

САКСОФОННА ШКОЛА США В ПОСТАВАНГАРДНІЙ СТИЛЬОВІЙ ЯКОСТІ І ТВІР ФІЛА ВУДСА

Андросова Д. В.

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ORCID ID: 0009-0006-3798-5271
E-mail: androsova.markova@gmail.com

Карпов О. Д.

магістр
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
E-mail: alexsaxmen23@gmail.com

Мета роботи – прослідкувати в Сонаті для альт-саксофона і фортепіано Філа Вудса ознаки стильового зв'язку із його співвітчизниками-музикантами з епохальними стильовими ознаками поставангардного мистецького буття. **Методологічна основа дослідження** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, як він представлений у роботах Д. Андросової, З. Буркацького, М. Круп'єя, О. Маркової з акцентуванням стильового компаративу й герменевтичного ракурсу тлумачення музичної інтонаційності. **Наукова новизна** визначена тим, що вперше в музикознавстві України ставиться проблема стильової специфіки американського поставангарду, і в цьому ж аспекті аналізується твір Ф. Вудса в ракурсі саксофонного переломлення названого стильового пласту. **Висновки.** Огляд творчої спадщини Ф. Вудса в контексті розвитку американської музики XX ст. і аналіз його Сонати для альт-саксофона і фортепіано виводить на розуміння Вудса як втілення пограниччя прикладної і художньо-самодостатньої музики. Запорукою цього стала його виконавська діяльність, в основі, в межах «третього ряду» джазової гри. Це все проявляється в Сонаті для альт-саксофона і фортепіано, що демонструє видові пограниччя: джазова гра з виходом на імпровізацію, але все в межах сонатної структури. Її чотиритинність з рисами сонати-сюїти виводить на бароковий же концерт. А глибока стильова «мозаїчність» відповідає стильовим засадам поставангарду з вираженою «неосимволістською» (за О. Марковою) зафарбленістю.

Ключові слова: виразність саксофонної гри, стиль у музиці, музичний жанр, соната, саксофонна школа США, поставангард.

The USA saxophone school in standard style quality and the composition of Phil Woods

Androsova D.V.

Doctor of Art History, Professor,
Professor of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Karpov O.D.

Master
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

The purpose of the work: to trace in the Sonata for saxophone and piano by Phil Woods the signs of a stylistic connection with his fellow musicians and the epochal stylistic signs of the post-avant-garde artistic life. The **methodological basis** of the study is the intonation approach of the B. school. Asafyev in Ukraine, as he is presented in the works of D. Androsova, Z. Burkatskyi, M. Krupeya, O. Markova with emphasis on stylistic comparative and hermeneutic perspective of interpretation of musical intonation. The **scientific novelty** is determined by the fact that for the first time in Ukrainian musicology, the problem of the stylistic specificity of the American post-avant-garde is posed, and the work of F. Woods in the perspective of the saxophone refraction of the named stylistic stratum. **Conclusions.** An overview of the creative heritage of F. Woods in the context of the development of American music of the 20th century and the analysis of his "Sonata for al saxophone and piano" leads to an understanding of Woods as the embodiment of the border between applied and artistically self-sufficient music. The key to this was his performance, basically, within the "third row" of the jazz game. All of this is manifested in the "Sonata for alto saxophone and piano", which demonstrates a kind of borderline: jazzy jazz with an outlet for improvisation, but all within the sonata structure. Its four-part composition with features of a sonata-suite leads to a baroque concert. And the deep stylistic "mosaic" corresponds to the stylistic principles of the post-avant-garde with pronounced "neo-symbolist" (according to O. Markova) coloring.

Key words: expressiveness of saxophone playing, style in music, musical genre, sonata, US saxophone school, post-avant-garde.

Актуальність теми задана умовами виконавської затребуваності названого в заголовку твору Ф. Вудса й загальною зацікавленістю продукцією американської композиторської школи, яка музикантами, особливо саксофоністами, щільно вивчається після світового резонансу розквіту мінімалістської школи та визнання її провідних лідерів. Довідкова література видає скупі відомості щодо творчості Філа Вудса [12; 13], але стильовий аналіз виділеного чи інших творів у стильовому контексті здобутків композиторської спільноти школи США відсутній [див. 9; 12]. Звідси **мета** роботи – прослідкувати в Сонаті для альт-саксофона і фортепіано Філа Вудса ознаки стильового зв'язку із його співвітчизниками-музикантами за епохальними стильовими ознаками поставангардного мистецького буття. **Методологічна основа** дослідження – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, як він представлений у роботах Д. Андросової, З. Буркацького, М. Крупця, О. Маркової [1; 2; 5; 7; 8] з акцентуванням стильового компаративу й герменевтичного ракурсу тлумачення музичної інтонаційності. **Наукова новизна** визначена тим, що вперше в музикознавстві України ставиться проблема стильової специфіки американського поставангарду, і в цьому ж аспекті аналізується твір Ф. Вудса в ракурсі саксофонного переломлення названого стильового пласту.

Поставангард-постмодерн як закономірний етап становлення стильових накопичень від XX на XXI ст. демонструє ознаки стильового узагальнення, тобто включення у свій виразний загальнізноспрямованостей як модерну-авангарду, так і традиціоналізму XX ст. І обидва пласти музичної виразності (модерн-авангард і традиціоналізм) мають метастильову природу, бо самі складаються з низки стильових надбань, які співвідносяться одне з одним в антитетичних розкладах (про це докладно [6]).

Так, метастиль авангарду 1-ї хвилі, тобто 1910–1920 років, має 3 стилі-напрями: експресіонізм, примітивізм, футуризм. У них примітивізм природно тримається на просторі гетерофонної фактури й культури «варваризмів» вираження, тоді як експресіонізм претендує на вишукану складність поєднання антиестетики в серійних і серіальних побудовах. Зі свого боку, футуризм тягнє до «простоти» шумоутворення, апелюючи до «естетики урбанізму». Тим більш строкатим виявляється наповнення традиціоналізму у XX ст., бо це не тільки моделі романтичної, реалістичної, веристської і просимволістської музики, але й академізована реакція на прикладну сферу музики життя, на пограниччя торкання модерну-авангарду. При цьому авангард був заражений особливого роду викривальним пафосом щодо класики, тоді як традиціоналізм зберігав риси класичної пафосності естетизму.

Зрозуміло, що таке сумісництво в поставангарді викликало певну третю силу стильового

налаштування – споглядальність, ігрову відстороненість від емоційних антитез метанапрямів. І в цьому контексті базою для поставангарду виступає символізм, його споглядальне «втягування» у свій виразальний запас емоційної вибуховості романтизму й саркастичної зображальності щодо реалій дійсності. У роботі О. Маркової ставиться питання про неосимволістську сутність поставангардного музичного буття: «символістська еkleктика» органічно перероджується в «мультистилістику-полістилістику» поставангарду [8, с. 99–134]. Підтвердження того – бурхливе відродження на грані XX і XXI ст. авторів, категорично забутих у XX ст., наприклад А. Цемлінські і Ф. Шрекера, широке застосування теоретичних праць про символізм, а також стилів, що його підготували, – бідермаєру, рококо та ін.

Американська школа у XX ст. пройшла через усі складності його становлення, подарувала світу геніїв як традиціоналізму (С. Барбер, Дж.-К. Менотті), так і авангарду (Дж. Кейдж, Дж. Адамс). Американські композитори утворили оригінальний напрям мінімалізму на тлі поставангарду, що було винятком у безмежності мультистилю цього етапу мистецького буття. Ф. Вудс, будучи дітищем поставангарду, явно відреагував на деякі риси мінімалістської естетики, насамперед це його джазова основа, з якої починали багато хто з мінімалістів (Т. Райлі, Ля Монте Янг, та ін., див. [2]).

Поставангард не тільки давав переплетіння авангарду і традиціоналізму, але й «усереднював» стильові показники авторського мистецтва та маскультурних здобутків, і це теж маємо в Сонаті для альт-саксофона і фортепіано. Поставангард демонстрував особливу ініціативність виконавців («генеративне» мистецтво), що набагато перевищувала алеаторику авангардних втілень.

Біографія музиканта, чий твір став предметом аналізу, поєднана з виконавською роботою професійного джазмена, хоча в композиторській практиці він торкався академічного надбання. Такий спосіб поєднання різновидових напрямів музикантської роботи відзначив багатьох видатних імен США кінця XX – XXI століття, у тому числі це визначні представники американського мінімалізму Ля Монте Янг, Т. Райлі, С. Райх, ін. Перехід на засади *генеративної* музики спонукає авторів повернутися до кваліфікаційних ознак творення барокової доби, коли композиторство й виконавство були нероздільні, а вміння творити в різних національних, епохальних, жанрових стилях становило атрибутуку професіоналізму.

І це ознака не тільки американської, світової музичної культури, хоча саме США стали батьківщиною мінімалізму, який до останнього десятиріччя витримував «випробування на тривкість», будучи останнім стилем-напрямом, тобто стильовою єдністю, виразні прийоми якого пояснювалися ідеєю, яка дала їм життя.

Для мінімалістів то була особливого роду турбота щодо «анестезії» («знеболювання») вражень через мистецтво від дійсності, оскільки від постренесансної доби реалістично-міметична мистецька настанова на «правду життя» все більш болісно подавала і в музиці ту категорично дисгармонічну «правду». Мінімалісти захищали відсторонення від естетичних «подразнень», які стали переважати в авангардних поданнях експресіонізму й футуризму, що виводило на певні аналогії до духовної музики, насамперед «екзотичних» для європейців ритуальних звучань з Індії чи Японії. Але подальший розвиток показав – і це стосується передусім європейського мінімалізму, – що давньохристиянська традиція європейської церковності теж має ознаки тої «мінімалізації інформації», яка невідривна від характеристики цього типу мистецтва. У роботі Д. Андросової читаємо:

«Аналіз творів мінімалістів показує, що *витоки того напрямку мають місце, перш за все, у європейській старохристиянській традиції*. Остання, за логікою історичної змінності ідей-стилів, опиняється дійовою на початку ХХІ століття, будучи підготовленою «периферійними» лініями художнього розвитку попередніх двох століть» [2, с. 188].

Аналізуючи мінімалістські методологічні настанови, вищеназвана авторка відмічає:

«Виконавський виток мінімалізму зумовлений, в тому числі, синкретизмом в ньому музично-дидактичного і естетичного принципів. Під музичним мінімалізмом розуміємо примітивістську тенденцію мистецтва із вираженням *містико-архетиповим* комплексом, що втілює елементарне і сутнісне знання про світ, «згорнене» в лаконічні формули. Ці останні демонструють «економію мислення». Формульне «згорнення» даної характеристики суті указанного способу музичного мислення виводить на термін: «*унікнення композиції*» чи її «*мінімалізація*»» [2, с. 14].

Представлена характеристика вказує на зумовленість вираження мінімалістських творів критеріями виконавства, у якому естетизм гри переважає трагіко-драматичні настанови певних композицій, солідаризуючись у цьому з популярною сферою.

Сказане пояснює органіку звернення Ф. Вудса до академічних форм – американська музична традиція, більш ніж європейська, схильна до «врівноваження» художньо-самодостатньої і популярної-прикладної сфер, що й здійснено його особистою артистично-творчою біографією.

Ф. Вудс у Сонаті для альт-саксофона і фортепіано дотримувався композиційних принципів, апробованих творчістю Т. Райлі 1990-х років: спираючись на циклічне представлення різномірно-темпових і різнофактурно-різнохарактерно вибудованих п'єс, чотири частини з яких у разі жанрового позначення сонати апелюють до ранньої барокової сонати-сюїти. Остання не була протилежністю

так званій церковній сонаті – *sonata da chiesa*, її наповнення танцювальними ритмами йшло від французької традиції сакральної танцювальності, збереженої від ранньохристиянського застосування танців в церкві [4, с. 82–102].

В американській традиції джазові накопичення посилили смисли національної емблематики, тим самим асоціюючись із «ною духовністю» культурного світу ХХ–ХХІ сторіч. Звернення до образів-приймів джазового звучання в саксофонній сонаті набирає значень фольклорних посилок у музиці європейських композиторів, які в такий спосіб виказували шану народу, представником якого вони виступали в професійному мистецтві. Філ Вудс явно засвоїв традиції, що йдуть від пограниччя джазу й академізму в представленні того Дж. Гершвіним, Д. Брубеком, Л. Бернстайном, певною мірою англійцем за походженням Л. Уеббером тощо.

Подальший аналіз сонати Ф. Вудса видає поєднання джазових компонентів і академічної жанрової настанови й завертає до стильових початків мінімалізму, що як напрям зазначився в 1950-ті («Тріо» Ля Монте Янга, 1956).

Соната чотиричастинна, що вказує, з одного боку, на пам'ять про симфонічний розмах композиції в цьому жанрі – партія фортепіано суттєво доповнює до багатоктавного обсягу фактуру твору. Однак послідовність темпово-фактурних даних із набиранням кількості руху у двох завершальних частинах демонструє спираючись на сюїтні засади. Це останнє підтримане очевидною жанровою основою тематизму композиції, у якій впізнавані ознаки свінгової моторики в 1-й частині, із деяким затриманням руху у 2-й, а в 3-й і 4-й частинах на 5/4 і на 7/4 підключаються до характерних виходів латиноамериканського джазу типу *боса нова* (засновники – композитор Антоніо Карлос Джобім та гітарист Жуан Жілберту, також суттєвими є ритмічні внески Чека Кореа, з його структурами на 5/4 і на 7/4).

Перша частина має повільний вступ, у якому показана звичайна, характерна для ХХ ст. загалом квартова мелодична послідовність. Для академічних музикантів цей квартовий мелодичний малюнок несе відбиток теми самоствердження скрябінівської «Поєми екстазу», асоціація з якою надає ємності виражальному запасу твору. Квартовий мотив впізнаваний у висхідному ході основної швидкої частини (такт 36). А ця остання має контури рондо, де функцію епізодів виконує quasi-імпровізаційний фрагмент тактів 68–89, а згодом саме імпровізаційні вставки від такту 100, а потім від такту 134. Розширений характер 1-го епізоду має кількісну перевагу стосовно 2-го епізоду *piano solo*. Але тембральний контраст і фактурна протилежність мелодійному духовому звучанню надають останньому якісної вагомості.

Звернення до рондальної форми (рондо – символ Богопоминання [10, с. 25]) надає посилення

практиці церковної сонати й церковного концерту (див. концерти А. Вівальді та ін.). Від перших фігурацій фортепіано у тактах 1–8 підкреслюється квартова інтерваліка, яку на початку циклу подано мелодійно арпеджовано за тонами кварт/квінт-акордів. Тема-рефрен від такту 36 демонструє у фортепіано у верхніх голосах квартові паралелі аж до квартакордів тактів 48–50. І це все тримається на квінтовій рухливій педалі F-C, Es-B. Подальше викладення зберігає вказані інтервальні прикмети вертикалі. Паралелізми інтервальних побудов, у тому числі в епізодах, виводять на стильові прикмети дебюссістського інструментального імпресіонізму. А на закінчення 1-ї частини від такту 91 (*tempo primo*) з'являється формула босса-нова на 5/4. Мелодичний і фактурний вигляд випереджує тему 3-ї частини.

Друга частина написана в мінорному ладі, який концентрує кантиленні виявлення на основі спокутного образу (*catabasis*). Ця тема неодноразово проходить від тактів 9, 23, 48, 69, утворюючи знову ж таки рондальну структуру. Але її пропорції обернені на протилежне стосовно 1-ї частини, бо в 1-й частині розширено подається 1-й епізод рондо, а у 2-й частині – 2-й епізод з кульмінацією на мультифонних акордах. Останні проєкують на вертикаль квартовість рефрену 1-ї частини. Таким чином, структурно та тематично-інтервально 1-ша і 2-га частини зв'язані, тоді як 3-тя і 4-та зближені жанрово-ритмічно й інтонаційно-артикулятивно. У 2-й частині також активними є ходи на кварту і квінту, що надає відчуття зближеності цієї частини з першою.

Третя частина також показує структуру рондо, де роль рефрену виконує характерна ритмічна фігура в інтервальному обсязі двох терцій, яка дає основу остінато для викладення теми у всьому обсязі. Перше проведення рефрену продовжене в розвитку від такту 14, а від такту 26 (*tempo primo*) знову йде рефрен, остінато якого стає основою для другого епізоду, що є імпровізацією соліста. Третє проведення рефрену (такт 46) введено на закінчення цієї «напівтанцювальної» музики.

Четверта частина також фіксує нетрадиційний для джазу взагалі, але показовий для босса-нова розмір 7/4. Правда, цей розмір відзначає викладення тільки до 43-го такту, а з 43-го такту вибудовуються ходи по квартах, як це було в музиці 1-ї частини, тим самим зроблена реприза всього циклу. Викладення тематичного матеріалу в 4-й частині дано в ракурсі імпровізаційних вставок соліста, які починаються буквально з 2-го такту.

Підводячи підсумки аналізу, відзначаємо:

1) базову сюїтну налаштованість у комплектуванні циклу, що проявляється у варіаціях на структуру в 1–3 частинах (рондо);

2) четверта частина дає підсумки звучання усього циклу, вводячи вільну цитату з 1-ї частини, тим самим цикл отримує ознаки поемності, бо кожна із частин до фінальної відзначена ніби

навмисною незакінченістю. А введення музики 1-ї частини в 4-й надає сукупно композиції рис цілісності й завершеності;

3) соната Ф. Вудса явно претендує на пограничне якісне виявлення джазу й академічного авторського твору; а тематичне наповнення демонструє показову для поставангарду стильову «мозаїчність» (проімпресіоністична прелюдійність 1-ї частини, канцонна наспівність 2-ї частини, моделі босса-нова в 3-й і 4-й частинах).

Огляд творчої спадщини Ф. Вудса в контексті розвитку американської музики ХХ ст. і аналіз його Сонати для альт-саксофона і фортепіано виводить на певні узагальнення. З них найважливішим вважається розуміння Вудса як митця, що працював на пограниччі прикладної і художньої самодостатньої музики. Таке пограниччя становить спеціальну відзнаку американського музичного світу ХХ–ХХІ ст., причому саме цей ареал виявлення композиторського дару найбільш широко відкритий для вихідців з іноземних кіл. У цьому плані просування Ф. Вудса по щаблях музичної кар'єри мало допоміжні ускладнення з боку відвертої конкуренції неамериканських музикантів.

Однак Вудс засвідчив можливості свого фахового самоствердження в умовах різнобічної конкуренції. І в цьому вистояванні опорою йому була явно виконавська діяльність, яка являла собою творчість у межах так званого третього ряду, а саме джазове виконавство в посткласичному для його виду мистецтва просторі від 1970–80-х рр. до 2010 рр. Як апіорі вважалося в цьому дослідженні, його музична позиція досить послідовно реалізовувала принципи поставангарду.

Аналізований твір – Соната для альт-саксофона і фортепіано – демонструє пограниччя видового втілення, тобто очевидні засоби джазової гри з виходом в каденції на джазову імпровізацію, однак усе це втілене в рамки сонатної структури. Нагадуємо, що протилежність між сонатою і сюїтою у бароковій музиці була умовною, оскільки сама соната тоді розділялася на сонату церковну, *da chiesa*, і сонату камерну, *da camera*. Останню бажають тлумачити як дещо «світське», що є неправильним, бо камерність відзначала салонне призначення, а салон – це духовно-політичне зібрання. Якраз у сонаті *da camera* передбачалася сюїтність, тобто поєднання танцювальних номерів.

Відомості щодо витоків сонати корисно знати для гри твору Ф. Вудса, оскільки його музичне виховання в джультардській школі дало змогу засвоїти знання музичної стилістики різних епох. Нарешті звернення композитора до джазових виразних позицій, які стали емблематичними для національного визнання, потребує шановного ставлення до них як національних атрибутів, що і продемонстрував Ф. Вудс, поставивши ці моделі джазового вираження в межі жанру сонати. Напевно, якщо має місце термін «пісенна соната»,

«пісенна симфонія» щодо творів Ф. Шуберта, то логічно припустити органіку термінології «джазова соната», «джазова симфонія» та ін., коли ми говоримо про твори ряду американських митців (див. також [11]).

У композиції Ф. Вудса знаходимо не тільки каденцію у 3-й частині, яка розвиває засоби концертного жанру. У сонаті партія сольного інструмента – а це, безумовно, саксофон, а не клавір, за правилом класичної сонати, – і в тих сольних виходах закладена різноманітна технічна настанова, що потребує уявлення про концертне сольне, складне за технічно-виразовими прийомами подання, уявлення про сольну монологічну структуру звучання.

І все ж автор автономізує структуру й виразність кожної із частин, тим самим театралізуючи її, що є запорукою класичного стилю вираження авторського здобутку. Ф. Вудс демонструє набирання руху до кінця циклу, при цьому моторикою пронизана навіть повільна друга частина. У цьому проявляється чуття стилістики первинної сонати, сонати бароко, у якій сюїтна циклічна будова тримається на варіативності, яку задає початкова, часто прелюдійна п'єса. Тут прелюдія виражена у внутрішній побудові першої частини, що надає просюїтного наповнення усьому циклу. Із сказаного виходить, що автор, американський композитор Ф. Вудс, свідомо моделював у своїй сонаті пробарокові ранньосонатні показники, вводючи їх у контакт із моторикою джазового тематизму.

Моторно-рухлива основа більшості п'єс циклу спонукає до уважного вслуховування в повільну моторику 2-ї частини, у якій виразно подаються церковні ознаки теми (catabasis). Таке виділення тем 2-ї частини церковною символікою відзеркалює характерний принцип облігатного концерту бароко, наприклад концертів А. Вівальді. Надіндивідуальна лірика церковнопохідної мелодії явно виділяється з оточення чітким поданням

музичних символів, уґрунтованих у церковній символіці. Ця паралель із концертністю підтверджується каденцією 3-ї частини, бо етимологічно концерт – це злагодження різноспрямованих у своїй виразності партій. У цьому розумінні Соната для альт-саксофона і фортепіано Ф. Вудса претендує на значення барокового концерту. Таке уточнення сприймається без опору сучасним виконавцем, оскільки сукупний концертний вигляд того здобутку не викликає сумнівів.

Підводячи підсумки роботи загалом, констатуємо глибоку стильову «мозаїчність» побудови твору, тобто відповідність стильовим засадам поставангарду. А щодо «неосимволістської» (за О. Марковою [8, с. 99–134]) зафарбленості такого визначення (належність до поставангардної «мозаїчності»), то згадаємо знамениту рапсодію для оркестру і саксофона К. Дебюссі. Характер останньої Ф. Вудс ніби «перевертає»: «замісник оркестру» фортепіано ставиться на 2-ге місце після солісту, бо від соліста, супроти можливостей Є. Холл, якій присвячена рапсодія К. Дебюссі, потребуються високі професійні навички і неабияка технічна підготовка.

Висновки. Огляд творчої спадщини Ф. Вудса в контексті розвитку американської музики ХХ ст. і аналіз його Сонати для альт-саксофона і фортепіано виводить на розуміння Вудса як втілення пограниччя прикладної і художньої самодостатньої музики. Запорукою цього стала його виконавська діяльність, в основі, в межах «третього ряду» джазової гри. Це все проявляється в Сонаті для альт-саксофона і фортепіано, що демонструє видові пограниччя: джазова гра з виходом на імпровізацію, але все в межах сонатної структури. Її чотиричастинність з рисами сонати-сюїти виводить на бароковий же концерт. А глибока стильова «мозаїчність» відповідає стильовим засадам поставангарду з вираженою «неосимволістською» (за О. Марковою [8]) зафарбленістю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авилов В. М. Саксофон у музичному мистецтві ХІХ–ХХ століть як інструментально-виконавське моделювання фігуративного вокалу бароко : дис. на здобуття вчен. ступ. канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Одеса, 2012. 212 с.
2. Андросова Д. Мінімалізм в музиці : учбовий посібник для вузів мистецтв. Одеса : Астропринт, 2008. 126 с.
3. Андросова Д. В. Символізм та поліклавирність у фортепіанному виконавстві ХХ ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.
4. Арабаджи Д. Нариси Християнського символізму. Одеса : Друк, 2008. 548 с.
5. Буркацький З. Інструктивно-художній матеріал у системі формування майстерності кларнетиста : дисертація на здобуття вчен. ступ. канд. наук, спеціальність 17.00.03. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 179 с.
6. Іванова Л. Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України ХІХ–ХХ століть : дис. д-ра філ. 025. Одеська національна муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 183 с.
7. Крупей М. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ–ХХ століть) : автореф. канд. дис. Одеса, 2006. 16 с.
8. Маркова О. Проблеми музичної культурології. Одеса : Астропринт, 2012. 164 с.
9. Brennan, David. "A Performer's Analysis of Phil Woods' Sonata for Alto Saxophone and Piano". DMA diss., University of California, Los Angeles, 2004.
10. Goodman F. Magic symbols. Brian Trodd: Handcover – Januar 1, 1989.
11. Ricker, Ramon. *Jazz Sonata*. Germany: Advance Music, 1994.
12. Woods, Phil. *Sonata for Alto Saxophone and Piano*, rev. ed. Germany: Advance Music, 1997 (зверн.: 23.11.2023).

13. Філ Вудс. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%96%D0%BB_%D0%92%D1%83%D0%B4%D1%81 (зверн. 23.11.2023).

REFERENCES

1. Avilov, V. (2012). Saksofon u muzychnomu mystetstvi XIX–XX stolit yak instrumentalno-vykonavske modeliuvannya fihuratyvnogo vokalu baroko [The saxophone in context of music-performance tradition to XIX–XX century: before problem of instrumental-performance style modelization]. *Candidate's thesis*. Odesa. 19 p. [in Ukrainian].
2. Androsova, D. (2008). Minimalizm v muzytsi. Uchbovyi posibnyk dlia vuziv mystetstv [Minimalism in music. School appliances for universities of arts]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
3. Androsova, D.V. (2014). Symvolizm ta poliklavirnist u fortepiannomu vykonavstvi XX st. [Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century]. Monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
4. Arabadzhy, D. (2008). Narysy Khrystyianskoho symvolizmu [The essays of Christian symbolism]. Odesa: Druk [in Ukrainian].
5. Burkatskyi, Z. (2004). Instruktyvno-khudozhnii material u systemi formuvannya maisternosti klarnetysta [Instructional and artistic material in the system of formation of skill of a clarinetist]. *Candidate's thesis*. Odesa, 16 p. [in Ukrainian].
6. Ivanova, L. (2021). Tradytsionalistskyi stylovyi napriam u tvorchosti kompozytoriv Ukrainy XIX–XX stolit [Traditionalist stylistic direction in the works of Ukrainian composers of the 19th and 20th centuries]. *Doctor's thesis*. Odesa [in Ukrainian].
7. Krupey, M. (2006). Stylovi osnovy formuvannya vykonavskoi maisternosti saksofonista (u konteksti muzychnoi tvorchosti XIX–XX stolit) [Stylistic foundations of the formation of a saxophonist's performance skill (in the context of musical creativity of the 19th and 20th centuries)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Odesa. 15 p. [in Ukrainian].
8. Markova, O. (2012) Problemy muzychnoi kulturolohii [The problem of music culturology]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
9. Brennan, David (2004). "A Performer's Analysis of Phil Woods' Sonata for Alto Saxophone and Piano". DMA diss., University of California, Los Angeles [in English].
10. Goodman, F. (1989). Magic symbols. Brian Trodd: Handcover – Januar 1, 1989 [in English].
11. Ricker, Ramon (1994). *Jazz Sonata*. Germany: Advance Music [in German].
12. Woods, Phil. (1997) *Sonata for Alto Saxophone and Piano*, rev. ed. Germany: Advance Music [in German].
13. Woods, Phil. Wikipedia. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%96%D0%BB_%D0%92%D1%83%D0%B4%D1%81 [in Ukrainian].