

# ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТЕНДЕНЦИЙ ЭПОХИ БАРОККО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАСЛЕДИИ ДЛЯ САКСОФОНА КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

**А. М. Понькина**

*Белгородский государственный институт искусств и культуры, г. Белгород,  
Российская Федерация*

В рамках интереса к проблеме преломления композиторских тенденций и исполнительских традиций эпохи барокко в художественном наследии второй половины XIX – начала XXI столетия впервые проведен теоретический анализ большого пласта музыки для саксофона. В процессе исследования было выявлено, что реализация барочных тенденций весьма разнообразна и связана не только с их переносом в новую историческую среду и переосмыслением, но и в различной степени с одновременным совмещением. Перенос исполнительских традиций определил появление опусов для ансамблей со строгим фактурным разделением инструментальных партий и не имеющих четкой функциональной регламентации состава; вариативный выбор между саксофоном и тесситурными разновидностями данной группы, а также струнными, другими духовыми и голосом; увеличение числа солистов путем привлечения однородных инструментов или в результате соединения саксофона с другими духовыми и струнными. Перенос композиторских тенденций охарактеризовался сохранением признаков, наследуемых жанровых и стилевых моделей. Это способствовало использованию барочных форм, принципов развития тематического материала, циклических закономерностей и др. Переосмысление стилевой модели обусловило своеобразные аллюзийные «отсылки» к барочному периоду – цитирование опусов авторов интересующего нас времени; введение разнообразных программных подзаголовков, риторических фигур, барочных «кодов»; выбор тембра сопровождающего саксофон инструмента; соединение контрастных по характеру пьес «в пары».

**Ключевые слова:** барокко, тенденции, традиции, саксофон, тенденции эпохи барокко, барочные традиции, музыка для саксофона.

## Введение

Художественному наследию авторов различных исторических периодов свойственно ассимилирование традиций предшествующих временных этапов. Возрождаемые в творчестве композиторов традиции – в зависимости от направления вектора эволюционного витка спирали, на котором они вновь становились востребованными, – получали новое преломление. В одних случаях они переносились и органично встраивались в иную стилевую среду благодаря нашедшимся «точкам соприкосновения». В других – переосмысливались, в результате чего при помощи смысловых символов или кодов создавались аллюзии их присутствия. Однако наиболее часто в академической музыке встречался одновременно и перенос, и переосмысление традиций, что диктовалось необходимостью воплощения сложной семантики сочинений.

Подобные тенденции можно наблюдать и в саксофонных опусах. Более позднее<sup>1</sup> по сравнению с другими духовыми инструментами начало формирования репертуара для саксофона обусловило тенденцию синхронного преломления предыду-

щих стилевых традиций, включая барокко, уже в первых сочинениях. Интерес к музыкальному искусству барокко проявился вследствие специфического противостояния, соотношения и взаимодействия параллельно существующих и развивающихся бинарных исторических пластов традиций, присутствующих исполнительскому искусству и композиторскому творчеству. По этому поводу Е. Александрова отмечает следующее: «Музыкальное искусство (периода XVII – середины XVIII столетия – А. П.) развивалось в свободном параллельном течении двух основополагающих стилистических потоков – *Stile Antico* и *Stile Nuovo*» [2, с. 73].

Такая сложность, неоднозначность и контрастность барочных традиций с возможностью индивидуальной, для каждого отдельного произведения, трактовки «старого и нового» нашла своеобразные «точки соприкосновения» с эпохами, в которые происходило создание саксофонного художественного наследия. Это способствовало их оригинальному претворению в опусах, диапазон появления которых простерся со дня «рождения» инструмента до настоящего времени. Очерченный круг проблем предопределил направление тематического вектора статьи, а также ее цели и задачи – на основе анализа композиторского творчества осмыслить характер преломления барочных тенденций в музыке для саксофона второй половины XIX – начала XXI столетия.

<sup>1</sup> На момент появления саксофона (вторая половина XIX века) «исторический путь» других инструментов деревянной духовой группы насчитывал более трех столетий. Подробнее об этом говорится в монографии и диссертационном исследовании А. Понькиной «Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века» [1].

### Обзор литературы

Поставленные цели и задачи обозначили необходимость ознакомления с обширным корпусом литературы, при помощи которой стало возможно уяснить специфику исполнительского искусства и композиторского творчества эпохи барокко. В первой группе источников рассматриваются тенденции композиторского творчества барочного периода (Е. Александрова [2], Ю. Бочаров [3]). В исследованиях второй группы анализируются традиции исполнительского искусства интересующего нас времени (Р. Лаптев [4], С. Проскурин [5], Ю. Шелудякова [6]). Третья группа трудов включает научные работы, касающиеся преломления характерных тенденций различных исторических этапов, в том числе и барочного, в музыке для духовых инструментов, для саксофона в частности (И. Батищев и В. Мануйлов [7], Т. Бочкова [8], А. Понькина и В. Авилов [1, 9, 10], R. Beeson [11], R. Bender [12], J. Hemken [13], A. Lundegård [14], B. Pérez [15], D. Samól [16], D. Stambler [17], B. Walters [18]).

### Методы исследования

Проведенный обзор литературы показал отсутствие трудов по заявленной проблеме, что говорит в пользу актуальности и новизны данной статьи, результаты которой были получены благодаря использованию различных методов познания. Среди них историко-генетический и историко-стилевой подходы, задействованные для выявления наследственности жанровых и стилиевых признаков, свойственных музыке для саксофона, а также теоретический анализ, необходимый для целостного постижения сочинений.

### Результаты и дискуссия

Как отмечалось ранее, традиции исполнительского искусства и композиторского творчества эпохи барокко были подчинены главенствующей антитезе «старое – новое», предопределившей во всех областях деятельности оппозиционное убедительное бытование тенденций и добарочного периода, и «новых», обусловленных барочной эстетикой. В частности, в духовом исполнительстве параллельно со средневековыми тенденциями, диктующими свободу при выборе инструментов, формировании составов, исполнении партий, выкристаллизовывались новые традиции, в свете которых определялась необходимость подчинения строгим канонам сольной, ансамблевой или оркестровой практики. В творчестве барочных композиторов в обиходе совмещались жанры, формы и приемы развития музыкального материала и т. д. как этого временного этапа, так и более ранних, в связи с чем степень ассимилирования «старого» и «нового» в музыке барокко разнообразна и непредсказуема. В одних случаях «смешивались» традиции только исполнительского искусства или композиторского творчества, в других – затрагивались две области одновременно. Подобные ана-

логии прослеживаются и в саксофонном художественном наследии.

Касааясь исполнительства на духовых инструментах интересующей нас эпохи, стоит отметить, что в ансамблевой сфере тенденция синхронного наследования «старого» и «нового» обозначила одновременное бытование коллективов двух типов. Состав ансамблей первого типа комплектовался с учетом фактурного разделения партий на высокие (исполняющие мелодическую линию), средние (подголосочные) и басовые. Ансамбли второго типа не имели четкой функциональной регламентации составов. В них свободно комбинировались и барочные инструменты<sup>2</sup> различных групп (в том числе, и ударной), и всевозможные тесситурные разновидности старинных семейств<sup>3</sup>. Достаточно часто в ансамблях этого типа инструментальные голоса заменялись вокальными или звучали вместе с ними [4–6].

Преломление данной традиции обозначилось и в музыке для саксофона. Собственно, признаки первого типа ансамбля присущи составу коллектива в «Трех пьесах» *Op. 35* для квартета саксофонов Ж. Абсиля (*J. Absil*), а второго – в «*All Set*» для саксофона-альта, саксофона-тенора, трубы, тромбона, баса, фортепиано, вибратона и перкуссии М. Бэббитта (*M. Babbitt*) и «Рождественской сюите» для саксофона-сопрано, виолончели и клавиесина А. Гилева. Одновременное звучание инструментальных и вокальных голосов мы наблюдаем в «Медитации» для квартета саксофонов и смешанного хора Э. Туур (*E. Tuür*) [1; 17].

Вышеупомянутая тенденция барокко, связанная с отсутствием строгих канонов в исполнительском искусстве, предопределила непредсказуемый вариативный выбор инструментов при формировании оркестрового, ансамблевого или солирующего составов исходя из практической необходимости. Результат этого – появление опусов, в которых каждая партия могла дублироваться как инструментами различных групп (духовой, струнной, клавишной, ударной), так и вокальными голосами.

В основном и в сольной, и в ансамблевой музыке выбор инструментов варьировался в пределах какой-либо духовой группы (медной или деревянной) или семейства<sup>4</sup>. Образцами такого преломления барочных традиций являются «Концертная фантазия» для саксофона-альта и кларнета

<sup>2</sup> Имеются в виду сконструированные или претерпевшие изменения в барочную эпоху инструменты, ставшие во многих случаях прототипами для существующих в современной практике.

<sup>3</sup> Вышедшие из употребления в течение барочного периода инструменты.

<sup>4</sup> Распространенное в духовом искусстве эпохи барокко владение всеми тесситурными разновидностями старинных инструментов одного семейства [4; 5; 6] нашло достаточно своеобразное преломление в творчестве композиторов XX века. Однако, с той разницей, что вариативный выбор предполагал использование нескольких саксофонов [1].

(или саксофона-сопрано) Н. Пейко, Концертино для саксофона-баса (или тубы) с оркестром Э. Боцца (*E. Bozza*), Сюита для скрипки и саксофона (или кларнета) или альты и фортепиано А. Буша (*A. Busch*), Концертная симфония: Симфония № 3 для саксофона-альта (саксофона-сопрано) и струнного оркестра А. Элиассона (*A. Eliasson*) [1].

В отличие от наследия эпохи барокко в современной музыке для саксофона произведения, в которых солирующий инструментальный голос заменялся вокальным, представлены единичными вариантами. В данном случае возможно упомянуть Концертино для саксофона-альта или голоса А. Балтина.

Анализируемая тенденция воплощается также посредством своеобразного приравнивания возможностей инструментов различных групп, главным образом, духовых и струнных<sup>5</sup>. Такой вариативный выбор, обусловленный равным техническим и выразительным арсеналом, получил проекцию в Сонате в До-диез для саксофона-альта или альты и оркестра Ф. Декрюк (*F. Decruck*) и в Сонате для саксофона-альта или виолончели и фортепиано М. Сазерленд (*M. Sutherland*) [1, 11].

В русле наследования концертных исполнительских традиций эпохи барокко происходит увеличение числа солистов от одного до пяти и более. В саксофонном художественном репертуаре в качестве солирующих преимущественно выступают однородные инструменты, как в Концертино для двух саксофонов и оркестра Х.-Г. Гезнера (*H.-G. Gözner*), Концертино для трех саксофонов (альта, тенора, баритона) и духового оркестра (или фортепиано) В. Хартли (*W. Hartley*), «Дивертисменте» *Op. 86* для квартета саксофонов и оркестра Ж. Абсиля (*J. Absil*), Концерто-гроссо для квартета саксофонов и оркестра Р. Калмела (*R. Calmel*) [1, 17].

Помимо однородных, саксофон сочетается и с другими духовыми. Примером этого можно считать Двойной концерт для саксофона-альта и тубы В. Хартли (*W. Hartley*), Концерт для саксофона и валторны Г. Калинковича и Концерт для саксофона-альта и кларнета Э. Борка (*E. Borck*) [1, 17].

Характерное для эпохи барокко соединение духовых и струнных инструментов, в полной мере соответствующее стилю двойных концертов, репрезентовано в Концерте для саксофона-альта и виолончели Р. Шевре (*R. Chevreville*) [17].

Традиции барочного исполнительского искусства и композиторского творчества в опусах современных авторов также получают одновременное преломление. В данном случае речь идет

<sup>5</sup> Колоссальный расцвет исполнительского искусства эпохи барокко поставил духовые инструменты по возможности реализации технического и выразительного потенциала на один уровень со струнными [4–6].

о сочинениях без сопровождения (для инструмента соло), появление которых в музыке для саксофона возможно связать с наследованием тенденций интересующей нас эпохи. В рамках барочных традиций – совмещение в одном лице двух ипостасей: досконально знающего законы композиции автора и специфику инструмента исполнителя – становилось возможным искусно использовать все оттенки технической и выразительной палитры при воплощении в нотных знаках художественного замысла произведения. Подобные творения в связи с этим отличались колоссальной сложностью, что и способствовало небывалому расцвету сольного исполнительского искусства в то время.

Аналогичные процессы происходили и в середине XX века. В этот период опусами композиторов-саксофонистов<sup>6</sup> активно пополняется художественное наследие. В них наряду с обычной феерической виртуозностью вводится виртуозность «нового типа», связанная с расширением «арсенала» саксофона за счет нетрадиционных приемов игры, сонористических и акустических эффектов, ультрасовременных исполнительских средств. Произошедшие изменения обусловили переход саксофонного исполнительства на более высокий уровень.

Что же касается импровизационности<sup>7</sup>, типичной для искусства барокко, то подобная тенденция в изложении материала является неотъемлемым свойством современных опусов для саксофона соло<sup>8</sup>.

Указанные «точки соприкосновения» позволяют говорить о преломлении тенденций эпохи барокко в таких произведениях для саксофона соло, как Сюита *Op. 99* А. Хабы (*A. Hába*), «Импровизации» Р. Нода (*R. Noda*), «*Homo ludens*» В. Рунчака, «*Trickstar*» Р. Шеремета (*R. Szeremeta*) [1, 16] и т. д.

Весьма активно в саксофонном художественном наследии реализуются барочные традиции, связанные с воплощением композиторами жанровых моделей, в основном, сюиты и концерта [3]. В связи с этим сочинениям, организованным по принципу упомянутых моделей, становится характерно наследование черт основанного на тембровом противопоставлении барочного концертирования, не регламентированное сонатными отношениями формообразование частей, а также

<sup>6</sup> В данном случае хотелось бы акцентировать внимание на творчестве Р. Нода (*R. Noda*), Р. Каравана (*R. Caravan*) и К. Лоба (*C. Lauba*).

<sup>7</sup> Корни этого явления уходят не только в традиции свободной расшифровки генерал-баса и оркестровых партий, но и сольных инструментальных каденций, многие из которых получили статус отдельных сочинений благодаря своей значительной временной протяженности и логической завершенности [4–6].

<sup>8</sup> Стоит отметить, что данная тенденция наблюдается в сочинениях для всех духовых инструментов, в том числе и медных. На это в своей статье «Медные духовые инструменты в творчестве отечественных композиторов-авангардистов» указывают В. Мануйлов и И. Батищев [7].

многочастное (с произвольным темповым соотношением) строение цикла.

Вышеупомянутые признаки мы находим в Концерте для саксофона-альта Э. Борка (*E. Borck*). Собственно, концертное строение как в барочном *Concerto Grosso* автор воссоздает путем намеренного подчеркивания тембрового и текстурного контраста звучания духовых инструментов. Аналогичное сопоставление оркестровых групп и солиста в «Камерном концертино» Ж. Ибера (*J. Ibert*), Концерте П. Крестона (*P. Creston*), Концерте И. Дола (*I. Dahl*) [1].

Во многих образцах саксофонного репертуара в качестве примера следует упомянуть «Большую блестящую фантазию на тему “Карнавал в Венеции”» для саксофона-альта Л. Майера (*L. Mayeur*) и «Дивертисмент» для саксофона-альта и маримбы А. Юямы (*A. Yuyama*), композиторами применяются приемы полифонического письма, повсеместно употребляемые в эпоху барокко, в частности, так называемое скрытое двухголосие.

В ансамблевой музыке для саксофона развитие тематического материала происходит посредством композиционных приемов фуги и фугато, канона, имитации и др. Пример этого – квартеты Ф. Гласса (*Ph. Glass*), Л. Фосса (*L. Foss*), Т. Апплбаума (*T. Applebaum*), Р. Линна (*R. Linn*), Г. Ясинитского (*G. Yasinitzky*), в которых в отдельных частях авторами избрано фугированное изложение материала [12]. Композиционная техника канона обнаруживается в квартетах Т. Випруда (*Th. Wiprud*) и Д. Дзюбея (*D. Dzubyay*) [12].

Также можно отметить использование типичной для эпохи барокко формы сочинений или отдельных частей [3]. Часто в произведениях, написанных для саксофона, используется старинная концертная форма *de capo*, как в «Фантазии» на оригинальные темы для саксофона-альта Ж. Демерсмана (*J. Demerssman*). Двухчастная старинная концертная форма (*AB*) свойственна второй части Сонаты для саксофона-альта соло И. Рехина [1]. Структура оперной сцены эпохи барокко просматривается во второй части Концерта *Op. 14* для саксофона-альта и струнного оркестра Э. Ларсона (*E. Larsson*) [14].

Распространенным явлением в саксофонных опусах становится наследование первичных признаков (многочастность цикла и темповое соотношение частей) жанровой модели барочной сюиты. В связи с этим количество частей в них варьируется от четырех до восьми. К произведениям такого плана относятся «Французская сюита» П. Дюбуа (*P. Dubois*), Сюита Ч. Бестора (*C. Bestor*), Концерт Дж. Билика (*J. Bilik*), Соната Дж. Фельда (*J. Feld*) [11, 15, 17, 18].

Наряду с количественным показателем частей, их темповое соотношение также свободно. В сочинениях, ориентирующихся на барочную модель, наиболее распространенным типом чере-

дования является: быстро – медленно – быстро – медленно (или наоборот). Подобное сопоставление в Концерте для квартета саксофонов Ф. Гласса (*Ph. Glass*) и в Сонате № 1 Э. Дель Борго (*E. Del Borgo*).

В циклах с нарушенной «классической темповой организацией» подряд могут располагаться несколько частей одного темпа, что обусловило свободное местоположение быстрой части. В данном случае необходимо упомянуть квартеты для четырех саксофонов А. Уайлдера (*A. Wilder*) и И. Готковски (*I. Gotkovsky*), в которых лишь последняя часть быстрая<sup>9</sup>.

Весьма распространены произведения с различным количеством быстрых частей. Поэтому определенный интерес представляет четырехчастная Соната Дж. Фельда (*J. Feld*), включающая три – первая, третья и четвертая – быстрые части<sup>10</sup>. Аналогичное строение в Квартете Г. Лакура (*G. Lacour*), но только с той разницей, что три последние части опуса быстрые<sup>11</sup>. В Квартете Г. Джакоба (*G. Jacob*) две быстрые части в начале<sup>12</sup>.

Циклы, состоящие из всех медленных или быстрых частей, встречаются исключительно редко. Единичными образцами, репрезентующими указанную тенденцию, являются в первом случае Камерный концерт «*METAMORPHOSIS*» для саксофона-альта, арфы, контрабаса и ударных инструментов В. Шутя<sup>13</sup>, а во втором – Квартет № 2 Ф. Гласса (*Ph. Glass*)<sup>14</sup>.

Среди подавляющего большинства сочинений, наследующих, главным образом, первичные признаки жанровой модели барочной сюиты, лишь некоторые отличаются полным соответствием ее канонам. К ним можно отнести Сонату для саксофона-альта (альтхорна или валторны) и фортепиано П. Хиндемита (*P. Hindemith*) [13] и «Французскую сюиту» П. Дюбуа (*P. Dubois*). Отмеченные сочинения, наряду со структурными закономерностями, организованы путем сопоставления разнохарактерных танцев эпохи барокко – аллеманды, куранты, сарабанды, гавота, бурре, менуэта, жиги.

Интересно в саксофонном художественном наследии реализуется стилевая барочная модель, преломленная во многих случаях сквозь призму мироощущения современных авторов. В результате этого при помощи смысловых символов

<sup>9</sup> В четырехчастном цикле Квартета А. Уайлдера – три медленные части (*Moderato, Pastorale, Andantino, Allegro*). В Квартете И. Готковски – четыре из пяти частей медленные (*Misterioso, Lent, Lineaire, Cantilene, Final*) [12].

<sup>10</sup> *Allegro ritmico, Adagio, Allegro vivo, Allegro con fuoco* [18].

<sup>11</sup> *Élégie, Scherzo, Rondo, Final* [12].

<sup>12</sup> *Allegro moderato, Scherzo (Allegro molto), Adagio molto, Alla marcia (con spirito)* [12].

<sup>13</sup> Все части цикла медленные: *Adagio, Animato, Largo, Improvisation* [1].

<sup>14</sup> Напротив, все части опуса написаны в быстрых темпах. I. *Quarter Note* = 116, II. *Quarter Note* = 144, III. *Quarter Note* = 104, IV. *Quarter Note* = 144 [12].

или «кодов» (Т. Бочкова) [8] создаются лишь аллюзии на присутствие традиций эпохи барокко, встраиваемых в новую историческую среду за счет найденных «точек соприкосновения».

Как своеобразные стилевые «намекы», соотносимые с интересующим нас периодом, можно расценивать «парные пьесы». Они образованы по принципу пространственных в период барокко контрастных по темповым и семантическим характеристикам «пар танцев». Однако достаточно часто в музыке для саксофона такие «пары» составлялись из разнообразных по своей природе, обычно не танцевальных пьес «простых жанров» (А. Сохор) [19], встречающихся на различных исторических этапах. Примером этого служат «Прелюдия и танец» для саксофона Р. Линна (*R. Linn*) и «Баллада и дивертисмент» для саксофона-сопрано и фортепиано А. Гидони (*A. Ghidoni*).

Во многих случаях аллюзии создаются при помощи соотносящихся с эстетикой эпохи барокко программных подзаголовков частей и названий опусов. Собственно, стилевая направленность может быть обозначена таким же образом, как в «Сюите в стиле барокко» для саксофона-тенора и фортепиано В. Джеккела (*W. Jaeckel*) и «Сюите в барочном стиле» для саксофона-альта соло Дж. Кона (*J. Cohn*) [17].

Акцентирование стилевой принадлежности происходит и путем привлекаемых в качестве программных названий «простых жанров» [19] барочного периода, охватывающих различные сферы.

Весьма популярны танцевальные жанры (тарантелла, сицилиана, пассакалия, сарабанда и т. д.), представленные «Тарантеллой» для саксофона-альта и фортепиано в творчестве А. Бокампа (*A. Beaucamp*), «Сицилианой» в Квартете № 4 Р. Хоуланда (*R. Howland*), «Сарабандой» в Концерте для саксофона и оркестра П. Дюбуа (*P. Dubois*), «Пассакалией» в Концертанто для саксофона-альта М. Константа (*M. Constant*) [15, 17].

В рамках песенной сферы было отмечено обращение к жанрам канона, хорала, канцоны, юбилеи, арии и других, которые выступают программными подзаголовками и отдельных частей цикла, например, в квартетах Л. Фосса (*L. Foss*), Б. Минтзера (*B. Mintzer*), Р. Вогеля (*R. Vogel*), А. Глазунова, и самостоятельных опусов – «Хорал с вариациями» В. Д.'Энди (*V. D'Endy*), «Ария» для саксофона-альта и фортепиано Я. Китазуме (*Y. Kitazume*) [1, 12].

Наряду с вышеупомянутыми также привлекаются жанры полифонического цикла. Это обнаруживается в «Прелюдии и танце» для саксофона-альта и фортепиано Э. Биго (*E. Bigot*) и «Интраде» для саксофона-альта и фортепиано Т. Шудела (*T. Schudel*).

Чрезвычайно распространено использование отдельных символов или «кодов» [8] эпохи барокко, позволяющих провести с ней определенные

параллели. Подобные «стилевые намеки» мы находим в программных подзаголовках Сонаты «Бревис» для саксофона-альта и фортепиано Дж. Брауна (*J. Brown*) и «Канонической сюиты» для четырех саксофонов-альтов Э. Картера (*E. Carter*).

Своеобразным барочным символом выступает и тембр популярного в тот период инструмента. Во многих произведениях: в Сюите для саксофона и органа В. Бенсона (*W. Benson*), «Прелюдии, токкате и фуге» для саксофона-альта и органа П. Веажа (*P. Wehage*) и «Литургии» для саксофона-баритона и органа П. Мосса (*P. Moss*) [1, 16, 17] – в качестве «барочного кода» [8] выступает орган.

В некоторых сочинениях, например, в Концерте № 2 и в Квартете «Горные дороги» Д. Масланки (*D. Maslanka*) одновременно вводится несколько «барочных кодов» [8] – жанр хорала и творчество И. С. Баха. В связи с этим автором цитируются хоралы И. С. Баха «Все люди должны умереть» и «Куда я бегу?».

Подобные аллюзии создаются и в Концерте для саксофона-альта и струнного оркестра А. Глазунова. Оркестровое изложение тематического материала Главной партии опуса во вступлении соотносится с полифоническими сочинениями И. С. Баха, в частности, с обликом тем данного композитора [9].

Барочные риторические фигуры, несущие определенное смысловое содержание и способствующие пониманию зашифрованного в знаках художественного образа музыкальной композиции, также могут использоваться как помогающие «распознать» эпоху «коды» [8]. Данные смысловые фигуры активно внедряются авторами в музыку для саксофона. Так, крайние части Сонаты для саксофона-альта Э. Денисова открываются скандированием темы Креста, а в средней (медленной) части – упомянутая мелодическая последовательность выстраивается в двойное Крестное знамение. Первая тема Крестного знамения распознается в начальной мелодической последовательности, а вторая – в опорных нотах двенадцатитоновой серии, положенных в основу части [1, 10, 20].

Аналогичная работа с риторическими фигурами эпохи барокко свойственна и упомянутому ранее Концерту для саксофона-альта А. Глазунова. Однако, в отличие от Сонаты Э. Денисова, наряду с введением всего корпуса риторических фигур (многие из которых даются в инверсии) – тема Креста, Совершенная тема и тема Покаяния, фигуры плача (фигуры «вздоха») – композитор вписывает контур темы Креста в пассажные последовательности солирующего саксофона (направляя их вниз, вверх и снова вниз). Причем крайние (опорные) ноты данных пассажей, также создают легко узнаваемую тему Крестного знамения [9].

**Выводы**

Как мы видим, проявление барочных тенденций в саксофонном художественном наследии весьма разнообразно и связано не только с их переносом в новую историческую среду и переосмыслением, но и в различной степени одновременным совмещением.

Так, перенос исполнительских барочных традиций определил появление опусов для ансамблей со строгим фактурным разделением инструментальных партий и не имеющих четкой функциональной регламентации состава, вариативный выбор инструмента (замена саксофона инструментом одной из тесситурных разновидностей данной группы, а также струнным, другим духовым или голосом) и увеличение числа солистов путем привлечения однородных инструментов или в результате соединения саксофона с другими духовыми и струнными.

Перенос композиторских тенденций эпохи барокко в музыку для саксофона охарактеризовался сохранением признаков, наследуемых жанровых и стилевых моделей. Это способствовало использованию авторами барочных форм, среди которых старинная концертная и старинная двухчастная, принципов развития тематического материала, таких как скрытое двухголосие, fuga, канон, имитации и циклических закономерностей (многочастность и свободное темповое соотношение частей).

Переосмысление стилиевой модели обусловило своеобразные аллюзийные «отсылки» к барочному периоду: цитирование опусов авторов интересующего нас времени; введение разнообразных программных подзаголовков, риторических фигур, барочных «кодов»; выбор тембра сопровождающего саксофон инструмента; соединение контрастных по характеру пьес «в пары».

**Литература**

1. Понькина, А. М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI веков : монография / А. М. Понькина. – М. : ФИЛИНЪ, 2020. – 240 с.
2. Александрова, Е. Л. Соотношение рельефа и фона в полифонических и смешанных жанрах западноевропейского барокко / Е. Л. Александрова // Университетский научный журнал. – 2016. – № 23. – С. 73–80.
3. Бочаров, Ю. С. На пути к систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко / Ю. С. Бочаров // Старинная музыка. – 2018. – № 2 (80). – С. 11–20.
4. Лаптев, Р. Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне : дис. ... канд. искусствоведения / Р. Г. Лаптев. – СПб., 2005. – 247 с.
5. Проскурин, С. Г. Проблемы исполнительства на трубе музыки эпохи барокко: инструментарий, репертуар, традиции : монография /

С. Г. Проскурин. – Курск : Курский государственный университет, 2007. – 240 с.

6. Шелудякова, Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ю. В. Шелудякова. – Саратов, 2008. – 23 с.

7. Батищев, И. В. Медные духовые инструменты в творчестве отечественных композиторов-авангардистов / И. В. Батищев, В. Н. Мануйлов // Актуальные вопросы исполнительства и методики обучения игре на духовых и ударных инструментах: традиции и инновации : сборник статей. – М. : Военный университет, 2021. – С. 5–9.

8. Бочкова, Т. Р. Коды барокко в немецкой романтической органной сонате / Т. Р. Бочкова // Международный журнал исследований культуры. – 2019. – № 2 (35). – С. 114–122.

9. Понькина, А. М. Концерт для саксофона-альта и струнного оркестра А. Глазунова: традиции и новаторство / А. М. Понькина, В. Н. Авилов // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 4 (83). – С. 7–17.

10. Авилов, В. Н. Соната для саксофона и фортепиано Э. Денисова в запечатлении «вокального максимализма» саксофонного исполнительства / В. Н. Авилов // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия : сборник статей. – Казань, 2020. – С. 265–269.

11. Beeson, R. E. The saxophone sonata in twentieth century America: chronology and development of select repertoire : DA dissertation / R. E. Beeson. – University of Maryland, 2011. – 39 p.

12. Bender, R. L. An annotated bibliography of published saxophone quartets (soprano, alto, tenor, and baritone) by American composers : DA dissertation / R. L. Bender. – Dean of the graduate school the University of Georgia, 2000. – 138 p.

13. Hemken, J. A. The mystery of the althorn (alto horn) Sonata (1943) by Paul Hindemith : DA dissertation / J. A. Hemken. – University of North Texas, 2015. – 38 p.

14. Lundegård, A. O. Background and emergence of the Swedish saxophone concerto – Lars-Erik Larsson, Op. 14 : DA dissertation / A. O. Lundegård. – University of Stockholm, 2002. – 236 p.

15. Pérez, B. N. African-American composers for the Concert saxophone: a look at three prolific composers : DA dissertation / B. N. Pérez. – University of Maryland, 2014. – 96 p.

16. Samól, D. Saxophone music by polish composers. Selected works / D. Samól. – Szczecin : Published by Akademia Sztuki w Szczecinie, 2018. – 436 p.

17. Stambler, D. B. Selected solo music for saxophone by United States Composers: 1975–2005 : DA dissertation / D. B. Stambler. – University of Maryland, 2006. – 30 p.

18. Walters, B. A. Analytical concepts of elements of sonata theory applied to selected saxophone

music of Jindřich Feld : DA dissertation / В. А. Walters. – University of Georgia, 2012. – 99 p.

19. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 103 с.

20. Холопов, Ю. Н. Эдисон Денисов / Ю. Н. Холопов, В. Н. Ценова. – М. : КОМПОЗИТОР, 1993. – 288 с.

**Понькина Антонина Михайловна** – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры оркестровых инструментов, Белгородский государственный институт искусств и культуры (Белгород), e-mail: ponkina\_2006@mail.ru. ORCID 0000-0002-7479-2835

*Поступила в редакцию 19 февраля 2022 г.*

DOI: 10.14529/ssh220207

## BAROQUE TRENDS IN ARTISTIC HERITAGE IN RELATION TO SAXOPHONE MUSIC BY THE COMPOSERS OF THE SECOND HALF OF THE 19<sup>TH</sup> – BEGINNING OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY

**A. M. Ponkina**

*Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, Russian Federation*

It is for the first time when a theoretical analysis of such a large layer of music for the saxophone was carried out as part of the concern for the problem of reflecting the composers' trends and performance traditions of the Baroque era in the artistic heritage of the second half of the 19<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries. The research revealed that the implementation of Baroque trends is very diverse and is associated not only with their transfer to a new historical environment and their rethinking, but also, to a certain extent, their simultaneous combination. The transfer of performance traditions determined the emergence of opuses for ensembles with a strict textural separation of instrumental parts without a clear functional regulation of the cast; variable choice between saxophone and its tessitura varieties as well as string, other wind instruments or even voice; increasing the number of solo artists by attracting homogeneous instruments or by combining the saxophone with other wind and strings. The transfer of composers' trends was characterized by the preservation of the features inherited by genre and style models. This contributed to the use of Baroque forms, the principles of the development of thematic material, cyclic regularities, etc. Rethinking of the stylistic model led to a kind of allusive «references» to the Baroque period – quoting the opuses of the Baroque era; introduction of various program subtitles, rhetorical figures, baroque «codes»; the choice of timbre of the instrument accompanying the saxophone; the combination of pieces of contrasting nature «in pairs».

**Keywords:** Baroque, trends, traditions, saxophone, trends of the Baroque era, Baroque traditions, music for saxophone.

### References

1. Pon'kina A.M. Evolyutsiya akademicheskoy muzyki dlya saksofona vtoroy poloviny XIX – nachala XXI vekov [Evolution of Academic Music for Saxophone in the Second half of the 19<sup>th</sup> – Early 21<sup>st</sup> Centuries]: monografiya. M.: FILIN, 2020. 240 s.

2. Aleksandrova E.L. Sootnoshenie rel'efa i fona v polifonicheskikh i smeshannykh zhanrakh zapadnoevropeyskogo barokko [Relief and Background Correlation in Polyphonic and Mixed Genres of Western European Baroque] // *Universitetskiy nauchnyy zhurnal*. 2016. № 23. S. 73–80.

3. Bocharov Y.S. Na puti k sistematizatsii form instrumental'noy muzyki epokhi barokko [On the Way to the Systematization of the Forms of Instrumental Music of the Baroque Era] // *Starinnaya muzyka*. 2018. № 2 (80). S. 11–20.

4. Laptev R.G. Iskusstvo orkestrovo-ansamblevoy igry na trombone [The Art of Orchestral-Ensemble Playing the Trombone] : dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb., 2005. 247 s.

5. Proskurin S.G. Problemy ispolnitel'stva na trube muzyki epokhi barokko: instrumentariy, repertuar, traditsii: monografiya [Problems of Trumpet Performance of Baroque Music: Instrumentation, Repertoire, Traditions]. Kursk: Kursk State University, 2007. 240 s.

6. Sheludyakova Y.V. Natsional'nye stili i ispolnitel'skie traditsii fleytovoy muzyki epokhi barokko

[National Styles and Performing Traditions of Flute Music of the Baroque Era]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Saratov, 2008. 23 s.

7. Batishchev I.V., Manuylov V.N. Mednye dukhovyie instrumenty v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov-avangardistov [Brass Wind Instruments in the Work of Russian Avant-Garde Composers] // *Aktual'nye voprosy ispolnitel'stva i metodiki obucheniya igre na dukhovyykh i udarnyykh instrumentakh: traditsii i innovatsii*: sbornik statey. M.: Military University, 2021. S. 5–9.

8. Bochkova T.R. Kody barokko v nemetskoj romanticheskoy organnoy sonate [Baroque Codes in the German Romantic Organ Sonata] // *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury*. 2019. № 2 (35). S. 114–122.

9. Pon'kina A.M., Avilov V.N. Kontsert dlya saksofona-al'ta i strunnogo orkestra A. Glazunova: traditsii i novatorstvo [Concerto for Alto Saxophone and String Orchestra by A. Glazunov: Traditions and Innovation] // *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii*. 2021. № 4 (83). S. 7–17.

10. Avilov V.N. Sonata dlya saksofona i fortepiano E. Denisova v zapechatlenii «vokal'nogo maksimalizma» saksofonnogo ispolnitel'stva [Sonata for Saxophone and Piano by E. Denisov in Capturing the «Vocal Maximalism» of Saxophone Performance] // *Iskusstvo i khudozhestvennoe obrazovanie v kontekste mezhkul'turnogo vzaimodeystviya*: sbornik statey. Kazan, 2020. S. 265–269.

11. Beeson R.E. The Saxophone Sonata in Twentieth Century America: Chronology and Development of Select Repertoire: DA Thesis. University of Maryland, 2011. 39 p.

12. Bender R.L. An Annotated Bibliography of Published Saxophone Quartets (Soprano, Alto, Tenor, and Baritone) by American Composers: DA Thesis. Dean of the graduate school the University of Georgia, 2000. 138 p.

13. Hemken J.A. The Mystery of the Althorn (Alto Horn) Sonata (1943) by Paul Hindemith: DA Thesis. University of North Texas, 2015. 38 p.

14. Lundegård A.O. Background and Emergence of the Swedish Saxophone Concerto – Lars-Erik Larsson, Op. 14: DA Thesis. University of Stockholm, 2002. 236 p.

15. Pérez B.N. African-American Composers for the Concert Saxophone: a Look at Three Prolific Composers: DA Thesis. University of Maryland, 2014. 96 p.

16. Samól D. Saxophone Music by Polish Composers. Selected works. Szczecin: Published by Akademia Sztuki w Szczecinie, 2018. 436 p.

17. Stambler D. B. Selected Solo Music for Saxophone by United States Composers: 1975–2005: DA Thesis. University of Maryland, 2006. 30 p.

18. Walters B. A. Analytical Concepts of Elements of Sonata Theory Applied to Selected Saxophone Music of Jindřich Feld: DA Thesis. University of Georgia, 2012. 99 p.

19. Sokhor A.N. Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke [The Aesthetic Nature of the Genre in Music]. M.: Music, 1968. 103 s.

20. Kholopov Y.N., Tsenova V.N. Edison Denisov [Edison Denisov]. M.: COMPOSER, 1993. 288 s.

**Antonina M. Ponkina** – D. Sc. (Art History), Associate Professor, Professor of the Department of Orchestral Instruments, Belgorod State Institute of Arts and Culture (Belgorod), e-mail: ponkina\_2006@mail.ru

*Received February 19, 2022*

#### ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Понькина, А. М. Преломление тенденций эпохи барокко в художественном наследии для саксофона композиторов второй половины XIX – начала XXI века / А. М. Понькина // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2022. – Т. 22, № 2. – С. 50–57. DOI: 10.14529/ssh220207

#### FOR CITATION

Ponkina A. M. Baroque Trends in Artistic Heritage in Relation to Saxophone Music by the Composers of the Second Half of the 19th – Beginning of the 21st Century. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*, 2022, vol. 22, no. 2, pp. 50–57. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh220207