

На правах рукописи



Понькина Антонина Михайловна

**ЭВОЛЮЦИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ САКСОФОНА
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

доктора искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2020

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»

- Научный консультант:** доктор искусствоведения, профессор
Цукер Анатолий Моисеевич
- Официальные оппоненты:** **Березин Валерий Владимирович**
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского,
профессор кафедры истории и теории
исполнительского искусства
- Гаврилова Людмила Владимировна**
доктор искусствоведения, профессор,
Сибирский государственный институт искусств
имени Дм. Хворостовского,
профессор кафедры истории музыки
- Кром Анна Евгеньевна**
доктор искусствоведения, доцент,
Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки,
профессор кафедры истории музыки
- Ведущая организация:** Московский государственный институт музыки
им. А. Г. Шнитке, кафедра философии, истории,
теории культуры и искусства

Защита диссертации состоится «20» мая 2020 года в «13» часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, Буденновский пр., 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и на сайте:
<http://www.rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан «___» _____ 2020 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

Лобзакова Елена Эдуардовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Музыка для саксофона в художественном наследии композиторов второй половины XIX – начала XXI века представляет собой объемный пласт сочинений. Большой жанрово-стилевой диапазон опусов для этого инструмента предопределился его «многоликостью». Специфическая возможность саксофона встраиваться в любую среду, и, подобно хамелеону, принимать необходимую для этого окружения окраску, вызвала огромную заинтересованность со стороны зарубежных и отечественных композиторов. Способность органично отвечать требованиям академической и джазовой музыки – привела к появлению произведений, содержащих сложные авторские концепции, представляющие собой многоуровневый жанрово-стилевой и композиционный синтез. Зачастую они были связаны с обновлением музыкального языка, поиском новых принципов архитектоники, новациями в сфере исполнительских приемов.

Интенсификация процессов композиторского творчества стала индикатором изменений, произошедших в исполнительском искусстве. Традиции каждой эпохи определял не только арсенал технических и выразительных средств, используемый авторами, но и характер бытования саксофона в музыкальном социуме, предначертанный перипетии судьбы инструмента. Он сложно внедрялся в исполнительскую практику периода романтизма. Затем погрузился в историческую тень в академической музыке первой половины XX века по причине неистовой популярности в джазе. Лишь во второй половине прошлого столетия произошло колоссальное повышение интереса к нему в силу повсеместного профессионального признания.

Профессионализации инструмента способствовала деятельность целой плеяды великих академических саксофонистов новой формации. Среди зарубежных – это А. Борнкамп (*A. Bornkamp*), К. Делянгл (*C. Delangle*), Д. Деффайе (*D. Deffayet*), Д. Кентзи (*D. Kientzy*), Р. Нода (*R. Noda*), Э. Руссо (*E. Rousseau*), Л. Тил (*L. Teal*), Ф. Хемке (*F. Hemke*) и др. Представители отечественной саксофонной школы – М. Шапошникова, А. Осейчук, А. Волков и т. д., в том числе, и более молодые исполнители, в частности, Л. Друтин, С. Колесов, Н. Зимин и др.

Небывалый подъем уровня исполнительского мастерства предопределил преобразование «концертного облика саксофониста» (С. Кириллов) и тесно связанного с ним комплекса профессиональных навыков. Выдвижение инструмента на авансцену композиторского творчества повлекло за собой яркое обновление художественного репертуара. Повышение роли саксофона в музыкальном искусстве содействовало улучшению качественной и увеличению количественной составляющей опусов. В результате интенсивных изменений стали востребованы исследования, освещающие круг вопросов, касающийся как всевозможных аспектов саксофонного искусства, так и композиторского творчества.

Однако несмотря на многочисленные, разрозненно существующие в современном зарубежном и отечественном музыковедении научные труды, рассматривающие отдельные шедевры репертуара для саксофона, до настоящего времени не было предпринято попыток в рамках одного исследования охватить глобальный пласт художественного наследия с эпохи романтизма до сегодняшнего дня. Также до сих пор не ставилась задача воссоздать целостную картину происходящих процессов в музыке для этого инструмента.

Недостаточный уровень освещенности явления побудил к выбору темы исследования. Необходимость детального анализа проблем, связанных с эволюцией музыки для саксофона, **обусловила актуальность темы диссертационного исследования.**

В связи с этим, в качестве **объекта диссертации** было избрано саксофонное художественное наследие композиторов второй половины XIX – начала XXI столетия.

Предметом исследования стали эволюционные процессы, происходящие в музыке для саксофона указанного периода.

Актуальность темы, объекта и предмета исследования определила **цель диссертации** – воссоздать целостную картину развития академической музыки для саксофона анализируемого времени.

В число **основных научных задач диссертации**, решение которых становится необходимым для достижения цели исследования, включены следующие:

- охарактеризовать основные тенденции развития саксофонного исполнительского искусства, обусловленные характером бытования инструмента в музыкальном социуме второй половины XIX – начала XXI столетия;
- рассмотреть круг вопросов, связанный с особенностями классификации, жанрового становления и эволюции музыки для саксофона исследуемого периода;
- проанализировать особенности претворения авангардных тенденций, тембрового экспериментирования и концертирования в жанре миниатюры;
- выявить закономерности объединения программных миниатюр в циклические композиции, а также обозначить тенденции трансформации как формы крупных одночастных опусов, так и циклов многочастных композиций;
- проследить эволюционные процессы, происходящие в жанрах сонаты и концерта, обусловившие многообразие сочинений, особенности трактовки сольной партии, а также специфику ее взаимодействия с сопровождением.

Методы и методология исследования. Достижение цели исследования и решение основных научных задач стало возможным благодаря использованию различных методов познания. В ходе работы над диссертацией был применен метод индукции. Историко-генетический и историко-стилевой подходы

использовались для определения хронологической последовательности отдельных этапов эволюции искусства игры на саксофоне и анализа наследственности характерных черт жанров и стилей музыки для этого инструмента. Для классификации художественного наследия возникла необходимость в структурно-функциональном методе, употребленном для аналитического осмысления сочинений, сравнительном анализе, примененном для выявления жанровых разновидностей, и жанровом подходе, позволившем обобщить сочинения по характерным признакам.

Материалом исследования послужили произведения различных жанров и стилей, написанные для саксофона зарубежными и отечественными композиторами второй половины XIX – начала XXI столетия.

Освещение темы в научной литературе. Проблеме эволюции саксофонной музыки в современном музыкознании практически не уделялось внимания, несмотря на то, что многие шедевры художественного наследия достаточно часто в разных ракурсах становились предметом изучения в трудах как зарубежных, так и русских научных деятелей.

Наиболее близко к теме диссертационного исследования стоит статья В. Авилова «Сольный концертный репертуар саксофониста: исторический обзор»¹, в которой автор рассматривает появление наиболее значимых опусов саксофонного репертуара. Однако она едва ли не единственный пример.

Важными для работы над диссертацией стали источники, в которых анализируются оркестровые, ансамблевые, камерно-инструментальные и сольные сочинения русских и зарубежных композиторов разных исторических периодов. Здесь необходимо отметить кандидатские диссертации *E. Friedrich*² и С. Баярсайхана³, а также статьи В. Актисова, А. Башкирова, М. Мымрыка, Е. Уваровой, анализирующих оркестровое и камерно-инструментальное художественное наследие в контексте эволюции технических и выразительных возможностей инструмента.

Обширный пласт научных трудов посвящен проблеме исполнительской интерпретации произведений художественного репертуара. Среди них заслуживают внимание диссертационные исследования саксофонистов ближнего (М. Мымрык) и дальнего зарубежья (*E. Ames, J. Cain, G. Dewhirst, T. Matthew, Ch. Rettie, J. Wallace, R. Weston*), а также статьи российских коллег (У. Айназаров, О. Василенко, Е. Ермилова и Н. Агдеева, Т. Яковлева, А. Ярославский). Помимо этого, необходимо отметить кандидатскую диссертацию С. Кириллова «Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений»⁴. В ней разрабатывался круг вопросов, связанный с художе-

¹ Авилов, В. Н. Сольный концертный репертуар саксофониста: исторический обзор // Музичне мистецтво: збірка наукових статей. – Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, ЛТД», 2005. – Випуск 5. – С. 249-255.

² *Friedrich, E. The saxophone: a study of its use in symphonic and operatic literature: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts. – Columbia, 1975. – 71 p.*

³ Баярсайхан, С.-О. Трактовка саксофона в произведениях для симфонического и духового оркестров: дис. ... канд. искусствovedения: 17.00.02. – М., 2018. – 334 с.

⁴ Кириллов, С. В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений: дис. ... канд. искусствovedения: 17.00.02. – М., 2010. – 166 с.

ственными и техническими проблемами, появляющимися при решении творческих задач в процессе исполнительской интерпретации музыкальных произведений концертного жанра русских композиторов (М. Готлиб, Г. Калинин, Б. Диев, А. Эшпай).

Наряду с упомянутыми выше, следует акцентировать внимание на работах, касающихся стилевых и жанровых проблем музыки для саксофона. Весьма распространены труды, раскрывающие особенности авторского стиля. Собственно, – это докторская диссертация *R. Seligson*⁵, а также статьи *P. Cohen*, *J. Hemken*, *A. Sobchenko*, В. Актисова, В. Вальса, В. Ватули, С. Верхолат, Н. Латышева, Д. Максименко, М. Мымрыка, В. Панкеевой, О. Сабирзяновой, Е. Уваровой, В. Шелюгиной.

Крайне скудно представлена литература, посвященная проблемам взаимосвязи композиторского стиля и используемой им жанровой или стилиевой моделей. В данном случае можно отметить лишь несколько глобальных исследований зарубежных коллег *R. Eckers*⁶, *A. Lundegård*⁷, анализировавших саксофонные опусы в аспекте эволюции жанровых или стилевых тенденций.

В исследованиях музыковедов Е. Самбриш⁸, Е. Самойленко⁹, Г. Рубахиной¹⁰, осмысливающих процессы, происходящие в различных жанрах, в качестве материала привлекались образцы, среди которых обнаружили произведения для интересующего нас инструмента.

Определенная информация была получена из библиографических справочников. В них сочинения расположены в соответствии с различными критериями классификации (хронологический, жанровый, стилиевой, алфавитный, тип исполнительского состава, национальный и др.). Наиболее полная работа в этом ряду – книга Ж. Лондейкса «150 лет музыки для саксофона: библиографический указатель музыки и учебной литературы для саксофона, 1844-1994»¹¹, позволяющая подробно составить представление о репертуаре.

При работе над диссертацией необходимым оказался пласт литературы, связанный с широким кругом проблем, касающимся эволюции искусства саксофонной игры. В рамках данной группы можно отметить исследования русских исполнителей. Прежде всего, это труды В. Иванова: кандидатская дис-

⁵ *Seligson, R. J. The Rhapsodie for Orchestra and Saxophone by Claude Debussy: A Comparison of Two Performance Editions: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts. – Texas, 1988. – 46 p.*

⁶ *Eckers, R. B. An analysis of Paul Creston's Sonata for E-flat Alto saxophone and piano: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts. – Eastman, 1966. – 56 p.*

⁷ *Lundegård, A. O. Background and emergence of the Swedish saxophone concerto – Lars-Erik Larsson, Op.14: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts. – Stockholm, 2002. – 236 p.*

⁸ Самбриш, Е. Ю. Инструментальные концерты А. Эшпая: концепция жанра и проблема диалога: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. – Кишинев, 2017. – 270 с.

⁹ Самойленко, Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2003. – 26 с.

¹⁰ Рубахина, Г. А. Инструментальный концерт в творчестве Е. Подгайца: трактовка жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2014. – 25 с.

¹¹ *Londeix, J.-M. 150 Years of Music for Saxophone: Bibliographical Index of Music and Educational Literature for the Saxophone, 1844-1994. – Roncorp, Incorporated, 1994. – 448 p.*

сертация – «Основные проблемы теории и практики игры на саксофоне в военном оркестре»¹² и докторская – «Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства»¹³, а также диссертация В. Подаяурова «Проблема совершенствования методики обучения игре на духовых инструментах в классе кларнета и саксофона»¹⁴.

М. Крупей в диссертации «Стилевые основы формирования исполнительского мастерства саксофониста (в контексте музыкального творчества XIX – XX столетий)»¹⁵ рассматривал следующие вопросы: структура репродуктивного процесса взаимодействия «исполнитель – саксофон»; тембро-интонация саксофона в различных историко-стилевых контекстах исполнительской культуры XIX – XX веков; понятие «техника игры на саксофоне», принятое в исполнительско-стилевых концепциях музыки; рефлексивные процессы творчества исполнителя-саксофониста; эстетическая эволюция критериев саксофонного мастерства.

Отдельным блоком выделены источники, в которых анализировались тенденции, характерные для становления сольного и ансамблевого джазового и академического исполнительства, в рамках развития не только мирового саксофонного искусства, но и национальных школ. К ним относятся исследования, в том числе, и диссертационные, зарубежных коллег *E. Abbink*¹⁶, *M. Keepe*¹⁷, *S. Miracle*¹⁸, Гэ Мэна, М. Крупей, а также статьи таких известных отечественных исполнителей, как М. Шапошникова, В. Иванов, А. Волков, Л. Друтин, М. Беговатова, С. Мазурок, П. Риттер.

В свете проблем истории исполнительского искусства большое внимание в зарубежной и отечественной научно-исследовательской деятельности уделяется персоналиям саксофонистов, оказавших влияние как на становление и развитие исполнительства и педагогики, так и формирование художественного наследия. В ракурсе рассматриваемой проблематики интерес представляли научные статьи о представителях русской школы, среди которых подавляющее большинство трудов нацелено на освещение деятельности М. Шапошниковой.

В многочисленных исследованиях решаются вопросы теории и технологии игры, методические проблемы обучения на саксофоне, даются практические рекомендации по освоению инструмента, базирующиеся на личном

¹² Иванов, В. Д. Основные проблемы теории и практики игры на саксофоне в военном оркестре: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Л., 1988. – 247 с.

¹³ Иванов, В. Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. – М., 1997. – 296 с.

¹⁴ Подаяуров, В. Г. Проблема совершенствования методики обучения игре на духовых инструментах в классе кларнета и саксофона: дис. ... канд. педагогических наук: 13.00.02. – Краснодар, 2011. – 204 с.

¹⁵ Крупей, М. В. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX століть): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Одеса, 2006. – 236 с.

¹⁶ *Abbink, E. Saxophone education and performance in British Columbia: early history and current practices: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts. – Vancouver, 2011. – 97 p.*

¹⁷ *Keepe, M. L. The Hollywood saxophone quartet: its history and contributions to saxophone quartet performance in the United States: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts. – Arisona, 2012. – 124 p.*

¹⁸ *Miracle, S. E. An exploration of the French and American schools of classical saxophone: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts. – Akron, 2015. – 22 p.*

опыте авторов. В их число вошли учебные пособия известных саксофонистов различных эпох (*N. Beeckmann, F. Hemke, D. Kientzy, H. Klosé, D. Liebman, H. Lindeman, A. Mayeur, E. Rousseau, L. Teal, P. de Ville*), а также концепционные труды, нацеленные на решение технологических проблем (*J. Lamar, R. Luckey, A. Muller, P. Murphy, R. Smith, E. Steighner, J. Trezona*), и докторские диссертации (*W. Carr¹⁹, D. Guillaume²⁰, J. Peters²¹, Ch. Smith²²*).

Таким образом, анализ источников, посвященных саксофонному художественному наследию, выявил отсутствие трудов, разрабатывающих круг проблем, связанный с эволюцией музыки для данного инструмента, созданной начиная с эпохи романтизма до настоящего времени.

Исходя из этого, обозначилась **научная новизна диссертации**. Впервые в рамках одного исследования был обобщен и подвергнут структурированию огромный пластopus, различных по стилям, жанрам, исполнительским составам и др. Это позволило создать историческую панораму и многоуровневую классификацию сочинений, проанализировать процессы, обусловившие характерные тенденции эволюции, а также большой жанрово-стилевой диапазон музыки для саксофона периода второй половины XIX – начала XXI столетия.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Основные тенденции развития саксофонного исполнительского искусства в период со второй половины XIX до начала XXI столетия определялись характером бытования инструмента в меняющейся социокультурной среде. Специфическое воздействие джазовой музыки на академическое исполнительство внесло свои коррективы в особенности бытования инструмента, способствуя многоплановости. В свою очередь эти тенденции активно влияли на композиторское творчество в данной области, на процессы, происходящие в музыке для саксофона.

2. Эволюция музыки для саксофона протекала неравномерно, что было связано, помимо социокультурных факторов, с тенденциями исполнительства. В формировании сольного и ансамблевого репертуара от художественного наследия романтизма до середины XX столетия можно отметить динамичную смену приоритетов: бравурные фантазии, вариации, попури на популярные темы уступили место произведениям с углубленным образным содержанием, написанным в более сложных и масштабных жанрах, таких как соната и концерт. Вторая половина XX – начало XXI века – наиболее плодотворный и экспериментальный период саксофонного творчества, в том числе, и отечествен-

¹⁹ Carr, W. E. J. *A Videofluorographic investigation of tongue and throat position in playing flute, oboe, clarinet, bassoon and saxophone: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts.* – Southern California, 1978. – 135 p.

²⁰ Guillaume, D. A. *Variations of the Mouthpiece Chamber and Their Effects on the Harmonic Spectrum of the Alto Saxophone: Thesis dissertation ... for the degree of Doctor of Master of Music.* – Texas, 1970. – 110 p.

²¹ Peters, J. T. *An Exploratory Study Of Laryngeal Movements During Performance On Alto Saxophone: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts.* – Texas, 1984. – 78 p.

²² Smith, Ch. R. *A Comparative Study of Blowing Pressure and Air Flow Rate in Clarinet and Saxophone Performance: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts.* – Indiana, 1982. – 98 p.

ных композиторов. В это время наблюдалась радикальная модификация жанровых моделей и их взаимопроникновение, а оригинальность авторских решений зачастую размывала их границы и характерные признаки, позволяя объединять жанры, подчас абсолютно противоположные.

3. Жанр миниатюры в сольной и ансамблевой музыке для саксофона стал огромным полем для композиторских поисков. Они шли в разных направлениях: тембровое экспериментирование, использование авангардных техник композиции, таких как алеаторика и сонористика, расширение выразительного арсенала инструмента путем введения нетрадиционных исполнительских приемов, акцентирование внимания на ударно-шумовом компоненте.

4. В сочинениях для саксофона ясно прослеживалась тенденция циклизации программных миниатюр, их свободной трактовки, укрупнения формы. Здесь действовали два разнонаправленных принципа: восприятие циклической композиции как одночастного произведения за счет объединения частей, и, напротив, расширение разделов одночастной композиции, в результате чего она приобретала подобие многочастного цикла, то есть образовывалась слитноциклическая форма.

5. В концерте и сонате для саксофона переплелись и получили преломление черты практически всех предшествующих и современных стилей музыкального творчества: барочного и необарочного, классического и неоклассического, романтического, неофольклорного, авангардного, джазового. Их ассимилирование, жанрово-стилевые проникновения дали новый импульс к развитию, что привело к существенным модификациям жанров. Начиная со второй половины XX века традиционное, точное наследование модели сонаты или концерта встречалось крайне редко, она подчинялась всякий раз индивидуальному авторскому решению.

Теоретическая значимость диссертации заключается во введении в научно-исследовательский обиход огромного пласта саксофонных опусов, написанных в период второй половины XIX – начала XXI столетия. Полученные в ходе работы результаты и сделанные выводы расширяют и обогащают существующие сведения о музыке для саксофона не только как целостного явления, имеющего свои имманентные черты, диктуемые спецификой инструмента, но и как одной из составляющих общемирового композиторского наследия. Материалы диссертации могут послужить основой для дальнейшего углубленного изучения всех аспектов саксофонного творчества, а также дополнить знания об эволюции жанров в музыкальном искусстве.

Практическая значимость. Материалы диссертационного исследования могут быть использованы в учебных курсах «История зарубежной музыки», «История русской музыки», «История современной музыки» на кафедре истории музыки, а также «История исполнительского искусства», «Методика обучения игре на духовых инструментах», «Методика преподавания специальных дисциплин», «История отечественной музыкальной педагогики», «История исполнительских стилей», «Специальный инструмент (саксо-

фон)», «Камерный ансамбль», «Ансамблевое исполнительство: ансамбль духовых инструментов», «Изучение концертного репертуара» на кафедрах оркестровых деревянных духовых инструментов и эстрадно-джазовой музыки высших учебных музыкальных заведений.

Данные о творчестве саксофонистов и эволюции художественного наследия для этого инструмента будут полезны в научной, научно-методической, исполнительской и педагогической практике как музыкантов-профессионалов, так и студентов учебных заведений различных уровней.

Апробация работы. Диссертация подготовлена на кафедре истории музыки ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова», обсуждена на заседании кафедры и рекомендована к защите. Результаты исследования прошли апробацию на кафедрах оркестровых инструментов и музыкально-инструментального исполнительства Белгородского государственного института искусств и культуры в рамках лекционных занятий по учебным дисциплинам «История исполнительского искусства», «Методика обучения игре на духовых инструментах», «Методика преподавания специальных дисциплин», «История отечественной музыкальной педагогики», «История исполнительских стилей», а также в процессе проведения практических занятий по предметам «Специальный инструмент (саксофон)», «Камерный ансамбль», «Ансамблевое исполнительство: ансамбль духовых инструментов», «Изучение концертного репертуара» на протяжении 2015–2020 гг.

Кроме этого, разрабатываемые материалы, связанные с проблемами истории и теории исполнительства на саксофоне, методики обучения на инструменте и его органо-логического совершенствования, были задействованы в 6 дипломных работах и 1 магистерской диссертации, защищенных на кафедре оркестровых инструментов Белгородского государственного института искусств и культуры.

Основные результаты и выводы исследования неоднократно представлялись на научно-практических и методических конференциях, проводимых в течение 2015–2020 гг., из которых 32 международных (Белгород, Италия – Неаполь, Казань, Краснодар, Курск, Махачкала, Москва, Новосибирск, Пенза, Самара, Санкт-Петербург, Томск, Чебоксары, Челябинск, Ялта), 2 всероссийских с международным участием (Белгород, Челябинск), 4 всероссийских (Белгород, Пермь), 1 межрегиональная (Краснодар).

По теме докторской диссертации издано 77 научных публикаций, в том числе 2 монографии, 19 статей в специализированных изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, пяти глав, заключения, списка литературы, приложений (список иллюстративного материала, нотные примеры, схемы и таблицы, хронологический перечень сгруппированных по жанрам саксофонных сочинений, перечень методических трудов и учебно-методических пособий).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается обращение к теме, аргументируется актуальность и научная новизна, определяются объект, предмет, цель и задачи, выявляется степень разработанности, теоретическая и практическая значимость, формулируются методы и методология диссертационного исследования.

В первой главе – «Основные тенденции развития саксофонного исполнительского искусства второй половины XIX – начала XXI столетия» – в контексте социокультурных условий развития общества и исторической эволюции музыкального искусства анализируются основные этапы саксофонного творчества.

Параграф 1.1. – «Исполнительство на саксофоне во второй половине XIX века» – посвящен проблемам введения инструмента в музыкальный обиход эпохи романтизма.

Первые попытки внедрения саксофона в оркестровую партитуру были связаны с расширением тембровой палитры. Его специфическое звучание предопределило широкий спектр применения в романтическом оркестре. Одни авторы ограничивались тембром саксофона только как оркестровой краской, не поручая ему сольных высказываний, некоторые – наоборот, использовали его в ярких *solo* (опера «Гамлет» А. Тома, «Прелюдия» из Первой сюиты и «Интермеццо» из Второй сюиты Ж. Бизе из музыки к драме А. Доде «Арлезианка»), иные – пытались ввести разнотесситурную, но еще не полную группу саксофонов («Героический марш» Ж. Массне, опера «Фервааль» В. Д.'Энди).

Несмотря на значительные драматургические возможности, инерция восприятия большинством музыкальных деятелей классической оперно-симфонической партитуры не позволила полноправно утвердиться в ней саксофону. Вопреки этому он прочно закрепился в духовых оркестрах, среди которых – Большой республиканский оркестр Франции (*Garde Republicaine*), а также коллективы под управлением П. Гилмора (*P. Gilmore*) и Дж. Сузы (*J. Sousa*). Их популярность содействовала культивированию интереса к инструменту и выдвижению на авансцену первых солистов-саксофонистов, что вызвало необходимость его введения в систему образования.

Открытие в Парижской консерватории класса саксофона, возглавляемого А. Саксом, обусловило появление первых образцов обучающей литературы Г. Клозе (*H. Klosé*), А. Майера (*A. Mayeur*), Н. Бикмана (*N. Beeckman*), а также художественных произведений Ж. Демерссмана (*J. Demersseman*), Ж. Синжеле (*J.-B. Singelée*), Г. Клозе (*H. Klosé*) и др. Однако из-за начавшейся франко-прусской войны учебное заведение было закрыто, класс саксофона расформирован. Сложившиеся обстоятельства побудили многих исполнителей эмигрировать в Америку.

В параграфе 1.2. – «Основные тенденции искусства игры на саксофоне первой половины XX века» – анализируется второй эволюционный этап исполнительства.

В начале XX века, несмотря на то, что характер бытования инструмента определяли сильные джазовые влияния, способствовавшие его популяризации в коллективах эстрадно-джазовой сферы (оркестры симфоджаза, развлекательно-танцевальные коллективы, свит-бенды, оркестры легкой музыки, биг-бенды), он продолжил органично существовать в оперно-симфоническом и духовом оркестрах. Подобные тенденции предопределили своеобразное преломление специфических черт джазовой музыки в композиторском творчестве и введение в обиход академических саксофонистов приемов, в частности, вибрато, характерных до этого времени только для эстрадно-джазового музицирования.

Вместе с тем, идентификация саксофона как джазового инструмента отрицательно сказалась на его использовании в оркестровой и, тем более, в сольно-концертной и камерно-инструментальной академической музыке – он отодвинулся в историческую тень.

Определенную роль в данном процессе, во-первых, сыграл арсенал приемов звукоизвлечения, ассоциирующихся с джазом. Во-вторых, в анализируемый период в Америке джаз еще не считался профессиональным видом искусства, в связи с чем саксофон не мог быть включен в систему обучения.

Тем не менее, в 30-е годы XX века произошла «вторичная академизация» (М. Крупей) инструмента. Саксофон благодаря известности, полученной в джазовой музыке, вновь вызвал интерес и возродился в творчестве музыкантов академического направления. Эти изменения определились господством выдвинувшегося на авансцену свингового стиля, подразумевавшего хорошую музыкальную подготовленность исполнителей: знание музыкальной грамоты, принципов гармонии, структурной организации материала, а также высококлассное и филигранное владение инструментом.

Интеллектуальное соперничество исполнителей-профессионалов превратило биг-бенды эры свинга в экспериментальную творческую лабораторию, в рамках которой апробировались новации. Это обстоятельство обусловило появление джазовых саксофонистов, получивших хорошее академическое консерваторское образование.

Всесторонняя популяризация инструмента в начале XX века привела к новому витку композиторского творчества, в том числе, и оркестрового, в котором выявились три направления его использования. Основоположник первого – Р. Штраус. Продолжив линию экспериментирования композиторов-романтиков, он ввел в «Домашнюю симфонию» разнотесситурную (сопрано, альт, баритон, бас), но еще не полную группу из четырех саксофонов.

Второе направление возглавил М. Равель, противопоставлявший звучание определенных разновидностей инструмента. Так, в «Болеро» композитор использовал три саксофона (сопранино, сопрано и тенор), а во время работы

над инструментальной фортепианной циклы М. Мусоргского «Картинки с выставки» в пьесе «Старый замок» он дал «право голоса» (М. Крупей) саксофону-альту.

Родоначальник третьего направления – Дж. Гершвин, работавший с коллективами симфоджаза, большим преимуществом которых стало введение полной (два альты, два тенора, баритон и, довольно часто, сопрано) группы саксофонов. Особенности ее использования как своеобразной неповторимой самодостаточной структуры, вырисовались в «Рапсодии в блюзовых тонах» и симфонической картине «Американец в Париже».

В русской оперно-симфонической музыке яркие образцы колоритных оркестровых сольных высказываний, характеризующих неординарные тембровые свойства и в полной мере раскрывающих большой выразительный потенциал инструмента, появились в сочинениях С. Рахманинова, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна и С. Прокофьева. В его применении отечественными авторами просматривалась одна из главных тенденций европейского романтизма – уравнивание возможностей духового инструмента и человеческого голоса.

Становление саксофона как академического сольного концертного инструмента определила деятельность американки Э. Холл (*E. Hall*). Проявив к саксофону, достигшему своей известности благодаря джазу, «серьезный профессиональный интерес» (В. Иванов), она полностью посвятила себя его популяризации в академической музыке. В организованных ею вечерах обязательно принимал участие саксофонист, выступавший в сопровождении оркестра. В таком концерте впервые прозвучал «Испанский дивертисмент» Ч. Луфнера (*Ch. Loefner «Divertissement espanol»*).

Параграф 1.3. – «Характерные черты эволюции исполнительства на саксофоне второй половины XX – начала XXI столетия» – посвящен последнему историческому витку развития саксофонного искусства.

Во второй половине XX столетия в элитарной академической музыкальной среде произошло профессиональное признание саксофона, обусловленное осознанием его специфического потенциала. Это привело к резкой трансформации общественного мнения, сопровождавшегося глобальными реформами в системе обучения и исполнительской деятельности. В результате подобных социокультурных изменений для саксофониста стало обязательным квалифицированное образование, не являвшееся необходимым ранее. Наметившиеся тенденции были обоснованы признанием того, что научить хорошо играть на саксофоне не так просто, как кажется на первый взгляд, а проверенная практика овладения исполнительским мастерством под руководством специалистов смежных специализаций не дает продуктивных результатов. Восприятие саксофона как серьезного академического инструмента, вызвало необходимость привлечения к преподавательской деятельности только исполнителей данной специализации.

Произошедшие новации способствовали колоссальному подъему уровня искусства игры на саксофоне и педагогики в данной сфере деятельности в различных странах мира, а также появлению большого количества талантливых музыкантов с присущей им характерной собственной манерой игры, специфичной «исполнительской семантикой» (Н. Костенко) и индивидуальной «темброво-звуковой моделью» (И. Вискова).

Глобальная популяризация исполнительства стимулировала резкое увеличение численности национальных саксофонных школ и становление отечественной. Свойственные ей особенности выкристаллизовались благодаря деятельности Народной артистки РФ, профессора РАМ имени Гнесиных, «королевы саксофона» (Д. Сапельников) – Маргариты Константиновны Шапошниковой. Она сумела преодолеть инерцию восприятия и вывести академическое исполнительство на саксофоне на концертную эстраду, оттого инструмент начали обширно и разнопланово использовать в оркестровом, ансамблевом и сольном творчестве Э. Денисов, С. Слонимский, М. Готлиб, А. Эшпай, М. Раухвергер, Г. Калинин, Л. Присс, В. Артемов, Ю. Чугунов, Ю. Саульский и т.д.

Неотъемлемой частью процессов, происходивших в саксофонном искусстве, явился активный поиск «лика» инструмента, в полной мере обновившегося вследствие употребления арсенала специфических исполнительских приемов, введенных в обиход в результате диффузии академического и джазового стилей. Данные изменения как в зеркале отразились в очередных сочинениях. Повсеместное внедрение этих приемов в художественные произведения характерно для японской школы, в частности, для опусов саксофониста Р. Нода.

Во второй главе – «Музыка для саксофона: вопросы классификации, жанрового становления и эволюции» – анализируются существующие в современном музыкознании определения дефиниции «жанр» и разработанные известными музыковедами классификации сочинений, применимые к саксофонному художественному наследию, а также предпринимается попытка воссоздать историческую панораму опусов, написанных в различных жанрах для этого инструмента начиная со второй половины XIX до начала XXI столетия.

В параграфе 2.1. – «Жанровая классификация музыки для саксофона» – был проведен обзор научной литературы, посвященной теоретическим проблемам жанра, разрабатывавшимся известными музыковедами (А. Сохор, Т. Попова, В. Цуккерман, М. Арановский, О. Соколов, Е. Царева, А. Должанский, Е. Назайкинский). Труды упомянутых исследователей позволили нам понимать жанр как многоуровневую иерархически выстроенную структуру, состоящую из различных, определенным образом упорядоченных и взаимосвязанных между собой компонентов, соотношение которых изменяется под влиянием субъективных (индивидуальный стиль, мировоззрение и мироощущение автора) и объективных факторов (исторические и социальные условия).

Главенствующее значение каждого из факторов помогло акцентировать внимание на различных жанровых гранях. В связи с этим, для саксофонной музыки предложена следующая многоуровневая классификация:

- тип исполнительской практики – произведения для солирующего саксофона (без сопровождения и с сопровождением фортепиано, какого-нибудь другого инструмента, ансамбля или оркестра), для однородных ансамблей саксофонов и смешанных ансамблей с участием саксофона (с сопровождением и без сопровождения), для оркестра саксофонов и для саксофона в оркестре;
- жанровая принадлежность – сочинения, написанные в жанрах миниатюры, сонаты, сюиты, концерта, фантазии, рапсодии и т.д.;
- стилевая принадлежность – опусы академической и эстрадно-джазовой направленности;
- историческая принадлежность – произведения композиторов-романтиков (вторая половина XIX столетия), произведения композиторов первой половины XX столетия, произведения композиторов второй половины XX – начала XXI столетия;
- национальная принадлежность – сочинения для саксофона зарубежных и отечественных композиторов;
- коммуникативная функция – программные и непрограммные опусы.

В параграфе 2.2. – «Историческая панорама жанров музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века» – художественное наследие рассмотрено в исторической динамике.

Музыка для саксофона второй половины XIX столетия, несмотря на немногочисленность, отличалась большим разнообразием. В саксофонных опусах наблюдались черты, свойственные романтической эпохе, главным образом, это тяготение к программности и смешение различных жанровых моделей. Внимание композиторов было сосредоточено на жанрах фантазии, вариаций, концертных и конкурсных соло, специфика которых подразумевала некоторую бравурность и чрезмерную виртуозность партии солиста. Тенденция тембрового экспериментирования обусловила появление образцов сочинений, предназначенных не только для ансамблей (как с сопровождением, так и без него), объединяющих в себе одну из разновидностей группы саксофонов, но и для коллективов, в том числе, и квартета, в которые включались различные тесситурные разновидности.

В первой половине XX столетия продолжились развиваться жанры, в частности, концерт для саксофона, интерес к которым обозначился в творчестве авторов эпохи романтизма. Бравурные фантазии и вариации, весьма популярные в предшествующий период, отодвинулись на второй план и полностью уступили место сочинениям, написанным в жанрах дивертисмента, баллады, сюиты, рапсодии, сонаты. Значительно увеличился диапазон ансамблевой музыки. В обиход включились соната, концерт и т. д., в которых ранее саксофон позиционировался, как сольный инструмент, а также жанры ансамблевой музыки (от трио – до нонета), в предыдущий период не получившие отклика в

творчестве композиторов. Этим сочинениям свойственно расширение жанровых и стилевых границ, а также смешение различных моделей. Тенденции тембрового экспериментирования нашли отражение в ансамблевой музыке и таких сольных жанрах, как миниатюра, соната, концерт, сюита и др. Поиск наиболее приемлемого фона для звучания саксофона в ансамблевой музыке обусловил создание опусов для коллективов смешанных составов с участием саксофона, а в сольной музыке – разнообразие вариантов сопровождения и увеличение числа солирующих инструментов, относящихся к струнной и различным духовым группам.

В музыке для саксофона второй половины XX – начала XXI века появилось значительное количество сочинений, в которых размывались признаки жанра, вследствие чего определить его становилось возможным только благодаря названию. Как не имеющие достаточной основы для плодотворного экспериментирования, фантазия, вариации, рапсодия и др., удалились на второй план и перестали быть объектом интереса композиторов. Это привело к введению в обиход ранее не использовавшихся – симфонии и симфониетты. Своеобразное преломление получили жанры барочной музыки, в частности, концертто гротто и партита. Продолжили плодотворное развитие миниатюра, сюита, соната, концерт, а также ансамблевая музыка, что подтвердилось увеличением количества сочинений. Главным образом, в музыке для саксофона, за исключением миниатюры, наблюдался отход от программности. Во многих случаях основой для эксперимента в опусах стал тембр солирующего инструмента и аккомпанирующий состав.

В третьей главе – «Миниатюра» – анализируются характерные черты жанра, связанные с тембровым экспериментированием, концерттированием, воплощением авангардных тенденций.

В параграфе 3.1. – «Тембровое экспериментирование» – рассматриваются различные исторические истоки этого явления.

Несмотря на то, что тембровое экспериментирование получило повсеместное распространение в эпоху романтизма, в сочинениях, написанных в жанре миниатюры для саксофона, данное явление нельзя связывать лишь с эстетикой упомянутого периода. В духовом исполнительском искусстве эта традиция обозначилась гораздо раньше, в результате чего экспериментирование с тембрами в творчестве современных композиторов определялось различными стилевыми истоками.

В музыке для саксофона многие авторы обращались к такой типичной для эпохи барокко традиции, как вариативность в выборе инструмента. В саксофонной миниатюре анализируемые тенденции обнаруживались в замене духового инструмента на любой струнный, что присуще «Легенде» для саксофона-альта или струнного альтя Ф. Шмитта (*F. Schmitt «Legende»*). Интересующая нас вариативность проявлялась и за счет замены саксофона духовыми инструментами различных групп. Образец этого – «Пять пьес» ор. 138 для саксофона или кларнета и фортепиано Ж. Абсиля (*J. Absil «5 pieces»*). В пьесе

«Монолог и праздник» для саксофона-сопрано или саксофона-тенора и фортепиано Р. Каравана (*R. Caravan «Soliloquy and Celebration»*) наблюдался вариативный выбор тесситурных разновидностей саксофона. Подобные тенденции наметились и в ансамблевой музыке, в частности, в «*Zeraim from the Book of Ruth*» для саксофона-сопрано или скрипки, меццо-сопрано, флейты, кларнета, виолончели и перкуссии Л. Осмона (*L. Osmon*).

Характерное для эпохи барокко отсутствие четкой регламентации ансамблевых составов свойственно и современной музыке. «Девушка в белом» для саксофона-сопрано, трубы, перкуссии, фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса Р. Брэдшоу (*R. Bradshaw «Girl in White»*) и «Декабрьские песни» для голоса, саксофона-альты и виолончели Д. Кривицкого – яркое тому подтверждение.

Параллельно со смешанными, в эпоху барокко существовали ансамблевые коллективы, сформированные из инструментов как одной тесситурной разновидности, так и различных. Аналогии можно провести и с произведениями, написанными на протяжении XX – XXI столетий, например, «Музыкой» для квартета саксофонов Т. Кериса (*T. Keuris «Music»*).

Стилевые предпосылки эпохи классицизма, главным образом, обнаружались в миниатюре для смешанных ансамблей. В избранных в качестве тембрового прототипа моделях струнного трио, квартета, квинтета и т.д., вместо одного или нескольких инструментов струнной группы употреблялась какая-либо тесситурная разновидность саксофона. Тембровая модель струнного трио, в которую вместо одного струнного инструмента вводился саксофон, избиралась в «Кантилене и танце» для скрипки, саксофона-альты и фортепиано М. Эйченна (*M. Eychenne «Cantilène et Danse»*), «Трилогии» для саксофона-сопрано, скрипки и фортепиано Р. Каравана (*R. Caravan «Trilogy»*), «Летней музыке» для саксофона-альты, скрипки и виолончели Р. Буа (*R. Bois «Summer Music»*). В отдельных опусах функции всех струнных выполняли саксофоны – это «Концертный дуэт» для саксофона-сопрано, саксофона-альты и фортепиано Ж. Синжеле (*J. Singelée «Duo Concertant»*).

В результате влияний традиций эпохи романтизма, наряду с произведениями, предназначенными для одной из тесситурных разновидностей, создавались сочинения, в которых поочередно солировали различные инструменты группы саксофонов, как в «Четырех картинах Нью-Йорка» Р. Молинелли (*R. Molinelli «Four pictures from New York»*) или в «Зарисовках» Б. Джолас (*B. Jolas «Points»*).

В миниатюре для ансамблевых составов, в том числе, и для квартета саксофонов, наблюдалось применение не свойственных для данного типа коллективов тембровых модификаций, полученных путем удвоения или пропуска какой-либо разновидности инструмента. Квартет, состоящий из двух саксофонов-сопрано, саксофона-альты и саксофона-баритона, использовался в «Аларик I или II» Г. Брайерса (*G. Bryars «Alaric I or II»*). Квнтет из саксофона-сопрано, саксофона-альты, саксофона-тенора, саксофона-баритона и саксофона-

баса был включен в «Серенаду» для двенадцати инструментов Дж. Холбрука (*J. Holbrooke «Serenade»*).

Плодотворно композиторы работали над поиском более оптимального тембрового фона для звучания саксофона. В большинстве случаев фортепиано оригинально заменялось другими инструментами. В данном случае необходимо упомянуть «Как бабочки на ветру» для саксофона-альта и арфы Д. Капырина, «*Little road trip*» для саксофона-сопрано и виолончели Р. Деджардина, «Фернандину» для саксофона-альта и вибратона П. Гана (*P. Gouin «Fernandina»*), «*Dec aufsdwung ist da*» для тенора-саксофона и перкуссии К. Стойка (*K. Stoik*), «Пикколо» для саксофона и колокольчиков К. Штокхаузена (*K. Stockhausen «Piccolo»*), «Вечное движение» для саксофона-альта и мариимбы В. Пенна (*V. Penn «Perpetual Motion»*).

Сопровождение симфонического, струнного, духового оркестров обнаружилось в «Эскападах» для саксофона-альта с симфоническим оркестром Дж. Уильямса (*J. Williams «Escapades»*), «Кабинете курьезов» для квартета саксофонов и симфонического оркестра М. Брауна (*M. Browne «Cabinet of curiosities»*), «*Dostoevsky: The devils*» для саксофона-альта и камерного оркестра Б. Шеффера (*B. Schäffer*), «*Windings*» для квартета саксофонов и духового оркестра М. Мароса (*M. Maros*).

Различные составы струнных, духовых, ударных и смешанных ансамблей авторами избирались в «Мечтах» для саксофона-альта и струнного квартета У. Баркера (*W. Barker «The dream net»*), «Интраде» для саксофона-альта и духового квинтета Б. Хайдена (*B. Heiden «Intrada»*), «Городском реквиеме» для квартета саксофонов и квинтета деревянных духовых инструментов М. Колграсса (*M. Colgrass «Urban Requiem»*), «В ожидании» для квартета саксофонов и шести перкуSSIONИСТОВ С. Губайдулиной и др.

Тенденции тембрового экспериментирования, проявившиеся в результате влияний джазовой музыки, сосредоточились на имитировании типичных для «шагающего» баса построений, а также джазовой трактовке фортепиано (токатно-ударные построения, квартаккорды, блокаккорды и т.д.) – «Концертная миниатюра» А. Эшпая, «Четыре картины Нью-Йорка» Р. Молинелли. Часто в качестве аккомпанирующего состава вводились всевозможные варианты эстрадно-джазового ансамбля или оркестра, что свойственно «Диалогам» для саксофона-сопрано и джазового оркестра П. Блатни (*P. Blatny «Dialogue»*) и др.

В параграфе 3.2. – «Тенденции концертирования» – выявляются стилевые истоки данного явления.

Традиции романтической эпохи обусловили появление новых черт в миниатюре для саксофона, в частности, характерных для концертного жанра. Их суть заключалась в соревновательном и диалогичном принципе изложения материала ансамблевых партий, как в опусе «Облака» для квартета саксофонов Э. Боцца (*E. Bozza «Nuages»*), а также солирующего и аккомпанирующего инструментов, характерное, в том числе, и для «Адажио и рондо» Ж. Синжеле (*J.-B. Singelée «Adagio et rondo»*). Наряду с этим, во многих произведениях

фактура фортепиано стала напоминать оркестровую вертикаль (многозвучные аккорды, исполняющиеся одновременно в разных регистрах, подголоски, сопоставление и наложение мотивов), примеры чего – «Прелюдия, каденция и финал» А. Дезенкло (A. Desenclo «*Prélude, cadence et finale*») и «Клон» П. Свертса (P. Swerts «*Klonos*»).

Итогом наследования традиций концертирования, истоки которых обнаруживались в романтическом и джазовом стилях, стало включение композиционного раздела каденции в партию солирующего инструмента. Влиянием концертного жанра определялось место каденции в форме перед репризой, например, в «Концертном соло № 5» Ж. Синжеле. В «Маленький чардаш» П. Итюрральде (P. Iturralde «*Pequeña Czarda*») свободное положение каденции привнесли традиции джазового музицирования.

Импровизационность, как одна из тенденций концертирования, также имела различные стилевые истоки. Барочная импровизационность, со свойственным для нее привлечением различных видов орнаментики, наблюдалась в Секвенции IXb Л. Берико (L. Berio *Sequenza IXb*). Вариативный метод развития материала, характерный для джазовой импровизационности, – в «Импровизации и капризе» Э. Боцца (E. Bocca «*Improvisation et caprice*»).

В параграфе 3.3. – «Авангардные тенденции в миниатюре для саксофона второй половины XX – начала XXI века» – выявляются специфические черты в миниатюрах для саксофона соло и ансамблевых составов.

Авангардные тенденции в миниатюрах содействовали введению новых композиционных техник письма, усложнению метроритмической основы произведений, отходу от тактового деления, и др., расширению темброво-выразительного арсенала инструмента. Введение нетрадиционных исполнительских приемов темброво-сонорной, ударно-шумовой и моторно-тоновой сонорной групп, исполнение которых сопряжено с перестройкой игрового аппарата, привело к переосмыслению инструментальной виртуозности и специфическому преломлению признаков концертирования. Виртуозность стала определяться как умение исполнителя оперировать нетрадиционными средствами выразительности, а суть концертирования заключалась в противопоставлении нетрадиционных исполнительских средств – традиционным. Образцы таких новаций – «Импровизации» Р. Нода (R. Noda *Improvisation*), «Джунгли» К. Лоба (C. Lauba «*Jungle*») и др.

В Четвертой главе – «От миниатюры – к крупной форме» – анализируются разнонаправленные тенденции, связанные с трактовкой циклической композиции как одночастного произведения и расширением разделов одночастной композиции, в результате чего она приобретает подобие многочастного цикла.

В параграфе 4.1. – «От программной миниатюры – к сюитному циклу» – освещаются закономерности объединения программных миниатюр в циклические композиции.

Большое распространение в творчестве современных композиторов для саксофона получили так называемые циклы-пары, в качестве прототипа для

которых были избраны парные танцы эпохи барокко. Подобные пары составлялись из программных пьес простых жанров, часто контрастных по своей природе и относящихся к различным историческим периодам. Например, «Элегия и рондо» К. Хусы (*K. Husa «Elegie et Rondeau»*), «Танцы и каприччио» Р. Нельсона (*R. Nelson «Danza Capriccio»*).

Также миниатюры объединялись в циклы, в которых обнаруживались черты романтической музыки, как в «Четырех лирических напевах» Х. Оррего-Саласа (*J. Orrego-Salas «4 Lirichni brevi»*). Часто в качестве основы для циклов программных миниатюр авторы использовали жанровую модель какой-либо эпохи, например, сонаты эпохи венского классицизма или сюиты эпохи барокко. Признаки жанровой модели сонаты проявились в сочинении «Новая волна» Г. Ясиницки (*G. Yasinitsky «New Wave»*), сюиты – в «Пяти экзотических танцах» Ж. Франсе (*J. Françaix «Cinq danses exotiques»*).

Подобным образом различные стилевые истоки ассимилировались в сюитах для саксофона, что привело к существованию нескольких групп опусов. Одна из групп – это композиции, которые полностью соответствовали критериям жанровой и стилевой моделей эпохи барокко. Циклическое строение опусов такого плана отличалось многочастностью. В основу частей положены барочные танцы, с характерными структурными закономерностями, как во «Французской сюите» П. Дюбуа (*P. Dubois «Suite française»*).

Помимо этого, во многих произведениях сохранялись структурно-циклические закономерности сюиты XVII века, но лишь в некоторых частях использовались танцы, характерные для данного времени. В «Канонической сюите» Э. Картера для четырех саксофонов-альтов (*E. Carter «Canonic Suite»*) композитор отдал предпочтение одному из танцевальных жанров эпохи барокко только в третьей части («Тарантелла»). В некоторых образцах структурно-циклические закономерности соответствовали сюите, однако танцевальные жанры этой эпохи заменялись современными. Так, в «Танцевальной сюите» Ю. Чугунова – это танго, вальс, босса-нова, регтайм.

Обширно представлены опусы, в которых, оставляя неизменной сюитную структурно-циклическую композицию, авторы полностью отошли от танцевальности, избрав в качестве основы как иные жанры периода барокко, так и жанры, характерные для других исторических эпох. Подобное свойственно Сюите *Op. 6* для квартета саксофонов П. Крестона (*P. Creston Suite Op. 6*), третья часть которой названа «Токката». В «Сюите» П. Бонно (*P. Bonneau*) традиционная образная сфера модели сюитного цикла полностью нивелировалась, на что указывает программность частей: «Импровизация» («*Improvisation*») – «Танец демонов» («*Danse des démons*») – «Жалоба» («*Plainte*») – «Шаловливость» («*Espièglerie*»).

Весьма распространенным стало совмещение в сюитных опусах таких стилевых признаков, как барокко – джаз, романтизм – джаз и т.д. Этой подгруппе сочинений свойственны современные композиционные методы развития материала, основанные на отходе от тонального мышления. Так, в Сюите А. Хаба (*A. Hába*) типичное для сюитного цикла соотношение частей (*Allegro*

leggiere – Andante cantabile – Allegro Scherzando – Moderato) сочеталось с новизной мышления композитора, заключавшейся в сопоставлении обычной темперированной шкалы – с микрохроматикой.

Подобным образом трактовались и «Джазовые сюиты» № 3 и № 4 Ю. Чугунова. У барочной сюиты заимствовалась лишь циклическая структура с той разницей, что наследование традиций эпохи романтизма привело к объединению всех частей в единое целое благодаря использованию композиционного приема *attacca*. Прочие элементы (от усложнения гармонической и метроритмической основы произведений – до использования структуры джазового стандарта и ярких импровизационных построений) были привнесены из джазовой музыки.

Кроме этого в некоторых сюитах за основу избиралась жанровая модель сонаты эпохи венского классицизма, как в Сюите «Скарамуш» *Op. 165c* Д. Мийо (*D. Milhaud Suite «Scaramouche»*).

Многообразие типов исполнительской практики обусловило существование следующих сюит:

- для саксофона соло (без сопровождения) – «Монодическая сюита» Ж. Массиаса (*G. Massias Suite monodique*);
- для различных ансамблей:
 - однородных – Сюита *Op. 6* для квартета саксофонов П. Крестона (*P. Creston*);
 - смешанных – Сюита для скрипки и саксофона (или кларнета) или альты и фортепиано А. Буша (*A. Busch*);
- для саксофона в сопровождении:
 - фортепиано – «Греческая сюита» для саксофона-сопрано или саксофона-альта и фортепиано П. Итурральде (*P. Iturralde «Suite Hellenique»*);
 - ансамбля – Сюита для саксофона-баритона, секстета деревянных духовых инструментов, баса и ударных А. Уайлдера (*A. Wilder*);
 - оркестра (струнного, симфонического, духового) – Сюита № 1 для саксофона-тенора и струнных А. Уайлдера (*A. Wilder*), Сюита «Скарамуш» *Op. 165c* для саксофона-альта и симфонического оркестра Д. Мийо (*D. Milhaud Suite «Scaramouche»*), «Концертная сюита» для саксофона-альта и духового оркестра У. Болкома (*W. Bolcom «Concert Suite»*);
 - какого-либо другого инструмента – Сюита для саксофона и гитары А. Хованесса (*A. Hovhanness*), Сюита для саксофона и виолончели Н. Капустина, Сюита для саксофона и органа А. Стаута (*A. Stout*).

Параграф 4.2. – «Особенности свободной одночастной композиции»

– посвящен одной из наиболее ярких тенденций эпохи романтизма, обнаружившейся в саксофонном художественном наследии, – тенденции укрупнения разделов одночастной формы и объединения частей циклической композиции в единое целое.

Анализ художественного наследия для саксофона позволил выявить превалирование опусов, в которых ярко проявились романтические тенденции, прежде всего – совмещение различных жанровых моделей, что присуще «Фантазии-капрису» Op.152 Ж. Абсиля (*J. Absil «Fantasie-caprice»*).

Также опусам для саксофона свойственно укрупнение разделов формы одночастного произведения, в результате чего они приобрели сходство с отдельными частями циклических композиций, как в «Рапсодии» А. Вайнена (*A. Waignein Rhapsody*). Противоположная тенденция – слияние частей циклических композиций в единое целое – наблюдалась в «Дивертисменте» Р. Бутри (*R. Boutry Divertimento*).

Саксофонному художественному наследию свойственно и современное преломление анализируемой тенденции. Ее суть заключалась в объединении не миниатюр, выполняющих роль отдельных частей цикла, а многочастных циклических произведений, созданных в результате воплощения одной идеи. В данном случае, в качестве примера можно привести «Сюиту в стиле барокко» № 1 и «Сюиту в стиле барокко» № 2 Э. Уайта, «Сюиту в стиле барокко» и «Сюиту в классическом стиле» В. Джеккела.

В пятой главе – «Концерт и соната для саксофона» – анализируются тенденции, характерные для эволюции данных жанров.

В параграфе 5.1. – «Жанрово-стилевая типология концерта и сонаты для саксофона» – дается многомерная классификация сонатного и концертного «древа».

В исследовании представлено несколько видов классификации, в которых в качестве главного признака избраны различные критерии. Обращение к типу солирующего состава предполагало следующую классификацию. Первая группа опусов – произведения для одного саксофона в сопровождении – Концерт А. Глазунова, Соната П. Крестона (*P. Creston*) и др. Особняком в данной группе стоят опусы для одного саксофона без сопровождения: сонаты С. Пилютикова, С. Рехина, Ж. Рюфф (*J. Rueff*).

Вторая группа опусов – сочинения для нескольких инструментов – сонаты и концерты, в которых использовались два, три, четыре (иногда более) солирующих однородных инструментов (саксофонов) или инструментов смешанных групп (саксофон в сочетании с другими инструментами духовой группы, а также струнными или ударными). В частности, это Тройное Концертино для саксофона-альта, саксофона-тенора, саксофона-баритона и духового оркестра (или фортепиано) В. Хартли (*W. Hartley*), Концерт для квартета саксофонов Ч. Вуоринена (*Ch. Wuorinen*), Соната для квартета саксофонов П. Хаскенпоха (*P. Hasquenpoh*) и др. Интересно представлены опусы для саксофона с инструментами струнной, духовой и ударной групп – Концерт для саксофона и трубы Ж. Ривье (*J. Rivier*), Концерт для саксофона-альта и кларнета Э. Борка (*E. Borck*), Концерт для саксофона и виолончели М. Наймана (*M. Nyman*), Соната для саксофона и виолончели Г. Рафаэля (*G. Raphael*), «Концерт-пикколо» для саксофона-альта и перкуссии Э. Денисова.

Во втором типе классификации главный основополагающий признак – тип аккомпанирующего состава. Наиболее часто употреблялся камерный (струнный) ансамбль: Концертино для саксофона-сопрано и октета виолончелей П. Якубовски (*P. Jakubowski*), Концерт для саксофона-альта и камерного ансамбля К. Хусы (*K. Husa*). Помимо этого, наблюдались медный духовой, деревянный духовой, смешанный духовой ансамбли в Концерте для саксофона-альта и духового ансамбля Ч. Янга (*Ch. Young*), Концерте «*Mystic Quest*» для саксофона и квинтета деревянных духовых инструментов С. Ягисавы (*S. Yagisawa*), Концерте для квартета саксофонов и квинтета деревянных духовых инструментов Д. Масланки (*D. Maslanka*), «Камерном концертино» для саксофона-альта и одиннадцати инструментов Ж. Ибера (*J. Ibert*). Актуален в музыке для саксофона аккомпанемент эстрадного (эстрадно-джазового или джазового) ансамбля, как в Концерте для саксофона, джазового ансамбля и ударных инструментов Э. Уайта (*A. White*). Применялся ансамбль ударных инструментов – Концерт № 2 для саксофона-тенора и ударных инструментов Х. Грубера (*H. Gruber*).

Наряду с этим, было отмечено обращение к различным видам оркестра. Классические типы составов – это камерный (струнный) и симфонический оркестры, встречающиеся в Концерте для саксофона-альта и струнного оркестра Р. Беннетта (*R. Bennett*), а также «Лирическом концерте» для саксофона-альта и симфонического оркестра Х. Бергманса (*J. Berghmans*) и др. Вместе с тем, в качестве аккомпанирующего состава привлекался и духовой оркестр – концерты М. Готлиба, А. Уайлдера (*A. Wilder*), И. Дола (*I. Dahl*) и т.д. Инерция восприятия саксофона, как джазового инструмента обусловила применение эстрадного и эстрадно-симфонического оркестров, а также биг-бенда в «Концерте-поэме» для саксофона-альта и эстрадно-симфонического оркестра В. Золотухина, «Концерте в форме вариаций» для саксофона-альта и джаз-оркестра Э. Оганесяна, «Концерте-фантазии» для саксофона-альта и эстрадного оркестра Э. Миллера (*E. Miller*) и т.д. Для акцентирования внимания на выразительных возможностях и более удачной репрезентации тембра солирующего инструмента, авторы сочетали саксофон с оркестром русских народных инструментов, как в Концерте Б. Диева.

Для третьего типа классификации основным критерием группировки послужила ориентация музыкального языка сочинений на определенную стилевую модель. Первый тип опусов – романтический. Он представлен небольшим количеством образцов, написанных непосредственно в эпоху романтизма, в частности, Концертом *Op. 57* и Концертино *Op. 78* Ж. Синжеле (*J. Singelée*), а также «Военным концертино» Н. Бикмана (*N. Beeckmann*).

Вторая группа сочинений – неobarocko – это Концерт И. Дола (*I. Dahl*), сонаты П. Хиндемита (*P. Hindemith*), Э. Дель Борго (*E. Del Borgo*) и др. Для произведений данной группы характерны принципы формообразования, циклического строения и художественного мышления эпохи барокко, сомкнувшиеся с современными особенностями музыкального мышления. В таких композициях четко просматривались следующие признаки: превалирование черт,

характерных для циклического строения сюиты (соответствующий контраст между частями цикла, свободное темповое чередование и нерегламентированное количество частей), формообразование частей (отсутствие сонатной формы), принципов концертирования (основанных на тембровом противопоставлении) и т.д.

Третья группа произведений – неоклассицистская. К ней можно отнести Концерт Э. Ларсона (*E. Larsson*), «Спортивную сонатину» А. Черепнина, «Буколическую сонатину» А. Соге (*H. Sauguet*) и др. В основе опусов подобного плана лежит жанровая модель сочинений эпохи классицизма – циклическое строение (трехчастный цикл, в котором первая часть является смысловым центром), темповое чередование частей (быстро – медленно – быстро), контраст образов (действенная сфера – сфера лирики – танцевальная сфера), формообразование (первая часть сонатное аллегро, вторая – простая или сложная трехчастная, третья часть написана в форме рондо), принципы концертирования (виртуозное противопоставление возможностей солиста и оркестра).

В четвертой группе сочинений проявились признаки неоромантического стиля – монотематизм, лейттемы и лейтинтонации, тематические арки, стремление к одночастной поэмной композиции, свободные тональные соотношения, программность и др. Подобные черты присущи сонатам П. Крестона (*P. Creston*), Х. Каревы, концертам П. Бонно (*P. Bonneau*), Г. Томази (*H. Tomasi*), «Концерту-каприччио на темы Паганини» Г. Калинковича и др.

Пятая группа опусов – неофольклорная – это концерты Г. Бранта (*H. Brant*), Э. Оганесяна, Б. Горбульскиса, Концертанте М. Константа (*M. Constant*), а также Соната Ю. Бабенко и др., отличающиеся характерной для музыкального мышления XX века активной творческой разработкой фольклора.

Шестая группа – произведения, опирающиеся на джазовую стилистику, – концерты П. Чихара (*P. Chihara*) и Д. Бейкера (*D. Baker*), Джазовый концерт Э. Уайта (*A. White*), Концерт «Сон Чарли» М. Пташиньски (*M. Ptaszynska*), «Концерт для С. Гетца» Р. Беннетта (*R. Bennett*), Соната в джазовом стиле З. Сиерры (*Z. Sierra*) и др. В них проявились следующие черты: импровизационное развитие материала, форма частей, наследующая строение джазовых стандартов, свойственные данному музыкальному стилю гармонии и ритмы, дополненный ритм-секцией инструментальный состав, использование специфических исполнительских приемов (проглоченные ноты, гроул, шейк и т.д.), каденция солиста, организованная по принципу обыгрывания гармонической последовательности, как в джазе. Степень наследования стилевых тенденций определила два вида сочинений данной группы. В одном, специфические элементы переосмысливались и подавались сквозь призму композиторского мироощущения, во втором – материал имел все типичные для джазовой музыки черты.

Седьмая группа сочинений – авангардной направленности – Концерт К. Хусы (*K. Husa*), Концерт № 2 Д. Масланки (*D. Maslanka*), Камерный концерт «*METAMORPHOSIS*» В. Шутя, а также сонаты Ю. Ищенко, Э. Денисова,

С. Павленко, С. Пилютикова и др. Опусы отличались тенденцией к индивидуализированной трактовке цикла, которая сочеталась с глубоким творческим усвоением традиционных закономерностей, с одной стороны, и широким использованием современных выразительных средств – с другой. В подобных произведениях расширялся арсенал технических и выразительных возможностей инструмента. Многие композиторы, стремясь внести элементы новизны, вводили такие приемы, как сверхвысокий регистр, микрохроматика, игра аккордами, пение во время игры, фруллато, глиссандо, слэп, всевозможные шумовые эффекты (удары по клапанам и т.д.). Именно они несли определенную смысловую нагрузку, отражая новое качество музыкальной образности.

В четвертом типе классификации принималась во внимание драматургическая концепция сочинений. Virtuозный тип концертов, основывающийся на виртуозно-сольном (состязательном) принципе концертирования, характерен для концертов М. Готлиба, Г. Калинковича, В. Золотухина, Э. Уайта (A. White), П. Крестона (P. Creston) и др. Симфонизированный тип (принцип симфонизированно-ансамблевого, совместного концертирования) – концерты А. Глазунова, А. Эшпая, Н. Капустина, Ф. Гласса (Ph. Glass), Дж. Уорли (J. Worley), Т. Кериса (T. Keuris) и т.д.

Пятый тип классификации, учитывающий характерные принципы диалогичной природы, позволил выделить: концерт-монолог (преобладающее значение отдается партии солирующего инструмента), встречающийся в опусах В. Золотухина, М. Готлиба, Г. Калинковича, Ж. Синжеле (J. Singelée); концерт-полилог (преобладающее значение партии оркестра) – в отдельных частях произведения Г. Бранта (H. Brant); концерт-диалог (равноправное положение солиста и оркестра) – концерты А. Глазунова, Э. Ларсона (E. Larsson), А. Эшпая, Т. Кериса (T. Keuris) и др.

В параграфе 5.2. – «Характерные тенденции эволюции жанров концерта и сонаты для саксофона» – исследуемые жанры анализируются в исторической динамике.

В первой половине XX века в сонатном и концертном творчестве композиторов наблюдалось использование барочной, классицистской и романтической жанровых моделей. Однако циклическая структура, характерная для эпохи барокко, применялась крайне редко. Единичным примером в данном случае служит Соната для саксофона-альта (альтхорна или валторны) и фортепиано П. Хиндемита.

Наследование тенденций эпохи венского классицизма проявилось в строении цикла с типичным для него темповым соотношением частей в концертах Э. Ларсона (*Allegro Molto moderato – Adagio – Allegro scherzando*), Э. Боцца (*Fantastique et Léger – Andantino – Tarentelle*), П. Крестона (*Energetic – Meditative – Rhythmic*), П. Бонно (*Allegro – Andante – Allegro*) и т.д. Во многих опусах можно отметить и другие черты – двойную экспозицию тематического материала и резко контрастные по образному содержанию и изложению материала побочную и главную партии. Подобное характерно для Концерта Э. Ларсона.

Помимо классицистской, распространение получила жанровая модель, сформировавшаяся под влиянием традиций эпохи романтизма. Для нее свойственно экспериментирование с циклическим строением. В результате этого в Концерте И. Дола (*Recitative / Adagio (Passacaglia) – Rondo alla Marcia*) и «Камерном концертино» Ж. Ибера (*Allegro con moto – Larghetto / Animato Molto*) наблюдалось размытие граней между частями цикла. В некоторых сочинениях – Концерт П. Жильсона (*Allegro – Andante – Presto*) и Концертино Р. Палестера (*Allegro assai moderato – Lento – Allegro moderato*), за счет использования приема *attacca* стало возможным слияние всех частей.

Во второй половине XX века внимание авторов привлекла барочная модель. Анализ темпового сопоставления частей в таких опусах, позволил выявить несколько типов их соотношения. Наиболее распространенный из них: медленно – быстро – медленно – быстро (или наоборот). Подобное расположение встречалось в Концерте Ф. Гласса (*Moderato – Allegro – Moderato – Allegro*) и в Сонате Э. Дель Борго (*Pensively – With vigor – Quietly – With spirit*).

Часто в цикле могли следовать подряд несколько быстрых частей, как в Сонате Дж. Фельда (*Allegro ritmico – Adagio – Allegro vivo – Allegro con fuoco*), или несколько медленных, что характерно для Кончерто-гроссо У. Болкома (*Lively – Song Without Words – Valse – Badinerie*).

Примером цикла, состоящего из всех медленных частей, стал Камерный концерт «*METAMORPHOSIS*» В. Шутя (*Adagio – Animato – Largo – Improvisation*).

Наравне с барочной, авторы обращались к классицистской модели, признаки которой проявились в Сонате М. Эйченна (*Allegro – Andante – Rondo*) и Концертино Ж. Рюфф (*Allegro molto – Lento – Vivo*).

Расширение жанровых границ сонаты и концерта способствовало обновлению их образной системы и семантики. Так, в Сонате Э. Денисова концепция цикла выстроилась, как движение от действительно-трагического начала (первая часть) – через скорбно-лирическое состояние (вторая часть) – к трагическому осмыслению (третья). В Концерте «Птица-робот» *Op. 59* Т. Ёсиматсу (*T. Yoshimatsu Concerto «Cyber Bird»*) следующая семантика частей: действенная – сфера лирики (в данном случае с элементом трагизма) – танцевальная.

Потребность воплощения круга образов, который вводит в атмосферу размышлений о смысле земного бытия и жизни после смерти, побудила авторов к переосмыслению и цитированию жанров церковной музыки. Например, в Концерте № 2 Д. Масланки (*D. Maslanka*) цитировался хорал «Дорогой Иисус, что ты сделал?». Обращение к духовно-философской сфере обозначилось и в Концерте «Евангелие от саксофона» М. Броннера.

Реализация нового художественного содержания привела к нарушениям в традиционной структуре цикла, в связи с чем изменилось его традиционное темповое соотношение, а композиционным центром избиралась любая часть. Подобное свойственно Сонате Ю. Бабенко – быстрая только вторая часть и Концерту С. Майерса (*S. Myers*) – медленные две последние части (*Vivo – Andante molto – Tranquillo*).

В некоторых циклах темпового контраста лишены первые две части. К сочинениям такого типа можно отнести Концерт В. Хартли (*Adagio / Allegro molto feroce / Adagio – Andante – Allegro scherzando*), Концерт П. Дюбуа (*Lento espressivo – Sarabande (Lento nostalgico) – Allegretto Rondo*).

Драматургия опуса, основанная на постепенном ускорении темпа, как в «Буколической сонатине» А. Соге (*Andante dolce – Allegretto ritmico e rustico – Vivo, quasi presto*), обусловила отказ от сонатной формы в цикле.

Отсутствие контраста, все части написаны в одном темпе, например, медленном, характерно для Концертино У. Бенсона (*Very slowly-subdued – Aelian Song (Slowly-peacefully) – Lively-buoyantly*). Подобное соотношение привело к смещению смыслового центра цикла. Собственно, в Концерте К. Хусы (*K. Husa*) им стала вторая часть композиции (*Prologue – Ostinato – Epilogue*).

Модель эпохи романтизма была представлена различными одночастными композициями. Масштабы некоторых из них напоминали миниатюры – «*Sonatina all rondo*» В. Артемова. В других – разделы формы расширились до частей цикла, как в Концерте А. Эшпая.

Помимо этого, в одночастных опусах наблюдалось объединение различных жанров. Пример этого – «Фантазия-концерт» Э. Миллера (*E. Miller Fantasy-concerto*), «Концерт-симфония» и «Концерт-соната» И. Катаева, «Концерт-поэма» В. Золотухина, «Концерт в форме вариаций» Э. Оганесяна, «Соната в форме этюда» П. Дюбуа (*P. Dubois Sonata D'Etude*), «Соната-элегия» В. Хартли (*W. Hartley «Sonata elegiac»*) и др.

Наследование традиций эпохи романтизма привело к появлению двухчастных циклических композиций. В подобных произведениях отсутствовала традиционная для классицистского цикла первая часть. В частности, Соната Р. Мучински (*R. Muczynski*) начиналась медленной торжественной частью (*Andante maestoso*) и заканчивалась быстрым энергичным финалом (*Allegro energico*). Аналогичные черты свойственны Концерту М. Готлиба, Концерту Р. Уорда (*R. Ward*), Концертино А. Ридоута (*A. Ridout*), Сонате С. Пилютикова и др.

Наряду с этим, в отдельных сочинениях происходило слияние разных частей многочастного цикла, например, первой и второй, что характерно для Концерта Г. Томази (*Andante / Allegro – Final*) и Сонаты Ю. Ищенко, в которой все части следовали друг за другом без остановки (*attaca*).

Романтические тенденции проявлялись и при драматургическом развитии материала в «Буколической сонатине» А. Соге (тематические арки), «Концерте в форме вариаций» Э. Оганесяна (вариационность) и др.

В параграфе 5.3. – «Особенности сольной партии в концертах и сонатах для саксофона» – рассматриваются характерные черты партии саксофона в опусах концертного и сонатного жанров.

Изменения, которые происходили в музыкальном искусстве XX века, словно в зеркале отразились в сольной партии сонат и концертов для саксофона. Это обусловило новую трактовку солирующего инструмента. Главными особенностями партии саксофона стали «вокально-речевая экспрессивность»

(М. Крупей) и «виртуозная кантилена» (М. Крупей). Помимо этого расширился его выразительный арсенал путем введения группы темброво-сонорных исполнительских приемов, отличающихся от обычных специфическими (нетрадиционными) действиями игрового аппарата.

Указанные выше трансформации в сочинениях сонатного жанра привели к отходу от равноправия партий инструментов. Наряду с паритетным, появились аккомпанирующий и персонифицированный, а также «непредполагаемый» типы соотношения партий. Последний из них был основан на алеаторическом принципе, что наблюдалось в сонатах В. Артемова.

Во многих опусах особенности драматургического развития содействовали усложнению взаимодействия партий саксофона и его сопровождения. Тип соотношения инструментальных пластов изменялся в каждой части сочинения. Так, в Концертанто М. Константа в первой части использовался доминантно-сольный тип, во второй и третьей – паритетный. В Концерте М. Торке в первой части – доминантно-сольный, во второй – доминантно-симфонический, в третьей – паритетный.

В Сонате П. Крестона также сочетались несколько типов соотношения партий: в первой части преобладала партия фортепиано (что встречается нечасто), во второй и третьей – саксофон и фортепиано равноправны. В «Буколической сонатине» А. Соге в первой и третьей частях пласты инструментов равноправны и взаимодополняли друг друга, а во второй – преобладал саксофон. Аналогичное соотношение партий наблюдается и в Сонатине П. Дюбуа.

Жанровые и стилевые взаимопроникновения, с одной стороны, способствовали отказу от каденций в концертах, с другой, – их нерегламентированному введению в произведениях данного жанра. Увеличение роли концертности и импровизационности привело к появлению каденций в сонатах.

В Концерте Э. Ларсона развернутые каденции присутствовали в первой и третьей частях. В Концерте П. Крестона в первой (две) и третьей (одна) частях небольшие каденции, во второй – две, одна из которых развернутая и значительная. В Концерте Х. Бадингса три небольшие каденции во второй части. В Сонате С. Павленко число каденций выросло до четырех.

Различная протяженность и местоположение каденции в форме части и структуре цикла позволили выделить следующие разновидности:

- каденция-пассаж;
- каденция-раздел: каденция-интерлюдия (каденция-прелюдия), каденция-разработка, каденция-связка, каденция-рефрен, каденция-постлюдия;
- каденция-часть: часть-прелюдия, часть-связка, часть-постлюдия.

В Сонате Х. Каревы встречались лишь незначительные по размеру сольные эпизоды. В Сонате Г. Ляшенко первая каденция-вступление весома и значима, вторая – маленькая каденция-связка между разработкой и финалом. В Концерте Э. Боцца каденция в первой части в роли постлюдии, во второй – прелюдии, в третьей – связки. В Сонате И. Рехина каденция в первой части с функцией рефрена, а в третьей – связки.

В некоторых произведениях наблюдалась каденция-часть. Занимая различное место в цикле, она выполняла функцию части-связки в Сонате Э. Денисова, Концерте Р. Беннетта. Часть-постлюдия – последняя часть в Сонате Ю. Ищенко, «Камерном концерте» В. Шутя. Часть-прелюдия – первые части концертов И. Дола и У. Бенсона.

Джазовые влияния, наряду со свободным местоположением, привнесли в каденцию для саксофона своеобразный характер высказывания, в результате чего, она приобрела подобие своеобразного монолога, в котором диапазон художественных образов простирался от любовной лирики – до трагической экспрессии. Видоизменение ее природы привело к отказу от демонстрации технического мастерства и акцентированию выразительных (в частности, сонорных) возможностей инструмента. Во многих каденциях применялись нетрадиционные исполнительские приемы: аккордика (Соната Э. Денисова, Концерт Э. Борка), микрохроматика (сонаты Э. Денисова, Ю. Ищенко, С. Павленко, Концерт К. Хусы, Концертино М. Константа), сверхвысокий регистр и другие темброво-сонорные приемы (концерты Э. Ларсона, Г. Бранта, Э. Коха, А. Амеллера, Дж. Фельда и др.). Часто каденция не выписывалась автором, а предполагала импровизацию солиста, в связи с чем, в партии обозначались лишь гармонические функции.

В Заключении излагаются выводы диссертации.

Специфические возможности саксофона, который в исполнительском искусстве XX века одновременно органично существовал как в академической, так и джазовой музыке, сделали опусы для этого инструмента плодотворным полем для экспериментирования.

Воплощение оригинальных авторских концепций привело к соединению в одном сочинении не только стилей различных исторических эпох, но и академического и джазового, концертного и камерного. Кардинальное изменение претерпела избранная жанровая модель: ее признаки размывались либо смешивались с другими, иногда абсолютно противоположными.

Влияния концертного жанра и джазового стиля во многих опусах способствовали введению каденций. Традиции концертного жанра предопределили ее появление перед репризой. Джазовый стиль – обусловил свободное местоположение в форме, изменение роли и протяженность. Количество каденций перестало регламентироваться.

Всевозможные стилевые и жанровые взаимопроникновения, а также различного рода цитирования (сочинений композиторов предшествующих периодов, фольклора, джазовой, бытовой, в некоторых случаях, церковной музыки), содействовали расширению образной системы произведений и увеличению диапазона программности.

Воплощение образов, связанных с тонкими градациями лирики и психологических переживаний, стало возможно благодаря преобразованию темброво-сонорной стороны звучания инструмента, в результате чего повысилась сложность партии саксофона. Произшедшие изменения обусловили новую трактовку виртуозности и концертирования.

**По теме диссертационного исследования
опубликованы следующие работы:**

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК РФ

1. Понькина, А. М. Аспекты взаимодействия исполнителя и композитора в эволюции жанра сонаты для саксофона / А. М. Понькина // Культура и цивилизация. – 2016. – № 1. – С. 220-230. [0,51 п.л.]
2. Понькина, А. М. Соната для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова: к проблеме обновления жанра / А. М. Понькина // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 1 (60). – С. 70-74. [0,39 п.л.]
3. Понькина, А. М. Квартет для четырех саксофонов А. Глазунова: к проблеме традиций и обновления / А. М. Понькина // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. – 2016. – № 3 (154). – Т. 18. – С. 266-273. [0,51 п.л.]
4. Понькина, А. М. Методологические принципы Дэвида Лейбмана и их роль в эволюции исполнительства на саксофоне / А. М. Понькина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2016. – № 3 (23). – С. 150-156. [0,46 п.л.]
5. Понькина, А. М. Методологические принципы Сигурда Рашера и их роль в эволюции исполнительства на саксофоне первой половины XX столетия / А. М. Понькина // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2016. – Вып. 3 (182). – С. 236-240. [0,32 п.л.]
6. Понькина, А. М., Григорьев, Е. В. Работа голосового аппарата исполнителя при игре на саксофоне и профессиональном пении / А. М. Понькина, Е. В. Григорьев // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 3 (66). – С. 45-49. [0,4 п.л.]
7. Понькина, А. М. Методологические принципы Ларри Тила и их роль в эволюции исполнительства на саксофоне второй половины XX столетия / А. М. Понькина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 3 (77). – Ч. 2. – С. 122-124. [0,39 п.л.]
8. Понькина, А. М. Особенности постановки исполнительского аппарата саксофониста начала XX века (на материале учебного пособия Х. Линдемана) / А. М. Понькина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 8 (82). – С. 156-159. [0,4 п.л.]
9. Понькина, А. М. Основные аспекты эволюции постановки исполнительского аппарата саксофониста (на основе материалов учебных пособий конца XIX – XX столетий) / А. М. Понькина // Культура и цивилизация. – 2017. – № 3А. – Т. 7. – С. 330-340. [0,72 п.л.]
10. Понькина, А. М. Новые тенденции в концерте для саксофона 70-х – 90-х годов XX столетия / А. М. Понькина // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 2 (65). – С. 23-28. [0,42 п.л.]

11. Понькина, А. М. Феномен саксофона в музыкальном искусстве второй половины XIX века / А. М. Понькина // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 4 (67). – С. 21-27. [0,5 п.л.]

12. Понькина, А. М. Характерные тенденции исполнительства на саксофоне рубежа XIX – XX веков / А. М. Понькина // Искусство и образование. – 2018. – № 1 (111) 18. – С. 35-44. [0,55 п.л.]

13. Понькина, А. М. Основные тенденции эволюции саксофонного исполнительского искусства 50-х – 60-х годов XX века / А. М. Понькина // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – № 1 (68). – С. 50-54. [0,4 п.л.]

14. Понькина, А. М. Исполнительство на саксофоне конца XX века: характерные особенности эволюции / А. М. Понькина // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2018. – Вып. 1 (212). – С. 208-212. [0,41 п.л.]

15. Понькина, А. М. Основные этапы эволюции исполнительства на саксофоне второй половины XIX – XX столетий / А. М. Понькина // Художественное образование и наука. – 2018. – № 3 (16). – С. 88-93. [0,64 п.л.]

16. Понькина, А. М. Историческая панорама жанров музыки для саксофона первой половины XX столетия / А. М. Понькина // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 1 (72). – С. 32-36. [0,43 п.л.]

17. Понькина, А. М. Историческая панорама жанров музыки для саксофона второй половины XX столетия / А. М. Понькина // Искусство и образование. – 2019. – № 3 (119) 19. – С. 42-53. [0,67 п.л.]

18. Понькина, А. М. Авангардные тенденции в миниатюре для саксофона соло / А. М. Понькина // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2019. – № 1. – С. 214-219. [0,51 п.л.]

19. Понькина, А. М. Влияние джаза на эволюцию академического искусства игры на саксофоне / А. М. Понькина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 34. – С. 137-144. [0,65 п.л.]

Монографии

20. Понькина, А. М. Эволюция музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века: Монография / А. М. Понькина. – Москва: ФИЛИНЪ, 2020. – 240 с. [14,54 п.л.]

21. Понькина, А. М. Жанр сонаты для саксофона: история, теория, практика: Монография / А. М. Понькина. – Москва: ФИЛИНЪ, 2017. – 196 с. [6,6 п.л.]

Другие публикации по теме диссертационного исследования

22. Понькина, А. М. Роль композиторского творчества Эжена Боцца в развитии духовой исполнительской школы XX столетия / А. М. Понькина // Музыкальное искусство и педагогика: история, теория, практика: сборник

научных статей по материалам заочной международной научно-практической конференции. – Курск, 2015. – Вып. 1. – С. 83-91. [0,54 п.л.]

23. Понькина, А. М. Роль Фредерика Хемке в становлении американского профессионального исполнительского искусства / А. М. Понькина // Социология и социальная работа в системе профессионального образования: Материалы международной научно-практической и методической конференции. – Белгород: Издательство Белгородского университета кооперации, экономики и права, 2015. – С. 478-488. [0,4 п.л.]

24. Понькина, А. М. Соната для саксофона: особенности эволюции жанра / А. М. Понькина // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения в свете современных исследований: сборник материалов XIV международной научно-практической конференции. – Махачкала: ООО «Апробация», 2015. – С. 15-16. [0,13 п.л.]

25. Понькина, А. М. Роль Эжена Боцца в эволюции духового исполнительского искусства XX столетия / А. М. Понькина // Вестник магистратуры. – 2015. – № 11(50). – Т. 4. – С. 31-36. [0,56 п.л.]

26. Понькина, А. М. Соната для саксофона: основные периоды эволюции жанра / А. М. Понькина // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологи: сборник статей по материалам LIII международной научно-практической конференции. – Новосибирск: АНС «СибАК», 2015. – № 10 (53). – С. 67-76. [0,38 п.л.]

27. Понькина, А. М. Эжен Боцца: творчество для духовых инструментов / А. М. Понькина // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сборник статей по материалам XLII международной заочной научно-практической конференции. – М.: Интернаука, 2015. – 11 (38). – Ч. 1. – С. 12-22. [0,51 п.л.]

28. Понькина, А. М. Соната для саксофона: внутрижанровая типология / А. М. Понькина // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологи: сборник статей по материалам LIV международной научно-практической конференции. – Новосибирск: АНС «СибАК», 2015. – № 11 (54). – С. 126-134. [0,46 п.л.]

29. Понькина, А. М. Сольная каденция в сонатах для саксофона / А. М. Понькина // «Научная дискуссия: инновации в современном мире»: сборник статей по материалам XLIII международной заочной научно-практической конференции. – М.: Интернаука, 2015. – 11 (42). – Ч. II. – С. 128-136. [0,42 п.л.]

30. Понькина, А. М. Жанр сонаты для саксофона: особенности типологии / А. М. Понькина // Апробация – 2015. – № 12 (39). – С. 140-143. [0,46 п.л.]

31. Понькина, А. М. К проблеме традиций и обновления в жанре сонаты для саксофона (на материале сочинения И. Рехина) / А. М. Понькина // Теоретические и практические проблемы развития современной науки:

Сборник материалов IX международной научно-практической конференции. – Махачкала: ООО «Апробация», 2015. – С. 210-211. [0,08 п.л.]

32. Понькина, А. М. Проблемы традиций и новаторства в сонате для саксофона Ю. Ищенко / А. М. Понькина // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сборник статей по материалам XLIII международной заочной научно-практической конференции. – Москва: Интернаука, 2015. – № 12 (39). – С. 7-15. [0,48 п.л.]

33. Понькина, А. М. «Осенняя сонатина» для саксофона В. Артемова как образец преломления жанра сонаты в музыкальной культуре XX века / А. М. Понькина // Актуальные проблемы современной науки в 21 веке: сборник материалов 9-й международной научно-практической конференции. – Махачкала: ООО «Апробация», 2015. – С. 239-240. [0,09 п.л.]

34. Понькина, А. М. Квартет для саксофонов А. Глазунова: к проблеме традиций и обновления жанра / А. М. Понькина // Альманах мировой науки. Перспективы развития науки и образования. – 2015. – № 3-2 (3). – Ч. 2. – С. 46-47. [0,87 п.л.]

35. Понькина, А. М. Жанр сонаты для саксофона в творчестве композиторов XX столетия / А. М. Понькина // Итоги и перспективы научных исследований: сборник научных трудов. – Краснодар, 2016. – Вып. № 3. – С. 6-14. [0,47 п.л.]

36. Понькина, А. М. Соната для саксофона Э. Денисова: к проблеме исполнительской интерпретации / А. М. Понькина // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2016. – № 02 (85). – Ч. IV. – С. 136-139. [0,13 п.л.]

37. Понькина, А. М. Роль Фредерика Хемке в становлении американской исполнительской саксофоновой школы / А. М. Понькина // Молодой ученый. – 2016. – № 4 (108). – С. 870-873. [0,14 п.л.]

38. Понькина, А. М. К проблеме исполнительской интерпретации сонаты для саксофона Ю. Ищенко / А. М. Понькина // Наука. Культура. Искусство. Актуальные проблемы теории и практики: сборник докладов Всероссийской научно-практической конференции. – Белгород: ИПК БГИИК, 2016. – Т. 3. – С. 77-81. [0,3 п.л.]

39. Понькина, А. М. Роль Фредерика Хемке в становлении профессионального исполнительства на саксофоне в Америке / А. М. Понькина // «Chronos»: сборник статей научного журнала по материалам научно-практической конференции «Актуальные вопросы общественных наук». – М.: Научный журнал «Chronos», 2016. – С. 5-8. [0,12 п.л.]

40. Понькина, А. М. Исполнительские средства выразительности в жанре сонаты для саксофона композиторов XX века / А. М. Понькина // Символ науки. – 2016. – № 2. – Ч. 2. – С. 198-202. [0,2 п.л.]

41. Понькина, А. М. Новые средства выразительности в сонатном творчестве для саксофона второй половины XX века / А. М. Понькина // IN SITU. – 2016. – № 1-2. – С. 20-24. [0,2 п.л.]

42. Понькина, А. М. Жанр сонаты для саксофона в творчестве украинских композиторов второй половины XX века / А. М. Понькина // Инновационная наука. – 2016. – № 3. – Ч. 4. – С. 138-142. [0,23 п.л.]

43. Понькина, А. М. Сонатное творчество для саксофона (на материале сочинений украинских композиторов) / А. М. Понькина // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения в свете современных исследований: сборник материалов 16-й международной научно-практической конференции. – Махачкала: ООО «Апробация», 2016. – С. 14-15. [0,1 п.л.]

44. Понькина, А. М. Соната для саксофона П. Хиндемита: композиционно-драматургический аспект / А. М. Понькина // Синтез науки и общества в решении глобальных проблем современности: сборник статей Международной научно-практической конференции. – Уфа: МЦИИ ОМЕГА САЙНС, 2016. – Ч. 3. – С. 155-157. [0,15 п.л.]

45. Понькина, А. М. Сонаты для саксофона в джазовом стиле / А. М. Понькина // Успехи современной науки и образования. – 2016. – № 3. – Т. 1. – С. 169-172. [0,41 п.л.]

46. Понькина, А. М. Саксофон в оперно-симфоническом творчестве композиторов XX столетия / А. М. Понькина // Успехи современной науки. – 2016. – № 3. – Т. 2. – С. 146-150. [0,54 п.л.]

47. Понькина, А. М. Становление и эволюция академического исполнительства на саксофоне / А. М. Понькина // Успехи современной науки. – 2016. – № 4. – Т. 3. – С. 10-14. [0,49 п.л.]

48. Понькина, А. М. Методологические принципы исполнителей на саксофоне конца XIX – начала XX столетия / А. М. Понькина // Успехи современной науки и образования. – 2016. – № 5. – Т. 3. – С. 147-149. [0,33 п.л.]

49. Понькина, А. М. Характерные особенности исполнительской постановки саксофониста второй половины XX столетия / А. М. Понькина // Наука. Культура. Искусство. Актуальные проблемы теории и практики: сборник докладов Всероссийской научно-практической конференции. – Белгород: ИПК БГИИК, 2017. – Т. 4. – С. 113-117. [0,37 п.л.]

50. Понькина, А. М., Алексич З. Специфика обучения игре на саксофоне в учебных заведениях Америки / А. М. Понькина, З. Алексич // Наука. Культура. Искусство. Актуальные проблемы теории и практики: сборник докладов Всероссийской научно-практической конференции. – Белгород: ИПК БГИИК, 2017. – Т. 4. – С. 117-121. [0,44 п.л.]

51. Понькина, А. М. Американская исполнительская школа: особенности обучения игре на саксофоне / А. М. Понькина // *Universum*: филология и искусствоведение. – 2017. – № 2 (36). – С. 5-8. [0,42 п.л.]

52. Понькина, А. М. Особенности звукоизвлечения при игре на саксофоне во второй половине XX века / А. М. Понькина // Интернаука. – 2017. – № 4 (8). – Ч. 1. – С. 29-31. [0,3 п.л.]

53. Понькина, А. М. Методологические принципы Фредерика Хемке и их роль в эволюции исполнительства на саксофоне второй половины XX

столетия / А. М. Понькина // Успехи современной науки и образования. – 2017. – № 4. – Т. 6. – С. 117-119. [0,31 п.л.]

54. Понькина, А. М. Первые учебно-методические пособия для саксофона / А. М. Понькина // Приоритетные направления развития науки: сборник статей по материалам международной научно-практической конференции. – Москва: Апекс, 2017. – Ч. 2. – С. 106-108. [0,13 п.л.]

55. Понькина, А. М. Характерные черты постановки исполнительского аппарата саксофониста начала XX столетия / А. М. Понькина // Фундаментальные и прикладные научные исследования: сборник статей по материалам международной научно-практической конференции. – Санкт-Петербург: Апекс, 2017. – С. 114-116. [0,13 п.л.]

56. Понькина, А. М., Сподрис К. Эволюция постановки исполнительского аппарата при игре на деревянных духовых инструментах / А. М. Понькина, К. Сподрис // Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве – 2017: сборник докладов участников II Международной научно-практической конференции. – Белгород: ИПК БГИИК, 2018. – Т. 1. – С. 145-149. [0,34 п.л.]

57. Понькина, А. М., Ракич З., Ракич Д. Роль сонатного творчества композиторов XVII – XX веков в процессе обучения игре на баяне и саксофоне / А. М. Понькина, З. Ракич, Д. Ракич // Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве – 2017: сборник докладов участников II Международной научно-практической конференции. – Белгород: ИПК БГИИК, 2018. – Т. 1. – С. 130-135. [0,4 п.л.]

58. Понькина, А. М. Музыка для саксофона композиторов второй половины XIX столетия / А. М. Понькина // Наука. Культура. Искусство. Актуальные проблемы теории и практики: сборник докладов Международной научно-практической конференции. – Белгород: БГИИК, 2018. – Т. 2. – С. 295-299. [0,4 п.л.]

59. Понькина, А. М. Роль Х. Линдемана в эволюции исполнительства на саксофоне начала XX века / А. М. Понькина // Актуальные вопросы современной науки: сборник статей по материалам X международной научно-практической конференции. – Уфа: Дендра, 2018. – Ч. 4. – С. 171-175. [0,19 п.л.]

60. Понькина, А. М. Влияние джаза на эволюцию жанра сонаты для саксофона / А. М. Понькина // Научное и образовательное пространство: перспективы развития: материалы VIII Международной научно-практической конференции. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2018. – С. 30-31. [0,14 п.л.]

61. Понькина, А. М. Особенности использования выразительных возможностей саксофона в оперно-симфоническом творчестве композиторов эпохи романтизма / А. М. Понькина // Актуальные направления научных исследований: перспективы развития: материалы V Международной научно-практической конференции. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2018. – С. 34-35. [0,13 п.л.]

62. Понькина, А. М. Миниатюра для саксофона в творчестве композиторов начала XX века / А. М. Понькина // Научные исследования: векторы развития: материалы Международной научно-практической конференции. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2018. – С. 39-41. [0,13 п.л.]

63. Понькина, А. М. Саксофон в ансамблевом творчестве композиторов второй половины XIX – начала XX веков / А. М. Понькина // Наука, образование, общество: тенденции и перспективы развития: материалы X международной научно-практической конференции. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2018. – С. 32-33. [0,12 п.л.]

64. Понькина, А. М. Основные тенденции развития саксофонного исполнительского искусства XX века / А. М. Понькина / Новое слово в науке: стратегии развития: материалы V международной научно-практической конференции. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2018. – С. 45-46. [0,13 п.л.]

65. Понькина, А. М. Сочинения для саксофона композиторов первой половины XX века / А. М. Понькина // Художественное произведение в современной культуре: творчество, исполнительство, гуманитарные науки: сборник статей и материалов конференции. – Челябинск: ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2018. – С. 32-35. [0,33 п.л.]

66. Понькина, А. М. Миниатюра для саксофона в творчестве композиторов 30-х – 40-х годов XX века / А. М. Понькина // Внедрение результатов инновационных разработок: проблемы и перспективы: сборник статей по итогам Международной научно-практической конференции. – Стерлитамак: АМИ, 2018. – С. 180-182. [0,13 п.л.]

67. Понькина, А. М. Сочинения для саксофона в творчестве композиторов 50-х – 60-х годов XX века / А. М. Понькина // Инновационные исследования: проблемы внедрения результатов и направления развития: сборник статей Международной научно-практической конференции. – Уфа: ОМЕГА САЙНС, 2018. – С. 263-264. [0,12 п.л.]

68. 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. [0,23 п.л.]

69. Понькина, А. М. Характерные тенденции в музыке для саксофона современных отечественных композиторов / А. М. Понькина // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве отечественной культуры: сборник статей по итогам Международной научно-практической конференции. – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2018. – С. 98-103. [0,3 п.л.]

70. Понькина, А. М. Об особенностях исполнительской интерпретации миниатюр для саксофона соло / А. М. Понькина // Диалоги о культуре и искусстве: материалы VIII Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. – Пермь: Пермский государственный институт культуры, 2019. – Ч. 2. – С. 218-223. [0,35 п.л.]

71. Понькина, А. М. Особенности подготовки студентов-саксофонистов в вузах искусств и культуры / А. М. Понькина // Современное музыкальное образование: традиции и инновации: сборник докладов участников IV Международной научно-практической конференции. – Белгород: БГИИК, 2018. – Т. 1. – С. 225-227. [0,2 п.л.]

72. Понькина, А. М. Фольклорные тенденции в музыке для саксофона композиторов XX века / А. М. Понькина // Народная музыка как средство межкультурной коммуникации славянских народов в современном мире: сборник докладов международного симпозиума. – Белгород: БГИИК, 2019. – С. 272-276. [0,26 п.л.]

73. Понькина, А. М. Особенности взаимодействия культур различных исторических периодов в миниатюре для саксофона композиторов XX века / А. М. Понькина // Пивоваровские чтения. Эстетическая парадигма: наука, философия, религиоведение: сборник материалов конференции. – Екатеринбург: Деловая книга, 2019. – С. 405-406. [0,19 п.л.]

74. Понькина, А. М. Музыка для саксофона эпохи информационного общества / А. М. Понькина // Философия и культура информационного общества: тезисы докладов VI Международной научно-практической конференции. – СПб.: ГУАП, 2018. – С. 186-188. [0,09 п.л.]

75. Понькина, А. М. Характерные тенденции в жанре концерта для саксофона современных композиторов / А. М. Понькина // Искусство и наука третьего тысячелетия: материалы VII Международной научно-творческой конференции «Искусство и наука третьего тысячелетия». – Симферополь: ООО «Антиква», 2018. – С. 109-110. [0,11 п.л.]

76. Понькина, А. М. Миниатюра для саксофона в творчестве композиторов 70-х – 90-х годов XX столетия / А. М. Понькина // Мир культуры: искусство, наука, образование: сборник научных статей. – Челябинск: ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2018. – Вып. 7. – С. 152-155. [0,19 п.л.]

77. Понькина, А. М. Тембровое экспериментирование в миниатюре для саксофона / А. М. Понькина // Наука. Культура. Искусство. Актуальные проблемы теории и практики: сборник докладов Международной научно-практической конференции. – Белгород: БГИИК, 2018. – Т. 2. – С. 295-299. [0,36 п.л.]