

УДК 78.071.1+785.1+78.072.1+78.03

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.06>**Чуриков Віктор Васильович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений діяч мистецтв України, професор
кафедри музичного мистецтва естради та джазу,
e-mail: vizity2016@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-3447-4434

Чуриков Віктор Вікторович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
творчий аспірант кафедри оркестрових духових та ударних інструментів
e-mail: churikov1401@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-4801-8950

**Інтерпретаційний простір у Концерті-поєми
для саксофона-альта з оркестром Володимира Золотухіна**

Проаналізовано Концерт-поєму для саксофона з оркестром В. Золотухіна як зразок синтетичного музичного мислення, що поєднує академічну традицію із джазовими техніками та фольклорною інтонаційністю. Метою статті є окреслення меж інтерпретаційного простору твору та особливостей взаємодії між композиторським задумом та виконавським прочитанням, що виявляється в технічних і стилізованих рішеннях саксофоніста. Вперше здійснено розгляд Концерту-поєми В. Золотухіна з позицій виконавської інтерпретації. Систематизовано основні технічні й стилістичні труднощі саксофонної партії та визначено можливі шляхи їх вирішення. Також вперше охарактеризовано роль імпровізаційних фрагментів і специфічних джазових прийомів у формуванні виконавської концепції твору. У висновках підсумовано, що Концерт-поєма є зразком жанрово-стильового синтезу, у якому поєднуються академічна композиційна логіка та джазові засоби виразності, а інтерпретаційний простір твору постає як динамічний діалог між композитором і виконавцем, що відкриває можливості для розкриття творчої індивідуальності виконавця-інтерпретатора.

Ключові слова: творчість В. Золотухіна; концерт для саксофона з оркестром; інтерпретація; жанрово-стильовий синтез; джаз; імпровізація.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Постановка проблеми.

Концерт-поема для саксофона з оркестром Володимира Максевича Золотухіна є унікальним зразком жанрово-стильового синтезу, що поєднує академічні форми з джазовими інтонаціями та прийомами. Вивчення інтерпретаційного простору цього твору дозволяє осмислити особливості сучасного виконавського мистецтва, що перебуває на перетині традицій і новаторства. У сучасному музикознавстві поняття інтерпретаційного простору охоплює багатомірне явище, пов'язане із взаємодією композиторського задуму та виконавської реалізації. Це своєрідне поле художньої комунікації, де перетинаються авторський текст (партитура) та «зустрічний текст» виконавця, що втілюється через індивідуальну техніку, стильові пріоритети та художнє бачення. Поняття «зустрічного тексту» є частиною концепції Ю. Ніколаєвської, яка розглядає інтерпретацію Концерта-поєми як інтегровальну стратегію, що являє собою «процес живого звучання, при якому потенційність первісного (композиторського або виконавського) тексту розкривається за рахунок експансії власної виконавської поетики, що обізнаний слухач впізнає як “зустрічний текст”» (Ніколаєвська, 2020: 332).

Таким чином, інтерпретаційний простір можна визначити як динамічну зону взаємодії двох художніх волей – композитора й виконавця, у межах якої відбувається інтеграція письмового та виконавського текстів, їх взаємодоповнення та переосмислення. У цьому просторі композиторська ідея знаходить своє розгортання через індивідуальну виконавську концепцію, тоді як виконавець, спираючись на текст партитури, водночас формує власний «зустрічний текст», наділяючи твір новими сенсами.

Інтерпретаційний простір у Концерті-поємі В. Золотухіна визначається співвідношенням композиторського задуму (академічна форма з джазовим стилістичним наповненням) та виконавської свободи саксофоніста (імпровізаційність, специфічні прийоми, індивідуальне відчуття джазової стилістики), що створює поле для унікальної творчої взаємодії. З цієї точки зору Концерт-поема, написаний у

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

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві здійснено розгляд Концерту-поєми В. Золотухіна з позицій виконавської інтерпретації. Систематизовано основні технічні й стилістичні труднощі саксофонної партії та визначено можливі шляхи їх інтерпретаційного вирішення. Уперше охарактеризовано роль імпровізаційних фрагментів і специфічних джазових прийомів (*growl*, глісандо, свінг, мікротони) у формуванні виконавської концепції Концерту.

Останні дослідження та публікації за темою. Наукова та методична база, пов'язана з вивченням творчості В. Золотухіна та проблем інтерпретації його творів, включає джерела, що представляють кілька наукових напрямів: музикознавчі праці, історико-культурні дослідження та методичні видання із джазової імпровізації.

В українському музикознавстві виокремимо монографію О. Гусарової (1988), яка пропонує цілісний творчий портрет композитора, окреслюючи його місце в українській музиці другої половини ХХ століття. Додаткові аспекти його творчого мислення розкрито у статтях Г. Ігнатченка (1986, 2006), де наголошується на діалогічності стилю та пошуках балансу між традицією і новаторством. Важливим історико-культурним тлом для розуміння творчості В. Золотухіна є праця О. Рощенко-Авер'янової (2007), присвячена історії харківської композиторської школи, а також стаття Н. Очеретовської (1980), що розглядає роль харківських композиторів у контексті радянських

ідеологічних настанов. У дослідженні Г. Савченко (2021) здійснено порівняльний аналіз оркестровки Д. Клебанова і В. Золотухіна. Авторка розкриває особливості індивідуального стилю В. Золотухіна, що поєднує засоби, характерні для академічної та естрадно-симфонічної музики, підкреслюючи оригінальність його оркестрового мислення. Концептуальний аналіз інтерпретаційної стратегії Концерта-поєми викладено в монографії Ю. Ніколаєвської (2020).

У виконавському аспекті цінним є дослідження М. Крупця (2006), в якому розглядаються стильові основи формування майстерності саксофоніста в контексті музики XIX–XX століть. Автор підкреслює, що виконавець сучасного репертуару має володіти не лише академічними техніками, але й навичками виконання музики інших стилів і напрямів, зокрема джазової імпровізації, що безпосередньо стосується виконання Концерту-поєми. Імпровізаційні стилі видатних джазових виконавців аналізує Чжан Чі (Zhang Qi, 2021; 2022).

Окремий блок джерел становлять методичні посібники В. Чурікова, зокрема «Ладова техніка на саксофоні» (2011b), «Джазова імпровізація на саксофоні» (2011a), «Основи імпровізації в блюзі» (2026a) та «Розвиток імпровізаційних навичок» (2026b). Ці праці мають практичне спрямування й пропонують систематичний підхід до формування імпровізаційної культури саксофоніста, що є необхідною умовою для успішного виконання твору В. Золотухіна.

Зарубіжні джерела, зокрема класичні методичні видання Джеймі Еберсольда (Aebersold, 1992) та Джері Кокера з колегами (Coker et al., 1970), стали основою світової джазової педагогіки. Вони пропонують комплексну систему роботи над імпровізацією: від гармонічних моделей до практики гри у стилі *play-along*. Звернення до цих джерел розширює можливості виконавця в освоєнні імпровізаційного простору, що особливо важливо для інтерпретації Концерту-поєми.

Резюмуємо, що, попри значний мистецький потенціал Концерту-поєми В. Золотухіна та наявність наукових розвідок, присвячених цьому твору, залишається відкритим питання: як поєднуються композиторська ідея та творча свобода виконавця в умовах синтезу

академічної й джазової традицій. Недостатньо висвітлені й аспекти виконавської специфіки партії саксофона, що поєднує технічні труднощі, стилістичні акценти та імпровізаційність.

Метою статті є окреслення меж інтерпретаційного простору твору та особливостей взаємодії між композиторським задумом та виконавським прочитанням, що виявляється у технічних і стилізованих рішеннях саксофоніста.

Методологія дослідження. Застосовано такі підходи і методи: історичний підхід, метод функціонально-структурного аналізу, інтерпретаційний підхід, пов'язаний також із виконавською саморефлексією.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Концерт-поема, або Концерт-блюз (інша авторська назва), був створений В. Золотухіним у 1983 році. Вже з 1984–1985 років над твором почав працювати саксофоніст Віктор Васильович Чуриков (нині заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського), що став його першим виконавцем. Композитор брав активну участь у репетиційному процесі, акомпануючи на роялі та коментуючи певні нюанси виконання. Саме завдяки спогадам В. Чурикова про цю співпрацю збереглися цінні відомості про авторський задум, темброві та стилістичні акценти, почуті «із перших вуст». Цей матеріал є надзвичайно важливим для реконструкції початкових смислів твору та розуміння того, як композитор бачив інтерпретаційні можливості саксофона.

Важливого значення в осмисленні інтерпретаційного простору Концерту-поєми набуває виконавська спадкоємність, пов'язана з інтерпретаціями твору представниками однієї родини.

Сучасна виконавська версія Віктора Вікторовича Чурикова, сина першого виконавця й одного з авторів цієї статті, відкриває нові обрії прочитання концерту. Музикант, вихований уже в іншій культурній парадигмі, що формувалася після розпаду радянської системи, приносить до твору інший світоглядний і виконавський досвід.

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

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

У партитурі автор використав нетиповий для академічного концерту інструментарій із додаванням електрогітари, синтезатора, Фендер-піано (*Fender Rhodes piano*), челести, ударної установки, вібрафона, дзвіночків та бас-гітари. Така оркестровка зумовила синтез академічних і джазових стильових пластів, що стало ключовою художньою ідеєю твору. Важливим є той факт, що у партитурі відсутня традиційна для джазового біг-бенду група саксофонів, проте мідні інструменти задіяні надзвичайно активно.

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

Авторський стиль В. Золотухіна вирізняється послідовним прагненням до стилістичної свободи, експерименту та інтерпретаційної відкритості. Його композиторське мислення тяжіє не до наслідування

рис певних стильових напрямів, а до вільної взаємодії різнорідних музичних пластів, жанрів і технік. Особливо яскраво ці риси виявляються в Концерті-поемі – творі, що засвідчує глибоку вкоріненість принципу концертності у художнє мислення митця.

Концертність у трактуванні В. Золотухіна виходить за межі формальних ознак жанру та може трактуватися в більш широкому сенсі як діалогічне явище. Це не лише композиційна структура, а й спосіб організації музичного простору, що передбачає активну комунікацію між солістом і оркестром, між різними стилями, естетиками, виконавськими техніками, а також між автором і слухачем. У такому контексті Концерт-поема стає полем багатовекторної взаємодії: між класичною традицією та джазовим мисленням, між стабільними елементами композиторського тексту, зафіксованими в партитурі, та імпровізаційною свободою, між академізмом і відкритістю сучасним інтонаційним практикам.

Однією з ключових ознак музичної мови В. Золотухіна є використання елементів джазу не як цитатного матеріалу, а як повноцінного засобу конструювання тематизму. У цьому сенсі доцільним видається вжити термін джазінг (англ. *jazzing*) – процес активної взаємодії джазу з іншими музичними системами, зокрема академічною традицією та фольклором (Воропаєва, 2009). У Концерті-поемі джазінг реалізується через використання таких авторських ремарок та виконавських прийомів як *vibrato*, *rubato*, *accelerando*, *growl*, а також використання позначень *non metrum* і *ad libitum*. До того ж, головна тема твору проростає із гуцульських фольклорних інтонацій, що надає музиці явного національного колориту.

Крім того, у партії соліста часто зустрічаються характерні акценти, зміни темпу, елементи інтонаційного діалогу між саксофоном та оркестровими інструментами (або фортепіано), а також окремі технічні складнощі. Наприклад, багато протяжних нот мають виконуватися з *vibrato*, яке є одним із головних засобів тембрового збагачення звуку, що надає звучанню саксофонної партії як академічного благородства, так і джазової експресії. Його застосування

дозволяє виконавцю передати глибину емоцій, закладених в музиці Концерта-поєми.

Rubato забезпечує гнучкість фразування, створюючи ефект спонтанності, що наближає інтерпретацію до джазової імпровізації, водночас зберігаючи структурну цілісність академічної форми. Прийом *accelerando*, наявний у кульмінаційних епізодах, підсилює драматичну напругу та сприяє динамічному розгортанню форми. Доволі часто трапляються позначення *non metrum*, які передбачають виконання музичного тексту у вільному темпі, що, у свою чергу, робить запис певних ритмічних малюнків умовним. Такі позначення дозволяють вільно варіювати темп, ритм і динаміку відповідно до індивідуального розуміння музичного змісту і вимагають від виконавця високого рівня творчої свободи та гнучкості мислення.

Цікавим є використання у сольній партії саксофона рідкісної джазової техніки *growl*, яка виконує не лише декоративну функцію, але й виступає як засіб вираження емоційної напруги (навіть агресії), створення контрасту між різними тематичними елементами твору. Такий прийом надає звуку своєрідного забарвлення (імітує «гарчання») та додаткової експресії і значно збагачує темброву палітру інструмента, висвітлюючи індивідуальність виконавського стилю соліста.

У шостій цифрі партитури композитор подає в партії саксофону ремарки *non metrum* і *quasi trembita*. Початкове соло поєднує джазові ознаки (глісандо, свободу метру) з темброво-інтонаційними рисами української музики: «супроводжувальна функція оркестру (лише окремі акорди) дає право говорити про те, що композитор мислить цей вступ як каденцію соліста» (Ніколаєвська, 2020: 336). Тема саксофона (ц. 7) презентує синтез вокальних, мовленнєвих та інструментальних інтонацій. Тут чітко окреслюються риси джазової стилістики: свінгова пульсація, характерна атака звуку, специфічні *vibrato* та інтонаційні відтінки, ефект випередження метричної пульсації. Аналізуючи інтерпретацію Концерту першим його виконавцем В. Чуриковим-старшим, Ю. Ніколаєвська визначає її як інтегративну стратегію та висвітлює характерні риси стилю виконавця: «Характерним є те, що

виконавець відразу демонструє поєднання академічної та джазової інтонації: на початку ц. 7 звук більш академічний, з другої половини такту – включаються прийоми вібрато і типові “бенди – під’їзди” до основного звука» (Ніколаєвська, 2020: 338).

Розділ *Andante* (ц. 16) витриманий у блюзовому дусі: повільний темп, секундові інтонації, синкоповані ритми в партіях саксофона та басових голосах, характерна пульсація супроводу.

Особливу увагу привертають імпровізаційні епізоди саксофона, які, з одного боку, фіксують авторське бачення через точно виписаний ритм, а з іншого – залишають простір для виконавської свободи. У таких моментах постає проблема гармонічної й стилістичної відповідності імпровізації авторському стилю, що вимагає від саксофоніста володіння арсеналом джазових інтонаційних моделей, гнучкого відчуття ритму та здатності інтегрувати власну поетику у композиторський текст. На початку теми використовується середній регістр саксофона, але в подальшому мелодична лінія переходить у високий, що надає сольній партії більш експресивного звучання. Композитор почергово висвітлює то джазове, то академічне амплу інструмента.

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

Найбільш віртуозний і «джазовий» характер має розділ *Allegro vivo*. Композитор використовує традиційні елементи джазової стилістики: *walking bass*, характерні засоби звуковидобування на ударних, пульсацію бас-гітари, блок-акорди у мідних та фортепіано, звучання мідних з сурдиною, глісандо, вібрато, свінг (у ц. 45 наявна відповідна ремарка, *swing*). Цей розділ є своєрідним технічним викликом для соліста. Фактура, побудована на швидкому русі шістнадцятими тривалостями, рясно доповнена форшлагами, глісандо та іншими

орнаментальними елементами, є дуже ефектною та водночас випробовує виконавські можливості саксофоніста. Для опанування цього епізоду необхідна системна робота над текстом, яка передбачає поступове формування моторики та точності артикуляції. Ефективною є методика, заснована на принципі «від повільного до швидкого»: початкове відпрацювання у повільному темпі з подальшим поетапним прискоренням. Після досягнення технічної стабільності (без помилок і неточностей) виконавець закріплює результат через багаторазове повторення, поступово підвищуючи темп на 5–10 одиниць до моменту досягнення швидкості, зазначеної автором. Такий підхід дозволяє виробити технічну стабільність.

У цьому розділі саксофон отримує простір для імпровізації: наприклад, у відрізьку від 8 такту після ц. 30 та за 5 тактів до ц. 38 використовуються нетемперовані глісандо, мелізматики, стакатні глісандо. Хоча партитура містить авторський варіант, вона водночас надає виконавцю право створити власну імпровізацію. Це завдання потребує від музиканта не лише технічної вправності, але й глибокого знання джазової гармонії, володіння джазовими мелодичними формулами та відчуття стилю. Адже вміння імпровізувати є ключовою складовою джазової виконавської практики, яка забезпечує органічність та переконливість інтерпретації.

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

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

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

Оскільки ключові розділи твору передбачають активне використання імпровізаційних прийомів, які не можуть бути повністю відтворені лише завдяки академічній школі гри на інструменті, то для успішного опанування цього аспекту необхідним є систематична робота над імпровізацією. Зокрема, ефективним може стати звернення до спеціалізованих навчальних посібників і методик. В українській виконавсько-педагогічній традиції особливе значення мають праці В. Чурікова (2011a, b; 2026, 2026), що містять широкий спектр джазових формул та методичних розробок, спрямованих на розвиток ритмічної свободи, інтонаційної гнучкості та стилістичної виразності саксофоніста. Водночас надзвичайно корисним є використання зарубіжних джерел, що вже стали класикою джазової педагогіки. Це насамперед методичні збірники Джеймі Еберсолда (Aebersold, 1992), спрямовані на формування імпровізаційних навичок через практику вправ з акомпанементом (*play-along series*), а також праця Джері Кокера зі співавторами (Coker et al, 1970), які пропонують теоретичне й практичне осмислення джазової мови, гармонії та мелодичного розвитку. Таким чином, підготовка до виконання «Концерту-блюзу» передбачає інтеграцію академічної школи з джазовою імпровізаційною практикою, що забезпечує виконавцю не лише технічну надійність, але й здатність до співтворчості у межах інтерпретаційного простору твору.

Висновки.

Концерт-поема для саксофона з оркестром В. Золотухіна є зразком складного і водночас цілісного авторського стилю, що базується на поєднанні академічних композиційних засад з естетикою відкритого, діалогічного музичного мислення. Такий підхід дозволив композиторові не лише актуалізувати ідеали класичної традиції в умовах сучасного інтонаційного простору, а й створити музику, однаково зрозумілу як професійному слухачеві, так і широкій аудиторії.

Концерт-поема В. Золотухіна є яскравим прикладом жанрово-стильового синтезу, де поєднуються академічна форма та джазова виразність. Інтерпретаційний простір цього твору розкривається як багаторівнева взаємодія композиторської ідеї та свободи виконавського прочитання. З одного боку, саксофоніст стикається з низкою технічних і стильових завдань: складною пасажною технікою, застосуванням специфічних прийомів (глісандо, *band*, *growl*, свінг), а також необхідністю імпровізації. З іншого боку, саме імпровізаційні епізоди надають виконавцеві можливість створювати власний «зустрічний текст», у якому реалізується індивідуальна поетика.

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

Перспективи дослідження полягають у вивченні саксофонних творів інших українських митців, що відкриває значні можливості для розширення вітчизняного музикознавчого дискурсу.

ЛІТЕРАТУРА

Воропаєва, О. В. (2009). *Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, держ. реєстр. № 0409U003463, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Академічні тексти України. <https://uacademic.info/ua/document/0409U003463>

- Гусарова, О. В. (1988). *Володимир Золотухін*. Музична Україна (Творчі портрети українських композиторів).
- Ігнатченко, Г. (1986). Діалог з вічністю. *Музика*, січень-лютий, с. 31.
- Ігнатченко, Г. (2006). Парадигми творчості композитора. *Музика*, березень-квітень, с. 24.
- Крупей, М. (2006). *Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX століть)*. [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, Держ. реєстр. № 0406U005004, Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової]. Академічні тексти України. <https://uacademic.info/ua/document/0406U005004>
- Николаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Очеретовська, Н. (1980). Харківські композитори – ленінському ювілею. *Музика*, травень-червень, с. 14.
- Рощенко-Авер'янова, О. Г. (2007). Кафедра композиції та інструментування крізь призму історії харківської композиторської школи. У *Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського* (сс. 148–170). ХДУМ ім. І. П. Котляревського.
- Савченко, Г. (2021). Оркестровка Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна: Компаративний аналіз. *Аспекти історичного музикознавства, XXIII*, 65–77. <https://doi.org/10.34064/khnum2-23.04>
- Чуриков, В. (2011a). *Джазова імпровізація на саксофоні*. Харків: ТОВ «С.А.М.»
- Чуриков, В. (2011b). *Ладова техніка на саксофоні: навчально-методичний посібник* [Неопублікований рукопис]. Кафедра музичного мистецтва естради та джазу, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
- Чуриков, В. (2026a). *Основи імпровізації в блюзі для саксофона-альта та тенора: хрестоматія з додатком фонограм у форматі mp3 для самостійної роботи здобувачів першого освітньо-професійного рівня вищої освіти – бакалавр*. Харків: КП «Міськдрук».
- Чуриков, В. В. (2026b). *Розвиток імпровізаційних навичок для саксофона-альта та тенора: хрестоматія для здобувачів першого освітньо-професійного рівня ступеня вищої освіти – бакалавр*. Харків: КП «Міськдрук».
- Aebersold, J. (1992). *How to play jazz and improvise: play-a-long book and recording set for all instruments* (6th ed.). Alfred Music [in English].
- Coker, J., Casale, J., Campbell, G., & Greene, J. (1970). *Patterns for Jazz* (3rd ed.). Studio P/R .

- Zhang Qi (2021). Lester Young's performance poetics and performance style: the experience of analysis. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 61, 128–142. <https://doi.org/10.34064/khnum1-61.07>
- Zhang Qi. (2022). The style of improvisation on the saxophone of Grover Washington Jr. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 62, 107–123 <https://doi.org/10.34064/khnum1-62.07>

REFERENCES

- Aebersold, J. (1992). *How to play jazz and improvise: play-a-long book and recording set for all instruments* (6th ed.). Alfred Music [in English].
- Churikov, V. (2011a). *Jazz Improvisation on the Saxophone*. Kharkiv: S.A.M. Ltd. [in Ukrainian].
- Churikov, V. (2011b). *Modal Technique on the Saxophone* (Teaching manual) [Unpublished manuscript]. Department of Musical Art of Variety and Jazz, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Churikov, V. (2026a). *Fundamentals of Blues Improvisation for Alto and Tenor Saxophone: Anthology with MP3 accompaniment for independent study (Bachelor's level)*. Kharkiv: KP "Miskdruk" [in Ukrainian].
- Churikov, V. V. (2026b). *Development of Improvisational Skills for Alto and Tenor Saxophone: Anthology for Bachelor's students*. Kharkiv: KP "Miskdruk" [in Ukrainian].
- Coker, J., Casale, J., Campbell, G., Greene, J. (1970). *Patterns for Jazz* (3rd ed.). Studio P/R [in English].
- Husarova, O. V. (1988). *Volodymyr Zolotukhin*. Kyiv: Muzychna Ukraina (Creative Portraits of Ukrainian Composers) [in Ukrainian].
- Ihnatchenko, H. (1986). Dialogue with Eternity. *Muzyka*, January-February, p. 31 [in Ukrainian].
- Ihnatchenko, H. (2006). Paradigms of a Composer's Creativity. *Muzyka*, March-April, p. 24 [in Ukrainian].
- Krupei, M. (2006). *Stylistic foundations of forming saxophonist performance mastery (in the context of 19th–20th century music)* [PhD diss. abstract, Publication No. 0406U005004, Odesa A. V. Nezhdanova State Music Academy]. Academic texts of Ukraine. <https://uacademic.info/ua/document/0406U005004> [in Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries*. (Monograph). Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Ocheretovska, N. (1980). Kharkiv composers to Lenin's anniversary. *Muzyka*. May-June, p. 14 [in Ukrainian].

- Roshchenko-Averianova, O. H. (2007). The Department of Composition and Instrumentation through the prism of the history of the Kharkiv composer school. In *Pro Domo Mea: Essays. To the 90th anniversary of the founding of the Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky* (pp. 148–170). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2021). Orchestration by D. L. Klebanov and V. M. Zolotukhin: a comparative analysis. *Aspects of Historical Musicology*, XXIII, 65–77. <https://doi.org/10.34064/khnum2-23.04> [in Ukrainian].
- Voropaieva, O. V. (2009). *Jazzing as a form of interaction between the academic and “third” layers in jazz* [PhD diss. abstract, Publication No. 0409U003463, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts]. Academic texts of Ukraine. <https://uacademic.info/ua/document/0409U003463> [in Ukrainian].
- Zhang Qi (2021). Lester Young’s Performance Poetics and Performance Style: The Experience of Analysis. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 61, 128–142. <https://doi.org/10.34064/khnum1-61.07> [in English].
- Zhang Qi (2022). The style of improvisation on the saxophone of Grover Washington Jr. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 62, 107–123. <https://doi.org/10.34064/khnum1-62.07> [in English].

Viktor Churikov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Honored Artist of Ukraine, Professor,
the Department of Pop and Jazz Music
e-mail: vizity2016@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-3447-4434

Viktor Churikov (Jr)

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments
e-mail: churikov1401@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-4801-8950

Interpretative space in the Concerto-Poem for saxophone and orchestra by V. Zolotukhin

Statement of the problem. The Concerto-Poem for Saxophone and Orchestra by Volodymyr Maksovych Zolotukhin represents a unique example of genre-style synthesis, where academic forms merge with jazz intonations and techniques.

Exploring the interpretative space of the work enables a deeper understanding of contemporary performance art situated at the intersection of tradition and innovation.

Analysis of recent research and publications. *The scientific and methodological foundation related to Zolotukhin's work includes musicological research, historical and cultural studies, and sources on jazz improvisation. These span from general stylistic analyses (Husarova, 1998; Ihnatchenko, 1986, 2006; Roshchenko-Averianova, 2007) to specifics of orchestration and interpretation of his works, especially the Concerto-Poem (Savchenko, 2021; Nikolaievskaya, 2020). Performance aspects (Krupey, 2006) and methodological manuals, including V. Churikov's works (Churikov, 2011a, b; 2023, 2026a,b) and classical jazz pedagogy texts (Aebersold, 1992; Coker et al., 1970), are also addressed. Despite these contributions, the question of how compositional intent and performative improvisation coexist in the synthesis of academic and jazz traditions remains open.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to define the boundaries and features of the work's interpretative space as a result of the dialogue between the composer's vision and the performer's freedom, manifested through the saxophonist's technical and stylistic choices. For the first time, the article systematizes the main technical and stylistic challenges of the saxophone part and proposes potential interpretative solutions, as well as the role of improvisational segments and specific jazz techniques in shaping the performer's concept of the piece. The study applies a combination of approaches and methods, including the historical method, functional-structural analysis, performance-interpretative analysis, and performer's self-reflection.*

Research results. *The interpretative space of the Concerto-Poem unfolds as a multilayered interaction between compositional ideas and performative freedom. On the one hand, the saxophonist encounters a range of technical and stylistic challenges: complex passages, specific techniques (glissando, growl, swing), and the demand for improvisation. On the other hand, improvisational episodes and freedom of interpretation allow the performer to create a personal "counter-text", reflecting an individual poetics. This approach enables the composer to recontextualize classical ideals within a modern intonational environment, crafting music that resonates with both professional musicians and broader audiences.*

Conclusion. *The interpretative space of the Concerto-Poem can be defined as a dynamic field of dialogue between composer and performer, past and present, where technical discipline and creative freedom coexist. This dialectical unity constitutes the work's core value, both for musicological analysis and performance practice.*

Keywords: *V. Zolotukhin's works; saxophone concerto; interpretation; genre-style synthesis; jazz; improvisation.*

*Стаття надійшла до редакції 8.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*