

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кафедра оркестрових інструментів

КУЛИК ОЛЕКСАНДР ОЛЕКСАНДРОВИЧ
ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

на тему: «Сучасне саксофонне виконавство: перспективи розвитку»

на здобуття освітнього ступеня «магістр»

за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти

галузі знань: 02 Культура і мистецтво

спеціальності: 025 Музичне мистецтво

Теоретичне обґрунтування творчого мистецького проекту
містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

_____ Кулик О.О.

Творчий керівник:

старший викладач Харківської державної академії культури

Козеняшев Євгеній Альбертович

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства,

професор Харківської державної академії культури

Откидач Володимир Миколайович

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ САКСОФОНА У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯ	6
1.1. Історія виникнення та конструктивні особливості інструмента....	6
1.2. Роль саксофона в оркестровій та камерній музиці.....	7
РОЗДІЛ 2. САКСОФОННЕ ВИКОНАВСТВО У КОНТЕКСТІ АКАДЕМІЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ	10
2.1. Основні етапи історії академічного виконавства на саксофоні....	10
2.2. Академічне саксофонне виконавство.....	11
РОЗДІЛ 3. ДАРІУС МІЙО ТА ЙОГО СЮЇТА «СКАРАМУШ» ЯК ПРИКЛАД ЗАСТОСУВАННЯ НОВІТНІХ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ТЕХНОЛОГІЙ ХХ ст.	13
3.1. Біографія Даріуса Мійо.....	13
3.2. Історія створення сюїти «Скарамуш».....	13
3.3. Будова твору «Скарамуш».....	16
3.4. Розбір сюїти «Скарамуш» та її виконання на саксофоні.....	17
ВИСНОВКИ	20
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	21

ВСТУП

Актуальність теми. Музичне мистецтво останніх двох століть внесло чимало нових сторінок до історії художньої культури. Пошуки в галузі стилю, жанру, музичної мови, оркестрового письма супроводжувалися помітними змінами у сферах музичного виконавства.

Це стосується не лише значного збагачення накопиченого репертуару. В інструментальному виконавстві XIX-XX століть відкрилися зовсім нові «галузі», що вийшли з надр оркестрової практики і утворили згодом автономний ареал сольного та ансамблевого музикування. До них по праву можна віднести мистецтво гри на саксофоні – інструменті, який вважається одним із найвидатніших відкриттів у галузі «інструментального будівництва» першої половини XIX століття.

Протягом понад півтора століття цей інструмент завоював доволі активні позиції в оркестровій музиці, сформувався його сольний концертний репертуар, саксофон став повноправним учасником академічних камерних ансамблів.

Актуальність дослідження зумовлена у першу чергу вивченням проблем сучасного виконавства, досвіду видатних майстрів гри на саксофоні, їхнього сольного та камерного репертуару. Професіоналізм сучасного виконавця-саксофоніста включає безліч складових: віртуозне технічне володіння інструментом, знання існуючих методик. Глибина розкриття художнього змісту виконуваних творів доповнюються необхідним засвоєнням інформації про виконавські стилі різних музикантів, тонкощі удосконалення конструкції саксофона, історичні аспекти його побутування в оркестровій, ансамблевій та сольній практиці.

Крім того, актуальність також викликана необхідністю проаналізувати процеси збереження та розвитку національних елементів у музиці, зокрема через вивчення творчого доробку Д. Мійо. Саме тому, результати

дослідження будуть важливими як для музикознавців, так і для практикуючих виконавців.

Об'єкт дослідження – сучасне саксофонне виконавство.

Предмет дослідження – специфіка виконавських прийомів на саксофоні.

Мета дослідження – визначити перспективи розвитку сучасного саксофонного виконавства, розглянути історію побутування саксофона та основних тенденцій розвитку саксофонного виконавства у концертній музичній практиці XIX-XX століть взагалі, та зокрема на прикладі сюїти «Скарамуш» французького композитора Д. Мійо.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність вирішення таких **завдань**:

1. Окреслити основні аспекти вивчення саксофонного виконавства, а також етапи та тенденції його історичного становлення.

2. Простежити історію створення та виконання твору «Скарамуш» Д. Мійо.

Концепція творчого проєкту фокусується на визначні ролі сучасного саксофонного виконавства та презентації виконавських завдань на прикладі сюїти Д. Мійо «Скарамуш».

Методи дослідження. У роботі застосована комплексна методологія, що ґрунтується на загальнонаукових та спеціальних підходах і методах наукового пізнання, необхідних для вирішення поставлених завдань. Методологічною основою роботи є:

- історичний підхід, необхідний для визначення етапів розвитку національних мотивів у західноєвропейській музичній традиції, зокрема в творчості Д. Мійо;
- мистецтвознавчий підхід забезпечує комплексне розуміння композиційної логіки та музично-мовних параметрів полістилістичності в творчості Д. Мійо;

- виконавський аналіз дозволяє розкрити особливості композиторської технології у творі Д. Мійо «Скарамуш», виявлення стилістичних, ритмічних, мелодійних і гармонійних особливостей, які впливають на виконавську інтерпретацію.

Загальнотеоретичну основу магістерської роботи склали:

- 1) Праці з музичної культури Європи, зокрема композиторів Франції;
- 2) Видання та довідники з історії, специфіки, тембрових та акустичних характеристик саксофона та історії виконавства на цьому інструменті;
- 3) Монографії та статті дослідників-музикознавців, присвячені різним аспектам життя та творчості Д. Мійо.

Наукова новизна полягає в комплексному підході вивчення впливу національних «провансальських» мотивів на інструментальне виконавство, що відображає унікальність і багатогранність цього процесу. Розширена систематизація методологічних підходів до вивчення проблем саксофонного виконавства. Набув подальшого розгляду твір Д. Мійо «Скарамуш» для виконання у музичних навчальних закладах.

Практичне значення роботи полягає в тому, що результати цього дослідження можуть використовуватися під час читання курсів з історії виконавства на духових інструментах у середніх спеціальних та вищих навчальних закладах культури та мистецтва, а також при розборі сюїти Д. Мійо «Скарамуш».

Структурні параметри роботи обумовлені її ціллю та задачами і складається зі Вступу, Трьох розділів, Висновків, Списку використаної літератури. Загальний обсяг роботи – 20 сторінок.

Розділ 1. ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ САКСОФОНА У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Історія виникнення та конструктивні особливості інструмента

Саксофон – інструмент унікальний у багатьох відношеннях. Насамперед унікальний його тембр, відгуки про який демонструють однотайність оцінок багатьох видатних музикантів минулого та сучасності. Знавець інструментів симфонічного оркестру, майстер оркестрування та автор фундаментального «Великого трактату про сучасне інструментування та оркестрування» Берліоз писав, що за природою звучання саксофон незрівнянний з жодним із інструментів: «Саксофон – це інструмент з повним, приємно вібруючим, величезним за силою і добре пом'якшеним звуком. Характер звучання саксофона абсолютно незвичайний і не схожий на жодний із тембрів, які можна почути в сучасному оркестрі».

У другому томі Трактату Г. Берліоз пише про звучання саксофона із ще більшим захопленням: «Саксофони мають рідкісні й дорогоцінні властивості. Їх звук, м'який і зворушливий вгорі, повний і маслянистий внизу, в середньому регістрі має якусь особливо глибоку виразність. Загалом це цілком своєрідний тембр, що викликає неясні асоціації зі звуком віолончелі, кларнета, англійського ріжка, з домішкою металевого відтінку, що надає йому особливого характеру».

«Дитя музичного романтизму» завдячує своїм народженням відомому майстру та винахіднику музичних інструментів, виконавцю, диригенту, педагогу – Адольфу Антуану Жозефу Саксу. Йому також належать заслуги удосконалення кларнета в німецькій системі, бас-кларнета, сопрано-кларнета, кларнета системи Т. Бема, фагота та англійського ріжка. Вони принесли йому велику популярність і успіх ще за життя. Але головним своїм винаходом – саксофоном – А. Сакс назавжди зобразив власне ім'я в історії інструментальних відкриттів ХІХ століття, здійснив, по суті, справжній

переворот у виробництві духових інструментів, тим самим випередивши свій час.

Біографія інструмента налічує вже понад сто вісімдесят років. Справді, саксофон має завидну долю. З'явившись в 1842 році, він спочатку використовувався лише у військових оркестрах, потім на нього звернули увагу такі композитори, як Ж. Бізе – застосував саксофон у своїй знаменитій «Арлезіанці», М. Равель – «Болеро» та у створеному ним інструментуванні «Малюнок з виставки», А. Хачатурян – у балеті «Гаяне».

Наприкінці століття він ніби народжується наново, ставши поряд з трубою головним інструментом-соло у джазі. Якщо в симфонічному оркестрі саксофон з'являється лише епізодично, то джаз – це його рідна стихія.

1.2. Роль саксофона в оркестровій та камерній музиці

Національні мотиви є важливим джерелом натхнення для багатьох композиторських шкіл, оскільки вони допомагають відобразити унікальну культурну ідентичність та самовираження. Вже починаючи з кінця XIX століття композитори активно інтегрували елементи народної музики у свої твори для формування нових стилів, що стали мистецькою реакцією на зростаючі націоналістичні настрої у Європі. Цю думку аргументує у своїх роботах теоретик музики К. Дальгаус. Історик підкреслює важливість у той час синтезу модернових елементів з народною творчістю для створення автентичних напрямів у мистецтві [9, 50]. Ґрунтовним доповненням до Дальгауса може слугувати стаття Ю. Каплієнко-Ілюк «Проблеми визначення та розвитку категорії стилю в музикознавстві», в якій розгорнуто розкривається сутність стильових категорії у композиторстві та вплив на них національних мотивів [2, 12]. Аналітично підходить до аналізу мистецької спадщини країн Європи Т. Марко, який говорить про особливості народної музики в контексті академічної музичної структури [14, 25]. Наукові доробки Е. Фубіні підіймають питання створення нових мелодичних тем на основі народних пісень, показуючи, як національні мотиви трансформуються для

різних інструментів [11, 90]. В. Стеценко досліджує зв'язок між музикою та культурними процесами, зокрема як фольклор слугував для популяризації та збереження спадщини [6, 10]. Доповнює цю думку Г. Фількевич, акцентуючи увагу на культурному обміні та музичному діалозі між країнами [7, 25].

Ці думки були викладені в магістерській роботі Т. Селеменевої, на яку ми і посилаємося. Вони цілком корелюються із творчістю Д. Мійо в проєкції сюїти «Скарамуш», де і використовуються національні «провансальські» мотиви.

Розглядаючи специфіку адаптації народних мотивів у композиторських школах, можна підкреслити, що національні мелодії можуть впливати на техніку виконання, включаючи прийоми, які задіяні у музиці.

Національні мотиви є потужним фактором, який вносить унікальні стилістичні елементи в техніку гри. Вони формують особливості звукодобування, характерні інтонації та ритмічні акценти, що притаманні фольклорним мелодіям та сприяють виразності й емоційності.

Теж саме можна сказати, що в більшості випадків використання саксофона спиралося на національні мотиви кожної країни, де цей інструмент намагалися використовувати.

Історія саксофона як інструмента симфонічного оркестру розпочалася у Франції – країні, яку прийнято вважати «колискою» саксофона. Саме тут, в академічних колах, інструмент набув своїх перших шанувальників.

Хроніка оперних, балетних та драматичних спектаклів у театрах Парижа другої половини XIX ст. свідчить про все більш сміливе включення саксофона в оркестрові партитури, про прагнення французьких композиторів того часу вивести саксофон за межі музики для духового оркестру, в галузь театральних-академічних жанрів. У більшості випадків використовувалися можливості альтового саксофона, з його соковитими тембровими фарбами, які якнайкраще підходять для ліричних *solі*.

Не можна сказати, що впровадження соло саксофона в симфонічний оркестр XIX ст. супроводжувалося тріумфом, який пророкував інструменту

Берліоз. Незважаючи на романтичні пошуки нових оркестрових фарб, композитори все ж таки поводитися з тембром саксофона з особливою обачністю, вводячи інструмент у поодиноких, придатних для цієї мети випадках. На початковій стадії це були лише сольні фрагменти великих партитур. Сміливіші кроки робилися пізніше.

Таким чином, в оркестровій практиці XIX ст. намітилися перші кроки шляху саксофона в академічну музику. Романтичне мистецтво не піднесло саксофону сольного та ансамблевого концертного репертуару, але здійснило оркестрову «презентацію» тембру та зумовило напрями подальшого розвитку.

У XX ст. ставлення до саксофона як до «серйозного», академічного інструмента складалося поступово, повільно та проблемно. Статистика фактів його включення до оркестрово-симфонічної та камерної практики першої половини XX ст. говорить про неухильно зростаючий інтерес. Це твори таких композиторів – Р. Штраус, М. Равель, Б. Барток, П. Хіндеміт, А. Онеггер, Дж. Гершвін, Б. Бріттен та ін.

Розділ 2. САКСОФОННЕ ВИКОНАВСТВО У КОНТЕКСТІ АКАДЕМІЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Основні етапи історії академічного виконавства на саксофоні

Вивчення історичних аспектів побутування саксофона в музичному мистецтві XIX-XX століть виявляє низку специфічних особливостей та природних закономірностей.

Саксофон – інструмент відносно молодий. Його історія розпочалася у середині XIX ст. в атмосфері пошуку нових оркестрових тембрів. Початковою метою конструювання саксофона було створення «посередника» між духовими інструментами дерев'яної та мідної груп французьких духових оркестрів.

Саксофон тривко увійшов до інструментального побуту у другій половині XIX століття. Історія саксофона в оркестровій музиці XIX століття розпочалася з 1844 р. завдяки творчості композиторів французької школи. К. Кастнер, Г. Берліоз, Дж. Мейєрбер, К. Сен-Санс, Л. Деліб, Ж. Массне, Ж. Бізе та інші композитори успішно апробували інструмент у театральних-сценічних жанрах академічної музики.

«Оркестрова презентація» тембру саксофону у XIX ст. мала характер нетривалих сольних фрагментів за участю альтового саксофона, рідше – тенорового, у поодиноких випадках – групи саксофонів.

Отже, оркестрова практика XIX ст. є лише початковою стадією запровадження саксофона в академічну музику. У цей період саксофон ще не має сольного та ансамблевого репертуару.

Авторитет саксофона як академічного інструмента значно зріс у XX ст. Цей період характеризується різким сплеском інтересу професійних композиторів до нього. Тембр цього унікального інструмента привертає увагу Д. Мійо, Р. Штрауса, М. Равеля, Б. Бартока, Д. Гершвіна, А. Берга, П. Хіндемита, Б. Бріттена та інших композиторів.

Значно збагачується жанрова сфера застосування інструмента. Саксофон починає звучати в опері, ораторії, балеті, симфонії, концерті, сюїті, симфонічних варіаціях, увертюрі. Поступово формуються окремі камерно-інструментальні традиції саксофонного виконавства. Збільшується музично-стильова різноманітність творів для саксофона. Саксофон стає популярним у багатьох країнах (Франція, Австрія, Німеччина, Англія, Угорщина, Північна та Південна Америка).

XX ст. збагатило саксофонний репертуар безліччю симфонічних, концертних, камерних та сольних творів. Друга половина XX ст. збільшила масштаби цього процесу, відкриваючи необмежені можливості сольного концертування.

Патріархами французької академічної школи саксофонного виконавства вважаються М. Мюль та Ж.-М. Лондейкс. Мюль прославився як професор Паризької консерваторії, сольний виконавець, творець ансамблю саксофоністів, почесний президент міжнародної асоціації саксофоністів. Його виконавська діяльність спонукала Е. Бозза, Г. Томазі, Г. П'єрне до створення музики для саксофона.

Завдяки активній організаторській діяльності представників академічної французької школи саксофонного виконавства у XX ст. стало традицією проведення міжнародних конкурсів у рамках всесвітніх конгресів асоціації саксофоністів у Франції, Англії, Німеччині, Японії, Америці.

2.2. Академічне саксофонне виконавство

Якщо формування джазових традицій світового саксофонного виконавства пов'язувалося головним чином з американською музичною культурою, то колискою академічного мистецтва гри на саксофоні по праву вважається Франція. Перші моделі інструмента, перші виконавські школи, перші художні зразки саксофонної літератури та перші методичні посібники з гри на саксофоні з'явилися саме тут.

Початковий етап розвитку (точніше, зародження) саксофонного виконавства в Європі був щільно пов'язаний із потребами військової музики, заради яких інструмент і був сконструйований. Так тривало до початку ХХ ст., коли потреби художньої практики різко змінили курс на академічний стиль гри. Накопичення оркестрового та сольного репертуару для саксофона та висування яскравих виконавців-саксофоністів – процеси взаємозумовлені. Як і композиторська творчість, історія академічного саксофонного виконавства ХХ ст. містить чимало яскравих сторінок, пов'язаних із концертною та педагогічною діяльністю музикантів різних країн.

Повторимо, що патріархом визнаної у всьому світі французької школи академічного виконавства на саксофоні вважається Марсель Мюль – видатний сольний виконавець, президент міжнародної асоціації саксофоністів, професор Паризької консерваторії, засновник та керівник всесвітньо відомого Квартету саксофонів республіканської гвардії. Виступи М. Мюля відрізнялися високою культурою інтонування, виразністю гри та м'якістю тембру. Саме його виконавське мистецтво спонукало багатьох композиторів до створення саксофонної музики.

Щодо сучасних українських композиторів, то вони також створили цілу низку творів: «Концертино» Л. Колодуба, «Сюїта» В. Годзяцького, «Квартет» В. Шумейка та інші. Цим самим українські саксофоністи та композитори докладають чимало творчих зусиль до розвитку сучасного саксофонного виконавства.

Розділ 3. ДАРІУС МІЙО ТА ЙОГО СЮЇТА «СКАРАМУШ» ЯК ПРИКЛАД ЗАСТОСУВАННЯ НОВІТНІХ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ТЕХНОЛОГІЙ ХХ ст.

3.1. Біографія Даріуса Мійо

Даріус Мійо (1892-1974) – французький композитор, який розробив техніку політонального письма, одночасного сполучення двох і більше тональностей. Він відзначився своїми експериментами з незвичайними інструментальними складами й оригінальними ритмічними знахідками, які були пов'язаними зі звертанням до американського джазу та бразильського фольклору.

Після Другої світової війни композитор викладав композицію в Паризькій консерваторії. Серед відомих учнів Мійо – американський композитор і джазовий піаніст Дейв Брубек, американські композитори Філіп Гласс, Стів Райх, німецький композитор Карлхайнц Штокхаузен, французький композитор Яніс Ксенакіс та інші.

Мійо автор декількох опер, балетів, симфоній, фортепіанних концертів. Його творчість постійно шокувала музичне товариство, однак згодом була визнана багатьма музикантами та музикознавцями. За своє довге життя Мійо написав концерти майже для всіх інструментів.

3.2. Історія створення сюїти «Скарамуш»

Серед його творів особливою увагою привертає сюїта «Скарамуш», створена Даріусом Мійо в 1937 році. Сюїта заснована на випадковій музиці, яку Мійо написав для двох театральних постановок: *Le Médecin volant* і *Bolivar*. Скарамуш черпає натхнення з різних джерел, причому кожна з трьох частин сюїти має особливий характер. У всьому творі можна почути характерне для Мійо використання політональності.

У 1917 році Мійо залишив рідну країну, щоб стати секретарем поета Поля Клоделя, а потім посла Франції в Бразилії. Його перебування в Бразилії

мало великий вплив на його композиції. В оригіналі «Скарамуш» для двох фортепіано сповнений південноамериканської музики. І це при тому, що Скарамуш був створений через двадцять років після його перебування в Південній Америці! Крім латиноамериканських впливів, Даріус Мійо також любив відчувати вплив джазу та афро-американської музики. Популярність твору зумовлена його запам'ятовуваними ритмами та легкою для слухання мелодією.

Пізніше «Скарамуш» був випущений в оркестровій версії з саксофоном у головній ролі, що стало справжнім хітом!

Початково сюїта «Скарамуш» – твір для двох фортепіано, що належить до зрілого періоду творчості. Приводом для написання твору було замовлення знаної піаністки, професорки Паризької консерваторії Маргарит Лонг. Тематичною основою стала раніше написана Даріусом Мійо музика до комедії Бомарше «Літаючий лікар» та опери «Болівар». Згодом, через популярність твору, сюїту було аранжовано для різних ансамблів, включаючи аранжування для альт-саксофона з оркестром і – на прохання кларнетиста Бенні Гудмана – соло-кларнета з оркестром.

М. Лонг попросила композитора написати твір саме для фортепіанного дуету. Адже ця музика призначалася для аудіооформлення павільйону Франції на Всесвітній промисловій виставці в Парижі 1937 року. Перша частина дуету написана на основі музики до вищезгаданої комедії Бомарше. Замовником озвучення вистави був Генрі Паскар, труп якого називали «Театр Скарамуш». Образ яскравого проворного умільця-трюкача Скарамуша (персонажа традиційного народного італійського театру), як уособлення простої та піднесеної радості життя, виявився таким доречним, що став назвою сюїти.

Вибір виконавського складу не тільки частина замовлення. Це також паралель до традицій французького салонного музикування, а ідея звернення до персонажів комедії дель арте – тенденційне зацікавлення фольклором, що було притаманне всім представникам «французької шістки».

Сюїту надрукували і вже за кілька тижнів 1937 року перший наклад розпродали. Вона була настільки популярною, що сам автор зробив переклад для саксофона-альта та фортепіано, а на замовлення Бені Гудмена – для кларнета та біг-бенду. Інші композитори також аранжували «Скарамуш». Існують аранжування для духового оркестру (Джозеф Вілкокс Дженкінс), скрипки та фортепіано (Яша Хейфец), саксофона та духового квінтету (Дон Стюарт), гітарного тріо та групи з 12 саксофоністів.

«Скарамуш» був опублікований другом Мійо, друкарем Раймондом Дайсом. Мійо намагався утримати Дайса від публікації сюїти, припускаючи, що музика не продаватиметься і стане марною інвестицією – у той час друковані ноти виявилися непопулярними. Дайс все-таки приступив до друку першого видання.

Мійо згадував, що Дайс із особливим задоволенням казав: «Американці просять 500 примірників, а деінде просять 1000». Після імміграції до Америки під час Другої світової війни Мійо перевидав «Скарамуша» в Сполучених Штатах.

1 липня 1937 року «Скарамуш» був представлений французькими піаністами Марсель Мейєр та Ідою Янкелевич на Міжнародній виставці мистецтв і техніки в сучасному житті.

Прем'єра аранжування для саксофона з оркестром відбулася в червні 1940 року з Оркестром радіо Парижа. Виступ пізніше транслювався на Радіо Париж. Прем'єра цього твору в Сполучених Штатах відбулася у листопаді 1940 року із симфонічним оркестром WPA Північної Каліфорнії. Прем'єра аранжування для кларнета з оркестром відбулася в Нью-Йорку у виконанні Бенні Гудменом у 1941 році.

Під час нацистської цензури творів євреїв «Скарамуш» (разом з іншими творами Мійо) був заборонений. Не злякавшись цензури, Марсель Майєр разом з іншим піаністом організувала виконання «Скарамуша» 1 червня 1943 року в École Normale de Musique de Paris. Щоб уникнути заборони на твори Мійо, виконавці були змушені спробувати ввести в оману цензуру. Піаністи

використовували анаграми, щоб створити псевдонім для Мійо та сюїти; вони змінили Даріуса Мійо на Хаміда-аль-Усуріда, тоді як «Скарамуша» змінили на «Мус Арє-Чак». Виступ вдалося успішно провести, уникнувши будь-якої цензури з боку нацистської влади.

Тогочасні глядачі сприйняли «Скарамуш» дуже добре, що здивувало Мійо. Твір мав великий успіх для Мійо і продовжує залишатися однією з його найпопулярніших робіт. «Скарамуш» став стандартним твором як у репертуарі фортепіанного дуєту, так і в репертуарі класичного саксофона. За словами музикознавця Поля Коллера, сюїта «заслужила незрівнянно популярне місце в літературі для двох фортепіано двадцятого століття». [Collaer, Paul; Galante, Jane Hohfeld (10 October 1988). Darius Milhaud. Springer. p. 187.] В інтерв'ю 1970 року Мійо заявив, що вважає «Скарамуш» одним із своїх найуспішніших творів, але сказав, що це «твір, який не є важливим» [Milhaud & Breitrose 1970, p. 56]. Він вважав, що сюїта не заслуговує бути настільки популярною, щоб затьмарити деякі інші його композиції. New York Times включила «Скарамуш» до списку «Основних творів Мійо» 1974 року [Milhaud's Major Works. The New York Times. 25 June 1974. Retrieved 28 February 2023].

3.3. Будова твору «Скарамуш»

Цікаво, що для Д. Мійо культура Присередземномор'я не ділилась на іспанську, італійську, французьку. Весь географічний регіон композитор визначав як Прованс. А отже і тематизм, і жанрова основа, і перебільшено концертна манера виконання, і фактура – повинні були надати сюїті навмисно спонтанного, наївно-невигадливого «провінційного» звучання.

Водночас було використано такі технічні та композиторські прийоми:

- політональність (мелодія в До-мажорі, супровід – в домінантовій тональності);
- прості поліфонічні прийоми: імітації, ритмічні остинато;
- скерціозні теми токатного типу в гранично швидкому темпі;

- поліладовість та тональний план як основа формотворення;
- використання поліметрії.

Щодо структури твору, то вона має такий вигляд. «Скарамуш» складається з трьох частин: I. Віф (До-мажор); II. Модере (В^b-мажор); III. Бразилейра (Фа-мажор).

Повне відтворення сюїти триває приблизно вісім-дев'ять хвилин. Політональність, особливий елемент композиторського стилю Мійо, використовується послідовно в усій сюїті.

3.4. Розбір сюїти «Скарамуш» та її виконання на саксофоні

Сюїта «Скарамуш» Д. Мійо, як відзначає Л. Кетін, це «сполучення у вигляді «французького Фігаро» провінціалізмів Старого й Нового світів забезпечує персонажу планетарну всеприсутність, охоплення популярних сфер аудиторії різних континентів» [3, 120]. Це зайвий раз наголошує, що в цій сюїті побутував неокласичний штрих, що створювало «деяку терпку суміш актуальної сучасності й докласичного стилю професійної музики» [3, 120]. Саме цю полістилістику треба усвідомлювати виконавцю-саксофоністу.

Першу частину «Скарамуша» порівнюють із поєднанням мелодій народних пісень і дитячих віршів: однією з використаних тем є мелодія з дитячої пісні Ten Green Bottles. Віф – має форму АВА.

Перша частина – одночасно і портрет Скарамуша, і жанрова сцена. Як персонаж комедії дель арте, «Скарамуш» є клоуном, іноді слугою, а іноді підручним. Зазвичай він з'являвся в чорному одязі і часто був побитий своїм хазяїном Арлекіном як за хвастощі, так і за боягузтво. Мелодія – сконцентований цікавий мотив, що привертає увагу. Аби створити атмосферу споглядання яскравого трюку, Мійо використовує широко вживаний прийом: мотив несподівано переходить з партії першого фортепіано в партію другого і навпаки. Навмисно вибрано високий регістр та гру без педалі чіткими акцентованими штрихами, тому виникає ілюзія звучання ксилофону чи

народного ансамблю. Щодо гри на саксофоні, то треба пам'ятати що цей музичний матеріал має діалогову структуру.

Форма – проста тричастинна зі скороченою репризою. І хоча твір здається неокласичним, в ньому є чимало рис неофольклоризму:

- синкопація та поліметрія як у бразильській народній музиці;
- акцентування за допомогою розміщення басу на першій, четвертій та сьомій вісімці такту (як в Бразильєрі);
- використання ритмічної фігури тресіло (варіація на ритм хабанери) як у кубанській, латиноамериканській танцювальній музиці;
- жанрова, ритмічна і мелодична опора на дитячі вірші-пісеньки (відомі як «Казки матері-гуски» в Франції чи «Чарівні пісеньки» Томмі Тамба в Англії; оскільки перші збірки опублікували в середині 18 ст. – вони мають давніше походження; така форма дитячого фольклору об'єднує всю Європу у єдиний культурний простір;
- цитування дитячої пісні-лічилки зворотного відліку, відома як «Десять зелених пляшок, що висять на стіні».

Політональність можна почути вже на початкових тактах, де хроматичні тризвуки, що зіткнулися, шаруються під початковою темою частини. Синкопування – ще одна техніка, яка використовується у Vif.

Друга частина – це історія кохання. Modéré – це приклад міксу необароко та фольклоризму. Мійо використовує жанрову модель «французької увертюри», якою традиційно відкривалися сюїти французьких клавесиністів. Форма двочастинна репризна (перший розділ повторюється двічі). В манері Й. Баха композитор вдається до конструювання теми: друга частина мелодії – дзеркальне відображення початкового мелодичного звороту. Автор намагається скопіювати риси традиційних португальських пісень модинья та афробразильських танців ланду. В мелодії постійні арпеджіо, приховане двоголосся, репетиції. Це також треба враховувати при перекладенні для саксофона.

Друга частина натякає на стиль французької увертюри, який використовував Йоганн Себастьян Бах та інші барокові композитори. Частина має елементи канону та остинатності. *Modéré* також має трикомпонентну форму: АВА. У фінальній частині частини Мійо накладає теми А і В одна на одну.

У *Modéré* Мійо використовує пунктирні ритми та арпеджіо, щоб створити мелодію, яка використовує репліки з народної пісні. Деякі виконавці припускають, що цей рух мав вплив бразильської музики.

Третя частина *Brazileira*, де ми ніби подорожуємо Південною Америкою. Попередня пародія на бароко переходить в самобутній африканський танець. У фіналі жанрова сцена продовжується. Натхненням для Мійо стали чорос (плачі) національного композитора Бразилії Ернесто Назарета. Парадокс чорос полягає у тому, що це мажорна дуже жвава п'єса. Мійо використовує елементи, використані в першій частині (ритмічну структуру, синкопи, остинато). Видозмінюється форма та гармонія, додається поліфонічне двоголосся у дусі Баха – імітація. Знову наголосимо, що ці прийоми фортепіанної гри перетрасформуються в гру на саксофоні.

Темп *Бразилейри*, третьої частини, позначений як «*Mouvement de samba*». Це все було натхненням попереднього перебування Мійо в Бразилії: він провів два роки в Ріо-де-Жанейро, служачи секретарем посла Франції Поля Клоделя під час Першої світової війни. У цей час він слухав музику Ернесто Назарета, яка й послужила натхненням для третьої частини.

Існує різноманіття думок щодо структури *Бразилейри*: музикознавець Хеджон Сон стверджує, що вона написана у формі АВСА, тоді як саксофоніст Джейсон Стоун називає цей рух «темою та варіаціями швидкої самби». У *Бразилейрі* використовується теж багато синкоп, подібно до *Vif*.

ВИСНОВКИ

Опрацювавши відповідний матеріал, можна дійти таких висновків:

1. Розглянуто історичні аспекти побутування саксофона у музичній культурі XIX-XX століть. У зв'язку з новими та багатими виконавськими можливостями саксофон знайшов достатнє застосування в оркестровій та камерній музиці.
2. Використання народних мелодій стало важливим фактором для формування унікальності музичної мови.
3. Національні мотиви сприяли збагаченню музичного мистецтва та створенню багатосарової культурної спадщини, яка продовжує впливати на сучасних митців.
4. Сюїта «Скарамуш» Д. Мійо значно розширює репертуар для, зокрема саксофона, і створює можливості для прояву технічних і виразних здібностей виконавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу XIX-XX століть : К. Дебюссі, М. Равель. — Київ : Муз. Україна, 1993. — 206 с.
2. Каплієнко-Ілюк Ю. Проблеми визначення та розвитку категорії стилю в музикознавстві // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. Вип. 2 (41). С. 11–18.
3. Крупей М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності саксофоніста. — Одеса : Астропринт, 2014. — 494 с.
4. Лю Кетін. Провансальський «провінціалізм» у творчості Д. Мійо (на матеріалі сюїти «Скарамуш») // Українська музика. № 24. — Київ, 2017. — С. 118-120.
5. Маркова О. Нариси зарубіжної музики 1950-х-1990-х років : Франція. Німеччина. Австрія. Італія. — Одеса : Друк. дім, 2010. — 128 с.
6. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. — Київ : Муз. Україна, 1974. — 216 с.
7. Фількевич Г. Всесвітня історія музики. — Київ : Стилос, 2006. — 353 с.
8. Catalogue Darius Milhaud // Éditions Durand-Salabert-Eschig, 2003. — P. 38.
9. Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik. — Kassel, 1978. — 152 p.
10. Dingle Ch. Players and pianos : an overview of early recorded resources for the French piano repertoire // Perspectives on the performance of French piano music. — Ashgate Publishing, 2014. — P. 130.
11. Fubini E. History of Music Aesthetics V1. Palgrave Macmillan Limited, 1996. 203 p.
12. Hinson M. Music for more than one piano : an annotated guide. — Bloomington : Indiana University Press, 2001. — 243 p.
13. Kelly B. Music and Ultra-modernism in France : a fragile consensus, 1913-1939. — Woodbridge : The Boydell Press, 2013. — 255 p.

14. Marco T. Spanish music in the twentieth century. Harvard University Press, 1993. — 261 p.
15. Milhaud D. Ma vie heureuse. — Zurfluh, 1998. — 316 p.