

**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:

**“Становлення та розвиток
академічного саксофонного репертуару
з середини ХІХ до 80-х рр. ХХ століття”**

Виконавець:
студентка 2 курсу
заочної форми навчання
профілізації «Саксофон»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
другого (магістерського) рівня вищої освіти
ЧОРНА Ольга Миколаївна

Науковий керівник:
доктор філософії, доцент кафедри духових
та ударних інструментів
МАКСИМЕНКО Дмитро Петрович

Рецензент:
доктор філософії, старший викладач
кафедри духових та ударних інструментів
МАКСИМЕНКО Лілія Василівна

Львів - 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ТА ВХОДЖЕННЯ САКСОФОНА ДО РОМАНТИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ.....	9
1.1. Виникнення та розвиток конструкції саксофона.....	9
1.2. Саксофон як частина симфонічного оркестру.....	18
РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ САКСОФОНА ЯК СОЛЮЮЧОГО ІНСТРУМЕНТА.....	22
2.1. Репертуар ХІХ століття (на прикладі <i>Фантазії на оригінальну тему Жуля Демерссемана</i>).....	22
2.2. Перша чверть ХХ століття (на прикладі <i>Concertino da camera</i> Жака Ібера).....	28
2.3. Друга чверть ХХ століття (на прикладі <i>Sequenza IXb</i> Лучано Беріо).....	36
ВИСНОВКИ.....	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	44
ДОДАТКИ.....	49

ВСТУП

Актуальність теми. Актуальність дослідження «Становлення та розвиток академічного саксофонного репертуару з середини ХІХ до 80-х років ХХ століття» зумовлена кількома ключовими чинниками, що стосуються як історико-культурного, так і виконавсько-педагогічного контекстів. Незважаючи на те, що саксофон є відносно молодим інструментом у системі європейського академічного інструментарію, його поступове входження в професійну музичну традицію засвідчило глибоку трансформацію виконавських уявлень, композиторського мислення та жанрових меж у музиці ХІХ–ХХ століть.

Вивчення репертуарного формування саксофона як академічного інструмента дозволяє осмислити динаміку його стилістичних трансформацій — від оперно-салонної інтонаційності романтизму до концептуально орієнтованого авангардного сольного виконавства другої половини ХХ століття. Аналіз таких віхових творів, як *Фантазія на оригінальну тему* Жуля Демерссемана, *Concertino da camera* Жака Ібера та *Sequenza IXb* Лучано Беріо, надає змогу виявити еволюцію як композиторських підходів до саксофона, так і зміни виконавських парадигм. Ці твори не лише репрезентують відповідні історико-стильові етапи, а й є репертуарною основою для сучасних виконавців.

Об'єктом дослідження є академічна музика для саксофона як складова європейської інструментальної традиції ХІХ–ХХ століття.

Предмет дослідження – Процеси становлення та еволюції сольного саксофонного репертуару в академічному жанровому контексті, зокрема в аспекті стилістичного, формального та виконавського розвитку на прикладі ключових творів різних історичних періодів.

Мета дослідження – Проаналізувати основні етапи становлення та розвитку академічного саксофонного репертуару від середини XIX до 80-х років XX століття, виявити стилістичні й жанрові особливості сольних творів для саксофона, охарактеризувати роль окремих композиторів у формуванні репертуарного канону, а також простежити еволюцію функціонування саксофона в академічному музичному просторі.

Досягнення поставленої мети потребує постановки і вирішення таких **завдань**:

1. Проаналізувати історичні передумови виникнення саксофона та з'ясувати особливості його включення до романтичного інструментарію другої половини XIX століття.
2. Охарактеризувати становлення саксофона в симфонічній та камерно-оркестровій практиці на межі XIX–XX століть, окресливши функції інструмента в академічному середовищі.
3. Виявити особливості сольного саксофонного репертуару XIX століття на прикладі *Fantaisie sur un thème original* Ж. Демерссемана, проаналізувати жанрову модель та виконавські особливості твору.
4. Дослідити трансформацію сольного репертуару в першій чверті XX століття на прикладі *Concertino da camera* Ж. Ібера, зосередившись на формальних і стилістичних параметрах твору.
5. Проаналізувати принципи авангардного трактування саксофона у другій половині XX століття на прикладі *Sequenza IXb* Л. Беріо, з акцентом на технічні інновації та композиційну структуру.
6. Систематизувати хронологію формування академічного сольного репертуару для саксофона з середини XIX до 80-х років XX століття.

7. Визначити художньо-стильові тенденції у становленні саксофонного репертуару, а також виявити особливості розвитку виконавської техніки в історичній перспективі.

Методи дослідження. У процесі дослідження застосовано комплекс взаємодоповнюючих методів, які дали змогу всебічно охопити історичні, аналітичні, виконавські та естетичні аспекти формування академічного репертуару для саксофона у хронологічному та стильовому вимірах.

Базовим виступає історико-культурний метод, що дозволив простежити генезу саксофона як інструмента в контексті європейської музичної традиції, зокрема його входження до оркестрового складу в епоху романтизму та поступове визнання в академічному середовищі. Саме цей метод було використано при розгляді еволюції конструкції інструмента (підрозділ 1.1) та аналізі ролі саксофона в симфонічній практиці XIX століття (підрозділ 1.2).

Для характеристики стилістичних особливостей творів Жуля Демерссемана, Жака Ібера та Лучано Беріо було застосовано метод музикознавчого аналізу, який дозволив виявити жанрову природу, формотвірні принципи, ладово-гармонічну організацію та специфіку фактури розглянутих композицій. Цей метод є визначальним у підрозділах 2.1–2.3, де здійснено порівняльну інтерпретацію музичних текстів, які уособлюють різні етапи репертуарного розвитку саксофона.

Порівняльний метод забезпечив можливість зіставлення творів із різних історичних періодів з метою виявлення еволюції композиторських підходів до саксофона як сольного інструмента. Його використано для виявлення спільного й відмінного у трактуванні фактури, технічних вимог до виконавця, інтонаційної мови та структурної логіки у творах трьох композиторів.

Також було використано аналітико-інтерпретаційний метод, що дозволив врахувати як текстологічний рівень музичного твору, так і виконавські нюанси, зокрема емоційно-образну сферу, динамічні та артикуляційні моделі, що безпосередньо пов'язані з саксофонною виконавською традицією. Цей підхід є важливим для осмислення виконавського потенціалу саксофона в різних жанрових і стилістичних умовах.

Теоретичну основу дослідження становлять праці українських та зарубіжних дослідників, присвячені історії, теорії та практиці академічного саксофонного виконавства, а також аналітичному вивченню сольного репертуару для цього інструмента. Значну роль у формуванні наукового підґрунтя відіграють дослідження, що висвітлюють процес становлення саксофона в європейській музичній традиції XIX–XX століть, зокрема роботи В. Авілова [1], Д. Зотова [8], М. Крупця [11; 12], які аналізують стильові, жанрові та виконавські аспекти саксофонного мистецтва в контексті історичних змін. Вагомими для теоретичної рефлексії стали праці О. Котляревської [10] щодо варіативності музичного твору та К. Білої [3], яка розглядає жанрово-стильові моделі інструментального концерту, що дозволяє поглибити розуміння функціональних змін саксофонного концерту як жанру.

Окрему увагу приділено дослідженням Д. Максименка [13–19], в яких розглянуто різні аспекти концертного саксофонного репертуару — від аналітики поемних форм до концепцій циклічності у творах для саксофона з оркестром. Його аналітичні студії, присвячені творам А. Глазунова, А. Томазі, К. Дебюссі та представникам французької школи, становлять значний внесок у формування методології аналізу академічного репертуару для саксофона. Важливими є також розвідки Л. Максименко [17–19] щодо сучасних технік

гри, а також праця А. Понькіної [20], що окреслює спектр новітніх виконавських прийомів у творах 1970–1990-х років.

Серед зарубіжних джерел варто виокремити класичну працю Г. Берліоза в редакції Р. Штрауса *Treatise on Instrumentation* [26], а також дослідження Б. Бартолоцці *New Sounds for Woodwind* [25], у яких ґрунтовно описано технічні й акустичні можливості духових інструментів, включно з саксофоном.

Наукова новизна дослідження полягає у здійсненні системного аналізу процесу становлення та розвитку академічного репертуару для саксофона в період від середини XIX до 80-х років XX століття, що охоплює перехід від поодиноких віртуозно-салонних композицій до концептуально орієнтованих творів модерністського та авангардного напрямів. Уперше у вітчизняному музикознавстві досліджено три репертуарні моделі сольного письма для саксофона як репрезентативні зразки різних історико-стильових етапів: романтичну фантазію (на прикладі твору Жуля Демерссемана), академічну концертну форму (на прикладі *Concertino da camera* Жака Ібера) та експериментально-структурну композицію другої половини XX століття (*Sequenza IXb* Лучано Беріо).

Практичне значення одержаних результатів. Основні положення та висновки магістерського дослідження створюють методологічну та фактологічну основу для подальшого розвитку виконавської, педагогічної й аналітичної роботи у сфері академічного саксофонного мистецтва. Аналіз репертуарних моделей у творчості Ж. Демерссемана, Ж. Ібера та Л. Беріо сприяє формуванню глибшого розуміння виконавських стратегій, інтерпретаційних підходів і технічних рішень, що є актуальним як для студентів, так і для професійних виконавців. Отримані результати можуть

стати підґрунтям для подальших студій у галузі історії саксофонного виконавства, зокрема в контексті формування національного академічного репертуару.

Структура дослідження. Робота складається із вступу, двох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ТА ВХОДЖЕННЯ САКСОФОНА ДО РОМАНТИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

1.1. Виникнення та розвиток конструкції саксофона

Ще до того, як Адольф Сакс вийшов на історичну арену, європейські майстри неодноразово експериментували з конструкціями духових інструментів, що працювали на основі коливань одинарного язичка, який збуджував повітряний стовп усередині трубки. Один із таких ранніх прикладів з'явився ще у 1807 році — його автором був французький годинникар Дефонтенель [39, 1077]. Часто цей інструмент згадується серед прообразів майбутнього саксофона.

За своєю формою він представляв дерев'яну трубку, досить грубо оброблену, оснащену тринадцятьма клапанами. До неї було прикріплено мундштук, подібний до того, що використовується у кларнеті, але з мундштучною трубкою, помітно нахиленою назад. Разтруб мав характерний вигин — він був скерований угору й трохи вперед. Сьогодні єдиний відомий зразок цього експериментального інструмента зберігається в музейних фондах Паризької консерваторії. За зовнішнім виглядом винахід Дефонтенеля нагадує саксофон, але, на відміну від нього, має циліндричний канал. Ця остання характерна деталь була невідома до тих пір, поки практичний експеримент німецького музиканта Д. Кула, проведений ним у 30-х роках вже нашого століття, не встановив, що при передуванні інструмент Дефонтенеля дає інтервал дуодецими (як кларнет), а не октаву, і є, по суті, попередником сучасного бас-кларнета [37, 21].

На користь цього висновку можна навести пояснення англійського музикознавця Ф. Рендалла, який також досліджував попередників саксофона:

«Вороги Сакса, а їх у Парижі у нього було чимало, побачили в примітивному дерев'яному інструменті, виготовленому годинниковим майстром із Лізьє Дефонтенелем, прототип саксофона. Звісно, мундштук його кларнета зручно згинається до губ виконавця, а перевернутий разтруб і конічний зовні стовбур роблять його схожим на саксофон» [39, 1077].

Необхідно згадати і про каледоніку, винайдену у 1820 році шотландським музичним майстром Вільямом Мейклом, яка своїм «матовим» звучанням наближалася до саксофона. Вважається, що В. Мейкл, зупинившись на початковій моделі інструмента, передав його для подальшого вдосконалення англійському майстру дерев'яних духових інструментів Д. Буду, який, завдяки деякій зміні конструкції та напрямку разтруба, зігнутого ним під кутом 80°, перетворив каледоніку на дещо інший за формою і звучанням інструмент [39, 1077]. Завдяки таким пошукам народився альт-фагот (див. додаток 1) – дерев'яний інструмент, вкритий темно-коричневою фарбою, з конічною внутрішньою формою корпусу. За зовнішнім виглядом він нагадував фагот, але його мундштук зберігав аналог мундштука кларнета. Альт-фагот був налаштований на октаву вище сучасного фагота.

Ще одним попередником саксофона вважається тенорун – дерев'яний інструмент із дзьобоподібним мундштуком, винахід якого приписують відомому англійському кларнетисту Генрі Лазарусу (1815–1895) [39, 1078]. Насправді тенорун — це тенор-фагот, налаштований на кварту вище сучасного фагота. Вважають, що Г. Лазарус, який ще в дитинстві грав на тенор-фаготі, сплутав його з альт-фаготом, що внесло плутанину в назви інструментів. Це питання було згодом уточнене знавцем музичних інструментів Рендалом. Найімовірніше, обидва згадані інструменти мали лише часткову схожість із саксофоном, і тому більшість дослідників не вважають їх безпосередніми попередниками інструмента А. Сакса. Для цього

потрібні більш значущі конструктивні ознаки, які мали, наприклад, офіклеїд і бас-кларнет.

Версія про гібрид цих двох інструментів є офіційно визнаною, оскільки саксофон дійсно поєднав у собі багато звукових характеристик як сімейства мундштучних інструментів, так і особливості звучання дерев'яної групи. З офіклеїдом саксофон ріднить металева конічна трубка та розвинена клапанна система, а з бас-кларнетом – мундштук, схожий на дзьоб, і разтруб, вигнутий у формі курильної трубки.

Родинний зв'язок між цими інструментами підтверджує й перший опис саксофона, зроблений Г. Берліозом у статті «Музичні інструменти А. Сакса» [26]. Він зазначив, що «дітище» А. Сакса має подібність до зовнішньої форми офіклеїда та мундштука бас-кларнета, що наділяє його технічними та звуковими можливостями низьких регістрів. Таким чином, саксофон, народжений блискучим творчим задумом А. Сакса, увібрав у себе окремі якості інших духових інструментів.

У 1845 році А. Сакс представив саксофон на відомій французькій національній виставці, а 22 червня 1846 року отримав патент на десять років (див. додаток 3). До нього він додав детальний опис свого нового сімейства язичкових інструментів. У патенті невтомний майстер зазначив, що створив саксофон у різних строях, утворивши два окремих сімейства саксофонів: для симфонічного оркестру та для духового оркестру.

Створюючи ці групи, Сакс мав на меті збагатити звукову палітру інструмента новими тембровими відтінками та розширити його діапазон. Перше сімейство складалося з шести різновидів у строях F та C, а друге – з семи інструментів у строях Es та B. Кожен різновид саксофона отримав назву відповідно до теситури, прийнятої в розподілі вокальних голосів:

- сопраніно in Es або in F (діапазон: des1 – ges1 – as3);

- сопрано in B (діапазон: as – es3;
- альт in Es (діапазон: des – as2);
- тенор in B (діапазон: As – es2);
- баритон in Es (діапазон: Des – as1);
- бас in B (діапазон: As1 – des1 – es1);
- контрбас in Es (діапазон: Des1 – ges – as).

Сучасний саксофон має досить великий діапазон, що охоплює чотири повні октави (від сі-бемоль малої октави до до п'ятої октави). В оркестровому й ансамблевому виконанні зазвичай використовується трохи менший діапазон – дві з половиною октави (від сі-бемоль малої октави до фа-діз третьої октави). Саксофон є транспонуючим інструментом, його звучання залежить від строю й розташоване на відповідний інтервал нижче або вище нотного запису. Діапазон кожного саксофона поділяється на чотири регістри: нижній, середній, високий та найвищий.

Кожен із них має унікальне звукове забарвлення, на що звертав увагу Гектор Берліоз. Він писав, що звук саксофона «м'який і зворушливий у верхньому регістрі, повний і маслянистий у нижньому, а в середньому регістрі – надзвичайно виразний» [26, 309]. Берліоз також зазначав, що тембр саксофона є унікальним, викликає асоціації зі звучанням віолончелі, кларнета та англійського ріжка, але з металевим відтінком, що надає йому особливого характеру. Загалом, це абсолютно своєрідний тембр, що викликає невиразні асоціації зі звучанням віолончелі, кларнета, англійського ріжка з домішкою металевого відтінку, що надає йому особливого характеру» [26, 309].

У цих словах французького композитора дуже точно охарактеризована виразна сторона звучання інструмента. Звукова палітра саксофона, багата барвами, здатна створювати найрізноманітніші за настроєм і змістом музичні

образи. Звучання інструмента справді індивідуальне – подібне до людського голосу.

Саксофон-сопраніно, будучи найвищим за звучанням у своєму сімействі, має яскравий і виразний звук, що нагадує звучання малого кларнета, проте, на відміну від нього, все ж таки має м'якший відтінок звучання, позбавлений певної різкості, властивої малому кларнету. Саксофон-сопрано в нижньому та середньому регістрах дещо нагадує тембр англійського рожка, а у верхньому та частково у найвищому регістрі – корнет. Цьому інструменту притаманне повне й насичене звучання. Найбільш виразне й благородне звучання саксофона-сопрано проявляється в музиці кантиленного характеру. Технічні можливості цього інструмента доволі великі.

Одним із найвиразніших представників сімейства саксофонів є саксофон-альт. Його багата й різнобарвна звукова палітра надає йому статусу одного з найяскравіших солюючих голосів духових, симфонічних, джазових оркестрів, а також різних камерних ансамблів. Ці якості привертають увагу багатьох композиторів, які у своїх творах доручають саксофону-альту виконання мелодій кантиленного характеру та складних технічних пасажів. Саксофон-тенор, так само як і альт, широко використовується в сольній, оркестровій і камерно-ансамблевій музиці. Завдяки своєму повному, насиченому звуку та значним технічним можливостям саксофон-тенор здатний виконувати як кантилену, так і технічно складні пасажі.

Саксофон-баритон має густе й потужне звучання, особливо в нижньому та верхньому регістрах. Його верхній регістр звучить дещо приглушено. Саксофон-баритон здатний виконувати мелодії кантиленного характеру. Технічні можливості інструмента доволі великі. Саксофон-бас відзначається об'ємним і насиченим звучанням у нижньому та середньому регістрах. У

верхньому ж регістрі інструмент звучить доволі напружено. Технічні можливості саксофона-баса дещо обмежені.

Безперечно, сімейство саксофонів має звукову однорідність і спільність конструкції. Саксофон складається з трьох основних частин: мундштука з тростиною, підмундштучної трубки та корпусу з розвиненою системою клапанно-важільного механізму. Кінець трубки інструмента має форму розгорнутого догори раструба.

Найважливішою частиною інструмента є мундштук. За своїм зовнішнім виглядом він являє собою виточений і відшліфований з каучуку, ебоніту, оргскла або спеціального металевого сплаву повний циліндр дзьобоподібної форми. Цей характерний вигляд йому надає зріз, зроблений у верхній частині, який слугує виконавцеві зручною опорою для верхніх зубів. Під зрізом є отвір прямокутної форми, що переходить в ідеально рівний майданчик, на якому кріпиться тростина.

Строго розрахований внутрішній профіль мундштука, що вимагає при виготовленні точної, можна сказати, ювелірної роботи, значною мірою визначає якість звуку саксофона. Саме тут, у так званій звуковій камері, зароджується звук. Вельми необхідним приладдям мундштука є тростина, яка виконує роль язичка — збудника коливань повітря всередині трубки саксофона. Тростина вирізається зі стовбура зрілого очерету. Вона має прямокутну форму, що звужується догори. Саксофоністи зазвичай обирають тростину за щільністю, товщиною, блиском її верхнього шару. Тильний бік тростини — це плоска, добре відшліфована поверхня. Форма поперечного перерізу, ширина, товщина і конфігурація зрізу тростини, а також зрілість очерету справляють істотний вплив на її пружні властивості. Адже від них залежать як ступінь збудження язичка (а отже, і легкість звукоутворення), так і якість витягуваних звуків (стійкість інтонації, тембр, гучність).

Щоб підтримувати необхідні умови коливального процесу, тростину виготовляють відповідно до розмірів мундштука, щоб її так звана робоча частина була дещо ширшою і довшою за його проріз, а товщина «серцевини» і кінчика узгоджувалася з крутизною скосу мундштучного майданчика. Необхідною умовою для роботи тростини є її надійне закріплення на майданчику мундштука. На саксофоні це здійснюється за допомогою спеціального затискача.

Корпус саксофона являє собою конічну трубку параболічної форми. Нижня, вигнута частина саксофона прикріплена до основної частини корпусу за допомогою U-подібної трубки. Верхній же кінець корпусу, або так звана підмундштучна трубка, зігнутий у протилежний від раструба бік під кутом приблизно 90 градусів. Така будова корпусу є необхідною з точки зору акустики та зручності гри на саксофоні. Однак високі інструменти родини — сопраніно і сопрано — зазвичай виготовляються з прямою конусоподібною трубкою. Параметри трубки саксофона варіюються залежно від розмірів кожного виду інструмента.

Корпус саксофона виготовляється з кольорового металу, склад сплаву і товщина якого значною мірою впливають на тембр звуку. Для виготовлення трубки використовують переважно томпакову мідь або спеціальний металевий сплав. Зверху корпус інструмента сріблять або покривають позолотою, а іноді й лаком. У стінках корпусу саксофона просвердлено 25–27 звукових отворів, розміри яких збільшуються разом із розширенням звукового каналу інструмента. Вони пов'язані з клапанно-важільною системою, що дозволяє виконавцю змінювати довжину коливного в трубці стовпа повітря і отримувати таким чином хроматичний звукоряд у межах доступного конструкцією інструмента звукового діапазону.

Першою ділянкою цього звукоряду є звуки сі-бемоль малої октави до до-дієз другої октави. Звуки, що лежать вище цієї ділянки, витягуються способом передування. Для цього інструмент оснащений спареним октавним клапаном, який пов'язаний із двома невеликими реєстровими отворами, розташованими відповідно до вимог акустики на $1/8$ (на краю верхнього кінця основної трубки) і $1/15$ (на середині підмунштукової трубки) усієї довжини корпусу інструмента.

Принцип дії спареного октавного клапана полягає в тому, щоб допомогти резонуючому стовпу повітря роздробитися, тим самим здійснюючи передування звуків хроматичної шкали інструмента на октаву. Тому реєстрові отвори висвердлюють у корпусі саксофона точно в місці утворення одного з вузлів стоячої хвилі. Одне реєстрове отвір забезпечує передування на саксофоні в діапазоні хроматичного звукоряду від ре другої октави до соль-дієз другої октави, інше — у межах від ля другої октави до верхньої межі звукового діапазону інструмента. Таким чином, реєстрові отвори відіграють основну роль у розширенні хроматичного звукоряду саксофона.

Щодо принципу зміни висоти звуків під час гри, то він доволі простий: саксофоністу необхідно лише натискати або відпускати пальцями відповідні цим звукам клапани або важелі. При цьому, послідовно відкриваючи звукові отвори, саксофоніст отримує хроматичну гаму.

Конструкція саксофона успадкувала переваги так званої бьомовської механіки, але з тими змінами, яких вимагали особливості будови саксофона. У процесі освоєння саксофон зазнавав неминучих конструктивних варіацій, які не зачіпали основу початкової моделі Сакса, а лише доповнювали її в деталях. Щоб покращити звукові якості інструмента, а також розширити його технічні можливості, виробники дещо збільшують об'єм каналу саксофона,

модифікують мундштук і, як наслідок цього, удосконалюють клапанну механіку.

Перші моделі саксофона мали два окремих, не пов'язаних між собою октавних клапани, три бічних клапани для лівої руки та один для правої, а також додатковий клапан для вказівного пальця лівої руки, що дозволяло виконавцям продовжувати верхню межу діапазону до фа третьої октави. Нижній регістр інструментів Сакса обмежувався сі-бемолем малої октави за нотацією. Також були два бічні клапани b і c другої та третьої октав і клапани для мізинців gis і es першої та другої октав.

У 1880 році сам винахідник спробував розширити нижню межу діапазону, створивши модель альтового саксофона з нижнім звуком ля малої октави завдяки деякому подовженню разтруба. У 1890 році французька фірма «Lecomte» здійснює серйозну конструктивну зміну – винаходить систему зведеного октавного клапана, що значно покращує технічну мобільність інструмента. А американська компанія «Conn» спільно з відомим на той час кларнетистом і віртуозом-саксофоністом Е. Лефебром додає бічний клапан мі-бемоль третьої октави [1, 5].

Робота над удосконаленням конструкції саксофона не припиняється до сьогодні, що, безсумнівно, сприяє прогресу як самого саксофона, так і виконавської майстерності на ньому. Різні виробники намагаються внести в механіку інструмента власні нововведення. Такі відмінності в будові саксофонів мають, наприклад, моделі інструментів компаній «Selmer» і «Buffet» (Франція), «Conn» і «Ton King» (США), «Yamaha» (Японія), «Amati» (Чехія), «B&S» (Німеччина) та багато інших. Зазначимо, що сучасні моделі саксофонів – це інструменти складної конструкції, і не дарма над їх створенням працюють люди найрізноманітніших спеціальностей: від інженера-акустика до працівника складального цеху і музиканта-експерта.

1.2. Саксофон як частина симфонічного оркестру

Вже у 1845 році, ще до отримання патенту Адольфом Саксом, його інструменти — зокрема саксофони, а також саксгорни і саксотруби — почали використовуватись у складі французьких військових оркестрів. Вони замінили частину традиційних дерев'яних і мідних духових інструментів, таких як гобої, фаготи та валторни. Важливою є й обставина, що саме у Франції, куди Сакс переїхав у 1842 році, інструмент уперше отримав статус академічного: у Військовому училищі при Паризькій консерваторії засновується перший у світі клас гри на саксофоні, який очолював сам автор винаходу.

Згодом починає активно зростати кількість спеціалізованих творів та методичних розробок, що були адресовані новому інструменту. Саксофон, зокрема, почали інтегрувати у військову оркестрову практику не тільки у Франції, але й у Великій Британії, Італії, Іспанії. Незважаючи на те, що початково він був призначений для духових складів, уже в середині XIX століття інструмент з'являється в оперних та симфонічних партитурах.

Уперше саксофон прозвучав на оперній сцені у 1844 році — під час прем'єри опери Жоржа Кастнера «Останній цар Юдеї». Першим композитором, який наважився залучити цей інструмент до симфонічного оркестру, вважається Жорж Бізе. У двох сюїтах, створених на основі музики до драми Альфонса Доде «Арлезіанка», композитор використав саксофон не лише як темброву барву, а й як сольний голос, чітко окреслений у структурі оркестру. Подібний інтерес до новинки виявили й інші автори. Джакомо Мейєрбер у своїх операх «Пророк» (1849) і «Африканка» (1865) залучив саксофон до оркестру, підкреслюючи його незвичайне звучання. Він висловив захоплення, назвавши його «досконалістю тембру». Джоаккіно Россіні, прослухавши гру на саксофоні, зазначив, що «ніколи не чув нічого

прекраснішого». У свою чергу, Ріхард Вагнер після відвідування майстерні Сакса у Парижі 1853 року, створив новий мідний інструмент — тубу Вагнера, що поєднувала риси тромбона і валторни.

Завдяки новизні художнього потенціалу саксофона, а також схвальним оцінкам авторитетів свого часу (зокрема, Берліоза), інструмент поступово набував поширення у симфонічному жанрі, найчастіше — в межах оперних оркестрів. Серед тих, хто включав саксофон до своїх партитур, були:

- Джакомо Мейєрбер — «Пророк» (1849), «Африканка» (1865);
- Амбруаз Тома — «Гамлет» (1868), «Франческа да Ріміні» (1882);
- Лео Деліб — «Сільвія» (1876);
- Жюль Массне — «Король Лахорський» (1877), «Іродіада» (1881), «Вертер» (1886);
- Каміль Сен-Санс — «Генріх VIII» (1883);
- Венсан д'Енді — «Фервааль» (1895).

Деякі композитори використовували саксофон як додаткову темброву фарбу — у дублюваннях, без сольних фрагментів. Проте були й ті, хто писав для саксофона яскраві соло — як, наприклад, Амбруаз Тома. Серед більш сміливих прикладів — залучення до оркестру кількох саксофонів різного регістру (наприклад, у Венсана д'Енді або Массне у його оркестровій композиції «Героїчний марш»).

Хоча саксофон порівняно рідко з'являвся у симфонічному оркестрі, музика Бізе до «Арлезіанки» (1874) стала однією з найвідоміших і найдосконаліших реалізацій його інструментального потенціалу у цьому контексті. У Першій сюїті саксофону відведено сольну партію в «Прелюдії», а у Другій — у частині «Інтермеццо». У цих фрагментах інструмент не тільки включається до оркестрової фактури, але й виконує функцію головного мелодичного провідника. Бізе вміло інтегрував саксофон у симфонічну тканину — як у

функції дублювання, так і як самостійний виразник тембрової ідеї. Йому вдалося не лише реалізувати темброву унікальність інструмента, а й розкрити його ліричну природу. Однак через новизну саксофона в партитурі трапляються й альтернативні ремарки щодо заміни інструмента, здебільшого кларнетом.

Особливо різнопланово саксофон представлено у варіації Прелюдії з Першої сюїти: він заповнює середній регістр між крайніми діапазонами оркестру, забезпечуючи однорідність тембрової структури, а також підкреслює ліричну основу основної теми. В Інтермеццо з Другої сюїти інструмент бере участь у дублюваннях, підсилюючи загальне звучання, а в епізодах *tutti* — додає об'єму. Найпомітніші моменти за участю саксофона — сольні фрагменти, хоча й небагаточисельні, але надзвичайно виразні.

Одне з найважливіших соло розміщене у другій частині Прелюдії (Перша сюїта). Саме тут саксофон виступає як носій лейтмотиву. Він звучить майже наодинці, на фоні легкого струнного супроводу, завдяки чому образ постає особливо виразно. Бізе цілеспрямовано обрав саме цей інструмент для передачі характеру персонажа.

Ще одне сольне проведення звучить у частині «Передзвін» (*Andantino*) Першої сюїти, де саксофон надає контрасту ліричній лінії й нагадує про тембр людського голосу. Тут використано середній регістр інструмента, що додає звучанню теплоти й оксамитовості.

У добу романтизму композитори вперше спробували включити саксофон до повноцінної симфонічної партитури. Цим самим інструмент був відкритий широкій аудиторії і поступово закріпився як академічно визнаний. Надалі саксофон не тільки почав активно інтегруватися в симфонічний оркестр, а й набув вагомого значення в ансамблевих формах. Яскравим прикладом є

«Болеро» М. Равеля, де залучено одразу три типи саксофонів — сопраніно, сопрано і тенор, що дозволило досягти багатобарвного звучання.

До інших значущих творів із участю саксофона належать:

- «Різдвяна симфонія» І. Фрайя (1853),
- «Симфонічні варіації» для фортепіано з оркестром Сезара Франка (1885),
- сюїта «Враження про Італію» (1889) і симфонічна поема «Життя поета» (1892) Г. Шарпантьє,
- «Домашня симфонія» Р. Штрауса (1903), де саксофонний квартет включений до оркестру,
- «Рапсодія» для саксофона з оркестром К. Дебюссі (1908),
- Четверта симфонія Ч. Айвза (1916).

Однак війна 1870 року між Францією та Пруссією стала переломним моментом у долі інструмента: багато провідних французьких саксофоністів, зокрема Е. Лефебр, емігрували до США, де згодом і зосередився подальший розвиток саксофонної школи. У результаті саксофон так і не був повноцінно інтегрований до європейської симфонічної традиції. Звична система духових інструментів продовжувала еволюціонувати у межах власної структури.

Попри те, що до 1930-х років у партитурах симфонічного та оперного характеру саксофон все ж використовувався, приклади сольного або ансамблевого застосування залишалися винятковими. Проте вже в XX столітті інструмент остаточно утвердився у ролі універсального виразника у багатьох жанрах музичного мистецтва, продемонструвавши свою життєздатність і в академічному, і в прикладному контексті.

РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ САКСОФОНА ЯК СОЛЮЮЧОГО ІНСТРУМЕНТА

2.1. Репертуар ХІХ століття (на прикладі Фантазії на оригінальну тему Жуля Демерссемана)

Після того, як у 1840-х роках Адольф Сакс представив світові новий духовий інструмент — саксофон, реакція академічного середовища виявилася неоднозначною. Протягом перших десятиліть існування цей інструмент сприймався радше з настороженістю, іноді — з відвертим скепсисом. Консервативні кола музичної спільноти не поспішали визнавати його як повноцінного учасника академічного процесу. Водночас, процес прийняття, хоч і повільний, все ж набував динаміки, і вже до кінця ХІХ століття уявлення про саксофон значною мірою змінилися. Інструмент почали трактувати як автономний сольний голос, що здатен на виразову глибину, пластичність інтонацій та технічну витонченість.

Перші композиції, створені спеціально для саксофона, виникли у Франції — країні, яка на той час була не лише політичним і культурним центром, а й осередком новаторських музичних ідей. Значна частина цих творів належала композиторам, які або навчалися у Адольфа Сакса, або співпрацювали з ним у рамках виконавських проєктів Паризької консерваторії, зокрема у військових духових оркестрах. Одним із яскравих представників цієї початкової хвилі був *Жан-Батист Сінжеле* (Jean-Baptiste Singelée, 1812–1875) — бельгійський скрипаль, диригент і композитор, який став одним із перших авторів, що систематично працював з новим інструментом і створив для нього цілий ряд високоякісних творів.

У доробку Сінжеле — понад тридцять композицій для саксофона в різних інструментальних конфігураціях. Більшість з них датуються періодом між 1850 і 1870 роками:

- Premier Solo de Concert (1853)
- Fantaisie sur des motifs de 'La Somnambule', *op. 49* (1856) – фантазія на теми з опери «La » В.Белліні.
- Fantaisie, *op. 50* (1856) – одна з перших оригінальних п'єс для саксофона. (Присвячена генералу Емілю Феліксу Флері, ад'ютанту Наполеона III)
- Fantaisie sur un thème suisse, *op. 51* (1856)
- Fantaisie Pastorale, *op. 56* (1858)
- Concerto, *op. 57* (1858)
- Fantaisie, *op. 60* (1858)
- Souvenir de la Savoie, *op. 73* (1860)
- Solo de Concert №1, *op. 74* (1860)
- Fantaisie brillante, *op. 75* (1860)
- Solo de Concert №2, *op. 77* (1860-1861)
- Adagio et Rondo (1861)
- Concertino, *op. 78* (1861)
- Caprice (1862)
- Solo de Concert №3, *op. 83* (1862)
- Solo de Concert №4, *op. 84* (1862)
- Fantaisie brillante, *op. 86* (1862)
- Fantaisie, *op. 89* (1863)
- Solo de Concert №5, *op. 91* (1863)
- Solo de Concert №6, *op. 92* (1863)

- Solo de Concert №7, *op.93* (1863)
- Solo de Concert №8, *op.99* (1864)
- Fantaisie, *op. 101* (1864)
- Fantaisie, *op. 102* (1864)

Сінджеле писав свої твори переважно для сольного виконання саксофоністами, зокрема для конкурсних виступів, тому ці твори були створені з урахуванням вимог до високої технічної майстерності. Тим самим сприяв популяризації інструмента серед широкої аудиторії та серед професійних музикантів

Ряд його творів були написані для використання в освітньому контексті, як частина навчальної програми для студентів музичних навчальних закладів (Паризька консерваторія, для класу А.Сакса)

Усі оригінальні, сольні твори для саксофона Жана-Батиста Сінджеле характеризувалися *технічною складністю* (складні арпеджіо, швидкі пасажі, зміни темпу, інші технічні елементи), що давали можливість демонструвати майстерність виконавця, *ритмічною складністю та варіативністю* (не тільки вміння показати виконавську майстерність, а й вміння контролювати зміну ритму і темпу), *мелодійністю та виразністю* (мелодії в його творах часто мали плавні, виразні лінії, що дозволяли виконавцям виконувати їх з різноманітними динамічними відтінками, інтерпритаціями).

Серед творчості Жана Батиста Сінджеле особливе місце займають ансамблеві твори для саксофонів — саме він є автором першого в історії твору, написаного спеціально для саксофонного квартету, що стало важливим кроком у становленні академічного саксофонного репертуару.

- Premier Quatuor pour saxophones, *op. 53*. (1857) – перший у світі оригінальний квартет для саксофонів, класична 4-ьох частина форма;

- Deuxième Quatuor pour saxophones, *op. 102* (припускається, але офіційно не підтверджений)
- Grand Quatuor Concertant (припускається, але офіційно не підтверджений)- можливо твір був незавершений, або був втрачений.
- Duo Concertant, *op. 55* (1858) – дует для двох саксофонів та фортепіано. *Опублікований у 1864 році. Присвячений Жану-Жоржу Кастнеру.*

Сінжеле у своїх ансамблевих творах продемонстрував, що саксофон може виконувати різноманітні ролі в ансамблі: бути як солістом, так і частиною гармонійного ансамблю. Та завдяки своїм творам сприяв утвердженню саксофона в ансамблевих формах, зокрема у камерному музикуванні.

Саме камерні твори Жана-Батиста Сінжеле стали основою для подальшого розвитку академічного саксофонового репертуару.

У другій половині XIX століття відбувається значний розвиток академічної саксофоної музики, яка збагачується новими творами інших французьких композиторів:

- **Ежен Жанкур** - Grand Duo pour Saxophone et Piano (1859),
- Andante et Allegro pour Saxophone et Piano (1859),
- Mélodie pour Saxophone et Piano (1859)
- **Гіацинт Елеонор Клозе** – Andante et Allegro (1857)
- Solo de Concours (1865)
- **Поль-Агріколь Женен** – Solo de Concours, *op.13* (1874) – один з найвідоміших конкурсних творів.
- **Шарль-Едуард Лефевр** – Solo de Concours, Fantaisie-Caprice (кін.XIXст.) – виконувались на випускних іспитах.
- **Клеман Ленуар** - Fantaisie dramatique pour saxophone et piano (кін. XIX ст.)

Усі вищезгадані композитори сприяли становленню саксофона як серйозного академічного сольного інструменту, створюючи твори не лише для навчання, а й для конкурсів Паризької консерваторії, концертного репертуару військових оркестрів та солістів. Їхня творча спадщина стала фундаментом для подальшого розвитку саксофонної академічної школи.

Однак, одним із найвизначніших композиторів XIX ст, який зробив значний внесок у розвиток саксофону в академічному мистецтві, та завдяки кому інструмент почав отримувати все більше уваги в академічних колах, що сприяло подальшому його розвитку як сольного інструмента став **Жуль Демерссман** (1833–1866) — французький композитор, флейтист, який був одним із перших композиторів, хто активно підтримав Адольфа в популяризації нових духових інструментів, зокрема саксофона.

Відома його конкурсна п'єса *Premier Solo de Concours: Andante et Bolero* (1866) став обов'язковим твором для студентів Паризької консерваторії. Композитор поєднує в ньому складні технічні пасажі з ліричними мелодіями, розвиваючи типову для конкурсного жанру драматургію. Такі твори не лише перевіряють виконавський рівень, але й формують інтерпретаційну культуру, яка передбачає глибоке розуміння стилістики доби.

Серед творів Демерссмана особливе місце посідає *Fantaisie sur un thème original*, op. 57 (близько 1860 р.) - один з перших найвідоміших оригінальних творів для саксофона. Цей твір був створений для альт-саксофона та фортепіано і присвячений близькому другу та учневі Адольфа Сакса – *Анрі Війю* (Henri Wuille).

Твір базується на оригінальній темі, створеній самим Демерссманом (на відміну фантазій на популярні теми, які були тоді модними). Це вказує на його бажання надати саксофону статусу повноцінного академічного інструмента.

Fantaisie sur un thème original, op. 57 є прикладом концертної фантазії з чіткою тричастинною формою, каденцією і кульмінаційною кодою. У ній поєднано стилістику французької опери, романтичну експресію.

Вступна частина (*Andante* або *Lento*) пропонує розгорнуту кантилену з багатим динамічним і агогічним оформленням. Саксофон тут виступає як сольний голос із вокальним характером, а партія фортепіано має супровідну, гармонічно збагачену роль, використовуючи розкладені акорди та прозору фактуру.

Середній розділ (*Allegro* або *Allegro moderato*) демонструє технічну майстерність: пасажі, гами, арпеджіо, стрибки на октаву, трелі й прикраси. Структура цього розділу побудована як послідовність контрастних епізодів, пов'язаних тематичною тканиною. Діалог між саксофоном і фортепіано стає більш активним, а фразування — стисненим і театралізованим. Кульмінації передуює каденція, яка надає виконавцеві простір для імпровізаційного варіювання й демонстрації повного технічного арсеналу.

Фінал (*Allegro vivace*) має енергійну, ритмічно чітку побудову з елементами маршу або рондо. Основна тема трансформується у кульмінаційну коду, де знову з'являється в піднесеному вигляді, завершуючи композицію блискучим фіналом. Гармонічна мова твору базується на діатоніці з типовими модуляціями до домінантових, субдомінантових і паралельних тональностей. У каденціях з'являються хроматичні проходи, які створюють мікротональні відтінки й розширюють палітру тембрових ефектів.

З виконавського погляду твір є складним і вимагає глибокого технічного і стилістичного опрацювання. Контроль інтонації у верхньому регістрі, чіткість артикуляції, динамічна гнучкість і фразувальна витонченість — усе це є обов'язковими компонентами інтерпретації. Водночас твір став еталонним у педагогічному репертуарі: його часто виконують на іспитах, конкурсах, як

підсумкову або дипломну програму, що засвідчує його статус у професійній підготовці саксофоністів.

У ширшому контексті *Fantaisie* op. 57 — це не лише взірць високоякісної музики, але й своєрідний художній маніфест саксофона як сольного інструмента. Твір презентує інструмент як багатогранний голос: ліричний, технічно блискучий, емоційно драматичний і водночас тонкий за формою. Саме через подібні композиції відбулося закріплення саксофона в академічному просторі.

Таким чином, уже в другій половині XIX століття сформувалися основні риси академічного репертуару для саксофона: орієнтація на концертну фантазію як найгнучкіший жанр, педагогічна функція конкурсних соло, зв'язок із оперною стилістикою, а також інтерес до камерних ансамблів. На цих підвалинах у XX столітті працювали Жак Ібер, Фернандо Беріо, Олександр Глазунов та Анрі Томазі. Рання історія саксофонної літератури — це історія інтеграції нового інструмента у високі музичні форми, що з часом лише поглиблювалася та розгалужувалась.

2.2. Перша половина XX століття (на прикладі *Concertino da camera* Жака Ібера)

Перша половина XX століття позначилась як період остаточного входження саксофона в академічне середовище європейської та американської музики. Якщо XIX століття здебільшого ознаменувалося появою віртуозних, педагогічних та салонних композицій для цього інструмента, то з початком наступного століття відбулося кардинальне розширення його функцій. Відбувається зростання інтересу до цього інструменту серед композиторів. Саксофон починає фігурувати у камерній музиці, симфонічних партитурах і концертних формах. Композитори вже не сприймають його як епізодичний

елемент, а надають йому статус повноцінного музичного голосу з унікальними тембровими, ліричними і драматичними характеристиками, що можуть конкурувати з традиційними духовими та смичковими інструментами. Саме в цей період з'являється низка творів, написаних спеціально для саксофона, які стали основою професійного репертуару та відкрили нові виразові можливості інструмента.

Першим знаковим жестом у цьому процесі стала «*Rapsodie pour orchestre et saxophone*» (1901-1911). Це один із перших академічних творів для саксофона авторства великого французького імпресіоніста **Клода Дебюссі**. Твір був написаний на замовлення *Елізи Холл (Elise Hall)*, американської меценатки та аматорки-саксофоністки, яка активно підтримувала розвиток академічного репертуару для саксофона.

Композитор не встиг завершити оркестровку, бо не поспішав писати для нового інструменту, який спочатку не сприймав серйозно, однак вже після смерті Клода Дебюссі, оркестрову версію завершив *Андре Капле*.

Першим виконавцем «*Rapsodie pour orchestre et saxophone*» Клода Дебюссі був *П'єр Маю* – французький саксофоніст. Прем'єра твору відбулась 14 травня 1919 року в Парижі.

Незважаючи на тривале за часом написання твору, сам факт його написання засвідчив визнання інструмента одним із найавторитетніших представників модернізму. І завдяки Капле, «Рапсодія» стала повноцінним, концертним твором для саксофона й оркестру, який увійшов до основного саксофонного академічного репертуару.

У цьому ж напрямку слід згадати і **Андре Капле** – друга Клода Дебюссі та аранжувальника його творів. У своїх творах «*Legend*» (1903) і «*Impressions d'automne*» (1905) - написаних на замовлення Елізи Холл, використав саксофон не лише як соліста, а й як тонкий колористичний засіб у камерних і

оркестрових текстурах. Це були одні з перших зразків серйозної, поетичної, оригінальної музики для саксофона, у яких композитор зберігаючи імпресіоністичну легкість і прозорість, надає інструменту поетичну і майже голосову виразність. У них саксофон постає як інструмент камерної лірики.

Ці твори часто виконуються на конкурсах і концертах, слугуючи еталоном для інтерпретаційної майстерності саксофоністів.

Хоча композитор не залишив великої кількості творів безпосередньо для саксофона, однак він міг бути джерелом натхнення для інших композиторів, які звернулися до саксофона як до носія тембрової виразності.

Серед наступних важливих віх — «*Choral varie*», ор. 55 – видатний твір для саксофона альт з оркестром, написаний французьким композитором **Венсаном д'Енді** у 1903 році. Це один із перших зразків, де саксофон функціонує як повноцінний соліст поряд з оркестром у межах варіаційної форми. Твір також написаний на замовлення Елізи Холл.

Перша прем'єра твору відбулась 5 січня 1904 року в Бостоні, США - французьким саксофоністом *Жорджем Лонжевалем*, а вже через 4 місяці на концерті *Societe Nationale de Musique* відбулась прем'єра у Парижі. Завдяки якій саксофон сприяв визнанню як повноцінний сольний інструмент в академічній музиці.

У своєму «Хоралі» композитор демонструє глибоку ліричність, технічну витонченість та багатство тембрових барв саксофона, а у стильових особливостях поєднує романтизм та імпресіонізм з елементами поліфонії.

Відзначається й «*Legende*» ор. 66 **Флорана Шмітта** (1918), яка вражає емоційною насиченістю та складністю фактури, розкриваючи саксофон як інструмент глибокої експресії. Твір також був написаний на замовлення Елізи Холл. Його публікація відбулась у 1919 році видавництвом Editions Durand.

У 1930-х роках фіксується справжній вибух інтересу до саксофона серед академічних композиторів. Зокрема, у 1934 році, шведський композитор **Ларс-Ерік Ларссон** створює «Концерт для альт-саксофона», ор. 14,- це один із перших концертів для альт-саксофона з оркестром у скандинавській музиці, який суттєво вплинув на розвиток академічного саксофонного репертуару.

Концерт був написаний спеціально для *Сігурда Рашера*, німецько-американського саксофоніста, який активно сприяв розвитку академічного саксофонного репертуару. Прем'єра відбулась 27 листопада 1934 року в місті Норрчепінг, Швеція. Соло на саксофоні виконував сам Сігурд Рашер.

Оригінальна версія концерту виявилась технічно складною для багатьох саксофоністів через використання специфічних виконавських прийомів гри, тому у 1980-х роках Ларссон створив спрощену редакцію твору, щоб зробити його більш доступним для ширшого кола виконавців.

«Концерт для альт-саксофона» Ларс-Еріка Ларссона є важливим внеском у академічний репертуар для саксофона, демонструючи можливості інструмента в контексті класичної музики. Цей твір став зразком для подальших композицій для саксофона та сприяв визнанню інструмента в академічному середовищі.

У той же час з'являється низка знакових французьких творів. У 1935 році **Жак Ібер** пише «*Concertino da camera*», що стало символом модерністського підходу до інструментальної стилістики. Композитор присвячує «Концертіно» видатному саксофоністу - Сігурду Рашеру.

У 1936 році **Ежен Боцца** презентує ліричну «*Aria*», а 1937 року **Даріус Мійо** створює «*Scaramouche*» на прохання саксофоніста *Марселя Мюля*. Твір поєднує академічну форму із джазовими елементами та народною музикою, що зробило його популярним серед класичних саксофоністів у всьому світі.

Прем'єра твору відбулась в червні 1940 року на Radio-Paris у Франції, Марселем Мюлем.

Паралельно виникають сонати для альт-саксофона — зокрема, *Бернхарда Хайдена* (1937), *Пола Крестона* (1939), а дещо пізніше — *Пауля Гіндеміта* (1943). Ці композиції демонструють новий рівень аналітичного підходу до інструмента, розширюючи його присутність у сфері камерної академічної музики. Саксофон починає сприйматися не як другорядний або сценічний ефект, а як учасник складної формальної драматургії, нарівні з фортепіано.

Після Другої світової війни спостерігається подальше розширення репертуару. У 1944 році з'являється «Концерт» *Пола Крестона*, за ним — «Концерт» *Інгольфа Даля* (1948) та «Фантазія» *Вілла-Лобоса* (1948). Усі ці твори представляють національні стилі у модерністському ключі, демонструючи саксофон як засіб втілення нових тембрових рішень. Особливу увагу привертає «Концерт для альт-саксофона з оркестром» *Анрі Томазі* (1949), написаний як конкурсний твір для Паризької консерваторії та присвячений *Марселю Мюлю*. У творі інструмент перетворюється на художній голос доби, що здатний до глибокої риторичності, емоційної вразливості та блискучої технічної реалізації.

Прем'єра «Концерту для альт-саксофона з оркестром» Анрі Томазі відбулась 2 березня 1950 року в Парижі, де Мюль виступив солістом у супроводі Оркестру Національного радіо Франції під керівництвом самого композитора.

У підсумку можна стверджувати, що в першій половині XX століття відбувається оформлення академічного канону для сольного саксофона. Цей репертуар охоплює широкий стильовий спектр — від імпресіонізму до неокласицизму — і включає як камерні, так і великі оркестрові форми.

Кожен із вищезгаданих творів є не просто музичним дослідом, а повноцінною мистецькою заявою, що засвідчує зростання довіри композиторів до інструмента як до засобу глибокого художнього висловлення.

Серед усіх творів, що були написані для саксофона в першій половині ХХ століття, особливе місце належить «*Concertino da camera*» **Жака Ібера** — одному з найбільш значущих творів французького неокласицизму. Цей твір, створений у 1935 році спеціально для видатного саксофоніста Сігурда Рашера, не лише акумулював основні досягнення академічної саксофонної школи свого часу, а й відкрив нові горизонти у драматургічній побудові, інструментальній фактурі та стилістичній гнучкості. У «*Concertino da camera*» саксофон постає як провідний голос, здатний вільно переходити від віртуозних пасажів до ліричних фраз, від танцювального руху до контрапунктної взаємодії з оркестром. Саме з цієї причини твір став ключовим об'єктом для глибокого музикознавчого аналізу — не тільки як важливий артефакт епохи, але й як концептуальна модель для подальшого розвитку саксофонного репертуару.

Цей концертний твір вирізняється не лише високим рівнем технічної складності, а й внутрішньою цілісністю форми, витонченістю оркестрового письма та повною відповідністю естетичним настановам неокласичного стилю міжвоєнної доби. «*Concertino da camera*» став першим твором для саксофона, який був однозначно сприйнятий як зразок повноцінної концертної форми у професійному музичному середовищі. З цього моменту починається новий етап розвитку саксофонної літератури — етап, у якому інструмент остаточно виходить за межі педагогічного та салонного вжитку і займає гідне місце серед сольних інструментів, здатних вести складну драматургічну взаємодію з оркестром. Твір Ібера, з одного боку, втілює риси французького

неокласицизму, а з іншого — виконує роль репертуарного прориву, завдяки якому саксофон було виведено з периферії академічного музичного простору.

Структура «*Concertino da camera*» складається з двох великих частин — *Allegro con moto* та *Larghetto – Animato molto*, що виконуються без паузи, але мають чітке змістове й функціональне розмежування. *Allegro con moto* являє собою вільну форму з елементами сонатності, побудовану на зіставленні контрастних тем, динамічних імпульсів і поліфонічних прийомів. Основна тема вирізняється моторністю, наявністю арпеджіо, хроматичних ходів, синкоп і коротких фраз, які піддаються активному варіюванню. Гармонічна структура першої частини базується на принципах розширеної тональності, в якій замість класичної функціональної тяглості використовується система локальних гармонічних центрів, що переходять один в інший за допомогою полігармонії та модуляцій. Завдяки цьому звучання твору набуває просторової багатовимірності, при цьому зберігаючи внутрішню прозорість. Оркестровка навмисно позбавлена перевантаження: камерний склад оркестру функціонує як гармонічна, ритмічна та темброва опора для саксофонного соліста.

Друга частина — *Larghetto* — виконує роль ліричного центру композиції. У ній провідною стає аріозна тема в середньому регістрі саксофона, що розгортається у вигляді широкої кантилени з виразними інтервальними побудовами. У цьому розділі змінюється метроритмічна структура: темп сповільнюється, фактура стає прозорішою, зменшується поліфонічна насиченість. Оркестрова партія набуває характеру фрагментарного супроводу — короткі репліки дерев'яних і струнних інструментів утворюють атмосферу динамічної стабільності, яка підкреслює сольну лінію. Гармонія тяжіє до стабільного тонального центру, однак завдяки використанню модальних елементів зберігається багатобарвність. Тематичний розвиток у цій частині є помірно варіативним, основна увага зосереджена на

тонких тембрових відтінках, деталях артикуляції та нюансах динамічного профілю. Саксофон у цьому розділі виконує роль співучого голосу, що розкриває всю палітру ліричних можливостей інструмента.

Завершальна частина — *Animato molto* — органічно витікає з попередньої, не створюючи контрасту, а радше завершуючи еволюцію тематичного матеріалу. У ній спостерігається посилення ритмічної активності, повернення тем з першої частини, але вже в новому контексті. Композитор вводить швидкі арпеджіо, хроматичні пробіги, широкі інтервали, складні ритмічні фігури з синкопами й акцентами. Артикуляційна палітра стає максимально різноманітною: поєднуються легато, стаккато, подвійне стаккато, раптові зміни темпу й динаміки. Оркестр підсилює драматизм: з'являються короткі ремінісценції попередніх тем у новій гармонічній інтерпретації, гармонічна мова ускладнюється за рахунок полігармоній та атональних елементів. Кульмінація відбувається в розгорнутій коді, де тематичні й фактурні елементи перетинаються, утворюючи завершальну конструкцію з високою емоційною напругою.

З виконавського погляду «*Concertino da camera*» потребує надзвичайної технічної підготовки, тонкої інтерпретаційної чутливості, а також здатності до гнучкого фразування та контролю звуковидобування у широкому динамічному діапазоні. Особливої уваги потребують дихальні навички: розширені фрази, інтенсивні темпові переходи й різкі динамічні контрасти вимагають ретельної дихальної стратегії. У розділі *Larghetto* виконавцю необхідно підтримувати стабільний інтонаційний центр і зберігати вокальну природу звуку навіть у найменших динамічних відтінках. Також надзвичайно важливо зберігати баланс між солістом і камерним оркестром, що особливо складно у ритмічно насичених епізодах.

Отже, «Concertino da camera» Жака Ібера є не просто зразком віртуозної техніки або прикладом стилістичної витонченості, а повноцінним художнім висловом, який увібрав у себе ключові тенденції першої половини ХХ століття. Завдяки цьому творові саксофон остаточно утвердився як самодостатній інструмент у структурі академічної музики — інструмент, здатний до глибокого драматургічного розвитку, складної форми та різноманітних стилістичних перевтілень. «*Concertino da camera*» і сьогодні залишається наріжним каменем як у виконавській, так і в педагогічній практиці, входячи до обов'язкового репертуару кожного професійного саксофоніста.

2.3. Друга половина ХХ століття (на прикладі *Sequenza IXb* Лучано Беріо)

Друга половина ХХ століття стала етапом глибокої трансформації музичної мови, що виявилось у розширенні естетичних орієнтирів та нових формах інструментального мислення. У цьому багатовекторному художньому контексті саксофон остаточно втрачає статус інструмента-епізода й входить до кола засобів виразності, які активно використовуються композиторами Заходу. Його функція зазнає сутнісних змін: від романтичного або оперного забарвлення — до статусу експериментального інструмента, здатного передавати як ліричну гнучкість, так і крайню енергетичну напругу авангардного стилю.

У 1950-х роках спостерігається послідовність розвитку французької лінії кантиленного звучання та віртуозної техніки. **Поль Моріс** у своїй відомій сюїті «*Tableaux de Provence*» (1948-1955) поєднує мелодику французького фольклору з неокласичними прийомами. Цей твір, спочатку задуманий для

мецо-сопрано, отримує друге життя в транскрипції для альт-саксофона, що зумовлює його входження до основного концертного репертуару.

Цей твір присвячений видатному саксофоністу Марселю Мюлю і є одним із найвизначніших у класичному саксофонному репертуарі XX ст. Прем'єра відбулась 9 грудня 1958 року, саксофоністом Жан-Марі Лондексом з Оркестром Бреста.

Альфред Дезанкло у своїй композиції «*Prelude, Cadence et Finale*» (1956) структурує матеріал у формі драматичного триптиха, де каденція виконує роль не лише технічної демонстрації, а й драматургічного ядра всього твору.

«*Prelude, Cadence et Finale*» демонструє технічні та виразні можливості саксофона, поєднуючи елементи класичної та сучасної музики. Цей твір є обов'язковим твором у багатьох конкурсах та іспитах для саксофоністів. Також широко виконується як у навчальних закладах, так і на професійних сценах.

До симфонічної стилістики саксофона звертається шведський композитор *Ерланд фон Кох*, розкриваючи потенціал інструмента в оркестровому середовищі з акцентом на формотворчу експресію.

Відомими оригінальними творами для саксофона *Ерланда фон Коха* вважаються:

- «*Vision*» для альт саксофона та фортепіано або струнного оркестру (1950) – присвячений режисеру *Інгмару Бергману*;
- «*Концерт для альт-саксофона з оркестром* (1958) – присвячений саксофоністу *Сігурду Рашеру*. У творі поєднується скандинавський колорит з сучасною гармонією та ритмікою;

- «*Monolog Nr.4*» для саксофона соло (1975) – присвячений Сігурду та Карині Рашерам. Твір багатий на використання розширеного діапазону інструмента та виконавський прийомів гри;
- «*Соната для альт-саксофона та фортепіано*» (1985) – музика з елементами імпресіонізму та модернізму;

Твори Ерланда фон Коха відзначаються глибоким музичним змістом, технічною майстерністю та емоційною виразністю. Вони є важливими для розуміння розвитку саксофонного репертуару в XX столітті.

У 1970-х роках починається нова хвиля жанрових і стильових пошуків. «*Соната для альт-саксофона та фортепіано*», ор.29, **Роберта Мучинські** (1970)- являє собою зразок камерного синтезу американської гармонії та джазових ритмів.

Соната була написана для американського саксофоніста *Трента Кайнастона*. Спочатку Мучинські планував назвати твір «Desert Sketches» або «Desert Serenade», але Кайнастон переконав його обрати назву Sonata, щоб підкреслити серйозність композиції та уникнути її недооцінки. Прем'єра відбулась в 1970 році Трентом Кайнастоном, і з того часу твір став важливою частиною академічного саксофонного репертуару.

Поворотним моментом стає діяльність італійського композитора *Лучано Беріо*, який у 1980 році адаптує свою «*Sequenza IXa*» (для кларнета) до альт-саксофона, створивши «*Sequenza IXb*». Цей твір уособлює перехід до концепції інструмента як суб'єкта звукової драматургії нового типу — з використанням мікроінтонацій, спектральних технік, регістрового розширення і гнучкої фразової структури. У цьому сенсі «*Sequenza IXb*» виступає не стільки як транскрипція, скільки як автономне втілення естетичних ідей у новому виконавському середовищі. Беріо розглядає саксофон як носія складної звукової матерії, де техніка і філософія звуку

об'єднуються в одне ціле. Твір стає символом включення саксофона до серйозної камерної традиції, де інструмент наділений роллю інтерпретатора авторської думки.

Спочатку Беріо написав «*Sequenza IXa*» для кларнета та присвятив кларнетисту Мішелю Аріньякі, але згодом адаптував її для альт-саксофона, співпрацюючи та надихаючись швейцарським саксофоністом *Іваном Ротом*.

Першим виконавцем адаптованої для альт-саксофона «Секвенції» став британський саксофоніст *Джон Харл*. Прем'єра твору відбулась у 1981 році в Лондоні.

Основою композиції є принцип гнучкого серійного розгортання, що базується на комбінації двох вихідних рядів (семизвучного та п'ятизвучного), які разом охоплюють хроматичну шкалу. Беріо не застосовує їх у традиційному додекафонному сенсі, а створює з них серії мікроформ, варіацій, мелодичних структур і інтервальних елементів, що постійно модифікуються. Особливе місце займає інтервал як основа для цілісного розвитку тематичного матеріалу.

Форма твору визначається як неперервний звуковий потік, структурований у серію умовних секцій із власною рельєфністю. Логіка композиції наближується до фазової: кожна секція базується на певній інтонаційно-ритмічній конфігурації, що змінюється поступово. Поворотним моментом є систематична поява ноти G $\flat$ — вона відіграє роль інтонаційного центру, навколо якого організовуються кульмінації. Особливо це помітно у центральному розділі R, де ця нота функціонує як вершина інтонаційного розвитку.

Ритмічна структура композиції динамічно нестабільна: часті зміни темпу, інструкції типу «*sempre un poco instabile*», застосування *rubato* створюють враження змінної часової тканини. У поєднанні з насиченою

динамікою (від *ppp* до *ff*) та детальною артикуляцією утворюється ефект багатоголосого звучання одного інструмента.

З точки зору виконавської практики твір вимагає екстраординарної технічної й інтерпретаційної готовності. Безвібраційне звуковидобування, часта зміна регістрів, нестандартні аплікатурні моделі, гнучка динаміка — усе це формує надзвичайне навантаження на виконавця. Незважаючи на фрагментарність структури, виконавець має досягти ефекту цілісного інтонаційного та драматургічного потоку.

Смисловий центр твору полягає в рефлексії нестабільності як основи сучасного музичного мислення. Звук тут розглядається не як засіб лінійного розвитку, а як інтонаційна одиниця, що набуває значення лише в контексті постійної зміни. Така концепція поєднання складної структури й живої виразності утворює *Sequenza IXb* як зразковий твір для сольного виконавства кінця XX століття.

Таким чином, твір Беріо постає не просто як віртуозне випробування, а як концептуальний архетип, що визначає нову роль саксофона в академічній традиції. Його місце в репертуарі є фундаментальним — не лише як технічного виклику, а як прояву нової філософії звуку.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дало змогу простежити поступову еволюцію академічного репертуару для саксофона, починаючи від його першого з'явлення в європейському музичному просторі до повноцінного визнання інструмента як виразника сучасної композиторської думки у другій половині ХХ століття. У роботі використано міждисциплінарну методологію, яка включає в себе історичні, естетичні, жанрово-стильові та виконавські підходи до аналізу ролі саксофона в академічній музиці. Послідовний аналіз трьох ключових етапів — від романтизму до авангардного періоду — дав змогу виявити основні напрямки розширення художньо-функціонального потенціалу цього інструмента.

Перший розділ зосереджено на формуванні саксофона в умовах романтичної естетики. Незважаючи на відносну новизну інструмента, який виник у середині ХІХ століття, його входження до складу симфонічного та камерного оркестру відбувалося повільно й уривчасто. Його присутність у партитурах мала скоріше епізодичний, ніж системний характер — зазвичай у програмних або екзотичних фрагментах. Таке використання не формувало стабільного репертуарного пласту, проте засвідчувало виразову силу інструмента. Саме в цей період з'являються перші зразки оригінальних творів для саксофона, здебільшого у формі сольних концертних п'єс, розрахованих на виступи в концертних залах, салонних подіях чи навчальних установах.

Другий розділ акцентує увагу на утвердженні саксофона як сольного інструмента із самостійною репертуарною лінією. Особливу увагу зосереджено на «Фантазії на оригінальну тему» (ор. 57) Жуля Демерссемана. Аналіз показав, що твір відповідає моделям віртуозної концертної фантазії доби романтизму, що характеризується емоційною контрастністю, оперним

мелодизмом і високим рівнем технічної складності. У творі саксофон розкривається як інструмент із широким виразовим діапазоном і гнучкістю технічного виконання. Цей твір не лише є самодостатнім музичним об'єктом, а й знаменує собою етап становлення сольної традиції для саксофона, зорієнтованої на публічне концертне виконання поза межами освітніх цілей.

У третій частині дослідження розглянуто «Concertino da camera» Жака Ібера — композицію, що демонструє новий рівень сприйняття саксофона як інструмента, здатного до повноцінного музичного діалогу з камерно-оркестровим складом. Твір відображає вплив неокласичних тенденцій, імпресіоністичних принципів та раннього модернізму. Аналіз Concertino показує, як композитор ефективно інтегрує саксофон у складну фактурну структуру оркестру, зберігаючи при цьому яскраву виразність інструмента. Композиційна форма поєднує три частини — Allegro con moto, ліричне Larghetto та фінальне Animato molto — що свідчить про логічну тематичну цілісність та продуману динаміку. Завдяки цьому Concertino da camera отримує визнання в міжнародному академічному середовищі як зразок великої форми для саксофона.

Найвищий ступінь складності та концептуального новаторства у саксофонній літературі досягається у другій половині XX століття, прикладом чого є «Sequenza IXb» Лучано Беріо. Цей твір є втіленням нової естетики, де основний акцент зміщено з традиційної формальної логіки на мікропроцеси артикуляції, тембру, інтонаційної мінливості. Саксофон у «Sequenza IXb» виступає носієм експериментальних технік, включаючи мультифонію, нестабільне дихання, мікроінтонації. Беріо втілює ідею «звуку як форми», в якій виконавець стає повноцінним учасником творчого процесу, інтерпретуючи складну композиційну тканину. Твір символізує розрив із

класичним виконавським мисленням і утвердження нової ролі інструмента в контексті сучасної академічної музики.

Підсумовуючи, можна констатувати, що репертуар для саксофона в академічному контексті від середини XIX до 1980-х років пройшов шлях від епізодичного нововведення до стійкої композиторської та виконавської традиції. Цей розвиток — від романтичної фантазії Демерссемана до радикальної драматургії Беріо — відображає не тільки зростання технічної складності, а й глибину ідейної трансформації інструмента. Саксофон вийшов за межі інструмента для демонстрації техніки й емоційного забарвлення — він став засобом осмислення музичного часу, структурної пластики та матеріальної природи звуку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авілов В. Саксофон в контексті музично-виконавської традиції XIX–XX століть: до проблеми інструментально-виконавського стилізового моделювання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2012. 19 с
2. 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.
3. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : монографія. Київ : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. 139 с.
4. Бірюльов Ю. Метафора, барва, звук: культура авангарду. Львівщина. Історико-культурні та краєзнавчі нариси. Львів : Центр Європи, 1998. С. 268–279.
5. Варнавська В. До проблеми розробки критеріїв дослідження інтонаційної варіантності в композиторській техніці XX століття. Статті молодих музикознавців України. Київ, 1986. Вип. 1. С. 23–34
6. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–47.
7. Громченко В. В. Твори для інструмента соло у сучасній музичній практиці: виконавський аспект. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. 2014. Вип. 26. С. 31-38.
8. Зотов Д. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2018. 20 с.
9. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. ст. / Ін-т мистецтвознавства,

- фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120-140.
10. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору : культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1996. 19 с.
 11. Крупей М.В. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 15 с.
 12. Крупей М. Шляхи формування художньо-виразного мислення виконавця-саксофоніста. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. Вип. 4. Кн. 2 : Музичне мистецтво і культура. С. 258–268.
 13. Максименко Д. П. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2018. 19 с.
 14. Максименко Д. Інтерпретаційні засади концерту для саксофона з оркестром Олександра Глазунова. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2012. № 2. С. 142–147.
 15. Максименко Д. Концерт для саксофона Анрі Томази в контексте становлення саксофонного репертуара во Франції. European Applied Sciences. 2016. Вип. 12. С. 5–7.
 16. Максименко Д. Одночастинні поемні жанри у контексті становлення саксофонового концертного репертуару XIX–XX століть. Науковий вісник Національної музичної академії імені П.Чайковського. 2013. Вип. 100. С.159–170.
 17. Максименко Д. Рапсодія К. Дебюссі: до проблеми становлення концертного академічного саксофонного репертуару. Наукові записки

Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.
Серія: Мистецтвознавство. 2012. №3. С. 50–56.

18. Максименко Д. Циклічні концерти для саксофона з оркестром (XX століття): композиційно-драматургічний аспект. Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2013. Вип. 23. С. 48–54.
19. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). Київське музикознавство. 2013. Вип. 47. С. 217–223.
20. Понькіна А. Нові виконавські прийоми гри в сонатах для саксофона 70–90-х років XX століття. Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т. Шевченка : Педагогічні науки : зб. наук. ст. Луганськ : Альма-матер, 2008. №4 (143). С. 213–220.
21. Посвалюк В. Наукові дослідження виконавства на духових інструментах в Україні на сучасному етапі. Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. 2008. № 1 : До 95-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. С. 112–117.
22. Рудика О.А. Створення Паризької консерваторії як визначальний фактор формування нової музично–освітньої системи. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2020. Т. 3. Вип. № 34. С. 37–43.
23. Сюта Б. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006. 256 с.
24. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західно-європейського бароко в українській музиці другої половини XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 19 с.

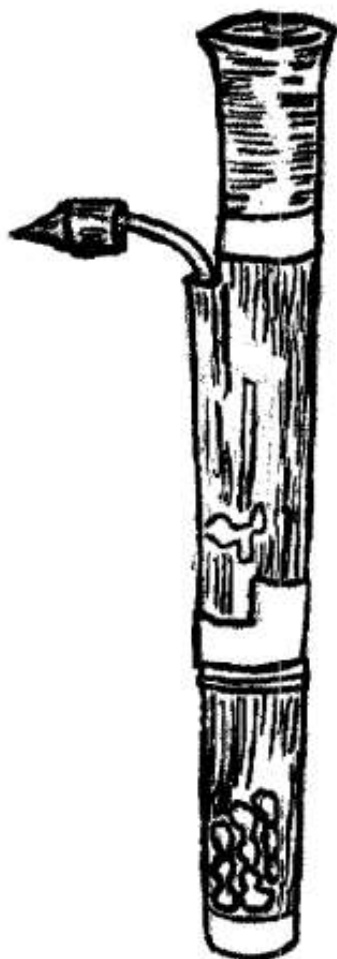
25. Bartolozzi, B. *New sounds for woodwind*. London; New York; Toronto : Oxford University Press, 1967. 86 p
26. Berlioz H. *Treatise on Instrumentation* / ed. by R. Strauss. Alfred Music Publishing, 1985. 436 p.
27. Blanchard H. Adolphe Sax. *Revue et gazette Musicale* 10, no. 53. P 314-316.
28. Combelle F. *Grande méthode moderne et complète pour tous les Saxophones*. Paris: Éditions F. Combelle, 1911. 117 p.
29. Cottrell S. *The Saxophone*. New Haven ; London : Yale University Press, 2013. 448 p.
30. Fancher S. A history of the saxophone quartet. *Saxophone Journal*. January–February, 2006. P. 16–17.
31. Fétis, François-Joseph. A Swarm of Bees: New Brass Instruments. *The Dwight's Journal of Music* 1, no. 13 (3 July 1852). P. 101.
32. Gee H. R. *Saxophone Soloists and Their Music: An Annotated Bibliography*. Bloomington : Indiana University Press, 1983. 208 p.
33. Hemke F. L. *The Early History of the Saxophone*. Doctor of Musical Arts (Saxophone Performance). University of Wisconsin, 1975. 299 p.
34. Ingham R. *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 246 p.
35. Johnson Keith T. *A theoretical analysis of selected solo repertoire for saxophone by Paul Bonneau*. Doctor of Musical Arts (Saxophone Performance). Denton : University of North Texas, 2002. 222 p.
36. Londeix J. M. *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire 1844-2003*. Cherry Hill, NJ: Ronco, 2003. 660 p.
37. Miracle S. E. *An exploration of the French and American schools of classical saxophone*. Honors Research Projects. Akron : University of Akron, 2015. 22 p.
38. Porcile F. *La belle époque de la musique française*. Paris: Fayard, 1999. 478 p.

39. Rendall F. The Saxophone before Sax. *The Musical Times* 73, no. 1078. P. 1077–79.
40. Rorive, Jean-Pierre. Adolphe Sax (1814-1894), Inventeur de Génie. Brussels: Édition Racine, 2004. 298 p.
41. Segell M. The Devil's Horn: The Story of the Saxophone, from Noisy Novelty to King of Cool. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2005. 336 p.

ДОДАТКИ

Додаток 1.

Альт-фагот



Додаток 2.

Г. Берліоз. Трактат про сучасну інструментовку
(рукопис)

Le Saxophone 181

est un grand instrument grave en cuivre, inventé par Ad. Sax qui lui a donné son nom. Il le joue, non pas avec une embouchure comme les Opéistes mais avec une sorte de rapport, mais avec un bec de Clarinette-Basse. Son existence nous est à la rigueur parmi les membres de la famille de Clarinette.

Le Saxophone est un instrument transpositeur en Sib, son étendue est alt.-ci :



avec les intervalles chromatiques

Le timbre est positif, son timbre l'éclat de cette gamme, mais je crois qu'on s'en sera fait qu'un usage très réservé.

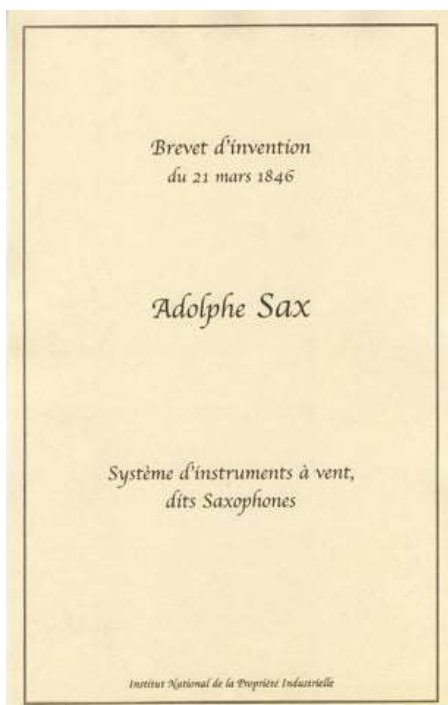
Le timbre de Saxophone a quelque chose de pénible et de sourdement dans les sons aigus ; les autres graves, au contraire, sont d'un grandiose pour ainsi dire profane. Il profane comme la Clarinette, la faculté d'insuffler et d'insister le son, d'en résultant surtout dans l'extrémité inférieure de son étendue, son effet d'écoulement qui lui sont tout à fait propres. Le Saxophone, pour sa douceur et un caractère mystérieux et solennel, est, à mon avis, le plus bel instrument grave connu jusqu'à ce jour. Il tient à la fois de la Clarinette-Basse et de l'Orgue positif ; ce qui indique suffisamment, je crois, qu'on en doit, en général, l'employer que dans les mouvements lents. Il serait aussi admirable sur un orchestre ou un solo, qu'employé à soutenir et à colorer l'harmonie d'un ensemble de voix et d'instruments à vent.

Malgré la force extraordinaire de ~~son~~ la sonorité il est peu propre à une offre énergique et brillante de la musique militaire.

Додаток 3.

Патент Адольфа Сакса

на «сімейство духових інструментів під назвою “Саксофон”»



Додаток 4.

Перелік основних творів, написаних для саксофона в XIX столітті

- **Жан-Батіст Сінжеле** — *Концертне соло*, ор. 83 (бл. 1858)
- **Жан-Батіст Сінжеле** — *Фантазія*, ор. 89
- **Жан-Батіст Сінжеле** — *Концертний дует* для двох саксофонів
- **Жан-Батіст Сінжеле** — *Перший квартет* для саксофонів (1857) — перший у світі саксофонний квартет
- **Жуль Демерссеман** — *Фантазія на оригінальну тему*, ор. 57 (бл. 1860)
- **Жуль Демерссеман** — *Перше конкурсне соло* для альт-саксофона і фортепіано
- **Клеман Ленуар** — *Фантазія* для саксофона і фортепіано (1860-ті)
- **Шарль Лефевр** — *Фантазія-каприс* (кінець XIX ст.)
- **Поль Жанжен** — *Конкурсне соло* (1890-ті)
- **Жан-Батіст Арбан** — *Каприс і варіації* (адаптації для саксофона)
- **Франсуа Компані** — *Конкурсне соло* (кінець XIX ст.)

Додаток 5.

Перелік основних творів, написаних для саксофона в XX столітті

- **Клод Дебюссі** — *Рансодія для оркестру та саксофона* (1901)
- **Андре Капле** — *Легенда*, симфонічна сюїта для хроматичної арфи, альт-саксофона та струнних (1903)
- **Венсан д'Енді** — *Хорал з варіаціями*, Ор. 55 (1903)
- **Андре Капле** — *Осінні враження*, елегія для альт-саксофона, гобоя, 2 кларнетів, фагота, арфи, органа та 2 віолончелей (1905)
- **Флоран Шмітт** — *Легенда*, Ор. 66 (1918)
- **Ларс-Ерік Ларссон** — *Концерт для саксофона* (1934)
- **Жак Ібер** — *Концертіно да камера* (1935)
- **Ежен Боцца** — *Арія для альт-саксофона* (1936)
- **Бернхард Хайден** — *Соната для альт-саксофона та фортепіано* (1937)
- **Даріус Мійо** — *Скарамуш для альт-саксофона та фортепіано* (1937)
- **Анрі Томазі** — *Балада для альт-саксофона* (1938)
- **Пол Крестон** — *Соната для альт-саксофона та фортепіано*, Ор. 19 (1939)
- **Пауль Гіндеміт** — *Соната для альт-саксофона та фортепіано* (1943)
- **Пол Крестон** — *Концерт для альт-саксофона з оркестром*, Ор. 26 (1944)

- **Інгольф Даль** — *Концерт для альт-саксофона з оркестром* (1948)
- **Ейтор Вілла-Лобос** — *Фантазія для саксофона, трьох валторн і струнного оркестру* (1948)
- **Анрі Томазі** — *Концерт для альт-саксофона з оркестром* (1949)
- **Поль Моріс** — *Картини Провансу (Tableaux de Provence)* (1955)
- **Альфред Дезанкло** — *Прелюдія, каденція та фінал (Prélude, cadence et finale)* (1956)
- **Ерланд фон Кох** — *Концерт для саксофона* (1958)
- **П'єр Макс Дюбуа** — *Концерт для альт-саксофона з оркестром* (1959)
- **Карел Гус** — *Елегія і рондо для альт-саксофона та оркестру* (1961)
- **Едісон Денисов** — *Соната для альт-саксофона* (1970)
- **Роберт Мучинські** — *Соната для альт-саксофона та фортепіано, Op. 29* (1970)
- **Лучано Беріо** — *Sequenza IXb* для альт-саксофона соло (1980)