



*Музыкальные
инструменты*

В. ИВАНОВ

САКСОФОН

Саксофон наделен от природы особым богатством выразительных возможностей, гибким вибрирующим тоном, сочностью, глубиной и выразительностью звучания. Он имеет дар жанрового перевоплощения: может быть строгим и серьезным в старинной музыке, поэтичным — в партитурах, экспрессивным и озорным — в джазе.

Андрей Петров



В. Иванов

САКСОФОН

Содержание

Конструкция инструмента

Секреты звукоизвлечения

Звуковая палитра саксофона

Адольф Сакс. Путь к озарению

Саксофон в Европе и России

Мастера игры на саксофоне

Саксофон в джазе

Советская саксофонная школа

Музыкальная летопись саксофона

КОНСТРУКЦИЯ ИНСТРУМЕНТА

Если мы рассмотрим в отдельности каждый инструмент, то обнаружим в нем чудесные индивидуальные свойства, как это мы находим у людей, если хотим поближе узнать их.

Л. Стоковский

Саксофон легко можно выделить среди других духовых музыкальных инструментов. Его форма похожа на курительную трубку, что придает ему элегантную грациозность.

Саксофон состоит из трех основных частей: мундштука с тростью, подмундштучной трубки и корпуса с развитой системой клапанно-рычажного механизма. Конец трубки инструмента имеет форму развернутого вверх раструба.

Самой, пожалуй, важной частью инструмента является мундштук. По своему внешнему виду он представляет собой выточенный и отшлифованный из каучука, эбонита, оргстекла или специального сплава металлов полый цилиндр клювообразной формы. Этот характерный вид придает ему срез, сделанный в верхней части, который служит исполнителю удобной опорой для верхних зубов. Под срезом имеется отверстие прямоугольной формы, переходящее в идеально ровную площадку, на которой крепится трость.

Строго рассчитанный внутренний профиль мундштука, требующий при изготовлении точной, можно сказать, ювелирной работы, во многом определяет качество звука саксофона. Именно здесь в так называемой звуковой камере происходит зарождение звука.

Весьма необходимой принадлежностью мундштука является трость, которая выполняет роль язычка – возбудителя колебаний воздуха внутри трубки саксофона. Трость вырезается из ствола зрелого тростника. Она имеет прямоугольную форму, утончающуюся кверху. Саксофонисты обычно выбирают трость по плотности, толщине, блеску ее верхнего слоя. Тыльная сторона трости – это плоская, хорошо отшлифованная поверхность. Форма поперечного сечения, ширина, толщина и фигурация среза трости, а также зрелость камыша оказывают существенное влияние на ее упругие свойства. Ведь от них зависят как степень возбуждения язычка (соответственно и легкость звукоизвлечения), так и качество извлекаемых звуков (устойчивость интонации, тембр, громкость). Для поддержания необходимых условий колебательного процесса трость изготавливают соответственно размерам мундштука, чтобы ее так называемая рабочая часть была несколько шире и длиннее его проема, а толщина «сердцевины» и кончика соразмерялась с крутизной скоса мундштучной площадки. Необходимым условием для работы трости является прочная ее фиксация на площадке мундштука. На саксофоне это осуществляется с помощью специального зажима.

Корпус саксофона представляет собой коническую трубку параболической формы. Нижняя, изогнутая часть саксофона прикреплена к основной части корпуса с помощью U-образной трубки (сапожка). Верхний же конец корпуса или так называемая подмундштучная трубка изогнута в противоположную от раструба сторону под углом примерно 90°. Такое строение корпуса является необходимым с точки зрения акустики и удобства игры на саксофоне. Однако высокие инструменты семейства – сопранино и сопрано, как правило, изготавливаются с прямой конусообразной трубкой. Параметры трубки саксофона колеблются в зависимости от размеров каждого вида инструмента.

Корпус саксофона изготавливается из цветного металла, состав сплава и толщина которого во многом влияют на тембр звука. На изготовление трубки идут в основном томпаковая медь или специальный металлический сплав. Сверху корпус инструмента серебрят или покрывают позолотой, а иногда и лаком.

В стенках корпуса саксофона высверлено 25-27 звуковых отверстий, размеры которых увеличиваются вместе с расширением звукового канала инструмента. Они связаны с клапанно-рычажной системой, позволяющей исполнителю изменять длину колеблющегося в трубке столба воздуха и получать таким образом хроматический звукоряд в пределах доступного конструкцией инструмента звукового диапазона.

Первым отрезком этого звукоряда являются звуки от *си-бемоль* малой октавы до *до-диез* второй октавы. Звуки, лежащие выше данного отрезка, извлекаются способом передувания. Для этого инст-

румент снабжен сдвоенным октавным клапаном, который связан с двумя небольшими регистровыми отверстиями, расположенными соответственно требованиям акустики на $1/8$ (у края верхнего конца основной трубки) и $1/15$ (на середине подмундштучной трубки) всей длины корпуса инструмента. Принцип действия сдвоенного октавного клапана заключается в том, чтобы помочь резонирующему столбу воздуха раздробиться, тем самым осуществляется передувание звуков хроматической шкалы инструмента на октаву. Поэтому регистровые отверстия высверливаются в корпусе саксофона точно в месте образования одного из узлов стоячей волны¹. Одно регистровое отверстие обеспечивает передувание на саксофоне на участке хроматического звукоряда от *ре* второй октавы до *соль-диез* второй октавы, другое – в пределах от *ля* второй октавы до верхней границы звукового диапазона инструмента. Таким образом, регистровые отверстия играют основную роль в расширении хроматического звукоряда саксофона.

Что касается принципа изменения высоты звуков во время игры, то он довольно прост: саксофонисту необходимо лишь нажать или отпустить пальцами соответствующие этим звукам клапаны или рычажки. При этом последовательно открывая звуковые отверстия, саксофонист получает хроматическую гамму.

Таким образом, современный саксофон – это инструмент сложной конструкции, не зря над его созданием работают люди самых различных специальностей: от инженера-акустика до рабочего сборочного цеха и музыканта-эксперта.

СЕКРЕТЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

И, распахнувши двери чудесам, –
Как влажный ветер, шевелящий дюну, –
Он, саксофон приблизивши к устам,
В раскрытый клюв легко и нежно дунул.

Я. Белинский

Игра на саксофоне, как и исполнительство на других духовых инструментах, является искусством сложным. Ведь саксофонисту необходимо во время игры координировать разнообразные действия зрения, слуха, памяти, двигательного аппарата, волевых и эмоциональных усилий.

Прежде чем извлечь звук на саксофоне, исполнителю необходимо взять мундштук в рот, особым образом сомкнуть и напрячь губы, затем произвести вдох и послать воздух в инструмент.

Когда говорят о дыхании музыканта, играющего на духовом инструменте, то, прежде всего, имеют в виду его специфическое так называемое исполнительское дыхание, которое помимо своей основной функции – газообмена – выполняет еще одну – звукообразования. Исполнительское дыхание отличается от обычного, как правило, неравномерностью соотношения дыхательных фаз: вдох, как правило, берется музыкантом короткий, а выдох делается продолжительный.

Специфика игры на саксофоне требует от исполнителя не только свободного владения техникой профессионального дыхания, но и умения правильно согласовать его с работой губ, языка, пальцев.

Не менее сложные и тонкие действия выполняют у саксофониста при игре губы, так называемый его амбушюр – мышечно-физиологический комплекс, состоящий из мышц лица, губ, челюсти. Особая же сложность работы губ заключается в управлении колебательным движением трости, а также в их способности быстро и точно менять напряжение в соответствии с высотой и силой извлекаемых звуков. Здесь саксофонисту, конечно, не обойтись без таких выработанных качеств амбушюра, как достаточная сила, гибкость и выносливость.

В звукообразовании на саксофоне особая роль принадлежит и языку, который регулирует движение вдыхаемой струи воздуха в инструмент и обеспечивает возникновение звука. Технике языка сак-

¹ Узел колебаний – место минимальных амплитуд в системе, по которой распространяются звуковые волны. Узлы и противоположные им пучности, т. е. места максимальных амплитуд, наблюдаются при наличии стоячих волн в колеблющейся системе. Стоячая волна получается при сложении двух волн одинаковой силы, бегущих в противоположных направлениях.

софонист придает большое значение, так как она способствует получению разнообразных оттенков звучания, для чего исполнитель использует различные штрихи – приемы извлечения, ведения, окончания и соединения звуков. В нотной записи штрихи обозначаются особыми значками в виде точек, черточек, лиг, заостренных клиньев и т. п. или соответствующими словами, например, *legato*, *tenuto*, *staccatissimo*, *secco* и другими. Штрихи указывают исполнителю на степень четкости возникновения звука, так называемую атаку. Одни штрихи исполняются саксофонистом энергичным, но не подчеркнутым ударом языка. К такой группе относятся штрихи *detache* и *tenuto*. Другие штрихи имеют резкое, акцентированное начало звукоизвлечения, как, например, *marcato* и *martele*, или острое, отрывистое, как *staccato*. Для штрихов *legato*, *non legato* и *portato* характерны плавные, смягченные толчки языка.

Особую группу образуют комбинированные штрихи, которые сочетают в себе элементы различных штрихов. Они отличаются более сложным характером атаки звука. К ним относятся штрихи *rog-tamento*, *frullato*, *glissando*.

Звуковая палитра саксофона обогащается и за счет применения *vibrato* – эффекта, возникающего вследствие изменения напряжения и давления губ на трость и силы выдыхаемой струи воздуха. Этот прием придает звучанию инструмента особую мягкость, теплоту и эмоциональную насыщенность, особенно при игре кантилены.

В игре на саксофоне активно участвуют пальцы. Их движения, как нетрудно убедиться, разнообразны, координированны, точны. Эти качества приобретаются саксофонистом только в процессе долгих, целенаправленных упражнений.

Весь процесс звукоизвлечения протекает под непрерывным контролем строгого «диспетчера» – слуха. Он определяет качество воспроизводимых звуков – громкость, продолжительность, высоту, тембр и одновременно выявляет какие-либо недостатки в игре. Слух исполнителя является главным стимулятором в цепи образно-музыкальных представлений и восприятий, или, как принято называть, в «предслышании» звука-образа.

В образовании звука на саксофоне отражен скрытый для глаз физический процесс. Как мы уже говорили, одновременно с атакой звука саксофонист подает в мундштук сжатый воздух. Трость, пропустив предварительно в канал саксофона первую порцию воздушного давления, быстро прижимается к краям мундштука. Так начинается первая фаза колебаний трости. Распространяясь по трубке саксофона, воздушная волна доходит до звуковых отверстий или раструба инструмента. Затем, не изменяя своей фазы, волна отражается в обратном направлении. При этом в канале саксофона образуется стоячая звуковая волна. Дойдя до трости, вибрирующий воздух заставляет ее возвратиться в первоначальное положение, завершая тем самым вторую фазу и собственно весь цикл колебательного процесса. Причем за это время воздушная волна успевает пробежать по каналу саксофона путь в прямом и обратном направлении.

ЗВУКОВАЯ ПАЛИТРА САКСОФОНА

Только саксофон может передать нежность и страсть, оттененные сдержанной силой...

Ж. Визе

В этих словах известного французского композитора очень точно охарактеризована выразительная сторона звучания инструмента. Звуковая палитра саксофона, характерная богатыми красками, способна создать самые различные по настроению и содержанию музыкальные образы. Звучание инструмента действительно индивидуально – подобно человеческому голосу.

Современный саксофон имеет довольно обширный звуковой объем, охватывающий четыре полных октавы – от *си-бемоль* малой октавы до *до* пятой октавы (по нотации), который используется преимущественно в сольных произведениях. В оркестровом же и ансамблевом музицировании употребляется несколько меньший диапазон, составляющий две с половиной октавы – от *си-бемоль* малой октавы до *фа-диез* третьей октавы.

Саксофон является транспонирующим инструментом и звучит в зависимости от своего строя на соответствующий интервал ниже или выше нотной записи. Забегая вперед, скажем, что существует несколько разновидностей современных саксофонов, отличающихся пропорциями, размерами и настройкой. Семейство саксофонов объединяет шесть видов инструментов: сопранино, сопрано, альт, тенор, баритон и бас, которые используются композиторами в различных тембровых сочетаниях в современных симфонических, духовых и джазовых оркестрах. Есть и более низкие по звучанию инструменты – саксофон-контрабас и -субконтрабас. Эти разновидности применяются в исполнительской практике редко.



Разновидности саксофона: альт (слева), сопрано (справа)



Разновидности саксофона: тенор (слева), баритон (справа)

Диапазон каждого саксофона можно условно разделить на четыре регистра: нижний, средний, высокий и высший. Для них характерно звуковое разнообразие, на что обратил внимание еще в прошлом веке французский композитор Гектор Берлиоз. По его мнению, звук у саксофона «мягкий и трогательный вверху, полный и маслянистый внизу, а в среднем регистре обладает какой-то особенной глубокой выразительностью... В целом – это совершенно своеобразный тембр, вызывающий неясные ассоциации со звучанием виолончели, кларнета, английского рожка с примесью металлического оттенка, что придает ему особый характер»².

Действительно, нижнему регистру инструментов свойственна плотная, густая, несколько порой грубоватая звучность, легко доступная при игре *f* не всегда поддающаяся в нюансе *p*. Этот регистр хорошо передает напряженное и трагическое состояние в музыке. Наиболее выразительным и ярким по звучанию является средний регистр, в пределах которого возможно применять любую степень динамической нюансировки. В этом отрезке звукоряда саксофону присуща мягкая, благородная и светлая звучность. Высокий регистр характеризуется большей яркостью, чем средний регистр, и эффектным, своеобразным колоритом. Звуки же высшего регистра, весьма трудные для воспроизведения, отличаются тембровой однородностью, еще большей напряженностью и пронзительностью. Динамическая нюансировка и техническая подвижность здесь очень ограничены.

² Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке Т. 2.-М., 1972.-С. 492.

Несмотря на общую звуковую однородность всего семейства, не все виды саксофонов одинаковы и равноценны по своим звуковым качествам в различных регистрах.

Саксофон-сопрано, являясь самой высокой разновидностью семейства, обладает ярким и выразительным звуком, напоминающим звучность малого кларнета, однако в отличие от него имеет все же более мягкий оттенок звучания, в котором отсутствует некоторая резкость, присущая звучанию малого кларнета.

Саксофон-сопрано в нижнем и среднем регистрах несколько напоминает тембр английского рожка, а в верхнем и частично в высшем регистре при динамике *f* и *ff* – корнет. Этому инструменту свойственно полное и сочное звучание. Наиболее выразительное, красивое и благородное звучание саксофона-сопрано выявляется в музыке кантиленного характера. Технические возможности этого инструмента также достаточно велики.

Одним из самых выразительных представителей семейства саксофонов является саксофон-альт. Богатство и многокрасочность его звуковой палитры придают ему качество одного из ярких солирующих голосов духового, симфонического, джазового оркестров, а также различных камерных ансамблей. Эти качества привлекают внимание многих композиторов, которые в своих произведениях поручают саксофону-альту исполнение напевных, кантиленных мелодий и сложных технических пассажей.

Звуки среднего регистра альтового саксофона напоминают тембр человеческого голоса, а при усилении динамики характер звучания инструмента приобретает черты экспрессивности и драматизма. Чем выше tessitura, тем больше напряженности в звучании инструмента, так как звукам верхнего регистра присуща некоторая пронзительность, а вместе с тем особая яркость и блеск. В этом регистре возможна динамика от *mf* до *f*. Звуки высшего регистра отличаются еще большей напряженностью и некоторой крикливостью, они доступны лишь в нюансе *f* или *ff*.

Саксофон-тенор, так же как и альт, имеет широкое применение в сольной, оркестровой и камерно-ансамблевой музыке. Благодаря своему полному, «грудному» и сочному звуку и большим техническим возможностям саксофону-тенору доступно исполнение как кантилены, так и технически трудных пассажей.

Саксофон-баритон обладает густой и сильной звучностью, особенно в нижнем и среднем регистрах. Однако его верхний регистр звучит менее выразительно и как бы сдавленно. Саксофону-баритону доступно исполнение мелодий кантиленного характера. Технические возможности инструмента вполне достаточны для исполнения беглых пассажей, гамм и арпеджио.

Саксофону-басу свойственно объемное и насыщенное звучание в нижнем и среднем регистрах. В верхнем же регистре инструмент звучит блекло и несколько хрипло. Технические возможности саксофона-баса ограничены.

АДОЛЬФ САКС. ПУТЬ К ОЗАРЕНИЮ

Биография инструмента насчитывает уже сто пятьдесят лет. Саксофон был изобретен бельгийцем Антуаном-Жозефом Саксом, который известен как Адольф Сакс. Будущий знаменитый музыкальный мастер родился 6 ноября 1814 года в небольшом бельгийском городке Динан, расположенном на реке Мёз, в семье столяра-краснодеревщика Шарля-Жозефа Сакса (1791 – 1865). Динан того времени – это торгующий мануфактурный город с развитым меднолитейным и меднообрабатывающим ремеслом, без которого невозможно производство духовых музыкальных инструментов. Шарль Сакс занимался их изготовлением и довольно успешно, несмотря на то, что был самоучкой. В 1815 году он вместе с женой Мари-Жозеф Массой и годовалым сыном переезжает в Брюссель с тем, чтобы продолжить свое интересное и выгодное дело. Уже в 1818 году королевский альманах называет Шарля Сакса в числе изготовителей музыкальных инструментов, допущенных ко двору короля басков. Все растущая популярность, предприимчивость трудолюбивого динанца были замечены королем. Он назначает его придворным музыкальным мастером, направив энергию и усилия Ш. Сакса на производство и поставку духовых музыкальных инструментов для оркестров бельгийских полков.

Ш. Сакс проявил себя и как неутомимый искатель в усовершенствовании изготавливаемых инст-

рументов, причем не только духовых, но и арфы, гитары, фортепиано. Он выработал новую акустическую теорию о распределении воздушного столба в трубках духовых инструментов, что позволило ему более точно определить расположение звуковых отверстий на стволе деревянных духовых инструментов. Не случайно многие мастера потом копировали его лучшие образцы. Начиная с 1820 года Ш. Сакс стал выставляться на национальных промышленных выставках и получает за усовершенствование и качественное изготовление своих инструментов почетные дипломы и медали. Только с 1825 по 1852 годы ему было вручено двенадцать авторских свидетельств об усовершенствованиях. Интересы изобретателя проявлялись также в области физики, архитектуры. Он увлекался игрой на старинном духовом инструменте – серпенте.

Нет ничего удивительного в том, что дети семьи Саксов росли в окружении различных инструментов и механизмов, в атмосфере творческого труда родителей. Четверо сыновей Ш. Сакса из шести решили продолжить его дело.

Ш. Сакс рано заметил у своего старшего сына Антуана интерес к конструированию и прекрасные музыкальные способности, проявлявшиеся в пении и игре на флейте. Вместо того, чтобы предаваться веселым забавам со своими сверстниками, мальчик предпочитал наблюдать и по возможности участвовать в работе отца в его мастерской. Ш. Сакс старался поддерживать и развивать проявившиеся наклонности сына, сделав вскоре его своим учеником. И это дало свои плоды.

В шесть лет Антуан умел уже без всякой помощи мастерить себе игрушки, а к двенадцати годам приобрел достаточную сноровку в выполнении таких тонких и сложных технических операций, как отливка, точка, шлифовка клапанов, сборка деталей деревянных духовых инструментов, обкатка трубки валторны. В возрасте шестнадцати лет он посылает на выставку вместе с инструментами отца тщательно отделанные им две флейты и кларнет из слоновой кости.

Стремление глубже понять природу музыкальных духовых инструментов, а также усиленная тяга к музыке привели пытливого юношу в Брюссельскую консерваторию, где он обучается игре на кларнете³ под руководством авторитетного в то время кларнетиста и дирижера оркестра Первого пехотного бельгийского полка Валентина Бендера (1801 – 1873). Владение игрой на кларнете помогло Саксу проверять звуковые качества изготавливаемых в мастерской отца инструментов. Исполнительство оказалось также полезным для него в целях пропаганды изобретений.

Насыщенная музыкальная жизнь столицы Бельгии, общение с коллегами-музыкантами оказали, безусловно, огромное воздействие на творческое формирование молодого Сакса – будущего исполнителя, дирижера и педагога. В эти годы Антуан окончательно выбрал путь музыканта-изобретателя. Когда Саксу исполнилось двадцать лет, отец поручил ему руководство своими мастерскими. Именно тогда он делает первые серьезные шаги в области конструирования духовых инструментов.

Одной из значительных работ этого периода жизни Сакса явилось усовершенствование в 1834 году кларнета *in B* немецкой системы, который он снабдил двадцатью четырьмя клапанами, очень удобно расположив их на стволе инструмента. В результате этого усовершенствования кларнет приобрел более однородную окраску звучания, точную настройку звуков и удобную аппликатуру. Кроме того, Сакс, добавив клапан *ми-бемоль* малой октавы, расширил нижнюю границу диапазона этого инструмента. Новый кларнет Сакса был одобрен музыкантами и удостоен на Брюссельской промышленной выставке 1835 года почетной грамоты, а в 1840 году изобретатель получил за его реформу патент. Несмотря на это, инструмент все же не нашел должного практического применения, оставшись своего рода образцом для конструктивных поисков других музыкальных мастеров.

К этому периоду относится также оригинальное усовершенствование старого бас-кларнета, который до настоящего времени сохранил без особых изменений форму и устройство, установленные Саксом. Путем точной разметки трубки бас-кларнета изобретатель проделал большую работу по иному расположению звуковых отверстий, по устранению тембровой разнородности в регистрах и фальшивой интонации, по расширению общего диапазона звучания инструмента. Благодаря добавлению второго клапана для передувания, который вообще отсутствовал в старых басовых кларнетах, в

³ В ряде источников указывается, что А. Сакс занимался также в консерватории по классу флейты (см., например, «Музыкальную энциклопедию». Т. 4. – М., 1978. – С. 820). Однако известно, что на флейте в классе профессора Лау учился брат Адольфа – Альфонс Сакс (1822–1874), который открыл сначала в Брюсселе, а затем в Париже свою фирму по производству музыкальных инструментов. В 1864 году он обанкротился и его инструменты были публично распроданы.

том числе в признанной модели 1793 года дрезденского музыкального мастера Г. Грензера, новый инструмент Сакса приобрел более ясное звучание и легкое звукоизвлечение в верхнем регистре. Сакс отказался от сложенной пополам фаготобразной формы бас-кларнета геттингенского мастера Г. Штрейтвольфа, а для сокращения большого размера инструмента поместил в его верхнюю часть металлическую трубку, изогнутую в форме латинской буквы «S», на которую надевался деревянный мундштук с тростью. Нижний конец бас-кларнета Сакс решил закончить развернутым несколько вперед и вверх металлическим раструбом, расположив на его хвостовике четыре дополнительных клапана. Это придало внешнему облику инструмента типичное очертание курительной трубки.

В 1837 году Сакс представляет басовый кларнет Брюссельскому филармоническому обществу, жюри которого без всяких сомнений решает официально ввести этот инструмент в штат симфонического оркестра (инструкция Сакса по игре на бас-кларнете датирована июнем 1838 года). Это нововведение сразу же заинтересовало многих музыкантов. Так, по настоянию французского скрипача и дирижера оркестра парижской «Гранд-Опера» Ф. Габенек Сакс выезжает в Париж, чтобы представить бас-кларнет музыкантам этого театра. Многие тогда были восхищены характерной мрачной, но в то же время густой и мягкой звучностью инструмента, его вполне достаточными техническими возможностями. Правда, нашлись и противники «*clarinette basse recourbee a pavilion de cuivre*» (бас-кларнета с загнутым медным раструбом). Первым из композиторов, по достоинству оценивших басовый кларнет Сакса, стал француз Дж. Мейербер. Он включил новый инструмент в партитуру оперы «Пророк» (1849).

Сакс решает распространить свой принцип размещения клапанов и на фагот, одновременно он задумывает новую идею по преобразованию английского рожка. Сакс разрабатывает также приспособление для фортепиано, с помощью которого можно было бы быстро перестраивать регистры. Все эти изобретения сулили Саксу большой успех. До своего отъезда в Париж он успел получить уже шесть авторских свидетельств.

Работы по усовершенствованию традиционного кларнета *in B*, бас-кларнета, а также сопрано-кларнета и кларнета системы Т. Бёма⁴ принесли пылливому мастеру не только первые награды, патенты, известность, но и создали хорошую теоретическую и практическую базу его дальнейшим поискам. Тогда-то и зародилась у Сакса идея создания иного типа духового инструмента с совершенно новым инструментальным «голосом». Впрочем, когда же все-таки пришла в голову столь дерзкая мысль?

Именно такой вопрос как-то задал Саксу его друг, в будущем известный композитор и видный историк военной музыки Георг Кастнер (1810–1867). Сакс ответил, что идея захватила его в то время, когда он занимался изучением составов симфонического и духового оркестров. Сравнивая соотношения тембров и силу звучания оркестровых групп, он «подумал о посреднике с характерными особенностями деревянных и медных духовых инструментов, который не мог бы заглушить слабых, но и был наравне с сильными»⁵.

Как известно, рождение всего нового – это всегда и тайна, и неожиданность. Так было и тогда, в Брюсселе, зимой 1842 года. ...Как-то в минуты отдыха Сакс приставил мундштук от бас-кларнета к офиклеиду, медному духовому инструменту басового регистра, и попробовал играть. Едва он извлек первые звуки, как его творческая мысль заработала в нужном направлении. «Как же назвать новый инструмент? – подумал Сакс. – Видимо, просто – саксофон, то есть „звук, найденный Саксом“». Возможно, так оно и было. Сакс, к сожалению, не оставил каких-либо сведений об этом заманчивом эксперименте. «Так вызванное его гением озарение, – писал бельгийский музыкальный критик, композитор и педагог Франсуа Фетис, – дало возможность применить принцип вибрации этого типа инструментов к новой... форме медного духового инструмента, который стал одним из лучших и, без сомнения, самым оригинальным его изобретением»⁶.

⁴ Теобальд Бём (1794–1881) – флейтист-виртуоз придворной капеллы в Мюнхене, а также талантливый музыкальный мастер, разработавший в 1832 году совершенно новую систему клапанной механики флейты. Конструктивные преобразования Бёма существенно повлияли на развитие и других родственны флейте инструментов, в первую очередь гобоя, кларнета, саксофона.

⁵ Цит. по: *Kastner G. Methode complete et raisonnee de saxophone famille complete et nouvelle d'instrutnents de cuivre a l'anches.* – Paris, 1845. – P. 22.

⁶ *Fetis F.-I. Biographie universelle des musiciens et bibliographie general de la musique*, – 2-me ed. Vol. VII. – 1875, – P. 414.

Впрочем, основополагающая работа по созданию нового инструмента была у Сакса впереди. По некоторым сведениям идея изобретателя родилась задолго до 1842 года. Еще Шарль Сакс утверждал, что сын изобрел саксофон уже в 1838 году, что вызвало целую серию полемических статей на страницах газеты «Belgique musical» («Музыкальная Бельгия») в 1847 году. Но вспыхнувшая дискуссия так ни к чему и не привела. Не исключено, что А. Сакс начал заниматься разработками конструкции будущего саксофона в те годы и, возможно, кому-то рассказывал об этом. По-видимому, замыслы сына каким-то образом дошли и до отца Сакса. Однако сам А. Сакс в этой полемике не участвовал и не оставил никаких документальных разъяснений. Поэтому дату рождения саксофона следует отнести к 1842 году.

Вскоре произошла знаменательная в творческой жизни Сакса встреча с молодым, но уже довольно известным в то время композитором Гектором Берлиозом. Это случилось в начале июня 1842 года в Париже, куда изобретатель приехал специально, чтобы познакомить столичных французских музыкантов со своими новыми инструментами, чему в немалой степени способствовали предложения со стороны Ф. Габенека и профессора-инструментоведа «Коллеж де Франс» Ф. Савара.

В этот день Берлиоз и Сакс много беседовали. Изобретатель рассказывал композитору о своих планах и предложил послушать игру на изобретенных им кларнетах и изобретенном саксофоне, звучанием которых Берлиоз был буквально ошеломлен. Особенно он пришел в восторг от саксофона, звук которого был совершенно необычным и непохожим ни на один из тембров, украшавших тогда оркестр. С этого времени началась долгая и крепкая дружба двух талантливых музыкантов.

Берлиоз пригласил Сакса на прослушивание в консерваторию. В присутствии многочисленной аудитории, среди которой были именитые композиторы Ф. Обер, Ж. Галеви, Г. Доницетти, Э. Мони и другие, Сакс играл на своих новых инструментах. Гаэтано Доницетти, прослушав выступление Сакса, сразу же предложил ему место в оркестре в качестве солиста на бас-кларнете. Собственно, Сакс был не против этого, но музыканты, узнав об оказанной изобретателю чести, поставили ультиматум: «Если будет Сакс, не будет нас»⁷. Это положило начало борьбе, которую вела против Сакса консервативная часть французских музыкантов и конкурирующие фабриканты на протяжении всей жизни изобретателя. После возвращения Сакса в Брюссель «Journal des Debats politique et litteraire» («Газета политических и литературных дебатов») от 12 июня 1842 года опубликовала статью Г. Берлиоза «Музыкальные инструменты А. Сакса», рассказывающую читателям об успехах и творческих планах молодого бельгийского изобретателя. Как знаток музыкальных инструментов Берлиоз подробно анализирует конструктивные нововведения кларнета *in B* и бас-кларнета, делая, в частности, в отношении последнего следующее заключение: «В новом бас-кларнете Сакса нет ничего старого, кроме названия». Здесь же Берлиоз дает краткую, но меткую характеристику мастеру-новатору: «Это человек проникновенного, цепкого, светлого ума, настойчивый и твердый в любом испытании. Он одновременно математик, акустик, чеканщик, литейщик и токарь. Он умеет и думать, и делать – выдумывает и сам же выполняет». И все же предметом особенно восторженных отзывов композитора стал саксофон: «Саксофон, названный так по имени изобретателя, представляет собой медный духовой инструмент, довольно похожий по своей форме на офиклеид, но снабженный девятнадцатью клапанами. На нем играют не как на других медных мундштучных инструментах, а с помощью мундштука, подобного мундштуку бас-кларнета. Таким образом, саксофон может считаться родоначальником новой семьи язычковых медных инструментов. Его диапазон составляет три октавы, начиная с нижнего звука *си-бемоль* и до верхнего звука *фа*, его аппликатура примерно такая же, как аппликатура флейты и второй октавы кларнета. Что касается звучания, то его природа такова, что я не знаю ни одного инструмента низкого регистра, применяемого в настоящее время, который мог бы в этом отношении с ним сравниться. Саксофон – это инструмент с полным, приятно вибрирующим, огромным по силе и хорошо поддающимся смягчению звуком. Он значительно превосходит, на мой взгляд, низкие звуки офиклеида в отношении их точности и устойчивости. К тому же характер звучания саксофона совершенно необычен и непохож ни на один из тембров, которые можно услышать в современном оркестре, если не считать в какой-то степени низкие звуки *ми* и *фа* бас-кларнета. Благодаря наличию трости саксофон может легко усиливать и ослаблять звучание. В верхнем регистре он воспроизводит волнующие и виб-

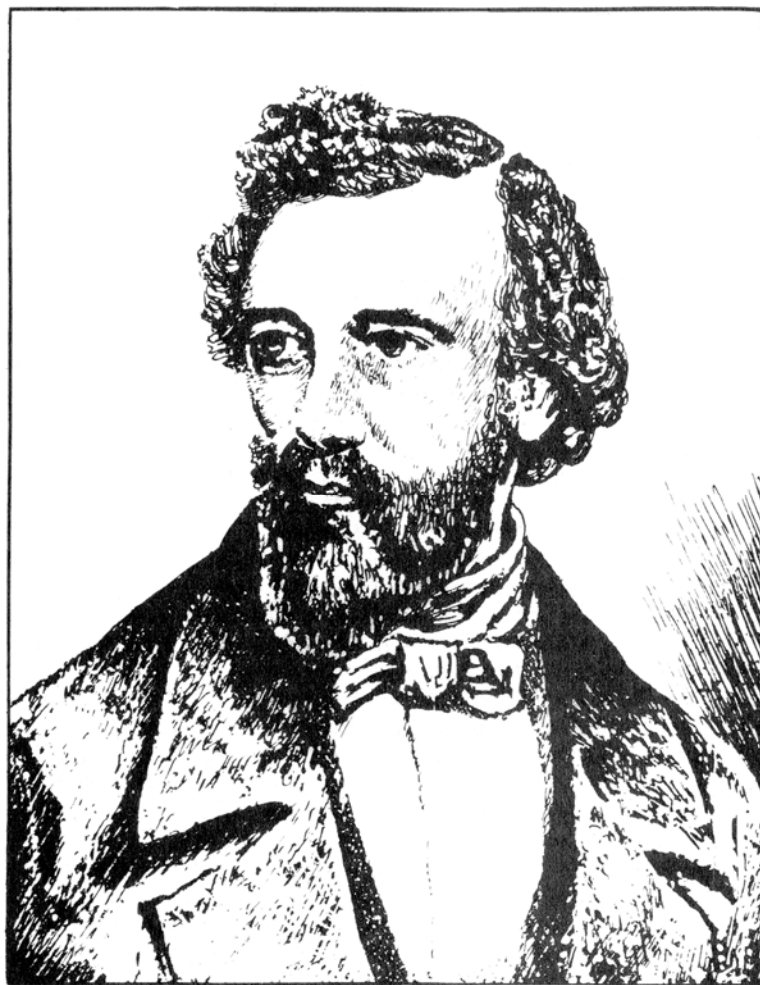
⁷ Comcettant O. Nistoirie d'un inventeur an 19-e siecle. Adolphe Sax, ses ouvrages et ses lutttes. – Paris, 1860. – P. 25.

рирующие звуки, которые можно было бы успешно использовать для усиления мелодической выразительности. Вероятно, этот инструмент никогда не будет пригоден для игры быстрых пассажей и сложных арпеджио – но инструменты низкого регистра и не предназначены для легких переходов. Поэтому, чем сожалеть об этом, лучше радоваться тому, что невозможно будет злоупотреблять саксофоном и нарушать величественный характер его звучания, исполняя на инструменте музыкальные пустяки».

Таким образом, Берлиоз одним из первых привлек внимание европейских музыкантов к работам талантливого бельгийского мастера, предвосхитив вместе с тем будущее саксофона. Так или иначе, но с легкой руки композитора известность Сакса и его саксофона перешагнула границы Бельгии. Эта блестяще написанная статья открыла первую страницу в биографии саксофона. Примечательно, что с публикацией Берлиоза вскоре познакомились и русские читатели – она была перепечатана газетой «Messager de S-t-Petersburg» (1842, 11 октября, № 41), выходившей в Петербурге на французском языке, что, безусловно, способствовало привлечению внимания музыкальных кругов русского общества к новаторским поискам брюссельского изобретателя.

Сразу же после выхода статьи Берлиоза Сакс получает официальные предложения от правительств ряда европейских стран, в том числе и из России, об организации широкого производства духовых инструментов для нужд военных оркестров. Особенно настойчивые просьбы исходили от правительства и военных кругов Франции.

И вот, вопреки протестам отца, в расцвете творческих сил двадцатисемилетний Сакс навсегда покидает родину и в октябре 1842 года переезжает в Париж. Французская столица того времени была центром музыкальной и художественной жизни Европы, куда стремились самые блистательные таланты, чтобы добиться признания. Париж манил Сакса своими перспективами, размахом творческой деятельности, возможностью наиболее полно удовлетворить свое честолюбие, о котором говорит хотя бы такой факт из жизни изобретателя. Еще в 1841 году Сакс выставил в Брюсселе коллекцию из девяти своих новых изобретений. Частная комиссия, организованная специально для рассмотрения его инструментов, объявила о своем решении присудить Саксу золотую медаль. Однако официальное жюри, учрежденное для оценки вещей, принадлежащих к разным отраслям промышленности, высказало мнение, что изобретатель для получения такой высокой награды еще слишком молод. В итоге Сакс был удостоен серебряной медали, от которой отказался, сказав комиссии, что считает себя слишком старым для этой награды.



Адольф Сакс

В Париже начался новый период творческой биографии Сакса. Он начал с того, что занял 4000 франков у флейтиста «Гранд-Опера» Доруса и приобрел на улице Нов-Сан-Жорж в доме № 10 помещение, в котором открыл собственную фабрику по производству духовых инструментов. Сакс встретил дружескую поддержку и покровительство со стороны видных композиторов: Берлиоза, Мейербергера, Россини, Доницетти, Обера, Галеви, Спонтини, музыкантов «Гранд-Опера». Однако с самого начала жизнь эмигранта-изобретателя в Париже, внешне яркая и счастливая, была омрачена завистью и подлостью его коллег – французских музыкальных мастеров, доводивших Сакса временами до разорения. Начало 1840-х годов для Сакса – время самого высокого творческого взлета, характеризующееся огромным размахом изобретательской деятельности. 17 августа 1843 года Сакс получает свой первый французский патент за изобретение семейства медных инструментов – сакструб, снабженных системой независимо вращающихся вентиляей. 22 ноября 1845 года к этому патенту добавляется еще один – за новое семейство саксгорнов, имеющих единый тубообразный внешний вид с помещенными вертикально сверху пистонами. Эти инструменты составили в дальнейшем основу современного духового оркестра. Триумфальной датой для изобретателя стал день 3 февраля 1844 года, когда в знаменитом парижском зале Герца⁸ состоялся авторский концерт Берлиоза. В программу вечера, кроме впервые исполняющихся под руководством автора увертюры «Римский карнавал», сцены с хором и небольшой оркестровой пьесы, был включен «Священный хорал» (переложение фрагмента кантаты Берлиоза «Герминия», 1828) для секстета духовых инструментов, усовершенствованных или изобретенных Саксом: трубы, корнета, бюгля⁹, кларнета, бас-кларнета, саксофона. Причем на последнем играл

⁸ Анри Герц (1803–1888) – французский пианист, композитор и педагог.

⁹ Бюгль (от *франц.* bugle – рожок) – медный мундштучный нехроматизированный инструмент, применявшийся для подачи

сам изобретатель.

...Программа концерта подходила к концу, когда зазвучала величаво-торжественная музыка хора. Изысканная публика зала Герца, затаив дыхание, вслушивалась в вариации темы, поочередно звучащие то у одного солиста, то у другого. И вот в один из моментов ансамбль прервал игру, предоставив соло саксофону. На слушателей хлынул, по словам Берлиоза, поток «торжественных и меланхолических, а иногда расплывчатых, подобных ослабленному звучанию эха звуков»¹⁰. Как только растворились в зале последние пассажи инструмента, слушатели устроили изобретателю бурю оваций. Потрясенный услышанным, Мейер-бер воскликнул: «Вот для меня совершенство звука!», а Россини, остыв от восторга, признался, что «никогда не слышал ничего более прекрасного»¹¹. С этого вечера саксофон вступил в большую семью уже признанных духовых оркестровых инструментов. Это была знаменательная веха в его истории.

Не следует, однако, думать, что саксофон имел законченное конструктивное решение. Интересно одно из воспоминаний историка военной музыки, австрийского органиста, дирижера Эдмонда Нёкомма, присутствовавшего на авторском концерте Берлиоза. «Когда настал триумфальный для изобретателя день, – писал он, – саксофон, фигурировавший в программе концерта, был далеко еще не закончен. Поэтому Сакс, как человек, которого не останавливают никакие трудности, велел привязать клапаны инструмента веревкой, а сам присоединил к саксофону с помощью сургуча какие-то части»¹².

Воодушевленный успехом, Сакс с присущей ему энергией приступил к созданию семейства саксофонов, которое вскоре включает в проект нового инструментального состава, предназначенного для реорганизации французских военных оркестров. И вот в апреле 1845 года в Париже, на Марсовом поле, состоялся конкурс военных оркестров, в котором одержал победу оркестр Сакса. Наибольшие похвалы и одобрения со стороны комиссии этого конкурса выпали, по свидетельству секретаря жюри Г. Кастнера, главным образом на группу саксофонов, «охватывающую обширную хроматическую шкалу от высоких до низких звуков, способную составить, следуя сделанному Саксом заявлению, ядро военного оркестра, подобное звучанию вокального квартета, и основу, на которой можно легко строить гармонию»¹³.

В том же 1845 году саксофон был представлен Саксом на Французскую национальную выставку, а 22 июня 1846 года изобретатель получил на десять лет свой следующий патент. К этому патенту Сакс приложил подробное описание своего нового семейства языковых инструментов. В патенте, в частности, изобретатель указал, что изготовил в разных строях два самостоятельных семейства саксофонов, из которых одно предназначалось для применения в симфоническом оркестре, а другое – в духовом оркестре. Создав эти семейства, Сакс преследовал вполне определенную цель – обогатить звуковую палитру инструмента новыми тембровыми оттенками и как можно шире охватить используемую в музыкальной практике звуковысотную шкалу. Первое семейство было составлено им из шести разновидностей, настроенных в строе in F и in C, а во вторую группу вошло семь инструментов в строе in Es и in B. Каждая разновидность саксофона получила свое название в соответствии с tessiturой, принятой в разделении певческих голосов: сопранино, сопрано, альт, тенор, баритон, бас, контрабас.

Саксофоны первой группы не получили должного признания у исполнителей и композиторов. Наибольшую популярность как в духовом, так и в симфоническом, а позднее и в джазовом оркестрах приобрело второе семейство.

Развитие творческо-технической мысли Сакса не остается незамеченным и в русской прессе. В одной из публикаций журнала «Москвитянин» сообщается, что «к Лондонской выставке (открывшейся 12 мая 1851 года.– В. И.) Сакс приготовил целую партию саксофонов – инструмента совершенно нового...металлического, но с деревянным мундштуком, как у кларнета. Никогда еще не слышали ни в од-

военных сигналов.

¹⁰ *Jornal des Debats politique et litteraire*. – 1849. – 21 avril.

¹¹ Цит. по: *Thiels V. Le saxophone // Lavignac A. Encyclopedia de la musique et dictionnaire du conservatoire*. – 2-me partie Paris, 1927. – P. 1660–1664.

¹² *Neukomm E. Histoire de la musique militaire*. – Paris, 1889. – P. 66.

¹³ *Kastner G. Manuel general de musique militaire a l'usage des armees francaises*. – Paris, 1848. – P. 271.

ном духовом инструменте тона такого сильного, такого чистого и такого приятного, какой издает саксофон. Самая низкая нота его равняется четвертой струне контрабаса, между тем как высокая доходит до самой тончайшей трели певчих птиц: это огромный голос человеческий с неизмеримой гаммой, голос густой, полный, светлый, чистый, увлекательный»¹⁴.

Чтобы судить о размахе изобретательской деятельности Сакса, достаточно сказать, что за свою творческую жизнь он запатентовал 35 изобретений. Его усилия были направлены на улучшение конструкций не только духовых, но и целого ряда других инструментов – струнных, клавишных, ударных. И все же активное изобретательство было лишь одной стороной деятельной натуры Сакса. Так, по отзыву Мейербергера, «Сакс являлся не только талантливым инструментальным мастером, но и, кроме того, видным музыкантом-исполнителем, дирижером. Его теоретические познания, полученные в результате добросовестных занятий и закрепленные долгой творческой практикой, позволили ему реализовать свои замыслы по усовершенствованию и изобретению музыкальных инструментов, многие из которых получили огромное признание у исполнителей и композиторов»¹⁵.

Характеризуя в целом творческую деятельность Сакса, можно сказать, что, являясь одним из видных представителей западноевропейских музыкальных мастеров и деятелей культуры второй половины XIX столетия, он совершил, по существу, подлинный переворот в производстве духовых инструментов, намного опередив тем самым свое время.

Надо сказать, что конструкция саксофона восприняла преимущества так называемой бёмовской механики, но с теми изменениями, которые требовали особенности строения саксофона. По мере освоения саксофон подвергался неизбежным конструктивным варьированиям, не затрагивавшим основу первоначальной модели Сакса, а лишь дополнявшим ее в деталях. Чтобы улучшить звуковые качества инструмента, а также расширить его технические возможности, фирмы-изготовители несколько увеличивают в объеме канал саксофона, модифицируют мундштук и, как следствие этого, совершенствуют клапанную механику.

Первые модели саксофона имели два отдельных, невзаимосвязанных октавных клапана, три боковых клапана для левой руки и один для правой, а также дополнительный клапан для указательного пальца левой руки, что позволяло исполнителям продлевать верхний предел диапазона до фа третьей октавы. Нижний регистр инструментов Сакса ограничивался си-бемолем малой октавы по нотации. Имелись также два боковых клапана вис второй и третьей октавы и клапаны для мизинцев *gis* и *es* первой и второй октавы. В 1880 году сам изобретатель сделал попытку расширить нижнюю границу диапазона, сконструировав модель саксофона-альта с нижним звуком ля малой октавы, за счет некоторого удлинения раструба. В 1890 году французская фирма «Lecomte» делает серьезное конструктивное изменение – изобретает систему сдвоенного октавного клапана, что значительно улучшает техническую подвижность инструмента. А американская фирма «Conn» совместно с известным в то время кларнетистом и саксофонистом-виртуозом Э. Лефевром добавляет боковой клапан *ми-бемоль* третьей октавы.

Работа по усовершенствованию конструкции саксофона не прекращается до настоящего дня, что, без сомнения, способствует прогрессу как самого саксофона, так и исполнительства на нем. Фирмы-изготовители стараются внести в механику инструмента свои отдельные новшества. Такие отличия в устройстве саксофонов имеют, например, модели инструментов фирм «Selmer» и «Buffet» (Франция), «Conn» и «Ton King» (США), «Yamaha» (Япония), «Amati» (ЧССР), «BS» (ГДР) и другие.

В истории развития любого музыкального инструмента несомненный интерес представляет вопрос о его возможной связи с другими инструментами. Существовала ли «генетическая» связь саксофона с предшествующими ему видами духовых музыкальных инструментов?

Еще до Сакса музыкальные мастера Западной Европы делали попытки конструировать инструменты, в которых бы возбуждение воздушного столба в конической трубке вызывалось бы с помощью одинарного язычка.

Самый первый инструмент такого типа изготовлен в 1807 году французским часовым мастером

¹⁴ Современные заграничные известия // Москвитянин. – 1851. – Апрель, – Кн. 2. – № 8. – С. 349.

¹⁵ Remy A. La vie tourmentee d'Adolphe Sax. – Bruxelles, 1939, – P. 32–33.

Дефонтенелем. Этот инструмент наиболее часто упоминается в различной зарубежной и отечественной литературе как один из предшественников саксофона. Он представляет собой грубо выточенную из дерева трубку с размещенными на ней тринадцатью клапанами, с мундштуком, подобным кларнетовому, с несколько отогнутой назад мундштучной трубкой и с сильно загнутым вверх и вперед раструбом. Единственный экземпляр этого инструмента хранится в настоящее время в музее Парижской консерватории. По внешнему виду изобретение Дефонтенеля напоминает саксофон, но в отличие от него имеет цилиндрический канал. Эта последняя характерная деталь была неизвестна до тех пор, пока практический эксперимент немецкого музыканта Д. Кула, проведенный им в 30-х годах уже нашего века, не установил, что при передувании инструмент Дефонтенеля дает интервал дуодецимы (как кларнет), а не октаву, и является по сути дела предшественником современного бас-кларнета¹⁶. В пользу этого вывода можно привести объяснение английского музыковеда Ф. Рендала, исследовавшего также предшественников саксофона: «Враги Сакса, а их в Париже у него было много, нашли в примитивном деревянном инструменте, изготовленном часовым мастером из Лизьё Дефонтенелем, прототип саксофона. Конечно, мундштук его кларнета удобно сгибается к губам исполнителя, а перевернутый раструб и конический снаружи ствол, делают его похожим на саксофон»¹⁷.

Необходимо упомянуть и о каледонике¹⁸, изобретенной в 1820 году шотландским музыкальным мастером У. Мейклом, приближавшей своим «матовым» звучанием к саксофону. Как считают, Мейкл, остановившись на первоначальной модели инструмента, передал его для дальнейшего усовершенствования английскому мастеру деревянных духовых инструментов Д. Буду, который благодаря некоторому изменению конструкции и направления раструба, изогнутого им под углом 80°, превратил каледонику в несколько иной по форме и звучанию инструмент. Так родился альт-фагот¹⁹, представлявший из себя деревянный инструмент, покрытый темно-коричневой краской, с конической внутренней формой ствола. По внешнему виду он походил на фагот, но его мундштук сохранял близость мундштука кларнета. Настроен был альт-фагот октавой выше современного фагота.

Еще одним предшественником саксофона считается тенорун – деревянный инструмент с клювообразным мундштуком, изобретение которого приписывают известному английскому кларнетисту Г. Лазарусу (1815–1895). В действительности тенорун – это тенор-фагот, настроенный на кварту выше современного фагота. Полагают, что Лазарус, игравший на тенор-фаготе еще в детстве, спутал его с альт-фаготом, внося тем самым неясность в названия инструментов, которая была устранена уже в нашем веке знатоком музыкальных инструментов Рэндалом. Скорее всего, оба названных инструмента имели с саксофоном лишь отдельное сходство и потому большинство исследователей не называют их родоначальниками инструмента Сакса. Для этого нужны более важные конструктивные признаки, какие имели, например, офи-клеид²⁰ и бас-кларнет. Версия о гибриде этих двух инструментов является официально принятой, ибо саксофон действительно объединил в себе многие звуковые свойства как семейства мундштучных инструментов, так и особенности звучания деревянной группы. Ведь саксофон роднит с офиклеидом изготовленная из металла коническая трубка и наличие развитой системы клапанного механизма, а с бас-кларнетом – клювообразный мундштук и изогнутый в форме курительной трубки ствол. В существовании между этими инструментами родственной связи убеждает нас и первое описание саксофона, данное Г. Берлиозом в статье «Музыкальные инструменты А. Сакса», в которой подчеркнуто, что «детисце» Сакса имеет подобие с внешней формой офиклеида и с мундштуком бас-кларнета, что ему досталось от природы, технические и звуковые возможности инструментов низкого регистра. Словом, саксофон, рожденный блестящим творческим замыслом Сакса, сконцентрировал в себе отдельные качества других духовых инструментов.

¹⁶ См.: Kool J. Das Saxophone.– Leipzig, 1931.– P. 184–185.

¹⁷ Rendal F. Saxophone before Sax // The Musical Times (London).– 1932. December.– 1.–P. 1078.

¹⁸ Один сохранившийся экземпляр каледоники находится в музее музыкальных инструментов Эдинбургского университета (Великобритания).

¹⁹ Один альт-фагот хранится в музее Виктории и Альберта в Англии (без ствола), другой в коллекции музея Брюссельской консерватории (со стволом).

²⁰ Офиклеид – медный инструмент басового регистра с конической трубкой. Изобретен в 1785 году парижским мастером Ж. Алари-Асте в результате усовершенствования старинного серпента. Офиклеид имел U-образный фаготный корпус, в верхнюю часть которого вставлялся чашеобразный мундштук, и клапанную систему, используемую также в конструкции деревянных духовых инструментов.

САКСОФОН В ЕВРОПЕ И РОССИИ

Значительную роль в процессе формирования искусства игры на саксофоне с самого начала сыграла Франция. Здесь были созданы первые образцы инструмента, сформировалась первая в мире школа игры на саксофоне, в рамках которой зародилось сольное и оркестровое исполнительство, появились первые руководства по овладению игрой на инструменте.

9 августа 1845 года вышел декрет французского военного министра, официально утвердивший саксофон в военных оркестрах. Это нововведение побудило открыть в 1847 году в Парижской военно-музыкальной гимназии факультативный класс саксофона. Вести его было поручено известному в то время фэготисту Франсуа Коккену (1801 –1875). Цель организации такого класса была очевидна – французские военные оркестры нуждались в исполнителях-саксофонистах. Однако через некоторое время класс этот был ликвидирован в связи с расформированием самой гимназии. Тогда военные круги добились в 1857 году открытия при Парижской консерватории новых военных классов. По настоянию директора консерватории видного французского композитора Ф. Обера руководство классом саксофона доверяют самому изобретателю нового инструмента Адольфу Саксу, который довольно скоро зарекомендовал себя незаурядным педагогом. Вот что писал петербургский журнал «Музыкальный свет» в 1862 году: «В Париже в течение двух дней состоялся конкурс духовых инструментов, в жюри которого кроме прочих входили Обер, Кастнер, Моне, Бенуа... Три первые премии, три вторые и пять третьих были получены в военном классе саксофона господина Сакса. Он должен радоваться, что успел сформировать таких хороших учеников. Их надо было бы всех поименовать, но мы назовем только Эйкер-мана, Симона, Жера, Гаусера, Дагара, Глюка, Давида и Компера.

Квартет струнных, аккомпанировавший воспитанникам Сакса, был превосходен»²¹. Несмотря на то, что в 1870 году в связи с падением Второй империи, вызвавшей у французской военной верхушки финансовые затруднения, военные классы консерватории были распущены²², их деятельность имела большое значение для дальнейшего развития исполнительства на духовых инструментах, в том числе и для искусства игры на саксофоне.

Вслед за Францией классы саксофона стали открываться и в других европейских странах – в Бельгии, Италии, Англии, Германии.

В 50–60-х годах прошлого века саксофон начинает выходить и на концертную эстраду. Пионерами в области сольного исполнительства были два парижских саксофониста Шарль Сауль и Анри Вюиль, которые, как отмечала французская пресса того времени, успешно гастролировали не только у себя на родине, но и за ее пределами, «исполняя на саксофоне с блестящим успехом соло, насыщенное большими техническими трудностями»²³. Примечательным было и то, что с 1867 по 1903 годы в Бельгии периодически проходили (правда, немногочисленные по составу участников) конкурсы саксофонистов. Известно, что в них принимали участие и ученики военного класса Сакса.

В 1845 году появляется первая «Школа игры на саксофоне» Кастнера, положившая начало развитию мировой педагогической саксофонной литературы. Название школы таково: «Полное и систематическое руководство по саксофону и его семейству – новым медным язычковым инструментам» («Methode complete et raisonnee de saxophone famille complete et nouvelle d'instruments de cuivre a l'anches»). В основу своего труда Кастнер положил исполнительские и педагогические принципы А. Сакса, который в ходе подготовки рукописи давал ее автору необходимые советы. Появление этого пособия было вызвано, безусловно, стремлением научить музыкантов игре на новом инструменте, как можно быстрее и успешнее внедрить его в исполнительскую практику.

Свой вклад в создание инструктивной литературы для саксофона внес талантливый французский музыкант Гиацинт Клозе (1808–1880). Немного позднее Кастнера он написал два руководства: «Полную школу игры на всех саксофонах» и «Начальную школу игры на саксофоне».

21 Конкурс духовых инструментов // Музыкальный свет (Спб.).– 1862. Октябрь.–№ 10.–С. 78.

22 Класс саксофона был вновь открыт в Парижской консерватории лишь в 1942 году благодаря усилиям известного композитора К. Дельвенкура. С этого времени и по 1967 год этот класс вел М. Мюль, в дальнейшем его руководство осуществляли Д. Дефайе и К. Делатль.

23 Fetis F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie geneal de la musique. 2-me ed. Vol. VII.–Paris, 1875.–P. 418.

Что касается появления саксофона в России, то он сначала проник (предположительно в 60–70-х годах XIX века) в военные и придворные духовые оркестры, что совпадает по времени с утверждением саксофонного семейства в штатах «военных фанфар» ряда западных стран.

Русские военные духовые оркестры того времени по своему инструментальному составу представляли в подавляющем большинстве различные группы, состоящие только из медных духовых инструментов. Поэтому саксофон закрепился лишь в отдельных больших смешанных музыкальных хорах²⁴ – таких, как, например, оркестр лейб-гвардии Преображенского и Петербургского конно-гвардейского полков, в хоре Гвардейского морского экипажа. В последнем, например, саксофоны были введены специальным «Положением о строевых и портовых хорах Морского ведомства», утвержденным приказом морского министра от 22 января 1873 года.

Конечно, говорить о широком, повсеместном масштабе распространения саксофона на рубеже двух столетий в России нельзя. Внедрение инструмента в музыкальную практику русских музыкантов носило эпизодический характер и протекало с большим трудом. Видимо, немаловажную роль в этом процессе играл консервативный взгляд музыкальной общественности на саксофон, как на инструмент несовершенный по конструкции, не обладающий достаточными техническими и выразительными качествами. К сожалению, такой точки зрения придерживался и Н. А. Римский-Корсаков, который производил в 1874 году реформу военно-морских хоров и вывел по совету профессора Петербургской консерватории, трубача-корнетиста В. Вурма саксофоны из штата оркестра Гвардейского экипажа лишь потому, что «инструмент этот вскоре, вероятно, будет совсем исключен из русских военных хоров вследствие неблагоприятных для него климатических условий, а именно: холод и сырость при игре на саксофоне на открытом воздухе влияют на его стройность и хороший тон»²⁵.

Заметное влияние на распространение саксофона оказали классы Придворной певческой капеллы в Петербурге, где периодически осуществлялась подготовка саксофонистов для Придворного духового оркестра, в обязанность которого входило обслуживание торжественных церемоний и балов царского двора. Обучать музыкантов игре на саксофоне было поручено первому кларнетисту Придворного симфонического оркестра П. А. Аркадьеву. Благодаря сохранившимся архивным документам мы знаем имена выпускников класса саксофона: Калистратов Николай, Поташинский Владимир, Левшин Дмитрий, Бовурии Николай, Тимофеев Петр, Мышончук Николай и другие²⁶.

На рубеже конца XIX – начала XX века появляются проекты по реорганизации военной музыки в России. Так, М. Владимиров, известный в то время капельмейстер оркестра графа А. Д. Шереметева, предложил проект учреждения русской военно-музыкальной школы, в которой рекомендовал, в частности, открыть класс саксофона. В проекте другого капельмейстера – А. Моля – приводится состав «нормального хора», утвержденного международным музыкальным конгрессом на парижской Всемирной выставке 1902 года, в котором предусматривалось семейство саксофонов из сопрано, двух альтов, двух теноров, двух баритонов и баса.

Наиболее интенсивно саксофон применялся в военных оркестрах стран Западной Европы в период, когда военная музыка Франции, Бельгии, Германии, Австрии, Англии, отчасти и России переживала подъем. Замечательные темброво-звуковые качества всего семейства саксофонов обеспечили им огромную популярность среди военных музыкантов. Собственно, военный оркестр и стал для саксофона первой «лабораторией», в которой получили развитие выразительные и технические качества инструмента.

МАСТЕРА ИГРЫ НА САКСОФОНЕ

С началом XX века саксофонное исполнительство вступило в свою новую фазу, выдвинув в различных странах мира целую плеяду выдающихся исполнителей и педагогов. Среди них можно на-

²⁴ Музыкальными хорами в то время называли в России преимущественно военно-духовые оркестры.

²⁵ Автограф докладной записки Н. А. Римского-Корсакова директору канцелярии Морского ведомства К. А. Манну хранится в Центральном государственном архиве Военно-Морского флота (Канцелярия Морского ведомства, распорядительный отдел, 1873, д. № 21, л. 10).

²⁶ См.: Центральный государственный исторический архив, ф. 500, оп 1, д. № 728/35 (списки выпускников Придворной певческой капеллы).

звать имена таких блестящих представителей академического стиля игры, как француз М. Мюль, швед Г. Аскерман, американцы Р. Вайдофт, С. Рашер, Л. Тил, С. Лизон, Э. Руссо и А. Галлодоро. В настоящее время большую исполнительскую и педагогическую деятельность ведут Ж.-М. Лондейкс, Д. Дефайе, Ж. Дэсложе и П. Броди – во Франции; Ф. Хемке, Н. Питтель и Д. Синта – в США; Л. Эванс – в Англии, Р. Нода – в Японии. Этот список может быть, конечно, пополнен и другими достойными именами музыкантов разных стран.

В ряду виднейших саксофонистов нашего времени выделяется фигура французского Марселя Мюля (род. 1901). К занятиям на саксофоне приступил еще в восьмилетнем возрасте. Его учителем стал отец, дирижер духового оркестра. Одновременно с саксофоном осваивал игру на скрипке и фортепиано, изучал сольфеджио. В 19 лет его призывают в армию, он становится сначала солистом-саксофонистом оркестра Пятого парижского пехотного полка, а позже оркестра Республиканской гвардии. В это время начинает активно концерттировать во Франции как солист, представляя саксофон в академическом «амплуа», успешно совершает гастроли по разным странам мира.

В 1928 году М. Мюль организует Квартет саксофонов Республиканской гвардии, ядро которого составили кроме самого инициатора такие саксофонисты оркестра, как Ж. Шове, Р. Шалине, И. Пуамбёф. Этот выдающийся творческий союз французских саксофонистов много сделал для ознакомления слушателей с саксофонной камерной музыкой различных стилей и эпох. Технически безукоризненная и художественно законченная игра квартета стимулировала на создание новых оригинальных сочинений многих композиторов, первым среди которых был А. Глазунов. Под впечатлением услышанного в Париже выступления квартета летом 1932 года он создает большой трехчастный Квартет для четырех саксофонов, посвятив его коллективу саксофонистов Республиканской гвардии. Публичное исполнение этого произведения состоялось в декабре 1933 года. Сообщая об этом, А. Глазунов писал своему другу М. Штейнбергу: «Исполнители настолько виртуозны, что трудно представить, что они играют на тех же инструментах, которые слышишь в джазах. Поражает меня их дыхание и неутомимость, а также мягкость и чистота интонаций»²⁷.

Положительную роль в развитии французской саксофонной исполнительской школы сыграла и сольная концертная деятельность Мюля, способствовавшая появлению новой литературы для саксофона. Так, например, специально для саксофониста создаются и ему посвящаются Концерт П. Веллона (1935), Концертино Э. Бозза (1937), Баллады Г. Томази (1938) и Ф. Мартена (1938), Канцонетта Г. Пьерне (1940) и другие сочинения. В конце 1958 года М. Мюль делает триумфальное турне по городам США, где выступает с Бостонским симфоническим оркестром под руководством выдающегося современного дирижера Шарля Мюнша.

Мюль отдал двадцать пять лет педагогической работе в Парижской консерватории (начал работать в 1942 году сразу же после открытия класса саксофона), воспитал большое число саксофонистов, восемьдесят его учеников стали лауреатами различных конкурсов.

Сегодня основатель и патриарх французской школы саксофонистов является почетным президентом международной ассоциации саксофонистов. Заслугой Мюля явилось пополнение художественного и педагогического репертуара саксофона содержательными произведениями, интересным инструктивным материалом. Его исполнительский стиль стал образцом для многих саксофонистов, оказал существенное влияние на последующее развитие искусства игры на саксофоне других национальных школ.

Из многочисленных учеников и последователей Мюля видное место занимает профессор консерватории в Бордо Жан-Мари Лондейкс (род. 1932). Он известен во всем мире не только как талантливый педагог, но и как концертрующий исполнитель, автор многочисленных теоретических работ и методических пособий для саксофона, а также как энергичный президент международных конгрессов саксофонистов.

В 1970 году по инициативе Д. Б. Кабалева всемирно признанный мастер впервые приехал с концертами в нашу страну. Вторая встреча советских музыкантов с артистом состоялась в апреле

²⁷ Письмо к М. О. Штейнбергу от 10 декабря 1933 г. // А. Глазунов: Исследования, материалы, публикации, письма. – Т. 2. – Л., 1960. – С. 79. Подробнее о Квартете для четырех саксофонов А. Глазунова см.: *Левин С.* Произведения для духовых инструментов // А. Глазунов: Исследования, материалы, публикации, письма. Т. 1. – Л., 1959 – С. 291–314

1981 года. Во время своих выступлений Лондейкс проявил себя многогранным художником, тонким интерпретатором произведений И. С. Баха, Ж. Леклера, П. Хиндемита, А. К. Глазунова, К. Дебюсси, Д. Мийо. Существенной чертой его исполнительского стиля является простота и естественность игры, сочетающаяся временами с изысканно-блестящей виртуозностью, с ароматной выразительностью звучания инструмента. Выступления в нашей стране этого продолжателя традиций французской школы игры на саксофоне, встречи с педагогами и студентами музыкальных учебных заведений, с композиторами послужили творческим стимулом для формирования отечественной профессиональной саксофонной школы.

Лондейкс является также руководителем большого оригинального коллектива – интернационального студенческого ансамбля саксофонов, который охватывает все инструменты семейства саксофонов от сопрано до баса. В репертуаре музыкантов много переложений старинной, особенно хоровальной музыки, классических шедевров, а также современных сочинений. Московский композитор С. В. Павленко написал специально для этого ансамбля *Concerto breve*.

Наряду с Ж.-М. Лондейксом виднейшим современным саксофонистом, представляющим французскую саксофонную школу, является профессор Парижской консерватории Даниэль Дефайе (род. 1922), автор ряда пособий и репертуарных сборников для саксофона.

Вдумчивый и мыслящий музыкант, Д. Дефайе успешно сочетает педагогическую деятельность с исполнительской. Он придает большое значение точности штриха, пластике саксофонного звука. Исполнительский стиль Дефайе характеризуется глубиной и благородством интерпретации, красивым выразительным звуком. Он также является участником и руководителем квартета саксофонов, известного во многих странах.

Развитие саксофонного исполнительства вызвало необходимость образования международной ассоциации саксофонистов, по предложению которой начиная с 1969 года стали регулярно проводиться конгрессы саксофонистов, на которых собирается много педагогов, исполнителей и просто любителей и энтузиастов. Такие творческие встречи состоялись в 1969 и 1970 годах в Чикаго, в 1972 году – в Торонто, в 1974 и 1978 – в Бордо, в 1976 – в Лондоне, в 1979 – в Эванстоне, в 1982 – в Нюрнберге, в 1985 – в Мэриленд, в 1986 – в Вашингтоне, в 1988 – в Кавасаки. Цель конгрессов – способствовать большей популярности саксофонного исполнительства как академического, так и джазового направлений, стимулировать педагогов к поиску новых методов обучения, расширять контакты и обмен опытом, помогать обогащению репертуара. Одновременно в различных странах мира эпизодически проводятся и национальные конкурсы саксофонистов. Примечательно, что по приглашению ассоциации саксофонистов в работе конгрессов принимали участие и представители советской школы игры на саксофоне – в 1978 году в Бордо выезжал Лев Михайлов, в 1982 году в Нюрнберг – Маргарита Шапошникова. А в 1990 году оба музыканта с успехом выступили во французском городе Анше на концертах, посвященных 150-летию саксофона. О музыкальном подвижничестве наших саксофонистов в сфере академического творчества надо сказать отдельно.

Имя кларнетиста и саксофониста, заслуженного артиста Удмуртской АССР Льва Михайлова хорошо известно как в нашей стране, так и за рубежом по сольным концертам, записям на грампластинках. Он родился в 1936 году в небольшом селе Красноярского края. С одиннадцати лет начал учиться игре на кларнете в Новосибирской школе музыкантских воспитанников под руководством солиста оркестра Новосибирского оперного театра А. Г. Непомнящего. Саксофоном увлекся несколько позже – в период службы в Первом показательном оркестре Министерства обороны. Высокого профессионального уровня достиг, занимаясь в классе профессора Московской консерватории, кларнетиста А. В. Володина. В 1963 году Михайлов стал победителем Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. После окончания консерватории играл в лучших симфонических оркестрах страны, наиболее долго – в Государственном академическом симфоническом оркестре Союза ССР. Большое место в творческой жизни Л. Михайлова занимает преподавательская деятельность. Как педагог Михайлов считает, что ученикам, прежде всего, необходимо прививать интерес к саксофону как сольному и ансамблевому инструменту.

Михайлов является автором «Школы игры на саксофоне» (1975), составителем репертуарных сборников для кларнета и саксофона. Он известен также и как тонкий камерный музыкант, инициатор создания оригинального исполнительского коллектива – Московского квартета саксофонов.

Вот что пишет об артистическом даровании музыканта профессор Ю. А. Усов: «И как солист, и как ансамблист Лев Михайлов проявляет высочайшую музыкальную культуру. Звук его саксофона легкий, прозрачный и в то же время необычайно мягкий, тембристый. Его игра отличается подкупающей простотой и естественностью, эмоциональной насыщенностью звучания. Для него не существует технических трудностей, любой, самый сложный, пассаж он преодолевает с необыкновенной легкостью»²⁸.

Не менее известно исполнительское искусство заслуженной артистки РСФСР Маргариты Шапошниковой. Ее имя впервые появилось на концертных афишах в начале 70-х годов.

М. Шапошникова родилась в 1940-м году в Саратове. Музыкальное образование получила как кларнетистка. Затем она поступает в Московский государственный музыкально-педагогический институт (ГМПИ) имени Гнесиных, где попадает в класс видного советского кларнетиста А. Л. Штарка. Настойчивость и целеустремленность в занятиях принесли ей звания лауреата Всемирного фестиваля молодежи и студентов (Хельсинки, 1962) и Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (Москва, 1963). В эти годы Шапошникова занимается в ассистентуре-стажировке у крупного методиста и педагога профессора Б. А. Дикова, одновременно приобщается к педагогической деятельности в ГМПИ имени Гнесиных, где она ведет классы кларнета и камерного ансамбля.

О своих первых артистических шагах артистка рассказывает так: «Саксофон привлек меня тем, что на нем можно петь, у него больше возможностей, чем у кларнета. Занималась самостоятельно. Читала переводную литературу, слушала пластинки французских саксофонистов и играла по девять часов в день. Работала в оркестре кларнетисткой, но, когда приглашали, не отказывалась играть на саксофоне даже в ресторане, кино, цирке.

И было ради чего. Я вижу способность саксофона слиться со скрипками и ударными, мощными медными и мягкими деревянными духовыми инструментами. Он, как хамелеон, может менять цвет своего голоса»²⁹.

Постепенно интерес М. Шапошниковой к саксофону усиливался, игра на кларнете отходила на второй план. С 1970 года она начинает выступать с сольными программами, несмотря на бедность сольного репертуара для инструмента; формирует класс саксофона в ГМПИ имени Гнесиных. С годами она сумела создать свой академический стиль игры, который обнаруживает преемственность с художественными традициями французских саксофонистов.

В сегодняшнем репертуаре саксофонистки наряду с классическими образцами прошлого немало произведений современных зарубежных авторов. Своим мастерством она вызвала интерес к саксофону и у советских композиторов. Ей посвятили свои сочинения Н. Пейко, М. Готлиб, Г. Калинин, М. Раухвергер, Л. Присс, Д. Салиман-Владимиров, И. Катаев, Н. Корндорф и другие.

Сегодня М. Шапошникова – первая и единственная концертирующая саксофонистка в нашей стране, автор методических статей, составитель репертуарных сборников, активный популяризатор инструмента. Она воспитала много отечественных профессиональных саксофонистов. Некоторые из них стали уже лауреатами Всероссийских и Всесоюзных конкурсов.

С подъемом сольного исполнительства на саксофоне в нашей стране постепенно стало развиваться и ансамблевое исполнительство. Так в 1975 году по инициативе Л. Михайлова был создан первый профессиональный ансамбль – Московский квартет саксофонов, в который, помимо самого Л. Михайлова, вошли такие талантливые музыканты, как лауреат Всесоюзного и Международного конкурсов А. Осейчук (саксофон-альт), лауреат Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Гаване, солист Эстрадно-симфонического оркестра «Голубой экран» Гостелерадио СССР А. Набатов (саксофон-тенор) и артист Гостелерадио В. Еремин (саксофон-баритон).

Свою первую запись на пластинку ансамбль осуществил в 1975 году, исполнив квартет для четырех саксофонов А. Глазунова. Эта запись получила высокую оценку не только у нас, но и за рубежом. Последующие два диска (1981, 1985) содержали записи разнообразных по стилю сочинений для саксофона. Выступая в абонементных филармонических концертах, на музыкальных вечерах, ансамбль особое место уделяет исполнению произведений современных композиторов. Специально для

²⁸ Усов Ю. Музыка для саксофона // Музыкальная жизнь. – 1978. – № 4. – С. 6.

²⁹ Цит. по: Семенова С. Маргарита Шапошникова: «Саксофон, на котором можно петь» // Московские новости. – 1983. – № 50. – 11 декабря.

квартета создали свои сочинения московские композиторы В. Артёмов, Д. Смирнов, В. Сумароков, Л. Бобылев, Е. Ботяров, Г. Лукьянов и другие. Успешная и продолжительная концертно-просветительская деятельность Московского квартета саксофонов имеет огромное значение для подъема духового исполнительского искусства в целом и искусства игры на саксофоне в частности.

Все большую известность приобретает и Квартет саксофонов Ленинградской консерватории, организованный в 1985 году солистом Академического симфонического оркестра Ленинградской филармонии, преподавателем класса саксофона Ленинградской консерватории Андреем Большиновым (род. 1947). Он объединил вокруг себя молодых энтузиастов-саксофонистов: А. Уманского (саксофон-альт), Г. Акопяна (саксофон-тенор), М. Трофимова (саксофон-баритон). Музыканты выступают на концертных эстрадах Ленинграда, участвуют в программах телевидения и радио.

В репертуаре коллектива много переложений русской и зарубежной классики. Саксофонисты с большой свободой и изяществом исполняют оригинальную квартетную музыку для саксофона: сочинения А. Глазунова, Ж.-Б. Сенгели, П.-М. Дюбуа, Г. Пьерне, Ж. Франсэ, М. Раухвергера, Д. Смирнова.

Заметным явлением в музыкальной жизни столицы Украины стали выступления Киевского квартета саксофонов. Родился коллектив в 1985 году при Союзе композиторов Украинской ССР. Ныне выступает в составе: Ю. Василевич (саксофон-сопрано), А. Загороднюк (саксофон-альт), С. Скуратовский (саксофон-тенор), И. Дьяченко (саксофон-баритон). Руководителем квартета является Юрий Василевич (род. 1951), артист оркестра Киевского театра оперы и балета имени Т. Г. Шевченко. В коллективе есть и пятый участник – И. Чернов, исполняющий по необходимости партии баритон- и бас-саксофонов.

Ансамбль успешно концертировал в Москве, Львове, Тернополе, Дрогобыче, показав свое высокопрофессиональное мастерство. Квартету доступен любой репертуар – от классических произведений прошлого (И. Бах, Г. Пёрселл, Г. Гендель, М. Преториус, У. Бёрд, А. Глазунов) и современности (П. Крестон, Э. Боцца, Ж. Рюэф, С. Павленко, Г. Дмитриев) до композиций джазово-эстрадного характера (С. Джоплин, Дж. Гершвин, К. Вайль, Ф. Вудз, Г. Лукьянов). Среди произведений украинских композиторов, посвященных квартету, следует назвать «Концертино» Л. Колодуба, Сюиту В. Годзяцкого, Квартет В. Шумейко, Триптих и Концертино А. Потеенко. В 1987 году квартет занял первое место на Втором республиканском конкурсе камерных ансамблей.

В 1987 году на московских афишах стали появляться программы Московской областной филармонии с участием еще одного молодого оригинального коллектива – Московского квинтета саксофонов, руководимого блестящим тенор-саксофонистом, преподавателем Московского института культуры Владимиром Зарембой (род. 1949). Его партнерами стали лауреат Всесоюзного конкурса А. Бойчук (саксофон-альт), лауреат Республиканского конкурса В. Конebolотский (саксофон-баритон), М. Хацко (саксофон-альт), Г. Пахтусов (саксофон-тенор). Музыкантов объединила любовь к саксофону и к джазу. Этот, безусловно, перспективный и необычный по составу коллектив обрел с первых творческих шагов своего слушателя.

САКСОФОН В ДЖАЗЕ

Как ни странно, судьба саксофона в джазе складывалась не так просто. Борьба саксофона за свое место в джазе отразила в целом процесс последовательного отбора традиционных духовых инструментов для нового жанра музыки.

Еще в конце прошлого века, а затем во время первой мировой войны саксофон зарекомендовал себя как завсегдатая данс-холлов. Способность саксофона к выражению сентиментальных настроений первым заметил руководитель Сан-Францисского свит-бэнда А. Хикмэн, который с 1914 года стал регулярно использовать этот инструмент в ансамбле из трех-четырех саксофонов. Примеру Хикмэна последовали сначала негритянский ансамбль «Joe Kayser and his Novelty orchestra» (1921), который сделал, как оказалось, удачную попытку соединить солирующую скрипку, банджо и ударные с саксофоном-тенором «С-мелодия», а затем и чикагские диксиленды³⁰ «New Orleans Rhythm Kings» и «Wolverines»

³⁰ Комбо (от *англ.* combination – комбинация, сочетание) – инструментальный джазовый ансамбль, объединяющий от 2 до 10

(1923), дополнившие тембры кларнета, трубы, тромбона, банджо и контрабаса сочным и густым тоном саксофона-тенора «С-мело-дия». Вскоре саксофон вошел в обиход десятка других небольших ансамблей и оркестриков развлекательно-танцевального типа. Проникнутая импровизацией, подстегивающим ритмом и синкопами музыка этих ансамблей внесла свои, подчас неожиданные, коррективы в манеру исполнения саксофонистов. Чикагская школа джаза дала имена саксофонистов по сути дела стоявших у истоков нового стиля игры: Д. Постона, С. Беше, Л. Бада Фримэна, Д. Стронга, С. Бекета, Д. Редмэна, Ф. Трамбауэра, Б. Картера. В период так называемой «золотой эры» джаза – в 30-е годы – саксофон приобретает необычную популярность не только у американских джазменов, но и у европейских любителей джаза. После первой мировой войны наряду с небольшими ансамблями-комбо³⁶ стали появляться большие оркестры – биг-бэнды³¹, в которых саксофон в секции духовых довольно быстро занял роль ведущего инструмента. Постепенно количество саксофонов в оркестрах достигло пяти, что уравнивало их звучание с динамикой других оркестровых групп. Образцом таких биг-бэндов являлись, например, американские оркестры Дж. Лансфорда, Б. Гудмена, Д. Редмэна, Ф. Хендерсона, У. Чика Уэбба, У. Каунта Бэйзи, в которых играли первоклассные солисты-саксофонисты. Особенно много виртуозов выдвинулось к 40-м годам. Многие из этих музыкантов оказали ощутимое влияние на развитие джазового саксофонного исполнительства.

Среди выдающихся джазовых исполнителей в первую очередь следует назвать имя тенор-саксофониста Коулмена Хокинса (1904–1969). Он родился в Сент-Джозефе (штат Миссури). Первые уроки музыки получил от матери, занимаясь одновременно игрой на фортепиано и виолончели. На саксофоне начал играть с девяти лет, когда ему подарили на день рождения тенор-саксофон. Профессиональное музыкальное образование получил в колледжах Канзаса и Чикаго. Когда Хокинсу было семнадцать лет, популярная блюзовая певица Мэми Смит пригласила его в свой оркестр. Вскоре после переезда в Нью-Йорк саксофонист получает предложение работать в оркестре Флетчера Хендерсона, который выступал в одном из престижных бродвейских дансинг-холлов «Роузленд». С этим коллективом он сотрудничал одиннадцать лет, обретая постепенно свой индивидуальный исполнительский стиль. Многоедаля Хокинсу совместная игра с «легендарным» трубачом Луи Армстронгом.

Исполнительская манера Хокинса отличалась мощным звуком и глубоким вибрато, особенно в пьесах медленного темпа, а также отчетливой артикуляцией и темпераментной импровизационной игрой. В 1939 году артист записал пластинку «Body and Soul», музыка которой искрилась множеством неожиданных звуковых эффектов. Среди лучших альбомов можно также назвать «Hollywood Stompede» и «The Hawk Flies». Признанный король тенор-саксофонистов оказал заметное воздействие на таких известных музыкантов, как Л. Чак Берри, Б. Уэбстер, У. Барнес, Ч. Вентур, Ф. Уэсс, И. Джеккет, Л. Бада Фримэн, А. Куэбек, Б. Тейт, Г. Эванс, Д. Гордон.

Среди альт-саксофонистов особое место занимает выдающийся американский саксофонист Чарли Паркер (1920–1955).

Будущий музыкант родился в негритянском квартале города Канзас-Сити в семье водевильного артиста. Заниматься музыкой начал в школе. По совету матери он посещал ученический духовой оркестр, в котором играл на баритоне и на кларнете. Чарли часто слышал зажигательную музыку блюзов и регтаймов, которой была пропитана атмосфера его родного города, и страстно мечтал о джазе. Тогда мать купила ему альт-саксофон, это определило его судьбу. В пятнадцать лет Чарли оставил учебу в школе и начал работать в местном профессиональном танцевальном оркестре. Начальной школой свинга и импровизации овладел на так называемых «джем-сешн»³², которые устраивали по ночам джазмены в городском парке. Вскоре «Бёрд» (пташка), как окрестили его музыканты, перешел на положение странствующего джазмена, играя время от времени то в одном коллективе, то в другом, пока в 1940 году не попал в Нью-Йорк, где оказался в кругу «звезд» американского джаза. Внимание Паркера особенно привлек оригинальный исполнительский стиль тенор-саксофониста Лестера Янга. Со време-

исполнителей.

³¹ Биг-бэнд (big-band – большой оркестр) – состоит из двух разнохарактерных групп: мелодической (саксофоны, трубы, тромбоны) и ритмической (фортепиано, гитара, контрабас, ударные). Количество инструментов в биг-бэнде может изменяться и дополняться другими инструментами. В биг-бэндах, как правило, музыканты играют по заранее написанным (аранжированным) партитурам.

³² Джем-сешн (jam session) – традиционная форма джазового музицирования, когда музыканты встречаются в узком кругу и непринужденно импровизируют для собственного удовольствия.

нем копирование знаменитостей сменилось желанием найти свое творческое «я». Так он пришел к стилю, позднее получившему название бибоп. По сути дела это был выход из устоявшихся канонов свинга³³. Характерными чертами для бибопа стали еще более развитая, чем в свинге, виртуозная импровизация, еще более усложненная мелодия и гармонические элементы музыкальной ткани, заимствованные из арсенала классической и современной европейской музыки. Бибоп фактически нарушил существовавшие представления о джазе, оторвался от его танцевально-прикладного характера, обьявив себя концертной формой музицирования. Подлинными сенсациями стали записанные в 1945 году Паркером совместно с трубачом Диззи Гиллеспи пластинки «Ко-ко» и «Gruvin Hay».

Паркер оставил необычайно яркий след в мировом искусстве джаза. Среди его лучших джазовых пьес можно назвать «Now's the time», «Scrapple from the Apple», «Parker's mood», «Bloomdido», «Segment», «Ornithology» и целый ряд других композиций. Не случайно при жизни артиста называли джазовым гением. Среди его последователей выделяются альт-саксофонисты Ф. Вудз, Х. Генри, Х. Фол, Ч. Кеннеди, Э. Сонни Ститт, Дж. Дэнквуэт, А. Ортега, С. Ватанабе, А. Домнерю и многие другие талантливые исполнители.

Уже на рубеже 40–50-х годов в игре многих музыкантов, в том числе и в творчестве Паркера, стали обнаруживаться черты нового стиля – кул-джаза. Расцвет этого направления связан прежде всего с деятельностью блестящего негритянского тенор-саксофониста Лестера Янга (1909–1959). Собственно, он сам назвал свою манеру игры холодной («кул»). Новый стиль был крайне противоположен лихорадочной музыке бибопа. Главной фигурой в кул-джазе оставался солист – импровизатор, отличающийся эмоциональной сдержанностью, стремящийся к ясной, интеллектуальной игре. В композициях большое значение приобрела аранжировка, развитие элементов полифонии и политональности. Кул-джаз оказал в дальнейшем влияние на зарождение новых джазовых стилей: вест-коуст-джаза, «третьего течения».

Янг, или, как его называли джазмены, «Прэз» (президент), был уроженец Вудвилля (штат Миссисипи). Нет ничего удивительного в том, что Янг с детства выбрал путь джазового музыканта, ведь он рос в музыкальной семье и начал играть в семейном ансамбле отца. С самого начала занятий на саксофоне юноша попал под влияние исполнительской манеры мастеров чикагского джаза, особенно тенор-саксофонистов Л. Фримэна (род. 1906) и Ф. Трамбауэра (1901–1956), но уже к двадцати годам он сумел выработать собственный стиль игры. Янг поражал публику глубоким, томным звуком, удивительно плавной, но быстрой, как бы порхающей на поверхности созвучий, импровизацией. Он был мастером особой вдохновенной игры. Первую запись на пластинку Янг сделал лишь в 1936 году, когда ему было уже 27 лет. Сотрудничал с музыкантами джаза Ф. Хендерсона, где заменил, правда ненадолго, К. Хокинса, а также с ансамблем У. Каунта Бэйзи (род. 1904). Вместе с братом Ли Янгом (род. 1917) организовал собственный джаз-ансамбль, выступал активно в рамках так называемого «филармонического» джаза (одна из форм джазового концертирования). Самыми популярными дисками Лестера Янга считаются «Lester Leaps», «Lady Day», «Young Lester Young», «The tenor sax», «Prez in Europe» и другие.

Янговский стиль восприняли многие саксофонисты. Среди них следует назвать П. Дезмонда, Л. Коница, С. Гетца, Дж. Малли-гана, Дж. Х. Зута Симса.

Надо сказать, что эволюция джазового саксофонного исполнительства протекала во взаимосвязи с творческими экспериментами и поисками музыкантов, стремившихся выделиться за счет новой эффектной исполнительской манеры. Так в середине 50-х годов из бибопа развился хард-боп, модалный джаз – стили с ярко выраженной экспрессивной интерпретацией музыки, с изоощренной техникой. Ведущее положение здесь заняли такие саксофонисты, как Т. Сонни Роллинс, Дж. Хэнди, Дж. Эддерли, У. Шортер, Ф. Сэн-дерс, Дж. Колтрэйн. О реформаторстве последнего нужно сказать отдельно.

Джон Колтрэйн (1926–1967) родился в деревушке Хэмплет (штат Северная Каролина), в негритянской семье. Музыка учился в Хай-Пойнте и Филадельфии. На саксофоне начал играть в девят-

³³ Свинг как стиль джаза сформировался в середине 30-х годов, существенно отличаясь от предыдущих направлений (новоорлеанского стиля, диксиленда) четырехдольным акцентированием ритма, сольной импровизацией, индивидуальной аранжировкой. Свинг понимается джазменами и как характерный элемент исполнительской техники, т. е. как несомещение акцентов мелодической и ритмической линий.

надцать лет – в основном в небольших кафе и барах. Несмотря на заметные успехи, он долго оставался в разряде провинциальных джазменов. Постепенно Колтрэйн стал расширять «географию» своих выступлений, выезжал в другие города Америки, где имел возможность играть в известных, оркестрах Э. Винсона, Дж. «Диззи» Гиллесли, Э. Бостика и его кумира Дж. Ходжеса. По признанию друзей Колтрэйн в то время не стремился попасть в группу лидеров саксофона, так как ни бибоп, ни ритм-энд-блюз, ни эллинг-тоновский свинг не удовлетворяли его ищущую натуру. Позднее под непосредственным влиянием двух крупнейших джазменов – трубача Майлса Дэвиса (род. 1926) и пианиста Телуониса Монка (1920–1982) он достиг высот джазового Олимпа.

Именно знаменитый М. Дэвис пригласил тридцатилетнего тенор-саксофониста в свой квинтет вместо покинувшего коллектив «Сонни» Роллинса (род. 1929). В этом ансамбле и раскрылся изумительный талант Джона. Окрыленный творческими удачами, молодой саксофонист еще упорнее продолжал заниматься на инструменте, преодолевая недостатки техники. Одновременно он приступает к серьезному изучению гармонии, древней философии, этнографии и культуры Африки, пробует себя в композиции. Колтрэйн несколько месяцев выступал в квартете Т. Монка, тогда-то и начались его эксперименты. В сольную партию, насыщенную мощным звуком саксофона и ослепительным бисером разлетавшихся пассажей, охватывавших трехоктавный диапазон, он начал вставлять с помощью специальной аппликатуры и техники дыхания красочные, быстро чередующиеся между собой многозвучия. А вскоре артист находит ключ к собственному, по сути дела новому стилю, получившему название модалного джаза. В основе этого стиля лежала импровизация, основанная не на мелодической традиционной теме и аккордовой «сетке», а на произвольной цепочке звуков, организованных в различных диатонических ладах. Такое новшество позволяло расширить интонационно-звуковую палитру джаза, использовать полимодалный принцип мышления.

Саксофонист оставил в записях огромное художественное наследие. Лучшими из его работ называют четырехчастную сюиту «A love Supreme», альбомы «Chasin's the traine», «India», «Africa», «Meditations», «Expression» и другие. Колтрэйн одним из первых профессиональных джазменов обратился в своем творчестве к азиатскому и восточному фольклору. У этого выдающегося саксофониста до сих пор нет истинных последователей, и пока его творческий потенциал остается нереализованным.

Отход от традиционной джазовой гармонии, ритмики и импровизации проявился и в творчестве другой «звезды» авангардного джаза – представителя негритянской школы – Орнетта Коулмена. Он родился в 1930 году в городе Форт-Уэрт в Техасе. Музыкой он стал заниматься самостоятельно в четырнадцать лет. Сначала освоил альт-саксофон, потом тенор-саксофон, пробовал себя в игре на трубе и скрипке. В девятнадцать лет начал свою профессиональную карьеру, музицируя в негритянском джаз-оркестре классических блюзов, при этом проявил склонность к экспериментированию. Это привело молодого саксофониста к интересной находке – использованию в импровизациях элементов атональности. Его единомышленником стал трубач-новатор Дон Черри (род. 1936).

Первую запись Орнетт сделал в 1958 году, показав в ней неожиданный, высокопрофессиональный стиль игры, который не имел precedентов. Вскоре саксофонист становится родоначальником современного течения фри-джаз (свободный джаз) и направления, названного «третьим течением», основанного на синтезе академической музыки и джаза.

В игре Коулмена обращают на себя внимание необычно яркий, иногда крикливый тембр его белого пластмассового альт-саксофона. Для новаторского стиля исполнителя характерно сочетание совершенной техники, декламационной манеры звуковедения и стихийной импровизационности без опоры на ладовую структуру.

Его творческий почерк хорошо прослеживается по таким дискам, как «Tomorrow is the Question», «Free Jazz», «The Shape of Jazz to Come» и другим.

Коулмен оказал влияние на таких саксофонистов, как А. Эйлер, М. Браун, А. Шепп, Д. Чикай, Э. Долфи, Ф. Сэндерс.

В 50-х годах среди исполнителей произошла переориентация на так называемый современный свинг, обогащенный элементами бибопа и кул-джаза, но не оторвавшийся от традиций классического джаза. По существу это был синтез элементов традиционной и современной стилистики, что и послужило импульсом к появлению нового умеренно-прогрессивного направления – мейнстрима (буквально «главное, центральное течение»). Для мейнстрима характерна выразительная импровизация, тради-

ционная гармония с четким ритмом. Частичное использование исполнителями современных приемов звукоизвлечения, особых эффектов позволяет избежать свинговых штампов. Этот стиль наиболее ярко представлен в творчестве саксофонистов И. Джекета, П. Гонзалвеса, Б. Уэбстера, Дж. Ходжеса, Б. Картера, „Сонни“ Роллинса, Дж. Маллигана, Ф. Вудза, С. Гетца, Д. Гордона.

Достойное место в когорте этих саксофонистов занимает, в частности, альт-саксофонист Фил Вудз. Он родился в 1931 году в Спрингфилде (штат Массачусетс). Творческая судьба саксофониста складывалась весьма хорошо. Крепкую профессиональную основу получил сначала в Высшей музыкальной школе «Manhattan School» в качестве кларнетиста, а затем в Джульярдской музыкальной академии. Свою карьеру начал в джазе и как кларнетист, и как альт-саксофонист, играя поочередно в больших оркестрах Ч. Барнета, Б. Бадди Рича, Дж. Крупы, К. Джонса, Б. Гудмена, О. Нельсона и в других коллективах. Заметное влияние на его исполнительский стиль оказал известный композитор и пианист Л. Тристано. В 1957 году журнал «Dawn Beat» дал ему первое место как джазовому кларнетисту. Важным этапом его исполнительской деятельности стала запись пластинки «Woodlore», где он показал себя незаурядным джазменом, последователем стиля Ч. Паркера, но с более совершенным звуковым тоном и техническим мастерством. Характерной особенностью его игры было сочетание стилей бибоп и свинга. Фил Вудз наиболее активно стал играть в стиле мейнстрим с 1974 года, используя в своих композициях популярные мелодии песен Дж. Гершвина, Г. Алена, Э. Харбурга, К. Портера и современные джазовые темы. Пик творческого взлета приходится на 1968–1977 годы, когда он проявляет себя как исполнитель не только мейнстрима, но и модального джаза, а также как композитор. В это время им созданы интересная композиция «Ode a Jean-Louis», экспрессивные импровизации на темы английского пианиста Г. Бека «Falling», «The Meeting».

В настоящее время саксофонист ведет плодотворную педагогическую деятельность – читает лекции по джазу в различных колледжах США, занимается композицией. Заметную популярность получили не так давно записанные на диски сюиты «Rites of Swing», «Brasilian Affair», отличающиеся мелодической и фактурной изобретательностью, а также саксофонный квартет для Лос-Анжелесского квартета саксофонов, написанный в академическом жанре. В настоящее время Фил Вудз продолжает успешно концерттировать, делать записи.

Сегодня в творчестве современных джазовых саксофонистов переосмысливаются новые течения и стили, не ослабевает интерес к истокам традиционного джаза. Так, например, остается достаточно популярным необоп, тон которому задают известные саксофонисты «Сонни» Роллинс, П. Адаме, С. Пейн и другие.

На рубеже 50–60-х годов стала активно формироваться, а затем и обособляться такая, ставшая сегодня довольно обширной, область поп-музыки, как рок-музыка. Музыкальной основой рока послужили ранние формы современной поп-музыки: ритм-энд-блюз, кантри-энд-вестерн и рок-н-ролл. Не остались в стороне от освоения рока и саксофонисты, привнесшие в это направление музыки, с одной стороны, элементы джазовой импровизации и специфическую выразительность тона, а с другой стороны, – звуковые нововведения.

Основоположником саксофонного рок-направления стал еще в 40-е годы техасский джазмен, популяризатор так называемой «ресторанной» музыки Иллинойс Джекет. Особенно широкую известность получило его великолепное соло в пьесе «Flying Home», записанное с оркестром Л. Хэмптона. Исполнительскую манеру Джекета подхватили и в дальнейшем глубоко развили саксофонисты Л. Джордан, Э. Бостик, Дж. Форест, С. Тэйлор, Р. Присок, Б. Хэлли, Ч. Рио и ряд других американских музыкантов. В 60-е годы выдвинулись новые виртуозные новаторы рок-саксофона – Дж. Уолкерс, К. Куртис и Х. Кроуфорд. Наиболее оригинальный подход к исполнению рока выработал Кинг Куртис. В его популярных среди слушателей записях «Memphis Soul Stew», «Best of King Curtis», «Cuban Twist» и «The Groove» яркое впечатление производит «тяжелый звук» саксофона, сочетающийся с небольшими, но великолепно сыгранными импровизациями, и с безукоризненно продуманной аранжировкой.

Конечно, звучание саксофона у рок-музыкантов заметно отличается от манеры звуковедения академических и джазовых исполнителей. Ведь рок-саксофонисты испытали большое влияние инструментального звукового фона рок-ансамбля, и в первую очередь звука электрогитары. Рок-

саксофонисты пользуются, как правило, резкой атакой и интенсивной подачей звука, включают в свою игру особые аппликатурные эффекты, различные приемы глиссандо и вибрато, а также эффект growl (от *англ.* рычание, хрипение). Кроме того, исполнители любят применять для усиления звука и получения новых тембров различные электронные приспособления: звукоусилители, эхо-устройство, октавные делители, педали «Wah-Wah», фленджеры, дающие эффект игры в унисон нескольких саксофонов, а также синтезаторы.

Общий подъем джазового саксофонного исполнительства наблюдается и в настоящее время, он идет по пути продолжения и развития прекрасных традиций, накопленных уже не одним поколением саксофонистов различных стран и континентов. В целом джаз сыграл положительную роль в судьбе саксофона – намного обогатил технический и выразительный арсенал инструмента и одновременно разграничил саксофонистов на исполнителей академического и джазового направления.

Саксофон стал действительно популярным благодаря джазу. Но, как точно подметил французский композитор Артур Онеггер, из-за необычных видоизменений звука «все без стеснения клеветали на него, сделали из саксофона инструмент, виновный во всех непристойных звучаниях»³⁴.

С этим замечанием композитора нельзя не согласиться. Действительно, используемые коммерческими музыкантами приемы звукоизвлечения типа «смеющийся саксофон», «шепот» и различные «стоны» были восприняты критикой и публикой как естественное звучание инструмента. Но больше всего дискредитировала саксофон музыкальная халтура псевдоджазовых саксофонистов. Все это вместе взятое уводило в какой-то степени саксофон в сторону от его первоизданного, благородного звучания.

Отечественное музицирование на саксофоне было представлено в течение длительного времени (20-е – конец 60-х годов) преимущественно в жанре джазово-эстрадной музыки. Поэтому нет ничего удивительного в том, что почетное место в развитии отечественного искусства игры на саксофоне занимала активная деятельность музыкантов джазовых и эстрадных оркестров. Первые саксофонисты пришли в концертные джаз-бэнды из придворных духовых оркестров. Так, например, в эксцентрический джаз В. Парнаха вступил бывший полковой музыкантский воспитанник М. Капрович, из Придворного симфонического оркестра в джаз-команду Л. Теплицкого влились незаурядные и уже опытные саксофонисты А. Козлов, А. Мунтян, Н. Мещанщук-Чабан, в коллектив Б. Крупышева – виртуоз Н. Бавурин, из военного оркестра в «Амаджаз» А. Цфасмана пришли А. Трахтеров, Н. Буров. В 20–30-е годы спрос на саксофонистов был необычайно большой. Доходило даже до того, что некоторые коллективы приглашали саксофонистов только с одной целью: чтобы они «для вида» держали в руках этот дикий по тем временам инструмент. А те, кто уже заявил о себе как даровитый музыкант, погружались в водоворот новых острых ритмов и мелодий, проявляя порой зрелищную буффонаду. К такой исполнительской «достопримечательности» относился джаз-бэнд Ленинградского театра «Летучая мышь», руководимый старейшим русским саксофонистом А. Козловым.

К концу 40-х годов советский джаз стал самостоятельным, жанрово оформившимся направлением в эстрадном искусстве. В его недрах выросло уже не одно поколение отечественных саксофонистов-исполнителей, успешно овладевших джазовой сольной и оркестровой игрой. На концертных афишах заблистали имена талантливых исполнителей: А. Васильева, Т. Геворкяна, Э. Гейгнера, А. Дидерихса, Ю. Журенкова, О. Кандата, М. Капровича, В. Ко-стылева, А. Котлярского, М. Кримяна, Н. Крылова, М. Ланцмана, Б. Лернера, И. Лундстрема, А. Ривчуна, Ю. Рубанова, П. Рус-тамбекова, А. Савонина, Ф. Терентьева, И. Хазановского и других.

Среди этой плеяды саксофонистов особо выделяется фигура известного исполнителя, педагога, композитора, заслуженного артиста РСФСР Александра Борисовича Ривчуна (1914–1974), в творчестве которого гармонично сочетались природная одаренность, общая культура, на редкость сильная привязанность к саксофону.

А. Ривчун родился в семье старейшего военного капельмейстера Б. Ривчуна (1876–1940). Начальные уроки игры на кларнете получил от своего отца, довольно быстро сделав исполнительские успехи. Дальнейшее профессиональное обучение продолжил в стенах Московского музыкального техникума имени А. Н. Скрябина в классе авторитетного кларнетиста и педагога А. П. Александрова. Желание пойти по стопам отца привело Александра в военно-капельмейстерский класс Музтехникума при Военной Академии имени М. В. Фрунзе. Именно тогда началось серьезное увлечение джазом, приобщение к

³⁴ Онеггер А. О музыкальном искусстве. – Л., 1985. – С. 47.

занятиям на саксофоне.

В 1936 году молодого музыканта пригласили в качестве солиста-саксофониста в джаз-оркестр Всесоюзного радиокомитета под руководством А. Цфасмана. Уже тогда Ривчун обратил на себя внимание слушателей и музыкантов свободной импровизацией.

Одним из интересных этапов его творческого роста была работа и выступления с джаз-бэндом, организованным им на базе военного оркестра, руководимого его отцом. Ривчун работал в коллективах А. Полонского и А. Варламова, а с 1948 года началась его многогранная исполнительская деятельность в Государственном эстрадном оркестре РСФСР под управлением Л. Утесова. Кроме того, он играл в эстрадном квартете в составе: А. Ривчун – кларнет, саксофон; Л. Кауфман – аккордеон; В. Мирное – гитара; Н. Истратов – контрабас. На протяжении многих лет саксофониста приглашали для исполнения сольных партий в различные симфонические оркестры, в оркестр Большого театра.

Ривчун был истинным энтузиастом и страстным пропагандистом музыки для саксофона. Концертный репертуар музыканта охватывает сочинения разных стилей и форм.

Ривчуну была близка также педагогическая деятельность: в течение двух лет он вел класс саксофона на Военно-дирижерском факультете при Московской консерватории. Он первым в стране создал «Школу игры на саксофоне» (первая часть вышла в 1964 году, вторая – в 1968), опубликовал «150 упражнений для саксофона» и «40 этюдов для саксофона», сборники переложений классических пьес для саксофона.

Блестящим саксофонистом и солистом-импровизатором по праву долгие годы считался Эмиль Гейгнер. Он родился в 1920 году в Киеве в семье музыкантов-профессионалов. Начал играть на саксофоне в тринадцать лет в Шанхае, куда выехал оркестр владивостокской оперетты под руководством Д. Гейгнера (1898–1938), отца Эмиля. Там будущий виртуоз получил солидную джазовую «закваску». Дальнейшая исполнительская деятельность саксофониста связана с различными инструментальными ансамблями и джаз-бэндами Москвы. Он был солистом в оркестрах А. Цфасмана, Л. Утесова, В. Кнушевицкого, А. Шульмана, руководил в 60-х годах организованным при Мосэстраде женским эстрадным оркестром, писал отличные аранжировки. «Когда он играл на альт-саксофоне, его манера чем-то напоминала Джимми Дорси³⁵. Э. Гейгнер очень любил альт, но великолепно играл и на тенор-саксофоне, особенно в пьесах среднего и медленного темпа. Э. Гейгнера можно сблизить с современными советскими джазовыми музыкантами – в его игре (это стало ясно позднее) были заложены „зерна“ будущих, то есть сегодняшних джазовых стилей»³⁶.

Об игре ветерана советского джаза можно судить по многочисленным радио- и грамзаписям, в которых обнаруживаются неограниченные возможности саксофониста в раскрытии красочной выразительности инструмента, в увлекательно подвижной импровизации.

Известный ныне заслуженный артист РСФСР, альт-саксофонист Товмас Геворкян (род. в 1920 году в Ереване) связал свою творческую судьбу с саксофоном, когда ему было семнадцать лет. Все случилось неожиданно: руководитель детского духового оркестра, организованного при Ереванском Дворце пионеров, перевел способного юношу-трубача на альт-саксофон. А в детстве Товмас играл на скрипке. И сегодня он вспоминает свои упорные занятия на этом «нежном» инструменте в музыкальной школе, затем в музыкальном училище. Однако тяга к духовым инструментам была столь сильной, что в 1953 году он закончил музыкальное училище при Московской консерватории по классу гобоя.

В конце 1940 года саксофонист призван на военную службу в Образцово-показательный оркестр Наркомата обороны СССР. С начала и до конца войны он являлся артистом джаз-оркестра НКО СССР. В 1945 году получил личное приглашение от В. Кнушевицкого в эстрадно-симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения, где и проработал сорок два года. За это время часто выступал как солист-саксофонист, способствуя появлению новых сочинений для саксофона, таких, как Концерт в форме вариаций Э. Оганесяна, концертов Б. Горбульскиса, А. Флярковского, А. Заргаряна, В. Оякяэра. Он является активным пропагандистом эстрадных пьес, написанных для саксофона советскими композиторами, например, сочинений М. Петренко, И. Якушенко, А. Каль-варского, Ю. Саульского, Н. Минха, Е. Жарковского, У. Найссоо, Б. Тобиса. Саксофонист записал более семидесяти произведений для альт-саксофона, среди которых выделяются интерпретации концерта А. Глазунова,

³⁵ Дж. Дорси (1904–1957) – блестящий американский свинговый кларнетист, саксофонист.

³⁶ Баташев А. Советский джаз. – М., 1972. – С. 101 – 102.

Камерного концертино Ж. Ибера, Рапсодии К. Дебюсси, Фантазии Э. Вила Лобоса. Как солист он выступал на многих зарубежных концертных эстрадах, участвовал в международных фестивалях эстрадной музыки. Неокрепший отечественный джаз стал набирать силу в середине 60-х годов, когда на эстраде появилось новое поколение саксофонистов, среди которых нужно назвать имена Г. Гараняна, Г. Гольштейна, А. Зубова, А. Пищикова, В. Клейнота, Ю. Юренкова, А. Козлова. Еще больший подъем в этом жанре последовал в 70-е годы. Именно с этого времени в стране начинают регулярно проводиться фестивали джазовой музыки, активизируется деятельность джаз-клубов.

Великолепно проявили себя в качестве солистов оркестров и ансамблей саксофонисты О. Кувайцев, С. Григорьев, Н. Панов, В. Коновальцев, И. Бутман, В. Есенин, Г. Кремер, В. Резицкий, В. Алексеев, А. Осейчук, А. Набатов, Ю. Воронцов, А. Вапиров, С. Ширман. Выросло мастерство саксофонистов союзных республик. Заслуживает внимания высокий профессионализм музыкантов из Эстонии (А. Пиллирога, Л. Саарсалу, А. Йоала, Т. Вартса, А. Столцена, М. Валдру, А. Криворукова), Латвии (Г. Кушкиса, Э. Страуме, В. Вайнера, Р. Раубишко, Ю. Смирнова), Литвы (В. Чекалина, П. Вишняускаса, В. Лабутиса), Узбекистана (Ф. Мутеромова, А. Перцева, С. Мурдухаева, К. Добровольского, Г. Сакевича, Л. Сухова), Башкирии (М. Юлдыбаева).

Одним из ярких и разносторонних саксофонистов-виртуозов является лауреат всесоюзных и международных конкурсов, солист Ансамбля джазовой музыки под управлением заслуженного артиста РСФСР Игоря Бриля, педагог эстрадного факультета ГМПИ имени Гнесиных Александр Осейчук. Он родился в 1949 году в Норильске. Сначала учился игре на аккордеоне. Семнадцати лет Александр поступил в музыкальное училище имени Гнесиных в класс известного кларнетиста и педагога В. А. Гетмана, а по окончании училища продолжил учебу в ГМПИ имени Гнесиных под руководством М. Шапошниковой как саксофонист. Одновременно играл в различных профессиональных инструментальных ансамблях, в эстрадном оркестре Государственного цирка на Цветном бульваре.

С 1972 года – участник джаз-ансамбля И. Бриля, а с 1975 года – Московского квартета саксофонов. Он первым из советских саксофонистов окончил аспирантуру Московской консерватории под руководством Л. Михайлова. В репертуаре А. Осейчука наряду с джазовыми композициями есть много произведений классического и современного академического направления. Им сделаны записи на грампластинки, в частности два сольных диска – «Французская классическая музыка для саксофона» и «Сюита настроений», а также с ансамблем И. Бриля – «Утро земли», «Оркестр приехал», «Перед заходом солнца» и другие.

В одном из интервью на вопрос, трудно ли сочетать одновременно качества интерпретатора серьезной и джазовой музыки, саксофонист ответил: «Что касается эмоционального настроения и собственно решения художественных задач, то здесь я не испытываю каких-либо затруднений. Ведь создание музыки для любого исполнителя – это живое дыхание его души, опосредованное через свой инструмент. Саксофон – инструмент универсальный, а значит, саксофонист может быть универсальным исполнителем»³⁷.

В исполнении джазовой музыки Осейчук ориентируется на мейнстрим, проявляя при этом такие индивидуальные черты исполнительского стиля, как философский подход к интерпретации музыки, развернутая по форме импровизация, выходящая за рамки традиционного блюзового квадрата, теплый звуковой колорит инструмента.

Великолепными качествами джазового тенор-саксофониста обладает лауреат многих международных и всесоюзных джазовых фестивалей Сергей Гурбелошвили (род. 1948). Первые шаги в музыке он сделал в двенадцать лет, когда начал посещать школьный духовой оркестр, играя в нем поочередно на альте, трубе, кларнете. После окончания восьми классов поступил в Ферганское музыкальное училище, где занимался в классе кларнета у Е. М. Гуляева, которому и обязан в приобретении хорошей профессиональной исполнительской школы. Еще в училище страстно увлекся джазом, сильное впечатление на него произвели записи американского кларнетиста Б. Гудмена. Затем музыкант стал сам осваивать игру на тенор-саксофоне, музицировал в эстрадном квартете и в танцевальных оркестрах. После завершения учебы началась активная профессиональная работа в качестве солиста-саксофониста и ру-

³⁷ Цит. по: *Иванов В.* Классика и джаз // Советская эстрада и цирк. – 1986. – № 6. – С. 23.

ководителя эстрадных коллективов в Калининграде и Минске. В 1975 году Гурбелошвили был приглашен солистом в Государственный эстрадный оркестр РСФСР под руководством Л. Утесова. Одновременно он выступал в джаз-квартете В. Василькова, в ансамбле тенор-саксофонов (А. Зубов, В. Клейнот, А. Родионов), принимал активное участие в жизни московского джаза.

В 1979 году Сергей пришел в джаз-ансамбль «Аллегро» Н. Левиновского. В 1983 году саксофонист становится артистом ансамбля «Мелодия» (руководитель – Б. Фрумкин), а также студентом ГМПИ имени Гнесиных. Репертуар музыканта стал пополняться произведениями из области «серьезной» музыки. В 1986 году он записал диск «Простое и сложное», где использовал синтез элементов классической и джазовой музыки; хороший вкус и высокое мастерство обнаружил в записи «Прелюда» А. Эшпая, написанного для сопрано-саксофона и струнного оркестра. Эта удача побудила А. Эшпая написать для С. Гурбелошвили развернутое по форме сочинение – Концерт для сопранового саксофона и симфонического оркестра, которое впервые с огромным успехом было исполнено саксофонистом в Большом зале Московской консерватории в мае 1987 года.

Об исполнительском облике музыканта хорошо сказал А. Эшпай: «Сергей Гурбелошвили – это один из выдающихся джазовых музыкантов нашей страны, обладающий большой общей музыкальной культурой и культурой саксофонного звука. Он видит в джазовой музыке совершенно свою, только ему присущую импровизационную схему, приближающуюся, во-первых, к исходному авторскому музыкальному материалу, а, во-вторых, осмысленную его ярким исполнительским воображением, совершенным художественным мастерством. Все это делает творчество музыканта глубоко индивидуальным, самобытным, позволяя тем самым играть ему в самых различных коллективах высшего ранга – начиная от наших мастеров, кончая джазовыми раритетами, как, например, с джазменами из оркестра Дюка Эллингтона»³⁸.

Уже давно и довольно прочно вошел в элиту европейского джаза саксофонист Владимир Чекасин. Он родился в 1947 году в Свердловске. Начало его пути в музыке связано со скрипкой и фортепиано. Однако Уральскую консерваторию закончил как кларнетист. Уже в годы учебы стал пробовать себя в композиции, сочинял джазовые инструментальные пьесы, постигал тонкости ансамблевой и оркестровой аранжировки. В 1971 году приехал в Вильнюс, чтобы стать участником первого отечественного филармонического джазового коллектива – трио ГТЧ (аббревиатура составлена из первых букв фамилий исполнителей: В. Ганелин, В. Тарасов, В. Чекасин), которое уже в 1973 году было признано лучшим джаз-ансамблем Европы.

Сегодня Чекасина характеризуют как ищущего саксофониста-экспериментатора. Он первый в советском джазе воспринял течение мультиинструментализма – одновременную игру на нескольких музыкальных инструментах. В своих выступлениях Чекасин показывает великолепное владение всеми разновидностями саксофонов, кларнетом, синтезаторами, электронными компьютерами, ударными инструментами, собственным голосом. Все это используется им с целью получения новых ярких звуковых эффектов. «Выступление Чекасина захватывает, даже подавляет. Кажется, что слушатели попадают в центр импровизационного вихря, но впоследствии выясняется: никакой анархии нет и в помине, логика композиции строго выверена, автор незримо управляет эмоциями и страстями», – пишет известный джазовый критик В. Фейертаг³⁹.

В целом исполнительской эстетике Чекасина свойственна многожанровость, уход в лабиринты джазовой полистилистики. Все это проделывается им с особой, присущей только ему, легкостью, оригинальностью и выдумкой.

Целый ряд выступлений Чекасин оформляет как небольшие театрализованные музыкальные пантомимы, созданные совместно с московской группой О. Киселева. Он выступает также с концертами так называемой пространственной музыки, на которых вовлекает весь зал в свое действие, заставляя слушателей исполнять заданную им фразу. О концертных экспериментах саксофониста сегодня много спорят. Они находят своих поклонников. Чекасин не ограничивает себя рамками одного коллектива. Он выступает с пианистами Л. Чижиком, И. Брилем, С. Курехиным, Ю. Кузнецовым, в дружестве с О. Молокоедовым, Л. Шинкаренко, Г. Лауринавичусом, с певицей В. Пономаревой, фольклорным ансамблем Д. Покровского, литовской рок-группы «Антис» и с другими партнера-

³⁸ Из беседы автора настоящей работы с А. Эшпаем.

³⁹ Фейертаг В. Осенние ритмы-85 // Музыка в СССР. – 1986. – № 2. – С. 86.

ми. Артист выпустил 20 альбомов с записями композиций, частично в нашей стране, частично – за рубежом. Чекасин ведет интенсивную педагогическую работу: преподает джазовую импровизацию в музыкальной школе имени Б. Дварио-наса (Вильнюс), руководит театрализованным студенческим биг-бэндом в Вильнюсской консерватории. Он лауреат многих джазовых всесоюзных и международных фестивалей.

И, наконец, небольшой рассказ еще об одном советском саксофонисте, заслуженном артисте Башкирской АССР Марате Юлдыбаеве, интересно разрабатывающем сегодня на основе башкирского фольклора новые принципы развития тембровой многокрасочности мелодии и ритмической фактуры.

Родился саксофонист в Уфе в 1951 году. Интерес к джазу проявил еще в школьные годы, когда знакомство с записями композиций Ч. Паркера, Дж. Колтрэйна и У. Шортера дали толчок к занятиям на саксофоне и созданию эстрадного ансамбля. После окончания средней школы и музыкальной школы по классу баяна Марат поступает в Уфимский авиационный институт, но продолжает свои занятия на инструменте, постепенно утверждаясь в выборе пути профессионального музыканта. В 1978 году заканчивает обучение на эстрадном отделении Уфимского училища искусств, а уже через три года создает камерный джаз-ансамбль «Дустар» (в переводе с башкирского – «Друзья»). По его собственному признанию, он «параллельно с джазом всегда интересовался поп-музыкой, роком, активно выступал как саксофонист на наших джазовых фестивалях, пробовал себя в композиции. В собственных сочинениях я стремлюсь использовать башкирские народные мелодии, наделенные своим особым интонационным колоритом. Это, в общем-то, получается непроизвольно, само собой, это, наверное, должен делать каждый музыкант, привязанный к местной географии и ищущий вдохновения в сближении национальных культур». Сегодня ансамбль «Дустар» находится на высоком творческом взлете. Он участник и лауреат многих джазовых фестивалей, дипломант XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. С большим успехом музыканты гастролировали в 1987 году в США и в 1988 году в странах Африки. Ансамбль записал диски «Карусель» (1981), «Марат Юлдыбаев» (1984), «Черная река» (1988), где обнаруживается безупречный профессионализм и высокая исполнительская культура башкирского тенор-саксофониста, устремленная вперед фантазия. Экспрессивные мелодические фразы густого звука его саксофона гармонично соразмеряются с яркой импровизационной логикой и неожиданными трансформациями ритма.

СОВЕТСКАЯ САКСОФОННАЯ ШКОЛА

Подвижническая деятельность наших саксофонистов во многом изменила отношение к саксофону у слушателей и композиторов, что привело к созданию ряда интересных сочинений. Советская саксофонная школа еще переживает период становления, но у нее большое будущее.

Э. Денисов

Предвоенный и более чем двадцатилетний послевоенный периоды развития отечественного саксофонного исполнительства в сфере эстрадной музыки в какой-то степени подготовили почву для открытия первых классов саксофона в стране. К сожалению, это случилось значительно позже, чем могло бы произойти. Отрицательную роль здесь, безусловно, сыграло бытовавшее долгое время ошибочное мнение о саксофоне, как об инструменте «космополитическом», «несерьезном», пригодном лишь для исполнения развлекательно-прикладной музыки. Именно об этом с горечью писал корифей советской эстрады Леонид Утесов (1895–1982): «Как это ни смешно, но еще встречаются люди, определяющие „социалистическое" или „капиталистическое" звучание того или иного инструмента. Они считают, например, что саксофон (которым пользовались и классики!) – порождение капиталистического быта и что на этом инструменте нельзя исполнять мелодии советских песен. Нельзя не протестовать против подобных невежественных взглядов. Конечно, саксофон обладает своим специфическим тембром – так же, как и всякий другой музыкальный инструмент. Но можно ли на этом основании искусственно ограничивать репертуар для данного инструмента? Можно ли механически отождествлять содержание музыки с

инструментом? Ведь каждому ясно, что инструмент есть средство»⁴⁰. Такое предвзятое отношение к саксофону, которое подверг критике Л. Утесов, явилось следствием целого ряда причин: отсутствия сведений о самом инструменте, его истории; пренебрежительного отношения советских композиторов к саксофону, непризнания его как полноправного члена оркестров самых различных составов, как инструмента концертного и камерного жанров. Но время внесло свои коррективы.

О том, в каком состоянии находилось отечественное искусство игры на саксофоне в тот период, можно судить по комментарию известного композитора и дирижера Николая Минха: «Возьмем, к примеру, „многострадальный“ саксофон. Саксофонисты, играющие в наших эстрадных оркестрах, в подавляющем большинстве – самоучки, и, конечно, далеко не все они удовлетворяют высоким профессиональным требованиям: их общая музыкальная культура за редким исключением находится на низком уровне. Когда случается слушать в симфоническом концерте соло саксофона („Ромео и Джульетта“ Прокофьева, „Симфонические танцы“ Рахманинова, „Болеро“ Равеля, „Гаянэ“ А. Хачатуряна и др.), испытываешь волнение – хорошо ли будет сыграно соло. Саксофонистов у нас не хватает. (...) Давно пора открыть в наших учебных заведениях классы саксофона, гитары, аккордеона – хотя бы на первое время в музыкальных училищах (на консерватории пока трудно рассчитывать, зная „академизм“ этих маститых учреждений). (...) Для того, чтобы быть первоклассным музыкантом, нужно иметь хороший инструмент. А их у нас, к сожалению, мало и качество их невысокое»⁴¹.

Процесс возрождения профессионального обучения игре на саксофоне относится к периоду 60–70-х годов. Первые классы саксофона были образованы в 1965–1967 годах на Военно-дирижерском факультете при Московской консерватории и в музыкальных учебных заведениях имени Гнесиных. Позднее факультативный класс формируется в Ленинградской (1971) и Московской (1975) консерваториях. Открываются специальные классы саксофона в музыкальных училищах Новосибирска, Хабаровска, Братска, Саратова, Петрозаводска, Казани, Пскова, в ряде городов союзных республик. В этих классах ведется обучение по двум профилям – академическому и джазово-эстрадному. Сравнительно недавно был решен вопрос о подготовке саксофонистов в начальном звене обучения – в детских музыкальных школах.

Основой для создания саксофонной школы послужил многолетний исполнительско-педагогический опыт замечательных музыкантов: А. Ривчуна, Е. Андреева⁴², П. Суханова, Л. Михайлова, М. Шапошниковой, Б. Прорвича, Т. Геворкяна и многих других.

Благодаря появлению у нас целого ряда молодых талантливых исполнителей-саксофонистов стало возможным их участие в конкурсных соревнованиях.

Значительным экзаменом для молодой отечественной школы саксофонистов послужили всесоюзные и всероссийские конкурсы исполнителей на деревянных духовых инструментах. Впервые наши саксофонисты стали участниками серьезного форума музыкантов-духовиков в 1979 году, когда в Минске состоялся очередной Всесоюзный конкурс. В число победителей вошли молодые московские саксофонисты А. Осейчук и В. Бояринцев – оба воспитанники М. Шапошниковой. Лауреаты поделили между собой второе место. Первая конкурсная программа саксофонистов отвечала самым высоким требованиям технического и художественного уровня современного музыканта-духовика – от интерпретации классических произведений, таких как Концерт А. Глазунова, до современных развернутых по форме и виртуозных по характеру пьес – Соната Э. Денисова, сюита «Скарамуш» Д. Мийо и другие сочинения. Успех А. Осейчука и В. Бояринцева убедительно показал перспективность развития нашей саксофонной исполнительской школы.

Саксофон был представлен на конкурсной академической эстраде еще в 1941 году, когда проходил Всесоюзный конкурс исполнителей на духовых инструментах. Четвертую премию и звание лауреата получил тогда артист Государственного джаз-оркестра СССР Владимир Костылев (1905–1941). К сожалению, об этом талантливом и ярком саксофонисте известно не очень много.

⁴⁰ Утесов Л. О песне и легкой музыке // Советская музыка. – 1953. – № II. – С. 40.

⁴¹ Минх Н. О легкой музыке и ее исполнении // Советская музыка. – 1956, № 7. – С. 39–40.

⁴² Андреев Е. Т. (род. 1920) – профессор Военно-дирижерского факультета при Московской консерватории, ведет класс кларнета и саксофона. Он внес большой вклад в формирование класса саксофона на факультете, участвовал в создании первых учебно-методических пособий, в частности «Пособия по начальному обучению игре на саксофоне» (1973), сборников этюдов и транскрипций.

Он родился в Свердловске в семье профессора. Музыкальную подготовку получил, как он сам написал в анкете участника конкурса, в Тбилисской консерватории, где проучился по классу кларнета три года⁴³. На саксофоне стал заниматься, когда ему было уже двадцать восемь лет. В 1936 году был приглашен в престижный в то время джаз-оркестр А. Цфасмана (1906–1971), а через два года вошел в группу саксофонов, только что организованного коллектива Госджаза, руководимого В. Кнушевицким, который, в частности, вспоминал: «Первым трубачом у нас был Владимир Сафонов – замечательный артист (...) Под стать ему был Владимир Костылев».

В программе конкурсного выступления В. Костылева были следующие произведения: А. Глазунов – Концерт, К. Глюк – Мелодия из оперы «Орфей», М. Петренко – Концертный этюд, Ф. Крейслер – Вальс «Прекрасный розмарин», Волков-Гайперин – Вальс. Вот что вспоминает саксофонист Т. Геворкян о выступлении Костылева на концерте лауреатов конкурса, проходившем в Концертном зале имени П. И. Чайковского: «Костылев играл тогда Концерт для альт-саксофона Глазунова – произведение, остающееся сложным для саксофонистов и сейчас. В те годы Концерт играли единицы. Костылев же исполнял его легко, с каким-то душевным горением, всецело уходя в мир глазуновских образов. Чувствовалось, что это был музыкант высокой художественной культуры, интересный интерпретатор, я уже не говорю о его красивом, теплом саксофонном звуке. Он был просто рожден для саксофона. В этом я еще больше убедился, когда оказался рядом с ним в джаз-оркестре Наркомата обороны. И еще помню, что выступление Костылева было встречено горячими аплодисментами слушателей. И тогда он исполнил „на бис“ Концертный этюд М. Петренко»⁴⁴.

Кроме Костылева в конкурсе приняли участие еще три саксофониста: И. Гуценко из Новосибирска, Е. Лаврентьев из Ленинграда и А. Харат из Ровно.

Дальнейшая судьба Костылева сложилась так. В июле 1941 года он был направлен для прохождения службы в Образцово-показательный джаз-оркестр Наркомата обороны СССР, организованный по инициативе инспектора военных оркестров Советской Армии С. Чернецкого. Коллектив армейского джаза, подготовив концертную программу, выехал в сентябре месяце на фронт в распоряжение 20-й армии Западного фронта для обслуживания сражающихся. В начале октября соединение попало под Вязьмой в окружение. Артистам оркестра был дан приказ выбираться из вражеского кольца. Случилось так, что 6 октября машина с музыкантами столкнулась с механизированным подразделением немцев, которые открыли по артистам перекрестный огонь. Бой был неравный, жестокий. В нем погибли девять оркестрантов-бойцов, среди которых был и замечательный саксофонист Владимир Костылев.

Но вернемся опять к рассказу о наших днях. В 1983 году в Одессе проходил Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей на деревянных духовых инструментах, выявивший новых лауреатов-саксофонистов. Ими стали студенты Института имени Гнесиных С. Рязанцев (первая премия) и В. Касаткин (третья премия).

Они же вошли в число победителей Первого Всероссийского конкурса музыкантов-духовиков, который предшествовал Всесоюзному форуму и проходил в том же году в Ленинграде. В начале 1987 года так же в городе на Неве состоялся Второй Всероссийский конкурс по специальностям флейта, гобой, кларнет, фагот и саксофон. На творческий смотр прибыло одиннадцать саксофонистов, двое из которых получили звания лауреатов – студент Института имени Гнесиных А. Волков (первое место) и хабаровский саксофонист С. Тимченко (третье место). В апреле 1987 года состоялся Всесоюзный конкурс исполнителей на деревянных духовых инструментах. Он был организован музыкальной общественностью города Хмельницкого. Среди саксофонистов звания лауреатов были удостоены А. Волков и А. Бойчук (Ленинград), поделившие между собой второе место, а также саксофонист из Алма-Аты Р. Бабаджанов, занявший третье призовое место. Диплом лауреата получил и В. Вески из Таллинна.

Эти осязаемые достижения молодого поколения наших саксофонистов отражают общую тенденцию повышения интереса к исполнительству на саксофоне, совершенствования методики преподавания.

За годы существования отечественной школы игры на саксофоне из стен музыкальных учебных заведений вышли профессиональные саксофонисты, не уступающие по своему исполнительскому уровню музыкантам-духовикам других специальностей.

⁴³ См.: Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 962, ед. хр. 454, оп. 5 (списки и анкеты участников конкурса).

⁴⁴ Из беседы автора настоящей работы с Т. Геворкяном.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛЕТОПИСЬ САКСОФОНА

История развития саксофона связана с длительным вхождением инструмента в оркестровую практику, углублением его выразительных и технических возможностей, формированием оркестровых функций. Саксофон появился в эпоху расцвета европейского романтического инструментализма, когда композиторы-романтики стремились по-новому осмыслить специфику выразительных средств духовых инструментов.

Первыми ощутили оркестровый тембр саксофона и смело ввели этот инструмент в оперно-симфонические партитуры выдающиеся французские композиторы прошлого века – Г. Берлиоз, А. Тома, Ж. Визе, Ж. Массне, Л. Делиб, К- Сен-Сане, Дж. Мейербер, Г. Шарпантье, В. д'Энди и другие. Выделяя природные мелодические возможности инструмента, они довольно ограниченно использовали его технический арсенал. Отсюда и немногочисленные примеры ярких соло.

Ранние образцы оркестровых партий мы находим у Г. Кастнера в опере «Последний царь Иудеи» (1844), у Г. Берлиоза в опере «Взятие Трои» (1858), у американского композитора У. Фрайя в его «Рождественской симфонии» (1853). Открытая этими композиторами новая оркестровая краска побудила и других романтиков обратиться к этому инструменту. Саксофон был использован Дж. Мейербером в опере «Африканка» (1864), К- Сен-Сансом в кантате «Свадьба Прометея» (1867) и опере «Генрих VIII» (1882), Л. Делибом в балете «Сильвия» (1876), Ж. Массне в операх «Король Лахорский» (1877), «Иродиада» (1881), «Вертер» (1886), А. Тома в операх «Гамлет» (1886) и «Франческа да Римини» (1882), Г. Шарпантье в сюите «Впечатления об Италии» (1889) и в симфонической поэме «Жизнь поэта» (1892). Из всех разновидностей саксофона обращались в основном к сопрано, альту и баритону. Композиторы выделяли из тембровой палитры инструмента, приглушенные, немного матовые тона, просветленные лишь в соло, сочетали его с другими инструментами (чаще всего со струнными), использовали в дублировках мелодии и вокального голоса.

Чаще всего сольные эпизоды с использованием саксофона воссоздавали лирико-эпические музыкальные образы. Показательно в этом отношении соло альтового саксофона во втором акте оперы А. Тома «Гамлет», которое требует от исполнителя тонкой выразительной фразировки:



Другой, ставший уже хрестоматийным, пример – это исключительно трогательное и чарующее соло саксофона-альта в Прелюдии из первой сюиты Ж. Визе «Арлезианка». Композитора интересовали прежде всего такие качества инструмента, как красочный и сочный тембр, способность саксофона приблизиться своим звучанием к человеческому голосу.



Безусловно, саксофон явно уступал другим духовым инструментам в разноплановости интерпретации в оркестре того времени и поэтому зарекомендовал себя в основном как проникновенный лирик. В воплощении творческих замыслов композиторов-романтиков саксофон играл очень небольшую роль, однако именно они первыми попытались вывести его из тесных рамок музыки для духового оркестра. Не создав для нового инструмента сольную и ансамблевую литературу, композиторы-романтики тем не менее во многом предвосхитили дальнейшее его развитие в различных жанрах и формах музыкально-инструментального искусства.

Нельзя сказать, что в начале XX века заметно изменилось отношение к саксофону. Инструмент так и не закрепился в симфоническом оркестре, поскольку существовала неясность в отношении местоположения нового «пришельца» в группе деревянных духовых инструментов. Робкий, но новаторский шаг в трактовке саксофона сделал сначала Ж. Массне, включивший в партитуру своего «Героического марша» (1879) два саксофона сопрано, два альты, два баритона и контрабас.

Звучание квартета саксофонов, прикрытое мягким тембром струнных инструментов, вносит в звуковую атмосферу одной из сцен оперы «Фервааль» (1895) В. д'Энди своеобразно тонкий, несколько туманный колорит:



Группа саксофонов своим необыкновенно красочным и эмоциональным звучанием заинтересовала такого крупного симфониста, как Р. Штраус. Несмотря на уговоры друзей не включать саксофоны в «Домашнюю симфонию» (1903) ввиду отсутствия хороших исполнителей, композитор сделал все же смелый шаг в реализации своего замысла.

М. Равель включил саксофон в инструментровку фортепианного цикла М. П. Мусоргского «Картинки с выставки» (1922) и в собственное сочинение «Болеро» (1928). В этой эффектной оркестровке композитор использует в качестве мелодических голосов сразу три саксофона – сопранино, сопрано и тенор. Своеобразное звучание каждого из них придает музыке тембровое изящество:



В «Симфонии in B» (часть вторая). П. Хиндемита используется сразу четыре саксофона (два альты, тенор, баритон).



Удачные партии саксофона создали такие мастера современного музыкального письма, как Ч. Айвз в Симфонии № 4 (1916), Э. Сати в балете «Парад» (1917), Б. Барток в балете «Деревянный принц» (1916) и в сюите «Сельские сцены» (1927), В. д'Энди в опере «Легенда о св. Христофоре» (1920) и в симфонических вариациях «Поэма берегов» (1921), Д. Мийо в балете «Сотворение мира» (1923) и в сюите «Лондонский карнавал» (1937), З. Кодай в сюите из оперы «Хари Янош» (1927), Дж. Гершвин в Рапсодии в стиле блюз (1924) и в сюите «Американец в Париже» (1928), А. Шёнберг в опере «Сегодня на завтра» (1929), П. Хиндемита в операх «Кар-дильяк» (1926), «Туда и обратно» (1927), «Новости дня» (1929) и в Симфонии in B (1951), А. Онеггер в оратории «Святой Иоанн» (1938), Б. Бриттен в Симфонии-реквиеме (1940), Ж. Ибер в Праздничной увертюре (1942) и в балете «Странствующий рыцарь» (1950), в симфонии «Морская» (1955), Э. Вила Лобос в сюитах «Шоро» (1920–1929), А. Берг в Концерте для скрипки (1935) и в опере «Лулу» (1935), А. Жоливе в Концерте для трубы № 2

(1954).

Каждый композитор трактует саксофон по-своему в зависимости от содержания музыки, от особенностей своего творческого почерка. Большинство из них стремится найти новые сочетания тембра саксофона с другими оркестровыми красками, обогатить его функции в оркестровой ткани произведения.

К сожалению, ни один русский композитор (за исключением А. Глазунова) не проявил интереса к саксофону как к оркестровому и солирующему инструменту. Можно, впрочем, отметить факт использования альтового саксофона С. Рахманиновым в «Симфонических танцах» (1940).

Новым этапом в дальнейшем развитии индивидуальных качеств саксофона в оркестре явилось творческое использование тембра этого инструмента советскими композиторами. Наиболее часто саксофон звучит в оркестре у С. Прокофьева, при этом композитор обращается к различным видам семейства – от сопрано до баритона. Кроме наиболее известных соло в сюите «Поручик Киже» (1934), в балете «Ромео и Джульетта» (1936), в кантате «Александр Невский» (1939) можно назвать фрагменты сюиты «Египетские ночи» (1934), музыки к драматическому спектаклю «Борис Годунов» (1936), опер «Обручение в монастыре» (1940) и «Война и мир» (1943). Саксофон звучит также в музыке к кинофильму «Иван Грозный» (1942) и в одностанной симфонической «Оде на окончание войны» (1945). Как правило, С. Прокофьев поручает саксофону небольшие сольные эпизоды, различные фигурации и полифонические подголоски или соединяет саксофон с другими инструментами оркестра.

Широко использовали звуковые возможности саксофона С. Василенко в опере «Сын солнца» (1929), Д. Шостакович в балете «Золотой век» (1930) и в музыке к кинофильму «Златые горы» (1931), а также А. Хачатурян в балетах «Гаянэ» (1942) и «Спартак» (1954). Мягкий тембр альтасаксофона, рисующий картину родной природы, органично вливается в музыку «Серенады» из Пятой сюиты Н. Иванова-Радкевича. Широта всего диапазона инструмента демонстрируется в лирическом монологе альтасаксофона в «Ноктюрне» из балета А. Петрова «Берег надежды» (1959). Композитор достигает в этом соло удивительной красочности и прозрачности звучания.



Своеобразная тембровая палитра саксофона нашла применение в творчестве композиторов союзных республик, музыка которых тесно переплетается с различными сторонами жизни и быта народов. С армянским национальным колоритом связано соло альтасаксофона в «Танце горцев» из балетной сюиты А. Аджемьяна (1960), где очень живописно преломляются интонации песенного фольклора.



Энергичное и волевое начало ударных инструментов (малый барабан и нагара) сочетается с приглушенным звучанием альтового саксофона в одном из номеров первой сюиты из балета «Чин-Томур» К. Кужамьярова, вызывающем ассоциации с самобытным танцем уйгурских лучников.

Незатейливая и простая тема эстонского народного склада у альтасаксофона в «Трех эстонских танцах» (1956) Х. Юрисалу придает музыке особую прелесть и лиричность. Ярко выражен туркменский национальный колорит в соло альтасаксофона из финала симфонических картин «Туркмения» (1963) Н. Халмамедова, наполненное стремительностью и взволнованностью.

Немало интересных фрагментов, в которых раскрываются индивидуально-тембровые и технические свойства саксофона, можно найти в таких симфонических партитурах как симфонический мугам «Гюлистан-баяты-Шира» (1971) Ф. Амирова, Концерты для виолончели (1972) и фортепиано (1975) Э. Денисова, балет «Икар» (1972) и «Экзотическая сюита» (1979) С. Слонимского, балетная сюита (1977) Л. Шварца, сюита «Антоний и Клеопатра» (1980) Л. Солина, балет «Макбет» (1980) К. Молчанова, сюита «Тимур и его команда» (1981) Т. Чудовой.

В сфере сольной музыки саксофон в течение полувека оставался незаслуженно забытым. Определенный перелом здесь наметился только в начале нашего столетия, когда такие композиторы, как П. Жильсон своим Концертом для саксофона (1902), В. д'Энди Хоралом с вариациями (1903) и К. Дебюсси Рапсодией для альтового саксофона, проложили путь в создании полноценного художественного репертуара. Это были новые творческие поиски в выявлении колористических возможностей саксофона.

Одна из первых попыток в выявлении индивидуальных сольных черт саксофона принадлежит выдающемуся французскому композитору, основоположнику музыкального импрессионизма Клоду Дебюсси. В период своего творческого расцвета он создает Рапсодию для альтового саксофона и оркестра. Инструмент заинтересовал Дебюсси прежде всего своим оригинальным, богатым красочными оттенками звуком. Музыка Рапсодии рождалась в долгих поисках и раздумьях (в период с 1903 по 1911 годы). Дебюсси пишет композитору Андре Мессаже: «...Я в отчаянии придумываю необычайные звуковые комбинации, притом самые выгодные для этого «водянистого» инструмента. Все это будет называться "Восточной рапсодией"»⁴⁵.

Рапсодия Дебюсси – яркое одночастное сочинение, в котором заметно стремление композитора к восточной орнаментальности. Этот колорит проявляется в партии солирующего саксофона-альта, изобилующей напевными наигрышами и ажурными мотивами.



Вскоре саксофон привлек внимание и других композиторов XX века. Один за другим создаются яркие оригинальные произведения саксофонной литературы: Легенда Ф. Шмитта (1918), Концертино Ж. Олбрука (1928), Концерт А. Глазунова (1934), Камерное концертино Ж. Ибера (1935), Дивертисмент Р. Бутри (1936), Баллада Г. Томази (1939), Концертино Э. Боцца (1939), Концерт П. Крестона (1941), Соната П. Хиндемита (1943), Спортивная сонатина А. Черепнина (1943), Фантазия Э. Вила Лобоса (1948), Фантазия-экспромт А. Жоливе (1953), Концерт П. Дюбуа (1959) и другие произведения.

Среди таких сочинений особо выделяется своей масштабностью и глубиной замысла Концерт для альтового саксофона и струнного оркестра А. Глазунова.

Работа над ним заняла у композитора всего две недели. Вот что писал он из Парижа композитору М. О. Штейнбергу: «Концерт для саксофонов я уже некоторое время как закончил в партитуре и в клавише и, вероятно, на этих днях услышу в исполнении француза Мюль'я и датчанина Рашера»⁴⁶. Концерт написан в Es-dur без перерыва. Сначала идет экспозиция Allegro Moderato, 4/4, и заканчивается в g-moll. Затем, после краткой разработки, следует певучее Andante в Ces-dur (иногда H-dur), 3/4, переходящее в небольшую каденцию. После каденции начинается заключительная асть сжатым фугато 8 в c-moll. Дальше следуют все предыдущие элементы и приводят к коде уже опять в Es-dur. Форма очень сжатая, и общая длительность не более 18 минут. Сопровождение на струнном оркестре со множеством *divisi*, что до некоторой степени заменит отсутствие духовой группы. Часто применяю прием: C-b *divisi* в октаву и верхний голос в унисон с двумя виолончелями (...) Показывал концерт Метнеру, братьям Конюс, Черепнину и др., которые одобрили сочинение»⁴⁷.

⁴⁵ Дебюсси К.- Избранные письма. – Л., 1986.–С. 94.

⁴⁶ С. Рашер – видный современный саксофонист, родился в 1907 году в Германии. Свою исполнительскую карьеру начинал как кларнетист. В дальнейшем полностью посвятил себя саксофону. С 1934 года – профессор Королевской консерватории в Копенгагене. С 1939 года живет в США, ведет концертную и педагогическую деятельность.

⁴⁷ Письмо к М. О. Штейнбергу от 4 июня 1934 г. // Глазунов А.: Исследования, материалы, публикации, письма. Т. 2.– Л., 1960.– С. 80–81.

Произведение А. Глазунова поражает красочной мелодикой, фактурным разнообразием и виртуозно-технической изобретательностью. Уже первое вступление саксофона вводит слушателя в мир взволнованно-напевного повествования.



Инструмент выразительно поет и в других эпизодах Концерта. А в заключительной части цикла (фугато) ощущается наибольшая целеустремленность движения музыкальной мысли, эмоциональный накал и экспрессия. Здесь композитор показывает виртуозно-технические возможности саксофон-альта.



Столь же блестяще, но в ином эмоциональном ключе, раскрывает звуковые краски и технические возможности саксофона Жак Ибер в своем Камерном концертино для альтового саксофона и симфонического оркестра. Это трехчастное сочинение написано композитором как бы «на одном дыхании» – все части исполняются без перерыва, темы Концертино основаны на энергичных моторных мелодиях, переплетении гибких гармонических фигурации и веселых, задорных попевок. Саксофон расцвечивает общую колористическую картину выразительными деталями. В целом сочинение выдержано в духе Концерта, сочетающего лирическую кантилену с яркой виртуозностью.

На выразительные возможности солирующего тенорового саксофона одним из первых обратил внимание бразильский композитор Эйтор Вила Лобос, который написал трехчастную Фантазию для этого певучего, несколько грудного по тону инструмента и струнного оркестра с включением в партитуру трех валторн. Темы Фантазии построены на интонациях бразильских народных песен и танцев. Композитор, проявляя творческую фантазию, смело использует весь звуковой диапазон тенор-саксофона, стремясь разнообразно раскрыть технические ресурсы инструмента. Все это требует от исполнителя высокого мастерства. В характере танцевального, зажигательного шоро⁴⁸ выдержана третья часть произведения, в которой продемонстрированы характерный гротеск и техническая виртуозность солирующего саксофона.



Советская концертная литература для саксофона стала создаваться сравнительно недавно, сегодня она включает в себя произведения крупных и малых форм. Наибольшей популярностью пользуются у саксофонистов концерты с оркестром А. Флярковского, А. Эшпая, Э. Оганесяна, М. Раухвергера, Б. Горбульскиса, Г. Рамана, Л. Присса, Б. Дубоссарского, Концертная фантазия Н. Пейко, Концертино А. Балтина, Концерт-соната И. Катаева, Четыре контраста Я. Липмана, сонаты для саксофона и фортепиано Э. Денисова, Х. Карева. Прочно вошли в сольную практику пьесы А. Ривчуна, М. Раухвергера, Г. Калинковича, У. Найссоо, Э. Денисова, Д. Салиман-Владимирова, В. Артемова, А. Вустина, Б. Тобиса, Н. Корндорфа, В. Пикуля и других авторов.

Армянский композитор Э. Оганесян одним из первых обратился к созданию крупного сочинения для саксофона. В 1962 году им был создан Концерт в форме вариаций для альтового саксофона и эстрадно-симфонического оркестра, впервые прозвучавший в 1965 году в интерпретации Т. Геворкяна.

В этом произведении смело сочетаются симфонические принципы с приемами джазовой компо-

⁴⁸ Шоро – небольшие уличные инструментальные ансамбли в Бразилии, обычно включающие в свой состав флейту, кларнет, саксофон-тенор, гитару, кавакинью (разновидность мандолины), разнообразные ударные и шумовые инструменты. Характерной чертой таких ансамблей является игра в импровизационной манере.

зиции. Концерт можно трактовать как четырехчастный цикл: драматическая экспозиция, легкий скерцозный эпизод, сдержанно-речитативный раздел и темпераментный финал. Вся музыкальная ткань произведения пронизана характерными армянскими интонационными оборотами и красочно инструментирована. Главная тема выдержана в народно-песенном духе. Разнохарактерные вариации широко раскрывают технические и выразительные стороны звучания саксофона. Наибольшее динамическое напряжение приходится на пятую вариацию задумчиво-лирического характера. Венчает Концерт полная энергии и огня шестая вариация.

Заметным было появление в репертуаре советских саксофонистов Концертной фантазии для саксофона с оркестром Н. Пейко в которой композитор использовал две разновидности инструмента – сопрано и альт. Фантазия написана в 1976 году и посвящена Л. Михайлову. В основе сочинения – несколько тематических разделов, контрастирующих между собой по темпу (Аллегро и Модерато). В быстрых разделах музыка, наполненная внутренней энергией и силой, целеустремлена к постоянному развитию. Эпизоды Модерато эмоционально волнующи и несколько сдержанно продолжают единый сквозной накал движения. Фантазия Н. Пейко – произведение современное, отличающееся творческой изобретательностью и вдохновенностью. Оно ставит перед исполнителем сложные технические и художественные задачи.

Определенным импульсом в развитии концертного жанра в современном репертуаре саксофона стало появление Сонаты для саксофона-альта и фортепиано известного советского композитора Э. Денисова. Произведение было закончено автором весной 1970 года и в декабре этого же года прозвучало в Чикаго на международном конгрессе саксофонистов в исполнении Ж.-М. Лондейкса, что и дало повод композитору посвятить Сонату французскому виртуозу. В первой и третьей частях этого сочинения просматриваются элементы сонатной формы, трактованной свободно, импровизационно. Первая часть – подвижное Аллегро, с колкими чередующимися мотивами, с частой сменой метра, упругими скачками, ломаными пассажами, в которых улавливается то шутка, то сарказм. Вторая часть – Ленто. Это созерцательный, несколько загадочный сольный монолог саксофона. Она начинается с «призрачного» многозвучия, переходящего в скользящую четвертьтоновую декламацию, в приглушенные всплески тремоло и глиссандо:



Третья часть – Аллегро модерато – имеет в основе моторное движение, выдержанное в духе джаза. Здесь слышны отголоски первой части цикла. Саксофон используется композитором в диапазоне четырех октав.

Советские композиторы саксофон как сольный инструмент использовали также в жанре духовой музыки. Создан целый ряд сочинений для саксофона с духовым оркестром, часть из которых издана, многие звучат по радио, на концертной эстраде, записаны на грампластинки. Среди оригинальных произведений можно выделить Поэму-балладу А. Заргаряна (1973), Концерт Д. Браславского (1974), Концерт М. Готлиба (1975), Концерт-каприччио на тему Паганини (1977), Дивертисмент (1982) Г. Калининича, Концертино Б. Кожевникова (1977), Концерт Б. Диева (1988). Факт появления этих сочинений свидетельствует об острой потребности обогатить отечественный концертный репертуар для саксофона и духового оркестра.

Среди названных сочинений широкой популярностью пользуется двухчастный Концерт для саксофона-альта с духовым оркестром М. Готлиба, сочиненный по просьбе М. Шапошниковой, которая и была первой исполнительницей этого произведения.

Тембровое звучание саксофона давно привлекало композитора. Задумывая новое сочинение, М. Готлиб стремился с наибольшей полнотой показать концертно-виртуозные возможности инструмента.

В первой части Концерта (по форме – сонатной) преобладают образы взволнованно-сдержанного характера с лирическим оттенком. Музыка исполнена юношеским порывом, ощущением оптимистического восприятия окружающего мира. Особую трепетность и одухотворенность несет в себе синкопированная тема главной партии:



Побочная партия производит впечатление неотделимости от предшествующего мелодического зерна и звучит у саксофона в светлом выразительном регистре, подчеркивающим ее напевность и нежность. В целом колорит первой части контрастирует со стремительно моторной музыкой следующей части – рондо, где главная тема изложена композитором в триольном «кружевном» движении. Вся часть выдержана в скерцозном, экспрессивном характере. Концерт завершается волевым фортиссимо.

К ярким сочинениям относится Концерт для альтового саксофона с духовым оркестром Д. Браславского, для которого характерны опора на традиции русской классики и интонационные истоки современного музыкального языка.

В 1977 году был создан Концерт-каприччио на тему Паганини для саксофона-альта и духового оркестра Г. Калинковича. Этот Концерт, как и другие сочинения автора для саксофона (Романтический вальс, Юмореска, Пavana, Тарантелла, Концертные вариации на тему Ж. Рамо и другие), связаны с исполнительской деятельностью М. Шапошниковой.

Концерт-каприччио представляет собой девять искрящихся виртуозных вариаций, вовлекающих слушателя в своеобразное соревнование солиста и оркестра. Известная тема великого итальянского скрипача, изложенная в строгой, изысканно-сдержанной концертной манере, варьируется мастерски и выразительно. Чувствуется стремление автора приблизить инструментальные возможности саксофона к струнному альту. Это неоклассическое произведение отличается также лаконичностью изложения тематического материала, гротесковой изобретательной мелодикой, тембровыми трансформациями партии саксофона:



Традиции камерно-ансамблевого музицирования с участием саксофона восходят еще к 40-м годам XIX века: впервые, как уже говорилось, саксофон был включен в 1844 году Г. Берлиозом в партитуру «Священного хора» для секстета духовых инструментов. Вскоре его начинанию последовали и другие композиторы: появляются Квintет для трех кларнетов и двух саксофонов А. Адама и Большой секстет для шести саксофонов Г. Кастнера, Каприс и вариации для смешанного ансамбля Ж. Арбана.

По мере изучения выразительных средств саксофона, его технических возможностей, композиторы широко стали применять этот инструмент и в других камерных ансамблях. Произведения такого рода есть у А. Глазунова, Ч. Айвза, П. Хиндемита, Ж. Ольбрука, Э. Вила Лобоса, А. Онеггера, Д. Мийо, А. Веберна. Богатством выразительных средств отличаются партии саксофона и в произведениях современных композиторов, назовем, например, квартеты Ж. Рюэф, М. Леграна, Л. Флоренцо, И. Катаева, Д. Смирнова, Е. Ботярова, Э. Денисова, В. Сумарокова, Л. Бобылева, Квintет В. Дьяченко, Дивертисмент А. яма, Каприччио Е. Фирсовой, Серенаду М. Осокина и другие сочинения композиторов различных поколений.

История саксофона, начавшаяся благодаря изобретательскому таланту бельгийца Адольфа Сакса, безусловно, еще не дописана. Развитие различных исполнительских школ игры на саксофоне все еще продолжается. Далеко не исчерпаны выразительные ресурсы инструмента, которые еще бесконечно долго и творчески будут раскрываться композиторами. Все это – плодотворные перспективы для будущего прогресса саксофона.

Отсканировано и обработано группой «Altosax.ru» - <http://www.altosax.ru>