Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Детская школа искусств № 7» города Челябинска

**КОНЦЕРТНЫЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ САКСОФОНА В РАМКАХ РАЗВИТИЯ ИНСТРУМЕНТА НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВЕКОВ**

|  |  |
| --- | --- |
|  | **Выполнил:** Галкин Артём БорисовичПреподаватель по классу саксофон |
|  |  |
|  |  |
|  |  |

Челябинск, 2024

|  |  |
| --- | --- |
| Введение | 3 |
| 1. Распространение саксофонного репертуара в европейском музыкальном пространстве
 | 5 |
| 1. Саксофонные концерты в творчестве Поля Бонно
 | 12 |
| 1. Превалирование неоклассических черт в концерте П.-М. Дюбуа
 | 14 |
| 1. Позднеромантический концерт А. Глазунова
 | 18 |
| Заключение | 23 |
| Список использованной литературы | 25 |

**Оглавление**

# Введение

Актуальность темы исследования. Процесс становления мировых школ исполнительства на духовых инструментах является составной многогранной истории инструментального музыкального искусства. Профессиональная исполнительская традиция - это многокомпонентное явление, требующее углубленного анализа, ведь развитие школы - это сложный, длительный процесс. От понимания его сущности и социокультурных факторов зависит научная рефлексия о современном состоянии русского и мирового исполнительства на духовых инструментах.

Одним из ярких представителей семейства духовых инструментов является саксофон, появившийся в середине XIX века. Его специфические акустико-технические характеристики лучше соответствовали передачи нового мироощущения человека эпохи романтизма. С начала саксофон широко использовался в духовом и оперном, а затем в симфоническом оркестре и камерном ансамбле. В ХХ веке в недрах европейской академической школы развитие саксофона впоследствии обогатился формами джазового и эстрадного музицирования, актуализированного профессиональными интенциями его лучших представителей. Новые качества, которые приобрело саксофонное исполнение в ХХ веке, с учетом потребностей и требований общества этого периода обусловили выбор темы курсовой работы.

Фундаментальной основой работы являются научные труды русских, украинских и зарубежных исследователей, направленные на развитие знаний в области саксофонологии в аспекте эволюционных изменений мировой художественной среды. Так, значительный вклад в эту область сделал В. Иванов, в своих многочисленных трудах раскрыл специфику творчества исполнителя-саксофониста. В. Богданов в монографии «История духового музыкального искусства от древнейших времен до начала ХХ в.» [3, с. 350] осветил предпосылки зарождения исполнительства на духовых инструментах и специфические черты отечественной исполнительской школы. А. М. Понькина [16, с. 21-27] определила актуальные вопросы функционирования саксофонного искусства в культуре. Отличительной в аспекте расширения выразительных возможностей инструмента в современном исполнительстве является статья Л. Максименко «Специфика современных приемов игры на саксофоне (на примере саксофонного творчества композитора В. Рунчака)» [13, с. 217-223], где подробно раскрыто технически реализационные спецификации современного саксофона. Заслуживает внимания работа А. Понькиной [15, с. 147-150], в которой рассмотрена одна из ведущих жанрово-стилевых сфер творчества для этого инструмента.

Среди англоязычных работ, посвященных проблеме в области саксофонного исполнительства, является W. Bolitho «The Saxophone in Modern Essays (Second Series)», M. Danzi «American music in Germany, 1924 - 1939: Memoir of the jazz, entertainment, and movie world of Berlin during the Weimar Republic and the Nazi Era - and in the United States, as told to Rainer E. Lotz Schmitten », C. Delangle« Historic saxophone », H. Gee« Saxophone Soloists and their Music, 1844 - 1985: An Annotated Bibliography», C. Gugel« Analysis of a recital: a report on four saxophone works by Paul-Agricole Génin, Fernande Decruck, Ida Gotkovsky, and Luciano Berio inspired by four important saxophone figures: Adolphe Sax, Marcel Mule, Daniel Deffayet, and Claude Delangle», F. Hemke «The Early History of the Saxophone », L. Horst« Jazz in Deutschland: Die deutsche Jazz-Chronik, 1900 - 1960 », W. Horwood« Adolphe Sax 1814 - 1894: His life an d legacy», L. Kochnitzky« Inventor of the Saxophone: Historical Excerpts from Adolphe Sax and his saxophone», «Sax and his saxophone», J. Kool «Das Saxophon», в которых раскрыто художественно-историографические спецификации эволюционного развития саксофонного исполнительства.

Цель исследования – определить закономерности исторического развития саксофона как сольного инструмента и содержательные параметры его функционирования на почве деятельности европейских (французской, немецкой) школ.

В соответствии с целью сформулированы следующие задачи:

1. Определить факторы и предпосылки развития саксофонного искусства на этапе становления, установить особенности эволюции этого явления во французской культуре.

2. Осветить пути становления немецкой саксофонной школы в аспекте историко-культурных и исполнительно-творческих традиций, выявить влияние джазового искусства на развитие саксофонного исполнительства в музыкальной культуре Германии начала ХХ века.

3. Охарактеризовать тенденции академизации саксофонного искусства.

4. Выяснить психологические особенности профессиональной деятельности саксофониста, обосновать их значение для концертной и педагогической деятельности саксофониста.

5. Проанализировать образцы композиций отечественных авторов для саксофона, представляющих современный «звуковой образ» и их интерпретационные модели.

Объект исследования – саксофонное исполнение как составляющая музыкального искусства Западной Европы и России.

Предмет исследования – творческая практика и интерпретативная рефлексия исполнителя-саксофониста в современном художественном пространстве.

# Распространение саксофонного репертуара в европейском музыкальном пространстве

Группа медных духовых инструментов в XIX в. претерпела кардинальные изменения. После почти «аскетических» партий инструментов этой группы в оркестре эпохи классицизма, их звучание становится более раскованным, проявляя максимальные темброво функциональные возможности. В трактовке медных инструментов наблюдаем мелодизацию гармоничных голосов, полное отделение от голосов струнных. Важным сдвигом стало формирование индивидуальных оркестровых стилей, усиление тембрового своеобразия отдельных инструментов с привлечением динамичных, регистровых, штриховых, гармоничных факторов в комплексном воздействии. Существенным фактором становится взаимодействие оркестровки и формы, возникновение тембровой драматургии как важного фактора создания стиля. 1830-1840 гг. - период расцвета искусства оркестровки. Тембровые краски испытывают огромную образную нагрузку, что связано с эстетикой романтизма, новыми художественными задачами, которые ставили перед собой ведущие композиторы эпохи. Кроме того, экспансия оркестрового фактора связана с расцветом программной симфонической музыки, возникновением оперы нового типа.

Количественно обогащается и совершенствуется группа духовых инструментов. Медные духовые инструменты становятся равноправной группой, обладающей более полной, мощной и ровной звучностью, чем та, которая устраивала композиторов в прошлом.

Саксофон отличается от других духовых инструментов самобытной семантической определенностью, тембровой неординарностью, различными сонорными эффектами, возможностью наследовать и убедительно воспроизводить не только оттенки человеческого голоса, но и нежные эмоциональные градации голоса.

Этот инструмент стал одним из достижений композиторских интенций ХIХ в. Кроме того, саксофон представляет наиболее разветвленную семью между тембровых групп симфонического оркестра: сопранино, сопрано, альт, тенор, баритон, бас, контрабас, субконтрабас.

Изобретение инструмента связано со случаем, о чем пишет профессор В.В. Иванов: «Как известно, рождение всего нового - это всегда тайна и неожиданность. Так было тогда в Брюсселе, зимой 1842. Как-то в минуту отдыха Сакс приставил мундштук от бас-кларнета к медному кларнету духового инструмента басового регистра, и попытался играть. Едва он добыл первые звуки, как его творческая мысль начала работать в правильном русле» [9, с. 9]. Франция стала страной, где саксофон прозвучал впервые и где ему дали шанс реализоваться. Вначале чувствовалась острая потребность в инструментах, а также и в музыкантах, ведь нужно было время для их воспитания.

В ХХI в. саксофон стал самым популярным духовым инструментом, согласно которому сформировался ряд национальных саксофонных школ разного уровня развития, с характерными для них особенностями, объединенными общей целью – совершенствование, улучшение, и открытие новых возможностей инструмента. Это свидетельствует о том, что у саксофона большое будущее, которое предсказывал еще в ХIХ в. Г. Берлиоз.

В 1840-1850 гг. уже были сформированы романтические симфонические и оперные оркестры, в каждой группе было 4 голоса, поэтому потребности в увеличении количества инструментов не возникало. Что касается саксофона, то он сразу был введен в состав духового оркестра и только потом в симфонический.

Годом ранее А. Сакс получил второй патент, где подробно описал свое изобретение, разделив саксофоны на две семьи для духового и симфонического оркестров. В 1845 г. вышел Декрет французского военного министерства, официально утвердившего саксофон в военных оркестрах, что назывались «хоры военной музыки». Это нововведение привело к открытию в 1847 г. в Парижской музыкальной гимназии факультативного класса саксофона. Впоследствии этот класс ликвидировали в связи с расформированием самой гимназии [10, с. 320]. Тогда военные круги добились в 1857 г. открытия в Парижской консерватории новых военных классов, руководство которыми поручили А. Саксу. В 1845 г. появилась первая «Школа игры на саксофоне» французского композитора Ж. Ж. Кастнера, в основу которой были положены педагогические принципы А. Сакса [9, с. 16].

Впоследствии классы саксофона начали открывать в консерваториях Бельгии, Италии, Англии, Германии. В 1860-1870 гг. саксофон появляется в России в военных и придворных духовых оркестрах. Однако отношение к новому инструменту было в то время консервативным и несколько предвзятым.

Французские композиторы первыми использовали саксофон в своих произведениях - Г Берлиоз («Хорал для голоса и шести духовых инструментов», 1844), Дж. Мейербер («Африканка», 1864), К.Сен-Санс («Свадьба Прометея» , 1867), Л. Делиб «Сильвия», 1876), Ж. Массне («Король Лахорский», 1877), «Иродиада», 1881), «Вертер», 1886), А. Тома («Гамлет», 1886) , «Франческа да Римини», 1882), Г. Шарпантье («Впечатления об Италии», 1889), «Жизнь поэта», 1888), В. д'Энди («Фарвааль», 1895), Ж Бизе («Арлезианки» , 1872), М. Равель («Болеро», 1928), Д. Мийо («Сотворение мира», 1923), А. Онеґер («Жанна д'Арк на костре», 1935) и др.

Во время Франко-Прусской войны интерес к новому инструменту несколько иссяк. Класс саксофона в Парижской консерватории надолго был закрыт (до 1942 г.), поэтому центр развития саксофонного исполнительства переместился в США.

В США конец XIX в. ознаменовался бурным развитием джаза, где саксофон оказался вдохновителем творческой энергии композиторов и исполнителей. Благодаря специфическому тембру и многогранным выразительным возможностям он быстро стал популярным в широких масс кругах. Концертная деятельность опытных исполнителей виртуозов привела к углублению интереса к саксофону и существенному расширению географии композиторских обращений. Одними из первых музыкантов, кто ознакомил с саксофоном американскую общественность, был Эдуард Лефебр, несколько позже сформировалась плеяда талантливых исполнителей - Анри Виль, Луи Майор, Жан Мурман, Жан-Батист Суал. Выдающейся саксофонисткой была Элиза Холл, которой посвящено около сорока произведений композиторов-современников.

Проникновение джаза в Европу в начале ХХ в. способствовало возникновению новой волны увлечения инструментом [11, с. 263]. Арсенал технических и художественных приемов саксофонного звукообразования позволяет использовать инструмент в пределах как джазовой, так и академической музыки. В то же время европейские композиторы первой половины ХХ в. позиционировали саксофон исключительно как носителя новой тембровой семантики, преимущественно связанной с лирико-драматической сферой. Например, в медленной части «Симфонических танцев» Рахманинова саксофон с его вибрирующим, почти вокальным тоном в сопровождении английского рожка, кларнета и гобоя точно передает чувства ностальгии [12, с. 312].

Р. Штраус в «Домашней симфонии» вводит в оркестр квартет саксофонов, а Дж. Гершвин использует три инструмента из семьи саксофонов практически во всех своих партитурах. Достаточно популярным в США, Европе является ансамбль саксофонов как отдельный вид исполнительства.

В ХХ в. происходит ряд метаморфоз, связанных с трактовкой саксофона. Закрепившись в джазе в 1920-х гг., он постепенно вытесняет корнет с позиции «главного» инструмента [14, с. 248]. В академическом направлении наступает «затишье», что означает снижение интереса саксофоном по сравнению с той вспышкой, которую вызвала Э. Холл в 1900-1910-х гг. заказами известным композиторам саксофонных произведений.

Одним из них был К. Дебюсси, в то время всемирно известный композитор. В отличие от своих малоизвестных коллег (в частности Андре Капле, автора «Легенды» для альтового саксофона и фортепиано, Л. Мора, который написал несколько пьес специально для Э. Холл и др.), которые справились с заданием, он долго не мог закончить заказ, поэтому работа над произведением продолжалась 8 лет (1903-1911). Перипетии освоения К. Дебюсси нового для него музыкального инструмента описал А. Месаже: «Американцы очень назойливы. Саксофонистка приехала в Париж и уже интересуется своей пьесой. Вот почему я ищу новые комбинации, рассчитанные на то, чтобы продемонстрировать возможности этого «водяного» инструмента. Все это будет называться восточной рапсодией» [8, с. 94]. К. Дебюсси так и не завершил произведение, после его смерти это сделал Ж. Роже-Дюкасс, а премьера его состоялась только в 1919 г., через 18 лет после того, как был сделан заказ. Первым исполнителем стал Ивз Майер (Yves Mayeur). Так появилась «Рапсодия» для альтового саксофона с оркестром К. Дебюсси (1911) - один из самых популярных оригинальных произведений для подобного состава. Эта композиция открывает довольно масштабную страницу в развитии саксофонного репертуара.

Об этом периоде пишет Е. Шиманец: «Начиная с 20-х годов ХХ века, саксофон, согласно меткому выражению М. Шапошниковой, попал в« полосу борьбы классики и джаза» и был отодвинут в «историческую тень» вплоть до 1930-х годов (как академический оркестровый, тем более как сольный инструмент)» [18]. И этот процесс длился недолго: «Став популярным благодаря джазовой музыке, саксофон по странному стечению обстоятельств в 1930-е гг. вновь вызывает интерес у композиторов и возрождается в творчестве исполнителей академического направления. В это время происходит «повторная академизация» саксофона в художественной культуре и в композиторском творчестве. Постепенно семантика инструмента переосмысливается, и саксофон с прикладного джазового инструмента, в качестве которого он ассоциируется у слушателей первой половины века, воспринимается как академический инструмент, с почти неограниченными возможностями и свойствами» [18].

Эти процессы тесно связаны с расширением жанрового спектра произведений для саксофона. В 1930-х гг. композиторы не учитывают опыт К. Дебюсси, который сразу задумал «Рапсодию» для саксофона с оркестром, которую он так и не завершил. Они ограничивались камерными жанрами. В частности, в это время были написаны первые сонаты для саксофона, среди них яркими образцами является «Соната» (1930) В. Якоби, две «Сонаты» (1931, 1937) Б. Хайдона, «Соната» (1937) П. Крестона, «Спортивная соната» (1939) А. Черепнина и знаменитая «Соната» (1943) П. Гидемит [17, с. 107-109].

# Саксофонные концерты в творчестве Поля Бонно

Французский композитор и дирижер Поль Бонно (1918-1995) рассматривается в историю музыки как один из лидеров так называемой легкой (популярной) музыки середины ХХ в., рожденный в г. Море сюр-де-Луан, он получил образование в Парижской консерватории. Во время учебы получил ряд премий и наград, в том числе в 1945 году был удостоен первого приза по композиции среди студентов учебного заведения. После окончания обучения в том же году П. Бонно начал карьеру дирижера на радио Defusion Francaise, где работал до 1980-х гг., почти до окончания своей профессиональной деятельности. Кроме того, он был музыкальным директором Театра Шатле в Париже, где отвечал за постановки оперетт и комедий, параллельно сотрудничая с другими подобными театрами во Франции, поэтому часто гастролировал в провинциальных городах страны. В целом он совершил более 1300 концертов в Европе, Северной и Южной Америке.

Как композитор П. Бонно известен своими многочисленными опереттами, оркестровыми произведениями, аранжировками, песнями, а также музыкой для 50-ти фильмов. В 1944 г. на Radio Defusion Francaise записали его «Вестминстерские колокола» - самое известное произведение Бонно, который стал переломным в его блестящей карьере. После этого Radio Defusion Francaise записало ряд оркестровых произведений композитора. Среди них - композиции «Француз в Нью-Йорке» (в память Дж. Гершвина), «Воробьи Парижа», Рапсодия для фортепиано с оркестром и другие. Из его легких опер, наиболее значимыми являются работы, которые он написал в сотрудничестве с Фрэнсисом Лопесом для Театра Шатле: «Мексиканский певец», «Средиземное море», «Волжские мушкетеры», «Золотое руно» и другие - всего 18 образцов в данном жанре [7, с. 23-39].

Начиная с 1958 г. П. Бонно работает дирижером симфонического оркестра популярной музыки в Париже, записи которого были осуществлены компанией Ducretet Record Company. Среди наиболее известных - «Мировые пейзажи», в которых чувствуется влияние французского композитора Пьера Дюкло, «Обзор великой французской оперетты», «Известные французские оперные арии и увертюры» и «Музыка из известных оперных балетов». Большой успех в США вначале 1960-х гг. имели его аранжировки для женского хора, написанные в результате сотрудничества с Radio Defusion Francaise.

Среди композиций П. Бонно популярными стали произведения для альтового саксофона: Сюита для саксофона и фортепиано (1944), Концерт для саксофона с оркестром (1944), Концертная пьеса «Dans L Esprit Jazz» для саксофона и фортепиано (1944), Каприс в форме вальса для саксофона соло (1950). Все они занимают видное место в репертуаре саксофонистов, а три из них (за исключением концерта) имеют ряд переводов для других духовых («Каприс в форме вальса» - для флейты, кларнета и фагота, «Сюита» - для кларнета и трубы; Концертная пьеса - для флейты).

Концерт П. Бонно для альтового саксофона с оркестром написан в 1944 г., когда он учился в Парижской консерватории. Поскольку в то время саксофон ассоциировался исключительно с джазом, а репертуар для исполнителей на этом инструменте, воспитанных в традиционной «академической» манере, был крайне скромным, произведение молодого композитора было тепло воспринято исполнителями и сразу стало популярным. Этому способствовали и другие его особенности: концерт технически несложный, непродолжительный по времени звучания (в различных интерпретациях от 13-ти до 17-ти минут), ненавязчивая музыка, доступная для широкого круга слушателей (впрочем, это можно сказать и о большинстве произведений Бонно). Концерт для альтового саксофона с оркестром Поля Бонно написан в духе инструментальных произведений так называемой легкой музыки, которая бытовала в Западной Европе и США в середине ХХ в. П. Бонно использует такие выразительные средства, которые больше всего заинтересовали публику: блюзовые элементы в том случае, когда речь идет о лирике, танцевальные ритмы в быстрых частях, яркую гармонию и оркестровки.

.

# Превалирование неоклассических черт в концерте П.-М. Дюбуа

Пьер-Макс Дюбуа (1930-1995) - французский композитор, лауреат Римской премии (1955) и премии «Grand Prix Musical dela Villede Paris» (1964). Он учился у Д. Мийо. Его творчество, безусловно, повлияло на становление Дюбуа как композитора. Творчество художника показывает, что он прекрасно усвоил традиции французской «Шестёрки». Известно, что представители этой группировки отвергали эстетику романтизма, в частности, монументальность, многословие и чрезмерную откровенность эмоционального выражения. Как считал американский композитор А. Копленд, именно композиторы «шестерки» разорвали с культом романтического композитора и словно опустили музыку на землю, создавая «музыку быта». Объяснение этих изменений очень простые - их обусловили реалии тогдашней Европы: ужасы двух мировых войн, концлагеря и положение общества в связи с этим. Однако то, что стало основой для развития австрийского экспрессионизма, для французской «Шестёрки» стало неприемлемым в силу самого национального менталитета. Они своими произведениями хотели якобы забыть о реальности. Хотя каждый из представителей группы был индивидуальным по стилю высказывания, всем им присущи некоторые общие тенденции, которые впоследствии перенял и П.-М. Дюбуа. К ним относятся структурная четкость композиций, культивирование мелодии, контрапункта, использование барочных, предклассических жанров и форм.

П.-М. Дюбуа является автором более 150-ти произведений в области музыки для фортепиано, духовых инструментов (флейты, гобоя, кларнета и саксофона). О принадлежности к традициям французской «Шестёрки», а именно о неоклассической направленности, свидетельствуют жанры, которые использует композитор в своем творчестве: квартет, соната, сонатина, скерцо, трио, токката, вариации.

Среди них особое место принадлежит произведениям для саксофона. Композиции с его участием художник создает на протяжении всего творческого пути. Это концерт для саксофона, соната, сонатина, дивертисмент, квартет для саксофонов и др.

Одним из самых популярных произведений П.-М. Дюбуа является Концерт для альтового саксофона с оркестром, написанный 1959 г. Структура цикла является традиционной для жанра концерта - три части, чередующиеся по принципу быстро-медленно-быстро. Композиция отмечена влиянием неоклассических тенденций, о чем свидетельствует обращение композитора к старинной сонатной формы (1 часть) и жанра сарабанды (2 часть).

Принцип концертности претерпел нетрадиционного для этого жанра воплощения: в произведении практически отсутствуют «самостоятельные» эпизоды в оркестре и в партии саксофона. Исключение составляет интродукция к первой части, которую начинает и завершает солист, а также средний раздел третьей части, где тема появляется сначала в оркестре. В течение всего концерта оба компонента звучат вместе. По классификации диалогов концертного жанра Е. Антоновой [1, с. 61-68], в данном образце преобладает дуэтный способ сочетания солиста и оркестра в соотношении «тема-фон», так как в большинстве случаев носителем тематизма является солист, оркестр преимущественно сопровождает и дополняет его.

Концерт для альтового саксофона с оркестром П.-М. Дюбуа - великолепный образец неоклассицизма, что проявляется на многих уровнях. Прежде всего, это касается выбора жанров и форм. В первой части использует старинную сонатную форму в ее предклассическом виде, вторая часть жанрово определена автором как сарабанда, хотя при воплощении художник оставляет только контуры жанра: тридольность и медленный темп. В третьей части, в частности в ее крайних разделах, он использует форму монотематического рондо французских клавесинистов. Рефрен плавно переходит в эпизод и, наоборот, тематическое единство эпизодов с рефреном добавляет стройности и целостности формы. Оригинально решена форма первой части - основному разделу предшествует интродукция с двумя сольными эпизодами у саксофона, один из которых является единственная каденция в произведении.

В концерте П.-М. Дюбуа первоначальный принцип соревнования солиста с оркестром отведено на второй план. Оркестр преимущественно выполняет функцию аккомпанемента, весь основной тематизм сосредоточен в партии саксофона. Однако это не мешает автору достичь гибкости композиции, передать яркую образность, заинтересовав слушателя.

Партия саксофона является достаточно сложной. В концерте немало длительных пассажных эпизодов, прыжков на широкие интервалы, частая смена штрихов.

Простотой и ясностью отмечается гармонический язык и тональные соотношения. В большинстве случаев композитор пользуется принципом сопоставления далеких тональностей, часто использует разного рода альтерации, что, безусловно, обогащает звучание отдельных построений. Нередко появляется в произведении и органный пункт, способствует уравновешенности в определенных участках концерта.

В концерте преобладают вариационный и вариантный типа развития - весь материал в частях является производным вариантом начального тематизма (например, интродукция первой части, основная тема второй части и эпизоды третьей). В эпизодах преобладает секвентное развитие отдельных оборотов, изъятых из основных тем.

Итак, Концерт для саксофона с оркестром П.-М. Дюбуа - это яркий образец творческой самобытности французского композитора. Он черпал свое вдохновение из национальной предклассической традиции и музыки «Шестёрки», сознательно отказавшись от монументальности трактовки жанра в пользу доступности и простоты. Именно поэтому этот концерт прочно вошло в репертуар исполнителей.

# Позднеромантический концерт А. Глазунова

Концерт для саксофона и струнного оркестра А. Глазунова был написан в 1933 году. Во время пребывания автора во Франции. Этот опус довольно инновационный, прежде всего, в отношении средств выразительности и формы. Обращение выдающегося русского мастера к саксофону вызвало, по мнению М. Ганиной [4, с. 392], непонимание со стороны музыкантов. Автор, будучи сторонником бытовых форм музицирования и эстрадно-развлекательной музыки, признавал: «Как это ни странно, но мне нравится джаз. В нем встречаются замечательные ритмы. Однако, как отмечал Вагнер, это "совокупное" искусство. В нем трудно отличить творчество от исполнения» [5, с. 128-145]. Заинтересованность джазом, появившийся на территории Европы в 1910-х гг., вызвало желание ближе «познакомиться» с саксофоном, и первым шагом в этом направлении был саксофонный Квартет. По словам А. Глазунова, произведение вышло несколько стилизованным: первая часть была частично «американизированной», финал - в игривом венском стиле [6, с. 410]. Композитор был доволен первым прижизненным выполнением квартета, отмечая в одном из своих писем, что «звучность ансамблевого сочетание была полной, оригинальной и своеобразной» [6, с. 421].

Первое обращение к саксофону убедило Глазунова в возможности более широкого его использования, чем это делалось в джазовых оркестрах, где внимание акцентировалось только на своеобразных художественных свойствах инструмента. Поэтому следующим шагом в овладении новым тембровым звучанием было создание Концерта для саксофона, где композитор поставил этот инструмент наравне с струнными и духовыми, чья «история» как солирующих уже давно стала классической.

Концерт посвящен известному саксофонисту Сигуду. Рашеру, с которым композитор консультировался во время работы над произведением, и который еще при жизни Глазунова исполнял произведение с большим успехом. Среди его интерпретаторов - французский саксофонист М. Мюль, солист оркестра Республиканской гвардии. В письмах к М. Штейнбергу от 4 июня и 21 ноября 1934 композитор сообщает: «Концерт для саксофона я уже [...] закончил в партитуре и в клавире и на днях услышу его в исполнении француза Мюля и датчанина Рашера. Концерт для саксофона войдет в программы многих концертов в Англии и Скандинавии» [6, с. 81].

При издании произведения в 1936 в ведущем французском издательстве «Alphonse Leduc». Состав струнного оркестра довольно удачно «оттеняет специфический тембр солирующего инструмента. Различные дивизии струнных в партитуре придают звучанию оркестра весомой насыщенности, что, по мнению композитора, в определенной степени мало заменяет отсутствие духовой группы» [6, c. 81].

Следует заметить, что Концерт А. Глазунова является одним из ярких достижений русской композиторской школы в сфере развития духового репертуара. Благодаря четко очерченному национальному колориту и характерным стилистическим характеристикам, саксофонисты-исполнители довольно часто привлекают это произведение к концертным программам, называя его «Русским концертом». Действительно, образно-семантическая сфера, положенная в основу тематизма, ярко ассоциируется с элементами индивидуального интонационного словаря известных предшественников и современников композитора.

Среди характерных особенностей образной сферы Концерта находим эпико-богатырские настроения Бородина, взвешенную повествовательность Римского-Корсакова, лирическую элегичность Чайковского, изящную мелодическую орнаментальность Рахманинова. Это не означает, что произведение не имеет своего индивидуально - стилистического лица, наоборот: переинтонирование типичных для русской национальной школы мелодических попевок и оборотов, ассимиляция ее семантических знаков, придают ему признаки яркой национальной самобытности, постижения и воспроизведения Глазуновым величественного «духа» своего народа, его специфической ментальной ауры.

Выбор Глазуновым саксофона как солирующего инструмента предусматривал применение типичных черт музыкального мышления ХХ в., которые нашли свое отражение в композиции произведения: в усложнении гармоничной вертикали, полифонизация фактуры, использовании широкой тесситуры партии солиста, виртуозности хроматических пассажей и секвенций в чередовании с экспрессивностью мелодических линий саксофонного solo. Образно эмоциональный мир Концерта для саксофона созвучен с музыкальной атмосферой Скрипичного и Первого фортепианного концертов композитора, где преобладает разнообразие светлых лирических настроений, перетекающих друг в друга, не нарушая неспешного течения развития.

Одночастность Концерта органично сочетает черты сонатности и условной цикличности; принцип монотематизма оказывается благодаря регулярному проведению начальной темы, мотива - «зерна», что появляется в драматургически важных моментах интонационного развертывания. Концерт А. Глазунова является примером классически академического репертуара для саксофона с оркестром.

Тематическое разнообразие, присущее Концерту, значительно повлияла на принципы соотношения солиста и оркестра. В течение произведения бывают разные их виды: во всех без исключения эпизодах с изложением основного тематического материала имеется дуэтный тип сочетание партии солиста и оркестра типа «тема-фон». Что же касается соединительных и разработочных эпизодов, то композитор использует как диалоги согласия, так и диалоги несогласия. Концерт А. Глазунова довольно масштабный и требует от исполнителя незаурядной сценической выдержки и исполнительского мастерства.

Подытоживая наблюдения, посвященные Концерту для саксофона альта и струнных инструментов А. Глазунова, следует заметить, что композитор в этом жанре не пошел путем подражания традиционной трехчастной структуры вроде сонатно-симфонического цикла. Выбирая образно эмоциональную стихию лирики как господствующую. Глазунов сконцентрировал основное внимание на воспроизведении широкого спектра градаций в ее пределах от проникновенной чувственности - до страстного монолога-речитатива. Понятно, что традиционный цикл классического типа не вполне отвечал индивидуализации авторского замысла. Этот концерт дал возможность Глазунову создать новый, оригинальный тип сольного концерта.

Отмечу, что выдающиеся художественные качества произведения, богатство его образного мира вызвали к жизни многочисленные переводы для других солирующих инструментов. И. Сафонов сделал перевод данного произведения для альта с оркестром (1948), А. Штарк - для кларнета (1949), Н. Зуевич - для фагота (1954). Это - свидетельство компетентности композитора в сфере духового исполнительства, а также высокого художественного уровня произведения.

Композиция концерта ставит перед исполнителями серьезные художественные задачи, решение которых каждый саксофонист реализует индивидуально. Соотношение объективного и субъективного в процессе интерпретации музыкального произведения отражает проблему, очерчивает границы исполнительского воображения в ходе трактовки авторского текста. Справедливым представляется мнение В. Апатского, который особенно подчеркивает, что «таинство исполнительского искусства - это таинство индивидуальности музыканта, его исполнительный опыт, специальные профессиональные знания и общая культура» [2, с. 430]. Именно это обуславливает органичность сочетания рационального и эмоционального в драматургии произведения.

# Заключение

История саксофона содержит немало неблагоприятных моментов, которые вызвали его ограниченное использование в симфоническом оркестре, несмотря на высококлассные технические возможности. Поскольку саксофон очень быстро стал атрибутом военных духовых оркестров, Франко-Прусская война "унесла» практически всех профессиональных исполнителей, которые учились у А. Сакса в Парижской консерватории, поэтому после войный класс саксофона был закрыт. Спасительным для инструмента стал его временный «экспорт» в США, где он стал неотъемлемым атрибутом джаза. Традиции классического саксофона до начала ХХ в. базировались, в основном, на переводах популярных произведений.

Жанр инструментального концерта претерпел значительную эволюцию на протяжении своей истории. Принимая свое начало от творчества мастеров Венецианской классической школы, основываясь на принципе взаимодействия инструментальных групп, в XIX в. концерт смеснил акценты и стал одним из важнейших жанров, предназначенных для раскрытия личности музыканта-виртуоза. Закономерным является разделение жанра концерта на два вида: виртуозный и симфонизированный, где в рамках первого роль музыканта-виртуоза является главным, во втором, при использовании симфонической драматургии, принципов тематической разработки и противопоставление образно-тематических областей, доминирующим является стремление достичь максимальной органичности сочетания солиста с оркестром.

Начиная с ХХ в. в рамках концерта сосуществуют различные стилистические направления, композиционные техники и композиционно-драматургические принципы. Общая тенденция к камернизации привела к появлению нетипичных оркестровых и ансамблевых составов в образцах жанра. В частности, в камерном концерте становится возможным равноправный диалог солиста с оркестровыми инструментами или тембровыми группами. Другая тенденция прошлого века, нашла отражение в саксофонном репертуаре - рост престижа исполнителя, увеличение количества произведений, специально написанных для конкретных музыкантов.

Особенности взаимодействия и соотношения солиста и оркестра в инструментальном концерте является предметом исследования многих ученых. Типологическим признакам жанра концерта является диалогичность, виртуозность и принцип игры.

Теоретической основой классификации видов диалогичности в саксофонных концертах послужила классификация А. Антоновой, предложенная в работе «Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инстрментального концерта», где автор выделяет четыре типа диалогов.

Принцип игры является важной составляющей жанрово-стилевой модели и одним из основных принципов инструментального концерта. Среди типичных его проявлений отмечаем ответную игру мастерство (искусство игры на инструменте), игру-соревнование, ответную игру подражания и игру-мозаику (синтез всех предыдущих).

# Список использованной литературы

1. Антонова, Е. Г. Инструментальный концерт: к вопросу о жанрообразующих функциях пространства. Музыкальная культура : история и современность : сб. науч. ст. / ред.-сост. Т В. Тукова. Донецк : ДГК, 1997. С. 61-68.
2. Апатский, В. Основы теории и методики духового музыкально - исполнительского искусства / В. Апатский. – Киев : НМАУ, 2006. 430 с.
3. Богданов, В. История духового музыкального искусства (от древнейших времен до начала ХХ века) монография / В. Богданов. - Харьков, 2007. 350 с.
4. Ганина, М. А. К. Глазунов. Жизнь и творчество / М. Ганина. - Ленинград, 1961. 392 с.
5. Ганина, М., Масляненко, Д. А. К. Глазунов и музыкальная самодеятельность 1920-х годов. Глазунов А. Исследования, материалы, публикации, письма : в 2 т. / М. Ганина., Д. Маслянко. - Ленинград : Музгиз, 1960. Т 2. С. 128-145.
6. Глазунов, А. Исследования, материалы, публикации, письма : в 2 т. / А. Глазунов. - Ленинград : Музыка, 1960. Т 2. 570 с.
7. Григорьева, Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины ХХ века. Стили. Жанровые направления. Теория современной композиции : учеб. пособ. / [отв. ред. В. С. Ценова] / Г. Григорьева. - Москва : Музыка, 2005. С. 23-39.
8. Дебюсси К. Избранные письма / [сост., пер. с фр., вступ. ст. и коммент. А. С. Розанова]. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1986. 285,[1] с. С. 94.
9. Иванов, В. Саксофон : популярный очерк / В. Иванов. - Москва : Музыка, 1990. 64 с.
10. Апатский, В. История духового музыкально-исполнительского искусства / В. Апатский. - Киев : ТОВ «Задруга», 2010. 320 с.
11. Левин, С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : в 2 ч. / С. Левин. - Ленинград : Музыка, 1973. Ч. 1. 263 с.
12. Лобанова, М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. - Москва : Советский композитор, 1990. 312 с.
13. Максименко, Л. Специфика современных приемов игры на саксофоне (на примере саксофонного творчества композитора В. Рунчака) / Л. Максименко // Киевское музыковедение. - 2013. - № 47. - С. 217-223.
14. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. для студ. Высш. учеб. Заведений / Е. В. Назайкинский. - Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
15. Понькина, А. М. Методологические принципы исполнителей на саксофоне конца XIX – начала XX столетия /А. Понькина // Успехи современной науки и образования. - 2016. - № 5. т. 3. С. 147-150
16. Понькина, А.М. Феномен саксофона в музыкальном искусстве второй половины XIX века / А.М. Понькина // Теория и история искусства. – 2017. - № 4. С. 21-27
17. Шапошникова, М. К. Парад саксофонов / М.К. Шапошникова // Музыкальная жизнь. - 1983. - № 3. С. 107-109.