

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:

**КОНЦЕПТУАЛЬНІ ВІДМІННОСТІ У ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
САКСОФОННИХ КОНЦЕРТІВ П. ДЮБУА, П. БОНО ТА
КОНЦЕРТИНО Ж. ІБЕРА**

Виконавець:

студент 2 курсу
денної форми навчання
профілізації «Саксофон»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
другого (магістерського) рівня вищої освіти
ОЛІЯР Ігор Андрійович

Науковий керівник:

канд. мистецтвознавства,
доцент кафедри духових та ударних інструментів
МАКСИМЕНКО Дмитро Петрович

Рецензент:

доктор філософії Ph.D
старший викладач кафедри
духових та ударних інструментів
МАКСИМЕНКО Лілія Василівна

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. САКСОФОННИЙ КОНЦЕРТ П.-М. ДЮБУА В КОНТЕКСТІ РІЗНОТИПНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ.....	6
1.1. Драматургія духових творів французького композитора: функція стилістики, метро-ритміки, мелодики та гармонічної мови.....	6
1.2. Концерт для саксофону з оркестром П.-М. Дюбуа: до питання виконавської інтерпретації.....	11
1.3. Порівняльне виконавство Концерту П.-М. Дюбуа: Ерік Васкес та Супат Ханпатаначаї.....	22
РОЗДІЛ 2. ТВОРИ ДЛЯ САКСОФОНУ П. БОНО ТА ЇХ ВИКОНАВСЬКО-СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	26
2.1. Основні саксофонні композиції П. Боно в контексті «легкої музики» та складної інтерпретації.....	26
2.2. Концерт для саксофону з оркестром у різноманітних виконавських вимірах: труднощі технічного та образного плану.....	30
РОЗДІЛ 3. ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ САКСОФОННОГО КОНЦЕРТИНО НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ Ж. ІБЕРА.....	34
3.1. Концертино Ж. Ібера з точки зору жанрового трактування та історії створення.....	34
3.2. Концептуальна специфіка інтерпретації Камерного Концертино для саксофону та 11 інструментів.....	37
3.3. Порівняльне виконавство твору: досвід Клода Деланже проти перспективності Андреаса Мадера.....	39
ВИСНОВКИ.....	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	45
ДОДАТКИ.....	48

ВСТУП

На сьогоднішній день, інструмент саксофон представлений у різнотипних працях, зокрема тих, що стосуються методики викладання, як, ось, Василевича Ю. «Методичні основи навчання гри на саксофоні» [1, С. 202–213], Чурікова В., де автор розглядає методику навчання на музичних інструментах в контексті педагогічної підготовки викладача [5]. Наприклад, Крупей М. у своїй дисертації 2002 року досліджує виконавську майстерність саксофоніста в стилістичному амплуа [2].

Творчість французьких композиторів в музикознавстві експоновано досить в нечисельній кількості. Зокрема, про П.-М. Дюбуа інформація представлена лише в енциклопедичному форматі [15]. Зрідка, можна віднайти інформацію в україномовних джерелах, як ось, в дисертації Д. Максименка цей композитор та його твір висвітлюється більш детально у контексті європейського саксофонного концерту [3].

Актуальність дослідження визначається необхідністю здійснити комплексну роботу, котра б містила концептуальний та інтерпретаційний аналіз саксофонних концертів й концертино французьких композиторів ХХ доби, зокрема, найвизначніших її авторів, як П.-М. Дюбуа, П. Боно та Ж. Ібера.

Головна мета даної роботи: дослідити Концерти та Концертино для саксофону французьких композиторів ХХ століття в ракурсі формування концепцій та специфіки інтерпретацій.

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

1. **Дослідити** шлях еволюційної експозиції саксофонного концерту у творчості французьких композиторів ХХ доби.
2. **Виявити** характерні та типові риси Концертів для саксофону П.-М. Дюбуа, П. Боно та Концертино Ж. Ібера.

3. **Провести** підсумки, до якої стилістики та посередництвом яких музично-виразових засобів вдавались композитори при написанні своїх творів.

4. **Дослідити** інтерпретаційні тонкощі виконання різними саксофоністами окреслених творів.

5. **Об'єкт дослідження:** творчість для саксофону французьких композиторів XX століття.

Предмет дослідження: саксофонні концерти і концертино у творчості П.-М. Дюбуа, П. Боно та Ж. Ібера.

Джерельна база дослідження сформувалась з даних біографічного характеру, нотних, аудіо-, відео-матеріалів, дисертаційних досліджень іноземних музикознавців та критиків.

Серед **методів дослідження**, використаних для аналізу саксофонного виконавства, було застосовано наступні: *історіографічний*: у дотриманні хронології дослідження саксофонного виконавства та написання творів французькими митцями XX доби, *аналітичний*: при опрацюванні досліджень, праць, нотного та аудіо-, відео- матеріалів, що містять інформацію про саксофонну інтерпретацію; *компаративний*: при порівнянні саксофонної виконавської інтерпретації різними музикантами-саксофоністами з акцентом на виконавській прерогативі, плюсах та мінусах гри.

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 заняттях в класі саксофону, квартету, ансамблю; на лекціях з історії зарубіжної духової 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 виконавський аналіз найвідоміших зразків жанру саксофонного концерту та концертино французьких композиторів XX століття на предмет концептуальних відмінностей в контексті інтерпретації.

Теоретичне та практичне значення роботи полягає в можливості використання її результатів у курсі «Інтерпретація саксофонних творів», «Саксофонний квартет», «Концертмейстерський клас», «Спеціальний клас», «Камерний ансамбль», «Історія сучасної зарубіжної духової музики та виконавства».

Структура роботи. Відповідно до мети і завдань, магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Список використаних джерел складає 38 одиниць літератури.

РОЗДІЛ 1. САКСОФОННИЙ КОНЦЕРТ П.-М. ДЮБУА В КОНТЕКСТІ РІЗНОТИПНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

1.1. Драматургія духових творів П.-М. Дюбуа: функція стилістики, метро-ритміки, мелодики та гармонічної мови

Полістильову палітру у музично-мистецьких тенденціях ХХ доби досить яскраво відображають саксофонні композиції *П'єр-Макса Дюбуа (1930–1995)*. Цей відомий французький митець, будучи учнем *Даріуса Мійо (1892-1974)*, перейняв від свого вчителя безліч типових стилістичних рис, зокрема, яскраву образність та характерність, котрих можна досягнути, використовуючи тогочасні художньо-виразові засоби музичних напрямків та стилістик.

Композитор стає відомим, першочергово, як автор творів для духових. Зокрема, у його творче поле зору увійшла флейта, фагот, кларнет, тромбон, звісно, саксофон та різнотипні інструментальні склади, котрі митець komponував на власний смак та розсуд. Серед зразків жанрів – квартети, концерти, сонати, дивертисменти, що зберігають актуальність і по сьогодні. Зокрема, *Концерт для саксофону з оркестром* постає відображенням стильових тенденцій, притаманних музичному мистецтву ХХ доби, що уже можна виокремити авторською концепцією його драматургії. Разом з тим, цей твір експонує оригінальний задум композитора, який має відношення до новаторських поглядів на традиційне трактування концертного жанру.

Зважаючи на специфічний авторський стиль французького митця, у виконавця розгляданого в магістерському дослідженні Концерту може виникнути ціла низка труднощів. Одні з них – пов'язані з технічним боком твору, а інші – художнім вираженням основного задуму. Задля подолання усіх потенційних складнощів, саксофоніст повинен ознайомитись зі стильовою специфікою музики французького автора, від яких великою мірою і залежить сама інтерпретація твору.

Перш за все, необхідно зазначити, що одним з елементів драматургії П.-М. Дюбуа є різноманітність музичних технік. Поруч з тим, композитор є послідовним у використанні композиційних прийомів, що отримують вияв в

його музичних творах, зокрема, це демонструють саксофонні композиції. Загалом, твори для розгляданого духового інструменту автор пише в стилістиці неокласицизму, дотримуючись лексики, котру започаткував І. Стравінський та композитори «Французької шістки», зберігаючи, при цьому, принципи, які отримали свій початок від запозичення різноманітних ідіом першим поколінням неокласиків. Незважаючи на сучасне входження творів П.-М. Дюбуа в репертуар саксофоністів всього світу, у свій час митець був популярним лише в межах кола музикантів Паризької консерваторії.

П.-М. Дюбуа варто назвати дуже плідним композитором, адже він написав величезну кількість творів саме для саксофону. Музична мова цих композицій є дуже природньою та зрозумілою для виконавців, а еклектичну стилістику композитора варто назвати своєрідним «продовженням» одного з найважливіших музичних напрямків ХХ століття. У творах митця можна почути яскраву та витончену французьку музику, типову не лише Д. Мійо, а й іншим представникам цієї школи. Зокрема, деякі дослідники творчості композитора апелюють до стилістики спадщини іншого французького автора, Е. Шабріє (1841-1894), називаючи спільністю «красномовну дотепність» [9]. Інший музикознавець зазначає, що *твори П.-М. Дюбуа містять типові музичні звороти народних французьких пісень і танців та не насичені музичною «претензійністю», як такою, а використання ним додаткових акордів та складних поліакордових структур – наближає композиторську стилістику до манери письма І. Стравінського* [12, р. 490].

Щодо творчих взаємин між П.-М. Дюбуа та Д. Мійо, то, перш за все, вони проглядаються у стилістичному зв'язку згідно закономірної вертикалі «вчитель – учень». Перш за все, стилістична робота з музичним матеріалом характеризує обидвох авторів з позиції жанрових звернень: кожен композитор апелює до театральних творів та використовує у своїй спадщині паризьку концепцію джазових ідіом, зокрема, ранньо-паризька джазова зосереджувалася навколо ритмічних елементів жанру, а найважливішим елементом була імпровізаційність. Ще одним композитором, котрий здійснив

вплив на П.-М. Дюбуа – був *Жан Франсе (1912-1997)*, що особливо примітно у запозиченні митцем інструментальної техніки [12, р. 493].

Цікаво, що велика кількість композиційних прийомів ХХ століття абсолютно відсутні у творах французького автора, а серійна техніка та атональність нововіденців абсолютно пройшли повз творчість П.-М. Дюбуа, котрий зумів зберегти мистецькі традиції, що почалися як складові паризького авангарду, але, його спадщина зосереджує мало інновацій. Радше, у музиці митця прослуховуються впливи композиційної мови І. Стравінського та представників «Французької шістки». Певні стилістичні та композиційні прийоми, використовувані в музиці трьох творчих періодів П.-М. Дюбуа дозволяють стверджувати, що автор передбачає своєю спадщиною неокласичну музично-стилістичну добу. Більшість типових технік застосована митцем майже у всіх його творах. Загалом, варто відзначити, що композиції для духових не містять значних еволюційних етапів, незважаючи на відмінну хронологію написання. Попри це, в середній та пізній період творчості П.-М. Дюбуа починає економити музично-виразові засоби, при цьому, не змінюючи саму техніку.

Особливою в побудові драматургії духових, зокрема, і саксофонних творів французького митця, варто назвати ритміку. *Композитор дуже прихильний до синкопованої ритміки, ритмічних зсувів, зміни метрики всередині розділів, ритмічних варіацій стислих мотивів та контрастних темпів між частинами.* Узагальнюючи, слід виділити часте застосування П.-М. Дюбуа поліритмії, остинато, стилізованої метрики та ритміки (барокові форми), ритмічного прискорення, секвенції, перпетуум-мобіле, нечастої зміни темпу в частинах та зміни трьохдольності на двохдольність засобами переакцентуації. Кожен з окреслених прийомів відкривається можливість чітко прослідкувати завдяки грамотно обраному диханню виконавця-саксофоніста.

Незважаючи на темпову відмінність між частинами, всередині кожної з них при умові, що твір є багаточастинним, автор не вдається до змін темпу, а

секційні контрасти виникають внаслідок зміни метрики. До драматургічних прийомів П.-М. Дюбуа у сфері ритміки та метрики варто додати розвинену геміолу, свободу в зміні розмірів, випадкове використання поліритмії, нерівномірність акцентуації, активність остинатної та моторної ритміки формує ефект «інтерпретаційного драйву», брак штрихів для формування вільного метричного потоку, а відсутність характерних мотивів робить ритмічний процес важливим прийомом.

У формуванні драматургічної концепції П.-М. Дюбуа велику роль відіграють мелодичні побудови, а саме їхня форма, довжина фраз та «збалансованість». Велика кількість мелодій автора орієнтовані на звукоряд, часто у саксофонних творах можна вичленити цілі епізоди, де мелодична лінія побудована по ступенях головних тризвуків. Окремі звукові послідовності митець використовує для основи побудови фраз, а рух всередині них формує, ніби загальну діаграму з висхідними та низхідними «хвилями». *Мелодичні лінії творів для саксофону композитор створює в максимально природньому для інструменту звучанні, вони є «зручними» для виконавця та написані і «комфортному регістрі».* З цього ж аспекту, варто зазначити, що регістр *altissimo* автор зрідка використовує. Мелодична теситура також постає комфортною для виконавця, незважаючи на застосування композитором спеціальних ефектів та контрастів.

Одними з найтипівіших мелодичних прийомів, використаних в драматургії стилістики П.-М. Дюбуа, є регістрове звучання та октавні зсуви. Мелодична лексика композитора отримує ширшу шкалу розмаїття саме завдяки використанню різних регістрів. Музична мова композитора містить елементи техніки, типові для традицій Паризької консерваторії, проте, він дещо розширює певні «моделі», зокрема, роблячи акцент на мелодичних повторах та у використанні типових послідовностей. Прикладом можуть слугувати секвенції, експоновані в складній виконавській техніці, але для П.-М. Дюбуа це є зручний та доступний матеріал побудови драматургії того чи іншого музичного твору.

Таким самим чином, як композитор працює з ритмікою, аналогічно він проводить роботу і з мелодичними конструкціями, а саме, використовує в контексті драматургічного принципу контрастність. До прикладу, арпеджіо митець розташовує поруч зі звукорядними побудовами, широкі інтервали – з вузькими, статичні тональні побудови – з гармонічно активними. В цілому, можна стверджувати, що мелодичні елементи твору збалансовані всередині частин і між ними. Мелодика переважної частини духових творів демонструє різноманіття стилю П.-М. Дюбуа, куди варто віднести:

- цілісні фрази;
- змінні гаммоподібні пасажі;
- обмежений діапазон при контрасті з широким;
- аркоподібні мелодії;
- розчленовані мелодії;
- мажоро-мінорні зміни;
- хроматизацію звукоряду;
- орнаментальну обробку мелодичного «скелету»;
- цілісно-тривалі фрази в поєднанні з фрагментованими.

Гармонічна мова композитора постає, водночас, індивідуальною, та побудована на своєрідній французькій «реакції» на поствагнерівську хроматизацію, ось чому наявні хроматизми у композитора експоновані в тональному аспекті. Його гармонії уподібнені до неокласичного мейнстріму, але їхнє використання не фігурує звичайною імітацією творів інших авторів.

В основу гармонічних голосів духових творів П.-М. Дюбуа вміщує акорди терцієвої будови традиційної гармонії, іноді ускладнюючи не лише додаванням сьомого та дев'ятого ступенів ладу, а й одинадцятого та тринадцятого. Загалом, акордика у творах є вільно-рухомою, а тонічним орієнтиром, зазвичай, функціонує діатонічний септакорд. Поруч з тим, автор додає до нього одну або кілька терцій, що *формує в цілому дисонуюче співзвуччя, необхідне для масивнішої гармонії. Композитор не обмежується*

акордами терцієвої будови, досить часто додаючи різні секундові звучання, що співвідносяться з основними ступенями тризвуків як своєрідні приголосні. Дане гармонічне трактування також постає важливим елементом загальної концепції драматургії П.-М. Дюбуа. Слушно зауважити, що акордика у духових композиціях митця містить часті дисонанси, надмірну кількість яких автор «згладжує» завдяки використанню елементів контрапункту, проте, іноді акорди порушують правила класичної гармонії і можуть використовуватися в паралельному русі. Зрідка, автор застосовує акордові рухи висхідними квартами та квінтами, хоча, даний композиторський прийом не є базовим.

Митець першочергово надає перевагу ясності, і прості текстури для нього є досить суттєвими в побудові композиційно-драматургічної роботи. Їх використання дозволяє забезпечити багаті тембри, необхідні для належної підтримки якості звучання саксофону, а зміна текстури, зазвичай, підкреслює зміну темпу між частинами [7, pp. 146-157].

1.2. Концерт для саксофону з оркестром П.-М. Дюбуа: до питання виконавської інтерпретації

Жанр саксофонного концерту XX доби експонується в усіх існуючих тогочасних типах. Зокрема, це хіндемітівський «Концертштюк» (П. Хіндеміт (1895-1963)), саксофонний Концерт Е. Ларсена (1908-1986), П. Велонезе (1889-1939). Окремим жанром постає творіння Ж. Ібера (1890-1962), що отримав назву Камерного концертино, а завершує плеяду різнобарвних зразків першої половини окресленого століття – Концерт П. Крестона (1906-1985).

Варто зазначити, що саксофонний Концерт П.-М. Дюбуа також експоновано в оригінальному амплуа: уже з самої назви, де вказується, що в ролі супроводу виступає виключно струнний оркестр, зрозуміло

оригінальність композиторського задуму та драматургії в цілому. Цей твір **1956 року** яскраво демонструє інструментальну стилістику французького автора. Попри дотримання традиційних аспектів, втілених у створенні інструментальних жанрів, митець значною мірою розширює діапазон звукової палітри, таким чином представляючи виразовий потенціал інструменту саксофон.

Аналіз творчості Д. Мійо, найекстравагантнішого представника «Французької шістки» дозволяє стверджувати, що його учень, П.-М. Дюбуа, переймає з композиторського письма свого вчителя художньо-виразову музичну образність та яскраву музичну мову. Концерт написано в традиційній тричастинній формі, яка відповідає принципам сонатно-симфонічного циклу, сформованого у творчості віденських класиків. Також, у творі органічно побудовані частини за класичним принципом: швидко – повільно – швидко, незважаючи на те, що *Перша частина розпочинається не традиційним Allegro, а спочатку йде розділ Lento espressivo, це свідчить про певні новації та індивідуальне авторське трактування. Даний композиторський підхід уже демонструє формування своєрідної концепції.*

Музична мова кожної частини Концерту різниться від інших образним змістом та виражальними засобами. Аналіз стилістики саксофонного твору дозволяє стверджувати, що митець використовує музичні елементи неокласицизму, імпресіонізму, експресіонізму та, частково – символізму. Цікаво, що застосовуючи кожен окрему стилістику, автор вдається до певного індивідуального трактування, котре відсилає до творів *М. Равеля (1875-1937)*, П. Хіндемита та манери інших композиторів. *Дана багатостилістичність твору формулює і багатопланову музичну мову, яку слід тлумачити одним зі складових елементів драматургії твору.* Через музичну багатогранність у Концерті виникає ряд труднощів для його професійного виконавства, котрі мають долатися саксофоністом.

Перша частина традиційно написана в формі Сонатного Allegro, проте, *трактування композитора, згідно його авторської концепції, різниться від*

класичних принципів. Зокрема, контрастним постає основний тематизм, окремі розділи також різняться між собою, а комплекс «соліст-супровід» отримує специфічну взаємодію, що прослідковується в контексті аналізу. Основні теми цієї частини постають загострено характерними, автор вдається до монологічного принципу викладу, зокрема, він притаманний партії соліста, а специфічну динаміку та гнучке ладо-тональне й гармонічне розгортання музичної тканини можна порівняти з музичною мовою П. Хіндеміта та І. Стравінського.

До специфіки драматургії варто віднести уже головну партію, котру автор доручає соло саксофону: монологізований виклад імпровізаційного характеру, наділений альтерованими та хроматизованими звучаннями, фігуративним розгортанням, паузованістю з «міжрядковою накопичувальною експресією» формує своєрідну авторську концепцію, беручи до уваги й оригінальний вибір характеру виконання – Lento espressivo. (Див. Приклад 1.)

Подальший розвиток саксофонної партії нагадує безкінечний інтонаційний потік, а уже від четвертого такту – тема отримує декламаційні ознаки. У цей же час, загальне музично-мовне висловлювання наділене емоційністю та схвилюваною напругою. Першу частину П.-М. Дюбуа буде нестандартним чином, а саме, розділяючи її на два умовні розділи, між якими вміщує каденцію. Якщо типова каденція в інструментальних концертах розташовувалась наприкінці Першої частини, то у даному зразку твору вона розмістилась між її складовими елементами. Варто звернути увагу, що й повільний вступ соліста без супроводу можна частково трактувати як каденцію, адже це – тривалий сольний виступ, проте, автор вкладає у даний епізод зовсім інший концептуальний зміст, що і полягає черговою складовою загальної драматургії твору.

Слід зауважити, що традиційні теми інструментальних концертів, зазвичай мають емоційно насичений характер, вони експоновані композиторами у швидких темпах, переважно – мажорних тональностях, мають піднесений настрій, а партія супроводу вступає або водночас, або, після

лаконічного виступу соліста. У даному зразку саксофонного Концерту, автор апелює до поємності, рапсодичності – в жанровому аспекті. Це вносить свої драматургічно-концепційні розбіжності з класичним концертним жанром.

Вступ складається з лаконічного однотактового мотиву, де шістнадцяті групуються по чотири у чотири лаконічні групи, а перша з них – містить три шістнадцяті та попередню паузу. Автор вибудовує секвентний ряд із трьох складових, після чого – надає йому розвитку. Мелодична лінія надалі наділена стрибками на септіми, октави, нони.

Починаючи з четвертого такту цифри 1 – соліст повторює основний експозиційний мотив, і в цей час до його супроводу приєднуються низькі струнні (віолончелі та контрабаси), при цьому, з найнижчої – динаміка нарастає дуже поступово. Розвиток основної теми у партії саксофону відбувається завдяки використанню великої кількості секвенцій. Своєрідним постає і підхід П.-М. Дюбуа до розташування каденції: її, автор, з одного боку, традиційно розташовує у Першій частині Концерту, а з іншого – на початку самої частини, коли інструмент ще тільки почав «демонструвати» себе у творі та презентувати його основну ідею. *Зважаючи на досить тривалий вступ соло саксофону, а далі – каденцію інструменту, при тому, що всі ці композиційні складові автор розташовує на початку Першої частини – варто звернути увагу на специфічний драматургічний задум митця, втілений у композиції та інтонаційно-тематичному навантаженні Концерту.* Каденція містить помірно-віртуозні блоки секвенційних пасажів. **(Див. Приклад 2.)**

Серед них можна виділити низхідні пасажі секстолями від високих нот у третій октаві, часті їх повтори на різній висоті. Також, каденції притаманний рубатний характер, з частими прискореннями і нерівномірними затриманнями звучання окремих нот на метро-ритмічно-подібних мотивах. Наприкінці каденції композитор розміщує новий тематичний матеріал пісенного характеру, після чого слідує віртуозні пасажі.

Індивідуальне бачення виконання даної каденції зумовить емоційно вірну презентацію усієї частини, адже, автором передбачено власне трактування та

наявність творчого підходу у виконанні. Цю каденцію можна окреслити «каденцією-інтермедією», що функціонально розмежовує два музичні розділи у Першій частині.

Другий розділ Першої частини Концерту автор називає **Allegro**, який постає абсолютно відмінним в музично-тематичному відношенні, а головна партія будується на контрастному матеріалі, протилежному до вступної теми. Це – танцювальна мелодія з підкресленою акцентуацією та виразно-гострою ритмікою. (*Див. Приклад 3.*)

Необхідно зазначити, що композитор вдається до специфічного драматургічного втілення з позиції масштабності: тема вступу постає досить розгорнутою, у той час, як головна партія займає всього двадцять тактів. Основний акцент між темами автор втілює у фактурному аспекті: превалююча роль належить саме солісту, котрий повинен продемонструвати делікатний мелодично-інтонаційний розвиток на фоні лаконічного та гостро-виразного акомпанементу. Автор в цьому уривку практикує часту зміну розміру та зростання темпу. Allegro є доволі лаконічним скерцо, всього 8 тактів, проте, від виконавця потребує відображення чіткого характеру цього грайливого, іноді, навіть, казкового жанру. В інтерпретаційному аспекті дана тема не постає технічно складною, а основною вимогою до її виконання є чітка артикуляція та чистота інтервальних ходів на сексту та квінту вниз.

Драматургічний принцип побудови Першої частини П.-М. Дюбуа здійснює за принципом контрасту, що є типовим для роботи з музичним матеріалом в контексті класичного зразка жанру інструментального концерту. Початковий розділ частини характеризується плавністю та безперервністю фразування, легатним та співучим мелодизмом у партії саксофону, а другий – побудований на танцювальних та скерцозних мотивах.

Від ц. 5 починає звучати нова тема, а саме, побічна партія – лірична, протяжна мелодія діатонічного характеру, котра викликає асоціації з народними піснями, проте, насичена не лише плавним поступеним рухом довгих тривалостей, а й дрібними лаконічними хроматизованими фігураціями,

де важливо грамотно розподіляти дихання, витримувати паузи та чітко артикулювати. (*Див. Приклад 4.*)

У третьому, оркестровому проведенні теми, змінюються й існуючі образи, а партія саксофону насичується тривожними декламаційними інтонаціями, співзвучними з темою вступу. Розробковий розділ побудований на інтонаціях головної партії, де композитор робить більший акцент на колористичну гармонію, зіставляє тональності між собою, використовує перегукування оркестру та соліста. В інтерпретаційному плані розробка містить складнощі через специфічно гостру ритміку, свободу інтонаційного розвитку, для формування якої слід використовувати чітку артикуляцію та бездоганно відтворювати кожен звук, особливо, звертаючи увагу на штрихову техніку.

В цілому, партія соліста у Першій частині характеризується лаконізмом фраз та декламаційним характером музичних тем, звідки можна провести аналогії до людського висловлювання. Загалом, варто підсумувати, що П.-М. Дюбуа є прихильником поділу фраз на мотиви та сегменти, і в подальшому- комбінує їх між собою, іноді, протиставляючи. Також, для Першої частини Концерту є типовою тональна нестійкість, на що потрібно звернути увагу потенційному виконавцю-саксофоністу та майстерно переорієнтуватись.

Lento nostalgico, Друга частина Концерту, розпочинається з лаконічного вступу оркестру, а мелодія, традиційно викладається у партії соліста. Визначення автором програмної назви «Sarabande» свідчить про характерну тривожність, тугу та скорботу, хоча, у викладі можна «розгледіти» й деякі риси імпресіонізму, зокрема, провести аналогію з «Паваною» М. Равеля. (*Див. Приклад 5.*)

Основний виклад теми частини – діатонічна мелодія, тридольний метр та повільний темп, що відповідає заявленому композитором траурному жанру. Тема у соліста розгортається в бік інтонаційних ускладнень, відходячи від пісенного жанру – до декламаційного. У партії соліста зосереджений яскравий

монолог, проте, це виклад ліричного характеру. Основним завданням соліста-виконавця постає передача тембрового забарвлення інструменту саксофон, а саме, його «оксамитового» звучання, розкриваючи «теплоту» нижнього та середнього регістрів.

До виконавських труднощів варто віднести грамотне розподілення дихання, адже композитор доручає солісту проведення довгих, безперервних фраз, тривалістю в чотири і більше тактів. Специфіка їхнього виконавства повинна базуватись навколо динамічних нюансів, а саме, при посиленні чи зменшенні виконавської динаміки. Поруч з тим, проміжне дихання саксофоністу не слід використовувати задля цілісності фразування та нерозривності смислової лінії. Різкі зміни мажоро-мінору також вимагають від соліста швидкого переорієнтування в інакший лад та його повноцінного експонування.

Одним з елементів драматургії у побудові Концерту П.-М. Дюбуа варто окреслити своєрідний «обмін партіями», коли автор свідомо доручає проведення основної теми струнному оркестру, а саксофоніст у цей час – підтримує акомпанементом у вигляді хроматичних пасажів секстолями з шістнадцятих. Тобто, автор, ніби, проводить зміну ролями, що фігурує новацією у підході до роботи з музично-тематичним матеріалом. В подальшому, складність саксофонного виконавства полягає у наявності поступеневого висхідного руху, котрий має звучати зі змінною динамікою, а далі автор пропонує епізод у гранично високому регістрі, як для інструменту саксофон, де музикант повинен продемонструвати свою майстерність виконання.

Висока теситура є досить складним діапазоном для досягнення музикантом м'якості звучання, при тому, що необхідно дотримуватись легатних штрихів та непомітно подавати дихання. У цьому ж технічно складному комплексі – необхідно уникати немусичних звучань, що можуть виникати в контексті аплікатурних змін чи мимовільного постукування

клапанів. Кульмінаційним випробуванням для амбушуру саксофоніста стає надвисока нота, в третій октаві, а саме «fis», при тому, що її слід зіграти на pp.

Концептуальною своєрідністю драматургії Другої частин Концерту варто назвати здійснення П.-М. Дюбуа жанрової трансформації, коли він традиційно траурний, витриманий жанр сарабанди (танець-хода) перетворив на пісню. Даний факт засвідчує поява легатного штриха, плавної інтерваліки, тривалого фразування при тому, що розмір $\frac{3}{4}$ є типовим як для танцювального, так і для пісенного жанру. Черговою складністю саксофонного виконавства можна назвати тонкощі нюансування: при використанні композитором однотипних музичних фрагментів – динамічна шкала отримує свою максимальну амплітуду. Незважаючи на специфічні драматургічні прийоми перетікання одного жанру в інший – уся частина сприймається цілісною завдяки оркестровому остинато.

При побудові фінальної, **Третьої** частини Концерту для саксофону П.-М. Дюбуа дотримується класичних принципів її побудови, зокрема, надаючи їй форми рондо. Танцювальне **Allegretto** написане на типових традиціям сонатно-симфонічного циклу образно-інтонаційних контрастах. Тема-рефрен побудована на яскравій танцювальній мелодії фольклорного походження, про що свідчать хвилеподібні інтонації-оспівування, що, подекуди, навіть, нагадують хоровод.

Драматургічний план епізодів композитор будує на їхній відмінності від теми-рефрену в контексті гармонічного, фактурного та ритмічного перетворення, і дана концепція є співзвучною з класичним принципом мотивної розробки. До новаційних прийомів у побудові структури Фіналу, постає практика проведення не лише повної теми, а присутність її фрагментів у всій музичній тканині частини. Також, необхідно відзначити, що у драматургію академічного твору композитор вносить певну джазову концепцію, котра полягає у використанні принципу дроблення основної фрази, після чого її менші складові структурні елементи використовуються протягом частини в

різних тональностях та безлічі варіантів комбінацій – таку роботу з музичним матеріалом варто теж віднести то специфіки концепції.

Тему-рефрен автор будує на мелодії з шістнадцятих нот, котрі об'єднані у сім лаконічних груп. В технічному плані важливою постає артикуляція дрібних тривалостей, кожна з яких повинна бути достатньо витримана, чисто проінтонована але не перетримана по відношенню до сусідніх нот, щоб загальне звучання було «чітко продекларованим». Мелодичний рух з хроматичних низхідних секвенцій також повинен вирізняти кожен зі складових груп за відмінною динамікою, на що варто звернути увагу солісту.

(Див. Приклад 6.)

Надалі, в контексті розвитку музичної тканини Третьої частини, саксофоніст зустрічається зі складними пасажами, які містять широко-інтервальні стрибки на стакато, що комплексно створює деякі виконавські труднощі. Задля формування природнього та рівномірного звуку – саксофоніст повинен володіти високим технічним рівнем, зважаючи на той факт, що при стрибках на широкі інтервали в контексті зміни регістру в бік більш високого – ймовірно невимушене гучніше звучання верхніх нот. Саме тому, саксофоністу слід зважати на дану конструктивну специфіку інструменту та прагнути контролювати тип видобування звуків, їхню динаміку та характер.

Починаючи з ц. 9 композитор вміщує новий тематичний матеріал, побудований, фактично, з погрупованих восьмих, а характерною спільністю для кількох фраз є заліговані та зліговані тривалості, розташовані у висхідних та низхідних напрямках, повсякчасні альтерації на фоні широкого дихання.

(Див. Приклад 7.)

Варто звернути увагу, що у спадщині П.-М. Дюбуа такого гатунку робота з музично-тематичним матеріалом є доволі характерною його композиторському почерку, а саме творча робота зі складовими основної теми або тем, беручи до уваги або аспект тривалостей, або ритмічного малюнку чи

інтонаційних видозмін. Розгляданий елемент драматургії митця сміливо можна назвати частиною його концепції саксофонного Концерту.

Необхідно підсумувати, що легатний штрих переважає у Концерті, хоча це не виключає наявності стакатних послідовностей. Одна з типових композиторських рис, котру митець втілює у цьому саксофонному творі – це специфічне розприділення нот різних тривалостей у вигляді пасажів, при тому, що надалі – кількість нот у конкретних «групах» або збільшується, або зменшується. *Концепція динаміки також своєрідним чином втілена у Концерті П.-М. Дюбуа, зокрема, саксофоністу рекомендується в контексті переходів до вищих регістрів – зменшувати динамічні відтінки, адже, згідно специфіки конструкції інструменту, гучність посилюється «автоматично».* Різкі тональні зміни теж необхідно враховувати при виконавстві даного твору, особливо, зважаючи на той факт, що Концерт розпочинається у тональності *fis-moll*, а закінчується у *H-dur*.

Загалом, варто зазначити, що жанрам сонатно-симфонічного циклу європейських композиторів, написаних після Другої Світової війни, притаманні характеристики, які вміщують багату традиційну музичну історію, так і новаторські пошуки, насичені модифікаційними засобами, еволюційними процесами та жанровими метаморфозами. Творчість французьких композиторів, на думку окремих дослідників, не полишає поняття програмності, жанровості та театралізованості – це формується у константні характеристики. Поруч з тим, музична мова збагачується завдяки мистецтву інших, переважно, сусідніх національностей, з якого французька музика перейняла складну та вишукану ритміку й мальовничу темброву палітру.

З виконавської позиції, Концерт для саксофону П.-М. Дюбуа постає важливим твором у загальній спадщині французького митця. Саксофонні композиції автора, як і досліджуваний зразок, містить достатню шкалу виконавських складнощів та створенні з чітким орієнтиром та конструктивні особливості й потенціал інструменту. Загалом, специфіку драматургічної концепції у Концерті митця можна окреслити наступними тезами:

- твір відображає стильові тенденції, притаманні музичному мистецтву XX доби;
- одними з найтипівіших мелодичних прийомів, використаних у творі, є регістрове звучання та октавні зсуви;
- робота з поняттям контрастності в контексті мелодичних структур та ритміки;
- специфіка гармонічного трактування як важливий елемент концепції драматургії;
- індивідуальне трактування комплексу Сонатного Allegro та його переосмислення в ракурсі надання частинам інших темпово-характерних акцентів;
- суб'єктивне позиціонування вступу в якості каденції;
- поемний тип викладу музичного матеріалу з апелюванням до жанру рапсодії;
- перемасштабування структури теми вступу та головної партії;
- превалювання принципу контрасту як традиційного в контексті роботи з музичним матеріалом;
- переорієнтування тематичного матеріалу з партії соліста – в партію оркестру;
- застосування жанрової трансформації, а саме наділення одного музичного жанру – специфічними рисами іншого;
- використання класичного типу мотивної розробки у романтично-імпресіоністичному творі XX доби.

1.3. Порівняльне виконавство Концерту П.-М. Дюбуа: Ерік Васкес та Супат Ханпатаначаї

Незважаючи на досить невеликий проміжок часу, що пройшов від дати написання концерту, а це 66 років, на сьогодні якісного запису тодішнього виконавства не було віднайдено. Саме тому, для порівняльної інтерпретації було обрано двох різнотипових виконавців, зокрема, європейця Еріка Васкеса (Eric Vasquez) [28] та Супата Ханпатаначаї [11] – тайландського саксофоніста. Обидва виконавці – активно гастролуючі, але презентують твір П.-М. Дюбуа зовсім по-різному. Обидві інтерпретації проаналізовано з супроводом оркестру, хоча, на сьогодні існує перекладення і для соліста та фортепіано.

З перших тактів Ерік обирає доволі стриману манеру, і навіть імпровізаційний виклад основної теми має дещо стриманий характер – саксофоніст дослуховує паузи, формує фермати згідно нотних ремарок. У свою чергу, виконавство Супата від самого початку містить елементи звуковидобування неакадемічного зразка, воно, скоріше, нагадує – джазове. Такий підхід, а, також, більша імпровізаційна свобода свідчить про уже первинну разючу відмінність у двох баченнях Концерту саксофоністами.

Фразування в першій частині Ерік будує більш наближено до нотного викладу, його лінеарність майже позбавлена разючих динамічних відтінків, сплесків та імпульсивності. Натомість, Супат іноді «перетягує» фрази, тобто, подовжує в тривалості їхнє закінчення, а іноді – «кидає», тобто, недослуховує. Поруч з тим, сам звук у тайландця дещо відкритіший, тембр – насичений, але різкий, відмінний академічній традиції, іноді, навіть, частково «некультурний».

Ймовірно, з огляду на цей факт виконавство Супата формує більшу зацікавленість, аніж традиційніша гра Еріка. Останній, в момент закінчення сольного виступу, коли до саксофоніста ледь чутно приєднався оркестр – не продемонстрував динамічних змін, та й в цілому першу частину європейець виконує майже однопланово. Після прослуховування цього ж епізоду в Супата – хочеться почути більш імпульсивних змін, вираження, мімікою обличчя,

поставою тіла, адже входження в образ, закладений П.-М. Дюбуа потребує хоч мінімальної, але динаміки. Щодо останнього пасажу, то в Еріка він непроартикульований достатньо чітко, у той час, як Супат виконав його аж надто емоційно та продекламовано.

Також, необхідно зазначити, що у виконавстві європейця бракує динаміки всередині такту, всередині однієї ноти, адже звучання, переважно «прісне», незабарвлене. Супат, в даному аспекті, більш імпульсивний. Тобто, між двома виконаннями немає «золотої середини». У тайланда виникає більше вібрації, «розхитаніша» динаміка, звучання окремих нот – не акумулюється на певній звуковисоті через наявність багатьох призвуків та субтонів, але в цілому, музикант «переживає» твір, пропускаючи через себе.

В граційних, легких танцювальних темах Ерік експонує себе досить органічно, це «його» середовище. Хоча, в пасажах у швидкому темпі йому бракує артикуляції, знову ж таки, динаміки, чіткості, акцентуації підголосків. У епізодах-перекличках з оркестром Еріку не вистачає індивідуальності, тобто, він не є яскравим солістом в цих моментах, бракує самовпевненості «змагальності», котра, апріорі, притаманна жанру концерту. У аналогічних моментах Супат перебуває в яскравому паритеті з оркестром: він вміє слухати супровід і протиставляє своє виконавство на тому ж емоційному та харизматичному рівні. Поєднання стакатних епізодів з пасажами шістнадцятих музиканту вдаються технічно легше, ніж Еріку, хоча, в деяких моментах йому не вистачає дихання (що свідчить про факт непередуманості та неспіврозмірності до довжини та інтенсивності фрази). Також, протягом усього твору Супат іноді досить активно бере дихання, і у динамічно тихих епізодах це відволікає від сприйняття основної думки, викладеної композитором в музичному матеріалі.

Повільна, Друга частина в інтерпретації Еріка – це монологічна, спокійна, меланхолійна лірична пісня, що викликає емоції умиротворення, подекуди, навіть, протрації. Дещо бракує інтонаційної виразності, чіткості, коли необхідно «проспівати» кожен звук, «визвучити» його, а не просто видобути.

Супат, напротивагу, виконує цю частину надто емоційно: так, що його хочеться слухати, надихатись, співпереживати. Таїландському саксофоністу Друга частина, на нашу суб'єктивну думку, вдалась на відмінно. Тут відчувається його внутрішнє прагнення і прискорити темп, і продемонструвати свій потенціал та енергію, проте, образно-технічні вимоги вимагають інакшого – все це свідчить про наявність в музиканта внутрішньої динаміки, він «співає» саксофоном у цій частині, формує динамічні хвилі, хоча, іноді бракує чіткості. При поліфонічних імітаціях відчувається місце та роль соліста та функція оркестру, тобто, Супат відтворює основний жанровий посил: соліст та супровід. Ноти високої теситури наприкінці частини звучать у нього виважено, академічно, коли в Еріка – не лише прісно, а й пискляво, пронизливо.

Початок Фіналу у Еріка – монотонні, невивграні, артикуляційно «провалені», бездинамічні пасажі: ні мімікою, ні поставою саксофоніст не допоміг собі втілити основну ідею головної теми Третьої частини, він просто виконав нотний запис, причому, на посередньому рівні. Щодо Супата, то цей саксофоніст робить досить тривалу паузу між закінченням Другої частини та Фіналом, але, хоч його пасажі більш емоційні та виразні – вони є нечіткими й також «змазаними». Подекуди, навіть виникає враження відсутності інтонаційної чистоти, не говорячи уже про метрику, пасажну динаміку, артикуляцію та штрихи. Наприкінці частини таїланець дуже прискорюється, ще більше деформуючи дрібні тривалості у швидкому темпі.

Європейський саксофоніст дещо краще надалі виконує пасажі, і основна увага даної частини – саме на їх превалювання, у нього мінімально урізноманітнюється динаміка, проте, вона не викликає емоційного позитивного враження.

Отже, можна резюмувати, що обидва виконавства постають далекими від бездоганності і того образно-тематичного художнього втілення, котре вбачав композитор у своєму Концерті. З іншого боку, у Супата інтерпретація більш харизматична, тембральна, артикуляційно чіткіша, образність – глибша. Ерік,

в свою чергу, експонує надто стриманий європейський варіант виконання цього твору, йому вистачає легкості та повітряності, типової французькому майстру, проте, бракує техніки та художнього багатства інтерпретації.

РОЗДІЛ 2. ТВОРИ ДЛЯ САКСОФОНУ П. БОНО ТА ЇХ ВИКОНАВСЬКО-СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

2.1. Основні саксофонні композиції П. Боно в контексті «легкої музики» та складної інтерпретації

До когорти славетних французьких композиторів, котрі писали для саксофону, слід віднести *Поля Боно (1918-1995)* – лідера французького стилю легкої музики, як його називають окремі музикознавці. Проте, подальший аналіз Концерту буде свідчити, що його саксофонні твори – досить складного професійного рівня виконавства [29, р. 29].

Освіту музикант здобуває у Паризькій консерваторії у 1932-1945 роках, отримуючи в контексті навчання велику кількість нагород та визнання з гармонії, композиції, а по його закінченню – розпочинає окрім композиторської – кар'єру диригента та аранжувальника. Ще з останнього курсу, митець працює на радіо, отримуючи посади диригента і композитора. Цікаво, що ця діяльність настільки його привабила, що він присвятив їй усе своє творче життя. Одночасно, музикант зумів втілити посаду армійського директора, музичного керівника оперети та комедії французької столиці й інших регіонів країни. Гастрольна спадщина маестро нараховує майже півтори тисячі концертів різними континентами [18, р. 80].

Тобто, така різнобічна мистецька постать мала величезний багаж музичних знань, практики, відповідно, *Концерт для саксофону в його спадщині став взірцевим та комплексним явищем: як можливо універсально поєднати усі творчі надбання*. Серед композицій митця – вокальна творчість, оперети, музика до десятків кінофільмів. «Вестмінстерськими курантами», що прозвучали на радіо, композитор експонував себе світу. Radio Defusion Francaise, де працював митець, допомогло йому якнайкраще демонструвати світу свою творчість. Велика кількість «легких» творів презентувала ранню творчість композитора, а до класичних зразків жанру слід віднести Рапсодію для фортепіано з оркестром та Увертюру до трагедії.

Композитор активно звертається до жанру «легка опера», активно співпрацюючи з Ф. Лопесом. Свої твори митці писали для Храму легкої опери, а найбільш відомими серед них слід назвати «Середземне море», «Співака Мексики», «Мушкетерів Волги» та інші. Всього, автор написав близько вісімнадцяти творів у жанрів легкої опери. У 60-их роках ХХ доби композитор починає співпрацю з Легким симфонічним паризьким оркестром, обіймаючи диригентську посаду, продовжуючи надалі записувати твори на замовлення різноманітних компаній [27, р. 30]. У цей період найвидатнішими композиціями П. Боно була музика до відомих оперних балетів, увертюри, та різноманітні оркестрові твори легкої для сприйняття форми.

Сольна саксофонна спадщина французького композитора складає чотири зразки творів. Це – «Сюїта для саксофону з супроводом фортепіано», зразок п'єси «Concertante dans L Esprit Jazz» - для цього ж складу, «Концерт для саксофону з оркестром» - композиції 1944 року, і 1950-го року – «Каприс en forme de valse». Популярність цих творів призвела до народження перекладень для інших інструментів. Зокрема, Каприс – для флейти, фаготу та кларнету, Сюїту – для труби і кларнету, а переклад Концертанте адресовано флейті. Цілком закономірно, що, зважаючи на деякі відмінності в органології інструментів, твори саксофону для окреслених інструментів отримали незначні відмінності, зокрема, артикуляційного характеру.

З усіх вище названих творів найбільшу популярність здобув саме *«Карпиз»*. Його виконували різноманітні тогочасні саксофоністи, і на сьогодні існує велика кількість записів, зокрема, М. Мюля, Ю. Руссо, Г. Піттеля, Дж. Россі, М. Вотерса, Т. Оксфорда, А. Гальярдо.

У даному магістерському дослідженні здійснено первинну спробу порівняти дві різнотипні інтерпретації з різницею у 70 років, зокрема, всесвітньовідомого *Марселя Мюля* [8] та сучасного саксофоніста *Натана Набба* [31]. Насамперед, слід зауважити наявну прерогативу М. Мюля в тому аспекті, що він жив і співпрацював з П. Боно, митці обидва були вихованцями однієї і тієї ж Паризької консерваторії, перебували у тісних мистецьких

контактах, тому, виконавство минулого століття сміливо можна назвати більш зразковим та наближеним до авторського задуму. Разом з тим, не слід відкидати сучасну інтерпретацію, адже, вона також може бути цікавою і розкривати абсолютно нові авторські грані.

Отже, М. Мюль одразу обирає дещо швидший темп, втілюючи основну характеристику жанру – капризність, легкість, повітряність, граційність. Якщо достеменно вслуховуватись у гру, то низхідні пасажі на початку композиції не є бездоганно проартикульовані, хоча, може, дається визнаки давнина самого запису. Дуже філігранно музикант формує динаміку, його гра – естетична, приваблива, легка і насправді – французька.

Сучасник Н. Набб обирає повільніший темп, з його саксофону ллється не граціозний каприз, а, радше, елегантний танець. В дечому в'язкіший тембр, частіші цезури та паузи, але дуже контрольоване та правильно розподілене дихання, точна пальцева техніка, відповідно, «не змазана» артикуляція. В позитивному динамічному плані вражають хвилі пасажів саксофоніста – настільки тонко і точно від передає внутрішню експресію, що його хочеться слухати все більше. Музикант не проводить подібні фрази однаково, він наділяє кожне проведення індивідуальністю.

Через швидкий темп пасажі у М. Мюля виглядають дуже лаконічними, гострими, чіткими та граціозними. Музикант з такою легкістю їх виконує, що складається враження, ніби вони абсолютно не постають технічною складністю. В середньому розділі виконавської манери француза відчуються деякі риси салонності, легкої музики, хоча, цей твір неможливо назвати надто доступним у виконавстві. М. Мюль володіє чудовою звукозображальністю, імітує пташиний спів, особливо, в епізодах з трелями, своєрідні вигуки, які можна зустріти в опереті, водевільних жанрах. Музикант інтерпретує з неабиякою легкістю, свободою, як стакатні, так і легатні штрихи, будь-які технічні труднощі, що виникають посеред нотного тексту – він не виділяє, як виконавську складність, а навпаки, згладжує усі можливі нюанси.

Н. Набб у виконання надає більшій серйозності, навіть, елементів драматургії. Він по-особливому тлумачить середній розділ, що також не позбавлений образної колористики, тембрального забарвлення, але виконавець передає самому звуку більшій ідейній ваги, у той час, як М. Мюль прагнув відтворити віртуозний зразок жанру. Легатні епізоди висхідного характеру Н. Набб будує, ніби динамічними сходами, апелюючи до уяви підйому, подібне, тільки в зворотньому напрямку музикант відтворює при низхідних пасажах. Необхідно відзначити бездоганне *pp* сучасного музиканта.

До загальних виконавських труднощів Капрису варто віднести стрибки на широкі інтервали, різнопланову складну артикуляцію в швидкому темпі, дрібні, тридцять другі тривалості, пасажі, котрі викликають апеляції з творчістю Й. С. Баха, а саме, з його сольними сюїтами, часті темпові зміни, динамічні контрасти.

Саксофонну *Сюїту* П. Боно пише з чотирьох частин, а в технічному плані цей твір не постає надто складним. Серед основних труднощів для інтерпретації саксофоном можна назвати часту зміну тактового розміру, що продиктовано різними танцями, отже, і метрикою, авторські темпові ремарки, а динамічний та артикуляційний план віддзеркалює основу ідею автора. Складністю також постає виконання довгих фраз, де необхідно розрахувати дихання та інтонаційна чіткість, без зайвого вібрато, шістнадцяті ноти та рубатний характер середньої частини.

Саксофонна п'єса *Concertante* – це максимально джазова концертна композиція французького митця. У цьому творі можна розгледіти блюзові мелодичні звороти, зокрема, і понижений третій, п'ятий, сьомий альтерований ступінь ладу. Велику кількість складних гармоній, альтеровані акорди домінантової функції, симетричні гармонічні побудови, цілотнові звучання, політональність, поліхордика, тощо.

Усі ці блюзові складові формують для академічного саксофоніста ряд виконавських труднощів, котрі необхідно подолати в комплексі зі швидким темпом та відтворенням оригінальної стилістики.

2.2. Концерт для саксофону з оркестром у різнотипних виконавських вимірах: труднощі технічного та образного плану

В цілому, Концерт для саксофону з оркестром П. Боно можна за складністю поставити в один ряд з «Капризом» або «Concertante», проте, в аспекті образно-ідейного змісту цей твір не є настільки простим у виконавстві, як здається на перший погляд. Свій Концерт автор написав за студентських років у консерваторії французької столиці, і, зважаючи на тогочасні потужні джазові впливи, у репертуарі академічних саксофоніста не було великої кількості творів. Саме з цієї принципі, як тільки Концерт вийшов з-під пера П. Боно – він одразу набув популяризації серед тогочасних виконавців.

Окрім можливості дістати ноти та потенційним контактом з автором (можливість узгодити специфіку виконання), сприянням до виконання стала його лаконічність, технічно доступний рівень, та відсутність драматично глибокої ідейності, що було доступно для прослуховування широким загалом. Поруч з тим, він заслуговує на детальний інтерпретаційний аналіз зважаючи на все більшу популярність у світі.

Розпочинається твір з семитактового вступу, де закладена основна ритмічна фігура, що потім отримає своє вираження в головній темі. Партія саксофону на початку твору охоплює три октави, що може сформувати певні виконавські труднощі, та насичена хвилеподібними пасажами з шістнадцятих. *(Див. Приклад 8.)*

Для кращого виконавського аналізу, слід порівняти дві відмінні інтерпретації. Як зразки, взято виконавство *Мартіна Паділли* [10] та *Карла Тінна* [31]. Насамперед, слід виокремити активну головну партію, що складається з дрібних тривалостей, виконання яких в швидкому темпі потребує, фактично, тільки технічної витримки. К. Тіпп одразу ніби звертає на себе увагу, як на соліста – інструмент звучить навіть при тихій динаміці, темп він обрав не віртуозний, радше, виважений, кожна нота бездоганно проінтонована та сповнена французьким шармом.

Напротивагу йому, М. Паділла «пішов легшим шляхом», максимально апелюючи до стилістики легкої музики. Це все відобразилось на його грі, а саме, надмірна легкість та незосередженість на драматургії твору спричинила те, що виконавство характеризується поверхневистю, артикуляція і техніка цього музиканта значно програють і оркестровому супроводу, і К. Тіппу. Тембральна характеристика музики М. Паділли є ненасиченою, навіть, оркестрові барви здаються більш фактурними та об'ємними.

Основною вимогою у фразуванні в першій частині є необхідність здійснювати її на широкому диханні за умови присутності широкої динамічної шкали: $pp < mf$, після чого – f , а далі – $ff > pp$. К. Тіпп дуже органічно та продумано проводить кульмінаційні зони, а також – «підхід» до них, професійно працюючи з динамікою.

У розробковому розділі варто звернути увагу на тріольність, різнотипні пасажі, наростаючу динаміку, поєднання стакатних і легатних елементів, особливо одного й того ж інтонаційного матеріалу, що використовується в соліста, а потім – в оркестрі, і навпаки. (*Див. Приклад 9.*)

Поліфонізація мелодичної тканини в репризі потребує пильної уваги саксофоніста задля правильного проведення основного тематичного матеріалу та протискладень – це, напрочуд вдало в інтерпретації К. Тінпа. Також, пильну увагу варто приділити при складних стрибках, де автор прагне закцентувати синкопу, і трельовані ноти виконувати спрощеною аплікатурою. Протягом

усієї частини автор розташовує гамоподібні пасажі, широкі стрибки, різнорідні ритмічні рішення. Партія соліста доволі часто поєднана з оркестровою, де прослідковується не змагання, як основний принцип концертності, а навпаки, поєднання – задля втілення спільної ідеї.

Друга частина також розпочинається з лаконічного вступу і написана в складній тричастинній формі. Традиційно до усіх класичних жанрів концерту – це зона тотальної лірики. (*Див. Приклад 10.*)

У другій частині К. Тіпп демонструє своє володіння виконанням кантিলени. Саме тут важливо демонструвати саксофонні тембри та усю красу звучання. Зі складнощів – незначні міжтактові синкопи, обернення тризвуків та септакордів орієнтального характеру, можуть виникати труднощі інтонаційного типу, але К. Тіпп їх достойно долає.

Незважаючи на той факт, що частина менш віртуозна, ніж попередня, авторський спосіб викладення тематизму є дуже різнобарвним та пропонує зосередитись на образному началі, що і робить К. Тіпп. Завдяки перетіканню тематизму від оркестру до соліста – саксофоніст має можливість повноцінно прирівняти свій інструмент до цілого колективу, особливо у передкульмінаційних зонах. Дана інтерпретація яскраво демонструє, що виконавець вдало справляється з експозицією середнього та високого регістру свого інструменту.

Фінал Концерту наділений тематичним та образним співставленням. Це – типовий жвавий заключний розділ, вміщений в рондо-сонатну форму. (*Див. Приклад 10.*) Суто схематично, інтонаційний виклад Третьої частини можна порівняти з Першою, проте автор закладає у нього дещо інше ідейне зерно. Скерцозні штрихи тут поєднуються з мелодійно-легатними, а їхню органічну єдність яскраво демонструє К. Тіпп, вдало долаючи виконавські труднощі. Перед кульмінацією оркестрова фактура значно ущільнюється, саксофоністу варто звернути увагу на факт превалювання у динаміці і представити себе максимально ефектно. Інтонації цієї частини апелюють до латино-американських танцювальних жанрів.

Каденцію автор будує з двох частин та на матеріалі теми вступу і головної партії. У цій, заключній частині усього Концерту, варто зазначити один немuzичний, але особистісний момент: це втома музиканта, саме тому, професійна витривалість при виконанні даного твору – важлива характеристика. Ще одним моментом, складним для виконавця, є прискорення в теситурі третьої октави: це може викликати деяку виконавську скутість, тому, даний епізод варто пропрацювати багаторазово в повільному темпі з частими цезурами. Також – звертати увагу на інтонаційну чистоту і динаміку.

Необхідно підсумувати, що Концерт для саксофону П. Боно не є насправді експонатом «легкої музики», яким дається на перший погляд, цей складний академічний твір з наявними джазовими, блюзовими, танцювальними та салонними елементами все частіше входить в репертуар світових виконавців, а також – педагогічну спадщину навчальних закладів різного рівня акредитації.

РОЗДІЛ 3. ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ САКСОФОННОГО КОНЦЕРТИНО НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ Ж. ІБЕРА

3.1. Концертино Ж. Ібера з точки зору жанрового трактування та історії створення

Попри той факт, що в молодості *Жак Ібер (1890-1962)*, майбутній французький композитор, не отримав музичної освіти від свого батька, він був змушений таємно вчитися фортепіано, поки йому не виповнився двадцять один рік [16, р. 187]. Зрештою, він переконав свого батька дозволити йому вчитися в Паризькій консерваторії, і в 1911-1914 роках був учнем А. Гедальжа та Г. Форе. З часом, майбутній композитор залишив навчання та служив у французькому флоті під час Першої світової війни, а після перемир'я повернувся, щоб вивчати музику з Полем Відалем [37, р. 793]. Ж. Ібер вважався визнаним композитором після його оркестрової композиції *Escalas* 1922 року. [16, р. 188].

Митець обіймав важливі посади протягом усієї своєї кар'єри, працюючи першим музикантом-директором в Академії Франції в Римі у 1937 році, помічником директора Паризької опери та викладачем Беркширського музичного центру. Зрештою, композитор повернувся до Парижу в 1950-х роках, працюючи спільним директором Паризької опери та Опери Комік.

Натхненням для Концертино стала демонстрація саксофону, яку Сігурд Рашер презентував Ж. Іберу в Парижі, але каталізатором їхньої зустрічі стала французька вокалістка Марія Фройнд. Почувши один із виступів С. Рашера влітку 1933 року, М. Фройнд була вражена його виконавством та запропонувала познайомити саксофоніста з паризькими композиторами, аби він надихнув їх на написання нових творів для саксофона. Таким чином, і відбулася незабаром зустріч з Ж. Ібером [19, р. 40].

Хоча Ж. Ібер попередньо і писав для саксофона опери, балети, музику до фільмів та оркестрові твори, він ніколи не чув, щоб діапазон цього інструменту розгортався до чотирьох октав, та захоплювався артистизмом, який С. Рашер

демонстрував під час їхніх творчих контактів. Композитор був дуже задоволений, та прагнув написати щось для талановитого саксофоніста [19, р. 41].

Прем'єра Першої частини Концертино відбулася в Парижі 2 травня 1935 року і отримала високу оцінку від музичного критика в *La Revue Musicale*: «...розглядаючи його як сольний інструмент, саксофон щойно отримав блискуче «освячення» завдяки Ж. Іберу, який довірив для цього гнучкого, потужного, по черзі блискучого та ностальгічного інструменту – сліпучий Концерт надзвичайної складності, геніального написання та спокусливості, що викликала справжній ентузіазм. Соліст, пан Сігурд Рашер, не володіючи чистотою, м'якістю та ідеальною відмінністю звучності наших великих французьких саксофоністів, натомість, має неймовірну спритність, різноманітність звучання та діапазон. Автор, фактично, написав версію свого твору, спеціально адаптовану до неймовірних технічних можливостей свого колеги-виконавця.» [19, р. 43-44].

Твір був завершений Ж. Ібером і відбувся офіційною світовою прем'єрою в Вінтертурі, Швейцарія, 11 грудня 1935 року. Хоча, деякі саксофоністи стверджують, що Концертино натхненне джазом і його слід інтерпретувати як таке. *Проте, варто зазначити, що музичний стиль Ж. Ібера відображає суміш імпресіонізму та неокласицизму.*

Слід зауважити, що К. Дебюссі та М. Равель, творці стилю, який отримав незгладимий ярлик імпресіонізму, також писали музику в класичних формах. Їх блискучі та виразні стилізації стали зразком для неокласичної французької музики, більшою чи меншою мірою забарвленої імпресіоністичними фарбами. Ну думку дослідників, музика Ж. Ібера є прикладом поєднання окреслених технік у найефективніший спосіб [16, р. 36], а його творчість постала орієнтиром до формування високих вимог в репертуарі саксофону, починаючи з 1935 року. Композитор був натхненний виконанням С. Рашера та розвитком діапазону інструменту.

«Камерне Концертино» Ж. Ібера сьогодні експонує велика кількість студентів вищих музичних освітніх закладів, воно позиціонується в репертуарі багатьох гастролуючих музикантів. *Повертаючись до стилістики твору, слід зазначити, що неокласична тенденція тут яскраво протиставлена романтичній, імпресіоністичній, експресіоністичній, де можна розгледіти конструктивну чіткість та ясність музичної мови.* Музичне мистецтво Франції – це також творчість «французької шістки». Відповідно, культурний загал мав з чим порівнювати композиції представників з цієї групи, де був А. Оннегер, Д. Мійо, Ф. Пуленк – та протиставляти їм абсолютно нові звучання.

Саксофонний твір є дуже вишуканим, довершеним, з відточеними деталями структури. Атмосфера, яку створює виконавець у цьому творі – життєстверджуюча, позитивна, вируюча та емоційна, сповнена швидких пасажів, гармонічних фігурацій, типових авторській стилістичній техніці. Основна ідея закладена в назві твору, як типова практика мистецької ХХ доби. Це, ніби концерт, проте, зменшений, камернізований, більш лаконічний, проте, насичений таким же змістом як і твір з неприменшеною назвою. Свідченням цьому є наявність типових концертних рис та ідейного змісту, хоча, і у зменшеному об'ємі.

Автор трактує жанр Концертино на власний розсуд, підтримуючи двочастинність, хоча, по факту, твір є тричастинним, з авторською ремаркою. Традиційно, *Перша частина* експонована в швидкому темпі, у той час, як друга поєднує в собі риси класичної другої повільної та швидкої третьої. Даного типу форму використовувало чимало митців ХХ доби. Ймовірно, до камерності, як безумовної характеристики, автор вдався з метою концентрації своїх ідейних думок та прагненні втілення у лаконічних, чітко окреслених межах. Необхідно зазначити, що митець не вкладає максимум музично-виразових засобів у лаконічну форму твору: він розприділяє їх рівномірно та дозовано. Якщо перша частина – яскрава, віртуозна і потребує від саксофоніста певних технічних навичок, то у другій частині соліст має

можливість продемонструвати свої навички виконання кантилени. Речитативний елемент можна умовно тлумачити філософським осередком усього життєстверджуючого, барвистого твору.

3.2. Концептуальна специфіка інтерпретації Камерного Концертино для саксофону та 11 інструментів

Першу частину відкривають короткі стрімкі пасажні поспівки, що, взлітають догори та донизу, як, певний, вир емоцій. Своєрідними затримками слугують пролонговані тривалості. Тричастинна форма, несиметрична будова, котрій передує нетривалий вступ оркестру. За зразкову інтерпретацію варто взяти інтерпретацію 2019 року Сандро Компаньйона (Sandro Compagnon), юного француза, котрий перевершив всі очікування мистецького виконання цього твору. У лінійному, звивистому викладенні теми головної партії містяться як гармонічні так і мелодичні складнощі. *(Див. Приклад 11.)*

Перш за все, це – дуже швидкий темп, інтенсивність пасажів на одиницю часу, внутрішньо-тактова динаміка, продумане дихання, бездоганна артикуляція, чіткість і лаконізм у музично-образному висловлюванні – все це характеризує виконавство юного Сандро [36].

В *середньому* розділі починаючи з ц.6, автор розмістив епізод відмінного характеру, а в музичній мові Сандро відчуються імпресіоністичні інтонації. Автор втілює новий тематичний матеріал завдяки довгим тривалостям – саме в цьому музичному уривку соліст демонструє свої вміння «співати кантилену», витримуючи дихання на довгих залігованих нотах, проводити тривале фразування, всередині якого міститься своя, внутрішня динаміка, надає епізоду образності навіть за такий короткий час. Переналаштування на

полярний образ вимагає від саксофоніста чіткого звуковидобування та інтонування звуків, аби при динаміці *p* вони не втрачали ліризму, наспівності. **(Див. Приклад 12.)**

Композитор застосовує техніку перенесення тематичного зерна між партіями оркестру та соліста і навпаки – це свідчить про *наявні риси неокласицизму*, адже дана практика розпочалася ще в період формування класичного жанру інструментального концерту в рамках сонатно-симфонічного циклу. Новаторським підходом митця є відношення до тематичного проведення у репризі, котре здійснюється не саксофоністом, а супроводом. Спочатку тему проводить гобой, а потім кларнет з флейтою, проте, в мінорі. Репризне проведення у соліста дуже нагадує основну тему в експозиції – у Сандро вона звучить ще більш барвисто, натхненно, при достеменно відточеній артикуляції, рівномірному правильному диханні, фразуванні та штрихах.

Як уже зазначалося, у Другій частині відбулось об'єднання двох частин, що постає драматургічним кроком автора. Інтерпретаційна концепція солістом та оркестром з 11 інструментів також буде відрізнятися від виконання традиційного саксофонного концерту, адже, розділи виконуються *attacca*. Речитативне *Larghetto* у виконанні Сандро – це меланхолійно-заглиблений душевний стан. Відсутність тривожності, лише мрії та думки мінорного тону. Розпочинається частина з соло саксофону, а далі оркестр ледь чутно вступає з делікатною підтримкою. **(Див. Приклад 13.)**

Вільно-структурна тема нагадує епізод з Першої частини – вона також речитативного характеру. Для виконавця однією зі складнощів постає велика кількість знаків альтерації, змінна метро-ритміка, висока теситура, хоча, варто зауважити, що виконавство Сандро у високому діапазоні є бездоганим: ноти не «прісні», не «кричущі», а грамотно, академічно оформлені, визвучені. Тривалості довгі тут заліговані з короткими, тріолями, рідше – шістнадцятими. Настроява палітра даного розділу є сумно-споглядальною, на що варто

налаштуватися інтерпретатору, адже і перша, і фінальна частина – протилежні за характером.

Фінал, *Animato molto*, виконується без зупинок. (*Див. Приклад 14.*) Тут саксофоністу слід чітко відмежувати настрій головної та побічної партій, витримати змагання між солістом та супроводом, та переналаштуватись на сольну каденцію. (*Див. Приклад 15.*)

Каденція у Концертино Ж. Ібера представлена дуже лаконічно. Це – традиційно швидкий епізод з переліком саксофонних труднощів. Зокрема, Сандро чудово справляється з тріольними, гамоподібними елементами, чітко відмежовуючи їх одне від одного; різноманітні повторні чергування, наявність джазового слепу (не кожен академічний виконавець зможе адаптуватись), але у розгляданого інтерпретатора все вийшло достеменно. В цілому, варто зазначити, що виконання Сандро Концертино Ж. Ібера постає одним зі зразкових на сьогоднішній день, незважаючи на досить юний вік французького виконавця.

3.3. Порівняльне виконавство твору: досвід Клода Деланге проти перспективності Андреаса Мадера

При порівняльній інтерпретації будь-якого твору важливо враховувати не лише виконавський досвід, а й країну походження музиканта, адже, від специфіки локальної саксофонної школи багато в чому залежить і кінцевий результат інтерпретації. Для порівняння було обрано виконавство **Клода Деланге**, французького класичного саксофоніста, педагога та дослідника, одного з провідних виконавців.

Маестро є викладачем Паризької національної вищої консерваторії музики, а його клас саксофону на сьогодні вважається еталонним світовим зразком. Митець активно сприяє розвитку сучасного репертуару для

саксофону та популяризує усю спадщину, написану для інструменту загалом. У даному підрозділі досліджується виконавство К. Деланге Концертино Ж. Ібера [21] та його порівняння з інтерпретацією Андреаса Мадера [22]. А. Мадер — австрійський класичний саксофоніст, відомий своєю віртуозною технікою та емоційною виразністю, музикант здобув міжнародне визнання завдяки численним нагородам та успішним виступам на престижних сценах світу.

З перших нот виконавство К. Деланге характеризується артикуляційною чіткістю, правильною атакою звуку, кожна його нота – визвучена і органічно вплетена в загальну музичну канву. У А. Мадера дещо бракує такого емоційного напору, швидкості реакції та французького шарму, граційності, котра наповнює увесь твір.

На початку першої частини, подекуди, виконавство К. Деланге апелює до джазової стилістики – епізодично неакадемічний звук, нетипове філірування. Іноді, при обраному надшвидкому темпі, музикант не встигає набрати стільки дихання, скільки його потрібно. А. Мадер володіє більш блискучим та віртуозним виконавством, хоча у своєму Концертино автор не прагнув яскравості та надмірного блиску. Іноді, соліст обирає надто тиху динаміку, де не завжди прослуховуються окремі ноти, а при потужності супроводу – його партія зливається з оркестром. Поруч з тим, у А. Мадера відбувається чудова взаємодія із супроводом: він висловлює умовну повагу сценічними рухами своєї постави. Напротивагу йому, К. Деланге не повертається до оркестру обличчям при тривалих паузованих епізодах та відверто не взаємодіє з диригентом, ймовірно, через тривалий професійний досвід або амбітні сольні позиції. В деяких епізодах артикуляційно А. Мадер – програє К. Деланге, хоча емоційний план його виконання є більш щирим, переконливим, «доброзичливим».

В Другій частині К. Деланге розкриває свій справжній потенціал всесвітньо відомого маестро: рубатний та імпровізаційний характер частини дозволяє йому розкрити кожен окремий звук з індивідуальною тривалістю,

котру музикант, ніби «виплекав», «вилеліяв», надаючи внутрішньої динаміки, а лаконічні фрази звучать абсолютно відмінні одна від одної: створюється таке атмосферне явище медитативного часо-простору, в котре виконавець повністю занурює слухача. Як низька, так і середня теситура інструменту в інтерпретації французького саксофоніста звучать емоційно насичено, виконавець проживає на сцені своє інтимне соло.

В порівнянні з французом, сольний виклад австрійського музиканта звучить дещо прісно: сам звук потребує інших, багатших барв. При всьому емоційному прагненні сформувати широку амплітуду динаміки, вона не виходить у А. Мадера за межі *p* та *mp*. Також, в цьому епізоді музиканту бракує артикуляційної чіткості. У Другій частині, при вступі оркестру, відчувається максимальна взаємодія А. Мадера з оркестром. Це виявляється не лише у слуховому аспекті, коли партія соліста фігурує «над» ансамблевим фоном, а й у емоційних відчуттях розподілу партій на соліста та супровід при комплексному синтезі. З цього ж ракурсу, виконавство К. Деланге більш позиціонується артистом як на відсторонене виконавство двох різнотипних музичних виконавців – суб'єктивна думка, незважаючи на світову славу та популярність маестро.

Початок Третьої частини А. Мадер, умовно, знівелював: немає відчуття вступу соліста, відсутнє сприйняття твору, як концертного – складається враження, ніби саксофоніст виконує етюдну вправу або п'єсу: обраний швидкий темп лише спричиняє появу нових труднощів, пов'язаних з диханням, артикуляцією, звуковидобуванням, атакою, емоційною готовністю музиканта до імпульсивного та активного фіналу.

Цілком обґрунтовано, що К. Деланге експонує Фінал більш насичено, виразно, амбітно та харизматично, проте, його гра, аналогічно, потребує чіткішої артикуляції – надто швидкий темп було обрано виконавцем. Оркестр також, подекуди «змазує» чіткість звучання, що свідчить про неготовність музикантів до вибраного темпу. В останніх тактах заключної частини інтерпретація маестро містить самолюбівання, що свідчить не лише його,

безпосередня саксофонна гра, а й сценічна демонстрація мімікою, жестами, поставою.

Незважаючи на той факт, що А. Мадер, іноді губиться в оркестровій палітрі як в колористичному, так і в динамічному, плані, молодий виконавець прагне втілити основний задум композитора. Він – щирий та не зверхній у своїй грі, але до кінця Концертино все більше переконує у своєму кращому відчутті французького шарму та розуміння ідейного змісту твору.

Варто додати, що 2021 року львівський саксофоніст та педагог, Дмитро Максименко також здійснив запис виконання Концертино Ж. Ібера, і на сьогоднішній день його виконавство варто назвати еталонним, принаймні, в контексті української інтерпретації.

ВИСНОВКИ

Отже, згідно поставленої мети, у магістерській праці було досліджено Концерт для саксофону П.-М. Дюбуа, П. Боно та Концертино Ж. Ібера – французьких композиторів ХХ доби в аспекті їхньої специфіки інтерпретації та драматургічної концепції.

Перш за все, що варто зазначити, що перші два автори звертаються саме до концертного жанру, у той час, як фактично, аналогічний твір Ж. Ібер трактує дещо в іншому аспекті, що й було детально вивчено в науковій роботі. До прикладу, Концерт *П.-М. Дюбуа* відображає стильові тенденції, притаманні музичному мистецтву ХХ доби, зокрема, автор наслідує композиторські прийоми представників «Французької шістки» та І. Стравінського; у творі використовує типові музичні звороти народних французьких пісень і танців; дуже прихильний до синкопованої ритміки, ритмічних зсувів, зміни метрики всередині розділів, ритмічних варіацій стислих мотивів та контрастних темпів між частинами. Мелодичні лінії твору для саксофону композитор створює в максимально природньому для інструменту звучанні, вони є «зручними» для виконавця та написані у «комфортному регістрі».

Саксофонний Концерт в спадщині *П. Боно* постав взірцевим та комплексним явищем: як можливо універсально поєднати усі творчі надбання. Окрім Концерту, для саксофону автор написав «Сюїту з супроводом фортепіано», «Concertante dans L Esprit Jazz» та «Каприс en forme de valse». Незважаючи на тривалу працю в сфері «легкої музики» та превалювання у саксофонних творах елементів «легкої жанровості» та джазової стилістики, Концерт фігурує технічно та драматургічно складним виконавським зразком. Велику роль у його популяризації відіграв факт відсутності великої кількості Концертів для саксофону у репертуарі тогочасних академічних виконавців.

Ж. Ібер надає своєму твору означення «Концертино», зважаючи на його невеликі розміри та камерність драматургії. Попри цей факт, твір є досить

складним для інтерпретації, перш за все, в ракурсі художньо-образного задуму, втіленні «повітряного» французького шарму, легкості виконання артикуляційно складних пасажів, динамічної шкали та органічному поєднанні з ансамблевим супроводом.

Так чи інакше, але кожен з цих творів є відмінним від інших та об'єднаний з усіма французькою витонченістю, елегантністю і драматургічним змістом – тонкими гранями особистісної, інтимної лірики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Василевич Ю. Методичні основи навчання гри на саксофоні. *Науковий вісник: зб. статей. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського; упор. М. Давидов, В. Сумарокова, 2008. Вип. 77, кн. 14. С. 202–213*
2. Крупей М. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX століть): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 15 с.
3. Максименко Д. П. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації. Дис. ... канд. наук. Львів, 2018. 203 с.
4. Мимрик М. Жанрові особливості української камерно-інструментальної музики з участю саксофона кінця XX–XXI століть. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво) / Ред.-упорядн.: В. Т. Посвалюк, В. М. Сніжко. Київ: НМАУ, 2009. Вип. 83. С. 140–148.*
5. Чуріков В. Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики. Київ, 1997. 72 с.
6. Austin W. W. Music in the 20th Century: from Debussy through Stravinsky. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1966.
7. Bingham, William Edwin. "Pierre-Max Dubois: A performance guide to selected works for the saxophone." D.M.A. diss., University of Kentucky, 1988.
8. Caprice en Forme de Valse - Marcel Mule, saxophone. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Fe4QCxOYrOs> .
9. Cocteau J. Quoted in "Pierre-Max Dubois" Paris; Alphonse Leduc, 1960.
10. Concerto for Alto Saxophone - Paul Bonneau. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uV9er9dbuHs> .
11. Concerto pour saxophone alto et orchestra by Pierre Max Dubois. Supat Hanpatanachai. [URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3awaNgpQuqg> .

12. Crocker R. A History of Musical Style. (New York: McGraw-Hill, 1966). p. 493.
13. Dale S. S. "Contemporary Cello Concerti." The Strad 87 (October, 1976).
14. Deans K. N. A Comprehensive Performance Project in Saxophone Literature with an Essay Consisting of the Translated Source Readings in the Life and Work of Adolphe Sax. D. M. thesis, The University of Iowa, 1980.
15. Dubois Pierre-Max. [URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre-Max_Dubois , дата останнього звернення: 02.07. 2024]
16. Ewen D. The Complete Book of Twentieth Century Music (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1959), p. 187.
17. Ewen D. The New Book of Modern Composers (New York: Alfred A. Knopf, 1967), p. 36.
18. Gaster A. ed., International Who's Who in Music and Musicians Directory, Ninth Edition, (Cambridge: International Who's Who in Music, 1980), 80.
19. Graves W. S. An Historical Investigation of and Performance Guide for
20. Horwood W. Adolph Sax, 1814-1894: His Life and Legacy. Surrey: Bramley Books, 1980.
21. Ibert Concertino da camera - Claude Delangle & City Chamber Orchestra of Hong Kong. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qtFl05CztKs> .
22. Jacques Ibert, Concertino da Camera - Andreas Mader, Saxophone. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qNtESbl0yPw> .
23. Jacques Ibert's Concertino da Camera. D. M. A. treatise, The University of Texas at Austin, 1998.
24. Johnson Keith T. A theoretical analysis of selected solo repertoire for saxophone by Paul Bonneau. Doctor of Musical Arts (Saxophone Performance). Denton: Univerity of North Texas, 2002. 222 p.

25. Kelly J.-E. The Saxophone Comes of Age: The Saxophone Works of Ibert, Martin, and Larsson. Kirchsahr, Germany: by the author, 1992.
26. Londeix J.-M. 125 Years of Music for the Saxophone. Paris: Leduc, 1971.
27. Londeix, Jean-Marie, Ronkin, Bruce, ed. Guide to the Saxophone repertoire 1844-2012. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2012.
28. Max Dubois. Concerto for Alto Saxophone - Eric Vasquez. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WypaAjFHd38> .
29. Musiker R. and N. Conductors and Composers of Popular Orchestral Music. A Biographical and Discographical Source Book, (Westport, CT: Greenwood Press, 1998) 30.
30. Nadashny C. E. The Influence of Jazz in Works for Saxophone by Darius Milhaud and Paul Bonneau. Long Beach, CA: California State University, 1990.
31. Paul Bonneau - Caprice en forme de valse. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2MlrddNOQu4> .
32. Paul Bonneau - Kontsert altsaksofonile ja orkestrile. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nSQ1E7ohqq4> .
33. Raschèr S. M. Complete Scale for All Saxophones. New York: Carl Fischer, Inc., 1941.
34. Raschèr S. M. Harmonics on the Saxophone. London: Clifford Essex & Son, Ltd., 1937.
35. Raschèr S. M. Top-Tones for the Saxophone (Third Edition). New York: Carl Fischer, 1977.
36. Sandro Compagnon (France) - Concertino da Camera by Jacques Ibert (Dinant 2019). URL: https://www.youtube.com/watch?v=g4_0qM-dxkU .
37. Slonimsky, Baker's Biographical Dictionary of Musicians, p. 793.
38. Umble J. C. Jean-Marie Londeix, Master of the Modern Saxophone. Cherry Hill, NJ: Roncorp, 2000.

ДОДАТКИ

Приклад 1.

SAXOPHONE ALTO MI♭

Lento espressivo (♩ = 58)

f recitativo

dim.

Приклад 2.

ff

mf

p

f sostenuto

fp

Приклад 3.

③ Allegro (♩ = 132)

leggero

f *p* *f* *p*

Приклад 4.

4

⑤ *mf* ⑥ *p* ⑦ *ff energico*

Приклад 5.

SARABANDE

Lento nostalgico (♩ = 60)

4 *p* ① ② *meno*

Приклад 6.

RONDO

Allegretto $\text{♩} = 188$

p *legatissimo*

Приклад 7.

Приклад 8.

SAXOPHONE ALTO

I

PAUL BONNEAU

Allegro $\text{♩} = 132$

Piano

riten.

a Tempo

Приклад 9.

Example 9 is a musical score for three staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a 'Piano' marking and a 'riten.' (ritardando) instruction. The middle staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with longer note values. The score includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano), and a tempo change to 'a Tempo' marked with a circled 4.

Приклад 10.

Example 10 is a musical score for five staves. The first staff is marked 'Andante (72 = ♩)' and 'Piano'. The second and third staves continue the melodic and harmonic development. The fourth staff includes a 'rall.' (ritardando) marking and a tempo change to 'Un peu plus vif' (a little faster), indicated by a circled 1. The fifth staff returns to a slower tempo, marked 'Piano' with a circled 2. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'pp' (pianissimo).

Приклад 11.

CONCERTINO DA CAMERA

pour Saxophone Alto et Onze instruments

SAXOPHONE ALTO SOLO

JACQUES IBERT

(1903)

Example 11 is a musical score for four staves, titled 'CONCERTINO DA CAMERA' by Jacques Ibert. The score is for Saxophone Alto Solo. The tempo is marked 'Allegro con moto (♩ = 126)'. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano), and a tempo change to 'mod.' (moderato) indicated by a circled 1. The second and third staves continue the melodic and harmonic development. The fourth staff includes a circled 2 and a circled 3, indicating further tempo changes.

Приклад 12.

2 SAXOPHONE ALTO SOLO

rall. molto - - // 6 Tempo

pp *p sost.*

Приклад 13.

II

Larghetto (♩ = 60)

p (*quasi recitativo*)

pp dolciss.

Приклад 14.

poco rit. - - // 28 Animato molto (♩ = 132)

ppp *p* *mf* *f*

Приклад 15.

40 CADENZA

41 Tempo