

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

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

«СУЧАСНІ ПРИЙОМИ ГРИ НА САКСОФОНІ В ТВОРЧОСТІ БАРРІ КОКРОФТА»

Виконав:

студент 4 курсу
денної форми здобуття освіти
профілізації «Саксофон»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
ПАРАЩУК Станіслав Русланович

Науковий керівник:

канд. мистецтвознавства,
доцент кафедри
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. ПОСТАТЬ БАРРІ КОКРОФТА В РОЗРІЗІ СУЧАСНОГО САКСОФОННОГО МИСТЕЦТВА.....	5
1.1. До питання актуальних прийомів та технік виконавства на саксофоні.....	5
1.2. Основні аспекти позиціонування інструменту	11
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ТОНКОЩІ НАЙОРИГІНАЛЬНІШИХ КОМПОЗИЦІЙ ДЛЯ САКСОФОНУ БАРРІ КОКРОФТА.....	15
2.1. «Black & Blue» Б. Кокрофта у варіантах інтерпретацій.....	15
2.2. Синтез технічно складних інтерпретаційних прийомів в художньо- образному трактуванні композиції «Beat Me».....	17
2.3. «Ки-Ки» як зразок жанрово-образної характеристики саксофонних творів Б. Кокрофта.....	20
ВИСНОВКИ.....	23
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	24
ДОДАТКИ.....	26

ВСТУП

Сучасне саксофонне виконавство уже тривалий час перебуває на тому етапі, коли традиційні музично-виразові засоби, з позиції деяких композиторів та виконавців, дещо вичерпали себе для експонування нових, нетипових образів, думок, ідей, концепцій. Такої ж думки – і сучасний австралійський музикант та композитор – Баррі Кокрофт. Поруч з тим, митець прагне не лише доповнити виразовий потенціал саксофону, а розкрити його досі незвідані можливості. Усі свої теоретичні бачення саксофоніст втілює у власних творах, виконуючи їх на різноманітних заходах, як концерти, конференції, майстер-класи – подорожуючи усім світом. Як не парадоксально, але про Б. Кокрофта немає україномовних розвідок, незважаючи на той факт, що вітчизняні саксофоністи освоїли потужний репертуар з його композицій. Саме тому, й постала **актуальність** даного бакалаврського дослідження.

Мета роботи – дослідити саксофонну спадщину Б. Кокрофта з необхідністю виявити та дослідити сучасні виконавські прийоми.

Поставлена мета передбачає розв’язання цілої низки **завдань**:

1. **Розглянути** різноманітні новітні прийоми гри на саксофоні у творах композитора.
2. **Відстежити** сучасні виконавські прийоми, використані автором.
3. **Проаналізувати** новітні прийоми та методи виконавства на інструменті саксофон, вичленяючи їхню специфіку.

Об’єкт дослідження – творчість для саксофону Баррі Кокрофта.

Предмет дослідження – новітні виконавські прийоми у саксофонних творах Баррі Кокрофта.

Методологічну базу бакалаврської роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, використаного для аналізу композиторської спадщини Б. Кокрофта в контексті творчості сучасних композиторів-виконавців;
- *компаративно-типологічного* – для аналізу та виокремлення специфіки сучасних прийомів гри на інструменті саксофон;

- *жанрово-стильового* – для характеристики жанрів та стилістик, до яких звертався Б. Кокрофт у своїх сучасних саксофонних творах;

- *структурно-функційного* – при музикознавчо-теоретичному і виконавському аналізі саксофонних творів.

Методологія дослідження: у роботі застосовується комплексний підхід, що реалізується у поєднанні двох конкретних наукових аспектів музикознавства: теоретико – аналітичного та стилістико – виконавського.

Теоретична база дослідження – наукові та публіцистичні статті, аудіо- та відео- записи, що стосуються творчості Баррі Кокрофта, а також автореферати, дисертації, наукові статті, котрі висвітлюють сучасне саксофонне виконавство.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та нотних додатків.

РОЗДІЛ 1. ПОСТАТЬ БАРРІ КОКРОФТА В РОЗРІЗІ СУЧАСНОГО САКСОФОННОГО МИСТЕЦТВА

1.1. До питання сучасних прийомів та технік виконавства на саксофоні

Сучасне саксофонне виконавство постійно перебуває в своєму еволюційному рості з різних аспектів, зокрема і в ракурсі розвитку традиційної техніки. Завдяки активним пошукам виконавців-інтерпретаторів та композиторів – у різний час починають з'являтися експериментальні звучання та розширені варіанти технік гри на інструменті. Серед них – мультифоніки, перманентне дихання, електронні ефекти. У пошуках саксофоністів сьогодення постійно фігурують нові звукові розширювальні засоби і методи задля збільшення потенціалу інструменту. Відповідно, саксофонна педагогіка також постійно розвивається та досліджує ці тенденції, формуючи нові фокуси в дослідженнях, експериментах та надихає сучасних виконавців до мислення поза стереотипами гри.

Зважаючи на фізичний та музичний звуковий потенціал найпоширенішими елементами сучасної виконавської саксофонної практики постають видозміни, що проходять, безпосередньо, з тембром та звуком. Зокрема, це, тембральне звукове забарвлення; звуковисотна характеристика озвученої теситури; об'ємне звучання по типу *frullato* та *vibrato*; спектральне звучання – альтісімо; динаміка звукового потенціалу в різній теситурі; потенціал реалізації тривалого звучання (штрихова техніка, швидкість видобування звуку, артикуляційні можливості).

Необхідно зазначити, що сприйняття слухачем барв і тембрів інструменту постає досить індивідуальним, хоч і має опору на закони акустики при темброутворенні. Завдяки змінам тембрального забарвлення саксофон здатен продемонструвати як свій технічний потенціал, так і образний – у передачі ідейного змісту. До прикладу, сучасні композитори вдаються до різноманітних абстрактних позначень, як «виконувати світло», хоча, цей поняття є досить

широким і в уявленні кожного індивідуального музиканта може сформувати абсолютно відмінні асоціації. До прикладу, один із дослідників, Б. Бартолоцці у своєму дослідженні ще 1967 року «Нові звучання духових інструментів», для позначення окремих звучань використовує лише чотири терміни до побажання виконавства «світло», «темно», «закрито» та «відкрито» [11].

Аналіз практичного аспекту дозволяє стверджувати, що сучасні автори при написанні своїх творів, доволі часто оперують подібними принципами в комбінації тембрів в контексті камерно-інструментального ансамблю, незважаючи на той факт, що художній зміст окремих звучань може сприйматися по-різному. До прикладу, у саксофонному характері звучання виконавська уява містить чіткий зв'язок із завданнями художнього аспекту, зумовлення яких, переважно, диктує стилістика і жанровість музичного твору.

Наприклад, деякі інструментознавці ще у 1979 році зауважували, що межа забарвлення саксофонного тону на інструменті коливається від визначення «м'який оксамит» - до «важкий сталевий звук» [13, Р. 9]. Отже, володіння композитором усіма багатоплановими тембрами і виражальними барвами інструменту саксофон – дозволить виконавцю варіювати свою інтерпретацію, використовуючи інтонаційні відтінки, півтони, четвертьтони та інші сучасні прийоми згідно вказаних в нотному тексті ремарок. А. Шенберг з цього приводу висловлюється про наявність сенсу звукових фарб лише в тому варіанті коли вони призначені для вираження певної мотиваційно-тематичної ідеї, її переконливість та характер [17, Р. 49].

Варто зазначити, що колористичний контекст доволі часто зазначається сучасними композиторами, а саме, в ракурсі тонового насичення. Прикладом такого твору може слугувати українська композиція «Осанна», створена В. Рунчаком для двох саксофонів, фортепіано та ударних. Тут автор використав широку темброву палітру нюансів кольору, гучності звучання та атмосфери. Поруч з тим, партитура цього твору містить чітко прописані ремарки у вигляді слів-означень того чи іншого тембрового настрою.

Одним з найпопулярніших сучасних виконавських прийомів є тембральне тремоло, що отримало назву **bisbigliando**. Початково, цей спосіб гри виник на інструменті арфа, коли тихе тремоло розподілялось між обома руками, при тому, необхідно було чергувати струни однієї висоти між собою. В контексті саксофонного виконавства виникла необхідність застосовування флажолетних звучань та альтернативних аплікатур. Комплексно, такий прийом формує незначні темброві контрасти між звуками в контексті однієї октави. Темброва колористика, вона ж, **bisbigliando**, на інструменті саксофон відтворюється завдяки чергуванню звичайних звучань та флажолетних. Також, у формуванні цього виконавського прийому беруть участь допоміжні аплікатури. Цілком очевидно, що не на кожному звуці можливе застосування цього новітнього прийому, саме тому, різнотембральні звуки будуть мати нотну фіксацію з ремаркою чіткого обертону, аплікатурних вказівок та графічних позначень.

До прикладу, у композиції Дона Бенкса «Три епізоди» автор використовує умовне позначення «А», коли передбачений твердий, жорсткий звук та «00» – задля потенційного виконання м'якого та ніжнього. При тому, що композиція написана ще 1964 року. (Див. **Приклад 1. Частина 1, т. 1-2**)

Слушно, що у книзі «Нові звучання духових інструментів» 1960 року випуску автором Б. Бартолоцці була представлено безліч додаткових саксофонних аплікатур з вміщенням повного хроматичного звукоряду [11].

В контексті виконання **bisbigliando**, саксофоніст повинен не забувати про збереженні звуковисотності навіть під час аплікатурних змін. Слушно звернути увагу, що при застосуванні автором твору незмінної аплікатури виконавства – йдеться про вище розгляданий прийом, коли ж відбуваються аплікатурні зміни, то такий прийом апелює, радше, до визначення мікратонової трелі.

Зі зростанням музичних тенденцій – поступово і виникають нові вимоги до сучасного виконавства, зокрема, до звукоутворення та зміни забарвлення тембру. Серед мелодичного урізноманітнення мелодичної лінії протягом ХХ

ст. почалось активне використання глісандо, тремоло, трелей, складно орнаментованих нот та *klangfarbenmelodie*. Останній термін перекладається як «темброва мелодія» та полягає в розподіленні нот однієї мелодії різними тембрами учасників виконання. Для відтворення цього прийому митці часто застосовують стрибки на октаву між двома звуками. В цілому, така техніка уподібнюється до пуантилізму в живописі, а вперше термін використав ще 1911 року представник нововіденських класиків, А. Шенберг у своїй «*Harmonielehre*» [18]. Цілком закономірно, що як і А. Шенберг, так і А. Веберн та А. Берг використовували в своїй практиці *klangfarbenmelodie*.

Посередництвом своєї приналежності до групи дерев'яних духових – перед саксофоном відкриваються додаткові можливості диференціації в регістрових звучаннях. Відповідно, темброві альтернативи досягаються завдяки вміщенню педальних нот в мелодичну канву. Для фіксованих нот композитори прописують необхідну аплікатуру. Темброву педаль можна віднести до різновиду колористичних прийомів. Загалом, темброву орнаmentaцію можна розділити на суто темброву та звуковисотну. Посередництвом її атональному забарвленню, звучання між собою не настільки постають зіставленими, як протиставленими.

У сучасній саксофонній спадщині зустрічаються повтори одних і тих же звучань, котрі можна назвати орнаментальними репетиціями. В контексті такого прийому легатний штрих може комбінуватися із маркованим, доволі часто тут міститься мікроінтерваліка та дисонантна інтерваліка. Ноти складної орнаmentaції виконують у різних темпах, а нотація містить ремарки з темповими переходами. Звучання – виконуватись цілісною або розділеною на частини «хвилю». Окрім індивідуальних орнаментованих нот в саксофонному репертуарі можна зустрітись з орнаментованими групетто, а саме звучання – ускладнюватись флажолетами, фрулято, варіантною динамкою. Отже, основа тембрової орнаментики – це співставлення розмаїтих відтінків тембрів в інструментальному забарвленні, досягнення котрого

відбувається посередництвом зіставлення прийомів колористики, звучанню різних реєстрів інструменту.

До перших спроб композиторів та виконавців варто віднести експерименти із сурдиною, проте, такі випадки мають поодинокий характер. Поруч з тим зміни саксофонного звучання здійснюються посередництвом амбушюрних ефектів. Завдяки роботі амбушюру можливо виконати «whistle tone» («свистковий»). За допомогою цих тонів можна досягти ніжних та м'яких звуків, подекуди, вищих за флажолети. Завдяки роботі амбушюру саксофоніст може здійснювати найпростіші рухи, тим самим, формувати вплив на колористику звуку інструменту: більший чи менший губний тиск, зміна положення губ на тростині – і можливо досягнути нових колористичних звучань.

Подібним сучасним виконавським прийомом постає зворотня атака, розщеплення ноти, коли традиційна послідовність при типовому звукоутворенні проходить ретроградним способом. Якщо традиційне видобування звуку розпочинається з удару язика, після чого йде атака дихання, то у цьому випадку – усе навпаки: звучання розпочинається з дихальної атаки, потім – сповільнене *crescendo*, а уже потім – язиковий удар [14].

Колористичними можна назвати й прийом, коли потрібно «клацати» язиком, при повному закриванні губами отвору, при тому, ще й одночасно натискаючи клапани; імітувати сміх посередництвом рухів діафрагми; прийом, при котрому стовп повітря видувається з інструменту, при тому, що всі клапани мають бути затулені – виникає асоціація з дуновінням вітру. Розширений арсенал саксофонного виконавсько-виражального спектру наділений і багатьма експериментальними прийомами, в контексті яких, інструмент використовується нетиповим чином:

- виконавство без використання тростини або суто на самій тростині;
- дудіння в розтруб;

- втягування повітря з інструменту, коли виникає пискляве або кричуще звучання (замість традиційного видування);
- стукіт клапанами зі звуком та без звуку;
- притискання тростини до нижнього зубного ряду – відбувається звучання високочастотних тонів поруч з основними;
- удар по клапанах в супроводі свисту повітря, що видувається;
- гра без мундштука;
- виконавство на саксофоні з використанням атаки звуку, типової для гри на трубі;
- використання прийому «поцілунок» з відповідним звуком та залученням зубів на тростині.

Варто підсумувати, що розмаїття виразових ефектів, головним чином, залежить від основного задуму автора в творі та потенціалу виконавця. Відповідно, усі ефекти, що пов'язані з тембральним звуковим забарвленням можна поділити на *механічного* типу (залучення сурдини, виконавство на окремих складових конструкції саксофону); *аплікатурного* типу (використання ударів, виконавство з закритими клапанами); *амбушюрного* типу (whistle tone's та усі похідні від нього, завдяки яким виникають додаткові темброві елементи)

Слід зазначити, що межа сучасних колористичних прийомів гри на саксофоні разом з ударними ефектами формує чимало запитань перед виконавцями, котрі прагнуть знайти межу між звучанням та шумом, як таким. До такого міжвидового прийому можна віднести слеп: з одного боку, він являє собою удар клапанів (першочерговим постає удар язика по тростині), але ті призвуки, що виникають від цих ударів – наділені певною звуковисотністю. Тому, можна аргументувати, що композитори не прагнуть акустично відділити шуми від звуків і навпаки.

Ще одним сучасним прийомом, вартий опису, є людський голос, а саме видобування вокальних звуків у той час, як саксофоніст паралельно видобуває

саксофонне звучання. Незважаючи на необхідність чисто інтонувати – ця техніка не постає складною.

Друга половина XX ст. експонує в сольному саксофонному виконавстві не лише поєднання окремих звучань, що видають голосові зв'язки під час гри, а й повноцінного співу. Відповідно, виникає певний поліфонічний ефект, що отримав назву Doubletone. При використанні «даблтону» формуються складові елементи тембрової поліфонії, адже, людський голос та звучання саксофону в своєму унікальному синтезі утворюють унікальну колористику. Саме тому, даблтони можна протиставити мультифонікам. При використанні доблтонів слід враховувати, хто буде виконавцем твору – саксофоніст чи саксофоністка, адже чоловічий та жіночий тембри різночудно відрізняються.

Важливо зазначити, що в контексті виконання описаного прийому можливо вносити темброву поліфонію, якщо вимовляючи ту чи іншу мовну фонему. Оригінально буде звучати проспіваний або прочитаний текст: через чергування різних звуків, відповідно, проходять зміни в атаці, інструментальному тембрі, а загальне звучання – отримує нових барв.

1.2. Постать Баррі Кокрофта в розрізі сучасного саксофонного мистецтва

Проблематика музичної мови в сучасному композиторському світі все частіше актуалізується, адже, митці прагнуть урізноманітнити музичну мову посередництвом різноманітних експериментів з її експонуванням. Такі художні пошуки досить часто призводять до того, що митці створюють свою, власну композиторську мову і з часом призводить до зміни традиційних орієнтирів в написанні музичних творів. Як не парадоксально, але досить

часто такі експериментальні музичні пошуки призводять до того, що свою композиторську мову достеменно розуміє лише сам автор, формуючи деяку прірву між своїми творами та слухачською аудиторією.

Одним з варіантів пошуку власної композиторської мови скористався і **Баррі Кокрофт** – будучи сучасним австралійським саксофоністом та композитором, митець пропагує своє виконавство більш ніж у 50-ти країнах світу як сольний музикант, так і виконавець з оркестровим супроводом. Митець пропагує сучасне саксофонне виконавство, доходючи до межі в 15 тисяч нових композицій для інструменту. Така активна діяльність дозволяє стверджувати про потужний потенціал, експерименти заради пошуку нових форм вираження та впровадження в основний репертуар його авторських творів.

Композиції австралійського музиканта, відомі своєю захоплюючою привабливістю, характерною химерністю та технічною інтригою, були поставлені величезну кількість разів у 60-ти країнах світу і залишаються опорою світової еліти музикантів, легко інтегруючись у репертуар мейнстріму.

В якості концертуючого соліста, Б. Кокрофт виступав з відомими колективами, зокрема, оркестром ВМС США та Шотландським камерним оркестром, та відомими австралійськими оркестрами. Саксофоніст навчався у доктора Пітера Клінча в австралійському Мельбурні, протягом двох років у французькому Бордо – в саксофоністів Жака Нета, Марі-Бернадетт Шар'є та Жан-Марі Лондейкса [7].

Б. Кокрофт активно сприяє розвитку свого інструменту, разом з тим, розкриває його потенціал завдяки музичній мові, котра не є по-сучасному спрощена, проте, насичена сучасними техніками, інтегруючи в них традиційні жанри, структури та ритми. Момент написання нових композицій приходив до митця доволі спонтанно: фактично, як тільки він починав грати на саксофоні – нові мелодії і твори одразу виникали з виконавства музиканта. Сам митець

розглядає процес написання творів як синтез перфомансів, імпровізації та, безпосередньо, самої композиції [10].

Слід зазначити, що для Б. Кокрофта основоположним є дуже тісний його зв'язок з інструментом. Відмінною рисою стилю композитора є яскраво виражена схильність до гумору та іронії. Митця надихають кумедні події в реальному житті, і він твердо дотримується поради, яку отримав від свого вчителя Пітера Клінча: «Якщо ви не можете грати швидко, грайте смішно!».

Звичайно, Б. Кокрофт цілковито здатен до інтерпретацій у швидкому темпі, але він не відмовляється бути смішним. Іншим джерелом впливу на його твори є композиції інших авторів, будучи, на сьогодні, частиною його репертуару. Він відверто зізнається, що при створенні власних творів цитує деякі композиції, які у нього «в голові та в руках». Разом з тим, з позиції музиканта, готовий музичний твір – це зафіксована остаточна версія його імпровізації, адже автор доти розглядає ідеї в своїх імпровізаціях, доки вони, на його думку, не стануть стабільними, після чого він перетворює їх на композиції.

Пошуки Б. Кокрофтом найкращих способів вираження своєї музичної інтуїції також включають дослідження нових процесів звукоутворення і вважає, що творче дослідження саксофоніста-виконавця ніколи не повинно бути нарцисичною віртуозністю, а функціонувати задля аудиторії музики. Музикант завжди прагне вразити слухача, але, не задля самозадоволення, а мотивується дивувати звичними гармоніями, жанрами формами, котрі, в результаті свого інтенсивного розвитку розгортаються нетрадиційним способом – таким чином, дивуючи публіку.

Творчість Б. Кокрофта для соло-саксофону формується з його мистецької потреби поєднати процес виконання з процесом композиції через моменти імпровізації, які спонтанно виникають під час практики. Яскравим прикладом є його перша в історії композиція. Твір для саксофону соло, був написаний під час навчання музиканта у Франції. Коли він вперше зіткнувся з сучасним репертуаром, то відчув потребу дослідити ще невідомий потенціал свого

інструменту. Вона полягало у формі дослідження можливих тембрових нюансів, що впливають з різних аплікатур, у поєднанні з постійними динамічними контрастами та звуками у найвищому регістрі.

Прагнення митця до нових звучань привели його лише через рік (у 1994 році) до створення Gorge («Ущелина» або «Яр»).

Тут саксофон постає засобом акустичного відтворення електронних звуків, завдяки повторенню ритмічних секцій на різних динамічних рівнях. Вони повторюються в часі за допомогою перманентного дихання. Цей прийом дозволяє виконавцеві грати без його зупинок. Таким чином, з плином часу слухач отримуватиме відлуння звуку, ніби виконавець одночасно був і джерелом звуку, і перешкодою, з якою звук стикається. (Див. *Приклад 2. Gorge*)

Роком радикальних змін для Б. Кокрофта став 1995, коли він загорівся ідеєю «One-Man-Band». Тобто, це було своєрідне шоу, тривалий проєкт, де музикант зумів перетворити свій саксофон на барабанну установку та виконувати справжні ударні соло, енергійно вдаряючи по клавішах; або в електричний бас, за допомогою «ляпасів» у низькому регістрі; чи в електрогітару, спотворюючи звук за допомогою мультифоніки та «гарчання».

Він є артистом Henri Selmer Paris, відомої компанії-виробника кларнетів та саксофонів, мундштуків, використовуваних академічними та джазовими музикантами. Також – американської міжнародної компанії D'addario і членом Міжнародного комітету саксофоністів. Б. Кокрофт регулярно дає майстер-класи у провідних установах, включаючи Паризьку консерваторію та був членом журі на Міжнародному конкурсі Адольфа Сакса в Бельгії [19]. Сьогодні, відомий саксофоніст співпрацює з піаністом Адамом Пінто і разом формує класичний гурт: Rompduo, N.D. Б. Кокрофт займає активну та впливову позицію в австралійській спільноті CSM, а твори митця включені в такі програми, як навчальний план Австралійської комісії з музичних іспитів [7].

РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ТОНКОЩІ НАЙОРИГІНАЛЬНІШИХ КОМПОЗИЦІЙ ДЛЯ САКСОФОНУ БАРРІ КОКРОФТА

2.1. «Black & Blue» Б. Кокрофта у варіантах інтерпретацій

Однією з яскравих композицій Б. Кокрофта, де втілена загальна риса, притаманна для усіх творів митця, а саме, виникнення з повсякденного життя постає твір «Black & Blue». Твір написаний 1995 року для альтового саксофону, уся композиція побудована з використанням сучасних виконавських прийомів, зокрема, тут присутні мультифоніки, симуляція ударів по різних інструментах барабанної установки, відбивання метрики ногою, постукування по корпусу саксофону, різноманітні звукові ефекти, як «Wa Wa» та інші. Для кращого опису усіх присутніх сучасних виконавських прийомів гри було обрано дві відмінні інтерпретації, зокрема, **Крістіана Сегмеля** (Christian Segmehl) - сучасного німецького саксофоніста, який здобув міжнародне визнання завдяки своєму майстерному виконанню та різноманітним музичним проєктам [15] та **Жерара МакКрістала** (Gerard McChrystal) – видатного ірландського саксофоніста, педагога та амбасадора сучасної саксофонної музики [8].

Перш за все, варто відзначити, що Крістіан обирає повільніший темп, більш відповідний зазначеній авторській ремарці Bluesy. Найперші ноти у нього чітко визвучені та доповнені ритмічним постукуванням ноги. (Див. **Приклад 3. «Black & Blue».**)

У цей же час, Жерар обирає значно швидший темп, і, навіть, при кращій акцентуації окремих, визначених композитором долей – його інтерпретація більш програтна через «змазані» інтонації «верхнього голосу». Щодо умовного розподілу мелодичної лінії на «голоси», необхідно зазначити умовний її поділ на виконавство в середньому та верхньому регістрах. Саме ось цей верхній регістр в артикуляційному плані виконаний Жераром –

поступається якістю та чіткістю виконання Крістіана, в якого верхній «голос» дуже чітко проінтоновано та проартикульовано.

Наступною експозицією сучасних прийомів, Б. Кокрофт пропонує виконавство мультифонік, які автор розташовує при проведенні основного тематичного «зерна» в тактах 33-41. (Див. **Приклад 4. Мультифоніки з рекомендованою аплікатурою Т.34-39.)**

Щодо виконавства мультифонік Жераром, слід зазначити також негативну сторону обраного темпу, адже, вони в нього метроритмічно не дослухані, ніби, «покинуті» та нечіткі. Виникає враження, ніби інтерпретація ірландського саксофоніста представлена лише з точки зору самолюбівання в контексті відтворення сучасних прийомів і технік, а не достеменного продукування їхньої якості.

В наступному епізоді твору «Black & Blue», який композитор будує на основі метро-ритмічної фігури з тріолі, де, замість першої ноти – пауза, а це такти 65-72, В цьому відрізку музичної тканини Крістіан дуже достеменно притримується метро-ритмічних вимог та пульсації та будує образну динамічну шкалу – з усіма градаціями та видозмінами, у той час, як Жерар – ще більше прискорює темп, виконує цей відрізок абсолютно беземоційно та «прісно», хоча автором прописана чітка потактова динаміка. (Див. **Приклад 5. т. 66-71)**

Наступний епізод твору – також вартий уваги з ракурсу новітніх прийомів гри, адже, тут композитор трансліює саксофон ударним інструментом, зокрема, удар по низькому Bb імітує бас-барабан, тоді як удар по клавіші F звучить як малий барабан. Саксофоністу необхідно дотримуватись запропонованої композитором аплікатури для отримання різних ударних звуків. У цій частині твору клавіші потрібно натискати голосно, щоб «удари» були чутними, а для збільшення резонансу – слід закрити кінець мундштука та тростину язиком. На цьому відрізку ірландський саксофоніст підійшов до інтерпретації більш творчо, адже, він не лише вдало виконав «ударне соло», а й вся його постава,

міміка, жестикуляція були задіяні в цьому епізоду. Звісно, таке виконавство не позбавлене самолюбівання.

В цілому, аналізуючи гру двох полярно різних саксофоністів, слід прийти до суб'єктивного висновку, що Крістіан Сегмел експонує як цілісно-художній твір, він поєднує усі різнотипні епізоди між собою, незважаючи на їхнє розмаїття та наділяє однією символічною образністю. Поруч з тим, Жерар МакКрістал зосереджується на демонстрації своїх вмінь майстерного виконання сучасних саксофонних прийомів, тим самим, забуваючи, що виконує цілісну композицію, яка у його виконання, поки що виглядає віртуозним і не завжди бездоганно зіграним комплексом новітніх прийомів гри.

2.2. Синтез технічно складних інтерпретаційних прийомів в художньо-образному трактуванні композиції «Beat Me»

Композицію «Beat Me» («Побий мене»), написану через рік після попереднього твору, а саме, 1996 року для тенорового саксофону, умовно можна назвати продовженням тлумачення композитором сучасних прийомів гри. Насамперед, у спадщині митця твір позиціоновано першим, в якому автор ставить завданням перед виконавцем одночасно виконувати багато складних елементів. Такі ж прийоми композитор використовує і у композиції під назвою «Slap Me» («Вдар мене»)

Важливо відзначити, що автор сучасного твору чітко визначає ключовими знаками його тональність – це As-dur. Разом з тим, весь твір, фактично, побудований з лейт-зерна, що постійно ускладнюється та урізноманітнюється завдяки сучасним технікам та виконавським прийомам. Якщо спочатку між кожним проведенням лейт-теми автор розташовує по три такти пауз, то,

поступово ця відстань зменшується, мелодична горизонталь звужується, і потім розгортається і в проєкцію вертикалі, і в бік різноманітності та, навіть, створення музичної візуалізації – саме цього прагне автор у своєму творі. (Див.

Приклад 6. «Beat me»)

Основні два виконавські прийоми, застосовані при первинному викладі теми – це **slap** та **inverse slap**. Якщо slap – це спеціальна *артикуляційна техніка*, за якої саксофоніст створює різкий, «ляпасний» звук за допомогою язика, приклеюючи його до тростини і швидко знімаючи, що формує характерний перкусійний (ударний) ефект, то inverse slap («перевернутий слеп») або **reverse slap** ефект, при якому музикант видає звук, спочатку видихаючи повітря через інструмент, а потім різко притискаючи язик до тростини, зупиняючи потік повітря. Різницю між двома відмінними звуковидобуваннями у цьому творі яскраво демонструє інтерпретація **Карстена Вімбуша** (Karsten Wimbush) [12].

В контексті розвитку основної теми автор також використовує мультифоніки із зазначенням бажаної аплікатури, проте, цей епізод цікавий з точки зору появи нового виконавського прийому, а саме, **burst slap** («вибуховий ляпас»). (Див. **Приклад 7. «Beat me» т. 34**)

Цей прийом – різкий, агресивний перкусійний (ударний) ефект, що досягається шляхом різкого відкриття амбушуру під час виконання звуку, який нагадує удар по корпусу інструмента або ж звучання бас-гітари. Звук має глухий, перкусійний характер. Цікаво, що усі три прийоми, як **slap**, **inverse slap** та **burst slap** композитор використовує в усіх трьох композиціях умовного «циклу»: **«Beat me»**, **«Rock Me»** та **«Slap Me»**.

Поступово, автор ускладнює музичну тканину, що яскраво демонструє цілісно-образним виконанням Карстен. Його інтерпретації характерний синтез образності і драматургії, типової для академічних творів більш класичного зразка, та інноваційний підхід, типовий для творів Б. Кокрофта. Надалі, композитор все більше ускладнює музичну тканину, зокрема, в творі

з'являються тремоло, тріолі та бісбігляндо з використанням правої руки (про що свідчить наявність ремарки), а також – глісандо.

Карстен дуже професійно справляється з виконавством усіх авторських вказівок, а з точки зору даного бакалаврського дослідження, постає доволі цікавим аналіз наступного епізоду твору. (Див. *Приклад 8. «Beat me» т. 161-172*)

У цьому епізоді автор використовує для нотного позначення елементи партитури, зокрема, **beat keys** він фіксує на верхньому нотному стані, а **play notes** – на нижньому. Б. Кокрофт вводить поняття «**beat keys**» та позначає техніку, при якій саксофоніст ударяє пальцями по клавішах інструмента, імітуючи звуки ударних інструментів, зокрема барабанів. Ця техніка дозволяє створювати перкусійні ефекти без використання звукового потоку через мундштук. Варто зазначити, що паралельне виконання ударів та традиційного звукоутворення створює для саксофоніста, зокрема, в контексті інтерпретації Карстена – саме для нього, ряд інтерпретаційних труднощів. Зокрема, якщо уже відштовхуватись від самого виконавства, коли для позначень верхнього нотного стану – не потрібно використовувати звуковий потік через мундштук, а в звичайній грі – це необхідно (нижній нотний стан), то цей різнотипний, навіть, фізично, комплекс формує ряд перешкод, до яких повинен адаптуватись виконавець.

Зважаючи на той факт, що Б. Кокрофт сам є саксофоністом, а свої твори він пише в традиціях поточних імпровізацій, то два виключаючих один одного прийоми звукоутворення – цілком є можливими. Головне зрозуміти кінцевий результат звучання. Автор вдається до ускладнення і цього непростого в технічному аспекті епізоду, додаючи мультифонного звучання та акордового викладу.

Ще одним, новим цікавим епізодом композиції «**Beat me**», бездоганно виконаним Карстеном, є передостання частина твору, де композитор використовує одночасне виконання обертонів (контроль руху повітряного

стовпа) та subtone – техніці, при якій музикант грає дуже тихо, з більш відкритим амбушуром, з меншим тиском язика і повітряного потоку, щоб звук був «оксамитовим» або подібним до шепоту. (Див. *Приклад 9. «Beat me» т. 255-258*)

Баррі Кокрофт застосовує subtone у своїх творах як виразовий засіб, щоб створити контраст між перкусійними ефектами (slap, beat keys) та мелодійними, ніжними фразами. Наприклад: творі «Ku Ku» або «Rock Me!» subtone використовується для створення «контрапункту» до енергійних фрагментів. У даному прикладі композиції «Beat me» це дозволяє виконанню бути динамічно багатим та емоційно насиченим.

2.3. «Ку-Ку» як зразок жанрово-образної характеристики саксофонних творів Б. Кокрофта

Найоригінальнішим в художньо-образному аспекті постає на сьогодні композиція для саксофону сопрано Б. Кокрофта під назвою «Ку-ку». В цілому, твір експонує два плани: перший, пасторального типу, опису, ймовірно, того місця, де головний персонаж, курка, проводить основну частину свого життя та другий – це уже, безпосередньо, імітації різноманітного квоктання, кудкудахтання, тощо. Якщо для першого умовного розділу твору автор не використовує сучасних прийомів виконавства, лише технічно складні моменти, пов'язані із зображальністю, то друга частина твору містить чималу кількість новітніх виконавських прийомів, що чудово демонструє виконавець Гордон Гест (Gordon Gest), інтерпретація якого і буде проаналізована [16]. (Див. *Приклад 10. «Ку-ку»*)

Розпочинається твір з лаконічної висхідної мелодії пасторального типу, композитор, ніби, описує природу та її красу – усе те, що оточує «головну героїню». Інтерпретація Гордона – дуже чутлива, м'яка та емоційно наповнена, усі однотипні мотиви, вміщені в різноманітні групи пасажів – саксофоніст виконує артикуляційно чітко, не забуває про динамічний фон, яскраво прослуховує приховані підголоски внизу та вгорі мелодії, таким чином, вибудовуючи лінію з прихованої поліфонії. Цікаво, що в таких моментах професійний слухач апелюватиме до токатних фортепіанних творів Й. С. Баха.

Перші «прояви» зміни характеру виконання, а, отже, і образності, проходять від такту 105. (Див. *Приклад 11. «Ку-ку» т. 105-119*)

Завдяки мультифонікам Б. Кокрофт дуже вдало зображає ті звуки, котрі видають птахи, зокрема, кури. В поєднанні з синкопованою ритмікою, слепом, широким діапазоном, паузованістю – виникає ефект асинхронного кудкудахтання. Варто зауважити, що виконавство слепом повторюваних звучань, що, подекуди «урізноманітнюються» синкопованими звучаннями широкого амбітусу та мультифоніками у виконанні Гордона – максимально точно демонструє звукову картину того, що відбувається в курятнику. Композитор настільки мальовничо зображає «кудкудахтання», використовуючи новітні прийоми гри на саксофоні, що звук сопранового саксофону абсолютно не нагадує саме цей інструмент.

Окрім вище зазначених сучасних прийомів, автором використано обертони, Key clicks (beat keys) – удари по клапанах саксофона, що створюють перкусійний шумовий ефект; ритмічні пасажі, схожі на барабанний грук; subtone – на низьких нотах для створення м'якої, теплої, атмосфери; і уже традиційний для Б. Кокрофта slap – удари язиком задля створення перкусійного, клацаючого звучання.

Отже, в підсумку варто зазначити, що композитор переслідував наступні звукообразні ідеї:

- сміливо порушує межу між класичною та експериментальною технікою;
- створює музику, яка одночасно віртуозна, фізично активна, ритмічно жива та дотепна;
- використання slap tongue, subtone, beat keys та обертонів демонструє його прагнення розширити палітру саксофонного звуку, роблячи інструмент мульти-тембральним і майже театральним засобом виразності.

ВИСНОВКИ

Згідно з поставленою метою, у бакалаврській роботі було досліджено саксофонну спадщину Б. Кокрофта та виявлено й проаналізовано сучасні виконавські прийоми. Зокрема, варто зазначити, що теброво-звукова модель сучасного інструменту в сольному та камерно-інструментальному виконавстві утверджується завдяки творчій роботі такої постаті, як Баррі Кокрофт. Митець своїми власними композиціями, виконавством та пропагуванням його по цілому світу зумів представити саксофон в нових музично-виразових барвах.

Зокрема, музикант представив новий тембр завдяки співставленим регістровим звучанням, ефектам об'ємного звучання як *vibrato* та *frullato*, ефектам спектрального звучання (флажолети), реалізацією можливостей тривалого звучання при використанні спеціальних видів перманентного дихання. Темброве забарвлення митець здійснює посередництвом застосування *bisbigliando*, здійснюється на інструменті чергуванням звичайних і флажолетних звуків, а також за допомогою додаткових (допоміжних) аплікатур. Також – складно орнаментованих нот, *glissando*, трелей та *tremolo*, різноманітні амбушюрні ефекти.

Слушно, що у деяких своїх творах композитор використовує елементи звучання людського голосу з одночасним виконавством на саксофоні. Такі зразки творів, як «Beat me», «Slap me» - експонують використання різноманітного slap: *inverse slap* та *burst slap*. Мультифоніки та різноманітне глісандо також фігурують одними з частих елементів у практиці Б. Кокрофта. Велику роль композитор надає імітації ударних інструментів, насамперед, різних барабанів барабанної установки, застосовуючи вище озвучені прийоми та техніки. Чималу роль у творах митця відіграє і «бас-гітара».

Отже, в підсумку варто зазначити, що Баррі Кокрофт трактує інструмент саксофон як потужний різнохарактерний і багатообразний оркестр, що, в комплексі з людським голосом здатен змінити стереотипні уявлення про академічний саксофон.

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. 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. Вовк Р. Оптимізація аплікатур як дієвий засіб вирішення завдань темброво-динамічної рівності звукоряду та пальцевої техніки кларнетиста. Теоретичні та практичні питання культурології, 2005. 18, сс. 89–97.
1. Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в контексті музичного мистецтва ХХ століття. Автореф. Дис.канд. ... мистецтвознавства. Суми. 2018. 25с.
3. Крупей М. Шляхи формування художньо-виразного мислення саксофоніста. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса, 2003. Вип. 4. Кн. 2. С. 258-268.
4. Максименко Л. В. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака).
5. Мимрик М. Темброво-виражальні засоби сучасного саксофонного виконавства. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2022. 1 (54), 28–46. URL: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(54\).2022.255421](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(54).2022.255421) .
6. Пастушок Т. Новітні прийоми гри на саксофоні. *Нова педагогічна думка*, 2016. №3 (87). 108-111.
7. About Barry Cockcroft. *Barrysax*. URL: <https://barrysax.com/about-barry-cockcroft/> .
8. Barry Cockcroft Black ‘n’ Blue Gerard McChrystal, Sax. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DQBM4uxwmCs> .
9. Barry Cockcroft, accessed April 8, 2015, <http://www.barrysax.com/about-barry-cockcroft>.

10. Barry Cockcroft: One Man Band Show, Music for Solo Saxophone. Davinci-Edition. URL: <https://davinci-edition.com/product/c00593/> .
11. Bartolozzi B. New Sounds for Woodwind. London: Oxford University Press. 1967.
12. Beat Me! (Barry Cockcroft) performed by Karsten Wimbush. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BlQMStm98Vw> .
13. Brymer J. Clarinet. London: Macdonald & Jane's. 1979. P. 9]
14. Caravan R. L. Polychromatic Diversions for Clarinet. Oswego; New York: Ethos Publications. 1979.
15. Christian Segmehl; Barry Cockcroft: Black & Blue. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lpFIc8jouPo> .
16. Ku Ku, Barry Cockcroft. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ttg_pt3MDSY .]
17. Rufer J. Das Werk Arnold Schonbergs. Kassel; Basel; London; New York: Barenreiter Kassel. 1959. P. 49.
18. Schönberg A. «Harmonielehre» Published by Leipzig-Wien: Verlagseigentum der Universal-Edition A.-G., 1911.
19. The future is our artist. Barry Cockcroft. *Vincero*. URL: http://vincero.si/as_bled-artists/barrycockcroft_eng.php .

ДОДАТКИ

Приклад 1. Частина 1, т. 1-2

I

Lento $\text{♩} = 48$
non vibrato A°

p *slightly flatten* *raise to normal pitch* *mp*

Pedal

Приклад 2. Gorge

Gorge

solo alto saxophone

Barry Cockcroft
1994

freely and slowly

mp *p*

mf *mp*

mf *f* *mp*

mf *accel* *rit*

accel *rit* *accel* *rit*

f *mf* *mp* *p*

don't steal music

Gorge © 2007 Reed Music Pty Ltd
 ISBN 978 1 85451 464 4
 www.reedmusic.com All Rights Reserved

Приклад 3. «Black & Blue».

Black & Blue

solo alto saxophone

Barry Cockcroft
1995

Bluesy $\text{♩} = 92$ $\text{♩} = \text{♩}^{\text{♩}}$

6

10

14

18

22

f

fp

fp

fp

fp

fp

Приклад 4. Мультифоніки з рекомендованою аплікатурою Т. 34-39.

34

38

fp

fp

Приклад 5. т. 66-71.

66 *fp*

68 *mp*

70 *mf* *fp*

Приклад 6. «Beat me»

Barry Cockcroft
1996

$\text{♩} = 104$

f

inv slap

3

inv slap

slap

3

inv slap

3

inv slap

slap

slap

3

inv slap

slap

slap

inv slap

slap

slap

inv slap

slap

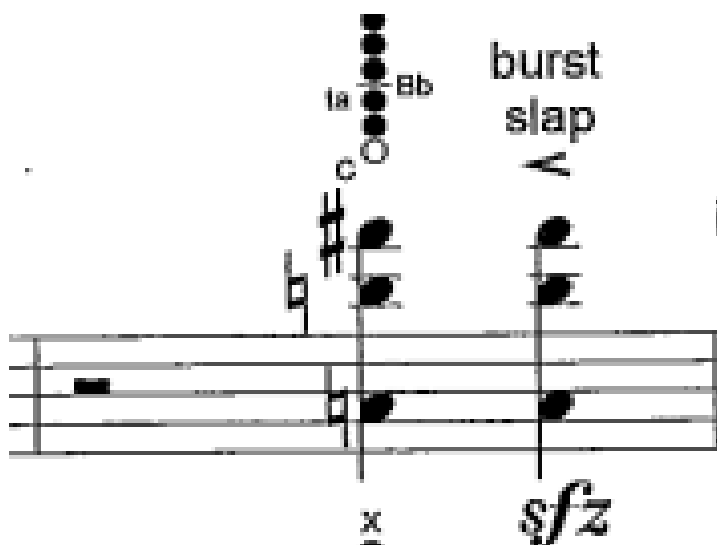
slap

inv slap

slap

slap

Приклад 7. «Beat me». Т. 34



Приклад 8. «Beat me». Т. 161-172

Beat Keys

Play Notes

Fill

f

p

Beat Keys

Play Notes

Fill

Fill

f

mp

Активіз
Перейді

Приклад 9. «Beat me». Т. 255-258

255

gliss through harmonics

mp

Приклад 10. «Ку-ку»

Ку Ку

soprano saxophone

Barry Cockcroft
1997

soprano saxophone

mp

p

7

p

mp

5.4 5.4 5.4 5.4 5.4 5.4

Приклад 11. «Ку-ку». т. 105-119



Second system of the musical score, starting at measure 108. The tempo is marked as quarter note = 120. The system consists of three staves. The first staff contains measures 108-111, with dynamics *pp*, *mf*, *pp*, *mp*, and *pp*. It includes 'Slap' markings and fingerings. The second staff contains measures 112-115, with a *mf* dynamic at the end. The third staff contains measures 116-119, with dynamics *mp* and *mf* circled, and 'Slap' markings. Fingerings are indicated throughout the system.