

**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**

**РАПСОДІЯ ДЛЯ САКСОФОНУ:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ К. ДЕБЮССІ ТА А. ВАЙНЕЙНА)**

**Дипломна робота магістра
Чурікова Віктора Вікторовича**

**Науковий керівник:
доктор філософії, викладач
Щелканова С. О.**

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

Чуріков

В.В. Чуріков

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Жанр рапсодії: історична перспектива та формування жанрових ознак у творчості Ф. Ліста та Й. Брамса.....	6
1.2. Рапсодія в творчості композиторів ХХ століття: розмаїття у втіленні інваріанта.....	13
Висновки до Розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. РАПСОДІЯ ДЛЯ ОРКЕСТРУ ТА САКСОФОНУ	
К. ДЕБЮССІ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ.....	22
2.1. Місце і значення Рапсодії для оркестру та саксофону у творчій спадщині К. Дебюссі.....	22
2.2. Жанрова модель та особливості композиційної драматургії Рапсодії для оркестру та саксофону.....	26
2.2. Рапсодія Дебюссі в редакторських та виконавських інтерпретаціях.....	33
Висновки до розділу 2.....	37
РОЗДІЛ 3. РАПСОДІЯ ДЛЯ САКСОФОНУ А. ВАЙНЕЙНА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ.....	38
3.1. А. Вайнейн – творчий портрет та риси стилю композитора.....	38
3.2. Рапсодія для саксофону: аналітичні штудії.....	40
3.3. Рапсодія для саксофону у виконавських інтерпретаціях.....	45
Висновки до Розділу 3.....	47
ВИСНОВКИ.....	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	51

Вступ

Актуальність дослідження. Ідея вивчення рапсодії для саксофону як жанру виникла з неймовірної популярності рапсодій А. Вайнейна та К. Дебюссі серед виконавців. Назвемо, приміром, таких саксофоністів з світовим ім'ям, такі як Саймон Дірік, Пітер Пелленс, Норберт Нозі, Крістоф Керреманс, які мають досвід виконавської інтерпретації цих творів. Рапсодія для оркестру і альт-саксофону К. Дебюссі є вкрай малодослідженим твором. Що стосується твору Вайнейна, то у музикознавстві як світовому, так і вітчизняному цілком відсутні аналітичні розвідки не тільки Рапсодії для саксофона, а й загалом творчого спадку Андре Вайнейна, тому **актуальність** обраної теми дослідження не викликає сумнівів. Крім того, даною роботою ми пригортаємо як виконавську, так і дослідницьку увагу музичного ком'юніті до актуальної, але малодослідженої музики для саксофону. Ще одним чинником актуальності є жанрова природа рапсодії, яка має значний потенціал як предмет музикознавчих досліджень, зважаючи на унікальне поєднання в ньому двох суттєвих рис, а саме – свободу у композиційній структурі, яка надає широкі можливості для вираження індивідуального начала, та властиву для цього жанру імпровізаційність, яка якнайкраще підкреслює можливості виразності інструменту. Це, в свою чергу, дозволяє саксофоністам-виконавцям проявити свою індивідуальність, а також є чинниками актуалізації виконавської інтерпретації та імпровізаційного начала у виконавській практиці.

Мета дослідження – виявити жанрово-стильові особливості жанру рапсодії для саксофону на прикладі творів К. Дебюссі та А. Вайнейна

Завдання:

- дослідити генезу жанру рапсодія, прослідкувати його історичну перспективу;

- надати огляд дослідницької літератури, присвяченій стильовим особливостям і трансформації жанру рапсодії в творчості композиторів XX століття;
- охарактеризувати ступінь вивченості доробку А. Вайнейна та К. Дебюссі в аспекті вказаної теми;
- виявити місце і роль Рапсодії для оркестру та саксофону у творчому спадку К. Дебюссі;
- охарактеризувати специфіку композиційної драматургії досліджуваного твору К. Дебюссі та особливості втілення жанрової моделі;
- дослідити шлях редакцій Рапсодії К. Дебюссі та особливості її виконавської інтерпретації;
- надати характеристику творчого шляху А. Вайнейна, враховуючи недостатню вивченість його композиторського спадку;
- проаналізувати особливості втілення жанрової моделі рапсодії у досліджуваному творі А. Вайнейна;
- висвітлити особливості виконавської інтерпретації Рапсодії для саксофону А. Вайнейна.

Об’єкт дослідження – рапсодія для саксофона як жанр в творчості композиторів кінця XIX – початку XXI століть, **предмет дослідження** – жанрово-стильові особливості рапсодії для саксофона у творах К. Дебюссі та А. Вайнейна.

Матеріал дослідження – Рапсодія для оркестру та саксофону К. Дебюссі [16, 17] та Рапсодія для саксофона А. Вайнейна [76] – партитури творів та аудіо- та відеозаписи творів.

Методи дослідження.

- *жанровий* – дозволяє виокремити специфічні риси, притаманні побутуванню такого типу творів, дослідити специфічні риси, які вирізняють рапсодію серед інших жанрів вільної будови;

- **стильовий** – виявляє характерні особливості «почерку» композитора, специфіку його композиторської мови та обраного кола засобів виразності;
- **структурно-функціональний** – дає можливість через аналіз структури твору та співвідношення його окремих частин проаналізувати особливості композиційної драматургії;
- **історичний** – по-перше – виявляє специфіку еволюції жанру рапсодії в його історичному розвитку, по-друге – дає можливість розуміння ролі сучасного історико-культурного контексту в творчому спадку композиторів;
- **інтерпретативний** – покликаний змістити дослідницький акцент на фігуру виконавця – інтерпретатора як учасника творчого процесу створення музики через виявлення варіативної складової музичної мови досліджуваних творів.

Теоретична база. Вивчення феномену рапсодії для саксофону у творчості К.Дебюссі та А. Вайнейна задіює наступні теоретичні напрямки у царині музикознавства:

- *теорія жанру та стилю в музичному мистецтві* (Бовсунівська Т. [7], В. Жаркова [21], І. Китрчик І. [25], І. Коханик [28], Сюта Б. [59,60], Тукова І. [62], С. Шип [65])
- *дослідження жанру рапсодії* (Н. Дзізінська [19], Ю. Калініна [24], О. Лігус [33]);
- *органологія саксофону в системі музичного мистецтва естради та джазу* (В. Апатський [4], Авілов [1], Богданов [8], Василенко Д. [13], Д. Максименко [34], Пастушок Т. [44], А. Понькіна [45-46]);
- *вчення про інтерпретацію* (О. Александрова [2], І. Коханик [28], В. Москаленко [37], Ю. Ніколаєвська [41, 42], В. Ракочі [50], О. Самойленко [35], К. Тимофєєва [61]).

Наукова новизна полягає в тому, що в дипломній роботі магістра вперше:

- розглянуто феномен жанру рапсодії для саксофону;
- надано структурно-композиційний та драматургічний аналіз Рапсодії А. Вайнейна;
- представлено огляд творчості та розглянуто особливості стилю А. Вайнейна як представника бельгійської композиторської школи;
- надано порівняльну характеристику виконавських інтерпретацій Рапсодії А. Вайнейна.

В роботі набули подальшого розвитку: стилістичний та жанровий аналіз Рапсодії для саксофону та оркестру К. Дебюссі, аналіз виконавських інтерпретацій цього твору, а також звернення до аналізу редакцій Рапсодії А. Вайнейна.

Практична значущість результатів полягає в тому що, вони можуть бути використані в подальших дослідженнях присвячених творчості К. Дебюссі та А. Вайнейна, жанру рапсодії як феномену та рапсодії для саксофону, проблематиці сучасного естрадно-джазового виконавства; історії зарубіжної музики XX століття, з історії та теорії саксофонового виконавства; в музичній педагогіці та виконавській практиці.

Апробація результатів дослідження. Основні положення магістерського дослідження було викладено та обговорено у доповідях на двох міжнародних наукових конференціях – у Магістерських читаннях (27 грудня 2022 року, Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського) та Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (20–21 травня 2023 року, Харків, ХНУМ імені І.П. Котляревського).

Структура роботи. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (76 покажчики, з них 11 – іноземними мовами).

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Жанр рапсодії: історична перспектива та формування жанрових ознак у творчості Ф. Ліста та Й. Брамса.

Розпочинаючи методологічний розділ з звернення до теми походження жанру та його історично вкорінених жанрових джерел, звісно ми маємо оговорити етимологію та перші історичні зразки. Загальновідомим є факт що рапсодія – це термін давньогрецького походження, «ῥαψῳδός» – «рапсод», утвореного з основ слів ῥάπτω «зшиваю; складаю, творю», спорідненого «прясти», або за іншим тлумаченням «уток, піткання», і ῥόδός «співак», пов'язаного з ῥοδή «пісня» [46] – тобто мандрівний співець у античному світі. Рапсодія в античній мистецькій парадигмі є явищем синкретичним та носить риси епічного типу висловлювання. Саме декламаційність та оповідальність як суттєві жанрові риси стануть тим запозиченням від першоджерела рапсодії античних часів, яке актуалізується у XIX столітті. Проте апелювання до давньогрецької практики рапсодів, або до барокової традиції фантазій (як прикладу жанру з вільною будовою та формотворенням) є не коректним, оскільки «старт» європейської історії рапсодії як музичного жанру починається саме XIX століття та доби романтизму і стосується лише певних алюзій до першоджерела. Також «мінімальною» одиницею форми у добу бароко був період принципово іншої природи, аніж у класико-романтичний час. Який же шлях пройшов жанр рапсодії від античних часів до доби свого розквіту у музиці романтизму? Маємо звернутися до декількох важливих віх.

За часи ренесансу терміном рапсодія називали літературні твори, які наслідували античну манеру віршування. За типом образної драматургії це зазвичай були зразки епічного типу висловлювання, що поєднував у собі різні елементи, вільну форму та багатство образів. Зазвичай рапсодія в літературі доби відродження мала міфологічний чи легендарний сюжет і

нерідко використовувалася для оповідання про подорожі героя або події з його життя. Літературна рапсодія також включала пасторальний елемент, а саме – описи природи, персонажів на її лоні. У творах рапсодії автори використовували багатство метафор, епітетів, порівнянь та інших поетичних засобів для створення виразного образного світу.

Наступний етап – звернення до жанру рапсодії в австрійській музиці XVIII століття та чеській музиці початку XIX століття (прикладом творів цього жанру слугують рапсодії В. Я. Томашека та Я. В. Воржишека). Саме рапсодії Воржишека були тим взірцем, який наштовхнув Ф. Ліста на створення власного циклу угорських рапсодій. І, нарешті, саме творчість Ф. Ліста стала остаточним етапом формування жанрової впізнаваності рапсодії у музиці. Саме XIX століття, в якому рапсодія вже знаходиться в інших стилістичних умовах, є показовим для кристалізації жанрового інваріанта рапсодії, тому пошук і порівняння її з вільними жанрами доби бароко, і, тим паче, з античними зразками не дасть суттєвих результатів у відношенні жанрових рис.

Рапсодія є унікальним жанром в історії європейської музики. «Увірвавшись» в академічне музичне життя в добу романтизму, він став свого роду увиразненням та маніфестом специфіки вільного світосприйняття. Проте зразки жанру рапсодії XIX століття дають підставу провести деякі узагальнення та виявити типові жанрові риси. Перша асоціація стосується рапсодії як жанру, який характеризується вільною формою, багатством емоцій та експресією. У рапсодії автор має широкий простір для творчості та імпровізації. Жанр рапсодії зазвичай поєднує різноманітні музичні теми, мелодії, ритми та музичну семантику. Він може включати яскраві контрасти, динамічні перетворення та витончені художні ефекти. Також рапсодія як жанр не обмежується сталим виконавським складом і умовами побутування. Вона може бути написана для різних музичних складів, включаючи симфонічний оркестр, солістів, ансамблі чи сольні інструменти. «Кульмінаційним етапом розвитку рапсодії в

західноєвропейській музиці були Угорські рапсодії Ф.Ліста, написані в період 1840–1850-х рр. Ці масштабні концертні твори, які мають вільну контрастно-складену форму з епічним вступом та двома основними частинами (епічною й танцювальною), вирізняються художньою глибиною, композиційною логікою, яскравою образністю та стилістикою, виконавською віртуозністю романтичного стилю» [30, с. 242-243] – зазначає дослідниця рапсодії в контексті українського фортепіанного мистецтва О. Лігус. Дійсно, лістівська модель рапсодії є тією базовою фундаментальною основою, яку було покладено як певний жанровий канон (наскільки це можливо говорити про канонічні риси у формі вільної будови). Дев'ятнадцять рапсодій для фортепіано (шість з яких композитор редагував для оркестрового складу), створені Маестро в даному жанрі, слугують свого роду зразковим орієнтиром.

Назвемо основні риси, притаманні рапсодіям Ф. Ліста. Це поєднання контрастних тематичних утворень, як на рівні образності та семантики, так і на рівні засобів музичної виразності (інтонація, темп, фактура, тонально-гармонічний синтаксис, жанрова праоснова тощо). Важливою рисою рапсодій Ф. Ліста є характерне використання народних традиційних тем (пісенних, танцювальних) – йдеться і про угорський етнос, і про циганські мотиви. Це опора на традиційні аутентичні жанрові моделі – стиль вербункош та танці лашан і фрішка. Саме лашан і фрішка маркували два контрастних розділа рапсодії.

Також контраст має здійснитися не тільки на рівні темпоритму як основних ознак танцювальності, а й на рівні типу висловлювання. Перший розділ рапсодій як правило має декламаційну, наративну природу. Другий – з образністю, яка пов'язана з фігурами руху. Ще одним важливим моментом при розгляданні типового жанрового начала в рапсодіях Ф. Ліста є звукоподражальність аутентичним угорським інструментам. Це репетиції, характерні стрибки, різноманітні види фігурацій, пасажів, арпеджіо, які покликані імітувати звучання традиційних інструментів.

Останнє, що треба зауважити при виокремленні рис лістівської жанрової моделі рапсодії – це багатоафектність та наростаюча зміна динаміки й темпу. Це стосується випадків, коли, наприклад, речитативно-декламаційна тема (або, іноді, пісенна тема) завдяки або поступовому, або сплесковому наростанню динаміки й темпу втрачає ознаки урочистості та наративності й набуває рис темпераментної танцювальності, демонструючи потенцію для докорінної трансформації своєї образної та жанрової природи.

Також варто наголосити не тільки на вільній формі та зв'язку з характерно-національним началом у жанрі рапсодії, а й на відчутному віртуозно-концертному началі. Дослідниця природи концертності у музиці О. Варданян зазначає: «У процесі систематизації поглядів на феномен концертності, що склались у музикознавстві, було виділено дві генеральні лінії, сконцентровані навколо понять жанру (концертність як жанрова ознака) та стилю (концертність як ознака стилю). У результаті узагальнення існуючих підходів до явища концертності запропоновано власне визначення поняття «концертність», під якою розуміємо модус композиторського мислення, що передбачає у музичній реалізації маніфестацію виконавської майстерності, ігровий драматургічний принцип, діалогічність (протиставлення *tutti* та *solo*), змагальність, посилену комунікативність (риторичність)» [10, с.11 – 12]. Вияв концертності та віртуозного начала також є фактором, що впливає на ще одну суттєву рису рапсодії, а саме – імпровізаційність як один з способів розгортання музичної думки та розвитку драматургії твору.

Інша модель рапсодії у XIX столітті – так звана «брамсівська» рапсодія німецького штибу, яка за типом драматургії наближається до поємності і в якій імпровізаційність відходить на другий план. Натомість акцентується притаманний романтичному світовідчуттю глибокий психологізм. Й. Брамс у жанрі рапсодії створив три твори для фортепіано (Op. 79 та Op. 119) і одну рапсодію-кантату.

Жанр фортепіанної рапсодії Й. Брамс інтерпретував згідно з власним баченням та відповідно до головних ознак стилю – пізнеромантичне мислення та звернення до класицистичних принципів формотворення. Цікаво зменшення ролі аутентично-національних рис в тематизмі, відхід від ілюстративної інструментальності, від імпровізації як основи концертного начала та загальна зміна модусу образності від концертної блискучості на більш концептуальні і внутрішні моменти. Також Й. Брамс повертається до класицистичних типів формотворення, а саме, в одній з фортепіанних рапсодій використовує сонатну форму, а в інших – класично трактовану складну тричастинну. З жанрових рис наявні досить велика контрастність тематизму та оповідальність, а також типовий для Й. Брамса драматизм як переважаючий тип образності.

Цікавим є інтерпретація жанрового інваріанта у «Рапсодії для контралято, чоловічого хору та оркестру» Ор. 53, яка за жанрово-стильовими рисами наближається до одночастинної кантати. Цей твір написано на рядки з поезії Й. Гете «Зимова подорож у Гарц». Літературне першоджерело – монолог-оповідь героя побудовано у вільній строфічній формі й сповнено багатством лексики та ритму, не дивлячись на вільно трактований віршований розмір. Вочевидь, така свобода форми дозволила Й. Брамсу також означити її жанровим ім'ям рапсодії. В «Рапсодії для контралято» наявні як риси оповідальності, стриманості, так і скорботи. Характер твору визначається вже у вступі, а також в основній темі, викладеній солісткою. Нетиповим є звернення Й. Брамса у цьому творі до «просвітленого» фіналу, який підкреслюється мажорною кодою та вступом чоловічого хору в останньому розділі твору.

Наприкінці XIX століття до жанру рапсодії зверталися й інші європейські композитори, зокрема А. Дворжак. Назвемо його три Слов'янські рапсодії, створені у 1878 році. А. Дворжак у вказаних творах йшов шляхом лістівського розуміння рапсодії як твору з двох контрастних

розділів, які базуються на епічно-оповідальному типі висловлювання та на ліричному у душі пісенно-танцювальних фольклорних жанрів.

Модель романтичної рапсодії з наявним яскравим національним колоритом, вкорінена Ф. Лістом, також була затребуваною й у творчості українських композиторів, найвиразнішими зразками з яких назвемо дві рапсодії М. Лисенка – Рапсодія №1 на українські народні теми ор.8, Рапсодія №2 на українські народні теми «Думка – шумка» ор.18. Як стверджує дослідниця рапсодії в українській фортепіанній музиці О. Лігус, – «Перевтілення Ф. Лістом і М. Лисенком прийомів народного виконавства пов'язано, головним чином, з епічною традицією (у М. Лисенка – із кобзарською) і проявляється в імітації рапсодичного наспіву із супроводом струнно-щипкового інструмента <...>. Відтворення народно-епічних прийомів єднає рапсодії М.Лисенка з Другою, Шостою, Сьомою, Восьмою, Десятою, Одинадцятою та Тринадцятою рапсодіями Ф.Ліста» [30, с. 246-247]. Зазначимо, що М. Лисенко не був першовідкривачем жанру рапсодії в українській музиці. До жанру фортепіанної рапсодії зверталися й інші українські композитори романтичного спрямування, які здебільшого отримали музичну освіту у Німеччині, такі як Г. Ходоровський, який деякий час навчався у Ф. Ліста («Українська рапсодія»); Т. Шпаковський – піаніст-композитор, який навчався у Лейпцизькій консерваторії у 1850-х роках (Рапсодія для фортепіано); та М. Завадський (дві рапсодії на народні теми). Сталий інтерес до жанру свідчить про потужний вплив на українську фортепіанну музику європейської романтичної традиції. М. Лисенко у листі до рідних зазначає щодо стану сучасної йому української музичної освіти: «Школа київська мене не дуже втішає. Буде та сама італійщина і Німеччина, а про народні, рідні основи у нас не тільки заборонено, а й злочинно говорити. Це так було, тому й триватиме ще бозна до яких щасливих часів. А музично-освітня школа у нас інакше й немислима, як на народних

підвалинах, – інакше вона дасть бляклий колір з іноземними рум'янами»¹. І той факт, що рапсодія, завдяки своїм жанровим рисам (а саме – опору на традиційні фольклорні жанри), з одного боку, давала композиторам вихід у вимір національного, що безумовно робило її привабливою для українського музичного ком'юніті, а з іншого – слугувала загальноєвропейським трендом сучасної музики.

1.2. Рапсодія в творчості композиторів XX століття: розмаїття у втіленні інваріанта

XX століття з його калейдоскопічною зміною напрямків музичного руху, з інноваційним мисленням та над-швидким оновленням музичної мови і музичної семантики стало наступним щаблем у генезі жанру рапсодії. Цікаво, що рапсодія як породження суто романтичного світогляду, залишилася актуальним жанром для XX століття, яке здебільшого заперечувало цей романтичний досвід музичного психологізму. Тобто порівняно з іншими жанрами, які традиційно увійшли в обіг жанрової системи XX століття з минулих епох, в рапсодії, з одного боку, немає такої вкоріненості в традицію, як, наприклад в сюїті чи сонаті, які сягають глибини століть й відносять до традиційної «міграції» жанру від часів бароко через класицизм і романтизм, сягаючи XX століття; а з іншого боку, вона не наповнена тією онтологічною сутністю, філософським підґрунтям та універсалізмом, що дозволяє жанрам долати межі різностильових умов, як, наприклад, симфонія. Так чи інак, а митці XX століття доволі охоче звертаються до жанру рапсодії.

Першим у цьому ряді зауважимо творчість композиторів-імпресіоністів, прізвище одного з яких стоїть на титулі нашого дослідження. Але до розгляду та композиційно-драматургічного аналізу

¹ Лисенко М.В. Листи. Київ. 2004. С. 52.

Рапсодії для оркестру та саксофону К. Дебюссі ми перейдемо у другому розділі магістерського дослідження.

1.2.1 Рапсодії М. Равеля

Зараз же надамо огляд звернення до рапсодії молодшого співвітчизника Дебюссі, «денді» музичної культури початку ХХ століття – М. Равеля. У творчому доробку митця – два зразка жанру – «Іспанська рапсодія» для симфонічного оркестру (1908²) та «Циганка» – концертна рапсодія для скрипки й оркестру (1922 – 1924).

«Іспанська рапсодія» апелює до танцювальності та до національного характеристичного начала як до важливих жанрових рис рапсодії. Як зазначає В. Жаркова, «Справжню базу для експериментів членів комітету Незалежного музичного товариства складали екзотика і фольклор. Цілком закономірно, що твори Равеля передвоєнних років демонструють інтерес композитора до найрізноманітніших культурних традицій. <...> Немов би випробовуючи на міцність основу своєї творчої свободи, Равель розширює її до можливих меж, створюючи майже водночас полярні за своїм художнім замислом твори».[19, с. 107].

«Іспанська рапсодія» – циклічний твір, чотиричастинний цикл, кожна частина з яких має програмну назву.

I частина «Нічна прелюдія»

II частина «Малагенія»

III частина «Хабанера»

IV частина «Ферія»

В цьому творі Равель показав своє захоплення іспанською танцювальною музикою, яка йому була добре відома, тому що Іспанія – батьківщина його матері. Також велику роль у формуванні смаку до іспанського колориту відіграли зустрічі в Парижі з іспанськими колегами-композиторами – Мануелем де Фальєю, Альбенісом.

² Датування згідно з дослідженням В. Жаркової [19, с. 107]

Відомо, що спочатку М. Равель намагався створити не оркестрову рапсодію, а сюїту для двох фортепіано, але пізніше змінив свій задум. Також спочатку твір було задумано як три частинний, але пізніше композитор долучив «Хабанеру», яка була створена декілька роками раніше.

Перша частина, прелюдія, базується на загально-танцювальних формулах руху і спирається на досить лаконічний інтонаційний та тембровий тематизм. Створена у вільній формі, вона містить дві каденції дерев'яних духових (невеликі за обсягом каденції кларнета і бас-кларнета, а потім каденція двох фаготів), що свідчить про наявну природу концертності, і що цілком відповідає жанровій природі рапсодії.

Друга частина «Іспанської рапсодії» заснована на ритмоформулі відомого андалузького танцю, який Равель інтерпретує глибоко індивідуалістично. Композитор застосовує контрастну темброву драматургію, музичний розвиток рухається за рахунок співставлення та контрастування оркестрових тембрів та поступового динамічного наростання. Відчутна театральність, тембри виступають немов актори.

Третя частина, як відомо, була створена як фортепіанний танцювальний твір і є її оркестровою редакцією. Цікаво, як композитор вирішує драматургію п'єси. Здавалося б, хабанера як темпераментний танець, мала б відображатися відповідними традиційними засобами. Проте Хабанера М. Равеля досить акварельна, створена майже у пуантилістичній техніці. Це віртуозне володіння французьким майстром мистецтвом натяку.

Четверта частина, фінал, найбільш розгорнута частина рапсодії. Вона вирізняється більш щільною оркестровкою, використанням tutti, подвоєнням партій у різних тембрах для посилення звучності. Основна тема має семантичні ознаки хоти. Чіткий ритм, блискуче звучання втілюють іспанський колорит.

Таким чином, «Іспанська рапсодія» розширює жанрові межі як за рахунок циклічності, так і тембру симфонічного оркестру та являє зразок, споріднений з танцювальною сюїтою. Проте опора на національну характеристичність, танцювальність та концертність дають повне право віднайти жанрові риси саме рапсодії в цьому опусі М. Равеля.

Інший зразок жанру в творчості Равеля – це рапсодія з наявними ознаками концертності «Циганка», h-moll, створена протягом останнього, післявійськового творчого десятиліття майстра. Цей твір для солюючої скрипки було створено у двох редакціях – з супроводом фортепіано та оркестрову версію. Типова будова – одночастинний твір у контрастно-складеній формі з ознаками прихованої сонатності (що відібражається у тонально-гармонічному синтаксисі тематизму з тоніко-домінантовими відносинами), повільний вступ «у дусі каденції», типовий для рапсодії контрастний тематизм – оповідально-декламаційний та віртуозно-імпровізаційний – всі ці ознаки апелюють до жанрового інваріанту «лістівської» моделі рапсодії. Про близькість до концертності свідчить наявний діалог соліста й оркестру та каденційні сольні епізоди твору.

1.2.2. Рапсодії Б. Бартока

Інший підхід до інтерпретації жанрового інваріанта рапсодії демонструє Б. Барток у рапсодії для фортепіано (1904) та двох рапсодіях для скрипки (1928). Він створює рапсодії не у романтичній трактовці композиторської роботи з фольклорними першоджерелами, а втілює ознаки неофольклоризму як нового типу мислення композитора XX століття. Обидві скрипкові рапсодії було написано у 1928 році. Для Бартока при їх створенні було вкрай важливим залишити інтонаційний матеріал народних танців аутентичним, бо він для композитора має аксіологічні властивості.

Рапсодія для скрипки з оркестром №1 – двочастинний цикл. Перша частина, *Moderato*, має ознаки тричастинної будови репризного типу і в ній композитор цитує румунські та угорські народні танцювальні мелодії.

Друга частина, *Allegro Moderato*, створена у контрастно-складеній формі. Саме в цій частині відіграє велику роль імпровізаційне начало та концертність.

Рапсодія для скрипки з оркестром №2 також є двочастинним циклом. Перша частина, *Moderato*, виконує функцію повільної у формі. Структурна її рондоподібна, складається з трьох проведень рефрену та двох епізодів. Тема-рефрен – цитата з угорського фольклору [18, с. 116]. Тема має прихотливий ритм, імпровізаційний характер, апелює до циганського фольклору. Друга частина, *Allegro Moderato*, створена у вільній формі і має інтонаційно-тематичну основу народних танців з загальною тенденцією до наростаючого пришвидшення темпу.

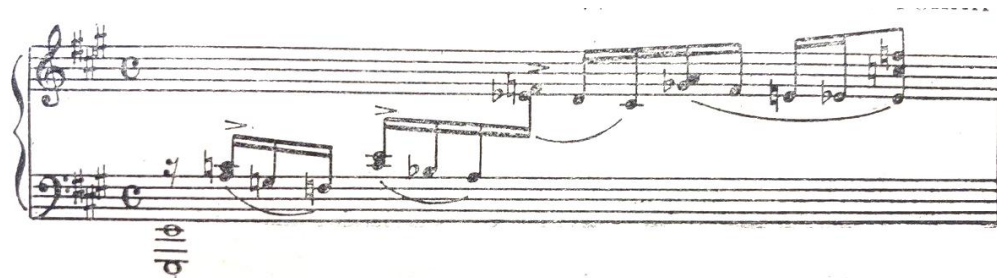
В цілому, і Перша, і Друга рапсодії для скрипки з оркестром Б. Бартока є преосмисленням лістівської моделі рапсодії. На її користь свідчить і типова для рапсодій контрастно-складена форма, і двочастинна будова (співвідношення повільної декламаційної та швидкої імпровізаційної частин, відмінність нв рівні циклічності – у Ліста – це розділи однієї частини, у Бартока – частини циклу), і звернення до циганського та угорського фольклору. Основна принципова відмінність стосується зміни стилю. Пізнеромантична парадигма не спрацьовує у музиці Бартока. Його рапсодії побудовано на принципово іншому методі роботи з аутентикою, а саме – на засадах неофольклоризму.

1.2.3. Рапсодія Дж. Гершвіна

Ще один етап в еволюції жанру рапсодії, який варто обговорити – це значне оновлення жанрово-стильових рис, яке відбулося у творі Дж. Гершвіна. Головні зміни торкнулися переосмислення народної основи рапсодії, а також впливу нової музичної естетики – джазової гармонії, яка актуалізувала одну з рис жанру, а саме – імпровізаційність та оновлення тембрової драматургії. Естрадний джаз як явище своєрідного маніфесту самотності музичного шляху американської музичної культури було пов'язано з естетикою Бродвею. Проте Гершвін намагався відтворити

специфічний симбіоз академічної симфонічної музики європейської традиції та самобутню красу раннього джазу з вільними імпровізаціями та яскравим темпераментом.

Основні стильові ознаки музичної мови в «Рапсодії у блюзових тонах» (1924) Дж. Гершвіна можна охарактеризувати наступними ознаками: двудольність як основу ритмічної пульсації яка утворює біт, поліритмія та поліметрія, складна система синкопіювання. Постійно пульсуючому бітові (дводольній основі) протиставляється інший ритмічний візерунок, який створює відчуття нового уявного ритмічного центра. Тобто синкопа вже сприймається не як перенос важкої долі, а є специфічним засобом порушення цілісного ритмічного плану. Або вкажемо на типовий поліритмічний прийом – тридольні мотиви, які укладено у дводольну ритмічну основу:



Приклад 1. Дж. Гершвін. Рапсодія у блюзових тонах. Фрагмент.

Ладо-гармонічна основа цього твору також є специфічно джазовою, композитор використовує блюзову мажоро-мінорну гаму без увідного тону. Те, що з перших тактів Гершвін використовує блюзову тональність, це навіть в більшій мірі, ніж ритмічні нюанси, дорівнює естетиці естрадного американського джазу 1920-х років. Це відбувається за рахунок відходу від традиційної європейської мелодики, не дивлячись на те, що існувала тенденція серед джазових композиторів використовувати відомі європейські мелодії (у тому числі теми творів Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя тощо).

Таким чином, Рапсодія у блюзових тонах стала новим етапом генези жанру та втілила нову музичну естетику, яка стала результатом синтезу

академічної європейської традиції симфонічної музики та джазового ритму, гармонії. Також відмітимо звернення до фольклорних першоджерел та імпровізаційності як суттєво важливих рис як для джазу, так і для жанру рапсодії.

1.2.4. Рапсодія Лесі Дичко

Останньою важливою віхою шляху рапсодії як жанру XX століття наведемо декілька прикладів рапсодій українських композиторів, серед яких зупинимося більш докладно на Рапсодії Лесі Дичко. В творчості майстрині поєдналися дві найсуттєвіші риси – оперування сучасними композиторськими техніками та новітнім мисленням мисткині XX – XXI століття та вкоріненість у творчості аутентичної архаїки. За словами авторки, – «У моїй музиці яскраво виражена риса патріотизму. Я не загальнонаціональний, тобто космополітичний композитор, а національний – український. <...> я по-новому сприймаю фольклор, дивлюся на нього, з одного боку, з позицій мислення людини XXI століття, а з іншого – крізь призму прадавніх культур» [13, с. 42].

Рапсодія «Думка» (1964) на текст Т.Г. Шевченка відноситься до однієї з перлин раннього періоду творчості мисткині. Цей опус Л.Дичко написала для оркестру, солістки – колоратурного сопрано та чоловічого хору.

«Композиторка синтезувала в одному творі риси рапсодії, концертного твору та думки, що сприяло розвитку та формуванню сталих рис української вокальної рапсодії концертного спрямування» [13, с. 44], зазначає дослідниця творчості композиторки О. Василенко. Л. Дичко у рапсодії «Думка» поєднує дві жанрові моделі інваріанта.

Перша – «лисенківська» модель (яка, доречі, наслідує в свою чергу рапсодії Ф. Ліста) що поєднує два контрастних розділа – думка і шумка, і яка апелює до наративності думного типу з використанням характеристичних засобів музичної мови (думний лад, імпровізаційність у викладенні та як спосіб розвитку музичної драматургії, використання типових рецитацій та декламаційності).

Друга – це тип рапсодії Брамса для контральто, чоловічого хору та оркестру на слова Гете, яка надихнула Лесю Василівну на створення власного опусу. Ці рапсодії об'єднує не тільки склад виконавців, але й семантика твору (самотність героя, роздуми про людське буття та філософську природу щастя людини). Якщо Й. Брамс засобами хору підсилює враження від переживань героя, підкреслює трагізм як основний семантичний чинник драматургії твору, то Л. Дичко, навпаки, завдяки яскравому тембровому співставленню яскравого сопрано та чоловічого хору створює посилене відчуття трагічного.

Треба відзначити, що рапсодія «Думка» є зараз доволі виконуваним твором, про що свідчать числені інтерпретації, серед яких варто відмітити концертну програму Хмельницької обласної філармонії 9 березня 2021 року (до роковин Т.Г. Шевченка) – солістка Ольга Абрамова (сопрано), Академічний симфонічний оркестр Хмельницької обласної філармонії під орудою Тараса Мартиника та чоловічий хор Академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля», а також виконання у 2017 році хоровою капеллою українського радіо Radio Choir-UA, солістка – Лілія Лілія Кривцова, диригент – Микола Лисенко.

Висновки до Розділу 1.

Рапсодія, зародившись у надрах античної культури і пройшовши шлях від літературно-музичного синкретичного жанру за часи розвитку європейської культури від античної Греції до доби Відродження, стала дуже вдалим жанровим типом для творців доби романтизму. Остаточні риси жанрового інваріанта рапсодії як музичного твору, ґрунтованого на чергуванні та вільному співставленні контрастних музичних тем, імпровізаційному розвитку, концертності та віртуозності, опорі на аутентичні національні ознаки (як тематичні, так і ладові, а, нерідко – й темброві) сформувалися у творчості Ф. Ліста. Альтернативна модель рапсодії як жанру, позбавленого рис концертності, проявилася у творах Й. Брамса.

Найбільш цікавим у розвитку рапсодії виявилася її затребуваність у творчості композиторів ХХ століття, які спиралися на зовсім інший тип мислення, порівняно з романтиками, на інші ключові моменти музичної мови та на принципово інший зміст, семантику музики. Проте закладені в рапсодію алюзії до барокового типу мислення (флома вільної будови, або контрастно-складена) а також актуальні у ХХ столітті тенденції неофольклоризму як альтернативні засоби музичного мислення уможливили існування типово романтичного жанру рапсодії в різностильових умовах музики ХХ століття.

РОЗДІЛ 2. РАПСОДІЯ ДЛЯ ОРКЕСТРУ та САКСОФОНУ К. ДЕБЮССІ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

2.1. Місце і значення Рапсодії для оркестру та саксофону у творчій спадщині К. Дебюссі

Клод Дебюссі – представник французької композиторської школи, в творчості якого сформувалися та яскраво проявилися риси імпресіонізму в музиці. Також Дебюссі – один з першовідкривачів та великих новаторів нової музичної естетики ХХ століття. Ці новації торкнулися не лише музичної мови митця, а й концепції симфонізму. Серед його симфонічних творів центральне місце належить «Післяполудню Фавна», «Ноктюрнам», «Морю», «Образам». Проте є декілька творів як раннього, так і пізніших періодів, які також є репертуарними. Це сюїта «Весна», Фантазія для оркестру і фортепіано та дві рапсодії – Рапсодія для кларнета з оркестром та Рапсодія для оркестру та саксофону. У царині симфонічної музики Дебюссі створює новий тип висловлювання, формує нову картину світу, яка засновується не на драматичному конфліктному типі співставлення елементів форми та події, а на споглядальності. Цей тип симфонізму стане вкрай актуальним для композиторів середини ХХ – початку ХХІ століть (а, саме, симфонічні твори композиторів: Гія Канчелі, Арво Пярта, Валентина Сильвестрова). Це відноситься й до іншого розуміння категорії просторовості в музиці, яка активно розробляється у всіх жанрах Дебюссі – імпресіоніста.

Новаторство Дебюссі також стосується таких аспектів музичної мови, як вільне трактування та нова естетика дисонансу, розширення меж традиційної для класико-романтичної музики тональної мажоро-мінорної ладової системи за рахунок модальності; нова виразність ритміки, індивідуалізація звукових структур як нового носія інтонаційного тематизму, оновлення музичної форми, прагнення до вільної її трактовки.

«Одним з перших композитор започатковує принцип *становлення музичних форм разом з становленням самих образів*, причому сама форма

ніби відповідає певному сюжету, тій же програмності, але у наявності лише натяк на певну змістовність, яка знову ж не має чіткої визначеності і підіймає цю змістовність до рівня символів» [15, с. 21], відмічає О. Гужва у роботі присвяченій аналізу зміста творчості майстра.

Але для нашого дослідження найбільш важливим моментом є робота композитора з тембром. Загалом, тембр є одним з найважливіших аспектів музичної мови Клода Дебюссі. Він використовував його для передачі тонких нюансів семантики твору, створення атмосфери і зображення природи. Тембр допомагав йому відтворити унікальний світ музики, який був носієм індивідуального стилю композитора та значно вирізнявся з існуючих в цей час музичних тенденцій. Можна казати про наявні основи тембрової драматургії в творчості майстра.

Розширення тембрового різнобарв'я за рахунок введення нових фонізмів було вкрай важливою рисою мислення Дебюссі-імпресіоніста. Колористичний звукопис стає однією з основних рис стилю митця. Тому звернення до тембру саксофону не є несподіваним. «Еволюція саксофонного мистецтва на межі XIX–XX ст. відбувалась нерівномірно, головню через відсутність класу саксофона у вищих навчальних закладах Франції. Але в цей же період поживалась концертна діяльність саксофоністів – колишніх студентів А. Сакса в країнах Європи й світу», зазначає Л. Максименко [34, с. 41]. Цілком природньою була зацікавленість Дебюссі у тембрі саксофона, який мислився не просто як проміжна ланка між фонізмом дерев'яних та мідних інструментів, але й мав власний впізнаваний «голос». Проте вже на початку XX століття саксофон асоціювався не з академічним симфонічним звучанням, а з джазовим. Це був один з факторів уповільнення входження саксофону до родини інструментів симфонічного оркестру. Проте саме у французькій композиторській школі саксофон (як раз завдяки імпресіоністським тенденціям уважності до тембрових барв) «прижився» саме в академічній традиції – спам'ятаємо також експерименти з оркестром попередників

Дебюссі – французьких композиторів – романтиків Г. Берліоза, К. Сен-Санса.

За словами Л. Максименко, – «На противагу американським джазовим саксофоністам, французькі активно пропагували академічне саксофонне виконавство, відтак спрямували подальший процес становлення академічних європейських саксофонних шкіл. Відомі саксофоністи тісно співпрацювали з композиторами, що зумовило появу у концертному репертуарі ХХ століття цілого ряду творів на замовлення із посвятою видатним виконавцям Марселю Мюлю, Жан-Марі Лондейксу, Сігурду Рашеру, Даніелю Дефайє та іншим» [34, с. 37].

Тому цілком природньо, що К. Дебюссі, твір для оркестру та саксофону якого став одним з знакових саксофонових творів початку ХХ століття, створив Рапсодію саме для цього солюючого інструменту. «Новий інструмент вабив Дебюссі насамперед своїм оригінальним, багатим на відтінки тембром. Однак для композитора, який практично не любив писати на замовлення, музика Рапсодії народжувалася у довгих творчих «муках» протягом 8 років (1903–1911 рр)» [35, с.52] – зазначає Д. Максименко.

Відомо, що Рапсодію композитор писав на замовлення виконавиці – американської саксофоністи-аматорки французького походження Елізабет Холл (1853 – 1924). Шлях Е. Холл (у дівочтві Еліза Бойе Кулідж) як виконавиці був достатньо нетиповим – грою на саксофоні дівчина почала займатися за показниками здоров'я (втрата слуху). Проте вона була неабиякою поціновувачкою музики і її хобі перетворилося на справу життя. Зацікавленість Е. Холл саме французькою музикою пояснюється її співпрацею з французьким гобоїстом Жоржем Лонжі, який власне й розвинув її смак у бік сучасної французької музики. Крім Рапсодії, яку виконавиця замовила К. Дебюссі, для неї на замовлення було створено цілу низку творів для саксофону іншими французькими композиторами

(серед них – В. Д'Енді, Ф. Шмітт, А. Вулле та інші), які у 1999 році записав платівкою Клод Делангль.

Згадуючи роботу над твором для саксофону, Дебюссі зазначає: «Саксофон – це тростинне створіння, з звичками якого я майже не знайомий. Чи не нагадує його звук романтичну солодкість тембру кларнету? Я примушую його бурмотіти меланхолічні фрази напроти тремоло малого барабану» [67, с. 792]. Проте Е. Холл так й не отримала своє замовлення за життя композитора. Подальша доля *Распдії* (яка в ескізах мала назву «Мавританська рапсодія») після смерті композитора була передана його дружиною другу Клода Дебюссі – пану Жану Роже-Дюкасу, який створив власну редакцію твору та доопрацював оркестрування (яке було ескізно розпочато власне Дебюссі). За словами дослідника творчості Дебюссі Ж. Нойє, рукопис Дюкаса містить всі вказівки та ремарки, які були у першоджерелі. Роже-Дюкас дуже поважно поставився до дорученої йому задачі і в своїй оркестровці продублював оригінальні інтонації та тематичний рельєф. «Для заповнення партитури він (*Роже Дюкас*) створив партії для п'яти додаткових інструментів – флейти пікколо, туби, літав рів, трикутника та тарілок» [73, с. 438]. Інші «втручання» в текст, які зробив Роже-Дюкас, стосуються фонового оркестрового супроводу, подвоєнь, посилення вже існуючих в оригіналі Дебюссі ритмів. Тобто ця редакція створена вельми ретельно та дбайливо, з мінімальною редакторською інтерпретацією. «Жоден з коментарів Дебюссі не залишився без уваги і увійшов у редакцію» [73, с. 441].

Таким чином, твір Дебюссі, нажаль, так і не був отриманий замовницею, яка ініціювала його створення. Деякі французькі дослідники (див., наприклад, [69, 73]) вважають, що в цьому творі К. Дебюссі не показав повною мірою красу свого звукопису. Проте зацікавленість виконавців-інтерпретаторів та стійкий слухацький інтерес до розглянутого твору свідчить про цілісне виявлення композиторського стилю Дебюссі.

2.2. Жанрова модель та особливості композиційної драматургії Рапсодії для оркестру та саксофону К. Дебюссі

Рапсодія К. Дебюссі (1903, оркестрована Ж.Роже-Дюкасом у 1911 р.), *cis-moll* – це одночастинний твір, який, по-великому рахунку, втілює лістівську модель одночастинної рапсодії, побудовану на контрастних тематичних розділах. Перший розділ *Tres modere* (з *фр.* – *дуже помірно*) та другий – *Allegretto scherzando*.

Твір починається оркестровим вступом. Октавні унісони перших і других скрипок *pianissimo* на тлі педалей віолончелей і контрабасів відкривають перший розділ твору.

The image shows a musical score for the beginning of Debussy's Rhapsody for Orchestra and Saxophone. The score is for the first section, *Tres modere*. It includes parts for Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Harp part is marked *pp laissez vibrer*. The Violin I and II parts are marked *Tres modere* and *pp*. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts are also marked *pp*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

Приклад 2. К. Дебюссі. Рапсодія для оркестру і саксофону. Вступ.

Експонування вступу лаштує слухача на характеристичну оркестрову тканину не тільки тембровими барвами та витонченим мелодичним рельєфом, а й вибагливим синкопованим ритмом – зворотним пунктиром та співставленням дуолей і тріолей. Цієї прихотливій мелодії протиставляється «застиглість» сталих педалей струнних та рівномірних піцикато арфи, які виступають немов би другим ритмічним планом та одразу створюють відчуття специфічного хронотопу твору.

Далі перший розділ продовжує тема саксофона соло (див. приклад 3), яка створена Дебюссі у інтонаційній та семантичній близькості до

основної теми «Післяполудня фавна». Вишукана гармонія, повільний темп, хроматика, спостерігальність та «природна» медитативність є тими ознаками, які споріднюють ці дві тематичні побудови.

Приклад 3.

Саксофонова тема викладена соло і це вказує на жанрові ознаки концертності, яка є цілком природною для рапсодії. Проте, віртуозність тут трактована не у «лістівській» манері, а, власне, у стилі Дебюссі. Головною виконавською складністю постає знайти особливий тон цього висловлювання. Теплоту і відстороненість водночас. М'якість та легкість, невимушеність у викладенні технічно складних місць. Ця тема також належить до інтродукційної функції та її варто розглядати у композиційній драматургії як другу тему вступу.

Основна тема (цифра 1) починається зі зміни тональності (*cis-moll* змінюється на панування тонального центру *до* в контексті мажорного ладу) та тим самим створює плинність розділів форми. Тому також сприяє те, що виклад вступної теми соліста немов би продовжується з цифри 1, а не починається з початку нового розділу. Проте на протилежність від попереднього викладення, звучить вона разом з всією оркестровою тканиною, «занурившись» у неї.

«Новий розділ починається з тремлюючих в оркестрі наонакордів, функційно не пов'язаних між собою. Варто зосередити увагу на

колористичній розкоші гармонії Дебюссі, яка приваблює самоцінністю звучання – сонорністю. Функційні зв'язки послаблені, тяжіння тонів та ввіднотоновість не мають принципового значення, окремі акорди набувають рис автономності і сприймаються як барвисті «плями». На тлі колористичних співзвуч у саксофона лунає хроматизована низхідна мелодія в дусі східних арабесок» – відмічає характерні особливості цього розділу форми Д. Максименко [35, с. 53].

Особливого колориту фонізму цього розділу рапсодії додає тембр арфи (і в акордовому, і в арпеджованому викладі, а також як «підтримка» теми соліста), до якого К. Дебюссі в оркестровій творчості виявляє неабияку прихильність.

Наступна тема, *Allegro scherzando*, *цифра 2*, починається з теми гобою, *E-dur*, (див. приклад 4) на фоні піцикато струнних, які завдають специфічний ритмічний паттерн. Також варто вказати на зміну метричних акцентів та зміну розміру – 2/4 змінюються на 6/8. Безумовно, на відміну від першого імпровізаційного повільного розділу, ця тема має зв'язок з рухом і танцювальністю як такою, проте вона, скоріше, трактована композитором як *quasi*-рухливість з загальною семантикою, яку можна визначити як скерцозність.

6

Приклад 4. К. Дебюссі. Рапсодія для оркестру та саксофону. с. 6

Тема гобоя продовжує вайб імпровізаційності, початий саксофоном у першому розділі. Співставлення дуолей і тріолей, форшлагги, гамоподібні пасажі вгору та вниз, використання хроматизмів – дані засоби музичної виразності красномовно підтверджують це. Проте їх головна відмінність – різна семантика і різна жанрова основа (декламаційність і рухливість). Можна визначити ритмічний паттерн, заданий тамбурином (*tambur de basque*), як жанрову ознаку хабанери (див. приклад 5).



Приклад 5.

Д. Максименко, аналізуючи роль цієї теми, зазначає: «Цікава й ладова природа теми – її основою стає звукоряд лідійського E-dur, підкресленого в оркестровій тканині терпкою тонічною квінтою e – h. Ця тема має вирішальне драматургічне значення – вона стане ініціальною для наступного розділу Рапсодії» [35, с. 53-54].

Після проведення цієї теми К. Дебюссі повертається до двох тем вступу *tempo I* (цифра 3), які проводяться у контрапункті. Разом з тим повертається тональний центр до-дієз мінору та розмір 2/4. Цей прийом дещо нагадує прийоми «вторгнення», повернення до семантики тем інтро, але стиль Дебюссі не передбачає романтичного «зламу», навпаки – музика в імпресіоністичній манері пручається чіткому поділенню та семантичній визначеності. Проте ми не можемо певною мірою казати про деякі алюзії до прихованої сонатності у другому розділі, тому що сонатне мислення не властиве К. Дебюссі. Скоріше можна означити як ознаку репризності. Наступний етап розвитку композиційної драматургії рапсодії – другий розділ, який починається з повернення до *Allegro scherzando*, тональність ля-мажор (цифра 4) – і те, що подібний темп та тип викладення вже фігурував раніше теж свідчить про рухомість кордонів розділів. Вступна тема продовжується викладенням умовної головної партії, позначеною літерою «А» у партитурі (нагадаємо, що другий розділ Рапсодії написано з

рисами прихованої сонатності). Скерцозний характер дещо схожий у самих загальних рисах з темою *allegro scherzando* першого розділу, проте характерний ритм хабанери тут відсутній.

Перша тема другого розділу має узагальнено-підсумовуючий характер зважаючи на присутні впізнавані інтонації теми вступу та інтонацій тематичних утворень першого розділу. Вона є носієм основного інтонаційного звукокомплексу твору. Варто також вказати на мотивну калейдоскопічність у типі утворення основної теми. Багатогранність імпровізації: ця тема дає велику свободу виконавцю для імпровізації, розвитку музичних тем і використання варіаційних прийомів. Це може створювати враження спонтанності та виразності в музиці. Також вона має потужний потенціал бути дуже емоційно зарядженою, передаючи широкий спектр емоцій від ліричного і ніжного до виразного і патетичного. Вона може створювати враження драматичної інтенсивності та емоційної глибини.

Друга тема вступної теми другого розділу, формує важливу інтонаційну сферу – майбутню тему з функціями (умовно) – побічної партії (цифра «В» у партитурі). Вона значно вирізняється і виокремлюється з звукових структур Рапсодії, ця тема яскрава та характеристична. Вона утворена послідовністю мажорних акордів у вже використаному в рапсодії ритмічному паттерну – співставленню дуолей і тріолей восьмих. Викладена у щільній оркестровій фактурі, вона має дуже характеристичне звучання.

146 **B**

Приклад 6. К. Дебюссі. Рапсодія для оркестру та саксофону. Розділ 2.

Важливим засобом виразності є зміна метричного акценту й використання прийому співставлення поліритмічних моделей у другому розділі Рапсодії та паралельних інтервалів у викладенні цієї теми.

Перші дві теми другого розділу потім розвиваються композитором варіантно. Додається специфічне звучання, яке несе в собі семантику східного колориту (не забуваємо, що початково Рапсодія мала програмну назву – «Мавританська фантазія»). Тут додається і вишукане звучання дерев'яних духових, й арпеджіо арфи, на фоні яких звучить саксофонова «пряна» тема.

Наступний етап у драматургії твору – найбільш потужний і піднесений (цифра 8 партитури). В ній також є співіснування декількох тематичних комплексів (див. Приклад 7).



Приклад 7. К. Дебюссі. Рапсодія для оркестру та саксофону

В цьому епізоді К.Дебюссі майстерно демонструє володіння засобами музичного розвитку та досягненням яскравої кульмінаційності засобами тематизму, фактурним ущільненням, поступовим сходженням до типової для композитора «урочистої» кульмінації, яка має не драматичну природу хвилі у стилі бетховенського типу розвитку симфонічної тканини, а має екзальтаційну природу скрябінського типу.

Крім вже використаного у рапсодії тематизму (інтонаційних елементів головної та побічних парній, матеріалу тем вступу) К. Дебюссі також додає нові елементи у звуковий інтонаційний комплекс цього розділу. Такі

елементи з'являються спочатку в партії у соліста – тема викладена шістнадцятими, у гамоподібному «кружляючому» викладенні, потім цю інтонацію підхоплюють інші інструменти оркестру, створюючи не тільки варіативні проведення тем, а й введення нового тематизму.

Репризне проведення першої теми, *cis moll* (а *tempo* та ц. 10 партитури) другого розділу звучить стверджувально та життєдайно на хвилі піднесеності після попереднього розвиваючого епізоду та продовжує кульмінаційну хвилю.

Реприза умовної побічної теми (ц. 11) починається в субдомінантовій сфері (див. Приклад 8)



Приклад 8. К. Дебюссі. *Рапсодія для оркестру та саксофону*

Рапсодія завершується кодою, яка синтезує тематичні структури обох розділів твору. Вона починається раптовим «вимкненням» партій у всіх голосів оркестру після досягнення кульмінаційної точки розвитку наприкінці репризи побічної партії. Відчутна «тиша» і поступове сходження на наступну динамічну висоту досягається за рахунок поступового *accelerando* та включень шляхом нашарувань голосів оркестрової тканини.

Таким чином, не дивлячись на використання лістівської жанрової моделі рапсодії (використання нециклічної композиції, побудованої з двох розділів, концертність, імпровізаційність та звернення до яскравої національної інтонаційності), Дебюссі відходить від романтичної моделі жанру, втілюючи основні імпресіоністичні риси – колористичність

гармонії та тембру, спостерігальність і відсутність психологізації у композиційній драматургії твору.

2.2. Рапсодія Дебюссі в редакторських та виконавських інтерпретаціях

Рапсодія К. Дебюссі для оркестру та саксофону затвердилася у виконавській традиції та репертуарі саксофоністів, які охоче включають її в свої програми вже понад 100 років. Проте на особливості виконавської інтерпретації мають вплив також редакції Рапсодії, враховуючи той факт, що Дебюссі не стовідсотково завершив роботу над твором і перша редакція належить перу друга композитора – Жанові Роже-Дюкасу. Саме він допрацював всі ескізні фрагменти та ретельно й дбайливо поставився до всіх проставлених К. Дебюссі авторських позначках.

Жан Роже-Дюкас³ (1863-1954) – французький композитор і піаніст, молодший сучасник К. Дебюссі. Закінчив Паризьку консерваторію, навчався композиції в класі ректора консерваторії Г. Форе. Брав активну участь у заснованому М. Равелем Незалежному музичному товаристві. Цікаво що Ж. Роже-Дюкас отримав Римську премію, за яку такий тривалий час змагався М. Равель і так її й не отримав. Композитор є автором однієї опери – «Кантегріль», балету «Орфей» та симфонічного триптиху «Уліс та сирени». В останньому творі відчутний вплив К. Дебюссі, а саме – стиль імпресіоністського оркестрового письма, який було застосовано у триптиху «Ноктюрни». Партитура Рапсодії була передана Ж. Дюкасу дружиною К. Дебюссі після смерті композитора. Основні редакторські правки були застосовані до оркестрових тем, які були подекуди лише намічені автором твору.

Обробка Рапсодії для саксофону Клода Дебюссі Жаном Роже-Дюкасом є однією з найвідоміших і визнаних обробок цього твору. Обробка Роже-Дюкаса зберігає основну структуру та музичну ідею

³ Офіційна сторінка композитора на AllMusic: <https://www.allmusic.com/artist/jean-roger-ducasse-mn0002173182?1686079916187>

Рапсодії, але адаптує їх для саксофону та оркестру. Також він зробив редакцію для саксофону та фортепіано у 1919 році. Вона відтворює багатогранність та експресивність оригінального твору, надаючи саксофону можливість використовувати свої унікальні тембри та виразні можливості.

Ця обробка стала популярною серед саксофоністів та широко використовується як концертний твір для саксофону. Вона дозволяє саксофоністам досліджувати різні технічні та музичні аспекти, включаючи гнучкість, динаміку, фразування та виразовість.

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

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

Так, у 1939 р. швейцарський диригент Ернест Ансерме⁴ на прохання датського саксофоніста Сігурда Рашера змінив оркестрування твору для нью-йоркської прем'єри, надавши саксофону додатковий тематичний матеріал, продубльований з партій дерев'яних духових інструментів. Проте все ж редакція Роже-Дюкаса з часом ставала дедалі популярнішою і оркестри зараз найчастіше Рапсодію виконують за цією редакторською інтерпретацією. Проте у випадках виконання рапсодії з фортепіано, навпаки, найчастіше звертаються до редакцій, в яких партії саксофону саксофону приділяється значна роль у викладенні музичного матеріалу. Такі редакції для саксофону та фортепіано активно створюються, починаючи з останньої третини ХХ ст.

Популярною серед виконавців є версія французького саксофоніста, композитора та диригента Вінсента Давіда (видавництво Editions Henry Lemoine, Париж, 2001). французький саксофоніст, професор Паризької вищої національної консерваторії музики та танцю Клод Делангль (нар. 1957) у 1999 році записав редакторську версію В. Давіда (диск «A Saxophone for Lady», партія фортепіано – Оділь Делангль)⁵. Редакційний варіант В. Давіда стосується, перш за все, переміщення тематичного матеріалу з фортепіанної фактури у партію саксофону, що продиктовано бажанням демонструвати найкращі виразові можливості саксофону. Наведемо приклад (див. приклад 9)



Приклад 9. Порівняння редакторських версій Дюрана та В. Давіда.

⁴ Офіційна сторінка Е. Ансерме за посиланням:

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

⁵ Ознайомитися з платівкою можна за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=9YYAfOkw9Cw&ab_channel=ClaudeDelangle-Topic

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

Звернемося до виконавських інтерпретацій Рапсодії в оркестровій редакції. Цей твір є вкрай популярний у академічних виконавців-саксофоністів. Рапсодію виконували Жан-Марі Лонде (Jean-Marie Londeix), диригент Луї де Фрамент, оркестр Люксембурзького радіо; Фредеріко Монделчі (Federico Mondelci), Асако Іноуе (Asako Inoue) та інші видатні виконавці. На нашу думку, найбільш цівковою є інтерпретація Клода Делангля⁶ (Claude Delangle) (1957), видатного французького саксофоніста, автора числених досліджень саксофонової музики, професора Паризької консерваторії. До цього твору К. Делангль повертався у творчій кар'єрі неодноразово. Завдяки своїй технічній вправності, музичній чуттєвості і виразності, митець став одним з найвизначніших і впливових саксофоністів сучасності. Його виконання характеризується великою музичною палітрою, глибоким музичним розумінням і витонченою виразністю, що робить його одним з найшанованіших і популярних інтерпретаторів саксофонової музики.

К. Делангль записав Рапсодію як у фортепіанній редакції, так и в оркестровій. Зупинимось детальніше на останній⁷. Запис 2019 року з фестивалю AndoraSax було зроблено в редакції партії оркестру у перекладенні для струнних і арфи Девіда Вальтера (David Walter). Ця редакція об'єднала переваги обох тиів викладення – і оркестрової, і фортепіанної. Від першої вкажемо на м'якість і колористичність оркестрових барв у перекладенні для струнного оркестру, а від другої –

⁶ Офіційна сторінка К. Делангля за посиланням: <http://www.sax-delangle.com/pedagogy/bibliography/>

⁷ Запис Деланглем оркестрової редакції Рапсодії за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=P2Czf-NUsvc&ab_channel=AdolphesaxTV

концертна трактовка партії соліста, якому «дісталися» всі теми, написані для групи дерев'яних духових.

Висновки до розділу 2.

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

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

РОЗДІЛ 3. РАПСОДІЯ ДЛЯ САКСОФОНУ А. ВАЙНЕЙНА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

3.1. А. Вайнейн – творчий портрет та риси стилю композитора

Розглядаючи подальший шлях жанру рапсодії для саксофону в історії музичного мистецтва ХХ століття, звернемося до творчості бельгійського композитор, викладача, ректора консерваторії А. Вайнейна.

Андре Вайнейн (André Waignein)⁸ – (1947-2015) – найбільш впливовий бельгійський композитор ХХ століття, який створював музику для духових інструментів. Ми можемо констатувати обмеженість україномовних та англomовних джерел щодо його життя і творчості у вільному доступі. Для вивчення творчої спадщини митця звернемося до публічних джерел – офіційної сторінки митця, нечисленних інтерв'ю та рецензій, а також до теоретичних робіт композитора.

Композитор народився у бельгійському місті Мускрон. Отримав освіту у двох бельгійських консерваторіях – у Брюсселі та Монсі. Навчався в класі теорії музики, де вивчав композицію, читання партитур, гармонію, контрапункт, оркестрування та інструментовку, а також к класі труби та фортепіано. В той час (1960-ті роки) брав участь у джаз-бенді ORTF у місті Лілль, для якого створював оригінальні аранжування. У 1965 році, продовжуючи свій шлях у музичній освіті, він викладав у Музичній академії Мускрона. У 1970 році він узяв на себе управління West Music Club. А. Вайнейн згодом робить його одним із найкращих джазових колективів у Бельгії. У 1974 році він став викладачем теорії музики в Королівській консерваторії у Монсі. У 1977 році А. Вайнейн обіймає посаду ректора Музичній консерваторії Турне. У 1982 році він викладав письмову гармонію у Королівській консерваторії у Монсі. У 1987 році він був призначений професором кафедри теорії музики (викладав гармонію) у Королівській консерваторії музики у Брюсселі. У 2007 році він пішов у відставку. Протягом життя він отримав кілька нагород за композицію, був лауреатом

⁸ Див. сторінку композитора: <https://www.discogs.com/ru/artist/1228282-Andr%C3%A9-Waignein>

національних та міжнародних конкурсів, у тому числі він є володарем Премії Європейського союзу композиторів та Музичну премію від Бельгійського суспільства композиторів та видавців музики (SABAM).

У його творчій біографії багато напрямів (композитор, виконвець, диригент, педагог, ректор, громадській діяч), проте генеральними з них були три – педагогіка (він був ректором Вищої школи музики Турне та професором кафедри теорії музики Королівської консерваторії Брюсселя), виконавство та композиція (серед творів – камерна музика, музика для симфонічного оркестру та крупні вокально-інструментальні жанри). Дискографія митця містить понад 100 виданих платівок на різних лейблах та близько 400 творів в різних жанрах, опублікованих та виконаних у Європі, США, Канаді, Японії та Австралії.

Серед його найзначніших творів назвемо великі вокально-інструментальні жанри. Згадаємо, приміром, кантату «Cantate aux Étoiles» для сопрано, змішаного та дитячого хору, оркестру та чтеця. Світова прем'єра цієї масштабної роботи відбулася в 1990 році в Кафедральному соборі Нотр-Дам-де-Турне, у виконанні бельгійського Великого оркестру Royal des Guides, трьох дитячих хорів та дванадцяти хорів з Фландрії, Валлонії та Франції. Інший приклад творів подібного жанру у спадку композитора – кантата «À travers le Temps» (1999 р.) – присвячена Жоржу Тубо. Цікавим прикладом звернення до нетипового фонізму в інструментальній музиці є опус «Impressions Luxembourgoises» для оркестру, сопрано та гармоніки (1999) – вона була створена митцем на замовлення Міністерства культури, освіти та Дослідження Герцогства Люксембург). Також А. Вайнейн є автором церковної музики – меси «Missa Tornacum» (2000) для змішаного хору та оркестру, та Magnificat (2004) для сопрано, хору та оркестру (створеного на замовлення Cercle Choral Européen на честь призначення титулу «Культурна столиця Європи» у 2004 р.).

Андре Вейнейн – визначна постать бельгійської музичної культури. Він є постійним учасником фестивалів як запрошений диригент, як спікер та член журі різноманітних музичних івентів всієї Європи.

«Турне та світ музики багатьом зобов'язані Андре Вайнейну. Йому вдалося мобілізувати сотні молодих людей, він популяризував такі інструменти, як саксофон та кларнет. Він навчив тисячі музикантів, які влилися у гармонію нашого краю. Андре Вейнейн прищепив смак до справжньої музики. <...> Його ніколи не покидала пристрасть до музики і педагогіки», – коментує творчу спадщину митця Руді Демотт [75].

За часів його ректорства Вищої школи музики у Турне⁹ музичну освіту отримало понад 2000 студентів різних спеціальностей. Проте область інструментального виконавства на духових інструментах (труба і кларнет) були справжньою пристрастю композитора.

Його Рапсодія для саксофону у сучасній виконавській традиції є справжньою перлиною й одним з найбільш репертуарних творів. До аналітичних розвідок щодо Рапсодії перейдемо у наступному підрозділі роботи.

3.2. Рапсодія для саксофону А. Вайнейна: аналітичні штудії

Розглянемо, як жанрові риси інваріанту рапсодії проявилися у творі сучасного бельгійського композитора. У 2009 році «Міжнародна асоціація Адольфа Сакса» запропонувала А. Вайнейну написати обов'язкову конкурсну п'єсу для альт-саксофона та камерного оркестру для престижного Міжнародного конкурсу Адольфа Сакса 2010 у Дінані. Так було створено Рапсодію для альт-саксофона та оркестру [76], яка стала не тільки конкурсною п'єсою, а й увійшла у репертуар багатьох відомих виконавців-саксофоністів нашого часу.

Рапсодія для саксофона (2010) – тричастинний циклічний твір, який поєднує жанрові ознаки рапсодії і сольного концерту. Проаналізуємо

⁹ Офіційна сторінка Консерваторії: <https://www.facebook.com/Conservatoire.Tournai>

послідовно, яким чином риси цих жанрів втілюються у композиційній драматургії твору.

Перша частина, чверть дорівнює 104, 4\4, a-moll, відкривається оркестровим вступом, який складається з двох контрастних елементів. Перший, утворений гамоподібним висхідним та низхідним стрімким рухом струнних та басом з чітким пунктирним ритмом quasi-танго. Другий елемент – динамізований, в акордовій фактурі з пунктирним ритмом (див. Приклад 10):

Приклад 10. А. Вайнейн. Рапсодія для альт-саксофону з оркестром. Перша частина. Тема вступу

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

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

Перша тема соліста не дивлячись на численні прояви імпровізаційного начала, каденційні фрагменти, в основі своїй має кантиленну природу і є прикладом поєднання цих двох, здавалося б, протилежних типів висловлювання. (див. Приклад 11)



Приклад 12. А. Вайнейн. Рамсодія для саксофону і оркестру. Частина I

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



Приклад 12. А. Вайнейн. Рамсодія для саксофону і оркестру. Частина I

Наступний етап розвитку музичної драматургії призводить до появи нової тематичної структури (тт. 38 партитури) – типового ритмічного

паттерну в партії оркестру та хроматичне «кружляння» тріолями у соліста. Потім (тт. 47) – йде розвиток другого елемента першої теми, а з тт. 67 – основна тема звучить в партії оркестра.

Далі розвиток композиційної драматургії продовжує нова тема, яка має типові семантичні ознаки ліричного висловлювання. В ній в повній мірі відбувається паритетна взаємодія соліста і оркестру, вказуючи на риси діалогічності як жанрову ознаку сольного концерту. Розрідженість оркестрової тканини, переважання кантиленного типу висловлювання в партії саксофона створюють тематичний, фактурний і семантичний контраст. Проте всі теми першої частини є «відкритими», перериваються на каденціювання соліста, що створює дещо мозаїчну картину в цілому.



Приклад 13. А. Вайнейн. Рамсодія для саксофону і оркестру. Частина I

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

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

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



Приклад 13. А. Вайнейн. Рамсодія для саксофону і оркестру. Частина III

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

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

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

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

3.3. Рапсодія для саксофону А. Вайнейна у виконавських інтерпретаціях

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

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

Саймон Дірік¹⁰ (Simon Diricq) – бельгійський саксофоніст, отримав фахову освіту у Національній вищій музичній консерваторії Парижа. У 2010 році він отримав Гран-прі Адольфа Сакса на Міжнародному конкурсі саксофоністів у Дінані, а також був удостоєний честі стати почесним

¹⁰ Офіційна сторінка виконавця за посиланням: <https://www.simondiricq.com/english>

громадянином міста Дінан. Він також мав успіх на кількох інших конкурсах: Перша премія Dexia (Брюссель 2002), Перша премія в Нанті (2004), Друга премія в Таррагоні (2004), на Міжнародному конкурсі Ротарі (Лілль 2005), Лауреат конкурсу *Racet in Terris* (Байройт 2007), Перша премія Міжнародного конкурсу в Бенідормі (2010). Як соліст він співпрацював з численними оркестрами Франції та Бельгії: з симфонічним оркестром Сан-Паулу, оркестром Королівської філармонії Льєжа, оркестром Військово-повітряних сил Бельгії, Королівським оркестром, Брюссельським оркестровим ансамблем, Музичною капеллою Турне, Валлонським камерним оркестром, *Het Kamerorkest* та Брюссельським філармонічним оркестром.

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

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

22 метри, має унікальні акустичні властивості й саме там відбулася прем'єра Рапсодії А. Вайнейна.

Висновки до Розділу 3

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

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

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

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

Висновки.

Рапсодія для саксофону, типові особливості якої було розглянуто в даному дослідженні на прикладі творчості двох композиторів різних епох і стилів – К. Дебюссі як представника французького імпресіонізму та А. Вайненйна – сучасного бельгійського композитора, – є унікальним жанром як для виявлення жанрових рис та втілення жанрового інваріанта рапсодії в цілому, так і для визначення індивідуалізованих рис стилю цих митців, а також виявлення ролі історичного музичного контексту та його впливу на особливості музичної мови та семантики творів.

Важливим аспектом дослідження виявилось те, що рапсодія є жанром в музиці, який перд усім характеризується свободним, фантазійним і виразним структурним підходом. Було узагальнено типові риси жанрового інваріанту рапсодії, які включають наступні елементи:

- Епічний і наративний характер, який походить від етимону рапсодії, тобто античного жанру оповідача. Рапсодія часто має наративну структуру, яка розповідає історію або містить семантику оповідальності. Зазвичай подібний тип драматургії міститься у вступних розділах твору.

- Рапсодія як жанр має широкий стилістичний спектр, про що свідчить її жанрова еволюція як у романтичній традиції (рапсодії Ф. Ліста, Й. Брамса, М. Лисенка), так й її успішне функціонування в контексті числених стильових змін, які характеризують музичну культуру ХХ століття. Рапсодія може поєднувати різні стилі, жанри та музичні впливи. Вона може об'єднувати елементи академічної музики, джазу, фольклору або етнічних музичних традицій.

- Наступна риса поєднує дві важливі ознаки – віртуозність концертної природи та багатогранність імпровізаційності, яка впливає не тільки на якість і розвиток звукових структур рапсодії, а й на принципи композиційної драматургії твору.

- Емоційна й експресивна сила: Рапсодія може бути дуже емоційно зарядженою, передаючи широкий спектр емоцій від ліричного і

ніжного до виразного і патетичного. Вона може створювати враження драматичної інтенсивності та емоційної глибини.

– Багат шаровість і концептуальний підхід: Рапсодія як жанр може містити багат шарову драматургічну структуру, в якій різні музичні ідеї та теми співіснують та переплітаються. Як правило, рапсодія містить певну концептуальну основу, яка реалізується за рахунок як співставлення контрастних розділів та тем, так і за рахунок певних тематичних зв'язків, що розвиваються протягом всієї композиції.

Узагальнивши типові риси жанрового інваріанта, далі у дослідженні ми дійшли до характеристики еволюції цього жанру та прослідкували формування типових жанрових моделей протягом XIX століття й подальшу їхню генезу протягом XX століття.

Найбільший вплив на цей розвиток мали дві жанрові моделі – рапсодії Ф. Ліста та рапсодії Й. Брамса. Їх суттєвою відмінністю є концертна трактовка та наявність віртуозності та імпровізаційності. У XX столітті жанр рапсодії активно розвивається композиторами різних стилів та різних періодів, не дивлячись на те, що рапсодія, по-суті, є утворенням романтичної художньої парадигми, яка здебільшого заперечувалася композиторами новітнього часу. Це свідчить про високу гнучкість жанрових рис і її успішне функціонування в умовах різних стилів.

У якості ілюстрації такої еволюції надано характеристику рапсодіям А. Дворжака, М. Лисенка, М. Равеля, Б. Бартока, Дж. Гершвіна та Л. Дичко. Найбільш цікавим у розвитку рапсодії виявилася її затребуваність у творчості композиторів XX століття, які спиралися на зовсім інший тип мислення, порівняно з романтиками, на інші ключові моменти музичної мови та на принципово інший зміст, семантику музики. Проте закладені в рапсодію алюзії до барокового типу мислення (форма вільної будови, або контрастно-складена), можливість поєднувати різні жанрові праоснови, вільний підхід до використання моментів імпровізаційного розвитку у

музичній драматургії, а також актуальні у XX столітті тенденції до неофольклоризму як альтернативного шляху у музичному мисленні уможливили існування типово романтичного жанру рапсодії в різностильових умовах музики XX століття.

Для К. Дебюссі звернення до саксофонового репертуару було досить важливим і характеризувало його зацікавленість колористичними тембровими характеристиками та специфікою оркестрового мислення. Рапсодія для оркестру і саксофону К. Дебюссі є винятковим для початку XX століття жанровим різновидом для академічного саксофона. Природа цього жару передбачає риси віртуозної концертності, проте для композитора важливішою ознакою стала можливість працювати над глибинними для імпресіонізму рисами – тембровою колористичністю та свободою у композиційній драматургії та архітектоніці твору. Притаманний рапсодії національний колорит К. Дебюссі інтерпретував через застосування загально-східних інтонацій. Твір нециклічний, за композиційною драматургією відсилає до лістівської жанрової моделі як одночастинного твору вільної будови з двох контрастних розділів, проте композитор відмовляється від віртуозності як ознаки жанру, даючи перевагу темброво-колористичним властивостям як саксофону, так і фонізму оркестрової тканини, збагаченої цим тембром.

А. Вайнейн в своєму трактуванні жанру рапсодії виходить з двох загальних тенденцій – це, власне, жанрові особливості рапсодії як твору вільної будови з співставленням контрастних пісенно-тематичних елементів, а також є певною алюзією до жанру сольного інструментального концерту, про що свідчить тричастинність з типовим для концерту трактуванням темпів частин. Проте відсутність каденцій (що можна пояснити наявністю числених імпровізацій в темі соліста, тобто свого роду «розсереджена» каденція), використання сонатної форми в першій частині та авторське ім'я жанру не дають в повній мірі ототожнити досліджуваний твір виключно з жанром концерту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авілов В. Саксофон в контексті музично-виконавської традиції XIX–XX століть: до проблеми інструментально-виконавського стильового моделювання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2012. 19 с.
2. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 49. С. 154–165.
3. Андрейко О. Виконавська традиція у контексті інтерпретації змісту музичного твору. // Педагогіка і психологія професійної освіти. № 2. Київ: 2009. С. 206–214.
4. Апатський В. Використання технічних засобів у сучасній вітчизняній методиці навчання на духових інструментах. Мистецтвознавство України. Київ: Муз. Україна, 2003. Вип. 3. С. 106 –110.
5. Апатський В. Віхи історії духового виконавства в Україні. Музичне виконавство. Вип.1. Київ: 1999. С. 9–24.
6. Апатський В. Шляхи подальшого збагачення духового виконавства. Часопис НМАУ ім. П.Чайковського До 95-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2008. № 1. С. 134–152.
7. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика. Київ : Київський університет. 2010. 180 с.
8. Богданов В. Сольно-ансамблеве і оркестрове виконавство на духових інструментах у Одесі й Полтаві (друга половина XIX – початок XX ст.). Вісник ХДАДМ, № 12, 2008. С. 15–24.
9. Вайнейн А. Рапсодія для саксофона. Відеозапис. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IulPlMJ1-6Y&ab_channel=audiovisuals
10. Варданян О. Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна. Автореферат на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ : 2021. 17 с.

11. Варданян О. Роль інтонаційних зв'язків в об'єднанні циклічної композиції концерту для фортепіано з оркестром Бориса Дубоссарського // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». №45 2021. С. 79-85. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247361>
12. Василевич Ю. «Саксофон – універсальний інструмент, на ньому можна зіграти все, що завгодно!» (інтерв'ю з Олесею Найдюк). Газета «Хрещатик», 17.02.2015.
13. Василенко О. Специфіка жанрового синтезу рапсодії та думки у вокально-хоровій творчості Лесі Дичко // Київське музикознавство. № 55. Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології. URL: <https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2019/04/55-05-Vasylenko.pdf>
14. Герасимова-Персидская Н. О дискретной линейности в современной музыке // Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і літера, 2012. С. 305–312.
15. Гужва О.П. Дебюссі: дух протиріччя // Вісник ХДАДМ. №11. 2006. С. 12 – 24.
16. Дебюссі К. Рапсодія для оркестру та саксофону, L. 98. Клавір. https://www.musicaneo.com/sheetmusic/sm16097_rapsodiya_dlya_saksofona_i_fortepiano_l_98.html
17. Дебюссі К. Рапсодія для оркестру та саксофону, L. 98. Партитура. [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP93258-PMLP34142-Debussy - Sax Rapshodie.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fd/IMSLP93258-PMLP34142-Debussy_-_Sax_Rapshodie.pdf)
18. Дзвінка Р. Джазова імпровізація: Навч. посіб. для ВНЗ. Рівне: вид. Зень О., 2007. 98 с.
19. Дзізінська Н. Скрипкові рапсодії Бейли Бартока: джерела тематизму та жанрові особливості. Мистецтвознавство. 2023. С. 109-118. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_1/14.pdf

20. Дувирак Д.А. О сонорных аспектах музыкального восприятия // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. Київ : Муз. Україна, 1986. С. 100-114.
21. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Київ : Автограф, 2009. 528 с.
22. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-етодологическая проблема // Музично-історичні концепції в минулому і сучасності. Львів, 1997. С. 49-56.
23. Зотов Д. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2018. 20 с.
24. Калініна Ю. Рапсодія «Думка» Лесі Дичко як приклад унікальної жанрової традиції української музики // Тези XVI Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України». Київ, 2014. С. 59–60.
25. Кирчик И. Проблемы анализа музыкального времени-пространства // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Київ : Муз. Україна, 1988. С. 85-95.
26. Копиця М. Не лише інструмент ресторанів. Культура і життя. 1993. 23 жовтня. № 42–43.
27. Коханик И. О понятии «музыкальная драматургия» в современной музыке // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського Вип. 103 «Музична драматургія: теорія і практика» Київ. 2012 С. 3 – 11.
28. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь : 1997. Вип. 9. С. 70-81.
29. Кравченко А. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець ХХ – початок ХХІ сто- 216 ліття. Вісник НАКККиМ. № 4. 2016. Мистецтвознавство. К.: НАКККиМ, 2016.

- 30.Крупей М. Саксофон в контексті розвитку музичного виконавства. Наук. вісник НМАУ імені П.І.Чайковського. Музичне виконавство. Київ: НМАУ, 2003. Вип. 26. Кн. 9. С. 269–284.
- 31.Крупей М. Шляхи формування художньо-виразного мислення виконавця саксофоніста. Наук. вісник ОДМА ім. А. Нежданової. Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2003. Вип. 4, кн. 2. С. 258–268.
- 32.Крупей М.В. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста. Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Київ: НМАУ, 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 36–47.
- 33.Лігус О. Еволюція жанру фортепіанної рапсодії в українській музиці епохи романтизму // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». №37. 2017. С. 241-249. <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/155648/192218>
- 34.Максименко Д. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації. Дис... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2018, 203 с.
- 35.Максименко Д. Рапсодія К. Дебюссі: до проблеми становлення концертного академічного саксофонного репертуару. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. № 3. С. 50–56.
- 36.Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. К., 2004. 19 с.
- 37.Москаленко В. Музичний твір як текст. Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.
- 38.Музичний твір як творчий процес : зб. ст. / [упоряд. В. Москаленко]. Київ, 2002. 280 с. (Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського ; вип. 21).

- 39.Музичний твір: проблема розуміння: зб. ст. / [упоряд. В. Москаленко]. Київ, 2002. 161 с. (Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського ; вип. 20).
- 40.Немкович О. Український інструментальний концерт. Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. Київ, 2001. Вип. 2. С. 123–134.
- 41.Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. Харків: Факт, 2020. 576 с.
- 42.Ніколаєвська Ю. Контонація і комунікативна стратегія як механізми аналізу музики ХХІ ст. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 49. С. 36-46
- 43.Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.
- 44.Пастушок Т. Новітні прийоми гри на саксофоні // Нова педагогічна думка. №3 2016. С. 108-111.
- 45.Понькіна А. М. Саксофон в музичній культурі ХХ ст. (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних і українських композиторів): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 20 с.
- 46.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.
- 47.Понькіна А. Соната для саксофона Ю. Іщенка в контексті проблеми традицій і новаторства. Вісник міжнар. слов'янського університету. Харків: Яна, 2006. Том ІХ. № 1. С. 56-60. Серія: Мистецтвознавство.
- 48.Посвалюк В. Наукові дослідження виконавства на духових інструментах в Україні на сучасному етапі. Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. 2008. № 1 : До 95-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. С. 112–117.

- 49.Ракочі В. О. Взаємовплив оркестру і концертності у XVI — першій половині XVII століть. // Часопис Національної музичної академії імені П.І. Чайковського. 2021. № 1(50), С. 49–63.
[https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(50\).2021.233112](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(50).2021.233112)
- 50.Ракочі В. О. Оркестрування як засіб синтезу в Концерті для оркестру «Карпатський» Мирослава Скорика. // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. 2020. № 29/5. С. 182–189. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209732>
- 51.Рапсодія. Етимологічний словник. Ел.джерело. URL:
<https://goroh.pp.ua/%D0%95%D1%82%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%8F/%D1%80%D0%B0%D0%BF%D1%81%D0%BE%D0%B4%D1%96%D1%8F>
- 52.Рябуха Н. А. Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза. Культура і Сучасність: альманах. Київ, 2014. № 2. С. 112–119
- 53.Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості. Львів. Скорпіон. 2008. 320 с.
- 54.Самойленко О. І. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : науковий журнал. № 2 (7). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 11–19
- 55.Самойленко О. Сучасне вітчизняне музикознавство у діалозі з культурологією. Українське музикознавство. Київ : КНМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 31. С. 5–17.
- 56.Скрипнік Л. М. Специфіка проявів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2009. 17 с

- 57.Стронько Б.Ю. Статус буттєвого часу в музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Борислав Юрійович Стронько; НМАУ імені П.І. Чайковського. К., 2003. 14 с.
- 58.Суторихіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів. Українське музикознавство. Київ : Музична Україна, 1989. Вип. 24. С. 126-131.
- 59.Сюта Б. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики // Термінологічний вісник. 2019. Вип. 5. С. 188-195. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/terv_2019_5_27
- 60.Сюта Б. Феномен гри в сучасній музичній творчості // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Науковий журнал. Ніжин: Лисенко, 2019. Випуск 124. Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 8-17.
- 61.Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 20 с.
- 62.Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : дисертація ... кандидата мистецтвознавства 17.00.03. К. 2003. 213 с.
- 63.Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2010. 36 с.
- 64.Чекан Ю. Образ світу в музиці: від метафори до категорії // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2000. Вип.12. С. 221-228
- 65.Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
- 66.Bartolozzi, B. New souds for woodwind. London; New York; Toronto : Oxford University Press, 1967. 86 p
- 67.Claude Debussy Correspondance (1872 – 1918), ed. François Lesure, Denis Herlin, and Georges Liébert. Paris: Gallimard, 2005. P. 737.

68. Delangle C., Bois C. Methode de saxophone debutants. Editions Henry Lemoine Paris, 2004. 98 p.
69. Himbert C. Esquisse d'une «Rhapsodie mauresque» pour orchestre et saxophone principal. De contro-verses en interpretation. Paris, 2013. URL: <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=698>
70. Howland J. Jazz rhapsodies in black and white: James P. Johnson's 'Yamekraw' // American music. 2006. Vol.24 Issue 4. P. 445-459
71. Ingham R. The Cambridge Companion to the Saxophone. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 242 p.
72. Liebman D. Developing a personal saxophone sound. Dorn Publications, Inc, USA, 1994. 47p.
73. Noyes J. R. Debussy's Rapsodie pour Orchestre eat Saxophone Revisited // The Musical Quarterly. Vol. 90, No. 3/4 (Fall – Winter, 2007). Oxford University Press, 2008. Pp. 416–445.
74. Searl L. Saxophone Styles : 20 duets for Alto and Tenor Saxophone. Mainz: B. Schott's Shone, 1987. 2 part (Alto Sax., 24p., Tenor Sax., 22 p.).
75. Waignein A. Bio URL: <https://www.sudinfo.be/art/1429022/article/2015-11-22/tournai-l-ancien-directeur-du-conservatoire-est-decede>
76. Waignein A. Rhapsody for Alto Saxophone and Orchestra or Piano. Hal Leonard MGB Group BV. Hagendorn : Scherzando Music Publisher, 2010. 55 p.