

УДК 78.071.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/39-2-3>

Володимир ЛЕБЕДЬ,

orcid.org/0000-0003-2162-9759

викладач кафедри оркестрових інструментів

Дніпропетровської академії музики імені Михайла Глінки

(Дніпро, Україна) lebedvolodymyr92@gmail.com

ДО ПИТАННЯ ПРОГРАМНОСТІ ЯК СКЛАДОВОЇ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО ЗМІСТУ МУЗИКИ (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ САКСОФОНА З ДУХОВИМ ОРКЕСТРОМ ДЖ. МАККЕЯ)

У статті розглядаються особливості програмності та їх зв'язок із художньо-виконавськими особливостями в композиціях для саксофона в супроводі духового оркестру (на прикладі концерту для саксофона сопрано з духовим оркестром Дж. Маккея), а також становлення саксофонного репертуару в супроводі оркестру духових інструментів в академічній музиці ХХ–ХХІ століть. Зауважено, що вітчизняні дослідники досі не зверталися до творчості Дж. Маккея, хоча цей твір уже з успіхом виконувався на теренах України. У ХХ столітті розвиткові цього напрямку, а саме – творів для саксофона в супроводі оркестру духових інструментів, сприяли такі композитори, як Дж. Маккей, Д. Маслянка, Г. Калінкович, Дж. Сверінген, Ф. Тічеллі, А. Рід, Ф. Спарк, Л.С. Алляркорт та інші. Вони сприяли появі нових підходів до написання музики для духового оркестру, який у їхній творчості розглядається не як суто прикладний (військовий, маршевий) музичний колектив, а навпаки, як самодостатній, самобутній музичний феномен, якому під силу з успіхом виконувати найрізноманітніші художні задачі. Мета статті – висвітлити художні особливості концерту для саксофона сопрано з духовим оркестром Дж. Маккея, означити їхній зв'язок із програмністю твору. Основна увага зосереджується на виявленні зв'язку між програмністю композиції та її впливом на інструментальний склад оркестру в різних частинах твору, котрий, у свою чергу, впливає на художньо-образну направленість музики. Поміж іншого, увага приділяється нетрадиційним засобам виразності, представленим у цьому концерті. Висвітлено різні види програмності та охарактеризовано програмність у концерті Дж. Маккея як інструментально-концентричний її різновид. Цей твір є актуальним нині, тому що він відображає всі грані можливостей сучасного духового оркестру, розкриває його потенціал, а також демонструє широкий спектр художньо-виразових можливостей саксофона, інструмента, що має неабиякий потенціал до пошуку нових художньо-естетичних граней.

Ключові слова: саксофон, програмна музика, духовна музика, художні засоби, концерт.

Volodymyr LEBED,

orcid.org/0000-0003-2162-9759

Lecturer at the Department of Orchestral Instrument

Mykhailo Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music

(Dnipro, Ukraine) lebedvolodymyr92@gmail.com

TO THE ISSUE OF PROGRAM AS A COMPONENT OF ARTISTIC AND IMAGE CONTENT OF MUSIC (ON THE EXAMPLE OF THE CONCERTO FOR SAXOPHONE AND BRASS BAND BY J. MACKAY)

The article considers the features of program music and their connection with the artistic and performance features in the work for saxophone accompanied by a wind orchestra (on the example of J. Mackey's concerto for soprano saxophone with wind ensemble), the formation of the saxophone repertoire accompanied by an orchestra of wind instruments in the academic music of the XX – XXI centuries. It is noted that domestic researchers have not yet turned to the work of J. Mackey, although this work has already been successfully performed in Ukraine. In the XX century. The following composers contributed to the development of this direction, namely works for saxophone accompanied by a wind orchestra: J. Mackey, D. Maslyanka, G. Kalinkovich, J. Sveringen, F. Tichelli, A. Reed, F. Spark, L. S. Allarkorn and other. They contributed to the emergence of new approaches to writing music for brass band, which in their work is not seen as a purely applied (military, marching) musical group, but rather as a self-sufficient, original musical phenomenon, which can successfully perform a variety of artistic tasks. The purpose of the article is to highlight the artistic features of the concerto for soprano saxophone and wind band by J. Mackey, to determine their connection with the programmatic nature of the work. The main focus is on identifying the relationship between the programmatic work and its impact on the instrumental composition of the orchestra in different parts of the work, which in turn affects the artistic and figurative orientation. Among other things, attention was paid to the non-traditional means of expression presented in this concert. Different types of programmatic were highlighted and programmatic was described in J. Mackey's concerto as

an instrumental-concentric variety. This work is relevant today because it reflects all the possibilities of a modern wind orchestra, reveals its potential, and demonstrates a wide range of artistic and expressive capabilities of the saxophone, an instrument that has great potential to find new facets of artistic and aesthetic tasks.

Key words: saxophone, program music, wind music, artistic means, concert.

Постановка проблеми. Досліджуючи розвиток репертуару для саксофона в супроводі духового оркестру в ХХІ столітті, а саме Концерту для саксофона сопрано з духовим оркестром Дж. Маккея, відмічено, що ані оркестрова творчість композитора загалом, ані концерт не ставали предметом дослідження в сучасному музикознавстві з погляду на програмність і художньо-образну спрямованість.

Варто зазначити також **актуальність** означеного концерту, оскільки цей твір викликає неабияку зацікавленість як з боку сучасних виконавців на саксофоні, так і зі сторони широкого кола поціновувачів академічного духового оркестрового мистецтва.

Виділяють наступні види програмності:

1) картинна програмність. До неї належать твори, що передають один образ або комплекс образів дійсності, який не зазнає суттєвих змін протягом усього його сприйняття. Це картини природи (пейзажі), картини народних свят, музичні зображення окремих об'єктів неживої природи, а також портретні музичні замальовки;

2) сюжетна програмність. Джерелом сюжетів для цього виду програмності перш за все є художня література. В сюжетно-програмному музичному творі розвиток музичних образів у цілому чи в окремих частинах відповідає розвитку сюжету. Виділяють узагальнено-сюжетну та послідовно-сюжетну програмність. Так, М. Арановський у своїй роботі «Що таке програмна музика?» розглядає програмність на прикладі низки музичних творів і виділяє її види, не деталізуючи і не даючи конкретної класифікації, але відзначаючи, що програми бувають різних типів. Зокрема він пише: «В одних програмах детально викладається сюжет твору (такі, наприклад, програми Берліоза, Ріхарда Штрауса), в інших – надається перелік основних подій та образів (як це має місце в програмі до увертюри «Гроза» П.І. Чайковського, в його ж симфонічній поемі «Буря» й симфонії «Манфред»). Іноді програма містить лише основну ідею твору (до такого роду програм тяжів Ф. Лист), нерідко ж композитори взагалі обмежуються лише заголовками, маючи на увазі, що описане явище чи літературний сюжет є добре знайомими слухачам («Восени» Гріга, «Король Лір» Балакірева).

Відповідно відрізняються види програмних творів. В одних творах переважають елементи образотворчості, в інших – ідея (або сюжет) роз-

криваються в більш узагальненому плані, зображення поєднується з узагальненістю. Рішення цілком залежить від творчого методу композитора, від того, як він розуміє завдання музики» (Арановський, 1962: 25-26).

Існує класифікація музичної програми Л. Казанцевої, яка виглядає наступним чином:

1. Узагальнена програмність, для якої «характерна саме загальна (навіть симфонічна) вказівка немuzичного компонента на тему музичного твору. <...> У даному випадку в музичному творі можливе втілення абстрактних понять, таких як «героїчна боротьба», «любов», «порив до свободи», «доля» й т.д. (Казанцева, 2009: 272). До цього типу відноситься такий твір, як «Казки» для оркестру М. Римського-Корсакова;

2. Узагальнено-сюжетна програмність «займає проміжне місце між узагальненим втіленням немuzичних компонентів і послідовним розгортанням сюжетної колізії» (Казанцева, 2009: 273). До цього типу належать симфонічна поема «Ромео і Джульєтта» П.І. Чайковського, «Шехеразада» М.А. Римського-Корсакова;

3. Сюжетна програмність «має на увазі послідовне відображення заявленої теми (Казанцева, 2009: 273). До такого типу відносяться цикл «Парнас, або Апофеоз Кореллі» Ф. Куперена та роман-симфонія «Лабіринти» для фортепіано Н. Сидельникова;

4. Картинно-описова програмність, «призначена для розлого-епічного показу обраної теми. Найдоречнішою вона є в музичних портретах (Ф. Куперена, Р. Шумана, Б. Тищенко), музичних пейзажах (віднесемо сюди фортепіанні етюди Ф. Ліста «Заметіль», «Блукаючі вогні», «Хоровод гномів», «Шум лісу», «Море» й інші пейзажі К. Дебюссі (Казанцева, 2009: 274).

Але в цьому випадку перед нами твір, котрий має незвичну програму, а саме інструментально-концентричну програму, котра, окрім налаштування слухачів і виконавців на певний образний лад, пов'язана також із інструментальним складом духового оркестру.

Аналіз досліджень. Музикознавчих досліджень, присвячених творчості Дж. Маккея, небагато, зокрема, це праця дослідника із Джорджії (США) Дж. Е. Волленса «Аналіз та диригентський путівник для виконання» (2009). Оркестровому стилю композитора присвячена праця

американської дослідниці Р. Філіпса «Джон Маккей: композитор, його композиторський стиль і диригентський аналіз творів „Redline tango” й „Турбіна»» (2007), а також дисертація В.Л. Лейка «Диригентський аналіз та виконавські рекомендації щодо «Пісні з кінця світу» Джона Маккея» (Лейк, 2018), де автор розглядає диригентські аспекти творів Дж. Маккея.

Але ж питання саме програмності у творах для саксофона з духовим оркестром досі не ставали предметом досліджень науковців. Оскільки такі програмні твори існують і привертають увагу як виконавців, так і педагогів, постає нагальна потреба їх всебічного та ретельного вивчення.

Мета статті – висвітлити художні особливості концерту для саксофона сопрано з духовим оркестром Дж. Маккея, означити їхній зв'язок із програмністю твору.

Виклад основного матеріалу. Становлення оригінального академічного репертуару для саксофона в супроводі духового оркестру відбувається із середини ХХ століття. Найбільше значення та популярність отримали такі твори: концерт для саксофона з духовим оркестром П. Крестона (1941), Концерт для саксофона з оркестром М. Голтліба (1974), Концерт-капричіо для саксофона з оркестром Г. Калінковича (1977), Фантазія для саксофона з оркестром К. Сміта (1983), А. Крепен – композиція «Присвята Саксу» для саксофона з духовим оркестром (1993), композиція «Птахи» для саксофона з оркестром Т. Машіма (1995), Концерт для саксофона альта з духовим оркестром Д. Маслянки, композиція «Ескападес» для саксофона з оркестром Дж. Уільямса (2002), Концерт для саксофона з оркестром Дерека Буржуа (2003), Л.С. Алляркон «Концертанго» для саксофона з духовим оркестром (2004), Концерт для саксофона-сопрано з духовим оркестром Дж. Маккея (2007), Концерт для саксофона та духового оркестру Стівена Брайнта (2014), Джордан Гудефін «Скерцо фуріозо» для дуету саксофоністів та духового оркестру (2014), О. Кальмель композиція «Краєвид Манхеттена» для саксофона з духовим оркестром (2015).

Найбільш масштабним твором цього періоду став концерт О. Кальмеля «Краєвид Манхеттена» в семи частинах для саксофона з духовим оркестром. Твори кінця ХХ – початку ХХІ століть демонструють різні жанрові та стильові особливості, отже, й художньо-образні картини: це й образи природи, і відтворення картин міського життя, і роздуми на релігійну й побутову тематику. Взагалі початок ХХІ століття означений пошуками нових засобів виразності: особливих звукових і тембрових містків, ладових експериментів.

На сучасному етапі продовжується поповнення скарбниці творів для саксофона в супроводі оркестру духових інструментів. Звернення композиторів до цього напрямку зумовлене тим, що він дає змогу розкрити всю силу, багатоплановість, потужність звучання великого духового оркестру та одночасно продемонструвати всі можливості саксофона як концертного, віртуозного інструменту. Із сучасних композиторів, які звертались у своїй творчості до вищезначеного напрямку, варто виділити американського композитора Дж. Маккея (р.н. 1973). Особливе місце в творчості майстра займає духовна оркестрова музика, котра зробила його всесвітньо відомим у колі людей, причетних до духових оркестрів, що зумовлене новаторським підходом до аранжування та композиції і дозволяє впізнати музику Маккея серед іншої. Високий професіоналізм композиторської мови Дж. Маккея визнаний на державному та міжнародному рівнях. У 2014 році він став наймолодшим композитором, прийнятим до «American Bandmasters Association» – авторитетної асоціації оркестрових композиторів. А в 2018 році він отримав премію від Американської академії мистецтв і словесності.

Концерт для саксофона сопрано з духовим оркестром Дж. Маккея написаний у 2007 році. Присвячено його видатному сучасному американському саксофоністові Дональду Фабіану, який є солістом Далласького духового оркестру (Даллас, США). Цикл побудовано з п'яти частин: I – Прелюдія, II – Шерсть, III – Метал, IV – Дерево, V – Фінал. Як ми бачимо, три частини з п'яти мають програмні назви, тісно пов'язані з образними, художніми та виконавськими характеристиками твору.

Дж. Маккей – не перший композитор, який у творі для саксофона з духовим оркестром використовує програмні назви для частин або навіть для всього циклу. Японський композитор Тошіо Машіма в своєму концерті «Птахи» (1995), який, як ми бачимо, має програмну назву, кожна з частин також окреслює певною назвою, а саме: I частина – «Горобець», II частина – «Чайка», III частина – «Фенікс». У цьому випадку композитор звертається до образів природи, точніше до фауни, й характер кожної пташки та середовища її помешкання визначає художню специфіку й характер музики відповідної частини. Іншим подібним прикладом є Концерт для саксофона з оркестром Девіда Маслянки, створений у 1999 році. Він має п'ять частин: I частина – пісня «Вогонь в землі», II частина – інтерлюдія «Яскраве вікно, твоя ніч повна зірками», III частина – пісня: «Дорогий Ісус,

що ти зробив?!», IV частина – інтерлюдія «Зоряна ніч», V частина – пісня: «Мортал, чи бачив ти це?». Частина цього концерту мають назви, що відсилають нас до біблійної тематики. У Д. Маслянки є Меса, частини якої мають схожі назви.

Таким чином, програмність цього твору відкриває ще один горизонт семантичної і художньо-образної направленості в академічних творах для саксофона в супроводі духового оркестру. Ще одним зразком програмності слугує твір сучасного французького композитора Олів'є Кальмеля – «Краєвид Манхеттена». Цей грандіозний опус складається із семи частин, кожна з яких має назву відповідно до найвідоміших місцин одного з найбільших мегаполісів світу Нью-Йорка: I частина «П'ята авеню», II частина «Таймсквер», III частина «Центральний парк», IV частина «Хайлайн», V частина «Два мости», VI частина «Термінал Гранд централ», VII частина «Фінансовий район». У цьому творі композитор вимальовує різні частини міста, що мають відмінний характер, неоднаковий ступінь напруги, але все ж таки є частинами одного цілого.

Повернімося до твору Дж. Маккея й розглянемо його детальніше.

Джон Маккей каже про свій твір: «Для мене саксофон – це різновид інструмента гібрида; він весь металевий, але з дерев'яною тростиною. Замість помп, які мають мідні духові, саксофон має клапани, як у дерев'яних духових. Отже, я маю інструмент, який складається з трьох матеріалів: шерсть (подушки та клапани), метал (канал інструмента, основна частина) та дерево (тростина). Насправді кожен інструмент в оркестрі міг би підійти під одну (або більше) з цих «категорій». Мідна секція зроблена з металу, арфа – з металу та дерева, дерев'яна духовна група має клапани тощо. Усвідомлення цього дало мені основну ідею твору: композиція з багатьма внутрішніми частинами, які називаються Шерсть, Метал і Дерево, та з інструментовкою, обраною за принципом відповідності до матеріалу, з якого зроблений інструмент. Інші частини написані для цілого оркестру» (Maskey, 2007).

Твір починається з «Прелюдії», дуже короткої увертюри до концерту з матеріалом, який означає та передвіщає появу кожної із наступних частин. «Прелюдія» написана в простій тричастинній формі з неточною, трохи розширеною репризою. Починається частина з барвистого та переливчастого звучання дерев'яних духових разом із групою саксофонів, арфою, фортепіано й усією групою ударних. У другому такті додаються труби та гобої, які виконують гострий синкопований рит-

мічний малюнок; у третьому такті підключаються й валторни, всі вони підводять до появи соліста.

Сопрано саксофон з'являється вперше із стрімким висхідним пасажом за звуками гами до мажор, доходячи до тонічного звуку, після чого звучить тризвук цієї гами, котрий завершується подібним глісандо низхідним пасажом. У цей час оркестр, а саме дерев'яні духові, арфа, рояль та перкусія, створюють ефект і характер, що нагадує роботу якогось двигуна. Оркестрове звучання створює характер пульсуючого механізму та малює в уяві образи руху. Наступна фраза саксофона соло також побудована на гаммі та тризвукові до мажору, й цього разу злітає вже до терцового тону й знову стрімголов спускається донизу. Характерною та відмінною ознакою всієї частини в партії соліста є стрімкий, висхідний рух шістнадцятими, що немов би змальовує образи, пов'язані з цілеспрямованістю, наполегливістю та рішучістю.

Другою частиною є «Шерсть» або «Повість». Назва саме така, тому що такі важливі елементи інструмента, як подушки з англ. «pads» являють собою фетрові, тобто шерстяні диски, затягнуті шкірою, за допомогою яких прикриваються отвори на каналі інструмента. Також із шерсті або з повсті вироблені різноманітні підкладки та прокладки, що амортизують і роблять майже безшумним стук клапанів. Ця частина має етюдний характер і покликана продемонструвати технічні аспекти гри на саксофоні, тож вона містить у собі багато пасажів, котрі вимагають швидких та скоординованих пальцевих рухів, багато прийомів, пов'язаних зі зміною висоти звуку для того, щоб продемонструвати, як на саксофоні можна виконувати звуки різної висоти, використовуючи при цьому мінімальні рухи пальців. Виконавець на саксофоні здатен виконувати звуки однієї висоти, використовуючи при цьому різну аплікатуру, внаслідок цього прийому йому під силу досягти різного тембрового забарвлення звуків однієї висоти. У цій частині ми маємо змогу почути ноти, виконані з використанням додаткових аплікатур, унаслідок чого тембр нот буде змінюватися від звуку до звуку, тоді як висота ноти залишатиметься незмінною. Таким чином, солісту потрібно підібрати такі аплікатури, при використанні яких можна досягти найближчої відповідності у висоті звуку та максимальної різниці у тембрі.

Інше питання, крім «з чого зроблений саксофон?», яке ставить перед собою автор – це «на що він здатен?». Друга частина немов би каже нам: на саксофоні можна виконувати деякі дивні, чудернацькі звуки. Із змінами висоти ноти та дивними аплікатурами ця частина є дуже своєрідною й

особливою. Вона насичена нетрадиційними засобами виразності, такими як альтернативна аплікатура, портаменто (від соліста вимагається змінити висоту звука між двома нотами, відповідно до портаменто на струнних інструментах; не завжди можливо досягти абсолютного ефекту портаменто, але соліст повинен намагатись досягти якомога більшої відповідності цьому ефекту, замість виконання глісандо лише за допомогою аплікатури).

«Pitch bend» – зміна висоти ноти. Це схожий до портаменто ефект, але без визначеного закінчення висоти звука. Соліст змінює висоту ноти (у вказаному стрілкою напрямку) доти, доки триває ця нота. Всі подібні ефекти у цьому творі низхідні.

Прискорюваний ритм, коли від соліста вимагається виконання серії звуків у межах вказаної тривалості таким чином, щоб вона прискорилась рівномірно. Починати слід із восьмих і поступово прискорювати, наскільки це дозволяє технічна майстерність.

Слеп (слепована атака) – це відомий нетрадиційний виконавський прийом для багатьох саксофоністів. Слепована атака виконується за допомогою різкої артикуляції початку звуку, котра спричиняє висоту звуку цієї аплікатури та шум плескання тростини на початку звуку. Шум плескання виникає внаслідок присмокування язика до тростини з наступним своєчасним відстороненням язика. Першими композиторами, які почали використовувати цей прийом, були французи Клод Дебюссі та Едгар Варез. На саксофоні слеп використовується ще з початку ХХ століття та започаткований із царини джазової музики. На саксофоні розрізняють два види цього прийому: 1) відкритий (язиковий), має визначену висоту й різні динамічні градації; 2) закритий (губний), без визначеної висоти, в діапазоні піано, мецо-піано (Максименко, 2013: 220).

З огляду на форму всього циклу, друга частина виконує функцію, котра зазвичай закріплена за першою частиною, сонатним алегро у класичних концертах. Форма частини близька до сонатного алегро, можна виділити головну партію (такт 9), сполучну партію (такт 30), побічну (такт 40), заключну (такт 56). Слід зауважити, що на тематичному розгортанні протягом усього циклу, а саме в одному тематичному зерні першої теми І частини та побічній партії ІІ частини, розробка виконана на матеріалі головної і побічної партій. У цілому музичний матеріал усєї частини є постійним рухом, музика не стоїть на місці. Це немов би двигун, елементи якого постійно рухаються та обертаються. З огляду на це можна припустити, що назва «Шерсть» («Повсть») пов'язує характер

музики з характером роботи агрегату, що катає шерсть і робить з окремих тоненьких ниточок міцну та надійну матерію.

Третя частина – «Метал» – відповідає на запитання «на що здатен саксофон?» наступним чином: «Саксофон може грати високо та дуже мило й чарівно». Ця частина написана переважно для металевої перкусії і мідних духових. Вона м'яка та лірична, на противагу дивній попередній частині. Це ліричний центр усього твору. Оскільки цей концерт має п'ять частин, що є нетиповим для класичної форми концерту, то цей епізод виконує функцію повільної частини циклу. Назва «Метал» програмна, що, в першу чергу, вплинуло на інструментальний склад оркестру та підхід до аранжування. Незважаючи на повільний темп і наявність синкопованого ритму, в цій частині присутня спільна риса з темою Прелюдії, а саме висхідний рух в темі. Завдяки тому, що автор використовує лише інструменти, зроблені з металу, виникає особливий тембровий ансамбль. Тембр саксофона сопрано, як відомо, і так доволі пронизливий та «ріжучий», а тут, коли саксофон сам на сам із мідною групою інструментів, саксофон тим паче чудово чути на будь-якому нюансі та в будь-якому регістрі, що дозволяє солістові грати у найкомфортнішому нюансі.

Виглядало б дивно писати концерт для саксофона, незважаючи на той факт, що саксофон досить часто чують як інструмент, котрий виконує прості мелодії в інтимній обстановці, скажімо, в якомусь клубі або кафе. Четверта частина – «Дерево» – відповідає цій думці про саксофон – це проста пісня. Вона інструментована для дерев'яних духових (включаючи флейти, які не виробляються наразі з дерева), контрабасу, арфи, фортепіано, маримби, як і в кожній частині групи саксофонів. Інший твір композитора, дуже схожий за жанром, який міг спонукати його до написання концерту, це «Танго червоної лінії» («Redline tango») та, особливо, соло сопрано саксофона, що пронизує та скріплює всю п'єсу.

Ребека Філіпс зауважує: «Його оркестровка використовує звичайний інструментарій, але з додаванням сопрано саксофону; його звичайний підхід до аранжування для духових та ударних мінімізує проблеми, пов'язані з поєднанням звучання різних інструментів та звуковим балансом, які можуть виникнути в диригента» (Phillips, 2007: 72).

Четверта частина також написана в жанрі танго. Форма частини є куплетно-колінною. Як і в третій частині, інструментальний склад оркестру створює своєрідну темброво-колеристичну палітру. Особливого забарвлення надає ансамбль

маримби, арфи та роялю. Вони втрюх та контрабас створюють ритмічну базу для всього оркестру. Програмність у цій частині проявляє себе у вимогах до тембрового ансамблю. Оскільки саксофон тут поєднується з дерев'яними інструментами, які звучать більш тихо та м'яко, то наявний м'який тембр та м'які штрихи.

П'ята частина концерту – «Фінал». Ось невеличка передісторія від композитора: «Мій вчитель у коледжі був композитором, його звали Джон Корігліано. Ще до того, як я почав вчитися в нього, моїм улюбленим твором був його концерт для кларнета з духовим оркестром. Це не самий вражаючий твір, але це просто один з найкращих духових концертів, що коли-небудь були написані» (Mackey, 2007). Кларнетовий концерт Корігліано досить суттєво вплинув на твір Маккея. «Фінал» починається з майже прямої цитати концерту Корігліано. Але насправді ця цитата – це цитата цитати. Сам Корігліано процитував у цих тактах твір композитора XVI сторіччя Джованні Габріеллі «Sonata Pian e Forte». Після цієї присвяти своєму вчителю Дж. Маккей пише партію соліста, наповнену протягом чотирьох хвилин безперервною віртуозністю.

Саме це відповідь на запитання «на що здатен саксофон?», і ця відповідь проста. Саксофон може виконувати надзвичайно складний та віртуозний матеріал. Ця частина написана в складній тричастинній формі з віртуозною каденцією між другою та третьою частинами. Фінал підсумував теми, що звучали в попередніх частинах, зокрема в першій частині. Перша та остання частини утворюють тематичну арку, яка обрамляє весь твір. Головна тема частини починається зі стрімкого висхідного пасажу, що переходить у бурхливі синкоповані пасажи, які перетинаються з оркестровими вставками-акордами. Все це створює характер та образ, пов'язаний із боротьбою та цілеспрямованістю, незважаючи на будь-які перепони. Тема знову, як і в попередніх частинах, будується на висхідних паса-

жах. Ця тенденція пронизує весь твір від перших до останніх тактів та є художньо-образним зерном усього концерту, з якого розгортається весь наступний музичний матеріал. Фінал – напрочуд технічно складна частина, насичена блискучими пасажами, широкими стрибками та ритмічними несподіванками. Однією з особливостей Фіналу є потреба виконувати подвійне стакато в кодї частини, коли напруга набуває найвищої пікової точки. Цей прийом дозволяє підкреслити та посилити відповідний характер, досягнути необхідного образного стану.

Висновки. Розглянутий Концерт для саксофона сопрано з духовим оркестром Дж. Маккея, прем'єра якого відбулась 23 жовтня 2007 році у м. Даллас (США) у виконанні Далласького духового оркестру, солістом якого був Дональд Фабіан (йому присвячено цей твір), складається з п'яти частин, контрастно зіставлених між собою. Образний зміст починається від епічних, наповнених радістю, до інтимних, звернених до внутрішнього світу людини, художніх образів. Простежується близькість частин не тільки тематично, а й на рівні ладотональності, а також інтонаційної єдності всіх розділів. Композитор називає частини програмними назвами та пов'язує цей напрям із підходом до аранжування частин твору, внаслідок чого й виникає те особливе звучання, що характеризує своєрідність художньо-образного складу музики та його семантичних напрямів.

Отже, виходячи із вищезазначеного та спираючись на сукупність усіх згаданих вище факторів, можна стверджувати, що програмність є тим рушієм, який створює й налагоджує зв'язок із образно-художньою стороною твору та є його важливим засадничим елементом. Існують підстави також стверджувати, що перед нами твір з незвичайною програмністю, а саме так званим інструментально-концентричним видом програмності, що може стати перспективним вектором для подальших наукових досліджень феномену програмності в музиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Г. Что такое программная музыка? Москва: Музгиз, 1962. 117 с.
2. Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры. Астрахань: «Волга», 2009. 368 с.
3. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство*. 2013. В. 47. С. 217-223.
4. Хохлов Ю. Н. О музыкальной программности. Москва: Музгиз, 1963. 144 с.
5. Lake William Leroy Conductor's Analysis and Performance Guide for John Mackey's Songs from the End of the World, Greensboro, North Carolina, 2018. 65 p.
6. Mackey J. Soprano sax concerto. URL: <https://www.johnmackey.com/music/soprano-sax-concerto/>
7. Phillips, Rebecca L., «John Mackey: the composer, his compositional style and a conductor's analysis of Redline Tango and Turbine», Louisiana, 2007. 116 p.
8. Wallace J. D. John Mackey's concerto for soprano sax and wind ensemble (2007): An analysis and conductor's guide to performance, Georgia, 2009. 143 p.

REFERENCES

1. Aranovskij M. G. Chto takoe programmaja muzyka? [What is program music?]. Moskva: Muzgiz, 1962 [in Russian].
2. Kazanceva L. P. Muzykal'noe sodержanie v kontekste kul'tury [Musical content in the context of culture]. Astrahan: «Volga», 2009 [in Russian].
3. Maksymenko L. Specyfika suchasnykh pryjomiv ghry na saksofoni (na prykladi saksofonnoj tvorchosti kompozytora V. Runchaka) [The specifics of modern methods of playing the saxophone (on the example of saxophone works by composer V. Runchak)]. Kyiv musicology, 2013, Vol. 47, pp. 217-223 [in Ukrainian].
4. Hohlov Ju. N. O muzykal'noj programmnosti [About musical programming]. Moskva: Muzgiz, 1963 [in Russian].
5. Lake William Leroy Conductor's Analysis and Performance Guide for John Mackey's Songs from the End of the World, Greensboro, North Carolina, 2018, p. 65
6. Mackey J. Soprano sax concerto. URL: <https://www.johnmackey.com/music/soprano-sax-concerto>
7. Phillips, Rebecca L., «John Mackey: the composer, his compositional style and a conductor's analysis of Redline Tango and Turbine», Louisiana, 2007. 116 p.
8. Wallace J. D. John Mackey's concerto for soprano sax and wind ensrmbles (2007): An analysis and conductor's guide to performance, Georgia, 2009. 143 p.