

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВІДОКРЕМЛЕНИЙ ПІДРОЗДІЛ «МИКОЛАЇВСЬКА ФІЛІЯ
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І
МИСТЕЦТВ»**

**Факультет мистецтв
Кафедра музичного мистецтва**

Мозін Андрій Володимирович

**Постромантичні риси творчості американського композитора-феномена
Пола Крестона в «Сонаті для саксофона альт та фортепіано» оп. 19**

Кваліфікаційна робота
на здобуття ОС «Бакалавр»
зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Науковий керівник -
кандидат педагогічних наук,
доцент Сологуб Вікторія Даріївна

Зміст

Вступ	2
РОЗДІЛ 1. ШЛЯХИ РОЗВИТКУ СОНАТНОГО ЖАНРУ.....	7
1.1 Жанрово-стильова типологія сонати для саксофону.....	7
1.2 Типи класифікаційної системи сонати.....	8
1.3 Сонатний тип творів - необарокко.....	9
1.4 Сонатний тип творів - неоромантичного стилю.....	12
1.5 Ладогармонійна організація в сонатах неоромантичного стилю.....	13
1.6 Сонатний тип творів у джазовому стилі	14
1.7 Сонатна група творів – авангардної спрямованості.....	15
1.8 Головні співвідношення партії саксофону та фортепіано у жанрі соната.....	17
РОЗДІЛ 2. «СОНАТА ДЛЯ АЛЬТА САКСОФОНА І ФОРТЕПІАНО» ПОЛА КРЕСТОНА.....	19
2.1 Створення і вплив саксофону на світ музики.....	19
2.2 Життя та жанрові особливості композитора новатора П. Крестона..	22
2.3 «Соната для альту саксофону і фортепіано» П. Крестона	23
ВИСНОВКИ	26
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	29
ДОДАТКИ	32

Вступ

Тенденції тембрового експериментування композиторів новаторів, пов'язані з романтичними традиціями, внесли зміни як у трактування соло інструменту, так і акомпануючого складу. Крім творів, призначених для одного тембрового різновиду саксофона, популярними стають опуси, в яких тембр інструменту змінюється протягом твору. Досить часто, поряд з одним із тембрових різновидів інструменту, в якості соліста залучаються різні склади і однорідних, у тому числі, і квіртет саксофонів, і різнотеситурних ансамблів саксофонів, отримані шляхом різних комбінацій (подвоєння або пропуску) того чи іншого тембрового різновиду - сімейства саксофонів (від саксофону-сопрано – до саксофону-басу).

Найбільш плідно тенденції тембрового експериментування композиторів, характерні для епохи романтизму, виявилися в роботі авторів з акомпануючим складом, що стосується як опусів, в яких як солуючий інструмент виступає один саксофон, так і творів, призначених для кількох солістів. Досить часто, поряд з акомпанементом фортепіано, як супровідні інструменти використовуються арфа, гітара, банджо, марімба, клавесин, віолончель та навіть оркестр російських народних інструментів. Велику популярність як супровідний склад набувають різних варіантів ансамблі – струнні, духові, ударні, змішані.

У рамках тембрового експериментування у саксофонній художній спадщині цікаво виявилися джазові тенденції. Вплив джазу зумовив запровадження різноманітних видів естрадного та джазового оркестрів і ансамблів, у тому числі, різноманітних електронних інструментів. Найяскравіше дана тенденція представлена у творах, що імітують звучання джазового оркестру чи ансамблю. У них з'являються типові для крокуючого басу побудови і токкатно-ударне трактування фортепіано.

Поряд із тембровим експериментуванням, у художній спадщині для саксофона отримала заломлення тенденція концертування, витoki якої пов'язані з реалізацією традицій епохи бароко, джазової музики, а також концертного жанру та постромантичного стилю. У рамках тенденції концертування, у твори приноситься низка новацій, пов'язаних з віртуозно-технічним ускладненням солюючої та акомпануючої партій, а також імпровізаційністю.

Впливи сонатного жанру та стилю виявляються у віртуозно-технічному ускладненні як солюючої, так і акомпануючої партій, що обумовило їх нові варіанти постромантичних співвідношень. В композиторській практиці відомими авторами що використовували постромантичні риси у своїй творчості є

- Ю. Іщенко «Соната для саксофона-альта та фортепіано»(1);
- П.Хіндеміт «Соната для саксофона-альта(альтхорна або валторни)»(2);
- Т.Йосімацу «Соната Пухната птах для саксофона-альта і фортепіано»(3);
- З.Сієрра «Сонатіна у джазовому стилі»(4);
- П.Крестона в «Соната для саксофона альта та фортепіано»(5).

Актуальність теми роботи полягає в недостатній обґрунтованості та розробленості теоретичних засад взаємодії авторів того часу з тембральною палітрою саксофону у поєднанні з постромантичним стилем в музичній практиці.

Залишаються нерозкритими деякі питання:

- 1)Феномен композитора Пола Крестона та постромантичні риси у його творчості;
- 2) Як строрення сонати для саксофону змінило рух у мисленні композиторів того часу.

Тому проблема жанрової взаємодії з використанням тембру саксофона і є однією з найбільш актуальних проблем сучасного музикознавства, а жанр сонати – це один з її проявів.

Мета дослідження полягає у конкретизації характерних особливостей творчості американського композитора-феномена Пола Крестона в «Сонаті для саксофона альту та фортепіано» op. 19

Відповідно до проблеми, об'єкта, предмета, мети дослідження, постають наступні завдання:

- проаналізувати науково-методичну літературу за темою дослідження;
- вивчити джерела формування жанру сонати для саксофону;
- простежити його еволюцію, тобто вивчити основні етапи становлення, які стали вузловими у накопиченні жанрових ознак;
- на прикладі «Сонати для саксофона альту та фортепіано» Пола Крестона визначити постромантичні риси у контексті аналізованих жанрових явищ.

Завдання дослідження полягає у виявленні традиційних, а також новаційних рис у змісті й музичному стилі означеної сонати П. Крестона.

Стан наукової розробки. Проблемі еволюції музики для саксофона в сучасному музикознавстві практично не приділялося уваги, незважаючи на те, що багато шедеврів художньої спадщини для саксофону часто в різних ракурсах ставали предметом досліджень як зарубіжних, так і вітчизняних науковців.

Найбільш близька до теми роботи є стаття (б)В. Авілова «Сольний концертний репертуар саксофоніста: історичний огляд». У ній автор розглядає появу найзначніших опусів саксофонного репертуару. Проте ця праця є чи не єдиним прикладом.

Важливими для роботи стали джерела, в яких аналізуються оркестрові,

ансамблеві, камерно-інструментальні та сольні твори російських та зарубіжних композиторів різних історичних періодів. Тут необхідно відзначити кандидатські дисертації (7)Е. Фрідріха «Саксофон: дослідження його використання в симфонічній та оперній літературі»,(8) С. Баярсайхана «Трактування саксофона у творах для симфонічного та духового оркестрів» та (9)О.Понькіної «Саксофон у музичній культурі ХХ століття», а також статті (10)В. Актисова «Саксофон у творчості О. Глазунова», (11)А. Башкирова «Використання виразних можливостей саксофону в оркестрових творах композиторів ХІХ – ХХ століть», (12) М. Мимрика «Особливості формування темброво-виразних можливостей саксофона»

Вкрай рідко у представленій літературі зустрічаються джерела, в яких виявляється взаємозв'язок композиторського стилю та жанрової або стильової моделей, що використовується ним. Через подібний ракурс виникає необхідність знання жанрових, стильових та історичних закономірностей різних музичних культур та епох. На жаль праць, які спираються саме на такий підхід, порівняно з літературою, націленою на вирішення інших проблем, досить мало. В даному випадку можна відзначити лише кілька глобальних досліджень зарубіжних колег, присвячених аналізу саксофонних опусів в аспекті жанрових чи стильових тенденцій.

Методи дослідження. Дослідження полягає у застосуванні аналітичного методу, що надає підстави зробити комплексний аналіз сонати і виявити в ній традиційні та новаторські риси.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дослідження допоможуть виконавцю краще усвідомити структурно-логічні принципи побудови твору, особливості сучасного трактування постромантичних рис у жанрі соната. Пол Крестон у «Сонаті для саксофона альт та фортепіано»

демонструє особливості виконавського феномену такого як використання

саксофону, нетрадиційні темброві рішення, веде пошуки в галузі інструментального виконавства саме на духовому інструменті, демонструючи їх в нетрадиційному амплуа. Робота може бути корисною виконавцям-початківцям у свідомому розумінні особливостей сучасного виконання на духових інструментах, а також розширенню традиційних тембрових можливостей. Матеріали роботи можуть виступати доповненням, як науково-теоретичне джерело, в курсах з історії виконавства, методики навчання гри на духових інструментах, а також у виконавській практиці музикантів.

РОЗДІЛ 1. ШЛЯХИ РОЗВИТКУ СОНАТНОГО ЖАНРУ

1.1 Жанрово-стильова типологія сонати для саксофона

Історична еволюція сонати для саксофона характеризується появою великої кількості жанрових різновидів, що було обумовлено різноманітними жанрово-стильовими взаємодіями. У цьому жанрі отримали заломлення рис практично всі стилі музичної творчості. Їх асимілювання дало новий імпульс розвитку жанрів, у результаті жанрова модель опусів зазнала корекції. Новації виявилися не тільки в структурі циклу, формоутворенні, розвитку тематичного матеріалу та ступеня жанрово-стильових проникнень, але й у трактуванні супроводу (оркестрового, ансамблевого та ін.), сольній партії, співвідношенні партій соліста (або солістів) та акомпануючого йому колективу (або інструменту) і т.д.

Незважаючи на перераховані вище проблеми, опуси, написані в жанрі сонати для саксофона, мають досить чітко виражені орієнтири, виходячи з яких, можна виділити кілька груп творів, заснованих на ідентичному заломленні будь-яких тенденцій. У даному випадку нами буде представлено кілька видів класифікації творів, у яких як головну ознаку обрано наступні критерії:

- тип солюючого складу;
- тип складу, що акомпанує;
- стильові ознаки;
- тип драматургічної концепції;
- тип концертування.

1.2 Типи класифікаційної системи сонати

У першому типі класифікаційної системи основною ознакою є тип солюючого складу. Процеси, пов'язані з тембровим експериментуванням, у ХХ столітті

зумовили створення творів не тільки для одного, а й для кількох солістів. В результаті чого, можна виділити такі типи сонат та концертів:

Перша група опусів – твори одного саксофона. До цієї групи належать сонати (у супроводі фортепіано або будь-якого іншого інструменту) для одного саксофону. Таких творів більшість. Наприклад, «Соната для саксофона-альта та фортепіано» П. Крестона (P. Creston), (13) «Соната для саксофона-альта фортепіано» Е. Денисова, (14) «Соната для саксофона-альта та фортепіано» С. Павленко та ін.

Окреме місце у цій групі займають опуси, у яких автори повністю відмовилися від акомпанементу. В результаті чого з'являються опуси для одного саксофона без супроводу. Досить поширене дане явище в сонатах для саксофона, представлених у творчості С. Пілютікова, С. Рехіна, Ж. Рюфф (J. Rueff) та ін.

Друга група опусів – твори для кількох інструментів – до неї ми відносимо сонати, в яких замість одного, використовуються два, три, чотири (іноді більше) солюючих інструментів.

Достатньо часто солюючі склади утворюються шляхом з'єднання однорідних інструментів (двох, трьох, чотирьох саксофонів) або інструментів змішаних груп (саксофон у поєднанні з іншими інструментами духової групи, а також струнними або ударними).

Так, виникають твори для двох, трьох, чотирьох саксофонів з оркестром. Цікаво представлені опуси для саксофона з інструментами інших груп, у тому числі духових. Одночасно використовуються і всі види саксофону відразу – від найвищого (саксофона-сопрано) – до найнижчого (саксофона-баритона) в «Сонаті для квартету саксофонів П. Хаскенофа» (P. Hasquenroh)(15).

Також автори поєднують тембр саксофону та струнних інструментів. Як приклад хотілося б навести (16) «Сонату для саксофона та віолончелі» Г. Рафаеля (G. Raphael), (17) «Сонату для саксофона альта та віолончелі» Е. Денисова.

Опуси для саксофона та ударних інструментів представлені «Концертом-пікколо» для саксофона-альта та перкусії Е. Денісова(18).

Іноді виникають твори, у яких саксофон поєднується з народними інструментами. У цьому випадку можна згадати (19) «Сонату для саксофона та банджо» С. Джемніц (S. Jemnitz).

Для другого типу класифікації основним критерієм угруповання послужила орієнтація музичної мови творів на певну стильову модель.

1.3 Перший тип творів - необарокко. До неї можна віднести (20) Концертіно В. Хартлі. (W. Hartley), (21) Сонату П. Хіндемита (P. Hindemith), (22) Сонату Е. Дель Борго (E. Del Borgo) та ін.

Для творів цієї групи стають властиві принципи формоосвіти, циклічної будови та художнього мислення епохи бароко, які зіткнулися із сучасними особливостями музичного мислення. У таких композиціях чітко проглядається жанровий інваріант концерту епохи бароко та превалювання рис, характерних для циклічної побудови сюїти (відповідний контраст між частинами циклу, вільне темпове чергування та нерегламентована кількість частин), формоутворення частин (відсутність сонатної форми) заснованих на темброве протиставлення.

Особливості необарочного стилю чітко простежуються в (23) Сонаті П. Хіндемита. Композиційно-драматургійне рішення опусу свідчить про те, що у основу композиційного задуму циклу покладено модель старовинної сюїти, збагачену принципами сонатності. У зв'язку з цим, правомірно говорити про наступний розподіл функцій: перша частина – прелюдія, друга – алелеманда (драматургічний вузол частини), третя – сарабанда. Віршований епіграф до четвертої частини (філософський роздум) виконує функцію арії, жанрово-побутовий фінал – функцію жиги. (24)

Особливості музично-стилістичного мислення композитора обумовили наявність у творі фактури змішаного типу, що поєднує у собі принципи як поліфонічного, так і гомофонно-гармонічного стилю написання.

У зв'язку з цим, партії фортепіано і духового інструменту взаємно доповнюють один одного, а в багатьох розділах, завдяки такій фактурі, є хіба що насильно роз'єднані пласти єдиного фактурного цілого.

Слід зазначити, що принципи музики епохи барокко виявляються у загальному композиційному задумі, обируваному не лише у фактурному та інтонаційному ладі, але й у варіантності вибору сольючого інструменту (соната написана для альтхорна чи саксофона-альта).

Так, у рамках першої частини принцип *inventio* реалізується у структурі та інтонаційному ладі. Як основна композиційна модель обрана тричастинна репризна форма з контрастно-розвивальною серединою та варійованою різьбою. Класична структура наповнюється типово хіндемівським інтонаційним змістом: кварто-квінтові інтонації становлять основу тематизму як частини, так і сонати загалом.

Завдяки такій інтонаційній специфіці, тематизм позбавляється ладової визначеності, набуває об'єктивної оповідності. Тональний центр, стрижень гармонійної системи – звук *es*. Жанрова основа цієї «прелюдії» синтезована: її складові – баркарольність (м'які «похитування» в акомпанементі), прелюдкування (принцип спірального розгортання тематизму, вільний перехід від гомофонно-гармонічного типу фактури до поліфонічного), в основу середнього розділу покладена канонічна техніка (двохголосний октавний канон з вільно контрапунктуючими голосами) (**Додаток 1**).

Друга частина своєрідна структурою. Її основа – сонатна форма класичного типу. Принцип *inventio* проявляється у характері трактування структури розділів форми. В цілому форму частини можна подати у вигляді схеми з якої видно, що обидві головні теми та епізод у розробці є цілком самостійними, розвиненими формами. «Цементування» композиції посилено запровадженням арочних повторень тематизму, а запровадження головної партії перед розробкою вносить ознаки каструльності. Ритмоформули (чверть – половинна – чверть, чверть – дві восьмі –

дві чверті) беруть на себе тематичну функцію в епізоді і знову повертаються до коду частини.

Скріпленню форми сприяють також лейтинтонації – це кварто-квінтові ходи у всіх темах частини, а також зазначені ритмічні формули, які є у більшості тем (**Додаток 2**).

Таким чином, частина, досить складна у своїй конструктивній основі, виявляється цілісною в інтонаційно-фабульному розвитку. Через структурну складність і своєрідність тематизму, основним методом перетворення та розвитку є його варіантне переосмислення, внаслідок чого обидві теми в репризі набувають нового фактурного вигляду.[32.376]

1.4 Друга група творів має ознаки неоромантичного стилю: монотематизм, лейттеми та лейтинтонації, тематичні арки, прагнення до одночастинної поемної композиції, вільні тональні співвідношення, програмність та ін. Х. Кареві(25), П. Крестона (P. Creston), (26)Е. Боцца (E. Bozza),(27) П. Бонно (P. Bonneau), (28)К. Вірта (C. Wirth),(29) Концертино Р. Палестера (R. Palester) та (30)Б. Кожевнікова, (31)Концерти «Тамерлан» Дж. Холбрука (J. Holbrooke), та багатьох інших.

Характерні до романтичної моделі риси творів виявляються у сонатах. Особливість їхньої мелодики це широта та протяжність фраз, багатство інтонаційних компонентів усередині тем. Зокрема, Головна партія першої частини Сонати Х. Кареві будується за принципом розгортання теми з початкового інтонаційного ядра – низхідної малої секунди (т. 8-10), яке поступово збагачується іншими елементами: вольовою чистою квартою , широкими мелодійними розспівами (**Додаток 3**).

Основний принцип розвитку даної теми – проростання нових інтонаційних елементів та їх видозміна у процесі становлення. Таким чином, інтенсивне інтонаційне накопичення відбувається вже в експозиційному розділі, а в розробному, як правило, поряд з методами тонального розвитку застосовуються й прийоми мотивної розробки. Внаслідок цього контрастний інтонаційний матеріал

зближується, виявляючи внутрішню інтонаційну спорідненість усіх тематичних елементів. Можна говорити, що у сонатах цієї стильової групи простежується і основний принцип романтичних форм – похідність тематизму. Так, у проаналізованому прикладі – першій частині Сонати Х. Кареви, чітко виявляється спільність тем на основі низхідної малосекундової та висхідної квартової інтонацій.

1.5 Ладогармонійна організація в сонатах неоромантичного стилю характеризується віддаленням від тонального центру. Широко застосовуються тональності далеких ступенів спорідненості. Хроматизація мелодики спричиняє введення складно- складових акордових вертикалей – багатозвучних акордів терцевої структури з різноманітними варіантами альтерацій складових їх звуків (Додаток 4).

Використовуються також засоби мажоро-мінору що також характеризують постромантичні риси композитора та відхилення до витоків джазу. Власне це можна спостерігати в гармонійному плані рефрена третьої частини Сонати П. Крестона.

Фактурні малюнки, які у сонатах цієї групи, відрізняються великою різноманітністю. Загальні тенденції, намічені в області фактури, – ущільнення та наближення до оркестрової, з одного боку і прагнення поділу на пласти та подальша інтенсивна мелодизація всіх шарів – з іншого.

У сонатах цього типу часто використовується тришарова фактура з самостійним мелодико-гармонічним розвитком кожного з шарів . В умовах хроматичної тональності подібне фактурне розщеплення призводить до появи нових, цікавих за фонізмом, співзвучностей лінійної природи – поліакорді.[33.124] Таким чином, велике значення має мелодійний початок, що призводить до поліфонізації фактури, до ускладнення та збагачення гармонійної вертикалі, до великої злитості всіх виразних компонентів. Це властивість фактури позначилося й у інструментальних партіях у Сонаті П. Крестона.

1.6 Третя група творів спирається на джазову стилістику. До неї можна віднести такі опуси, як Концертіно В. Хартлі (W. Hartley)(34), сонати у джазовому стилі З. Сієрри (Z. Sierra)(35), Р. Ріккера (R. Ricker)(36) та ін.

Так, у Сонатині a la jazz З. Сієрри підкреслення слабких долей такту, пунктирний ритм, штрих, характерний для джазової музики, ритмічне паузування надають музиці джазового характеру. Проте ритмічні збивки та паузи позбавляють мотив квадратної структури (характерної для джазу) і він фактично набуває не властивого для джазу розміру - 3/4.

У всіх сонатах цієї групи широко використовується субдомінантова сфера. Композиційно-драматургічні закономірності сонат обумовлені переважно пісенним типом тематизму та структурною замкненістю тем, а також особливостями джазового мислення. У сонатах часто зустрічаються каденції як відображення традиції джазового імпровізування. Це квазікаденції в сонатах П. Дюбуа (P. Dubois)(37), М. Ейченна (M. Eychenne)(38), П. Лантьє (P. Lantier)(39) і каденція в Сонатині З. Сієрри (S. Sierra Sonata a la jazz) (40).

Найчастіше фортепіано виконує функцію, що супроводжує. У фортепіанній партії багатьох сонат проглядаються побудови, що віддалено нагадують крокуючий бас, який застосовується у джазовій музиці, як у другій частині Сонатини З. Сієрри.

Основним методом розвитку є варіаційність, що веде за собою тональне переосмислення, перегармонізацію та фактурний розвиток матеріалу, у зв'язку з чим сонатність, як принцип, який має певні універсали, у творах цієї групи, в основному, не використовується. Тематичний матеріал викладається за принципом похідного розмаїття, теми є взаємодоповнюючими, що властиво першій частині Сонатини a la jazz З. Сієрри.

1.7 Четверта група творів – авангардної спрямованості.

У творах такого плану можна відзначити тяжіння авторів до експерименту («оригінальне» композиційне рішення), до унікальності мовних елементів (сучасні виконавські прийоми та засоби). Саме в цій групі найяскравіше виявилася тенденція до індивідуалізованого трактування циклу, що поєднується з глибоким творчим засвоєнням традиційних закономірностей, з одного боку, та широким використанням сучасних виразних засобів – з іншого. Багато композиторів, прагнучи внести елементи новизни до новоствореної музики, розширюють арсенал технічних можливостей інструменту за рахунок виконавських прийомів, запозичених з неєвропейських культур. У творах починають використовувати такі прийоми, як надвисокий регістр, четвертитонові інтонації, гра «акордами», співи під час гри, фруллато, глісандо, слеп, всілякі шумові ефекти (удари по клапанах тощо). Саме вони несуть певне смислове навантаження, відбиваючи нову якість музичної образності. Втілення образного змісту в опусах такого типу у значній мірі пов'язане з характером звукового матеріалу. Як тематичний матеріал у циклі, використовуються особливі звукокомплекси, які піддаються, як традиційним способам розвитку (контрастному зіставленню, розробочності, варіюванню), так і новим технологічним прийомам (серійна техніка в Сонаті Е. Денисова(41), Атональність у сонатах С. Павленко(42 та І. Рехіна(43).

Багато у творах передає стан внутрішнього світу людини, у якому переплітаються реальність і небуття. Реальність може бути асоціативно пов'язаною з темперованою шкалою інтонування, а небуття з нетиповими виконавськими прийомами: четвертитоновими інтонаціями та «акордовою» грою. Так, переплетення темперованої та нетемперованої шкали інтонування використовується у другій частині Сонати Е. Денисова, третій частині Сонати Ю. Іщенко, Сонаті С. Павленко, Сонаті С. Пілютікова. Багато опусів вводяться нехарактерні для одноголосного інструменту багатозвучні акорди, наприклад, на початку другої частини Сонати Е. Денисова. Акордова гра використовується і у фіналі Сонати С. Павленко.[43.269] Крім творів із нетрадиційними виконавськими прийомами, до цієї групи входять і твори з особливими рішеннями в галузі техніки композиції. Найчастіше

застосовуваною технікою, за допомогою якої автор висловлює своє безпосереднє ставлення до творчості попередників і сучасників, є полістилістика: навмисне поєднання у одному творі різноманітних стилістичних елементів як цитат, псевдоцитат, алюзії, колажу тощо.

Яскраві зразки такої техніки спостерігаються у Сонаті Ю. Іщенка до якої введено цитати з творів Л. Бетховена та Ф. Шопена. Типи стилістичних моделей у творах цієї групи значно різняться за ступенем взаємопроникнення «чужого слова» в індивідуальний стиль композиторів. Як правило, цитати в полістилістиці протиставляються авторському тексту і конфліктують з ним за стилем – тональності, ритму тощо, однак іноді вони зливаються з авторським текстом [44.137]. Спектр цитування абсолютно непередбачуваний, запозичуватися можуть всі можливі фрагменти будь-якої музики, естетично з'єднуючись і навіть, накладаючись один на одного. Особливий виразний ефект зробив розвиток цитат у невласивому їм оточенні, яким найчастіше виявляється сучасною музичною мовою.

Приклади алюзій знаходимо у Сонаті для саксофону Г. Ляшенка. Композитор використовує алюзії «Місячної сонати» Л. Бетховена(46): розкладені арпеджіо в триольному русі та точно скопійовані ритмічні тривалості мелодії віддалено нагадують опус великого композитора.

У третьому типі класифікації береться до уваги драматургічна концепція творів. Цю класифікацію з огляду на специфічні ознаки жанру можна застосувати і до сонати для саксофона. На відміну від жанру концерту, у сонатах для саксофона співвідношення інструментальних пластів набуває великої різноманітності, продиктованої відходом від властивих для них рівноправності та діалогічності.

1.8 Головні співвідношення партії саксофону та фортепіано у жанрі соната

У жанрі сонати для саксофону можна виділити такі типи співвідношення партій саксофону та фортепіано:

- паритетний тип (інструментальні партії саксофона та фортепіано рівноправні):
- є «насильно роз'єднані» пласти – Соната для саксофона-альта (альт-хорна) і фортепіано П. Хіндеміта(47);
- є рівноправні взаємодоповнюючі один одного пласти – Соната для саксофона-альта і фортепіано П. Крестона;
- акомпануючий тип (переважна партія саксофона та другорядна партія фортепіано) – Сонатина для саксофона-альта та фортепіано П. Дюбуа(48);
- персоніфікація – поодинокі випадки переважання партії фортепіано над партією саксофона – Соната для саксофона-альта та фортепіано Ю. Іщенка);
- «непередбачуваний» тип – партії саксофона та фортепіано, заздалегідь не зафіксовані в нотах, що визначаються творчою волею та фантазією виконавців – «Осілля сонатина» для саксофона-альта та фортепіано В. Артемова(49).

Таким чином, підбиваючи підсумки вищевикладеного, можна відзначити, що можливості багатосторонньої систематизації допомагають виявити складні та різноманітні процеси, що відбуваються в жанрі сонати для саксофону[45.68]:

- вибір типу солюючого складу, як основної класифікаційної ознаки, дозволив визначити два різновиди творів – для одного та кількох (двох, трьох, чотирьох, іноді більше) солістів. Як солюючий можуть залучатися як однорідні інструменти (саксофони), так і інструменти інших груп (інші духові, струнні, ударні);
- вибір типу акомпануючого складу зумовив поділ творів на опуси, у яких як супроводжуючий склад було обрано оркестр: симфонічний, струнний (камерний), естрадний, естрадно-симфонічний, біг-бенд, народний; або ансамбль (різні варіанти струнних, духових, змішаних, естрадних, ударних);

- переважання в опусах рис того чи іншого стилю дозволило виділити твори романтичного (тільки концерт),необарочного, неокласичного, неоромантичного, неофольклорного, джазового та авангардного типів;
- з урахуванням типу драматургічної концепції опусів було позначено віртуозний та симфонізований типи концертів;
- застосування принципу діалогічної природи до творів, написаних у жанрі сонати, дозволило говорити про наступні типи співвідношення інструментальних партій: паритетний тип («насилено роз'єднані») пласти, рівноправні взаємодоповнюючі один одного пласти, що окремо розвиваються пласти, акомпануючий тип, персоніфікація, «непередбачуваний» тип.

РОЗДІЛ 2. «СОНАТА ДЛЯ АЛЬТА САКСОФОНА І ФОРТЕПІАНО» ПОЛА КРЕСТОНА

2.1 Біографія композитора та вплив саксофону на світ музики:

Саксофон був сконструйований у 1841 році бельгійським майстром Адольфом Саксом і в тому ж році відбулася перша демонстрація його звучання на промисловій виставці у Брюсселі. Через п'ять років, а саме у 1846 році, Адольф Сакс дістав патент на свій винахід. Велику роль у визнанні саксофону відіграв відомий французький композитор Гектор Берліоз. У 1842 році він опублікував статтю про цей інструмент у Паризькому часопису, а у 1844 році написав «Хорал» для голосу і шести духових інструментів, у тому числі для саксофону.

Також Г. Берліоз описав саксофон як один з інструментів симфонічного оркестру, в своєму трактаті «Мистецтво інструментування»(51). Від того часу французькі композитори почали вводити саксофон в оркестрові партитури своїх творів. Переважно це були опери – «Останній цар Іудей» Кастнера (1844), «Африканка» Мейєрбера (1865), «Гамлет» (1868) і «Франческа да Ріміні» (1882) Тома, «Сільвія» Деліба (1876), «Король Лахорський» (1877), «Іродіада» (1881) і «Вертер» (1886) Массне, «Генріх VIII» Сен-Санса (1883), «Фервааль» Венсана д'Енді (1895) й ін.[52.295]

У симфонічному оркестрі новий інструмент саксофон використовувався вкрай рідше, один з найвідоміших випадків такого роду застосування інструмента – музика Жоржа Бізе до драми Альфонса Доде «Арлезіанка» (1874) (50), де новому інструментові доручені два великі сольні епізоди. З появою саксофона в оркестрі виникла потреба у спеціально навчених музикантах, і з метою підготовки саксофоністів у військовому училищі при Паризькій консерваторії було відкрито

клас саксофона. Цей клас існував протягом 1857–1870 років, гру на саксофоні викладав винахідник цього інструмента Адольф Сакс, за ці роки він підготував ряд першокласних музикантів. Однак через вибух франко-пруської війни, що розпочалася у 1870 році, попит на новий інструмент зменшився і клас саксофона у Паризькій консерваторії було закрито аж до 1942 року.

Центр еволюції інструмента перемістився вже до Америки. Кінець XIX століття у США став епохою зародження джазу, і саксофон, завдяки специфічному звуку й особливим виразовим можливостям, швидко завоював популярність у цьому музично- стильовому напрямку. Зараз у свідомості багатьох слухачів саксофон асоціюється передусім із джазом і сприймається як джазовий інструмент. Проникнення джазової музики з Америки в Європу, що розпочалося у 20-ті роки XX століття, сприяло відродженню інтересу до саксофона на його історичній

батьківщині. У порівнянні із США, процеси впровадження саксофона в європейське академічне виконавство та накопичення концертного репертуару тривали більш повільними темпами.

У 20-ті роки саксофон було введено в оркестрові партитури творів Д.Мійо, М.Равеля («Болеро», де використовуються три саксофони – сопраніно, сопрано і тенор), П. Хіндемита (опера «Кардильяк»), з 30-х років – Д. Шостаковича (балет «Золотий вік»), С. Прокоф'єва (сюїта «Поручик Кіже»), А. Онеггера (ораторія «Жанна д'Арк на вогнищі»), А. Берга («Концерт пам'яті ангела» і опера «Лулу»), А. Хачатуряна (балет «Гаяне»), С. Рахманінова («Симфонічні танці») та іншими. Першими сольними творами для саксофона, написаними в академічній манері, стали концерт для саксофона-альта О. Глазунова і рапсодія К. Дебюссі. Вони дали поштовх до подальшого утвердження академічної виконавської школи для саксофона та формування сольного концертного репертуару. Однією з тенденцій у створенні академічного репертуару для саксофона як сольного інструмента було опанування класичних жанрів, зокрема жанру сонати, в якому традиційні

основи формотворення поєдналися з новаціями в галузі музичної мови і специфічними виконавськими якостями саксофона, в тому числі як джазового інструмента[53.49]).

Перші сонати для саксофона було написано в 30-ті роки ХХ ст. і однією з них стала соната П. Крестона (1937 р.). Головною особливістю цієї сонати є запровадження постромантичних традицій в галузі змісту і форми. Стиль цієї сонати заснований на тональному мисленні, в структурах переважає три- або чотири частинна модель циклу, з сонатною формою у першій частині, що стає драматургічним і композиційним центром сонати. Зберігаються й інші універсалії сонатності – образно-тематичне протиставлення основних тем в експозиції, тональний контраст, що потім знімається в репризному розділі, використання принципів мотивної і

тематичної розробки. Незважаючи на значні зміни в галузі мови і музичного мислення, що відбувалися в музичному мистецтві ХХ століття, соната для саксофона залишилась одним з небагатьох жанрів, у якому консервативно зберігалися всі ті особливості, що склалися на попередніх етапах еволюції музичного мислення. Статус саксофона як джазового інструмента на цьому етапі певною мірою завадив інтеграції сонати для саксофона в коло сучасних академічних жанрів, позначених яскравими жанрово-стильовими новаціями. Індивідуальні особливості саксофона ще не були виявлені у той час, внаслідок чого трактування його партії наближається до інших духових (наприклад, кларнета).

2.2 Життя та жанрові особливості композитора новатора Пола Крестона

За жанровими ознаками та методами розвитку композитор спирається на класичне музичне мислення і відображає постромантичну тенденцію, типову для сонат 30–40-х років. Разом із тим, серед творів першого етапу вона знаходиться дещо осторонь, оскільки вже в ній намічається опора на джазову стилістику.

Поява в тематизмі сонати елементів джазу пояснюється походженням її автора. Пол Крестон (1906 - 1985) – американський композитор і музикант, що представляє батьківщину джазу, тому музична мова його творів органічно пронизана джазовими елементами. Справжнє ім'я Пола Крестона – Джозеф Гуттоведжо (Guttovoggio). Він народився у Нью-Йорку, навчався грі на фортепіано у Дж. Рандеггера та Г. Детьє, на органі – у П. Йона, з 1934 року працював на посаді церковного органіста у Нью-Йорку. Композицію вивчав головним чином самостійно, проте з кінця 1930-х років стає одним з провідних американських

композиторів. Викладав композицію в університетах США, читав лекції в різних містах країн Близького Сходу, у 1956–1960 роках обіймав посаду президента Національної асоціації американських композиторів і диригентів. П. Крестон є автором понад 100 творів крупної форми, у тому числі: для оркестру – 5 симфоній, симфонічна поема «Уолт Уйтмен» (1951); Пастораль і Тарантелла, Прелюдія і танець, симфонічний скетч «Слух» (1941); Піснь і Кордони (1943), Заклинання і танець (1954), Докласична сюїта і Токата (1957); Лідійська ода, Янус (1959); Пavana-варіації (1966), Калевала (1968); для сольного інструмента з оркестром – концерти для фортепіано (1949), для двох фортепіано (1951), для скрипки (1956, 1960), для саксофона (1941), для акордеона (1958), концертно для маримби (1940), фантазія для фортепіано (1942), поема для арфи (1945), фантазія для тромбона (1948); для бенда – Урочиста увертюра (1954), турецька рапсодія «Анатолія» (1967); соната для саксофона і фортепіано (1937) та ін.; для голосу з оркестром – Танцювальні варіації (1942); для хору з оркестром –

Псалом No 23 (1945), Missa „Solemnis” (1949), Різдвяна ораторія «Пророцтво Ісаї» (1962), «Північно-Захід» (1969); для фортепіано – Сім тез (1934), соната (1936), Три повісті (1962), Метаморфози (1964) та ін., для органа – Сюїта (1957), Фантазія (1958); хори та пісні. Найзначнішим твором з усього доробку П. Крестона вважається Друга симфонія. Твори відрізняються виразністю музичної мови, ясністю мелодичних ліній, багатством гармонії, майстерністю оркестровки.
[54.147]

2.3 «Соната для саксофона і фортепіано» П. Крестона

Написана вона у манері осучасненої класики яка виражає постромантичні риси та настрої автора. Вона має три частини, чергування і контраст яких підпорядковані нормам сонатного циклу епохи класицизму. Рухливо-моторне розгортання першої

частини змінюється лірикою другої частини та відновлюється у фіналі. Образно-жанрове наповнення змісту частин також перебуває у межах традиції: дієва перша частина є центром ваги усього циклу, повільна друга частина постає як ліричний центр, третя частина – як швидкий узагальнюючий жанрово-побутової фінал.

Класичний тип формотворення органічно поєднується з принципами джазової мелодики, гармонії та ритму. В мелодико-гармонічну мову свого твору композитор привносить джазово-романтичні співзвуччя. В партії саксофона це проявляється у структурі мелодичних побудов, що за своїм характером досить часто наближаються до джазової імпровізації. У партії фортепіано часто трапляється стрічковий рух септакордами, застосовуються квартакорди, типово

джазові альтерації тощо. Джазовий характер музиці цієї сонати надають примхлива акцентуація і метричні перебивання.

У першій (Додаток 5) та третій частинах (Додаток 7) сонати, зсуви метричних акцентів у партіях саксофона і фортепіано створюють певні складності для ансамблевого виконання. В окремих частинах сонати трактування П. Крестоном традиційних композиційних моделей, характерних для частин сонатного циклу, є досить вільним. Проте взаємодія партії саксофона і фортепіано заснована на принципах органічного поєднання сумісного звучання у функціонально рівноправних інструментів, у чому автор музики дотримується кращих традицій ансамблевої гри.

Різноманіття інтонаційного складу не впливає на тематичний розвиток матеріалу партії саксофона, що за своєю структурою є однорідною. В ній можна виявити саме ці постромантичні ноти які і заклав автор-новатор у ідею написання твору. Перші пов'язані з викладенням теми, другі трапляються під час проведення теми у парії

фортепіано та в розробкових розділах музичної форми. Досить часто матеріал розвиткового характеру потрапляє у саму тему, прикладом чому може бути основна тема першої частини сонати. Стосовно форми слід зазначити, що композитор не завжди дотримується тих композиційних структур, що були властиві сонатному циклу класичної епохи. Передусім, йдеться про першу частину циклу, яка мала бути написана у сонатній формі.

У сонаті П. Крестона можна виявити лише деякі ознаки сонатності, що проявляються у зіставленні двох контрастних тем, перша з яких має енергійно-подієвий, а друга – ліричний характер, у розробці середнього розділу та поверненні першої теми у репризі (Додаток 5). В усьому іншому композитор вибудовує форму цієї частини за принципами зіставлення емоційно контрастного матеріалу, що проявляється у постромантичному стилі викладення музичного

матеріалу, починаючи від основної теми, написаної у простій тричастинній формі з контрастною серединою, потім на рівні експозиційного розділу і форми усієї частини в цілому.

Кількаразове повернення основної теми, в чергуванні з іншим тематичним і розвитковим матеріалом, наближає композицію першої частини до форми рондо. Відсутність чітко вираженої сонатної форми пояснюється якістю тематизму, близького до джазової стилістики, абсолютно неможливої в умовах класичної сонатності. Композиційні ознаки другої і третьої частин є більш традиційними. [55.259]

Друга частина сонати (Додаток 6) написана у простій тричастинній формі з чітким розподілом функцій між розділами: викладенням основної теми в експозиції, розвитковою серединою і поверненням теми у репризі. В ній одержує продовження розвиток ліричної лінії, що була представлена кількома темами першої частини

сонати. Загалом, друга частина є ліричним центром усього циклу, чим продовжує традицію постромантичного стилю автора .

Третя частина, **(Додаток 7)** в якій відбувається повернення до активно-дієвих образів першої частини, написана у формі рондо, що є типовим для фіналів сонатно-симфонічних циклів.

Основною темою частини стає рефрен, що проводиться чотири рази і чергується з трьома епізодами. Незважаючи на звернення до традиційної форми, спосіб її трактування більше відповідає музиці ХХ століття. В першу чергу це стосується теми рефрену, інтонаційне наповнення якої нагадує нам тематизм прокоф'євських рондо. Серед інших ознак слід вказати структурну свободу форми рондо, що проявляється у скороченні побудов і стиранні меж між ними.

Висновки

Сучасний саксофон – це універсальний духовий інструмент, який має унікальне звучання і може застосовуватися у різних сферах музичного мистецтва, від джазу до академічної музики. Протягом ХХ століття відбувається інтеграція саксофона у галузь академічних жанрів і форм, що склалися задовго до винаходу саксофона, протягом тривалого періоду розвитку музичного мистецтва. Процеси інтеграції визначили напрямки еволюції саксофона і багато в чому передбачили сучасний стан його функціонування як сольного та оркестрового, академічного та естрадно-джазового інструмента. Яскравим прикладом такого роду інтеграції є жанр сонати для саксофона, в якому відобразилися універсальні жанру інструментальної сонати у музиці ХХ століття та індивідуальна виконавська специфіка саксофона як

духового інструмента нового покоління. У сонатах для саксофона своєрідно виявляється камерність – з'являються твори, у яких відсутня традиційна каденція, видозмінюється і супровідний склад (він характеризується малою кількістю інструментів), що характерно для «Соната для саксофона і фортепіано» П. Крестона, «Сонати для саксофона и виолончели» Г. Рафаеля (G. Raphael), Концертино К. Грандман та інших.

Поряд з цим можна відзначити опуси, в яких не використовується концертування, як драматургічний принцип розвитку матеріалу, внаслідок чого оркестр не розцінюється як рівноправний партнер. Разом з тим, використання нових композиційних технік у сонатах для саксофона спричинило відмову від сонатності як формотворного принципу.

Стосовно трактування партії саксофона необхідно зазначити, що соната композитора новатора П. Крестона є досить складною для ансамблевого виконання. Партія саксофона відрізняється підвищеною складністю завдяки надзвичайній рухливості, великій кількості віртуозних пасажів, застосування широких стрибків з одного регістру в інший, наявність тривалих музичних побудов без паузування. Складність партії саксофона зумовлена в першу чергу

тим, що в Америці виконавська школа гри на саксофоні, в порівнянні з іншими країнами, займала в 30-ті роки провідне положення. Найскладнішою для виконавця є друга частина сонати, що вважається найважчою з усього саксофонного репертуару. У цій частині вже можна відзначити формування експресивного звучання саксофона, що стає характерною особливістю постромантичних рис композитора та додають виразного звучання інструмента у творах академічного напрямку того часу. Незвичайним для сонати є фактурне мислення композитора: у традиційно камерній сонаті трапляються елементи оркестрової фактури, що особливо помітно у фортепіанній партії.

Отже, незважаючи на відчутну опору джазової стилістики, Соната П. Крестона за методами розвитку і жанровими ознаками, що спираються на класичну музичну мову, безперечно відноситься до творів романтичного стилю музики з використанням постромантичних рис характеру які композитор ввів на початковому етапі розвитку жанру сонати для саксофона та, водночас, формує напрямки подальшої еволюції цього жанру.

Перспективи подальших досліджень означеної теми полягають у вивченні оригінального саксофонного репертуару в аспекті універсальї жанрової системи академічної музики ХХ ст. та індивідуальної виконавської специфіки й звуко-тембрових можливостей цього музичного інструмента. Друга половина ХХ століття у мистецтві гри на саксофоні позначила «нові горизонти», пов'язані з професійним визнанням інструменту, що призводить до значних реформ у системі навчання, виконавчої діяльності та композиторської творчості. Відбувається зміна комплексу професійних навичок. До арсеналу саксофону вводяться прийоми, запозичені не лише з практики музикування на народних духових інструментах різних країн, а й з джазового виконавського

мистецтва. Їхнє вилучення пов'язане з нетрадиційними діями ігрового апарату. У більшості саксофонних творів переважає оригінальна авторська концепція. У зв'язку з цим частим явищем стає кардинальне зміна жанрової моделі: її ознаки сильно розмиваються або змішуються з іншими, іноді абсолютно протилежними. У результаті автори вдаються до використання специфічних постромантичних рис у написанні своїх творів. Вони генії минулого які дали початок новій течії у світі музики з використанням саксофону.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ю. Іщенко «Соната для саксофона-альта та фортепіано»
2. П.Хіндеміт «Соната для саксофона-альта(альтхорна або валторни)»;
3. Т.Йосімацу «Соната Пухната птах для саксофона-альта і фортепіано»
4. В.Сієрра «Сонатіна у джазовому стилі»;
5. П.Крестон «Соната для саксофона альта та фортепіано».
6. В. Авілова «Сольний концертний репертуар саксофоніста: історичний огляд»
7. Е. Фрідріха «Саксофон: дослідження його використання в симфонічній та оперній літературі»
8. С. Баярсайхана «Трактування саксофона у творах для симфонічного та духового оркестрів»
9. О.Понькіної «Саксофон у музичній культурі ХХ століття»,

10. В. Актисова «Саксофон у творчості О. Глазунова»,
 11. А. Башкирова «Використання виразних можливостей саксофону в оркестрових творах композиторів ХІХ – ХХ століть»
 12. М. Мимрика «Особливості формування темброво-виразних можливостей саксофона »
 13. «Соната для саксофона-альта фортепіано» Е. Денисова
 14. «Соната для саксофона-альта та фортепіано» С. Павленко та ін.
 15. «Соната для квартету саксофонів П. Хаскенофа» (P. Hasquenroh).
 16. «Соната для саксофона та віолончелі» Г. Рафаеля (G. Raphael)
 17. «Соната для саксофона альта та віолончелі» Е. Денисова.
 18. «Концерт-пікколо» для саксофона-альта та перкусії Е. Денісова.
 19. «Сонату для саксофона та банджо» С. Джемніц (S. Jemnitz).
 20. Концертино В. Хартлі. (W. Hartley),
 21. Сонату П. Хіндемита (P. Hindemith),
 22. Сонату Е. Дель Борго (E. Del Borgo) та ін.
 23. Сонаті П. Хіндемита.
-
24. Беговатова, М. А. Художественно-смысловое значение и акустические свойства расширенных техник игры на саксофоне / М. А. Беговатова // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2015. – No 2(10). с.49-54.
 25. Х. Кареви Соната,
 26. Робота Е. Боцца (E. Bozza),
 27. Концертино П. Бонно (P. Bonneau),
 28. К. Вірта (C. Wirth),
 29. Концертино Р. Палестера (R. Palester)
 30. Б. Кожевнікова,
 31. Концерті «Тамерлан» Дж. Холбрука (J. Holbrooke),

32. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: кн.1 и 2. – 2-е изд.- Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1979. – 376 с.
33. Громченко, В. В. Музыка для інструменту соло: витоки становлення жа- нру (на прикладі виконавства на духових інструментах) / В. В. Громченко // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2013. – No 3. – с.122- 126
34. Концертіно В. Хартлі (W. Hartley)
35. Соната у джазовому стилі З. Сієрри (Z. Sierra)
36. Р. Ріккера (R. Ricker) та ін.
37. Соната П. Дюбуа (P. Dubois)
38. М. Ейченна (M. Eychenne)
39. П. Лантьє (P. Lantier)
40. Сонатіна З. Сієрри (S. Siarra Sonata a la jazz)
41. Соната Е. Денисова
42. Соната С. Павленко
43. Понькина, А. М. Современные тенденции постановки исполнительского аппарата саксофониста / А. М. Понькина // Культурная жизнь Юга России: Социальная память. Актуализация. Модернизация: материалы III Международной научно-практической конференции. – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2018. – с.266-270
44. Понькина, А. М. Соната для саксофона Э. Денисова: к проблеме исполнительской интерпретации / А. М. Понькина // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук: журнал научных публикаций. – М., 2016. – No 02(85). – Часть IV. – с. 136-139.
45. Sobchenko, A. Letters from Glazunov «The Saxophone Concerto Years» / A. Sobchenko // Saxophone Journal. – 1997. – September/October. – P. 66-70.
46. «Місячна соната» Л. Бетховена;

47. Соната для саксофона-альта і фортепіано П. Хіндемита;
48. Сонатина для саксофона-альта та фортепіано П. Дюбуа;
49. «Осіння сонатина» для саксофона-альта та фортепіано В. Артемова
50. Жоржа Бізе до драми Альфонса Доде «Арлезіанка» (1874)
51. Г. Берліоз «Мистецтво інструментування»
52. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – с. 292-309.
53. Беговатова, М. А. Художественно-смысловое значение и акустические свойства расширенных техник игры на саксофоне / М. А. Беговатова // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2015. – No 2(10). с.49-54.
54. Понькина, А. М. Саксофон в оперно-симфоническом творчестве композиторов XX столетия / А. М. Понькина // Успехи современной науки. – 2016. – No 3. – Том 2. – с.146-150.
55. 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. – с. 258- 268.

ДОДАТКИ

Додаток 1

П. Хіндемїт Соната для саксофона-альта (альтхорна або валторни) та фортепіано (фрагмент)

Sonate

I

Paul Hindemith

Ruhig bewegt

© Schott & Co. Ltd., London, 1934

Додаток 2

П. Хіндеміт Соната для саксофона-альта (альтхорна або валторни) та фортепіано (фрагмент)

II

Lebhaft

The image displays a musical score for the second movement of a sonata, titled "Lebhaft". The score is written for saxophone and piano. It consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a circled number "5" above the first staff, indicating a fingering or measure. The fourth system concludes the fragment with various musical notations including slurs and ties.

Додаток 3

Х. Карева Соната для саксофона-альта та фортепіано. Перша частина (фрагмент)

6

10

ff

mf

p

с 523 к

Додаток 4

П. Крестон Соната для саксофона-альта та фортепіано. Третя частина (фрагмент)

23

dim.

40

(deutsch)

p

50

8553

Додаток 5

П. Крестон Соната для саксофона-альта та фортепіано. Перша частина (фрагмент)

The image displays a musical score for saxophone and piano, consisting of five systems of staves. The first system (measures 19-20) features a saxophone line with a 'dim.' (diminuendo) marking and a piano accompaniment with a 'dim.' marking. A box containing the number '20' is placed above the piano staff at the beginning of the second measure. The second system (measures 21-22) shows the saxophone playing a melodic line with a 'p' (piano) dynamic, while the piano accompaniment continues with a 'p' dynamic. The third system (measures 23-24) is more complex, with the saxophone playing a melodic line and the piano accompaniment featuring dense chords and a 'ff' (fortissimo) dynamic. The score concludes with a double bar line and a 'ff' dynamic marking. At the bottom left, there is a small '2*' and at the bottom center, the number '8833'.

Додаток 6

П. Крестон Соната для саксофона-альта та фортепіано. Друга частина (фрагмент)

17

in time

well tied

20

increase a little

increase a little

The image shows a musical score for saxophone and piano, measures 17 through 20. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of staves. The first system (measures 17-18) includes the instruction "in time" above the saxophone staff and "well tied" below the piano staff. The second system (measures 19-20) includes the instruction "increase a little" below the piano staff. The third system (measures 21-22) includes the instruction "increase a little" below the piano staff. The fourth system (measures 23-24) includes the instruction "increase a little" below the piano staff. The fifth system (measures 25-26) includes the instruction "increase a little" below the piano staff. The sixth system (measures 27-28) includes the instruction "increase a little" below the piano staff. The number "20" is written in a box above the piano staff in the second system. The number "17" is written in the top right corner of the first system.

Додаток 7

П. Крестон Соната для саксофона-альта та фортепіано. Третя частина (фрагмент)

III

The musical score for section III consists of three systems of music. The first system includes a violin part and a piano accompaniment. The violin part begins with a *p* *crisp* dynamic and is marked "With gaiety" with a tempo of quarter note = 100. The piano accompaniment starts with a *pp* *crisp* dynamic and includes the instruction "detached always" with a wedge-shaped symbol under the notes. The second system continues the piano accompaniment, showing a dynamic change to *mf* in the right hand and *mp* in the left hand. The third system features the violin part with a circled number "10" above the first measure, indicating a first ending or repeat sign. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.