

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів

Дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

**КОМПОЗИЦІЇ ДЛЯ КВАРТЕТУ САКСОФОНІСТІВ В АСПЕКТІ
ІСТОРИЧНОГО ТА ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ**

Виконав:
студент 2 курсу
денної форми здобуття освіти
профілізації «Саксофон»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
другого (магістерського) рівня вищої освіти
ЛОНИЧ Дмитро Романович
.....

Науковий керівник:
доктор філософії Ph.D
старший викладач кафедри
духових та ударних інструментів
Максименко Лілія Василівна

Рецензент:
доктор філософії Ph.D
доцент кафедри
духових та ударних інструментів
Максименко Дмитро Петрович

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ УТВОРЕННЯ САКСОФОННОГО КВАРТЕТУ.....	6
1.1. Жанр саксофонного квартету у наукових розвідках.....	6
1.2. Еволюційні етапи формування та розвитку квартету саксофоністів як камерної концертної одиниці.....	10
1.3. Народження репертуару квартету саксофонів: до питання першості.....	15
РОЗДІЛ 2. КРИСТАЛІЗАЦІЯ ЖАНРУ КВАРТЕТУ ТА ЙОГО ПЕРШІ ЯСКРАВІ ЗРАЗКИ.....	22
2.1. Специфіка втілення перших саксофонних квартетів: Ж.-Б. Сенжеле та Ж. Саварі.....	22
2.3. Інтерпретаційні особливості саксофонного квартету К. Флоріо та його стилістичні тонкощі.....	28
РОЗДІЛ 3. АНТОЛОГІЯ КОМПОЗИЦІЙ ДЛЯ КВАРТЕТУ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ВІД ЄВРОПИ ДО УКРАЇНИ.....	32
3.1. Саксофон у джазовій та популярній музиці: до питання академічних впливів.....	32
3.2. Європейський саксофонний квартет у найяскравіших амплуа жанру.....	37
3.2. Зразки квартету для саксофонів в українській музичній спадщині.....	46
ВИСНОВКИ.....	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52
ДОДАТКИ.....	55

ВСТУП

Актуальність дослідження пов'язана з активним розвитком саксофонного виконавства, а також, ростом практико народження саксофонних квартетів. Цілком закономірно, що існуючий репертуар для колективу з чотирьох саксофонів у європейській, та уже в українській спадщині – чималий, проте, комплексного дослідження, котре б містило поетапно вивчену та інтерпретаційно проаналізовану еволюцію творів для саксофонного квартету – українською мовою досі не існує. Слід зауважити, що англomовні видання також мають спорадичний характер, більшість яких, все ж, формує апеляції до позиціонування саксофону в джазовому мистецтві, у той час, як його найкращий та найяскравіший вияв сьогодення прослідковує саме в академічному амплуа.

Головна мета даного дослідження: виявити та дослідити в який мистецький період, якими авторами були написані саксофонні квартети та проаналізувати їхню виконавську специфіку.

Згідно з поставленою метою, виникає **ряд завдань**, які необхідно вирішити для опрацювання даної проблеми, а саме:

1. **Дослідити** еволюційних шлях жанру саксофонного квартету.
2. **Виявити** характерні та типові риси еволюційних процесів, що відбувались з жанром квартету для саксофонів в контексті його розвитку та у творчості композиторів в різні періоди.
3. **Проаналізувати** найтипівіші зразки квартетів для саксофону задля виявлення інтерпретаційних та драматургічних особливостей кожного індивідуального твору.
4. **Провести** підсумки, як історично видозмінювався жанр саксофонного квартету від його перших зразків до сьогодення.

Об'єкт дослідження: композиції для квартету саксофонів від перших зразків жанру по сьогодення.

Предмет дослідження: жанр саксофонного квартету.

Джерельна база дослідження сформулювалась з біографічних даних виконавців-саксофоністів та композиторів, матеріалів згадок про мистецьке життя, аудіо- та відео-записів саксофонного квартетного виконавства, спогадів та критичних статей музичних критиків.

Серед **методів дослідження**, використаних для аналізу скрипкового виконавства, було застосовано наступні: *історіографічний*: у дотриманні хронології дослідження композицій для саксофонного квартету; *аналітичний*: при опрацюванні досліджень, праць, нотного та аудіо-, відео- матеріалів, котрі містять виконавські особливості квартету саксофонів; *компаративний*: при порівнянні прийомів, способів, методів та підходів у квартетному саксофонному виконавстві.

Результати наукового дослідження та практичне застосування можуть бути використані при освоєнні мистецтва гри на інструменті саксофон в контексті навчання у музичній школі, музичному училищі та вищому спеціалізованому навчальному закладі; на спеціальних уроках з саксофонного сольного, дуетного та ансамблевого виконавства; на лекціях з інструментознавства; на лекціях історії європейської, американської та сучасної української музики; на заняттях з методики викладання саксофону у навчальних закладах різного рівня акредитації.

Наукова **новизна роботи** полягає у спробі зробити комплексне дослідження, котре б містило цілісну інформацію про композиції для квартету саксофонів, починаючи від перших зразків жанру квартету по сьогоденне трактування європейськими та українськими митцями.

Теоретичне та практичне значення роботи полягає в можливості використання її результатів у курсі «Інтерпретація саксофонних творів творів», «Саксофонний дуєт», «Саксофонний квартет», «Концертмейстерський клас», «Спеціальний клас», «Камерний ансамбль»,

«Історія духової європейської музики XIX – XXI доби», «Історія сучасної української музики та виконавства для дерев'яних духових інструментів».

Структура роботи. Відповідно до мети і завдань, магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаних джерел складає 33 одиниці літератури.

РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ УТВОРЕННЯ САКСОФОННОГО КВАРТЕТУ

1.1. Жанр саксофонного квартету у наукових розвідках

Серед існуючої малочисельної кількості сучасних досліджень, що стосуються квартету саксофоністів та його репертуару – переважна частина зосереджена на виконавцях та/або музичних творах початку та середини ХХ доби. Як не парадоксально, достатня кількість відомих музикознавців та істориків стверджують, що квартет саксофоністів насправді зародився в ХХ столітті, хоча у магістерському дослідженні ця думка буде дискредитована. Зокрема, Річард Інґхем у своєму есе «Квартет саксофоністів» з «Кембриджського компаньйона до саксофона» пише наступне: «Вважається, що саксофонний квартет як засіб масової інформації з'явився з 1928 року... головним поштовхом до створення квартету саксофоністів став французький віртуоз Марсель Мюль, чий ансамбль дав свій перший публічний виступ в Ла-Рошелі 2 грудня 1928 року [19, Р.65].

У той час як збірка есе Р. Інґхема, безумовно, є дуже точним та корисним джерелом інформації про інструмент, його твердження щодо народження квартету саксофоністів є помилковим. Ансамбль фактично виник на сімдесят років раніше, і продовжував розвиватися та зміцнюватися протягом усієї другої половини ХХ століття, про що свідчить обґрунтовані факти дисертації Тімоті Рудмана 2009 року: «Архетип ліричної форми та ранні твори для квартету саксофоністів, 1844-1928: аналітичний та історичний контекст виконання квартету саксофоністів.» [28], де, уже з самого формулювання можна прослідкувати, що первинною була дата 1844, а не 1928.

Тобто, уже з двох іноземних професійних досліджень вимальовується картина не лише спірної першості у авторстві саксофонного квартету, а й різюча різниця у датованому періоді (з різницею більш, ніж півстоліття). Важливим в цьому музично-історичному аспекті фігурує і наукова розвідка Лейні Шихан "Новий світ для інструментального мистецтва": дослідження

квартету саксофонів XIX століття та його репертуар» [31]. Дослідниця прагне у своїй роботі встановити історичний контекст періоду, акцентуючи увагу на тому факті, що після винайдення інструменту Адольфом Саксом 1840 року – композитори досить позитивно сприйняли саксофон та прагнули вводити до практичного використання. Саме ця дослідниця, як і Х. Макдональд, уже згадує Гектора Берліоза в ракурсі композитора та музикознавця, який ще 1843 року у своєму виданні «Дипломний трактат про сучасні інструменти та оркестровку» описує красу низького тембру саксофону, передбачаючи чудове виконання в сольному варіанті [23].

Ще одна австралійська дослідниця Дж. Г. Дайне, котра надала перевагу пізнішій даті активного позиціонування саксофонних квартетів, а саме, в період між 1928 та 1995 роками, здійснила порівняльний аналіз вибраних творів зазначеного періоду, що побутували в практиці колективів М. Мюля, С. Рашера. Та квартету «Аполло». Тут музикознавиця основну увагу у кількох творах звертає на форму, стилістику та функції інструментів у колективах, зокрема, у композиціях Е. Боцци, І. Ксенаксиса, Ч. Воурінена, Ф. Гласса, Р. Бенетта, Б. Мінцера та М. Мюля [15].

Музична мова та форма квартету для саксофону А. Веберна, свого часу зацікавила К. Бейлі, де авторка акцентує увагу саме на «старій формі» (маючи на увазі, класичну, що походить з сонатно-симфонічного циклу – Д. Л.) та «новій мові» (нововіденська композиторська школа) [11].

Перспектива наукових досліджень в українському музикознавстві, що стосується розвитку інструментарію, виконавства та ансамблевої гри на духових музичних інструментах на сьогоднішній день є дуже амбітною та незаангажованою. Зважаючи на більш, ніж столітню історію, саксофонний квартет, та усі мистецькі події, з ним пов'язані, мають потужну фактологічну базу, котра не завжди має місце в українських, та й у зарубіжних дослідженнях.

Поруч з тим, на сьогодні можна окреслити кілька вартісних наукових праць українською мовою. Зокрема, серед найсучасніших слід назвати спільну роботу Ірини Палійчук та Ду Бахао, котрі зосередились на жанрах та стилістиці саксофонного квартету XIX та XX доби [9].

Науковці дослідили динаміку саксофонного квартету в контексті світової музики XIX-XX доби. Зокрема, в даній статті пропонується періодизація від другої половини XIX століття – до формування саксофонного квартету. Надалі, автори вирізняють другу половину XIX доби, називаючи її початком формування саксофонного квартету; першу половину XX – кристалізацією жанру, коли формуються типові жанрові ознаки; а, уже другу половину XX та початки XXI століття – як час, коли жанр отримує свої модифікації, збагачуючись типологічними різновидами, жанрово-стильовими прикметами. У статті розглянуто кілька зразків саксофонних квартетів та сформульовано висновки про відображення окресленим жанром провідних стильових тенденції не лише Європи, а й світового музичного мистецтва. Зокрема, науковці виділяють твори, де чітко прослідковуються програмні прерогативи, а саме зразки Г. Бумке, Ж. Франсе та Ж. Абсіля, неокласичні зразки квартетів – ну думку дослідників – це твір французького Е. Боцца, в пуантилістичній та додекафонній техніці виконаний твір А. Веберна, мінімалізм та джаз або ж сучасна музична мова експонує твори Ф. Гласс та А. Дезенкло, відповідно.

Роком раніше, цей один зі згаданих дослідників, Ду Бахао, дослідив у своїй статті саксофонний квартет XIX доби [2]. Основний акцент автор зробив на виконавський та композиторський аспекти, та зазначає, що саме в жанрі квартету інструмент себе позиціонує якнайкращим чином, звісно, після сольного виконавства. Автором зазначені передумови побутування колективу інструментів, а саме, військові оркестри. Також, зазначається, що виникненням першого квартету стало середовище французької музичної культури XIX доби, а вже пізніше – саксофонний жанр поширився в європейських країнах та США. Важливою інформацією, окресленою в статті,

є свідчення факту гастролів квартету саксофонів в контексті професійних концертуючих колективів. Зокрема, це був колектив Ф. Іннеса, Дж.-Ф. Саузи та П. Гілмора й інших менш відомих постатей.

Автором зазначено, що окремі сольні саксофоністи доволі часто самостійно організовували ансамблі інструментів, виділяючи серед них Е. Лефебра. Музикознавець здійснив важливий теоретично-виконавський аналіз саксофонних квартетів авторства Ж. Саварі, К. Флоріо та Ж.-Б. Сенжеле, таким чином, виокремивши їхні типові жанрово-стилістичні характеристики. До основних ознак Д. Бахао відносить опору на будову класичного квартетного жанру, що сформувався в контексті сонатно-симфонічного циклу – в одних авторів, у той час, як у К. Флоріо – апеляції до гармонії та мелодики оперних творів композиторів романтичної епохи.

Такі підтвердженні судження щодо жанрово-стилістичного позиціонування постають на сьогодні досить важливим фактажем в контексті дослідження композицій для саксофонного квартету, адже, дозволяють прослідкувати більш глибокі та ширші закономірності у потенційно розгляданих творах, зрозуміти композиторську та виконавську логіку, тощо.

Вагомим науковим дослідженням для даної магістерської роботи стала дисертація львівської саксофоністки Лілії Максименко «Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України» [8], де, згідно назви, мисткиня робить основний акцент на вітчизняні саксофонні школи, проте, в контексті попередньо історично-аналітичного аналізу зазначає дуже вагому факти. Зокрема, перше використання інструменту в ансамблевій практиці Гектором Берліозом у 1844 році. Авторка слушно зазначає, що твір був адресований трубі, корнету, бюглю, кларнету, бас-кларнету та саксофону, та мав назву «Хорал для голосу та шести духових» інструментів, а також факт позиціонування саксофону між мідною та дерев'яною групами духових. [8, с. 33]. Важливість даного твердження не лише в даті першого введення

саксофону в академічний колектив, а й у тому, що саме Г. Берліоз був автором одного з перших ансамблів за участю саксофону.

1.2. Еволюційні етапи формування та розвитку квартету саксофоністів як камерної концертної одиниці.

Дослідження саксофонних квартетів в історичному та виконавському розрізі експонує дуже розмаїту виконавську практику. Слід зауважити, що у порівнянні з іншими камерними ансамблями, підхід музикантів до репертуару квартету саксофоністів постає новаторським, як стилістично, так і згідно стандартів виконання. Митці повсякчас прагнули оновити стандарти звучання, використати новаторські техніки звукоутворення, надаючи новому інструменту виконавських перспектив як у сольній грі, так і потенціалу камерної одиниці саксофонного квартету.

Незважаючи на відсутність у саксофону «тривалої оркестрової традиції», його входження в академічний репертуар, джазова спадщина, функція у популярній музиці, широкий спектр конструктивних елементів та мундштуків, доступних сучасному саксофоністу, а також саксофонна педагогіка – це найголовніші фактори, що сприяють зростанню виконавських стандартів та стилістики виконання квартету саксофоністів. Варто зазначити, що серед типових камерних ансамблів квартет саксофоністів можна дуже умовно порівняти зі струнним квартетом: обидва ансамблі засновані на сімействі інструментів та мають однорідне звучання й ансамбль. Поруч з тим, саксофонний квартет, хоч і подібний до струнного, проте, існують і важливі виконавські відмінності та факт сприйняття слухачем.

Струнний квартет постає квінтесенцією камерного ансамблю, маючи тривалу історію, розпочинаючи від практики віденських класиків. В свою чергу, квартет саксофоністів іноді маргіналізується та незаслужено відсувається на «узбіччя» виконання класичної камерної музики. Струнні квартети Л. Бетховена, Й. Гайдна, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Й. Брамса та інших великих майстрів складають основу і родовід композицій камерної музики. У репертуарі квартету саксофоністів – відсутні твори визнаних майстрів класичної та романтичної епохи, проте, саме з романтичної доби ансамбль веде свою активну перспективну історію. Хоча зразки композицій саксофонного квартету XIX і початку XX століття та їхні автори не відомі широкому загалу музикантів, на сьогоднішній день – вони активно входять в репертуар багатьох академічних, джазових та синтезованих колективів.

Необхідно зазначити, що композиції XX та XXI століть для струнного квартету є частиною родоводу композиторських і виконавських традицій, які сягають класичної епохи. Струнні виконавці-професіонали знайомі з даною історичною традицією, відповідно, їхній підхід до сучасного репертуару струнного квартету належним чином обумовлений нею. Попри відсутню аналогічну тривалу репертуарну лінію та виконавські традиції тривалістю в кілька століть, в контексті камерно музики, саксофонний квартет, все ж, зумів яскраво сформуватись та кристалізувати свої основні знакові характеристики. Слід зазначити, що Квартет саксофоністів – не єдиний камерний ансамбль, котрий зумів за короткий проміжок часу (після входження сольного інструменту в академічну музику) організуватись в колектив.

До прикладу, репертуар квінтету дерев'яних духових інструментів складається, переважно, з творів XX століття, хоча, невелика група квінтетів, створених для даного колективу, уже датуються першою половиною XIX доби. Такі мистецькі події вказують на чималий інтерес до інструменту саксофон. Вище згадані композиції були написані, коли квінтет дерев'яних духових тільки виник як камерний ансамбль, і до цього списку варто віднести

твори таких композиторів, як Антонін Рейха (1770-1836), Франц Данці (1763-1826) та Джузеппе Камбіні (1746-1825) [30].

Окрім цієї групи творів, за твердженнями музикознавців, у 1800-1820 рр., збереглося декілька композицій для квінтету дерев'яних духових, написаних до 1920 року. Цей же науковець, Дж. Шейлор, вказує, що рідкісними зразками творів ХІХ століття для квінтету дерев'яних духових інструментів, створених після 1820 року, є квінтети Франца Лахнера, Пауля Таффанеля, Шарля Лефевра та Августа Клугхардта, попри те, що вони нечисленні та поки що виконуються зрідка [29].

Відновлення інтересу до квінтету дерев'яних духових можна трактувати появою 1922 року твору П. Хіндеміта «Kleine Kammermusik». Op. 24/2, після чого й інші композитори створювали композиції в даному жанрі [29]. Репертуар дерев'яного духового квінтету також, попри відсутню тривалу виконавську традицію – отримав потужний розвиток, і уже в ХХ столітті він легко сприймається як «учасник» класичних традицій камерної музики. Оскільки, всі інструменти у композиціях цього жанру були постійними членами оркестру до початку ХІХ століття, музиканти можуть звертатися до оркестрових традицій своїх інструментів в контексті виконання творів жанру дерев'яного духового квінтету, адже вони постають настільки потужними, що привносять в репертуар такий же послідовний підхід, як і в інструментальний, оркестровий та оперний.

Репертуар духового квінтету можна окреслити переважними творами ХХ доби, проте, на основі потужних оркестрових традицій духових інструментів – духовий квінтет бере участь у тій самій традиції виконання класичної камерної музики. У книзі «Путівник по музиці романтичного періоду» вчений і тромбоніст Тревор Герберт підкреслює важливість оркестрової підготовки та традицій оркестрового виконання духових інструментів. Він зазначає, що хоча сольні твори були написані для кожного з дерев'яних духових та інших духових інструментів у період романтизму, на

його суб'єктивну думку, лише деякі з них створені «дійсно великими композиторами» [17, Р. 61]. Поруч з тим, музиколог зазначає, що, все ж, *найвідоміші автори писали переважно інструментальні та оперні зразки жанрів для дерев'яних духових, саме тому, сольне та камерне виконавство, розвивалось на основі вище зазначених жанрів.* (надалі в роботі цей аспект буде більш детально висвітлений, зокрема в підрозділі, де досліджується квартет Ж.-Б. Сенжеле та його інтонаційний зв'язок з операми Дж. Верді, Дж. Россіні, Г. Доницетті, В. Белліні – Д. Л.)

Слід звернути увагу, що камерне мистецтво не одразу мало свою тривалу історію та першопочатково опиралось на традиції оркестрової музики. Розвиток репертуару квартету саксофоністів багато в чому фігурує аналогічним арсеналу виконавських творів квінтету дерев'яних духових. Поява квартету саксофоністів надихає композиторів на створення невеликої групи композицій, написаних між 1844 і 1870 роками. Як і у випадку з квінтетом дерев'яних духових, за цими початковими п'єсами для **квартету саксофоністів** слідували спорадичні приклади творів, написаних протягом решти XIX століття і перших двох десятиліть XX століття. Подібно до того, як «Kleine Kammermusik» П. Гіндеміта викликав новий інтерес до квінтету дерев'яних духових, саксофонні квартали Е. Боцца та Ж. Франсе започаткували період відновлення інтересу до квартету саксофоністів, починаючи з 1930-х років. *З цього часу зростає кількість нових творів, написаних для розгляданого жанру протягом XX і XXI століть. Тому розвиток репертуару квартету саксофоністів і квінтету дерев'яних духових інструментів набуває спільних рис.*

Обидва ансамблі надихнули композиторів на формування початкового етапу створення нових композицій, що було поширеним явищем протягом XIX століття. Духовий квінтет та квартет пережили відновлення інтересу та подальше розширення репертуару в XX столітті. Незважаючи на подібні етапи історичного формування, існують принципові відмінності в тому, як самі

виконавці трактували квартет саксофоністів і квінтет дерев'яних духових, а також відмінності в тому, як ці ансамблі сприймалися музикантами-духовиками та слухачем. Велику роль у досліджуваних мистецьких явищах відіграв дещо пізніший процес входження в оркестр, в порівнянні з іншими дерев'яними духовими інструментами.

Першопочатково, *Адольф Сакс (1814-1894)*, відомий «винахідник» саксофону, планував ввести інструмент в оркестровий колектив в якості солюючого «голосу», відштовхуючись від подібності тембру до людського. Поступово, окремі композитори надавали саксофону вагомій функції у своїх творах, зокрема, Ж. Бізе, К. Дебюссі, Р. Штраус, М. Равель, Ж. Ібер, Дж. Гершвін, Б. Бріттен, Д. Мійо, представники нововіденської школи та А. Копленд.

Відомий музичний дослідник Тревор Герберт вказує на те, що сольне виконавство на духових інструментах ХІХ століття «розвинулося в контексті симфонічного та оперного оркестру» [17, Р. 61]. Це твердження не можна застосувати до позиціонування саксофону чи саксофонного квартету.

Частково, окреслена музична ситуація пояснює, чому квартет саксофоністів та його репертуар попри відсутність тривалої виконавської традиції (у порівнянні з іншими інструментами академічного оркестру) зумів бути представленим на достойному рівні в практиці різних композиторів. Можна зауважити, що декотрі сучасні саксофонні квартали намагаються наслідувати звучання та виконавські традиції інших класичних камерних ансамблів, проте, вони завжди мають своє індивідуальне амплуа. *Найчастіше, інтонаційний аспект, стилістика та артикуляція у виконавстві квартету саксофоністів є дуже оригінальною та індивідуальною, що в цілому створює особливий мистецький колорит, не формуючи асоціацій з класичним камерним ансамблем в його звичному трактуванні.* Незважаючи на музично-історичну ситуацію, коли вище зазначені виконавські елементи, відмінні від стандартів виконання інших класичних камерних ансамблів – попри свою порівняно

нетривалу оркестрову традицію, саксофон як солюючий інструмент та у складі кварту зумів вийти на потужний професійний рівень сьогодення.

1.3. Народження репертуару квартету саксофонів: до питання першості

Ансамблі від трьох до двадцяти і більше саксофонів в колективі, як професійних, так і аматорських, зі слів музикознавців, почали формуватись по всій території США. Зі слів авторів, котрі досліджують історію розвитку саксофону, кількість аматорських та «комерційних» виконавців на саксофоні з плином часу затьмарила число підготовлених саксофоністів [32].

Окреслена тенденція виконавства на саксофоні здійснила тривалий вплив на суспільне сприйняття та інтерпретаційні тенденції. Про окремі з них свідчать елементи з книги Уоллі Хорвуда «Адольф Сакс», зокрема, її автор зазначає, що «...починаючи з 1920 року, тексти у світі легітимної (законної) музики (автор має на увазі академічну музику) сповнені уїдлих, часто непоінформованих і неточних зауважень про саксофон.», «Щось сталося, що майже за одну ніч перетворило цей незрозумілий, маловідомий, але добре оцінений інструмент на те, що багато хто вважав огидним монстром, створеним, щоб спотворити мораль молоді.» [18, Р. 165].

Одним з результатів зростання популярності саксофона серед музикантів-аматорів було систематичне зниження стандартів виконання на інструменті, а також ріст асоціацій у культурному соціумі, котрі були пов'язані з комерційною музикою, водевілем та некваліфікованою аматорською грою. Ці асоціації значною мірою сприяли втраті саксофоном ідентичності у класичній музиці.

Відомий композитор XIX століття, Гектор Берліоз, також висловив своє бачення інструменту саксофон, зокрема, він детально розтлумачив його виконавський потенціал після того, як вперше почув у 1842 році (з цитати Фреда Хемке) «... Що ж до звучності, то вона має таку природу, що я не знаю жодного низького інструменту, що використовується в даний час, який міг би зрівнятися з нею в цьому відношенні. Він повний, м'який, яскравий, з величезною силою і легко грається солодко... більше того, він абсолютно новий і не схожий на жоден з тембрів, які можна почути в нинішньому оркестрі... У верхньому регістрі він видає ноти вражаючого звучання, які можна приємно застосувати до мелодійних виразних ліній. Без сумніву, він ніколи не буде доречним для швидких поступених рухів або для складних арпеджіо; але низькі інструменти не були призначені для таких спритних рухів [Берліоз описує бас-саксофон]. Замість того, щоб скаржитися отже, ми повинні радіти, що неможливо зловживати саксофоном і знищити його величний характер, надаючи йому музичні марності виконання [16, р. 23].

Як не парадоксально, але інший дослідник, Валлі Хервуд, у своїй книзі про Адольфа Сакса пропонує цитату з відомої лондонської газети «Таймс», датовану, приблизно, 1926 року, що відгукується про інструмент зовсім з іншого боку, парадоксально нетипово: «...Саксофон являє собою довгий металевий інструмент, зігнутий з обох кінців. Стверджується, що він музичний. Що стосується маркування, то у цього предмету є комплекс крихітних клапанів, наклеєних на неї, мабуть, навмання. Ці клапани дуже чутливі: коли до них торкаються, вони змушують інструмент видавати жалюгідні звуки, що натякають на невимовні муки. Іноді це вибухає сльозами. На обох кінцях є отвір. Люди, іноді без будь-якої причини, сурмлять у маленький кінець саксофона, який потім верещить і стогне, ніби на них нападає мільйон бісівських тортур. Крики лунають з великого кінця. Так само як і стогони. Саксофон походить звідти, звідки процвітають чорноокі Сьюзен

і вугільно-чорні матусі. Консенсус думок полягає в тому, що він повинен був там залишитися... [18, Р. 165].

Аналіз двох протилежних за змістом цитат дозволяє дійти до єдиної думки: активне пропагування інструменту саксофон в неакадемічних жанрах та музично-культурному позиціонуванні призвело у 20-их роках XIX століття до формування в окремих країнах такої негативної мистецької думки, котра суперечить реальному перебігу музичних подій, а саме: забігаючи хронологічно наперед, варто зазначити, що перший квартет саксофонів був написаний ще 1857 року Жаном-Батістом Сенжеле, [28, р. 16], а ще у 1920-му – англійська відома газета, процитована вище, трактує інструмент, як певну «негативну новинку». Така позиція всесвітньовідомого видання свідчить лише про упереджене ставлення власників видання до «інішоконтинентного» музичного інструменту та ймовірну некомпетентність та небажання сприймати розвиток музичної органології, як такої.

Окрім впливів на сприйняття інструменту музичним соціумом функція саксофону в популярній музиці здійснила вплив на конструктивні елементи, особливо на мундштуки. Зважаючи на прагнення музикантів досягнути більш яскравих, різких та гучних звуків, відбулися зміни в мундштуку саксофона. Найбільшу роль на звучання інструменту здійснили модифікації в конструкції перегородки та розмірі камери. [33, р.13]. Варто зазначити, що при зменшенні розміру камери мундштука підкреслюються високі обертони і вдається видобувати більш яскравий, гучний звук, поруч з тим, при цьому спостерігається менша однорідність якості тону і можуть виникнути проблеми з інтонацією [13]. Цікаво, що зміни в конструкції мундштука розпочалися приблизно на межі XX століття. До цього часу саксофонні розтруби були менш різноманітними. Щодо камери, то вона залишалась незмінно такою ж великою, чи, навіть, більшою, ніж розмір діаметра отвору мундштука саксофона [13, р.14].

Як не парадоксально, але зміни в конструкції мундштука були настільки популярними, що оригінальний дизайн Адольфа Сакса, фактично, зникає при виготовленні нових зразків інструменту, адже, в оригінальному патенті на саксофон конструктор чітко вказував, що камера мундштука повинна бути більшою, ніж кінець каналу стовбура інструменту, на що вказують безліч дослідників органології інструменту [16], [18], [33].

Незважаючи на широкий асортимент мундштуків, котрі уже існували у другій половині XX століття, на думку Ф. Ваймана, навіть ті, що позиціонувались у продажу, як «класичні» не є подібними до старих великокамерних мундштуків, адаптованих для виконання на саксофоні в оркестрі. Дослідник вкотре наголошує на формі та розмірах тогочасних мундштуків, описуючи їх, як «далекі» від оригінального дизайну Адольфа Сакса» [33].

Також, в процесі удосконалення органології інструменту – виникає плутанина і щодо розміру ротової камери саксофона: через некомпетентність окремих викладачів, а також двозначність та упущення в підручниках з методики викладання інструменту саксофон [20]. На думку Паула Кохена, висловлену напередодні XXI століття (1991 року), серед виконавців та педагогів продовжує існувати плутанина з приводу вибору мундштука, яка часто ґрунтується на останньому зразку, який існує у випуску, або моделі, котру використовує конкретний саксофоніст, а не на музичній оцінці професійного виконання чи якості звучання й інтонації [13, р.14]. Отже, в процесі виникнення інструменту саксофон та удосконаленні його органологічних, технічних та художніх характеристик – почало і формуватись своєрідне позиціонування цього художнього явища в контексті класичної камерної музики.

Звідси, необхідно підсумувати, що *відсутність у саксофона потужної оркестрової традиції, його роль у джазі, в популярній музиці, педагогічні аспекти, що стосуються інструменту, а також вибір мундштуків та*

тростин – усі ці фактори сприяють позиціонуванню сучасного стану саксофонного квартету. Саме тому, вивчення та усвідомлення історії походження формування квартету саксофоністів XIX століття та дослідження його раннього репертуару є важливими для аналізу сучасних зразків квартету.

Вивчення ранніх творів та розуміння їх у належному контексті надає саксофоністам доступ до класичних виконавських традицій камерної музики, які, як часто вважають, не включають їхній інструмент [28, р. 14-15]. Саксофоністи можуть опиратися на той факт, що квартет саксофоністів дійсно є частиною цього мистецького комплексу. Виконавська традиція камерної музики, яка ґрунтується на загальних оркестрових, а також, стандартах виконання, не є історично ексклюзивною для квартету саксофоністів. Окреслена класична традиція доволі часто може бути затьмарена функцією саксофону в джазі, популярній та «комерційній музиці» та пов'язаними змінами, що відбувались з плином часу у громадському сприйнятті інструменту саксофон.

Найраніші твори для саксофонного квартету та ансамблю один з найсучасніших дослідників, Тімоті Рудман, окреслює в якості збірки творів, написаної в період між 1844 і 1928 роками [28, р. 16]. В контексті історії розвитку інструменту саксофон варто виділити кілька основних дат та персоналій, котрі відіграли вагомий роль даного мистецького процесу. Зокрема, винайдення інструменту відбувалося впродовж **1840** року конструктором та музикантом *Адольфом Саксом*, що є загальновідомим фактом [16], [18]. Цікаво, що уже **1844** року *Жан-Жорж Кастнер (1810-1867)*, французький композитор та музикознавець, опублікував свою «Methode complete et raisonnee de Saxophone» («Повний і аргументований метод гри на саксофоні»), до якої увійшов його «Секстур» - перший оригінальний твір для ансамблю саксофонів [26], [22].

Уже з назви стає відомо, що дана композиція створена для ансамблю з шести саксофонів, (S-S-A-T-B-BB). Це є перший твір в історії музики,

написаний для саксофонного колективу, адаптований до сучасних інструментів у Bb/Eb Сігурдом М. Рашером у 1982 році. Одночастинна композиція написана в танцювальній, «легкій» манері, у характері Allegro moderato, перед якою автор розміщує 33 такти вступу Andante sostenuto, витриманий характер якого нагадує хорал, що поступово ускладнюється дрібнішими тривалостями та пунктирним ритмом. (Див. *Приклад №1.*)

Варто зазначити, що даного дослідника, випускника паризької консерваторії, слід назвати та професійним інструментознавцем та методистом, адже він видав й інші збірники, що стосувались методики викладання на флейті, горні (сучасна валторна), скрипці, віолончелі та інших інструментах.

Важливою подією в еволюції саксофонного квартету цього ж року стало звернення Г. Берліоза до аранжування свого «Гімну» для колективу духових, у складі якого був саксофон. Отже, «Гімн» для шести інструментів Адольфа Сакса першопочатково був написаний для квартету саксофоністів. Зазначений факт, за свідченням Х'юго Макдональда [23, pp. 298-300.], постає революційним у всіх аспектах для даного магістерського дослідження, адже берліозівський квартет постає першим репертуарним зразком для усіх різновидів саксофону. Ймовірно, прихильність композитора до творінь А. Сакса та особисте знайомство сприяло введенню інструменту у свою творчість та попередньо створений трактат (розглядалий в підрозділі 1.1. – Д. Л.). Через рік після публікації 1843 року «Grad traité d'instrumentation et d'orchestration modernes» Г. Берліоз створює аранжування версії «Chant sacre» («Сакральний спів»), котрий первинно був фрагментом вокальної музики, уже змінюючи назву для шести духових інструментів на «Гімн» [16, pp. 36-351]. Єдине виконання «Гімну» відбулося 3 лютого 1844 року у власній майстерні Адольфа Сакса. Варто звернути увагу, що саме А. Сакс був виконавцем саксофонної партії під час цього концерту, за твердженнями іноземних дослідників [14, Р. 104].

Цікаво, що «Гімн» для квартету саксофоністів було оркестроване у 2021 році Метью Янглавом, доцентом кафедри саксофона в Технічному університеті Теннессі [31, pp. 10-11]. Хоча цей твір не є частиною оригінального репертуару квартету, його виконання дало вагомі ключові уявлення про загальні характеристики камерної музики XIX століття, яка включала саксофон. До прикладу, форма твору – Сонатна, а за експозицією автор розташовує контрастну середину, за якою йде заключний розділ, що нагадує видозмінений перший (як динамічна реприза). Гармонічна мова твору апелює до музичного романтизму, експонуючи традиційні ідіоми XIX доби, а мелодичні лінії – ліричні, наспівні, що також типово для окресленого музичного періоду. Стосовно фактури, використаної автором, то вона нагадує хорал, а загальна тенденція викладу стає помітною у творах композиторів наступних років.

Подальша еволюція ансамблю саксофонів датується **1852** роком, коли французький композитор **Фроменталь Галеві (1799-1862)** пише перший в історії квартет саксофонів, проте, він не позиціонується окремим твором, а лише як складовий музичний елемент опери «Le Juif errant» («Мандрівний єврей»). Колектив з двох альтів, баритона та бас-саксофона був включений до п'ятої дії його оперного твору.

РОЗДІЛ 2. КРИСТАЛІЗАЦІЯ ЖАНРУ КВАРТЕТУ ТА ЙОГО ПЕРШІ ЯСКРАВІ ЗРАЗКИ

2.1. Специфіка втілення перших саксофонних квартетів:

Ж.-Б. Сенжеле та Ж. Саварі

Дуже важливим етапом у формуванні репертуару саксофонного квартету відіграло XIX століття, коли ансамблеві твори композитори писали з розрахунку на різний склад музикантів та адресували різноманітних виконавським колективам. В цілому, усі твори цього часу умовно можна розділити на ансамблі без супроводу – та з супроводом. До першої групи належать твори композиторів Ж.-Б. Сенжеле, К. Флоріо та Ж. Саварі, що будуть досліджені та проаналізовані у магістерській праці.

Наступним та найважливішим етапом в народженні оригінального жанру квартету саксофонів відіграв 1857 рік, коли з'явився перший оригінальний опублікований твір, написаний виключно для саксофонного квартету: «Premier Ouatuor» op. 53 *Жана-Батіста Сенжеле (1812–1875)* [28, р. 16]. Бельгійський композитор, диригент та скрипаль написав досить велику кількість саксофонних композицій, і, як і Г. Берліоз, мав творчу приязнь з А. Саксом. Митець мав практику написання сольних творів для конкурсів та випускних екзаменів для студентів свого колеги в консерваторії Парижу. Завдяки такому творчому тандему, А. Сакс також також удосконалював свою органологічну майстерність, постійно розширюючи сімейство саксофонів [28, 45–46].

Будова саксофонного концерту цілковито підпорядковується класичному його зразку, де чотири частини між собою постають контрастними тематично, темпово та образно. Варто зазначити, що у музично-тематичному матеріалі твору прослуховуються інтонації з россінівських чи вердіївських опер.

Першу частину, Сонатне Allegro, відкриває тривалий, майже, сорокатактовий вступ, типовий операм італійських романтиків. (Див. *Приклад*

№2.). Головною умовою цього розділу квартету є гармонія та злагодженість ансамблю. Також, важливо відокремлювати чітке поступеневе нон-легато від легато. Музикантам слід добре прослуховувати кожне проведення-перекличку між сопрановим та альтовим або теноровим саксофоном. Для баритонів важливо чітко, хоч і в динаміці р виконувати гармонічну підтримку. (Див. **Приклад №2.**)

Основна тема – рухлива, граційна, танцювальна, що одразу формує необхідність контролювати колективно та кожним інструментом, зокрема, артикуляцію, пальцеву техніку, зв'язно, й гармонічне злагодження. У цьому розділі квартету варто також звертати увагу на граничну зміну динамічних відтінків з ff – на pp та навпаки, хвилеподібні розгортання мелодії, де нове дихання не повинно утворювати надлишкових цезур. (Див. **Приклад №3.**)

В окремих епізодах наприкінці частини Ж.-Б. Сенжеле вміщує елементи поліфонічного розвитку, котрий також необхідно прослуховувати, дослуховувати, особливо в місцях «перетікання» основного проведення та контрапунктуючих уривках. Варто звернути увагу на секвентні проведення, щоб кожне з них відрізнялось динамічно від попереднього та наступного, а також – на тріолі та секстолі, де важлива артикуляція та пальцева техніка. Поетика змагання, закладена, апріорі, в терміні жанру «концерт» у цій частині автором експонована бездоганно.

Ліричним центром Квартету Ж.-Б. Сенжеле, як і в класичних зразках творів, постає Друга частина. Тут автор надає першочергової ролі альтовому саксофону – саме він проводить ліричну, романтичну мелодію. Незважаючи на «другорядні» ролі – у цей момент інші інструменти повинні також звучати, хоч і в якості фону: досить складним постає в повільному темпі визвучити кожен довгу тривалість, при цьому, не перевершуючи «соліста». (Див. **Приклад №4.**)

Також, важливо для всього ансамблю слідкувати за плавністю голосоведення, щоб воно було безперервним, особливо в тих епізодах, де

мелодичну лінію від одного інструменту – підхоплює інший. Серед технічних труднощів у цьому розділі – залігована четверть, після чого йде квінтоль і синкопа: кожна нота повинна прозвучати згідно заданої автором темпоритмічної вказівки. Динаміка цілої частини, фактично, однопланова, проте, в епізодах, коли *f* переходить на *subito p* – кожен виконавець повинен чітко слідкувати за звуковидобуванням. Динамізована реприза цієї частини повинна звучати з «іншим підходом», аніж експозиційний виклад музичного матеріалу.

Allegro vivace також написане в тричастинній формі та наділена зовсім іншим характером виконання: саксофоністи мають налаштуватися на скерцозний характер, інтерпретаційну легкість, ніби, відмежуватись від ліризму у бік танцювальності та гострої ритміки. На самому початку частини загальний ансамбль постає надважливим, особливо середніх голосів – альту і тенора, щоб метро-ритміка мала чіткий, пульсуючий характер, не була «змазаною». (Див. *Приклад №5.*)

При переході зі скерцозного епізоду на ліричний – саксофоністам необхідно дуже оперативно переключитись на інших характер, виконавську манеру, образність, а, зважаючи на наявність затактів – й на правильну розстановку акцентів мелодії, котра тепер звучить зовсім по-новому. В епізоді «В» - потужна увага на темп, адже такі часті переходи між змінними епізодами можуть призвести до темпових прискорень. Саме тому, виключити використання метроному у цій частині слід уже на заключних етапах вивчення Квартету.

Заклучна частина, *Allegretto*, написана в традиційному до класичного циклу манері. Форма рондо передбачає повтори теми-рефрену, які, апріорі, майже однакові, а епізоди повинні виконуватись відмінно. В перекличках голосів між собою важливо дослуховувати закінчення фраз, а для соліста, саксофону сопрано – не прискорювати загальний темп, адже саме йому доручено проводити основну мелодію. Серед - складнощів фінальна частина містить квінтолі, котрі потрібно правильно проартикулювати, а також – тріолі,

в яких замість першої ноти – пуза. Як демонструє практика, такі епізоди є зазвичай нечіткими та «змазаними». (Див. *Приклад №6.*)

Секстолі в партії тенор-саксофону в швидкому темпі – також артикуляційна складність, а солісту, сопрано – варто звернути пильну увагу на цезури, задля правильно сформованих фраз та розрахунку дихання. Елементи менуету, присутні в якості забарвлення фіналу, передбачають дуже легку, повітряну, граційну інтерпретацію усіма учасниками квартету. Поруч з тим, виконання має бути чітким та артикуляційно чистим. Драматургія четвертої частини Квартету побудована на видозмінах, що відбуваються з основною темою наприкінці твору, і саме це постає основним образним завданням виконавців.

Композитор має в своєму саксофонному арсеналі ще один вартісний уваги одночастинний Квартет ор. 79. Незважаючи на презентацію зрілої творчості Ж.-Б. Сенжеле, цей твір також написаний у сонатній формі, хоч і одночастинний. Інтонаційною основою, як і попередній твір, «*Grand Quator Concertant*» зосередив мелодику традиційної італійської романтичної опери. (Див. *Приклад №7.*)

Головними складнощами, котрі зустрічаються на початку Квартету – є баланс між партією соліста – сопрано та супроводом – трьома іншими інструментами. Тут же, зустрічаються лінійні мелодизовані переклички між сопрано та баритоном, а партія альту ускладнюється хвилеподібними пасажами з шістнадцятих, деякі ноти з яких – заліговані. В цьому епізоді важлива чітка пальцева техніка, правильне розподілення дихання, і загальна прозора фактура. Складність ансамблю полягає і у відмінності метро-ритміці: одна з партій містить комплекси з шістнадцятих (баритон), інша – групи восьмих з початковою паузою (альт), у той час як партія сопрано насичена синкопованою ритмікою. Весь цей комплекс повинен звучати ритмічно грамотно і злагоджено, без зайвих акцентів, з чітким проведенням логічних

ліній. Тривалі репетиції на одній ноті вимагають від виконавців правильної атаки звуку, рівномірної пульсації без зайвих акцентів за метричних зсувів.

В цілому, про даний Квартет варто підсумувати, що він цілковито демонструє типовий зразок зрілої творчості, коли у композиції продумано все до найдрібніших деталей, кожна саксофонна партія – це не лише учасник загального ансамблю, а індивідуальна «особистість», наділена повноцінною функцією, водночас, підтримує своїх «колег».

Жером Саварі (1819-1870) – ще одна яскрава персоналія французької композиторської школи, котрий мав у своєму доробку яскраві саксофонні твори, зокрема, квартет – «Quator pour Saxophones». Окрім композиторської діяльності, Ж. Саварі був музичним керівником однієї з частин французької армії, тому, цілком закономірно, що його твір буде мати відтінок творів, написаних спеціально для військових оркестрів. Сольні та ансамблеві композиції для саксофону також опублікувало видавництво А. Сакса, з котрим митець був особисто знайомим [28].

Як не парадоксально, але розгляданий твір Ж. Саварі теоретично міг бути написаний Квартету ор. 53 Ж.-Б. Сенжеле, адже, чітких дат створення обидвох композицій – досі не дослідженою, і музикознавці повсякчас сперечаються на цю тему. Станом на сьогодні, існує одна офіційна версія публікації Квартету 1861 року, що на чотири роки пізніше, аніж це зробив Ж.-Б. Сенжеле [28].

Музично-виконавський аналіз дозволяє стверджувати, що між Квартетами обидвох авторів є багато спільного, а саме будова та музично-інтонаційна основа. Перше враження про Квартет – ніби це звучить цілий оркестр: настільки бездоганно автор, і, відповідно, виконавці, втілюють барвисті контрастні тембри, злагоджено відчують одне одного, що на слух у творі можна почути і скрипки, і флейти (з партії саксофона-сопрано), і віолончелі з контрабасами (відповідно, тенор та альт).

Перша частина, *Allegretto*, що типово також для частин класичного жанру квартету. (Див. Приклад №8.)

Граційність у творі формує асоціації з моцартівською стилістикою, хоча у творі чимало поліфонічних ліній, підголоскової поліфонії, лаконічних імітацій. Асиметрія метро-ритміки та багато образна шкала – основні інтерпретаційні труднощі Першої частини. Сюди ж варто віднести непросту лінеарність, повинен «чути» себе і перебувати в гармонії з колективом. Швидкі шістнадцяті в унісон на лаконічному відрізку повинні звучати бездоганно проартикульовано, часті секвенційні повтори – видозмінено, залежно від динамічного плану.

Adagio sostenuto експонує традиційну повільну частину циклічних творів сонатно-симфонічного циклу, незважаючи на прихильність композитора до романтичної епохи – цю образно-темпову характеристику він зберігає. За формою ця частина синтезує в собі варіації та елементи рондо. Увесь комплекс епізодів представлено різноматичним контрастним матеріалом. Відповідним повинно бути і виконавство: навіть, при незначних видозмінах основної теми – вона повинна отримувати нове амплуа. Тобто, до труднощів Другої частини радше відносяться художні характеристики, аніж, технічно-виконавські.

Andante quasi Adagio – це типовий ліричний осередок всього Квартету, де Ж. Саварі вдається до представлення тонкої лірики, котрою наділена не лише партія саксофону високої теситури, сопрано, а й ліризовані усі інші партії ансамблю.

Фінальна частина також, традиційно для заключних розділів – швидка, ***Allegro moderato***. За стилістикою та викладенням музично-тематичного матеріалу – пізній класицизм або ж – ранній романтизм, що не заперечує наявності в Квартеті манери італійських романтичних опер і зразків творів К.-М. Вебера [28]. Тут Ж. Саварі окрім гомофонно-гармонічної – апелює ще й до фактури поліфонічної, а це значить, що образний зміст частини дещо поглиблюється, видозмінюється, відповідно, в швидкому темпі саксофоністи повинні переналаштуватися на фактурні зміни, не змінюючи темпу та динаміки. У заключному розділі автор вміщує сольні епізоди, де кожен голос

має змогу продемонструвати свою тембральну красу та неповторність. Варто звернути увагу на переходи між голосами – вони мають бути плавними, без зайвих цезур. Саме у цьому творі саксофон-сопрано автор виводить на перші позиції соліста, чого не можна розгледіти у Квартетах Ж.-Б. Сенжеле, Г. Берліоза та К. Флоріо, твір якого буде проаналізовано наступним.

2.2. Інтерпретаційні особливості саксофонного квартету К. Флоріо та його стилістичні тонкощі.

Новий інструмент сімейства А. Сакса все більше популяризується виконавцями та композиторами, і *Керіл Флоріо (1843-1920)* у тісній співпраці з А. Лефебром не міг пройти повз активізацію цього мистецького процесу. Емігруючи з Великобританії до США композитор поступово набуває статусу ключової фігури, змінюючи напрямок американського музичного мистецтва в бік академізму. Окрім композиторської діяльності, митець був виконавцем, музичним критиком, керівником ансамблів та актором [12].

Саксофонна спадщина митця складається з квінтету (фортепіано та саксофони) та двох саксофонних квартетів. Серед них – всесвітньовідомий *Allegro de concert*. Дата написання твору, 1879 рік свідчить про середній період творчості композитора. Квартет було спеціально адресовано для саксофоністів клубу в Нью-Йорку. В період написання твору, видатний гастролуючий саксофоніст Е. Лефебр прагнув знайти новий твір для свого репертуару, а в цей же час, К. Флоріо виношував ідею написання квартету.

Двочастинна структура та переважаючий поліфонічний виклад формує апеляції до барокового циклу «Прелюдія-Фуга». Цікаво, що за бахівським принципом К. Флоріо також використовує піккардійську терцію наприкінці

твору, та й в цілому, лінеарність нагадує поліфонічні зразки творів великого Й. С. Баха.

Перша частина, *Andante* драматургічно наділена рисами прелюдії, це тричастинна репризна форма. Мелодичні імітації переходять від однієї партії до іншої, тому саксофоністам необхідно слідкувати за плавністю голосоведення у цій частині. Основну тему вступного характеру розпочинає сопрано-саксофон, лірична спадаюча ніжна мелодія звучить під гармонічний супровід інших учасників Квартету. Автор використовує канонічну секвенцію, і в цьому епізоді необхідно відтворити елементи середньовічного хоралу, тобто, інтерпретація повинна бути образною, але емоційно-стриманою.

Далі – тематичну естафету підхоплює саксофон-альт, цей розділ можна виділити як середній. Тут переважає імітаційна техніка, а кожен нову мелодичну фразу, ніби підхоплює то один інструмент – то інший. Композитор дуже вдало врахував регістрові особливості саксофонів, тому виконавство має бути таким же плавним, лінеарним та художньо-образним.

Другу частину, *Allegro* відкриває альтовий саксофон, а далі за ним в імітаційному викладі тему проводять усі інші партії. Структурно, швидка частина містить лаконічні епізоди, початки проведення яких автор доручає кожному інструменту поокремо. Уся технічна складність канонічних секвенцій, тематичних імітацій та контрапунктуючих побудов – не лише в поліфонічному викладі, а й у швидкому темпі та правильній динамічній звучності. Важливою також постає артикуляція та загальний темповий контроль. Зважаючи на закінчення кожного окремого розділу заповільненням, в цих епізодах варто слідкувати за метро-ритмікою. Закінчення Другої частини насичене активно технічним викладенням пасажів у кожній саксофонній партії. Це потребує не лише володіння бездоганною віртуозною технікою індивідуально кожним виконавцем, а й комплексно, цілим ансамблем. Велику увагу наприкінці твору слід звернути на артикуляцію, дрібну пальцеву техніку та контроль темпу.

Завдяки існуючим документальним підтвердженням музичних критиків кінця XIX століття – на сьогодні можна сформулювати уявлення про тогочасне виконання Нью-Йоркським колективом. Зокрема, критики відзначають, що оформлення саксофонних тембрів дуже позитивно вплинуло на слухацьку аудиторію, а композитор отримав визнання з ракурсу вдалої авторської техніки поєднання голосів та налаштування загального звучання інструментів відповідно до акустичного потенціалу залу, де відбулась прем'єра 1880 року [24].

Хронологічно першим сучасним колективом, варто розглянути інтерпретацію 2011 року Лейпцигським саксофонним квартетом. Досвідчений ансамбль з кількадесятирічною історією розпочалась з інтерпретації творів XIX та початку XX доби, і, звісно, колектив активно підтримує німецьких авторів сучасності. Варто зазначити, інтерпретаційне бачення Квартету К. Флоріо насичене професійною технікою саксофоністів при прозорому і чіткому виконавстві та бездоганному дотриманні метро-ритміки. Агогічні відхилення у грі колективу – відсутні. Кожна партія, кожен «голос» колективу дуже органічно вплітається у загальну канву та фігурує індивідуальним персонажем колективу. В цілому, можна свідчити, що музиканти німецького квартету цілковито дотримуються поліфонічних ідей, закладених автором, це ж стосується образності та художнього амплуа цілого твору.

Ще одним зразковим виконанням слід згадати інтерпретацію молодим колективом Kenari Quartet. Еволюційний шлях зі студентського колективу у професійний розпочався у саксофоністів ще 2012 року, експонуючи музику широкої жанрової шкали. Інтерпретація Квартету К. Флоріо вирізняється більшою романтизованістю, якщо першу частину колектив більше розтягує в темповому аспекті, як і ретінута кожної частини, то виникає враження більш вільного виконавства, хоча, загальна структура виглядає ціліснішою. Для другої частини колектив обирає дуже швидкий, метушливий темп, в якому, буває складно прослухати лінійні тематичні проведення, а технічною складністю постає надважка артикуляція.

Найсучаснішою варто представити інтерпретацію мічіганським квартетом Sound Session, записану та виставлену в мережу у 2024 році [25]. Відносно молодий колектив, заснований у 2021 році з американських саксофоністів на базі музичного коледжу, дуже швидко освоює сучасний та класичний виконавський репертуар, розширюючи межі камерної музики. Виконавці дуже злагоджено звучать у загальному темброво-динамічному ансамблі, кожен з професіоналів бездоганно виконує свою партію, перебуваючи і органічній єдності з колективом.

Колектив прагне відтворити стилістику ХІХ доби і йому це вдається в ракурсі стилістичного та художнього підходу. Вибір темпу та метро-ритмічна витримка про це свідчить якнайкраще. З іншого боку, в окремих епізодах першої частини бракує артикуляційної чіткості і витриманих дрібних тривалостей нот. На нашу суб'єктивну думку, для другої частини обрано ідеально правильний темп, згідно авторської ремарки та специфіки музичної мови ХІХ століття. В деяких моментах виникає прагнення почути більш виразні партії альту і тенора, та детальнішої, яснішої артикуляції, дослуховування закінчень фраз. В цілому, виконання даним колективом Квартету К. Флоріо можна назвати добрим, але саксофоністам ще є до чого прагнути у своїй інтерпретації.

Завдяки композиторській роботі К. Флоріо – саксофон, як і весь квартет, відкриває нові темброві та інструментальні грані в його творчості та в еволюції історії композицій для квартету, зокрема. Завдяки таланту композитора та прагненню виконавців різних історичних періодів, спільними зусиллями митці зуміли продовжити популяризацію інструменту саксофон та саксофонного квартету.

РОЗДІЛ 3. АНТОЛОГІЯ КОМПОЗИЦІЙ ДЛЯ КВАРТЕТУ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ВІД ЄВРОПИ ДО УКРАЇНИ

3.1. Саксофон у джазовій та популярній музиці: до питання академічних впливів

Одним з вагомих чинників, що здійснив вплив на практику та стандарти виконання саксофонного квартету, стала джазова спадщина саксофона. На думку, дослідників історії інструменту, потужні виконавські традиції саксофону походять і від джазової музики, адже, інструмент був не лише постійним головним учасником у різних стилістичних напрямках цього музичного мистецтва, а й певною мірою асоціацією з джазом, як таким [19], [22]. Позиціонування саксофону в джазі постає доволі потужним, що, іноді прагне конкурувати з його класичним походженням, а, відповідно, джазовий підхід до виконання і джазові елементи, доволі часто можуть переходити в академічне виконавство.

У своїй дисертації «Акустичне дослідження конструкції камери мундштука альт-саксофона». Фредерік Вайман звертає увагу на недоречне застосування джазового звучання та стилістики в академічному оркестрі. На думку музикознавця, звучання секції саксофону відчувається крізь весь оркестр, але не зливається з іншими дерев'яними духовими. Дослідник стверджує, що «...доволі часто не докладаються зусилля до однорідності якості тону завдяки використанню однакових камер мундштука всіма учасниками саксофонної секції» [33, Р.3].

З даним суб'єктивним твердженням варто не погодитись, адже з перших днів свого побутування в оркестрі саксофон, звісно, мав свій власний тембр та звукове забарвлення, але інструмент одразу зайняв свою індивідуальну нішу та органічно звучав в контексті усієї духової групи.

Музична ситуація, яку Ф. Вайман описує в академічному оркестрі – дуже зрідка спостерігається в саксофонних квартетах, коли учасники практикують застосування джазової інтонації, тональної концепції та мундштуків. Однак, потужна роль саксофона в джазовій музиці, в якій він отримав місце після академічного входження, багато в чому забезпечила популярність інструменту в цілому. Тут складно недооцінювати його джазове позиціонування.

Для виконавців у квартеті саксофоністів важливо розуміти не лише академічну, а й орієнтуватись у джазовій спадщині свого інструменту, адже, багато сучасних композиторів використовують джазові елементи та стиль в своїх композиціях для квартету саксофоністів. Разом з тим, музиканти повинні володіти знаннями і розумінням класичних виконавських традицій і технік.

Репертуар саксофонного квартету кінця XX – початку XXI доби, на думку окремих музикознавців, часто «закликає» виконавців плавно переходити між обома традиціями, і багато творів використовують гнучкість та різноманітність саксофону. Дослідники вбачають, що проблематика саксофонного виконавства полягає у невідповідності між джазовими та класичними традиціями, що цілком органічним, обумовленим та закономірним [19, Р. 125-126].

Джазові традиції мають свою історію, але, не варто забувати, що коріння класичної, камерної музики у квартеті саксофоністів – було первинним. Історично склалося так, що саксофон відносно пізно прийшов до джазової музики. Кларнет увійшов до складу гурту джазового диксиленду задовго до того, як саксофон став популярним інструментом у цій стилістиці. Як і флейти, кларнети та інші дерев'яні духові були набагато доступнішими та значно дешевшими, ніж новіші, більш рідкісні та механічно складні саксофони [19, Р. 125-126]. Попри цей музично-історичний аспект, саксофон увійшов до стабільної групи дерев'яних духових, котрий набув великої популярності у джазових музикантів. Поступово, інструмент стає найзатребуванішим через свою здатність до унікального, індивідуального, найточнішого, і, на думку,

багатьох дослідників, саме персоналізоване звучання та експресія звернула на саксофон увагу багатьох джазових музикантів [18], [19], [21], [22].

Якщо порівнювати позиціонування інших музичних інструментів, як труба, фортепіано, тромбон – вони також досягли свого індивідуального та неповторного стилю, але саме саксофон перевершив їх тембральною гнучкістю, адже його звучання є особливим. Цікаво, що джазовий слухач може обрати конкретного виконавця на будь-якому інструменті на основі його імпровізаційного стилю, змісту, фразування в контексті специфіки виконання, у той час, як джазового саксофоніста можна визначити лише за тонкощами звучання.

Тональна гнучкість саксофону робить його квінтесенцією джазового інструменту, сприяє проблемам, які існують для інструменту в класичному контексті, наприклад, у квартеті саксофоністів. Якісне виконавство саксофону у джазі чи в класичному трактуванні припускає, що музикант повинен чітко усвідомлювати тонкощі звуковидобування, тонального оформлення та усіх технічних вимог виконавства згідно з особливостями конструкції інструменту. Завдяки контролю тональної гнучкості – саксофоніст має можливість оперувати звучанням, усвідомлюючи його чітку модель. Інструментознавці зазначають, що та концепція, яку в кожному індивідуальному випадку придумав собі виконавець, а також налаштується на специфічне джазове чи академічне звучання інструменту – є набагато важливішим фактором, ніж конструктивні характеристики певного різновиду саксофону [21], [33].

Необхідно зазначити, що саксофоністи при виконанні джазу використовують спеціальні звучання, цінні індивідуальністю тону. Цікаво, що при академічному звучанні інструменту, зокрема, в оркестрі, використовуються зовсім інші звукові моделі, саме тому, в класичному виконавстві на першому місці стоїть тональна чистота. Якщо порівнювати виконавство на інших дерев'яних духових інструментах, то кларнетисти, флейтисти та гобоїсти з часом культивували розуміння висоти тону і тональної

нотації, продиктоване оркестровим виконавством. Ці музиканти, з позиції дослідників, вносять незначні корективи в інтонацію та аплікатуру, щоб розвинути контроль над звуком і висотою тону, проте, даний тип нюансованої гри не часто зустрічається серед саксофоністів [33]. Однією з основних причин такої музичної ситуації є те, що більшість саксофоністів не асоціюють свій інструмент з іншими оркестровими дерев'яними духовими – з позиції цього ж автора.

Слід зазначити, що в академічній саксофонній педагогіці, зазвичай, акцентується увага на звуці, нюансованому тональному контролі та інтонації, у той час, як джазова саксофонна педагогіка тільки розвивається. Фредерік Вайман у своїй дисертації «Акустичне дослідження конструкції камерного мундштука альт-саксофона» висловлює свою думку, що музичні нюанси, з якими саксофон може стикнутися у **класичному виконавстві**, є результатом поєднання саксофонної педагогіки, конструктивних особливостей та артистичного підходу саксофоністів, який часто відрізняється від інших дерев'яних духових [33].

Сучасне сприйняття тембру саксофона для використання в симфонічному оркестрі, а також тонкощі, що виникають з якістю тону та інтонації, які він викликає в концертному оркестрі, є результатом плідної роботи виконавців та композиторів від моменту входження інструменту в академічний оркестр та застосування художніх цінностей саксофона.

Питання синтезу в різноманітних ансамблях характеризується пошуками протягом останніх тридцяти років блискучого та насиченого звучання інструменту. Те, що було здобуто в одному напрямку, можна стверджувати, спричинило розвиток в іншому, а в цілому дана музична ситуація, що формується навколо інструменту саксофон, завдячує його популяризації як в академічному виконавстві, так і в популярній музиці. Хвиля даної активності інструменту припала на 1910-1920-ті роки. Окремі дослідники музичної історії назвали цю епоху «саксофонним захопленням» [18], [32], [22].

Інструмент у популярній музиці був представлений у водевільному жанрі, мульти-інструменталістами, а також – мандрівними гуртами. До прикладу, один з гуртів, що мав назву Six Brown Brothers, застосовували саксофон у своїх виступах і користувалися величезним успіхом та популярністю. Ці групи часто підкреслювали своєрідний «вульгарний тон» інструменту, додаючи різні трюки та звукові ефекти для привабливості – із тверджень музикознавців [28, р. 16].

Зростаюча популярність саксофону серед виконавців та артистів створила новий попит з боку музикантів-аматорів на саксофоні, а зі зростанням популярності інструменту збільшилось і його виробництво. Американські компанії, такі як Conn Company, почали масове виробництво саксофонів. Нові саксофони, з точки зору сучасного дослідника та виконавця, Поля Коена, такі як «New Wonder Saxophones» Конна і саксофони «True-Tone» Бюшера вартували дешевше, але за якістю майже прирівнювались до інструментів європейського виробництва. Поступово, саксофон стає популярнішим та більш доступним, ніж будь-коли раніше [13]. Даний мистецький процес можна умовно назвати вигідним і для позиціонування академічного виконавства на саксофоні, адже, все більша кількість людей прагнула освоїти інструмент, а потенційно професійно це можна було зробити у навчальних закладах.

У цей період багато рекламних оголошень виробників інструментів були засновані на концепції, що на саксофоні легко грати, і будь-яка людина, навіть, без спеціальної освіти, може взяти в руки саксофон і навчитись грати на ньому всього за кілька тижнів. Особливою популярністю серед аматорів став тенор-саксофон в строї С. Він міг використовуватися для виконання вокальної лінії, скрипкових партій або верхньої лінії фортепіанної музики без будь-якої необхідності транспозиції, і отримав попит в домашньому музикуванні. Саксофони можна було почути в громадських оркестрах та багатьох домашніх ансамблях [16], [18], [22]. *Необхідно зазначити, що дана практика дуже позитивно впливала на розвиток і професійного виконавства на інструменті*

саксофон, тому що аматори активно долучались до його популяризації, а участь, навіть, у ансамблях домашнього типу музикування все більше спонукає до формування суто саксофонного ансамблю, зокрема, квінтету та квартету.

3.2. Європейський саксофонний квартет у найяскравіших амплуа жанру

Починаючи уже з **1928** року, в історії квартету саксофоністів також відбуваються еволюційні зміни, адже, розпочинається концертна діяльність *Quatuor de la Garde de Republicaine* (Квартет республіканської гвардії), котрий очолював **Марсель Мюль (1901-2001)**. Орієнтовно, з цієї дати інтерес до інструменту починає лише зростати. Розвиток професійного саксофонного виконавства та становлення саксофонного квартету М. Мюля мали тривалий вплив на розгляданий жанр та формування його подальшого репертуару. Ще у 1910-их та 1920-их роках у Великобританії та США проходить кульмінація захоплення інструментом не лише професійними виконавцями, а й культурними масами.

Це був період, зі слів Пауля Кохена, дослідника органології інструменту, відзначений потужними змінами в дизайні мундштука саксофона, його соціальному сприйнятті та у виконавському контексті, а також – зростанні кількості саксофоністів-аматорів і, цілком закономірно, збільшенні одиниць виготовлених та реалізованих інструментів [13, р. 14]. У цей же час, таке активне захоплення аматорів саксофоном, водночас, підвищило рівень знань про цей інструмент, але й зробило його центром уваги популярної музики, що перевершило розвиток саксофону в класичній музиці XIX доби.

Коли інтерес аматорів до інструменту почав знижуватись, саксофон міцно закріпився в популярній музиці, і його почали підхоплювати джазові музиканти. Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років *Сігурд Рауер (1907-2001)*, німецько-американський саксофоніст та педагог разом з Марселем Мюлем почали відстоювали саксофон як концертний інструмент, зокрема, французький митець розпочав активні виступи разом зі своїм квартетом. Значною мірою М. Мюль відповідає за повернення аудиторії до квартету саксофоністів у контексті класичної музики. Здобувши популярність у рідній Франції, музикант здобув міжнародну репутацію як один з найбільших прихильників класичного саксофону. Як виконавець та педагог, М. Мюль здійснив вагомий вплив на цілі покоління саксофоністів. У 1942 році музикант був призначений професором саксофона в Паризькій консерваторії. Саме цей митець став першим на цій престижній посаді після того, як сам А. Сакс викладав клас саксофона у консерваторії наприкінці XIX доби. *Варто зацентувати, що, починаючи з цієї дати випускною роботою на композиторському факультеті було написання квартету для саксофонів, що уже гарантувало поповнення тогочасного репертуару щороку хоча б на один твір.*

Отже, наприкінці 1920-их років М. Мюль разом з трьома своїми колегами започатковує квартет саксофоністів, *Quatuor de la Garde Republicaine*. Цей важливий в розвитку квартетного саксофонного виконавства період відзначається потужною активністю не лише з боку музикантів, а й слухачів: суспільство радо вітало музикантів на концертах, що також провокувало до написання нових творів та потенційних виступів.

Особливого розширення репертуар отримує у 30-их роках, коли спеціально для цього колективу були створені композиції Веллоне 1929, Клеріса 1930, П'єрна 1936, Франсефа Йонгена та Абсіля 1937 року, Рів'є та Е. Боцца 1938 року. Варто зазначити, що уже з 1936 року М. Мюль засновує свій власний квартет саксофоністів, а для його попереднього колективу

продовжують писати твори наступні композитори: Флорана Шмідта (1941), Леона Йонгена (1942), Руеффа (1955), Паскаля (1961), Десценклоса (1964) та наступні, «Другі» саксофонні квартети Е. Боцци (1946) та Абсіля (1954).

Необхідно зазначити, що дані твори, адресовані Квартету Республіканської гвардії, лягли, також, в основу репертуару Французького квартету саксофоністів. Проте, на думку певних музикознавців, зокрема, Євгена Розау, американського класичного саксофоніста, цей репертуар музиканти та науковці не сприймали розширенням раніше існуючого. Також, цей дослідник вбачає, що М. Мюль міг бути не знайомий з уже наявним, новим репертуаром XIX та XX доби, адже програми його перших концертів з новим колективом повністю склались з транскрипцій [27, Р.20]. Впродовж наступних років, репертуар, все ж, насичується оригінальними композиціями, котрі М. Мюль замовляє до написання у різних авторів, але основною його частиною, все ж, фігурують саме транскрипції, зокрема, у 1930-40-их роках. Аналіз концертної програми квартету у сезон 1938-39 років дозволяє стверджувати, що у ній були присутні транскрипції творів Й. Гайдна, В. Моцарта та Р. Шумана, а дискографія записів саксофонного квартету показує, що близько половини записаних творів – це саме транскрипції [27, Р. 147-149].

Помилковим вважається, з позиції Тімоті Рудемана, що М. Мюль і Quatuor de la Garde Republicaine були генезисом квартету саксофоністів [28, р. 16]. Ця помилка багато в чому пов'язана з переверненням класичних коренів саксофонних квартетів поширенню саксофону у популярній та джазовій музиці. Ежен Руссо висловлює цю актуальну неточність у своїй книзі «Марсель Мюль: його життя і саксофон» [27].

Незважаючи на безліч розбіжностей дослідників у думках та твердженнях, необхідно зазначити, що квартет М. Мюля зробив достатньо вагомих внесків у розвиток цього жанру. До прикладу, до 1928 року колектив міцно закріпив склад інструментів сопрано, альту, тенора та баритона;

керівник започаткував поняття регулярних репетицій, в результаті чого – відбулась світова прем'єра квартету саксофоністів в Ла-Рошелі. У цей час, окрім Марсея Мюля, котрий грав на сопрано-саксофоні, учасниками колективу були Рене Шаліне – альт, Іполит Пумбеф – тенор та Жорж Шове – баритон.

На сьогоднішній день доволі складно осмислити дану подію в контексті насиченого музично-культурного життя будь-якого світового культурного осередку, проте, на той час, світова прем'єра стала певним підсумком багаторічної праці не лише М. Мюля, а й його попередників, та стала черговою відправною точкою для нового етапу розвитку квартету саксофонів. Зважаючи на відсутність репертуару (квартети виконували переважно транскрипції) – цей виступ та його попередня і наступна творча діяльність також відіграли важливе значення. Незважаючи на той факт, що перші квартети саксофоністів виступали майже за сімдесят років до перших виступів *Quatuor de la Garde Republicaine*, а в XIX столітті квартет саксофоністів вперше розвинувся як камерний ансамбль – саме цей колектив під керівництвом французького митця став своєрідним ренесансом саксофонного квартету.

У другій половині XIX століття та перших десятиліттях XX доби почали з'являтися професійні, гастролуючі квартети саксофоністів; численні аматорські та напівпрофесійні колективи; невеликий, але зростаючий репертуар оригінальних творів та безліч аранжувань класичних, оперних, релігійних і популярних творів для квартету саксофоністів. Квартет саксофоністів М. Мюля, безумовно, не був першим саксофонним квартетом, який виконував серйозну камерну музику в концертному контексті: такі колективи, як Нью-Йоркський квартет саксофоністів, Квартет саксофоністів Лефевре, Американський квартет саксофоністів, Каліфорнійський квартет саксофоністів, квартети саксофоністів Луї Майєра, а також ті, що були організовані Адольфом Саксом, передували появі *Mule* і *Le Quatuor de la Grade Republican*.

Отже, Квартет саксофоністів М. Мюля та репертуар, який виконував колектив, знаменують початок сучасної ери квартету саксофоністів. Їх поява в 1928 році та створення нових творів для квартету саксофоністів такими відомими композиторами, як Франсе і Е. Боцца.

Серед французьких митців, котрі здійснили чималий внесок еволюцію репертуару духових – варто назвати прізвище відомого диригента та композитора **Ежена Боцци (1905– 1991)**. Автор творів для різнотипних жанрів, випускник Паризької консерваторії [3, С. 134–147]. Завдяки всебічності мистецьких інтересів, композитор не лише чув, а й використовував у своїх творах різноманітні сучасні йому музичні тенденції, зокрема, експресіоністичні, мінімалістичні, неокласичні, серіалістичні, футуристичні, тощо. Таким чином, митець увібрав різноманітні течії і напрямки, оригінально та індивідуально презентуючи їх у власній спадщині.

Квартетом, експонуючи ранню творчість митця, став його двочастинний твір «**Andante et Scherzo**». Специфіка структури твору апелює до парних п'єс барокової бахівської епохи, де позиціонувались «прелюдія та фуга», або ж – до парних різнохарактерних танців цієї ж доби. Квартет побудований з використанням контрастної поліфонії, імітацій та контрапункту. Первинний виклад теми – ліричної мелодії пасторального характеру, першопочатково автор довіряє тенору, а далі – вона переходить до саксофону сопрано. (*Див. Приклад №9.*)

Переважання мальовничої стилістики імпресіонізму, інтонацій пентатоніки, переплетень мажоро-мінору та витонченої синкопованої ритміки – ось основні характеристики **Moderato, Першої частини**. До виконавських труднощів варто віднести відчуття партнерства та загального ансамблю, особливо, коли тема-мелодія переходить від одного інструменту – до іншого, і в його партії уже знаходить контрапункт або другорядні проведення. Відповідно, інтонація повинна згасати, надаючи перевагу солюючій партії. Часта зміна метрики, суцільні тріолі та «випадкові» знаки, тремоло на р, зміна

не лише динаміки а й драматургії: від пасторалі та ліризму – до драматичних та схвильованих епізодів, навіть, в межах імпресіоністичних тенденцій. Усі ці художні і технічні моменти повинні контролювати саксофоністи. У творі досить часто змінюється метро-ритміка і характер виконання, про що ремарками вказує сам автор. В одному з таких епізодів на фоні витриманих четвертних альт виконує гамоподібні пасажі та секстолі, подібно до хвиль: тут важлива гармонічна підтримка без надлишкових акцентів,

Друга частина написана в характері традиційного скерцо, де відбувається інтенсивний розвиток основних тем Квартету. Виконання головної теми, викладене в одночасному звучанні сопрано та баритону вимагає від саксофоністів бездоганного відчуття дуєтності в цьому епізоді. (*Див. Приклад №10.*)

Основний розділ насичений танцювальними, грайливими фразами. Основна тема в контексті свого розвитку насичується видозмінами інтонаційного та метро-ритмічного характеру. Найголовнішими вимогами до виконавців тут постає дотримання характеру скерцо, витримка метрики, переважно стакатного штриха, чистота інтонування в швидкому темпі. Завдяки цій частині кожен з інструментів здатен розкрити свій колористичний тембровий потенціал. Оригінальним трактуванням Е. Боцца постає його бачення внутрішніх ансамблів, коли він поєднує між собою окремі три, частіше, два саксофони у красі їхніх тембрів.

Не менш важливим у виконанні цієї частини є динаміка всередині фраз, або й тактів, саме тому в швидкому темпі дуже важливо точно проінтонувати, відтворити стакатний штрих, при цьому, змінюючи контрастний динамічний план. Синкопи, дуолі в тріольному ритмі, часті альтерації, тремоло в заключних тактах та нечасті фермати – також формують шкалу складнощів для професійного саксофоніста.

Варто охарактеризувати Квартет Е. Боцци, як дуже колористичний твір, наділений рисами романтизованої казки, навіть, фантастичними, вигаданими образами. Музиканти повинні заглибитися у світ казкової фантастичної феєрії,

особливо у другій частині, адже, якщо перша має більш розповідний, де в чому, пасторальний характер, то друга занурює у світ, сповнений чогось таємничого, непередбачуваного, казкового.

У творчій спадщині одного з представників нововіденської школи, **Антон Веберна (1883-1945)**, також присутній Квартет за участю тенорового саксофону ор. 22. Окрім основного інструменту твір адресовано скрипці, фортепіано та кларнету. У лаконічному вступі автор експонує тему-серії, а далі – продовжує її ракохідним проведенням. Квартет насичений групами з тритонів, полярними динамічними відтінками з їх частою зміною. У творі є лаконічний епізод з тематичним проведенням у саксофоні – тут автор застосовує техніку пуантилізму. (*Див. Приклад №11.*)

К першій частині можна прослідкувати елементи наслідування сонатної форми, а у другій – рондо [11].

Основним завданням саксофоніста-професіонала у цьому творі постає знання класичної саксофонної спадщини для того, аби змогти відтворити серійну техніку і намагатись мислити так, як це передбачав композитор. Відсутність тонального і структурного центру, хаотичне інтонування, паузованість і різнохарактерні тривалості з синкопами – усе потребує пильної уваги, включаючи контроль динамічного плану.

Друга половина ХХ доби в аспекті саксофонного квартету характеризується великою кількістю модифікаційних процесів. Зокрема, можна зазначити, що квартет, як жанр, активно взаємодіє з іншими інструментальними жанрами, як квінтет, соната та концерт. Техніка викладу музичної думки – постійно ускладнюється, стилістика – синтетично змінна, саме тому, професійний рівень виконавця саксофоніста в ансамблі повинен зростати з освоєнням все нових та нових композиторських горизонтів.

Американський композитор, представник мистецького мінімалізму 1960-их років, **Філіп Гласс (р. н. 1937)** створив доволі оригінальний саксофонний Квартет а також – його оркестрову версію. Варто зазначити, що замовлення автор отримав від Квартету Сігурда Рашера, одного з найвідоміших німецьких

колективів [15]. Важливо відзначити, що у творі композитор прагнув продемонструвати поокремо кожного саксофоніста, як музичну одиницю, таким чином, розкриваючи особливості тембру і колористики звучання індивідуального інструменту.

Перша частина уже презентує поняття концертності, що походить ще з класичного музичного періоду, а в якості змагальних «сторін» тут фігурують альт, тенор та баритон – гармонічної підтримки, на фоні котрих – романтичну мелодію сучасного зразка проводить саксофон сопрано. (*Див. Приклад №12.*)

Автор досить оригінально підходить до насичення партії виконавців, зокрема, tutti цілого квартету у творі немає, композитор лише поєднує два голоси між собою. Навіть нескладний монотонний акомпанемент може викликати труднощі у виконавстві, зокрема, викликати зміни в метро-ритміці, відчутті темпу. Другий розділ автор «присвячує» баритону, зокрема, цей саксофон проводить основну мелодичну лінію, у той час, як інші інструменти виступають в ролі супроводу. Тематично – цей розділ дуже жвавий, містить фрагменти з різних ладів, часті синкопи, переакцентуацію, змінну метрику, тремоло.

Третя частина – це сфера тенору, а за настроєм та фактурно вона дуже нагадує Першу частину. Відповідного типу і складнощі виникають перед учасниками ансамблю. Фінал дозволяє найяскравіше себе проявити альтовому саксофону, хоча, партії інших інструментів не є технічно простими: хвилеподібні групи з шістнадцятих, зміна акцентів і тактового розміру (котрий викликає відчуття певної рвучкості). В цілому, Квартет Ф. Гласса формує чіткі асоціації з американською музикою того періоду: танцювальність, свобода, відсутність чітких рамок, інтонаційна довершеність та вихід за межі академізму.

Французький піаніст та композитор *Альфред Дезенкло (1912-1971)*, автор багаточисельних творів для випускників Паризької консерваторії, у 1964 році написав й саксофонний Квартет. Тричастинний ансамбль було замовлено французьким парламентом для квартету М. Мюля.

Allegro non troppo розпочинається одразу з активного розвитку в кожній партії, а мелодія основної теми, ніби, перетікає від одного голосу – до іншого. Активний характер, мотиви з шістнадцятих ноти, елементи джазу, швидкий темп, зміни метрики, часті альтерації, міжтактові синкопи – усе це інтерпретаційні труднощі головної партії. У побічній з'являються тріольні мотиви в комплексі з шістнадцятими, і дещо пізніше, сопрано фігурує солістом, а інші голосу – супроводом. Автор використовує внутрішні групування інструментів між собою, тому, на такі епізоди слід звертати обов'язкову увагу – аби вони не «випадали» із загального контексту, а органічно поєднувались. Друга частина – традиційний ліричний центр, насичена пентатонічними інтонаціями, що свідчить про близькість Квартету А. Дезенкло до стилістики імпресіонізму – саме тут важливе максимально чисте інтонування. У Фіналі на перший план виступає динамічна шкала та розвиток теми, багатої на акцентуацію, синкоповану ритміку, пунктири, та в дечому нагадує джазову стилістику. Завдяки секвенційному розвитку автор експонує темброве багатство кожного індивідуального інструменту.

Отже, саксофонний квартет на сьогоднішній день експонує свій потужний шлях розвитку, розкриваючи потенціал у творчості різноманітних європейських та американських композиторів – усе нові грані: з елементами атональності та серійності, пуантилізму, з вкрапленнями джазової стилістики, з наслідуванням класичних догм і традицій, наслідуванням оперної мелодики та власним, унікальним трактуванням.

3. 3. Зразки квартету для саксофонів в українській музичній спадщині

Мистецтво саксофонного квартету в Україні на сьогоднішній день представлене у двох різних, проте, синтезованих між собою амплуа: це, перш за все колективи, котрі пропагують зарубіжний та вітчизняний репертуар, та, безпосередньо, самі композитори, що переслідують європейських та американський інтерес до інструменту та жанру, безпосередньо з ним пов'язаного.

Найбільшою популярністю та впізнаваністю нині користується Київський квартет, заснований ще далекого 1985 року. Фундатором цього колективу став відомий педагог, заслужений український артист, саксофоніст та кларнетист – Юрій Василевич. Необхідно зазначити, що цей колектив викликав чималий інтерес українських композиторів, котрі виявили бажання створити квартет, адресований саме цьому ансамблю. Серед найвідоміших творів слід назвати Г. Гаврилець, В. Губаренка, Є. Дергунова, В. Годзяцького, О. Козаренка, К. Цепколенко та інших митців старшого та молодшого покоління.

Необхідно зазначити, що впродовж років колектив пройшов чималий шлях своєї репертуарної та професійної еволюції. Незважаючи на періодичні кадрові нюанси в ансамблі, його незмінним керівником та виконавцем на саксофоні сопрано залишається очільник квартету. На сьогоднішній день, у колективу за спиною численні гастролі різними країнами світу з підготованими програмами, різноплановими концертами та постійним оновленням репертуару, відповідно, й численними нагородами. Михайло Мимрик на сьогодні експонує альтовий саксофон, баритон – Сергій Гданський, тенор доручено Олександром Москаленку, а очільник колективу сопрановий різновид інструменту.

Один з останніх альбомів, «Український саксофон», зосередив в собі усю стилістичну та жанрову палітру роботи колективу за 35 років. Дуже оригінально побудоване дане видання, що мстить в собі три диски. Перший експонує народні пісні, обробки а також вітчизняну і європейську спадщину барокової доби. Другий відкриває світ квартетів сучасних композиторів, як

О. Потієнко, М. Скорик, І. Кириліна. У третьому автори дуже органічно розташували зразки українського джазу, оригінальних та аранжованих. Завдяки таким оригінальним хоч і малочисельним українським колективам сучасний стан репертуару для саксофону зростає в мистецькій прогресії.

Одним з сучасних вітчизняних митців, хто звернувся до жанру саксофонного квартету в особливому його трактуванні, а саме, різновиді лінії «in memoriam», був **Володимир Рунчак (р. н. 1960)** [10, с. 27]. Уродженець Волині, сьогодні митець періодично проживає за кордоном, проте, його звернення до українського фольклору в різних сучасних техніках – одна з обов'язкових стилістичних рис. Свій саксофонний квартет композитор називає відомою назвою вірша Лесі Українки, їй же присвячуючи твір: «Contra spem spero» («Без надії сподіваюсь»).

Квартет розпочинається лаконічним шеститактовим вступом в приглушеній динаміці у трьох саксофонів (окрім сопрано). Ледь чутне звучання, довгі та заліговані тривалості – усе це формує відчуття тихого трагізму та мороку. Завданням виконавців постає відтворення цієї образної картини, чітко виловлюючи звучання, інтонаційний контроль та правильне дихання задля його пропорційності на усю фразу. (*Див. Приклад №13.*)

Основну тему В. Рунчак викладає в соло саксофону сопрано. Вона побудована, фактично на двох звуках, е 2 та fіs 2, з яких формує вузькоамбітусну поспівку-формулу. Солісту необхідно чітко дотримуватись метро-ритмічних тонкощів цієї фрази, зважаючи на вказану ремарку *rubato*, а також, зважати на динаміку *pp*, при якій складно контролювати формування зайвих звучань та «шумів» при звуковидобуванні. Ремарка *con dolore* вказує на виконання «з сумом», тому, незважаючи на високу теситуру і початкове прагнення інтерпретувати поспівку в пасторальній стилістиці – вона має зовсім інший, сумний, навіть, трагічний зміст. (*Див. Приклад №14.*)

Зважаючи на часте використання окресленого інтонаційного зерна та його авторського втілення в квартеті, формуються деякі апеляції до

фольклорних інтонацій, зокрема, до обрядової творчості. Також, даному мотиву автор надає тематичної функції: його можна трактувати як тему-рефрен, що постійно повторюється і формує цілісну художню картину квартету, що нагадує форму рондо (в сенсі повторності, незворотності, постійності).

Подальший вступ інших саксофонів – альт, тенора та баритона, формує виконавство, наближене до середньовічного хоралу. Попри те, що фактура тут не гомофонно-гармонічна, завдяки затриманням, залігованим нотам, довгим тривалостям та загальному сакральнo-пригніченому настрою цього епізоду – формується саме такий навагомий, «духовний» стан.

Упродовж усього твору автор вводить практику виконання почергово солістом, саксофоном сопрано, та супроводом (усі інші учасники колективу). Складається враження діалогу людиною та світом, проте, цей діалог уже, ніби в іншому, потойбічному світі. Партія сопрано, переважно, наділена, тріолями, квінтолями з тридцять других нот, а випадкові знаки альтерації та некласичне групування створюють одну з технічних труднощів. Загалом, партія соліста має імпровізаційний характер, що передбачає особисте інтерпретаційне трактування саме партії сопрано. Тембрально, сопранове звучання соліста подекуди нагадує сопілку, а саме цей інструмент найчастіше зустрічається у творах волинської поетеси. Дана персоніфікація потребує від саксофоніста образної універсальності: музикант в окремих епізодах повинен «грати так, як звучить сопілка», а в інших – залишатися «собою».

Від цифри 12 В. Рунчак доручає проведення основної теми альтовому саксофону. (*Див. Приклад №15.*). Вона, фактично, є видозміненим варіантом основної теми, котра експонувалась у сопрано. Після лаконічного тутті – свої перші соло грають тенор та баритон. Вперше, у цьому тутті увесь квартет звучить зі зміненою динамікою: композитор використав фрази широкого діапазон, гамоподібні пасажі, вміщені в тріолях, секстолях, квінтолях. Велика кількість тремоло, загальна дисонуюча атмосфера звучання в своїй інтенсивності приводить до вище зазначеного соло тенора. Саксофоніст

виконує основну тему імпровізованого характеру з частковими видозмінами. Вона також насичена дрібними тривалостями, залігованими нотами, тріолями, змінною метрикою – все це комплексно з рубатним характером необхідно контролювати виконавцю для передачі основного образу. Одразу після тенора своє соло виконує баритон.

Друга частина *Allegro molto enegrico* наділена зовсім іншим, активним та дієвим образом. Діалогізм частини умовно можна розділити на 2 сфери: це питання, що складається з лаконічної часто повторюваної поспівки з двох нот та паузи (базується на основній лейт-інтонації усього твору) та «відповіді» - альтерованої групи секстолі, виконаних в швидкому темпі дрібними тривалостями. Величезний розрив діапазону, коли «питання» задають тенор та баритон, а «відповідь» - альт і сопрано – свідчить про поділ усього квартету на дві образні сфери, що вирізняються не лише метро-ритмічно, інтонаційно, а й регістрово і темброво, уособлюючи в собі світло і темряву.

(Див. Приклад №16.)

Впродовж частини її характер змінюється в бік драматизму завдяки вузькоамбітусним пасажам шістнадцятих, які у вигляді перегукування – переходять від одного виконавця – до іншого. У фінальних тактах в партії сопрано автор розміщує народну танцювальну мелодію, подібну до гуцульського аркану та коломийки, а в останніх тактах баритон взагалі використовує не академічне, а сучасне джазове звучання.

В цілому творі автор використав величезну кількість трелей, глісандо, наприкінці другої частини – slap з джазу, ноти без конкретної висоти, надає можливість саксофонам висловитись в межах певного діапазону, використовуючи індивідуальну імпровізацію. Варто підсумувати, що завдяки сучасній музичній мові і з використанням академічних та неакадемічних засобів музичної виразності, В. Рунчак зумів довести у своєму квартеті, що цей колектив здатен втілити масштабні і лаконічні образи, представити широку шкалу емоційних подій і вражень за допомогою всього чотирьох різнотембрових інструментів.

ВИСНОВКИ

Проведене магістерське дослідження дозволяє сформулювати певні висновки, що стосуються народження, формування, кристалізації та позиціонування саксофонного квартету у творах різних композиторів. Першопочатково, необхідно зазначити, що перші прояви потенційного жанру сформувались у другій половині XIX століття, у творчості Ж.-Б. Сенжеле, Ж. Саварі, К. Флоріо. Проте, ще 1844 року були написані предтечі оригінального жанру Г. Берліозом, зокрема, його «Гімн» для шести саксофонів (першопочатково він був написаний для чотирьох інструментів), та, цього ж року – «Секстур» Ж.-Ж. Кастнера – перший оригінальний твір для ансамблю саксофонів, хоч і був вміщений в його методику «*Methode complete et raisonnee de Saxophone*». Тому, акцентувати увагу на «першості» не постає принципово доцільним, але її дослідження та наукове обґрунтування – мистецько необхідним.

Сучасні саксофонні квартети, зокрема, таких українських композиторів, як Кармела Цепколенко, Володимир Рунчак, Леонід Грабовський – це зовсім інша, відмінна образно-художня авторська інтерпретація жанру, аніж це було у Марселя Мюля, Керіла Флоріо чи Ежена Боцци. На початку XX доби митці мали відмінний мистецький кут зору, вони тлумачили свої образи, втілюючи в академічній структурі, техніці, загальному амплуа жанру. Попри ці еволюційні відмінності, сучасний саксофонний квартет крокує своїм власним шляхом, отримуючи розвиток не лише в зарубіжних, а й українських мистецьких колах. Яскравим свідченням цьому є Київський квартет саксофоністів та нові, молоді та яскраві колективи при музичних інститутах, училищах, академіях, зокрема, квартети під ігідою Лілії та Дмитра Максименків, що активно творять в стінах Львівського музичного коледжу та національної академії.

Отже, згідно окресленої *новизни роботи*, у магістерській праці було *вперше* в українському музикознавстві здійснено наукову розвідку щодо позиціонування першого саксофонного квартету – а саме, детальне

дослідження творів, написаних в один рік: «Секстуру» Ж.-Ж. Кастнера та «Гімну» Г. Берліоза. Відповідно, сформульовано **висновки**, що кожен з цих творів має право як називатись «першим» – так і не відноситись до жанру саксофонного концерту, адже, «Секстур» позиціоновано в контексті методики, а «Гімн» перероблено для складу шести саксофонів.

Також, *вперше* в українській науковій роботі було вибудовано мистецько-хронологічну лінію: народження – кристалізація – еволюція квартету саксофонів. Тут згадано постаті Г. Берліоза, Ж.-Ж. Кастнера, Ф. Галеві, надалі – виокремлено твори композиторів, де жанр отримав кристалізацію: Ж.-Б. Сенжеле, Ж. Саварі, К. Флоріо – з детальним аналізом зразків концертів та їхніх особливостей. *Вперше* в дослідницькому полі здійснено аналіз українського квартету В. Рунчака, відомого далеко за межами нашої країни, зокрема, цей твір позиціонує скандинавський колектив Nordic saxophone quartet. Отож, в цілому, робота постає комплексним ґрунтовним дослідженням виконавсько-аналітичного та музикознавчого типу з безперечною новизною дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Апатський В. Шляхи подальшого збагачення духового виконавства. Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2008. № 1: До 95-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. С. 134–152.
2. Бахао Д. Квартет саксофонів у світовій музичній культурі XIX століття: виконавство та композиторська творчість. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2023. № 1. С. 314–319.
3. Громченко В. В., Макаренко І. М. Творчість Ежена Боцца у контексті духового академічного музично-виконавського мистецтва. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2018. Вип. 14. С. 134–147.
4. Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в контексті музичного мистецтва XX століття. Автореф. Дис.канд. ... мистецтвознавства. Суми. 2018. 25с.
5. Крупей М. Шляхи формування художньо-виразного мислення виконавця-саксофоніста. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Вип. 4. Кн. 2: Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2003. С. 258–268.
6. Максименко Д. П. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації: Дис. ... канд. Мистецтвознавства. Львів, 2018. 203 с.
7. Максименко Л. В. Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. №1. 2012. С. 59-65. Дис. канд. ... канд мистецтвознавства. Львів, 2018.
8. Максименко Л. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України. Дис. ...канд мистецтвознавства. Львів, 2020. 296 с.
9. Палійчук І. С., Бахао Д. Жанрово-стильова динаміка квартету саксофонів у світовій музичній культурі XIX-XX століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* № 1'2024. С. 321–326.
10. Прокопович Т. Ю. «Contra Spem Spero» Володимира Рунчака: жанрово-стилістичний аспект. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Рівне: Волинські обереги, 2021. Вип.13. С. 26–30.

11. Bailey K. *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 462 c.
12. Baker T. *A Biographical Dictionary of Musicians*. 1919. 665 p.
13. Cohen P. "Vents, Waves, and Octave Splits." *Saxophone Journal* 16.1 (1991)
14. Cottrell S. *The Saxophone*. Yale University Press, 2012, pp. 99-260. P. 104.
15. Deane J. G. *A comparative study of selected saxophone quartet repertoire from the Mule, Rascher and Apollo Saxophone Quartets between 1928 and 1995: theses: honors*. Edith Cowan University, 2011. https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/30.]
16. Hemke F. *The Early History of the Saxophone*. Diss. U Wisconsin-Madison, 1975, p. 23 Ann Arbor: UMI, 1975. 7526506.
17. Herbert T. "Wind Instruments." *A Performer's Guide to Music of the Romantic Period*, ed. Anthony Burton. London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 2002. 57-70. P. 61.
18. Horwood W. *Adolphe Sax. 1814-94: His Life and Legacy*. London: Egon, 1983. P. 165.
19. Ingham R. ed. *The Cambridge Companion to the Saxophone*. New York, Cambridge University Press, 1998, pp. 52-65.
20. Levinsky G. *An analysis and comparison of early saxophone methods u published between 1846-1946*. Diss. Northwestern U, 1997, Ann Arbor: U M, 1997. 9826739.
21. Liebman D. *Developing A Personal Saxophone Sound*. Medfield, Massachusetts: Dorn, 1989.
22. Lindemeyer, Paul. *Celebrating the Saxophone*. New York: Hearst Books, 1996.
23. MacDonald H. *Berlioz's Orchestration Treatise: A Translation and Commentary*. New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 298-300.
24. Noyes J. R. *Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent Saxophonist of the Nineteenth Century*. New York: Manhattan School of Music. 2000. 288 p.

25. Quartette (Allegro de Concert), Mvt. I - Caryl Florio. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pWtkDoi-c5w> .]
26. Rascher S. "Georges Kastner and the Saxophone." Introduction. Sextour by Georges Kastner, Ethos, 1982.
27. Rousseau E. Marcel Mule: His Life and the Saxophone. Paris: Etoile, 1982.
28. Ruedeman T. J. Lyric-Form Archetype and the Early Works for Saxophone Quartet, 1844-1928: An Analytical and Historical Context for Saxophone Quartet Performance. 2009. New York University, PhD dissertation. Proquest, <https://search.proquest.com/openview/59b16db8451f4285f12c157a6c1be105/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> .]
29. Saylor J. Three Woodwind Quintets. Introduction. Middleton, Wis.: A-R Editions, 2008.
30. Secrist-Schmedes B. Wind chamber music: winds with piano and woodwind quintets: an annotated guide. Lanham, MD: Scarecrow, 1996.
31. Sheehan L. "A New World for Instrumental Art": An Exploration of the Nineteenth-Century Nineteenth-Century Saxophone Quartet and its Repertoire and its Repertoire. 2021. Honors Projects. 625. URL: <https://scholarworks.bgsu.edu/honorsprojects/625>. 21 p.]
32. Vermazen B. That Moaning Saxophone: the Six Brown Brothers and the undawning of a musical craze. New York: Oxford UP, 2004.
33. Wyman F. An Acoustical Study of Alto Saxophone Mouthpiece Chamber Design. Diss. U Rochester, 1972, p.13. Ann Arbor: UMI, 1972. 7224955.

ДОДАТКИ

Приклад №1.

Jean-Georges KASTNER
Révision de Paul Wehage

Andante sostenuto

Sax. sopr. 1
Sax. sopr. 2
Sax. alto
Sax. ténor 1
Sax. ténor 2
Sax. baryton

Приклад №2.

Premier Quator op. 53

pour 4 Saxophones:
Soprano, Alto, Tenor et Baryton.

Duration: 17'30"

Jean Baptiste SINGELÉE
(1812-1875)

I

Reconstitution: Jean Marie LONDEIX

Andante (♩ = 76)

Sopr. en Sib
Alt en Mib
Ten. en Sib
Baryt. en Mib

Приклад №3.

Allegro (♩ = 120)

06.0675.

Приклад №4.

Adagio sostenuto (♩ = 60) II

06.0675.

Приклад №5.

III

Allegro vivace (♩ = 108)

Приклад №6.

Allegretto (♩ = 144)

Приклад №7.

A ♩ = 120

Приклад №8.

**Quatuor
pour saxophones**

I.

Allegretto (♩ = 110)

Jérôme SAVARI
révision de Paul WEHAGE

Saxophone soprano

Saxophone alto

Saxophone ténor

Saxophone baryton

Sax sop.

Sax alt.

Sax tén.

Sax bar.

Приклад №9.

**OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIER INTERDITE**
Même partielle
(Loi du 11 Mars 1957)
constitue une contrefaçon
(Code Pénal, Art. 413)

EUGÈNE BOZZA

I. ANDANTE

Moderato

SAXO-SOPR. (Sib)

SAXO-ALTO (Mi)

SAXO-TENOR (Si)

SAXO-BARYT. (M)

1

Приклад №10.

II. SCHERZO

ANNOZ VII

SAXO-SOPR. (Sib)

SAXO-ALTO (Mib)

SAXO-TENOR (Sib)

SAXO-BARYT. (Mib)

The musical score is written for four saxophones: Soprano (Sib), Alto (Mib), Tenor (Sib), and Baritone (Mib). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first four measures, and the second system contains the next four measures. The Soprano and Baritone parts have dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The Alto and Tenor parts have dynamic markings of *f* and *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

Приклад №11.

1. Anton Webern. op. 22

Sehr mäßig J. = ca 36

mit Dämpfer 2 *pizz.* 3 *arco* 4

Geige

*) Klarinette

*) Tenor-Saxophon

Klavier

Приклад №12.

Glass: Concerto for Saxophone Quartet

SAXOPHONE QUARTET

Score in C I Philip Glass

$\text{♩} = 116$

Soprano Saxophone
Alto Saxophone
Tenor Saxophone
Baritone Saxophone

mp

2

0:17 / 23:31

Приклад №13.

$\frac{4}{4}$ [$\text{♩} = 50$]

S.
A.
T.
B.

sub Harmon
pp sempre
sub Harmon
pp sempre
sub Harmon
pp sempre

Приклад №14.

Andante con dolore, subato [$\text{♩} = 60$]

sotto voce
pp

S.

pooh *pooh* *pooh*

Приклад №16. 2 часть. Т. 9-12

Handwritten musical score for SATB choir, measures 1-4. The score is in 3/4 and 5/4 time signatures. The Soprano part has a melodic line starting in measure 3. The Alto part has a melodic line starting in measure 3. The Tenor part has a melodic line starting in measure 3. The Bass part has a melodic line starting in measure 3. The Soprano part has a melodic line starting in measure 3. The Alto part has a melodic line starting in measure 3. The Tenor part has a melodic line starting in measure 3. The Bass part has a melodic line starting in measure 3.