

Міністерство культури України

Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка

Кафедра духових та ударних інструментів

Інтерпретаційні засади сонати для саксофону Філа Вудса

Робота студентки 4-го курсу

кафедри духових та ударних інструментів

профілізації «Саксофон»

Барвінкевич Тамари Олегівни

Науковий керівник : Старший викладач,

кандидат мистецтвознавства

Максименко Дмитро Петрович

Рецензент : Старший викладач

Борецький Василь Ярославович

Львів 2021

План дослідження

Вступ

1. Специфіка розвитку саксофону в стилі, формування специфічної композиції з джазовою стилістикою

1.1 Саксофон та джаз

1.2 Особливості композиції та розвитку сонати для саксофону з джазовою стилістикою.

2. Особливості сонати з джазовою стилістикою на прикладі сонати для саксофону Філа Вудса

2.1 Біографічні відомості Філа Вудса

2.2 Аналіз сонати для саксофону Філа Вудса

2.3 Порівняння інтерпретацій сонати для саксофону Філа Вудса на прикладі виконання Верени Ріхтер та Карстена Вімбуша

Висновки

Список використаних джерел

Вступ

Актуальність дослідження. Межа XIX – XX століття це розквіт духової інструментальної музики, який пов'язаний з удосконаленням будови інструментів та появою більш вдосконалених педагогічних шкіл.

Саксофон є одним з найвиразніших духовим інструментом з яскравим тембром та великими технічними можливостями, що може високохудожньо звучати як в творах кантиленного характеру так і в творах, що вимагають віртуозності.

Історично склалось, що саксофон не одразу отримав статус сольного інструменту. Початком його застосування були здебільшого військові оркестри. Розкриття сольного потенціалу припадає на другу половину XIX століття зокрема в творах Кастнера, Демерсмана, Сінжеле.

Початок XX століття в історії саксофону ознаменувався формування нової педагогічної школи та плеяди видатних викладачів відповідно. Внаслідок цього ростуть технічні можливості і створюється великий пласт репертуару що на середину XX століття вже охоплює велику кількість жанрів від пізньоромантичних до авангардних творів.

Мета роботи полягає в необхідності показати особливості та виразові засади твору з джазовою стилістикою

Поставлена мета визначила перелік завдань:

- визначити історичне формування джазу та саксофону репертуару
- дослідити основні тенденції в саксофоновому репертуарі

- дослідити факт симбіозу академічного та джазового стилів на прикладі сонати для саксофону Філа Вудса

Об'єкт дослідження : Саксофонне джазове мистецтво початку ХХ-го століття

Предмет дослідження : соната для саксофону Філа Вудса

Становлення саксофону, еволюція концертного репертуару для саксофону

1. Специфіка розвитку саксофону в стилі, формування специфічної композиції з джазовою стилістикою

1.1 Саксофон та джаз

Розглянемо детальніше стиль, в якому саксофон розкрив свій творчий потенціал. Мова звичайно йде про джаз. Неоднозначний, свіжий, завжди різний, такі епітети спадають на думку, коли мова йде про цей стиль, або навіть не стиль, а рід музичного мистецтва. Загальновідомо, що бере своє коріння джаз з негритянського фольклору з присмаком свободи. Не зважаючи на досить розповсюджену думку, джаз - це не африканська музика, адже надто багато успадковано ним від європейської музичної культури: його інструментування, основні принципи гармонії та форми мають швидше європейське, ніж африканське коріння. Цікавим є той факт, що багато так мовити першопроходців джазу були не неграми, а креолами з домішкою негритянської крові і володіли швидше європейським, ніж негритянським, музичним мисленням. Корінні африканці, які раніше не знали джазу, не розуміють його, точно так же губляться джазмени при першому знайомстві з африканською музикою. Джаз – це унікальний сплав принципів і елементів європейської та африканської музики.

Почалась історія джазу наприкінці ХІХ-го століття як вже окреслювалось вище в негритянському прошарку населення. Розквіт джазу припадає на двадцяті роки ХХ-го століття. Вже на перших порах свого розвитку варто відмітити, що в цьому стилі присутні різноманітні форми, різні склади та різний генетичний підтекст. Зазначимо, що не дивлячись на

признання, хоч і з деякими проблемами, саксофону академічним інструментом, найбільшої популярності він отримав саме як джазовий інструмент. Так на цей рахунок висловила М. Шапошнікова : «Попає в полосу “противостояния” академической и джазовой музыки, саксофон оказался в сознании большей части музыкантов и любителей музыки инструментом джазового состава». Саксофон зі своїм специфічним тембром починає з'являтися а різноманітних складах ансамблів. Якщо говорити про перші зразки використання саксофону в джазових оркестрах то це 1920-ті роки ХХ-го століття, проте дослідники виділяють дві дати – це 1914 та 1915 роки. Разом з ростом популярності саксофону як інструменту в складі джазових ансамблів та оркестрів формується потужний так мовити «клас» саксофоністів-солістів, серед яких відзначають школу, що сформувалась у Чикаго та представлена такими саксофоністами як Л. Бад Фрімен, С. Бекет, С. Беше, Б. Картер, Д. Постон, Д. Редмен, Д. Стронг, Ф. Трамбауер.

1930-ті роки ознаменувались розповсюдженням в джазі такого стилю як свінг. Також важливо відмітити, що в ці роки сформувалось таке поняття як big band, де не останнє місце займала група саксофонів у складі з п'ятьма різновидами. Культура сольного виконавства також прогресувала, ці роки пов'язані з іменами С.Беше та К.Хокінс.

Виникнення стилю bebop в мистецтві джазу привело до суттєвих змін в розумінні та інтерпретації цього стилю, який раніше балансував між віртуозним виконавством і естрадно-розважальною музикою, а зараз виходить на рівень елітарного професіоналізму. У зв'язку з цим досить згадати питання Ю. Панаса : «А был ли джаз после бибоба?». Як на мене досить голосне твердження. Автор «Історії справжнього джазу» має на увазі необхідність збереження специфіки джазового мистецтва, який мав би відділятися від демократичного соціуму, що його породив і йти в сферу спонтанних імпровізацій, малозрозумілих слухачам. Інші дослідники джазу

такі як Дж. Коллієр, В. Симоненко, С. Фінкельстайн, навпаки вважають бібоп закономірним явищем в історії джазу, обумовленим кризовою ситуацією, що склалася в «еру свінгу», коли, по Т. Адорно, намітилося «естетичне роздвоєння» джазу, який здебільшого ставав комерційним мистецтвом з властивими йому «рекламними гаслами» і стилістичними «штампами». В системі цінностей джазу відбулися деякі трансформації, а точніше перехід від «реалістичної» до «автономної» парадигми джазу, що означало перехід від естетичного паритету музикантів та публіки до виділення окремих творчих особистостей, які диктували вже свої правила гри. Одним шляхом розвитку джазового стилю стало відродження більш ранніх, «досвінгових» форм новоорлеанського джазу. Цей стиль називається revival, і це, по суті, стилістичний рімейк і ґрунтується на імітації звучання афроамериканських ансамблів, що склалися в 1920-ті роки в Новому Орлеані, їх інтерпретації білими музикантами. Однак таке «стильове тиражування», навіть не зважаючи на свою високу професійність, не могло означати прогресу в еволюції джазу. Тому враховуючи окреслені проблеми починаючи з сорокових років минулого століття, виникає джазовий стиль бібоп, який за своїми естетичними засадами та видом комунікації являється протилежністю свінгу. Мова йде про наступні моменти:

- якщо свінг в результаті «тиражування» став комерційним мистецтвом, обслуговуючим танцювальні зали на кшталт європейських мюзик-холів і кабаре, то бібоп - некомерційний джазовий напрямок, що наближається по стилістиці до академічного авангарду;
- на відміну від свінгу, засади якого будуються на складах ансамблів та колективної імпровізації під час якої можливі імпровізації окремих музикантів без виділення когось одного, бібоп сповідує лідерство

соліста-імпрровізатора, який поєднує в собі функції виконавця та композитора;

- імпрровізація бібоперів будується на авторських темах, і розвиток та моделювання тем може бути не лише варіаційним, як в попередній течії, різними композиційними структурами академічної музики;

Новий напрямок формує нову систему виразових засобів та прийомів в галузях ритму, фактури та гармонії. Яскравими представниками стилю є Дж.Колтрейн, С.Роллінз та легендарний Ч.Паркер.

Подальший розвиток джазу характеризується змінами в принципах імпрровізації, що і надалі відходила до більш вільного вар'ювання тем-стандартів шляхом все більшої орнаментизації мелодичної та ритмічної. Такі процеси є визначальною рисою нового стилю, який носить назву хард боп, що сформувався в 1950-1960-х роках в обличчі таких представників як легендарний трубач М.Девіс та не менш легендарний саксофоніст Дж.Колтрейн.

Подальший процес автономізації джазу продовжує виходити на все більш радикально-автономний рівень, як постулат стилю звучить фраза «категоричне неприйняття звичного мислення». Данні процеси автономізації передували виникненню нового стилю – фрі джазу. Індивідуальна творчість тут включається в систему колективного, спонтанного, непередбачуваного, свідомо відмова від «сюжетного фундаменту» в організації імпрровізаторського процесу. Подібні установки тою чи іншою мірою характерні для більшості провідних джазменів, які репрезентують сучасний джаз (умовно кажучи - джаз після бібопа), в числі яких - саксофоніст О. Колман, піаністи С. Тейлорі Ч. Корія, групи «Circle», «World Saxophone Quartet» та інші.

Саксофонова імпрровізація продовжує залишатися одним з провідних способів музикування, її принципи трансформуються, розвиваються,

стають полістилістичними «за визначенням», що означає з'єднання архаїчних елементів і новаторських ідей, зберігаючи при цьому властивості «своєрідного оповідання», в якому «сюжет вибудовується за законами драматичної дії».

Шлях саксофону в площині джазу має дещо амбівалентний характер, це причетність до естрадного джазу і разом з тим це використання саксофону в елітарній стилістиці, близької до академічного авангарду.

1.2 Особливості композиції та розвитку сонати для саксофону з джазовою стилістикою.

XX-те століття в музичному плані дуже цікавий час, адже одразу зароджувалось та розвивалось багато жанрів, течій та стилів. Вище ми провели невеликий екскурс в історію розвитку джазу і маємо розкрити ще одне положення в розвитку і різноманітності саксофонового репертуару, а саме детальніше розглянути таке симбіотичне явище як соната з джазовою стилістикою, яка представлена такими творами : Концертіно В. Хартлі, Концерт П. Чихара, Концерт Д. Бейкера, Джазовий концерт Е. Уайта, Концерт «Сон Чарлі» М. Пташиньски, «Концерт для С. Гетца» Р. Беннетта, соната Філа Вудса.

Для творів написаних у джазовому стилі, стають характерними наступні риси. Насамперед все розвиток заснований на імпровізаційному принципі, наслідування побудови джазових стандартів (мелодія, а потім імпровізація на її тему), специфічні джазові гармонії та ритми, доповнення складу джазовою ритм-секцією, використання специфічних джазових виконавчих засобів звукувидобування (гроул, шейк та ін.). Крім цього, у багатьох творах спостерігається каденція соліста, що виконується за принципом звичайного використання гармонічної послідовності як в джазі.

Ступінь вивчення тенденцій джазової музики визначила два види творів цієї групи. В першій групі творів елементи джазової музики переосмислені композитором та подані через призму його світосприйняття.

Друга підгрупа опусів повністю базується на джазових принципах. Основними положеннями цих принципів є вільна імпровізація, використання форм джазових стандартів (в першу чергу блюзів), застосування джазової артикуляції, штрихів, різноманітних специфічних прийомів виконання. Часте використання ритм-секції замість оркестру.

Основним методом розвитку слугує варіаційність, перегармонізація та фактурний розвиток матеріалу, в зв'язки з чим, сонатність, як принцип, що забезпечує певні універсальні ями, у створених цією групою, в основному, не використовується. Тематичний матеріал викладається за принципом контрасту, теми є взаємодіючими.

Особливості сонати з джазовою стилістикою на прикладі сонати для саксофону Філа Вудса

2.1 Біографічні відомості Філа Вудса

Філ Вудс був одним з провідних альт-саксофоністів у тому поколінні, яке слідувало за Чарлі Паркером, і яке встановило нову планку для інструменту, визначаючи умови бібопа. Суворая, складна і жвава стилістична мова бібопа була постійною супутницею для музиканта протягом усієї його плідної кар'єри.

Протягом більшої частини своєї кар'єри він був затребуваним виконавцем у біг-бендах завдяки своєму таланту. Він записувався у таких композиторів-аранжувальників як Олівер Нельсон, Мішель Легран та Джордж Рассел, і допоміг трубачу Кларку Террі створити свій Big Bad Band.

Одним із ранніх прихильників Вудса був Квінсі Джонс, який у 1956 році закликав його на гастролі під егідою Державного департаменту разом із трубачем Дізі Гіллеспі. Вудс швидко став протеже Гіллеспі, і в деякому відношенні сурогатом Паркера, колишнього концертного партнера Гіллеспі, який помер у 1955 році.

Прізвисько Паркера було Птах, і деякий час Вудс був відомий деяким як "новий Птах". Асоціація зміцнилася, коли він одружився з вдовою Паркера, Чан, в 1957 р. (Цей шлюб закінчився розлученням).

За рекомендацією продюсера Філа Рамона, старого однокласника школи Джуліард, Вудс був представлений в альбомі Саймона 1975 року "Still Crazy After All These Years", граючи каденцію на пісні "Have a Good". Того ж року він зіграв соло в мелодії Стілі Ден "Доктор Ву". А в 1977 р. Вудс з'явився на записі балади містера Джоела «Просто такий, яким ти є», яка

стала хітом і увійшла до списку 10-ти найкращих і отримала дві премії «Греммі».

Філіп Уеллс Вудс народився 2 листопада 1931 року в Спрінгфілді, штат Массачусетс. Після успадкування саксофона у віці 12 років він почав брати уроки в місцевій музичній крамниці і виявив, що він швидко вчився адже був обдарованою дитиною. Першим його героєм на альт-саксофоні був Бенні Картер, за ним Джонні Ходжес, зірковий соліст оркестру Дюка Еллінгтона, а потім Паркер.

Ще в старших класах Вудс часто їздив автобусом до Нью-Йорка, де відвідував джазові клуби та навчався у піаніста-композитора Ленні Трістано. Також чотири роки вивчав класичну музику в Juilliard.

У 1968 році переїхав до Франції, розчарований робочим життям, в якому домінували комерційні дзвінки та інші роботи за наймом. У Франції досяг успіху майже відразу, гастролюючи з групою, яку він назвав Європейською машиною ритму.

Через п'ять років Вудс повернувся до США досвідченим сольним артистом. З 1974 року він керував групою з басистом Стівом Гілмором та барабанщиком Біллом Гудвіном; в останні роки група також включала Брайана Лінча на трубі та Білла Шарлапа або Білла Мейса на фортепіано. Вудс також став наставником молодих музикантів, таких як альт-саксофоніст Грейс Келлі, з якою він випустив альбом "The Man With the Hat" у 2011 році.

Став володарем чотирьох премій "Греммі". У 2007 році він був визнаний Національним фондом майстром джазового мистецтва та отримав нагороду «Жива легенда джазу» від Центру Кеннеді.

Сам митець про себе заявляв, що він скоріше стиліст, ніж новатор. Хоча він написав десятки композицій, в яких простежується вплив "Чарльза Крістофера" (ім'я Паркера) та "Всіх пташиних дітей".

Його заключний концерт відбувся в Пітсбурзі і став даниною альбому "Charlie Parker With Strings". Вже на цей концерт Вудс прийшов з кисневим баком, адже вже довгий час мав проблеми з здоров'ям.

Помер 29 вересня 2015-го року в Пенсильванії у віці 83-х років попросивши відключити його від апарату штучного дихання.

2.2 Аналіз сонати для саксофону Філа Вудса

Розглянемо детальніше приклад симбіозу течій та сучасного музичного мислення це Соната для саксофону написана американським джазовим альт-саксофоністом, кларнетистом та композитором Філом Вудсом. Ця соната присвячена її першому виконавцю В.Мороско та була написана протягом 1962-1974 років.

Соната має чотири частини, де друга, третя та четверта частини починаються аттасса. Така структура підкреслює принцип наскрізного розвитку.

Відкривається соната тихим, тендітним вступом в ритмі баркароли. На фоні переливів фортепіано, де демонструється діапазон інструменту, виростає висхідна тема саксофону. Форму першої частини можна відобразити наступною схемою: А В С В А, така форма має назву концентрична. Перший розділ, А (q = 132) f – moll, в характері джазової балади. З 36-ї цифри починаються джазові варіації першого розділу в куплетній формі. В партії фортепіано *ostinato* на ноті фа. Композитором були виставлені штрихи та акценти, зокрема специфічний штрих *jazz legato*. Розділ С це вільна імпровізація на мотиви чакони, що звучать в басу. Завершується перша частина епізодом, що будується на матеріалі

початкової теми і сприймається як своєрідна кода. Таким чином форма першої частини має тематичне обрамлення.

Друга частина написана в ритмі вальса-бостона і є ліричним центром всього твору. Провідна роль в композиції відведена гармонічному началу. Свіжість гармоній, різноманітні модуляції, лірична мелодія, що за своєю стилістикою нагадує творчість французького композитора Еріка Саті. Також мелодія нагадує звучання симфонічно-джазових оркестрів. Форма варіантна. Початковий період має такий тональний план: F-dur = a-moll = E-dur.

В другій частині також присутній імпровізаційний момент, в контексті сонатної форми цей відрізок можна трактувати як каденцію. Закінчується частина початковою темою, що є співзвучним з першою частиною.

Третя частина має цікавий розмір 5/4 та компактний рельєфний мотив на якому будується вся частина. Як і перша і друга частини ця частина також має імпровізаційний епізод та широкий агогічний потенціал.

Починається частина виразною мелодією, що і стала остінатним мотивом який з'являється протягом композиції. Середній розділ з постійними змінами метру, ритму та смисловим нагнітанням сприймається як кульмінація, емоційна середина частини. Закінчується частина початковою темою.

Четверта частина - фінал сонати, після третьої частини починається attaca. Написана частина в формі токати, це проявляється в остінатній формі, що звучить в басу. Завдяки чіткій градації нюансів, динаміки, ритму, штрихів драматургія досягає особливої експресії і емоційної напруги. Різкі динамічні контрасти, дисонантність, дискретність фактурних елементів створюють жорстке, напружене звучання. Саме в цій частині автор найбільш повно використовує здобутки сучасного композиторського

письма. Отримання нових звукових ефектів досягається нетрадиційними прийомами звуковидобування. В партії соліста прописані данні прийоми :

- growl це гра разом зі співом, з задіянням голосових зв'язок;
- slap-tongue язикове піцкато;
- мікротонова альтерація;

Апогей частини припадає на останні такти : в партії соліста звучить довге глісандо на гучній динаміці, а в акомпанементі звучить кластер обома руками.

На такому напруженому настрої завершується вся соната, яка ж яскравим прикладом виконавських тенденцій ХХ-ХХІ століть – це віртуозність, широке використання тембрових можливостей інструменту, велика динамічна амплітуда, використання нових способів звуковидобування, імпровізаційність.

Остання складова, а саме імпровізаційність, дає змогу виконавцеві внести щось від себе у виконання даного твору, що дарує нам різноманіття інтерпретацій. В. Конен так висловила про значення особистості виконавця : «Если и по отношению к оперно-симфоническому творчеству справедлива мысль, что нотная запись отнюдь не полно передаёт замысел композитора, то в импровизационных блюзах сам замысел только в процессе исполнения и рождается».

Для музиканта-імпровізатора центральним елементом в творчій системі координат виступає виконавець звукообраз самого інструменту, в якому поєднуються темброво-акустичні та образно-семантичні характеристики окремого інструменту. Для саксофоністів-імпровізаторів важливий вироблений ними самими арсенал технічних прийомів що і визначає рівень та якість імпровізацій та джазових музикувань. У цих рамках музично-виразні елементи - «інтонації джазу», що втілюються імпровізаторами-виконавцями, стають, за визначенням музикознавиці В. Конен , не більше

ніж «граматиками мови», якими користується імпровізатор. В окреслених вище тезисах і полягає суть джазового (в тому числі і саксофонного) музикування, яке стає інтерпретаційним лише в тому сенсі, в якому це розуміє сам виконавець-імпровізатор. Тому, кажучи про персоналії джазових саксофоністів, слід орієнтуватися на їхні індивідуальні манери, з яких можуть складатися цілі відповідні школи в дидактичній системі «вчитель - учень».

2.3 Порівняння інтерпретацій сонати для саксофону Філа Вудса на прикладі виконання Верени Ріхтер та Карстена Вімбуша

Соната для саксофону Філа Вудса, як ми вже вияснили вище, має багато імпровізаційних моментів та виразових засобів які виконавець може трактувати в силу своєї технічної складової, кількості виконавського досвіду та власний естетичних уподобань.

Порівняння та визначення індивідуальності виконання ми проведемо на прикладі розбору виконання двох сучасних саксофоністів : німецької виконавиці Вероени Ріхтер та представника американської саксофонової школи Карстена Вімбуша.

Верена Ріхтер – німецька саксофоністка, поетеса та громадська діячка. Народилася в Мюнхені у 1981 році. Виросла в Пуларсі в долині Ізар і закінчила гімназію Віттельсбахера в Мюнхені. Вона вивчала музику, а саме класичний саксофон в Консерваторії Ріхарда Штрауса, філософію в Філософському університеті і відвідувала німецьку школу журналістики. Розширювала свій музичний стиль, відвідуючи, зокрема, семінари та майстер-класи з Маріо Марци, Арно Борнкампом, Кенні Гарретом, Енріко Равою. У 2007 році вона була удостоєна премії Premio Calpurnia del Festival delle Nazioni di Città di Castello. Отримавши грант від Ієгудіна Менухіна

«Жива музика», вона відіграла більше 120 концертів в лікарнях, в'язницях і соціальних установах.

Виконання сонати Вереною, а саме першої частини, триває 7 хвилин 48 секунд. У виконанні відчутні академічне навчання саксофоністки : це проявляється у звуці, хоча вона грала на естрадному мундштуці звук всеодно більше тяжіє до класичного. Найпоказовішим елементом у відмінностях інтерпретацій є імпровізаційний епізод. Розглянемо його детальніше : починає виконавиця свою імпровізацію з обігрування головних ступенів акордів. Мелодія виходить досить стримана, звучить впевнено та спокійно, нагадує звучання мелодій Дж.Колтрейна. Далі розвиток йде шляхом все більшого ускладнення імпровізації : додаються пасажі, виконавиця грається з мікрохроматикою, змінними ритмами та неочікуваними акцентами. Поступове нагнітання настрою приводить слухача до кульмінації епізоду, в якій звучать дещо авангардні начала, а саме довга нота у високому регістрі та ритмічні малюнки по всьому діапазону, що передують акценту в високому регістрі.

Не останню роль в індивідуальності цієї інтерпретації твору займає наявність перкусіоніста в ансамблі, адже своїми ритмічними та метричними варіаціями вносить різнобарв'я у виконання. Після імпровізаційного епізоду соліста починається імпровізаційний епізод в акомпанементі. Піаніст також починає з дещо стриманої мелодії та ритмічного малюнку, але з розвитком емоційна складова стає все сильнішою та напруженішою. В другому квадраті імпровізації перкусіоніст виконує специфічний ритмічний малюнок, який характерний для латинських танців, що надає винятковості даному виконанню.

Другу частину саксофоністка виконує в дусі романтичних балад. Спостерігається велика амплітуда динамічної градації та виразна побудова фраз. В імпровізаційному епізоді в нотах виписана гра по обертонам, тут

виконавиця пішла шляхом побудови мелодії з доступних звуків. Взагалі у виконанні Верени друга частина дійсно звучить як ліричний центр твору.

Третю частину починає виконавиця в спокійному характері, але не без легкої грайливості. У середньому відділі частини, де відбувається смислове напруження змінюється і манера виконання на більш активну з більш сильним, на грані з форсованим, звуком. Повтор початкової теми виконується в початковому настрої.

Четверта частина, яка починається атака, вривається стрімко після останніх нот третьої частини. Активна музика з використанням специфічних прийомів звуковидобування звучить у виконання Верени дуже органічно, саксофоністка демонструє високий рівень гри на інструменті.

Наступне виконання, яке ми розглянемо, це інтерпретація сонати американським саксофоністом Карстеном Вімбушем.

В даний час саксофоніст Карстен Вімбуш вивчає музику в Державному університеті Гранд-Веллі, де грає класичний, сучасний та джазовий репертуар. В даний час приймає участь в ансамблі симфонічних духових інструментів, джазовому оркестрі, Jazz Combo A та квартеті S3J. Нещодавно Карстен був визнаний переможцем конкурсу концертів Grand Valley у 2014 році, виконавши концертно Ж.Ібера разом з симфонічним оркестром Гранд-Веллі. Викладає теорію музики та слухове сприйняття в Гранд-Веллі. Також веде активну викладацьку діяльність викладаючи академічний та джазовий саксофон.

На відміну від виконання Вереною, виконання Карстена та манера його звуку більше тяжіє до джазових традицій : звук більш різкий, дещо «брудний», з використанням гроула, атака, яка відрізняється від академічної дещо вальяжною манерою. Виконання триває 6 хвилин 42 секунди.

Драматургія імпровізації вибудована інакше ніж у виконанні описаному вище, ця імпровізація одразу починається активно і має більш естрадний

характер, це простежується в мелодичних зворотах та виконавській манері. Принцип побудови пасажів, які звучать в другому квадраті відсилає нас до традиції джазменів 1960-х років. Завершується імпровізація на смисловій та динамічній кульмінації.

Друга частина в даній інтерпретації відрізняється від попередньої дещо вальяжною манерою виконання. Карстен, на відміну від Верени, виконує цю частину більше як джазову п'єсу, звук його інструменту дещо «брудний», також він дозволяє собі робити доповнення до музичного тексту. Дуже цікаво виконує імпровізаційний епізод.

Третя та четверта частини звучать як одна музична композиція : четверта продовжує драматургію третьої. В третій початкова тема звучить досить грайливо, у виконання Карстена вона активна. Середній розділ насичений і за композицією і за виконанням.

Четверта частина стрімка та сильна. Яскраві акценти, специфічні штрихи на прийоми звуковидобування, віртуозні пасажі та імпровізаційні вставки роблять виконання Карстена винятковим та логічним завершенням всього твору.

Висновки

Підсумуючи сказане вище, ми бачимо, що ХХ-те століття це був час стрімкого розвитку, швидкої зміни вектору, і це стосується не лише музичного світу. Шлях та розвиток, адаптація та завоювання визнання та популярності саксофону, ці аспекти співзвучні історичній епосі. Амбівалентний характер розвитку саксофону і в джазі і в академічній музиці. Розглянули етапи еволюції джазового стилю, історичні передумови та внутрішні процеси, що впливають на становлення стилю як такого

Соната для саксофону Філа Вудса є дуже цікавим явищем в саксофоновому репертуарі. Написана джазовим музикантом, який представляє бібоп другої хвилі, в класичній формі, правда дещо зміненої, думаю правильніше буде сказати, що соната як форма в даному творі використовується по більшій мірі в образному контрасті частин, а саме енергійна перша частина, де з'являється головна партія, яка задає вектор образів які звучать в сонаті в усіх чотирьох частинах, друга частина як ліричний центр твору, третя частина як своєрідне скерцо, та фінал, де вирішується конфлікт закладений в першій частині і є напруженим за своєю образною складовою.

Спираючись на аналіз сонати можна вважати її симбіозом через використання класичної форми, нехай у видозміненому варіанті, джазової стилістики, що проявляється в наявності імпровізаційних моментів та гармонічної мови характерної для джазу, незвичні прийоми звуковидобування, що є співзвучне з авангардною музикою та віддалену приналежність до неокласичної течії, адже використання принципів токати в четвертій частині спонукає до відношення сонати до неокласицизму.

Сонату можна віднести до другого типу творів з джазовою стилістикою, адже тут ми спостерігаємо повний пакет виразових засобів, який характеризує джазову стилістику.

Саме такий широкий спектр виразових засобів та принципів і відкривають можливість для варіантних інтерпретацій, які, як ми бачимо з розборів виконання, можуть принципово відрізнитись та малювати зовсім різні образи та характери виконання.

Список використаних джерел

1. Беговатова, М. А., Гирфанова, М. Е. Современная техника игры на саксофоне: история, теория, практика: монография / М. А. Беговатова, М. Е. Гирфанова. – Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2017.
2. Бутман, И. М. Саксофон – инструмент не академический / И. М. Бутман // Музыкальные инструменты. – 2006. – № 12.
3. Иванов, В. Д. Саксофон / В. Д. Иванов. – М.: Музыка, 1990.
4. Иванов, В. Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / В. Д. Иванов. – М., 1997.
5. Иванов, В. Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: дис. доктора искусствоведения: 17.00.02 / В. Д. Иванов. – М., 1997. –
6. Коллиер, Дж. Становление джаза: популярный исторический очерк / пред. и общ. ред. А. Медведева / Дж. Коллиер. – М.: Радуга. – 1984.
7. Крупей, М. В. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ – ХХ століть): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / М. В. Крупей. – Одеса, 2006.
8. Крупей, М. В. Шляхи формування художньо-виразного мислення саксофоніста / М. В. Крупей // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової: збірка статей. – Одеса, 2003. – Випуск 4. – Книга 2.

9. Мазурок, С. С. Особенности современного исполнительства на саксофоне / С. С. Мазурок // Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске. – 2015.
10. Мимрик, М. Р. Особливості формування темброво-виражальних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака) / М. Р. Мимрик // Мистецтвознавчі записки. – 2014. – № 25.
11. Мошков, К. В. История джазового образования в США: краткий обзор [Электронный ресурс] / К. В. Мошков // Полный джаз: электронный журнал. – № 22. – 2002.
12. Овчинников, Е. В. История джаза [Электронный ресурс] / Е. В. Овчинников.
13. Понькина, А. М. Влияние джаза на эволюцию академического искусства игры на саксофоне / А. М. Понькина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 34.
14. Понькина, А. М. Исполнительство на саксофоне конца XX века: характерные особенности эволюции / А. М. Понькина // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2018. – Выпуск 1(212).
15. Понькина, А. М. Историческая панорама жанров музыки для саксофона второй половины XX столетия / А. М. Понькина // Искусство и образование. – 2019. – № 3(119)19.
16. Понькина, А. М. К проблеме исполнительской интерпретации Сонаты для саксофона Ю. Ищенко / А. М. Понькина // Наука. Культура. Искусство. Актуальные проблемы теории и практики: сборник докладов Всероссийской научно-практической конференции в 4 т. / отв. ред. С. Н. Борисов. – Белгород: ИПК БГИИК, 2016. – Том 3.