

УДК 78.25; 78.441

Д. П. МАКСИМЕНКО

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ЗАСАДИ КОНЦЕРТУ ДЛЯ САКСОФОНА З ОРКЕСТРОМ ОЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА

Стаття присвячена вивченню оригінальності задуму та способу його втілення у першому російському концерті для саксофона з оркестром, його стилістичним рисам. Здійснено порівняльну характеристику двох інтерпретаційних версій – американського саксофоніста Ежєна Руссо та грецького – Теодора Керкезоса. Вони суттєво відрізняються між собою як за манерою виконання, так і в сенсі темпово-агогічних прочитань окремих розділів, розумінні їх драматургічного навантаження.

Ключові слова: концерт, саксофон, інтерпретація, стилістика, темп, динаміка, агогіка, композиція.

Д. П. МАКСИМЕНКО

ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ КОНЦЕРТА ДЛЯ САКСОФОНА С ОРКЕСТРОМ АЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА

Статья посвящена изучению оригинального замысла и принципов его воплощения в первом русском концертном произведении академического направления для саксофона с оркестром, его стилистических черт. Осуществлена сравнительная характеристика двух во многом противоположных интерпретаций – американского саксофониста Эжєна Руссо и греческого – Теодора Керкезоса. Обе интерпретации существенно отличаются друг от друга как манерой и стилем исполнения, так и в плане темпово-агогических прочтений отдельных разделов, их драматургических функций.

Ключевые слова: концерт, саксофон, интерпретация, стилістика, темп, динаміка, агогіка, композиція.

D. P. MAKSYMENKO

INTERPRETATION OF ALEXANDR GLASUNOV' CONCERTO FOR SAXOPHONE AND SYMPHONIC ORCHESTRA

The article is devoted to the studying of genre of the saxophonic concerto as a first XX-century composition of the concert form of the poem type. The specific poetic and stylistic features of this composition are analyzed. The connection between Glasunov' musical language and modern tendencies of XX century musical art (neostilistic feturres) s observed. The comparative features of the two different snterpretations are obsersed (an american saxophonist E. Russo and Greek saxophonist T. Kerkezos).

Key words: concerto, saxophone, interpretation. formbuilding. tempo, dynamic, agogic, composition.

Українські вчені-музикознавці, зокрема виконавці-практики все частіше торкаються питань, пов'язаних із дослідженням концертного репертуару, адресованого тому чи іншому музичному інструменту. Останнім часом актуальною є тема, що стосується дослідження такого інструмента, як саксофон. Адже в радянський період він вважався «буржуазним» інструментом, і не часто потрапляв у поле зору науковців. Тому відсутність достатньої кількості системних досліджень, присвячених концертному репертуару для саксофона в широкому жанрово-стильовому спектрі, сприяє більш глибокому зануренню в цю проблему.

Провідними українськими вченими, які комплексно досліджують історію, теорію і практику гри на саксофоні, є В. Апатський [2], В. Авілов [1], М. Крупей [7], Т. Марценюк [8]. Отримали широкий резонанс наукові статті молодих концертуючих музикантів, зокрема, значним внеском у сучасне саксофоновознавство є праці А. Понькіної [9], яка докладно розглядає шляхи становлення та сучасні жанрові різновиди сонати для саксофона і фортепіано.

Метою статті є дослідження ролі саксофона як сольо-концертного інструмента на прикладі Концерту для саксофону і струнних Олександра Глазунова.

Твір був написаний у 1934 році під час перебування композитора у Франції. Цей опус належить до таких, що позначені духом експериментаторства передусім на рівні засобів виразності та формобудови. Окрім цього, у 30-х роках ХХ ст. було написано Концерт-баладу для віолончелі з оркестром (1931) з присвятою видатному іспанському віолончелісту Пабло Казальсу, Квартет для саксофонів (1933), обробки церковних піснеспівів для чоловічого хору (1932–1934), Фантазію для органу (1935), присвячену французькому органісту М. Дюпре. Пошук та розкриття автором тембрової своєрідності окремих інструментів, творче використання їх семантичної амплітуди – свідчення абсолютної зрілості креативного потенціалу О. Глазунова на останньому відтинку життя.

Звернення видатного російського Майстра до саксофона викликало, за словами дослідниці творчості О. Глазунова М. Ганіної, нерозуміння з боку музикантів. Сам автор, будучи особливо прихильним до побутових форм музикування та естрадно-розважальної музики, визнавав: «Як це не дивно, але мені подобається джаз. У ньому трапляються чудові ритми. Проте, як зазначав Вагнер, це сукупне мистецтво. В ньому важко відрізнити творчість від виконання» [3, с. 309]. Зацікавленість джазом, який з'явився на теренах музичної культури Європи в 10-х роках ХХ століття, викликала бажання ближче «познайомитися» з саксофоном, й першим кроком у цьому напрямі був Квартет для саксофонів. За словами самого Глазунова, твір вийшов до певної міри стилізованим: перша частина була «дещо американізованою», а фінал – «у доволі грайливому стилі» [5, с. 410]. Композитор залишився цілком задоволеним першим прижиттєвим виконанням квартету, зазначаючи в одному із своїх листів, що «звучність ансамблевого поєднання була повною, оригінальною та своєрідною» [5, с. 421].

Слід зауважити, що перше звернення до саксофона переконало Глазунова в можливості більш широкого його використання, аніж це робилося у джазових оркестрах, де увага акцентувалась лише на своєрідних художніх властивостях інструмента. Тому наступним кроком в оволодінні новим тембровим звучанням було створення Концерту для саксофона та струнного оркестру, де композитор поставив цей інструмент на один художній щабель з тими струнними і духовими, чия «історія» в якості сколюючих уже давно стала класичною.

Концерт присвячено відомому данському саксофоністу Сігурду Рашеру, з яким композитор консультувався під час роботи над твором і який ще за життя Глазунова виконував твір з великим успіхом. Серед його інтерпретаторів – французький саксофоніст М. Мюль, соліст оркестру Республіканської гвардії. В одному з листів до М. Штейнберга від 4 червня та 21 листопада 1934 року композитор повідомляє: «Концерт для саксофона я вже [...] закінчив у партитурі і в клавірі і днями почую його у виконанні француза Мюля і датчанина Рашера. Концерт для саксофона увійде до програм багатьох концертів в Англії та Скандинавії» [4, с. 81].

Цікаво, що при виданні твору у 1936 році «Alphonse Leduc», поряд зі своїм іменем Глазунов поставив ім'я саксофоніста Петіо, якому належить ряд аплікатурних та агогічних рекомендацій. Струнний склад оркестру доволі вдало «відтінює специфічний тембр солюючого інструмента. Різноманітні *divisi* струнних у партитурі надають звучанню оркестру вагомій насиченості, що, на думку композитора, до певної міри мало замінити відсутність духової групи» [4, с. 81].

Слід зауважити, що Концерт для саксофона О. Глазунова є одним з яскравих здобутків російської композиторської школи в галузі розбудови духового репертуару. Завдяки чітко окресленому національному колориту та характерним стилістичним рисам музичної мови саксофоністи-виконавці доволі часто залучають цей твір до своїх концертних програм, називаючи його «Російським концертом». І дійсно, в основі тематизму – образно-семантична сфера, що викликає яскраві асоціації з елементами індивідуального стильового словника

відомих попередників композитора – О. Бородіна, М. Римського-Корсакова (учителя і наставника О. Глазунова), П. Чайковського, С. Рахманінова. Серед характерних рис Концерту знаходимо епіко-богатирські настрої Бородіна, виважену розповідність Римського-Корсакова, елегійність лірики Чайковського, витончену орнаментальність Рахманінова. Це не означає, що твір не має свого індивідуально-стилістичного «обличчя», навпаки: переінтонування типових для російського фольклору мелодичних послівок та зворотів, асиміляція семантичних знаків, що склалися в російській композиторській школі XIX століття, надали йому яскравої національної тотожності, осягнення та відтворення Глазуновим величного «духу» народу, його специфічної ментальної аури.

Зрозуміло, що вибір Глазунова саксофона як солюючого інструмента передбачав застосування і типових рис музичного мислення XX століття, які й знайшли своє відображення у композиції твору, а саме: ускладненні гармонічної вертикалі, поліфонізації фактури, іррегулярному метроритмі, використанні широкої теситури партії соліста, віртуозності хроматичних пасажів та секвенцій у чергуванні з експресією мелодичних ліній саксофонних solo. Образно-емоційний світ Концерту для саксофона співзвучний із музичною атмосферою Скрипкового та Першого фортепіанного концертів композитора, де переважає розмаїття світлих ліричних настроїв, котрі «перетікають» один в одного, не порушуючи неспішного плину розвитку.

Одночастинність Концерту органічно поєднує риси сонатності та умовної циклічності; принцип монотематизму виявляється завдяки регулярному проведенню початкової теми, радше мотива-«зерна», що з'являється у драматургічно важливих моментах інтонаційного розгортання.

Унісонно-величава тема, яка відкриває твір (тт. 1-4), за своїм образним змістом, мелодикою та фактурою є досить близькою до епічних тем О. Бородіна, позначених богатирським розмахом та статечністю. Тема-епіграф, викладена tutti оркестру, на органному пункті доміанти плавно переходить у поліфонічну фактуру, де, завдяки *divisi* перших скрипок та альтів, звучить майже як хорова партитура з безліччю імітацій та перекличок. Світла лірика інструментального «хору» проектує образну сферу головної партії, викладеної у партії соліста-саксофоніста. Мрійлива задушевність і прозора легкість цієї теми (тональність *Es-dur* (ц.1), підкреслена розсосередженими репліками оркестру, струменіє у звукову височину; досягнувши вершини, вона плавним секвенційним рухом «спадає» до витриманої, але в метричному відношенні по-різному акцентованої саксофоновій педалі. Проста двочастинна форма головної партії, де другий період є логічним продовженням першого, позначена певними елементами розробковості вже у межах експонування. Виразні й тривалі секвенційні ланки, елементи мотивованої роботи, модуляційний план приводять до появи теми вступу, яка завершує цей розділ, надаючи йому рис стрункості й гармонійності.

Побічна партія (*g-moll*) поглиблює сферу ліричних образів, але в дещо іншому ракурсі: граційно-вишукана, з тріольно-орієнтальним типом мелодики та ледь помітним відтінком смутку, вона викликає в уяві слухача асоціації з далеким і прекрасним образом таємничої «Шехеразоди» Римського-Корсакова. Широкі мелодичні фрази солюючого саксофона плавними «хвилями» хроматизованих пасажів розгортаються на тлі скупой гармонічної підтримки оркестру (цц. 5–8). Як і для попередньої теми, побічній партії притаманні елементи розробковості у вигляді секвенцій, хоча органний пункт оркестру підкреслює гармонічну стабільність. Тема вступу, яка знову з'являється у своїй початковій тональності (*Es-dur*, ц. 9), одночасно служить своєрідним підсумком експозиції та мелодико-гармонічним переходом до наступного розділу.

Типову для сонатного алегро розробку Глазунов заміняє доволі масштабним епізодом (*Andante*, цц.11–21), який з огляду на вільний, поемний принцип розгортання тематизму, виконує функцію повільної частини циклу. Чітко окреслена проста тричастинність цього розділу із відповідним тонально-модуляційним планом (*Ces-dur*, *Es-dur*, *Ces-dur*, *E-dur*, *Es-dur*) створює витончений звуковий колорит, збагачений імітаційними підголосками у партії оркестру. Образно-емоційний світ розділу відзначається виразною романсовою наспівністю із локальними вершинами-кульмінаціями; тріольні пасажі в партії соліста та оркестру,

підкреслені короткими мотивами, викликають асоціації із самозаглибленими Adagio фортепіанних концертів С. Рахманінова. Як і в темах експозиції, в Andante мають місце розвиткові моменти, але вони радше розгортаються у варіантно-варіаційному руслі. Поступово лірична тема набуває більш драматичного й схвильовано-піднесеного характеру, досягаючи емоційного «піку» (passionato, с. 14 клавiру, 145 такт). Пристрасний монолог саксофона логічно підводить до сольної каденції (с.16 клавiру, 164 такт), яка за рахунок постійної зміни темпів, штрихів, регістрів відзначається віртуозністю та блиском. Побудована на елементах тематизму вступу та експозиції, каденція пов'язана з інтонаційною сферою композиції і є важливим шаблоном у подальшому розгортанні музичного матеріалу.

Цікавим у драматургії Концерту є наступний розділ (ц. 22), який повертає до вихідної тональності Es-dur та одночасно слугує інтонаційним «базисом» подальшого музичного розгортання. Спонтанно-хаотичні октавні ходи в партії соліста поступово викристалізуються у карбовану тему фугато, інспіровану енергією цілеспрямованого поступу. Чіткий і пружний тематизм із виразно окресленим ритмом артикулюється солістом-саксофоністом у тональності c-moll, а подальше (у тональному відношенні) підключення інших інструментальних голосів (першої скрипки, віолончелі, альту) із строго утриманим протискладненням створює потужний заряд енергії, що підкреслюється індивідуалізованими мелодичними контрапунктами (цц.25–28). Поступове хвилеподібне динамічне наростання ніби «розчиняє» поліфонічну фактуру і переводить її у площину гомофонно-гармонічної вертикалі. У кульмінаційному епізоді з'являється трансформована тема фугато, яка набуває рис скерцозності. В інтенсивне розгортання (вже в гомофонно-гармонічному руслі) основної теми фугато Глазунов майстерно «вмонтує» тему попереднього Andante, котру подано у ритмічному збільшенні в партії соліста (ц. 33) і звучить широко та наспівно. Активний інтонаційний розвиток цієї теми (секвенційність, імітаційність) на тлі пружної ритміки теми фугато у партії оркестру створюють яскравий політембровий ефект, де оксамитове звучання саксофонового solo у доволі високому регістрі контрастує із насиченою фактурою струнних.

Реприза Концерту дзеркальна (ц. 37), її виклад збігається із побічною партією, яку інтонує соліст. Цікаво, що композитор на межі побічної та головної партій знову використовує лапідарний мотив вступу, що є ознакою монотематичної організації цілого. Головна партія в експозиційному вигляді не з'являється: її замінює тема Andante в основній тональності Es-dur (ц. 41). Досить розлога кода, побудована на трансформованих елементах практично усіх провідних тем твору, підсумовує розгортання основних образно-емоційних перипетій, зосереджуючись на демонстрації багатих виразових можливостей солюючого саксофона (кантиленні фрази широкого дихання, швидка зміна регістрів, віртуозні пасажі у вигляді хроматичних гам та арпеджіо тощо).

Підсумовуючи спостереження, присвячені концепції Концерту для саксофона і струнних О. Глазунова, слід зауважити, що композитор у цьому жанрі не пішов шляхом наслідування традиційної тричастинної структури на кшталт сонатно-симфонічного циклу. Обираючи як пануючу образно-емоційну стихію лірики, Глазунов основну увагу сконцентрував на відтворенні широкого спектра градацій у її межах: від проникливої чуттєвості – до пристрасного монологу-речитативу. Зрозуміло, що традиційний цикл класичного типу не цілком відповідав подібній мірі індивідуалізації авторського задуму. Сонатно-поемна монотематична композиція з вільним чергуванням епізодів різної емоційної напруги дала можливість Глазунову створити новий, оригінальний тип сольного концерту.

Зазначимо принагідно, що непересічні художні якості твору, багатство його образного світу викликали до життя численні переклади для інших солюючих інструментів. Так, І. Сафонов зробив переклад цього твору для альту з оркестром (1948), А. Штарк – для кларнета (1949), Н. Зуєвич – для фагота (1954). Це – свідчення компетентності композитора в галузі духового виконавства, а також високого художнього рівня твору.

Незвична поемна композиція Концерту із свободою розгортання та виникненням усе нових ліричних образів ставить перед виконавцями серйозні художні завдання, вирішення яких кожен реалізує індивідуально. Підкреслимо: співвідношення об'єктивного та суб'єктивного первнів у процесі інтерпретування музичного твору відображає проблему, котра окреслює межі

виконавської уяви в ході трактування авторського тексту. Доцільною видається думка В. Апатського, який особливо наголошує на тому, що «таїнство виконавського мистецтва – це таїнство індивідуальності музиканта, його виконавський досвід, спеціальні професійні знання і загальна культура» [2, с. 303]. Саме це зумовлює органічність художньо виправданого поєднання раціонального та емоційно-чуттєвого начал у драматургічному задумі твору.

Зрозуміло, що академічна інтерпретаційна версія Саксофонного концерту Глазунова передбачає певний тип звукотворення – європейський, на протигагу американській джазовій традиції. Окрім того, характерний російський національний колорит, втілений композитором у розгорнутій одночастинній формі з рисами сонатності, поємності та майстерним використанням принципу монотематизму, спонукає соліста-саксофоніста до логічно вибудованої музично-образної концепції, її цілісності, проникливого відчуття семантики тематизму – тобто до рішень, де темпові співвідношення та виконавська техніка є динамічними чинниками наскрізної композиції, збагаченої контрастами тематизму.

Високий художній рівень реалізації першого російського саксофонного концерту, його широка популярність викликали до життя множинність виконавських версій-варіантів, які посіли належне місце у просторі європейської та американської традиції. Варто зауважити, що інтерпретація твору представниками різних національних виконавських шкіл при порівняльному аналізі дозволяє по-справжньому осягнути незвичність художнього задуму композитора, звернути належну увагу на чільні та маргінальні елементи композиції (в тому числі – манера гри струнного оркестру, штрихова та артикуляційна палітра тощо), які відтворюють масштабність епіко-драматичного мислення Глазунова.

Як найбільш переконливі приклади було обрано інтерпретації американського саксофоніста Ежена Руссо та грецького Теодора Керкезоса. Вони суттєво різняться між собою як за стилем інтонування, так і в сенсі співвідношення темпів окремих розділів, динамічних та агогічних градацій. Якщо манері виконання грецького музиканта притаманне більш академічне прочитання авторського тексту, то американський музикант культивує джазову манеру донесення авторського стилю, захоплюючись карколомними віртуозно-технічними складовими художнього цілого. Навіть час тривання Концерту в обох виконавців різний: у грецького музиканта – 14`49, в американського – 14`, що свідчить про індивідуальне трактування авторських темпових ремарок, різне розуміння сутності агогічних завдань. Інтерпретаційна розбіжність має місце й у функційному навантаженні струнного оркестру: в американській версії – це невибагливий супровід із акцентуацією суто технічних моментів, а в грецькій оркестр виступає повноцінним співучасником концертного «дійства», який повсякчас вступає з солістом у діалог. Відтак, стилі виконання є цілком контрастними: грецький музикант тяжіє до коректно-академічної манери гри, американський – до quasi джазової.

Вступу та головній партії в інтерпретації Т. Керкезоса притаманна неспішна розповідність (як одна із характерних рис російської музичної класики загалом), темброва насиченість, надзвичайна виразність та чітка диференціація оркестрових голосів. Головна партія приваблює широтою дихання мелодичних фраз, підкреслено виразною кульмінаційністю, диференційованим динамічним плином. Натомість інтерпретація цих розділів Е. Руссо позначена деякою поспішністю (за рахунок більш швидкого темпу), динамічною одноманітністю, перебільшеним захопленням суто технічними моментами. Менш виразно звучить в його інтерпретації і супровід оркестру, де загальна звукова маса нівелює характерне темброве забарвлення окремих інструментальних голосів.

Побічна партія Концерту теж трактується виконавцями по-різному: у Керкезоса – це замилування меланхолійно-задумливою лірикою, у Руссо – легка, quasi вальсова танцювальність, котра в процесі поступового темпового прискорення набуває бравурно-віртуозного блиску. Слід підкреслити, що більш жваві темпи американського саксофоніста у багатьох моментах позбавляють авторський почерк Глазунова національної самобутності (неспішність розгортання, увага до інтонаційних та ладово-гармонічних деталей), подекуди перетворюючи її у віртуозно-технічний екзерсис, який демонструє слухачеві віртуозні можливості саксофона.

Епізод *Andante* Керкезос трактує як витончену сферу лірики із безперервністю мелодичного розгортання та яскравими динамічними барвами. Руссо ж (при більш рухливому темпі) інтерпретує цей епізод у дусі схвильованої розповіді, з дещо драматичним «надривом» у підвищеному емоційному тонусі. Невпинне *accelerando* впродовж тривалого відрізка часу із досягненням кульмінаційної вершини (ц. 15, 154 такт) робить не цілком логічним у темповому відношенні спад до початку каденції, яка трактується американським саксофоністом надто бравурно. Каденція грецького музиканта приваблює не стільки технікою виконання, скільки логікою темпових переходів, побудовою фраз, контрастом динаміки.

Наступне фугато (ц. 24) у трактуванні грецького музиканта зачаровує правильно обраним темпом, при якому зберігається чіткість артикуляції, а також витриманими штрихами у всіх інструментальних голосах, включаючи соліста, що надає загальному звучанню особливої стильності. Американський музикант інтерпретує цей розділ більш однопланово у динамічному сенсі, тому існує розбіжність між штрихами соліста й оркестру. Кода вражає віртуозністю виконання обох солістів, причому Руссо обирає настільки швидкий темп (*Presto* замість авторського *allegro*), що подекуди починає страждати артикуляція: потужна звукова «лавина» нівелює чітке артикулювання окремих тонів.

Обидві інтерпретаційні версії по-своєму переконують слухача у своєму праві на існування на концертній естраді, обираючи ті чи інші стильові пріоритети.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авилов В. Сольный концертный репертуар саксофониста: исторический обзор / В. Авилов // Музичне мистецтво / Зб. наук, статей. – Донецьк, ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2005. Вип. 5. – С. 249–255.
2. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / В. Апатский. – К. : НМАУ, 2006. – 430 с.
3. Ганина М. Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество / М. Ганина. – Л. : Гос. муз. издат, 1961. – 390 с.
4. Глазунов А. Исследования, материалы, публикации, письма. – Т. 2 / А. Глазунов. – Л. : Музыка, 1960. – 570 с.
5. Глазунов А. Музыкальное наследие. – Т. II / А. Глазунов. – Л. : Музгиз, 1960. – 212 с.
6. Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания / А. Глазунов. – М. : Музгиз, 1958. – 550 с.
7. Крупей М. Шляхи формування художньо-виразного мислення виконавця-саксофоніста / М. Крупей // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Вип. 4, кн. 2. – Одеса, 2003. – С. 258–268.
8. Марценюк Т. П. Методика викладання гри на духових інструментах / Т. П. Марценюк. – Ч. I. – К., 2006.
9. Понькіна А. Нові виконавські прийоми гри в сонатах для саксофона 70–90-х років ХХ століття / А. Понькіна // Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т. Шевченка : Педагогічні науки : [зб. наук. статей]. – Луганськ : Альма-матер, 2008. – № 4 (143). – С. 213–220.

УДК 78.01

О. Ю. МЕЛЬНИК

МИСТЕЦЬКА МУЗА ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА (ДО 350-ЛІТТЯ МІСТА)

Головним аспектом дослідження художньо-мистецького потенціалу м. Івано-Франківська став творчий колектив – мистецьке об'єднання «Елегія» і віхи його біографії, напрями багатогранної діяльності, пріоритети творчих пошуків та перспективи росту в контексті першого десятиліття ХХІ ст.