напрямку ф'южн, в якому доречне синтезування здобутків різних стилів

джазу. «Авторські композиції Степанова демонструють тенденцію до синтезування елементів джазу, рок-музики, хард-фанка, R&B та ряду інших напрямів. Ф'южн є надзвичайно універсальним та таким, що легко адаптується з іншими музичними напрямками» [26, с. 77].

Чмут прийняв участь у записі альбому «Live» (2017) Валерія Степанова, що відбувалось на студії у США. Згодом Андрію Чмуту запропонували представники лейблу «SkyTown Records» підписати з ними контракт та зробити запис власного альбому. Результат його роботи був доволі вражаючим, а композиції з альбому «Smoothability», який був записаний в 2018 році, нині знаходяться в ротації на американських радіостанціях. Також цей альбом увійшов до 10 найкращих українських альбомів року по версії премії Aprize 2019 від Радіо Аристократи. «Smoothability», «K.S.U», «Jazzed Up», «Those Sweet Nights» feat. Valeriy Stepanov, «Song for a Friend» feat. U-Nam, «Don't Lose the Faith», «I'll Always Be There», «Moving Forward» feat. Bob James, «Night Ride», «Imagine Me». У записі його альбому приймав участь відомий американський піаніст Боб Джеймс. Зокрема пісня «Moving forward», яку він записав з Бобом Джеймсом, була в ротації в США цілий рік, за неї Андрій отримав royalty.

Також Андрій Чмут грав з такими виконавцями, як Хуліо Іглесіас-молодший, Tayana, Laud, MamaRika та інші. Ще один альбом «Andrey Chmut | Soulmate» було записано зі «SkyTown Records» в рамках контракту, термін дії якого спливає в 2022 році. Альбом «Andrey Chmut | Soulmate» також складається з 10 композицій: «Night Town», «Dance with Me», «Funky Talk» feat. Ricardo Dalli Cardillo, «After & After», «Blessed Day», «Wake Up», «Paradox» feat. Eric Moore, «Soulmate», «If only I Could Fly», «Beloved Routine».

Композиції з альбомів А. Чмута можна віднести до напрямку смус-джаз. Вони є переважно суто інструментальними. В них використовується наступний склад: саксофон, гітара, бас-гітара, клавішні, ударні. Увага

приділяється різним семплам, як-от запису окремих реплік бек-вокалістів, що використовуються задля додавання колориту та тембрового різноманіття композиціям. Твір «Night Ride» з першого альбому можна віднести до напрямку фанк. Тональність h-moll. Форма твору є наступною: intro – АВАВСАВВ. Ця композиція, як і більшість творів, написаних Чмutom, розпочинається з невеликого вступу. Основну мелодичну лінію у всіх композиціях закономірно виконує саксофон. Вона побудована на декламаційних інтонаціях, що поєднуються з наспівністю. Використовуються яскраві мотиви, які чергуються за принципом «питання-відповідь». Основна секундова інтонація поступово збільшується. Використовуються у заспіві натуральний мінор, а у приспіві мінорна пентатоніка. Приспів є хуковим, де повторюється одна інтонація тричі, а в четвертий раз проходить із змінами. Внаслідок того, що інші мелодичні інструменти в композиціях не використовуються, частіше сольні імпровізації також виконує саме саксофон. Так у композиції «Night Ride» всі заспіви та приспіви граються саксофоном, лише в середині твору у другому заспіві мелодія виконується клавішами. Всі соло (у заспіві та приспіві) грає саксофон. Мелодія бриджу (С) виконується клавішником, після неї у основній тональності йде заспів, але замість мелодії теми йде імпровізації на неї. Імпровізація побудована на мінорній пентатоніці, використовується мотивний розвиток, секвенції, метричне та ритмічне варіювання мотивів, опановується більш високий регістр, обігруються інтонації теми. Серед прийомів гри, які застосовує Чмут, можна згадати трелі, тремоло. В приспіві грається мелодія теми, але потім знову йде імпровізація на неї. Вона побудована на діалозі соліста та усіх інших учасників ансамблю, які виконують тему. Натомість саксофон заповнює паузи у ній та грає фонову імпровізацію. Твір є дуже драйвовим та таким, що створює фірмове звучання.

Якщо ж Чмут та колективи, в яких він грає, виконують джазові стандарти, то соло грають й інші учасники колективу. Так, наприклад, при

виконанні композиції культового смус-джазового колективу «Fourplay» зустрічаються імпровізаційні вставки, які грають інші інструменти. Спочатку йде соло саксофона, потім клавішних, бас-гітари і, наостанок, знову у саксофона. В піснях Чмута частіше використовуються синтезовані тембри, що характерні, як для напрямку фанк, так і смус-джаз. В імпровізаційних соло Андрій Чмут застосує різні прийоми гри: нон легато, легато, подвійне стаккато, глісандо.

Виконуючи композицію «*Draw Me Close To You*» такого автора, як *Michael W. Smith* Андрій Чмут створює цікавий дует з гітарою. Звучання є вкрай проникливим, таким, що позбавлене яскравої ефектності. Голос саксофона уподібнюється до людського за рахунок використання більш приглушеного тембру, а також декламаційних інтонацій. Імпровізації, які створює Чмут, спрямовані на розвиток основного тематичного матеріалу. Вони не містять зайвих елементів. У імпровізаціях він використовує принцип питання-відповідь. При багаторазовому проведенні теми Чмут намагається по-різному розкрити її, надати їй іншого забарвлення. Імпровізує по звукам мажорної пентатоніки. Форма композиції АВАВАВ + кода. Найбільш яскравий матеріал проходить у коді, в якій діалог переходить у екстатичний монолог. Створюється кульмінаційна зона з яскравим мотивним розвитком, ритмічними суміщеннями. Використовує прийом гроул, який дозволяє підкреслити піднесеність звучання (в цей час гра на саксофоні сполучається зі співом інструменталіста), трелі та тремоло, низхідні та висхідні пасажі по пентатоніці.

Перспективним напрямком для власної творчості А. Чмут вважає поєднання джазу, зокрема напрямку смус-джаз та африканського традиційного фольклору, в тому числі мелосу, який буде представлений у вигляді бек-вокалу, окремих музичних елементів (ладів, інтонацій, ритмів) [44]. Для музиканта смус-джаз є закономірним етапом розвитку джазового мистецтва. Формування імпровізації відбувається після прослуховування

соло інших саксофоністів, копіювання певних елементів, що згодом допоможе створити власне неповторну композиційну структуру.

В альбомах «Ми», «5:45» Джамали ряд композицій було написано А. Чмутом. При створенні пісень було зібрано групу, яка б спочатку вирішувала, який саунд вони хочуть створити. Після того, як вже було написано музичний пласт, було прийнято рішення, який вербальний текст потрібно обрати. Даний альбом є таким, що більш доступний для слухацької аудиторії, щирий та такий, який розкриває глибокі людські почуття та переживання. У ньому є композиції, як українською, так і російською та англійською мовою. Зокрема навіть у заглавній композиції альбому – «Ми» музичну лінію створено Джамалою та Андрієм Чмутом.

Володимир Лебедев є українським джазовим саксофоністом, який разом з братом доволі рано розпочав знайомство з музикою. Ще потрапивши до музичної школи він чітко усвідомлював, що найбільше йому подобається саме саксофон. Серед сучасних проєктів Володимира співпраця з Арсеном Мірзояном, окремі роботи, створені з такими виконавцями, як піаністи Євген Хмара, Андрій Соловйов, Дмитро Кірнос, співаком Віктором Павліком, мультиінструменталістом Валерієм Степановим. З останнім вони блискуче записали композицію «Juju», створену Маркусом Міллером та Уейном Шортером. Орієнтиром в майстерності гри на саксофоні для Володимира Лебедева є фактично ті ж самі виконавці, що і для Адрія Чмута – це Ерік Марієнталь, Майкл Бреккер, Кенні Джи, Дейв Коз, а також Уоррен Хілл, Джеф Кашива, Нельсон Рангел. Усі ці саксофоністи працюють у напрямку смус-джаз, який є найбільш близьким для творчості Лебедева. Його власний колектив – це Vladimir Lebedev Band. Зокрема останнім, серед запланових концертів, є проєкт «Vladimir Lebedev Art Porter Special», в якому виступає не лише саксофоніст, а й бас-гітарист Ігор Закус, клавішник Петро Ващишин, гітарист Олександр Леонов та ударник Сергій Юзвик. Програма концерту

охоплює твори провідного смус-джазового американського саксофоніста Артура Портера-молодшого.

Для творів Володимира Лебедева характерне превалювання більш моторного начала. В них, на відміну від творчості А. Чмута, дещо менше наявна споглядальна лірична сфера. Імпровізаційні соло є віртуозно-технічними. В них так само наявний мотивний розвиток, проте загальна динаміка їх розгортання спрямована на опанування усього звукового регістру саксофона. Темброва мінливість наявна у кульмінаційних розділах, в яких задля посилення напруження використовуються такі прийоми гри, як гроул, скримінг. Наразі ряд проєктів, що цікавлять В. Лебедева, пов'язані з танцювальною електронною музикою, в якій дуже рідко використовувався саксофон. Проте є саксофонова версія композиції Dj Tiesto «I Will Be Here», в якій грає свою партію В. Лебедєв.

Варто розглянути твори з репертуару Володимира Лебедева. Композиція «Back To The Present» йде у тональності e-moll. Стиль - це смус-джаз на фанковій основі. Виконується композиція у наступному складі: саксофон, гітара, бас-гітара, ударні, клавіші. Починається вона зі вступу, де є невелика імпровізація саксофона, яка йде по звукам мінорної пентатоніки. Сама композиція написана у куплетній формі. Тема заспіву є такою, що має інструментальну природу та побудована по принципу діалогу. Форма теми АВА. В мелодії йде рух по звукам тонічного тризвуку. Якщо перша фраза має запитальний характер та рухається вгору, то друга йде вниз та є своєрідною відповіддю. Приспів є більш активним, побудованим по принципу повторення одного й того самого мотиву, ладовою основою якого є пентатоніка. Після проведення теми починається імпровізація саксофону, в якій використовується менш активний мотив та спокійна ритміка. Цей відхід від динамічного начала впроваджено задля того, щоб створити підхід до кульмінації. Поступове наростання активності супроводжується додаванням реплік у гітарі, що сприяє динамізації. Кульмінацією композиції постає

момент, коли звучить цитата з пісні «Get Lucky» гурту «Duft Punk», яка надає яскравості звучанню. Дані теми можуть поєднуватись, адже в них використовується схожа ладова основа (пентатоніка), подібна ритмічна фанкова організація у лінії баса, однаковий розмір та інтонаційна подібність. Після кульмінації тема проводиться в октаву саксофоном та клавішами, що сприяє більш міцному динамізованому звучанню.

Доволі цікавим проектом, що пройшов в українському музичному просторі, був «Smooth Operation», в якому прийняли участь і Володимир Лебедєв, і Андрій Чмут, й інші провідні українські виконавці - саксофоністи Назар Вачевський та Михайло Остапенко, перкусіоніст Орхан Агабейлі, клавішник Ігор Агріч, ударник Сергій Юзвик, вокаліст Влад Каращук, басист Роман Дудник. Зокрема у композиціях «Sparkle City», «Ain't No Stoppin' Us Now» презентуються різні виконавські манери саксофоністів. Кожен з музикантів добре відтворює композиції провідних американських смусджазових виконавців. Проте манера гри у кожного є індивідуальною. Логіка побудови імпровізацій, характерні прийоми звуковидобування, специфіка розгортання музичного матеріалу висвітлює їх світоглядні установки, демонструє майстерність гри.

3.2.2. Специфіка виконавських інтерпретацій композиції «Moving Forward» Андрія Чмута

Композиція «Moving Forward» з альбому «Smoothability» була записана в 2018 році. Існує чимало версій даної композиції. За основу буде взято виконавські версії, в яких представлено подібні інструментальні склади.

Доречно проаналізувати композицію «Moving Forward» у виконанні авторів твору – клавішника Боба Джеймса та саксофоніста Андрія Чмута [50]. Твір було виконано в 2020 році у Києві. Тривалість 6 хвилин 30 секунд. Тональність d-moll. Розпочинається твір з 12-тактового вступу ритм-секції (ударні, окремі витримані звуки у синтезатора), у 10 такті додаються репліки

у гітарі. Мелодія виконується саксофоном у супроводі гітари, бас-гітари, ударних, синтезатора тощо. Перший розділ теми звучить 16 тактів (2 восьмитактові періоди з повторною структурою). Вона складається з невеликих фраз, які побудовані на оспівуванні V ступеня ладу. Наявний принцип поступового розширення діапазону, адже колоподібний рух навколо звуку А після кожного повторення фрази доповнюється стрибками на сексту чи квінту вниз з поверненням до устою. Використання повторного типу у темі дозволяє її краще запам'ятати, а варіативні зміни у другому та четвертому реченнях періоду дозволяють внести різноманіття. А. Чмут виконує тему надзвичайно м'яким тембром з динамікою *p*. Після проведення першої частини теми починається її друга частина (16 тактів), де упродовж чотирьох тактів саксофон мовчить, але потім відразу з'являється у його виконанні новий матеріал. В його структурі використовується принцип «питання-відповідь», що характерний для джазових композицій. В тональному плані відбувається відхилення у паралельну мажорну тональність, що надає певного просвітлення. Ще більше розширюється діапазон, в якому звучить мелодика. Змінюється динаміка на *mf*, опановується високий регістр, тембр саксофону стає більш яскравим та пронизливим. Потім повторюються знову обидві частини теми з незначним варіюванням, де основна мелодика саксофона дублюється гітарою.

Після проведення теми починається імпровізаційний розділ, де 16-тактове соло грає Боб Джеймс на синтезаторі. В його соло превалює мотивний розвиток з превалювання матеріалу медитативно-спокійного характеру. Після нього 32-тактове соло виконується Чмутом, в якому відбувається розвиток музичного матеріалу. Досягається кульмінаційна точка в розвитку теми після 16 тактів соло, після якого Андрій Чмут грає звук С другої октави упродовж семи тактів. В цей час у інших інструментів додається матеріал другої частини теми. Після цього витриманого тону не знижується активність музичного розвитку і згодом в імпровізації додаються

репліки фортепіано, що приводить до другої кульмінаційної зони, на якій і завершується твір. В даній композиції А. Чмут демонструє усі можливості саксофону – градацію тембральну, динамічну, здатність грати віртуозні пасажі. Імпровізаційне соло будується по принципу мотивного розвитку.

Інший варіант композиції представлено у виконанні джазового колективу «Blues Time» [56]. Тривалість композиції є дещо більшою – 7 хвилин. Виконавський склад є подібний – ударні, перкусія, гітара, бас-гітара, синтезатор, саксофон. Тональність не змінюється – d-moll. Темп зберігається також подібний до оригіналу. Вступ триває 14 тактів, після чого вступає саксофон з мелодією. Зберігається основний тематичний матеріал – початкові фрази у гітарі, мелодична лінія у саксофона. Відтворюється основний тематизм без варіативних змін, в тому числі мелізмів, які були характерні для версії автора. Під час повторного проведення теми вона виконується саксофоном в унісон з гітарою. Треба відзначити, що хоча збережені основні тематичні елементи, аранжування є більш спрощеним та одноманітним, порівняно з авторською версією. Це стосується й насичення фактури різними лініями, й тембрального спектру, що використовується у партії синтезатора.

Після проведення теми починається сольна імпровізація у синтезатора – 16 тактів, за якою знову проводиться друга мажорна частина теми. Потім 32 такти йде імпровізація саксофона. На відміну від імпровізації Чмута, в даній версії менше наявний зв'язок з тематичним матеріалом. Навіть превалює мажорна ладова основа, на відміну від мінору, в якому йшов перший розділ теми. Після імпровізації соліста, яка йде у супроводі ансамблю, починається ще один розділ імпровізації, коли саксофоніст грає без супроводу. Майстерність та легкість, з якою він грає пасажі, вражає, проте зв'язок з основним тематизмом є значно меншим.

Висновки до Розділу 3

Більшість сучасних саксофоністів є не лише виконавцями, а й композиторами. Їх репертуар складається з джазових стандартів, а також власних творів, що будуються за тими нормами, які прийняті у джазі. Незалежно від того, в якому стилі була створена тема, вона може набути зовсім іншого прочитання. Зокрема після проведення теми, яка може йти у тричастинній формі (ABA) чи у куплетній АВ, йдуть імпровізації солістів, які віддзеркалюють індивідуальні смаки виконавців. В сучасному виконавстві застосовуються різні прийоми гри, що мають підкреслити виразність звучання та створити потрібний художній образ.

Філ Вудс був провідним саксофоністом та композитором, який створив чимало джазових композицій, а також він є майстром, що написав ряд творів, які демонструють запозичення елементів двох традицій – джазової та академічної музики. Соната для саксофона та фортепіано є зразком твору, в якому наявні такі ознаки академічної музичної практики, як форма, принципи розгортання музичного матеріалу, наявність лейттеми, використання розширеної тональності, застосування елементів керованої алеаторики. Водночас вплив джазового мистецтва проявляється у використанні гармонії, застосуванні імпровізаційних соло. Композитор застосовує широкий спектр прийомів гри, не лише стаккато, легато, нон легато, а й сучасні нетрадиційні принципи звуковидобування – флажолети, слеп, фрулато, гроул, глісандо.

Сучасні українські молоді саксофоністи А. Чмут та В. Лебедев грають у стильовому напрямку смус-джаз та співпрацюють з різними джазовими та поп-виконавцями. Вони також є авторами ряду композицій. Зокрема Чмут випустив два альбоми на американському лейблі, є співавтором останніх альбомів Джамали. В. Лебедев також виконує джазові хіти та власні твори. Обидва виконавці хоча й працюють у напрямку розвитку смус-джазу, проте реалізують це по-своєму. Кожен має власну неповторну манеру гри, будують

імпровізації, надаючи перевагу сфері лірики чи моториці та використовуючи різні прийоми звуковидобування.

Аналіз інтерпретаційних версій творів Ф. Вудса та А. Чмута свідчать про те, що основні структурні компоненти, тональність залишаються без змін. При виконанні твору Вудса наявне збільшення імпровізаційних розділів, а також індивідуальне прочитання темпових позначень, внаслідок чого різниця між тривалістю інтерпретацій становить 2,5 хвилин. При виконанні творів змінюються сольні імпровізації, в яких розвивається різний матеріал, використовуються інша ладова основа тощо. Відповідно, можливе застосування широкого спектру динаміки, штрихів.

ВИСНОВКИ

Академічна та джазова манера виконавства на саксофоні мають ряд відмінностей, що полягають у специфіці звуковидобування, особливостях тембрального забарвлення, використанні імпровізаційних соло. При опануванні майстерності джазового виконавства на саксофоні провідне значення відіграє знання стилів, вміння імпровізувати у кожному з них. Сучасні саксофоністи все більше прагнуть бути універсальними виконавцями, які однаково добре виконують академічні та джазові твори, вправно імпровізують та володіють новітніми прийомами гри та принципами звуковидобування.

Філ Вудс був провідним саксофоністом та композитором, який створив чимало джазових композицій та творів, які демонструють запозичення елементів двох традицій – джазової та академічної музики. Соната для саксофона та фортепіано є зразком твору, в якому наявні ознаки, що свідчать про вплив, як академічної музичної практики, так і джазового мистецтва. Даний симбіоз обумовлений власним розвитком композитора, його ознайомленням з провідними академічними та джазовими школами. В сонаті композитор застосовує широкий спектр прийомів гри, не лише стаккато, легато, нон легато, а й сучасні нетрадиційні принципи звуковидобування – флажолети, слеп, фрулато, глісандо.

Сучасні українські саксофоністи А. Чмут та В. Лебедєв працюють у стильовому напрямку смус-джаз. У їх творчому доробку робота з різними джазовими та поп-виконавцями. Нерідко вони виконують не лише джазові теми, створені провідними музикантами, а й власні композиції. Обидва виконавці хоча й працюють у напрямку смус-джазу, проте реалізують це по-своєму. Кожен має власну неповторну манеру гри, будують імпровізації, надаючи перевагу сфері лірики чи моториці та використовуючи різні прийоми звуковидобування.

Аналіз інтерпретаційних версій творів Ф. Вудса та А. Чмута свідчать про те, що основні структурні компоненти, тональність залишаються без змін. При виконанні твору Вудса наявне збільшення імпровізаційних розділів, а також індивідуальне прочитання темпових позначень, внаслідок чого різниця між тривалістю різних інтерпретаційних версій становить 2,5 хвилин. При виконанні творів змінюються сольні імпровізації, в яких розвивається різний матеріал, використовуються інша ладова основа тощо. Відповідно, можливе застосування широкого спектру динаміки, штрихів. Тобто стабільним чинником виступає тематизм, проте шляхи його розвитку відображають індивідуальні уподобання музикантів, їх смаки, технічну майстерність тощо. Отже, фактура, структура твору, специфіка імпровізацій виступають мобільними чинниками, які змінюються під час виконання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О.М. Нові формати дистанційної комунікації в музичному мистецтві: виклик часу чи перспектива розвитку в ХХІ столітті? Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище: Зб. матеріалів IV Всеукр. наук.-практ. дист. конф. (з міжнар. участю) 6–7 квітня 2020 р. / Дніпропетровська акад. муз. ім. М. Глінки. Дніпро: ГРАНІ, 2020. С.3-8.
2. Берегова О. М. Трансформація сучасного музичного мислення крізь призму творчості Сергія Зажитька. Українське музикознавство, 2017. Вип. 43. С. 81-93.
3. Бова Ж. М. Розвиток саксофонного виконавства в Україні ХХ-початку ХХІ століття. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістра. Суми, 2020. 60 с.
4. Вінаріков Д.С. Українська авторська джазова музика в контексті європейської культури. Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище: Зб. матеріалів IV Всеукр. наук.-практ. дист. конф. (з міжнар. участю) 6–7 квітня 2020 р. / Дніпропетровська акад. муз. ім. М. Глінки. Дніпро: ГРАНІ, 2020. С.102-104.
5. Василевич Ю. Саксофон у джазовій музиці: основи імпровізаційної техніки виконання. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип.91. С. 290-299.
6. Войченко О. М. Джазове мистецтво в просторі художньої практики ХVІІІ — ХХІ ст. Культура України. Харків: ХДАК, 2013. Випуск 40. С. 259-267.
7. Гладких А. В. Специфіка виконання джазових прийомів у сучасній музиці. Культура України. Харків, 2011. Випуск 34.
8. Громченко В. В. Неоімпресіоністські риси у творчості Ежена Боцца (на прикладі творів духового соло). Музикознавча думка

- Дніпропетровщини: зб. наук. праць ДАМ ім. М. Глінки, 2019. Вип.17. С. 82-92.
9. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ - початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2020. 44 с.
 10. Громченко В.В. Виконавська форма соло як сучасне соціокультурне явище. Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище: Зб. матеріалів IV Всеукр. наук.-практ. дист. конф. (з міжнар. участю) 6–7 квітня 2020 р. / Дніпропетровська акад. муз. ім. М. Глінки. Дніпро: ГРАНІ, 2020. С. 74-77.
 11. Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво; Сумський державний педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2018. 20 с.
 12. Коверза Е. А О становлении джазового искусства в Киеве. Проблемы культурологии, 2014. №4 (17). С. 45-56.
 13. Коверза О. Становлення джазового мистецтва як феномену музичної культури 20–30-х рр. ХХ століття в Україні. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2015. Вип. 14. С. 87-93.
 14. Конончук В. Естрадно-джазова освіта в Україні: ретро- та перспектива (до 30-річчя відкриття естрадного відділення в Київському державному музичному училищі імені р. М. Глієра). Молодь і ринок. 2011. № 11. С. 99–102.

15. Конончук В. О. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Львів, 2006. 15 с.
16. Лі Шуай, Лошков Ю. Джаз як системне явище. Харків, 2019. 183 с.
17. Максименко Д.П. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації: дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво; Львівська національна музична академія імені м. В. Лисенка. Львів, 2018. 203 с.
18. Максименко Л.В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: дис.. канд. мистецтвознавства. Львів, 2020. 292 с.
19. Максименко Л.В. Російська саксофонна школа: особливості розвитку та проекція на становлення української школи виконавства. Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство, 2012. №2. С. 83-88.
20. Марков Е. Джазовий стандарт: особенности структуры. Київське музикознавство. 2019. Вип. 58. С. 3–19.
21. Макаренко-Дергунова Г. XVI всеукраїнський фестиваль «Зимові джазові зустрічі» ім. Євгена Дергунова. Big Band Parade — II. Джаз. 2017. № 2. С. 4–9.
22. Мимрик М., Савчук І. Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. Мистецтвознавство України, 2017. Ч.1, № 17. С. 159-179.
23. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
24. Мошак Є. Феномен імпровізації та стилістичні аспекти джазового виконавства. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2011. Вип. 31. С. 129–141.

- 25.Пашинський В. Диксиленд. Дещо з історії джазу. Київ : Поліграф центр ТАТ, 2003. 154 с.
- 26.Перцов М. Риси стильового напрямку ф'южн у творчості Валерія Степанова. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 36. Том 2. С. 75-79.
- 27.Перцов М.О. До питання застосування флейти у джазі. Міжнародна наукова конференція «Дні науки філософського факультету – 2016», 20-21 квітня 2016 р.: [матеріали доповідей та виступів] / редкол.:А.Є. Конверський [та ін.]. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2016. Ч. 5. С. 121-123.
- 28.Перцов М.О. Флейтова музика України: витоки, історична еволюція та сучасні тенденції: дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури; Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2018. 221 с.
- 29.Пістунова Т. Джаз в системі української музичної освіти. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 1 (вип. 36). С.134-139.
- 30.Понькина А. Исполнительская школа и композиторское творчество для саксофона: аспекты взаимодействия. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2014. Вип. 40. С. 180-192.
- 31.Понькіна А. Нові виконавські прийоми гри в сонатах для саксофона 70-90 х років ХХ століття. Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т. Шевченка : Педагогічні науки зб. наук. ст. Луганськ: Альма матер, 2008. №4 (143). С. 213-220.

- 32.Понькіна А. Сигурд Рашер: исполнитель и педагог. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. Архітектура 2010. № 4. С. 238-241.
- 33.Понькіна А.М. Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів). Автореф. дис.. канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
- 34.Саранчин А. Культурный диалог в джазе: некоторые особенности киевского джаза от 60-х годов до наших дней. Київське музикознавство. Київ ; Дюссельдорф, 2011. Вип. 37 : Музикознавство у діалозі. С. 183–197.
- 35.Саранчин А. Через тернии к джазу. Становление джазовой музыки в Киеве. Київське музикознавство. Київ, 2011. Вип. 39. С. 142–150
- 36.Симоненко В. Лексикон джаза. Київ: Музична Україна, 1981. 111 с.
- 37.Стецюк Р.А. Саксофон в джазе: аспекты парадигматики. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2019. Вип.53. С. 177-199.
- 38.Стрижевська Є. Вустами Jazzchildren говорить істина // Джаз. 2006. № 1. С. 35–38.
- 39.Сучасний джаз на шляху стагнації: рух до деградації чи до ренесансу? URL: <http://djazz.radioband.org/ua/interview-for-diplomat>.
- 40.Сікорська І. М. Київський квартет саксофоністів. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=11328 (дата перегляду: 20.05.2022)
- 41.Тормахова В. М. Неакадемічна музика: проблеми дефініції та сутнісні виміри. Наукові записки Тернопільського національного

- педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство, 2019. № 1. С. 21-27.
- 42.Тормахова В.М. Специфіка побудови композицій Джона Зорна. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, 2018. №1 (Вип. 38). С. 73-79.
- 43.Тормахова В.М., Тормахова А.М. Полістилістика в музиці Джона Зорна як прояв постмодернізму. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство, 2018. Вип. I (10). С. 171-176.
- 44.Цепак В. Андрій Чмут: про нові проєкти, traditional jazz vs smooth jazz та сім'ю. SoBi interview. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E7gaQBGFTV8> (дата звернення: 06.01.2021).
- 45.Чалахешашвілі Г. All Music is Jazz. Інтерв'ю з Богданом Гуменюком URL: <http://muzmapa.in.ua/all-music-isjazz/>
- 46.Черепанин М. Фестиваль Jazz Bez в Івано-Франківську. Джаз. 2012. № 6. С. 8–10.
- 47.Черкаські джазові дні — 2013 . URL: <http://uajazz.com/2013/01/cherkasy-jazz-dni>.
- 48.Чумак Ю., Душний А. Естетика «Третього напрямку» в естрадній і джазовій музиці Віктора Власова. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. Київ, 2015. Вип. 11. С. 286–298.
- 49.Яркина И.Ю. Вокально-инструментальный ансамбль в стиле funk: дис... канд. искусствоведения. Харьков, 2016. 207 с.
- 50.Andrey Chmut & Bob James - Moving Forward (Live in Kiev). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dnanWTpA6Do> (дата звернення: 28.04.2022).

51. Curtis S. Dancing to a Black Man's Tune : A Life of Scott Joplin. Univ. of Missouri Press, 2004. 265 p.
52. Encyklopedie jazzu a moderni popularni hudby. Gast vecna. Praha, 1983. 416 p.
53. Ewen D. The Life & Death of Tin Pan Alley; the Golden Age of American Popular Music (Hardcover). New York, 1964. 380 p.
54. Finkelstein S. W. Jazz A People's Music / with a foreword by G. Jackues. New York, 1988. 180 p.
55. Flexner S.B. (ed.) The Random House Dictionary of the English Language. New York : Random House Reference, 1966. 2059 p.
56. Hodeir A. Jazz: its evolution and essence. New York, 1958. 96 p.
57. Jazzband «Blues Time» - Andrey Chmut - Moving Forward. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wcpLXwhZOPQ> (дата звернення: 28.04.2022).
58. Randel W. Black music and jazz review. New York, 1976. 234 p.
59. Sonata by Phil Woods! Performed By Victor Morosco! URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Tz5uKGOZ8wQ> (дата звернення: 27.04.2022).
60. Sonata by Phil woods. First movement, John Harle! URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BGOgA0sVCYk> (дата звернення: 27.04.2022).
61. The New Grove Dictionary of Jazz / ed. by Barry Kernfeld. New York, 1988. Volume Two. 690 p.
62. Thomas J. C. Chasin' The Trane. New York, Da Capo Press, 1975. 324 p.