

*На правах рукописи*

**БЕГОВАТОВА Мария Андреевна**

**СОВРЕМЕННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА САКСОФОНЕ  
В АСПЕКТЕ РАСШИРЕНИЯ ЗВУКОВЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ  
ИНСТРУМЕНТА**

Специальность 17.00.02 - Музыкальное искусство

**Автореферат**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Казань – 2012

Работа выполнена на кафедре теории и истории исполнительского искусства  
Казанской государственной консерватории (академии) имени Н.Г. Жиганова

- Научный руководитель:** кандидат искусствоведения, доцент,  
**Гирфанова Марина Евгеньевна**
- Официальные оппоненты:** **Иванов Владимир Дмитриевич**  
доктор искусствоведения, профессор,  
профессор кафедры духовых оркестров и ансамблей  
института музыки  
Московского государственного университета  
культуры и искусств
- Хадеева Елена Николаевна**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
заведующая кафедрой музыкально-прикладных  
технологий Казанской государственной  
консерватории (академии)  
имени Н.Г. Жиганова
- Ведущая организация:** **Нижегородская государственная  
консерватория (академия)  
имени М.И. Глинки**

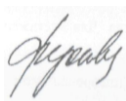
Защита состоится « 27 » ноября 2012 года в \_\_ часов на заседании диссертационного совета К 210. 027. 01 по присуждению ученых степеней в Казанской государственной консерватории (академии) имени Н.Г. Жиганова по адресу: 420015, г. Казань, ул. Б. Красная, д. 38.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Казанской государственной консерватории (академии) имени Н.Г. Жиганова.

Автореферат разослан 26 октября 2012 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения,

доцент



Федосеева С. Л.

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы.** Во второй половине XX века в музыке для духовых инструментов наметилась заметная тенденция к обновлению исполнительской техники за счет введения новых приемов игры и особых игровых эффектов. Этот процесс был связан с поисками композиторов новых, необычных звучностей в музыке для духовых и коснулся, прежде всего, сольной и ансамблевой литературы. С 70-х годов прошлого столетия новые приемы игры получают все большее распространение, становясь чуть ли не главным репрезентантом «современности» в создающейся для духовых инструментов музыке. В этот период появляются сочинения для саксофона Л. Берио, Э. Денисова, Д. Лигети, Р. Ноды и других авторов, в которых используются подобные специфические приемы.

Эти приемы получили свое графическое отображение в нотации и специальное терминологическое обозначение. В современной научной и педагогической литературе за комплексом новых приемов закрепилось название «специфические», или - как синонимы: «новые», «современные», «нетрадиционные», «специальные».

Востребованность новых приемов игры на саксофоне в современной исполнительской практике весьма велика. На сегодняшний день в арсенале концертирующего саксофониста, претендующего на право называться профессиональным музыкантом, должен быть полный набор технических средств, как традиционных, так и специфических. Репертуар концертирующего саксофониста уже трудно представить без включения сочинений современных авторов, широко использующих новые приемы игры на саксофоне. Владение ими требуется почти на всех современных конкурсах, при участии в мастер-классах и конгрессах саксофонистов, как всероссийских, так и международных. В последнее десятилетие можно говорить

об известной «академизации» этой исполнительской технологии игры в рамках исполнительской культуры на духовых инструментах.

Несмотря на заметные достижения в практической области игры на саксофоне эта игровая специфика требует углубленной научной разработки, подробного анализа её структуры и содержания. Поднимаемая в работе проблема является актуальной, поскольку данная игровая саксофонная специфика ещё недостаточно изучена.

**Объектом исследования** в настоящей работе становится художественно-творческий процесс исполнительства на современном саксофоне.

**Предмет исследования** - это новые приемы игры на саксофоне в современной исполнительской практике: специфика их игры в условиях осуществления музыкально-исполнительского процесса, функционирование в музыкальных произведениях, формирование концертного репертуара, в котором используются новые приемы.

**Цель данной работы** определяется необходимостью проведения всестороннего, комплексного исследования исполнительской и художественной сторон техники игры на современном саксофоне с опорой на фундаментальные положения теории музыкального исполнительства, музыковедческой науки в целом, музыкальной психологии, методики обучения игре на духовых инструментах.

Из обозначенной цели вытекают следующие основные **задачи исследования**:

– с позиций современной науки составить представление о специфике музыкально-исполнительского процесса саксофониста и о его компонентах;

- исследовать комплекс новых, специфических приёмов игры на саксофоне;

– проанализировать концертный репертуар, созданный отечественными и зарубежными композиторами для саксофона во второй половине XX - начале XXI века, в котором используются специфические приемы;

– раскрыть художественно-выразительное значение специфических приёмов в современных музыкальных произведениях, провести музыкально-ведческий и исполнительский анализ образцов оригинальной сольной литературы для саксофона.

**Методологическая база исследования, её основные источники.**

При разработке проблем, связанных с темой данного научного исследования, автор опирался на современные теоретические методы исследования: историко-логический, структурно-системный, музыкально-эстетический.

В процессе разработки темы были учтены ценные идеи, положения и выводы, содержащиеся в научно-методических трудах как отечественных, так и зарубежных музыкантов-духовиков: Е.Т. Андреева, В.Н. Апатского, В.В. Березина, Л.П. Богданова, Н.В. Волкова, Б.А. Дикова, Т.А. Докшицера, А.Т. Иванова, В.Д. Иванова, К.А. Квашнина, С.В. Кириллова, С.Я. Левина, В.А. Леонова, Р.А. Маслова, И.П. Мозговенко, А.М. Паутова, И.Ф. Пушечникова, С.В. Розанова, В.В. Сумеркина, Р.П. Терёхина, Ю.А. Усова, А.А. Федотова, Е.Е. Фёдорова, Б. Бартолоцци (B. Bartolozzi), К. Делянгля (C. Delangle), Р. Дика (R. Dick), С. Рашера (S. Rascher), Э. Руссо (E. Rousseau), Л. Тила (L. Teal), Ф. Хемке (F. Hemke) и др.

Осмыслению многообразных явлений и процессов, происходящих в музыкально-исполнительском творчестве, способствовало изучение целого ряда работ в области теоретического музыкознания, музыкальной психологии, эстетики таких авторов, как: М.Г. Арановский, Б.В. Асафьев, М.М. Берлянчик, Л.Л. Бочкарёв, А.Л. Готсдинер, Л.С. Гинзбург, Т.С. Кюрегян, Л.А. Мазель, А.Л. Маклыгин, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкинский, В.И. Петрушин, В.Г. Ражников, А.С. Соколов,

А.Н. Сохор, Г.С. Тарасов, Б.М. Теплов, Н.Н. Токина, Л.А. Федотова, В.Н. Холопова, Ю.Н. Холопов, Т.В. Чередниченко, Ю.А. Цагарелли, В.С. Ценова, Г.М. Цыпин, О.Ф. Шульпяков и многих других.

**Материалом для исследования** послужили музыкальные произведения для саксофона отечественных и зарубежных авторов, представляющих различные композиторские школы и направления. Это сочинения Б. Броннера, Т. Буевского, Э. Денисова, Д. Капырина, В. Мясоедова, С. Павленко, Е. Подгайца, Л. Присса, И. Тараненко, Д. Смирнова, Ю. Чугунова, А. Шапиро, Т. Антонио (T. Antonio), Л. Берлио (L. Berio), Б. Бриттена (B. Britten), Ф. Борна (F. Borne), Ф. Вудза (F. Woods), Дж. Гершвина (G. Gershwin), Й. Гиса (J. Gies), К. Делянгля (C. Delangle), Т. Йошимитцы (T. Yoshimatsu), Р. Ноды (R. Noda), К. Лоба (C. Lauba), Дж. Сэйна (J. Sain), Б. Крола (B. Krol), Дж. Шапиро (G. Shapiro), Э. Хонора (E. Honour), Б. Хуммеля (B. Hummel) и др.

В исследовании нашли отражение результаты творческого опыта ведущих российских исполнителей и педагогов-духовиков, а также результаты исполнительской и педагогической деятельности автора данной работы.

**Степень разработанности темы.** Сегодня можно констатировать, что исполнительская практика отечественных саксофонистов уже имеет собственный теоретический фундамент - науку об этой сфере творчества музыкантов-духовиков. Не подлежит сомнению и перспективность расширения данной научной базы и проверки на практике её теоретических положений.

Реализация творческого потенциала в академической сфере игры получила своё отражение в научных и методических статьях отечественных саксофонистов: «К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне» (1985) и «Постановка амбушюра саксофониста» (1990) М.К. Шапошниковой, «Вопросы начального обучения игре на саксофоне»

(1999) Г.Н. Хамова. Способствовал значительному расширению научно-методологической и учебно-педагогической базы и целый ряд опубликованных работ В.Д. Иванова, основными из которых являются: «Об использовании рациональной аппликатуры при игре на саксофоне» (1983), «Саксофон» (1990), «Словарь музыканта-духовика» (2007). Научный багаж саксофонистов совсем недавно пополнился диссертационным исследованием С.В. Кириллова «Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений» (2010).

Несмотря на основательную теоретическую и методическую помощь, оказанную отечественными учеными и педагогами-методистами творческой практике, не все проблемные вопросы игры на саксофоне еще достаточно освещены в научных трудах. Список отечественных работ, посвященных специфической технике игры на саксофоне, ограничивается рядом отдельных статей. Эта проблематика рассматривается в работах: «Современные приёмы игры на саксофоне» (1994) В.В. Мясоедова, «Современные выразительные средства в практике игры на саксофоне» (2004) А.А. Майорова, «Трактовка современных исполнительских приёмов в музыке для деревянных духовых инструментов» (2002), «Выражение эмоциональной отзывчивости на сонорно-акустические эффекты в исполнительстве на деревянных духовых инструментах» (2006) В.Д. Иванова. В этом плане, безусловно, единственным основательным трудом в отечественной музыковедческой литературе является диссертация «Современное искусство игры на саксофоне» (на соискание ученой степени доктора искусствоведения, 1997) В.Д. Иванова, в которой затрагивается эта проблематика. Следует отметить, что в существующей отечественной литературе до сих пор отсутствует специальное исследование, посвященное данной теме.

**Научная новизна** исследования состоит в следующем:

- современный музыкально-исполнительский процесс саксофониста рассматривается как целостная система, в которую техника игры новых приемов впервые встраивается как важнейший и неотъемлемый ее компонент; анализируются элементы техники и соответствующие функциональные действия исполнителя, связанные с достижением необходимого художественно-творческого результата;

- предлагается расширенная систематика новых приемов игры на саксофоне, с практическими рекомендациями к их исполнению;

- рассматриваются пути формирования современного концертного репертуара, в котором используются новые приемы, и функционирование его в современной музыкальной практике;

- на основе анализа обширного пласта современной саксофонной литературы выявляются закономерности использования специфических приемов в музыкальном тексте, их фоническое, синтаксическое и композиционное значение.

**Практическая значимость исследования** определяется возможностью использовать имеющийся в данной работе материал в целях совершенствования исполнительской и педагогической деятельности саксофонистов. С точки зрения значимости данное исследование имеет одновременно и теоретическую, и практическую направленность. Часть материала может быть востребована при чтении курса лекций по истории и теории музыкального исполнительства, в методике обучения игре на духовых инструментах в средних и высших музыкальных образовательных учреждениях. Кроме того, отдельные положения диссертации могут заинтересовать композиторов, музыковедов. Полученные в ходе исследования данные открывают перспективы для дальнейших научных и методических разработок в области музыкальной педагогики и исполнительства.



**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась на заседании кафедры теории и истории исполнительского искусства Казанской государственной консерватории (академии) имени Н.Г. Жиганова, где она была рекомендована на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Основные результаты работы были изложены на научных конференциях в Казани (2008, 2009, 2010). Содержание диссертации нашло отражение в ряде публикаций, перечень которых приведен в конце автореферата. Основные положения диссертации находят применение в педагогической деятельности автора: при работе в специальном классе саксофона в Казанской государственной консерватории (академии) имени Н.Г. Жиганова и при проведении мастер-классов.

**Структура работы.** Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка использованной литературы, включающего 299 наименований на русском и иностранном языках, дискографии, трех Приложений.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, рассматривается степень ее изученности, устанавливается объект и предмет исследования, определяется цель и круг исследовательских задач, характеризуется теоретико-методологическая основа и методы исследования, приводятся положения, выносимые на защиту, освещается научная новизна, практическая значимость и структура диссертационного исследования.

**Глава I. «Исполнительский процесс и компоненты исполнительской техники саксофониста».** В первой главе рассматривается структура исполнительского процесса саксофониста как целостная система, анализируются его компоненты и соответствующие действия исполнителя, направленные на достижение необходимой художественно-творческой цели.

*Раздел 1. Трактовка и содержание музыкально-исполнительского процесса.* Ключевой категорией, передающей осуществление адаптивной игровой деятельности музыканта-духовика, является музыкально-исполнительский процесс. С развитием научно-методической мысли содержательное наполнение этой категории обновлялось, отражая все те важные изменения, которые происходили в науке об исполнительстве на духовых инструментах.

Первыми, кто обратился к исследованию специфики исполнительского процесса музыканта-духовика, были ведущие отечественные педагоги, профессора Московской консерватории В.М. Блажевич, Н.И. Платонов, С.В. Розанов, А.И. Усов. В изданных ими учебных и методических руководствах большое значение придавалось изучению основных принципов звукоизвлечения и выработке навыков, связанных с техникой игры. На начальном этапе развития научно-методической мысли изучение исполнительского процесса имело чисто эмпирическую направленность, ориентированную на анализ прикладной, внешней стороны игрового акта. Подобный узкий подход долгое время препятствовал пониманию исполнительского процесса как сложного многоуровневого феномена.

Усиление интереса к вопросам исполнительского процесса в 1960 – 80-х годах способствовало формированию так называемой «психофизиологической школы игры на духовых инструментах» (Б.А. Диков, Р.П. Терёхин, В.Н. Апатский, Г.А. Орвид, И.Ф. Пушечников, В.В. Сумеркин, Ю.А. Усов, А.А. Федотов). Основным дидактическим принципом данного направления стал постулат сознательного отношения к исполнительскому процессу. Игра на духовых инструментах стала рассматриваться в работах педагогов-методистов как сложный психофизиологический процесс, главенствующая роль в котором принадлежит разуму исполнителя.

В последние двадцать лет появились работы, в которых данная проблематика раскрывается в плоскости современной системной методологии, с использованием понятия «целостности», а не «единства» технического и художественного в ходе выполнения игрового акта (А.А. Бучнев, А.П. Баранцев, Л.Д. Беленов, Н.В. Волков, Ю.И. Гриценко, В.Д. Иванов, К.А. Квашнин, В.А. Леонов и другие). Системный подход к исполнительскому процессу был воспринят и молодым поколением музыкантов-духовиков (И. Вискова, С. Кириллов, А. Коваленко, Н. Куров, Р. Лаптев, М. Степанова и другие).

С опорой на фундаментальные положения современной искусствоведческой науки, в работе предлагается следующее определение музыкально-исполнительского процесса: музыкально-исполнительский процесс есть совокупность мотивационно согласованных технико-двигательных действий и специфических интонационно-выразительных средств, ориентированных на достижение конечного звукового результата - передачу содержания музыкального произведения.

*Раздел 2. Исполнительская техника как комплекс слухо-двигательной и интонационно-выразительной организации игры на саксофоне.* Исполнительский процесс представляет собой многоуровневый феномен, где интеллектуальное, психическое, эмоциональное и творческое начала тесно связаны между собой. Об исполнительском мастерстве можно говорить как об одном из важнейших условий передачи смысла музыкального произведения.

Основными компонентами в структуре исполнительского процесса являются звукоизвлечение и звукообразование. Задача саксофониста, участвующего в процессе звукоизвлечения, сводится к созданию оптимальных условий для работы вибрирующей трости. В организации данного процесса ведущим является все-таки инструмент и составляющие его части (мундштук, трость, корпус, раструб), поскольку исполнитель зависит

как от конструктивных, так и от акустических характеристик последнего. Система «исполнитель – инструмент» требует от музыканта готовности координировать игровые действия всех компонентов исполнительского аппарата, связанных с инструментом, причем с учётом специфики звукообразования. Именно на основе этой координации и управления звучанием инструмента формируется тот или иной уровень исполнительской техники.

Исполнительская техника - определённый набор различных игровых приёмов, умений и навыков, адаптированных под конкретного исполнителя и наиболее рационально применяемых при исполнении музыкального произведения.

Исполнительская техника напрямую связана с психомоторикой музыканта, которая, с одной стороны, отражает уровень развития его профессионально важных качеств, а с другой стороны, влияет на «комфортность» процесса звукоизвлечения и акустические характеристики звучания инструмента. Психологическая структура исполнительской техники включает в себя такие компоненты как: мышечная сила, выносливость, быстрота движений, мышечная и сенсомоторная координация, а также двигательная память.

Исполнительская техника разделяется на несколько уровней, составляющих своеобразную иерархию. К нижнему уровню относятся операции, связанные с элементарными или одиночными движениями. В основе механизма данной работы лежит условный рефлекс – «матрица памяти». Средний уровень техники включает закреплённые в виде навыка, игровые действия. Этот уровень действий особенно характерен для техники выполнения гамм, арпеджио, септаккордов, штриховых комбинаций, интервального интонирования и т.д. Высшим уровнем исполнительской техники является игровая деятельность. Она включает в свой состав порядок

действий, необходимых для художественно-выразительного исполнения музыкального произведения.

*Раздел 3. Компоненты исполнительской техники саксофониста.* Составной частью системы исполнительского процесса саксофониста является исполнительский аппарат, в состав которого входят такие компоненты, как: исполнительское дыхание, губной, артикуляционный, слуховой и двигательный (пальцевой) аппарат.

*Техника дыхания.* Дыхание музыканта-духовика в теории исполнительства имеет закрепленное понятийное выражение - исполнительское (или профессиональное) дыхание. В технике исполнительского дыхания различают три основных типа дыхания, которые определяются характером экскурсии (движениями) различных участков грудной клетки: 1) грудное; 2) брюшное (диафрагмальное); 3) грудобрюшное (или смешанное). Классификация типов дыхания достаточно условна, так как в чистом виде они не используются. Наиболее рациональным считается грудобрюшное – совокупность брюшного и нижнерёберного типов дыхания. Это глубокое дыхание даёт музыканту возможность использовать максимальный объём, силу и гибкость своего дыхательного аппарата.

*Техника губ.* При игре на саксофоне сложные и тонкие функции выполняют губы и комплекс мышц, управляющих их движениями. Именно этот физиологический комплекс, тесно взаимодействуя с рабочей частью трости (идиофоническим язычком), присоединённой к мундштуку, оказывает влияние на её амплитудно-частотные характеристики. Понятие «техника губ» можно определить, как способность музыканта-духовика оптимально управлять процессом звукообразования и звукоизвлечения на основе системы губы+трость.

*Техника языка и артикуляции.* Язык исполнителя – это, во-первых, орган, участвующий в извлечении звука на саксофоне, во-вторых, чувствительный мышечный анализатор, выполняющий целый ряд функций:

он участвует в оформлении штрихов, игровых приёмов и эффектов, а также обеспечивает игровую артикуляцию (мысленное произношение речевых фонем). Понятие «техника языка» следует трактовать как исполнительский навык, включающий в себя рефлекторную способность музыканта осуществлять различные контактные действия языка с тростью, артикуляцию звука и усиление энергии выдоха.

*Техника пальцев.* Этот компонент исполнительской техники можно определить, как сформированную в процессе занятий на инструменте способность осуществлять быстрые, точные, свободные от излишнего напряжения, движения пальцев во время игры. Деятельность пальцевого аппарата тесно взаимосвязана с игровыми действиями амбушюра, дыханием, артикуляцией и слуховым восприятием исполнителя. Многое в процессе исполнения зависит от качества движений пальцев: 1) их тактильной чувствительности, связанной с передачей сознанию информации о достигнутых в нужное время игровых движениях; 2) активности, способствующей своевременной смене скорости движения, силы; 3) рациональности движений.

Существенная роль в игре на саксофоне принадлежит рациональной аппликатуры, которая способствует качественной передаче интонационно-выразительной стороны исполнительского процесса. Аппликатура, как составная часть исполнительской техники – это определённая система приёмов, связанная с расположением и действиями пальцев саксофониста на клапанно-рычажном механизме инструмента.

Важная роль в регуляции звука принадлежит начальной фазе звукоизвлечения – атаке звука и связанными с ней штриховыми приёмами. Под понятием *штрих* в исполнительстве на духовых инструментах понимается исполнительский приём, который связан с началом (атакой), ведением и окончанием извлекаемого звука. Штрих принято также рассматри-

вать как артикуляционное явление – способ «произнесения» музыкальных тонов сообразно музыкально-художественному содержанию музыки.

Неразрывно связан с исполнительским процессом саксофониста механизм *интонирования*. Как и другие деревянные духовые инструменты, саксофон имеет относительно фиксированную настройку хроматического звукоряда, в которой имеются несколько звуков с неточной интонацией, обусловленной акустикой, конструкцией и качеством изготовления инструмента. Даже самая тщательная общая настройка саксофона не обеспечивает «выравнивание» интонационной устойчивости звукоряда. Интонационные погрешности нивелируются с помощью техники звуковысотной коррекции, которая способствует (с помощью губ, дыхания) изменению амплитудно-частотных характеристик вибрирующей трости. Также корректировка высоты звука обеспечивается применением дополнительной аппликатуры.

**Глава II. «Систематика специфических приёмов игры на саксофоне».** Во второй главе предлагается расширенная систематика новых выразительных средств – специфических приемов игры на саксофоне.

Рассмотрение целого пласта современной саксофонной литературы показало, что номенклатура специфических приемов весьма многочисленна и разнообразна. В систематике приемы объединяются в группы по способу звукообразования и звукоизвлечения. Каждый прием снабжен практическими рекомендациями для исполнителя и иллюстрируется примером из музыкальных произведений.

*Глиссандо* - прием игры, основанный на эффекте «скольжения» при переходе от одного звука к другому. На саксофоне он исполняется при помощи специфических действий амбушюра и аппликатурных действий пальцев. Это одна из самых многочисленных групп, включающая такие разновидности как: портаменто, глиссэйд, доит, арраш, жэтэ, флип и т.д.

*Вибрато* - прием встречается в академической музыке, как правило, в отрезках кантиленного характера. В современных сочинениях область применения вибрато расширяется, появляются такие новые его виды как: вибрато высоты, вибратиссимо, аккордовое вибрато, сморцандо, «флятман» или клапанное вибрато.

*Трели и тремоло.* С развитием технических возможностей инструмента область применения тремоло и трелей значительно расширилась. В музыке второй половины XX – начала XXI века можно встретить различные виды трелей и тремоло: как между двумя монофоническими звуками при самой разной интервалике (включая трели и тремоло на уровне микротонов), так и между мультифоническими образованиями. Также трели могут образовываться на выдержанной ноте при помощи дополнительной аппликатуры.

*Штрихи.* Если в базовой технике достаточно традиционный штрих двойное стаккато служил вспомогательным средством для игры быстрых пассажей, то в современных сочинениях он приобретает значение самостоятельного художественного приема. Перечень разнообразных штрихов пополняется также новыми видами, например, cutting tone.

*Мультифоники* – прием игры, производимый на монофоническом инструменте, когда две или более высоты звучат одновременно. Термин обычно используется для обозначения многозвучий, исполняемых на деревянных или медных духовых инструментах. Игра аккордов подразумевает специфические действия амбушюра, определенные аппликатурные движения, особую артикуляцию и подачу воздуха. Необходимо рассчитывать степень и точку прижима трости нижней губой, степень прогиба языка, количество воздуха, подаваемого в инструмент. Многозвучия возможно извлечь двумя способами: от основной и специальной аппликатуры.



*Четвертитоновая альтерация* – особый вид звуковысотной организации (микрохроматики), основанный на отклонении от традиционного темперированного строя, при котором октава делится на 24 части. Корректировка звуковысотного строя в момент исполнения четвертитона осуществляется как за счет гибкости и мобильности в работе амбушюра, дыхания, так и благодаря концентрации слухового контроля для создания определенной высоты звука. Как правило, наиболее оптимальным при игре микротонов является использование дополнительной аппликатуры.

*Приемы спектрального звучания с тембровыми модификациями.* Следующая группа включает самые разнообразные приемы, предполагающие изменение качества тембра: детембр, сюртембр, тембролауди, тембральный акцент, энгармоническая дифракция, лайт, глостинг, субтон, бисбиглиандо. Эти приемы производятся либо при помощи альтернативных аппликатур, либо - специфических действий амбушюра и языка. К данной группе можно причислить использование сурдины – дополнительного атрибута для тембровой перекраски звука.

*Шумовые и ударные эффекты.* Современная техника значительно расширилась за счет включения совершенно необычной группы приемов, предполагающих воспроизведение звуков с сопутствующими им шумовыми и ударными эффектами: слэп, кликс, перкашнkipед, мюр-мюр, баррисман, этгэк-кипэд, флютаж, фляторсони, игра на мундштуке, удары по мундштуку или трости и др. Приемы делятся на три группы по физическим параметрам звукообразования: 1. приемы, связанные с нестандартной атакой звука; 2. эффекты, в создании которых участвует механика саксофона; 3. звуки, производимые за счет специфической вибрации губ.

*Бифония и приемы с использованием голосовой фонации.* Бифония - исполнительский прием, связанный с одновременной игрой на двух инструментах. Прием с использованием голосовой фонации предполагает

одновременное ведение мелодического рисунка и исполнение горлового пения. Горловое пение в условиях игры на саксофоне - это, как правило, протянутые ноты. Прием встречается в двух разновидностях: воксакс и флюто-воксакс.

*Перманентное дыхание*, также известное как непрерывное или цепное, – это разновидность исполнительского дыхания музыканта-духовика, получившая большое распространение в последнее время. Перманентное дыхание протекает без перерыва подачи воздуха в инструмент, когда носовой вдох происходит при одновременном выдохе через ротовую полость. Достичь непрерывности выдыхаемого потока воздуха возможно лишь при формировании еще одного резервуара для накопления дополнительного запаса воздуха и использовании двух отдельных дыхательных путей.

Новые приемы с их необычными тембро-звуковыми характеристиками стали неотъемлемой частью современной системы средств музыкальной выразительности. Они имеют сложившуюся технологию игры, которая предполагает определенные двигательно-координационные действия, апробированные аппликатуры, установленные варианты степени и точки прижима трости, особые формы подачи дыхания.

### **Глава III. «Специфические приёмы звукоизвлечения в современном саксофонном репертуаре».**

*Раздел 1. Пути формирования современного саксофонного репертуара и особенности его использования в концертно-конкурсной практике.* В первом разделе проводится обзор концертного репертуара, написанного отечественными и зарубежными композиторами для саксофона во второй половине XX – начале XXI века, рассматриваются пути его создания, функционирование в современной музыкальной практике.

Со второй половины XX века в современном музыкальном искусстве наблюдается тенденция к расширению звуковых возможностей инстру-

ментария, распространяющаяся на все без исключения виды инструментов. Получение новых звуковых эффектов достигается при помощи нетрадиционного звукоизвлечения, препарирования и усиления. Богатые внутренние ресурсы саксофона позволяют получать большинство специфических приемов, не обращаясь к кардинальной перестройке инструмента или искусственной обработке звука.

В своём большинстве, произведения с данной эстетической и технологической направленностью создаются в тесном сотрудничестве композитора с исполнителем. Во многих случаях именно исполнители способствовали внедрению специфических приемов в музыкальную практику. Почти все произведения для саксофона были написаны Денисовым по просьбе того или иного известного исполнителя. «Соната» для саксофона-альта и фортепиано и «Concerto piccolo» посвящены Ж.-М. Лондейксу, «Две пьесы» - Л. Михайлову, «Квintет для четырех саксофонов и фортепиано» возник по просьбе К. Делянгля. Целый ряд опусов был сочинен С. Павленко по заказу Международного ансамбля саксофонов под руководством Лондейкса. Благодаря содружеству Лондейкса с композитором Лоба появилось большое число сольных и ансамблевых пьес для различных составов. Среди композиторов, посвятивших Л. Михайлову свои сочинения для кларнета и саксофона - Э. Денисов, С. Губайдулина, В. Артёмов, Н. Пейко, Д. Смирнов, Е. Фирсова.

Нередко исполнитель сам становится автором сочинений. Одним из ярких примеров «сплава» исполнителя и композитора является выдающийся саксофонист, педагог и композитор, представитель японской школы - Рио Нода, заметно обогативший сольный репертуар саксофона произведениями новой интонационно-выразительной, сонорно-акустической и ритмической конструктивности. В большинстве сочинений композитор отдает предпочтение солирующему саксофону (часто в синтезе с электронными инструментами), партия которого изобилует специфическими

приемами. Уникальность Ноды как композитора в необычной стилистике - в его сочинениях прослеживается влияние восточной и западной музыкальных культур.

Современное саксофонное искусство активно пропагандируется ведущими зарубежными и отечественными исполнителями. Среди них - Жан-Мари Лондейкс, один из ведущих мировых саксофонистов, Клод Делянгли, исполнитель и педагог, которого называют одним из величайших саксофонистов современности. К числу представителей саксофонистов новой формации, ведущих активный поиск в направлении современной музыки и в то же время «остающихся верными» академической традиции, можно отнести С. Колесова, А. Кравченко, Н. Зимина (Россия), А. Степанову (Украина), А. Воробьеву (Франция), А. Фатееву (Германия), М. Рогина (Словения), А. Доиси, В. Дауда (Франция), Ш. Патаяникорна (Тайвань).

Среди ведущих современных зарубежных ансамблей саксофонистов, в репертуаре которых широко представлена современная музыка, следует назвать «Carre-mele», «New century», «The New York saxophone quartet», «World saxophone quartet», «Saxology», а также «Xasax». Благодаря активной творческой деятельности этих коллективов сформировался огромный пласт камерной литературы, отражающей все новейшие тенденции в области музыкального языка и исполнительства на саксофоне.

Многие современные конкурсы также ориентированы на творческое сотрудничество с композиторами. Так, в обязательную программу самого престижного международного конкурса саксофонистов имени Адольфа Сакса, проходящего в Бельгии, постоянно включаются новые произведения для саксофона, написанные композиторами специально для этого конкурса. Практически во всех этих сочинениях можно найти всевозможные специфические исполнительские приемы. Новые приемы позволяют композиторам подчеркнуть современность музыки, а жюри - оценить уровень

владения данным видом техники, и, следовательно, степень виртуозности и гибкости исполнительства конкурсантов. Соответствовать требованиям, предъявляемым подобного рода конкурсами, может только высокопрофессиональный исполнитель, обладающий большой музыкальной эрудицией и свободно владеющий специфическими приемами игры на саксофоне.

*Раздел 2. Очерки по исполнительскому анализу современного репертуара саксофона.* Второй раздел составляют пять аналитических очерков. В них дается теоретический и исполнительский анализ следующих сочинений из оригинальной сольной литературы для саксофона. Это сочинения: «Соната» для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова (*микротоны, фруллато, глиссандо, мультифоники, слэп, альтиссимо-регистр*), «Импровизация» №1 для альт-саксофона соло Р. Ноды (*вibrато, портаменто, губная осцилляция, фруллато, тембровые трели*), «Соната» для саксофона-альта и фортепиано С. Павленко (*микротоны, глиссандо, альтиссимо-регистр, фруллато, слэп, кликс, мультифоники*), Соната «Пушистая птица» Т. Йошимитцы (*мультифоники, слэп, альтиссимо-регистр, рэспирэйшн, глиссандо, элементы импровизации*), «В поисках пути» для саксофона-альта соло И. Тараненко (*глиссандо, фруллато, вibrато, микротоны, слэп, губная трель, альтиссимо-регистр*).

Сочинения Ноды, Йошимитцы, Павленко, Тараненко впервые становятся предметом аналитического изучения<sup>1</sup>. Предлагаемый в работе метод анализа нацелен на выявление роли специфических приемов, их фонического, синтаксического и композиционного значения в музыкальном произведении. Решение поставленной задачи предполагает рассмотрение

---

<sup>1</sup> В анализе «Сонаты» для саксофона-альта и фортепиано Денисова мы опираемся на теоретические наблюдения Ю. Холопова, В. Ценовой, внося при этом коррективы, обусловленные спецификой исполнительского анализа (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993).

художественного «контекста существования» специфических приемов: в очерках исследуются особенности формообразования, закономерности музыкально-синтаксического развития, тембровая организация сочинений.

Опыт анализа современных саксофонных сочинений, сегодня уже прочно вошедших в репертуар, показал, что при значительном разнообразии существующих специфических приемов авторы в большинстве своем пользуются ими достаточно избирательно, ограничиваясь определенным, устойчивым их кругом. В реестр наиболее востребованных, новых средств, входят: глиссандо, вибрато, фруллато, мультифоники, альтиссимо-регистр, микротоновое интонирование, слэп. Прочие приемы встречаются гораздо реже.

Приемы могут использоваться как в чистом виде, так и в сочетании друг с другом. Наиболее часто встречается взаимодействие глиссандо с другими приемами: трелью («Соната» Павленко), фруллато («В поисках пути» Тараненко), микротонами («Соната» Денисова II часть, «Две пьесы» Денисова I часть), слэпом («Соната» Денисова III часть) и др.

Некоторые приемы функционируют только в одном, определенном музыкальном контексте, жестко связываясь с той или иной динамикой, регистром, темпом, ритмом, другие имеют более разнообразные условия использования.

К числу первых относится альтиссимо-регистр. Его звуки, выходящие за пределы рабочего диапазона инструмента, обладают особо ярким, напряженным, экспрессивным тембром. Закономерно, что данный регистр задействуется преимущественно в кульминациях, осуществляясь здесь в условиях громкой динамики и размеренного мелодического движения. Так обращается с альтиссимо-регистром Денисов в «Сонате» (I, III части), Павленко в «Сонате» (I, IV части), Тараненко в пьесе «В поисках пути». Но встречается и иное применение ресурсов альтиссимо-регистра. Йоши-

митцу в сонате «Пушистая птица» использует регистр в быстрых пассажах на динамике форте.

Технические характеристики приема фруллато, напротив, не предполагают ограничений, подобных как у альтиссимо-регистра, - фруллато относительно легко исполнить и в нижнем, и в среднем регистре (сложнее в верхнем), на любой динамике, практически в любом темпе. При этом фруллато имеет предпочтительную сферу использования, причиной чему становится присущий ему тембр - фруллато обладает характерным резким, напряженным звучанием. У Денисова в «Сонате» (I, III части), у Ноды в «Импровизации» № 1 фруллато - носитель агрессивного, противодействующего начала, приемом фруллато указанные авторы пользуются, чтобы отметить начало нового раздела, обозначить поворот в развертывании интонационной фабулы. В «Сонате» Павленко, в условиях медленной лирической второй части, фруллато создает атмосферу затаенности, настороженности. В данных контекстах фруллато связывается с довольно низким регистром, протянутыми звуками. Однако, возможно и иное обращение с приемом. У Тараненко в пьесе «В поисках пути» фруллато – интересная, необычная краска, применяемая, в том числе, в оживленных фигурациях.

Самое различное использование в современных сочинениях для саксофона находит прием глиссандо. Различные виды глиссандо используются и в быстрых пассажах, и в лирических эпизодах, и на кульминационных участках формы, и в качестве одного из средств звукоизобразительности. При этом глиссандо привносит самые разные выразительно-смысловые оттенки звучания.

В целом, составить жесткий реестр сфер использования специфических приемов в современных сочинениях вряд ли возможно – современная музыка делает упор на обновление, парадоксальность, принципиальную неповторимость и новизну решений.

При всем различии применения, специфическим приемам присуще одно общее качество. Они являются очень «сильными» средствами музыкальной выразительности. Одним только подключением такого приема можно «сломать» музыкально-выразительный стереотип интонации – примером может служить интонация *lamento* в «Сонате» Денисова (III часть), исполняющаяся с приемом слэп в сочетании с глиссандо. Поэтому специфическим приемам, как правило, отводится особая роль в сочинении.

Возможен самый разный масштабный уровень действия приема в музыкальном произведении. На микроуровне – это отдельные звуковые точки. В заключительной части «Сонаты» Павленко слэп, взятый на последнем звуке кантиленной темы, обрывает ее окончание. Следующий уровень действия приема – музыкально-синтаксическое построение. В «Импровизации» № 1 Ноды интонационное содержание начальной фразы фактически сводится к вибрато на целой ноте. В данном случае вибрато используется не как второстепенное средство фонического уровня для трансформации тембра, а в качестве основного средства синтаксического, музыкально-речевого уровня. Самый масштабный уровень действия приема – композиционный. Тремоло-группы в побочной партии второй части «Сонаты» Денисова являются не просто тембровым оформлением, а важнейшей характеристикой побочной партии. Наконец, специфический прием может способствовать созданию единства циклической формы. В «Сонате» Павленко, в заключительной части, в качестве одной из реминисценций из предшествующих частей используется характерное тембровое звучание тремоло-группы.

Качественное воспроизведение и убедительная интерпретация этих произведений, бесспорно, являются показателем высокого уровня профессионального мастерства и художественной зрелости саксофониста. Без ясного, четкого представления о роли специфических приемов в музыкаль-



ном произведении, их синтаксического и композиционного значения, невозможно получить грамотное, добротное прочтение авторского текста, верную передачу художественного замысла.

В **Заключении** даются выводы. В ходе работы над диссертацией наметились возможные направления дальнейшего исследования в области современного исполнительства на духовых инструментах, связанные с более углубленным изучением огромного пласта современного сольного репертуара, с рассмотрением функционирования специфических приемов игры в оркестрово-ансамблевых сочинениях для саксофона.

Данное диссертационное исследование показало, что новые, специфические приемы играют важнейшую роль в современном искусстве игры на саксофоне. Предлагаемая работа может помочь и педагогам, и исполнителям-саксофонистам, и композиторам во всестороннем освоении новой техники, способствуя тем самым дальнейшему повышению уровня исполнительского и художественного мастерства.

**Публикации автора по теме диссертации  
в специальных изданиях, утвержденных ВАК:**

1. Беговатова М.А. Специфические приемы игры в современном сольном репертуаре саксофона // Известия Самарского научного центра РАН. - Самара, 2011. – Том 13. - № 2(6). – С. 1467-1470.

2. Беговатова М.А. Исполнительский процесс музыканта-духовика // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – Москва, 2011. – № 5. – С. 213-216.

**Публикации автора по теме диссертации в других изданиях:**

1. Беговатова М.А. Современные исполнительские техники игры на саксофоне // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 1. Материалы научно-практической конференции, Казань, 2 апреля 2008 года / Казан. гос. консерватория. - Казань, 2009. – С. 231-237.

2. Беговатова М.А. Роль современного репертуара в концертно-конкурсной практике // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 2. Материалы научно-практической конференции, Казань, 8 апреля 2009 года / Казан. гос. консерватория. - Казань, 2010. – С. 159-163.

3. Беговатова М.А. Ансамблевое исполнительство на саксофоне: история и современность // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 3. Материалы научно-практической конференции, Казань, 7 апреля 2010 года / Казан. гос. консерватория. - Казань, 2011. – С. 130-135.