

УДК 780.6

А.М. ПОНЬКИНА

**ФЕНОМЕН САКСОФОНА В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

---

Понькина Антонина Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровых инструментов Белгородского государственного института искусств и культуры (Белгород, ул. Королева, 7), ponkina\_2006@mail.ru

---

**Аннотация.** В рамках данной статьи анализируются исторические процессы, повлиявшие на становление и эволюцию искусства игры на саксофоне во второй половине XIX века. Автор отмечает, что популяризации данного вида исполнительства способствовало не только введение инструмента в ансамблевую и оркестровую практику, но и профессиональное обучение. Результатом этого становится формирование первых национальных школ и появление ряда блестящих саксофонистов-концертантов, деятельность которых была направлена на создание методической и художественной литературы. Ранние образцы композиторского творчества, рассматриваемые в работе, отличаются большим жанровым разнообразием, стилевым синтезом и довольно своеобразным использованием технических и выразительных возможностей, в связи с чем многие опусы до сих пор составляют основу современного репертуара.

**Ключевые слова:** саксофон, исполнительство на саксофоне, музыкальное искусство, саксофон в музыкальном искусстве, музыкальное искусство второй половины XIX века.

UDC 780.6

А.М. PONKINA

**PHENOMENON OF SAXOPHONE IN MUSIC ART  
THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY**

---

Ponkina Antonina Mikhailovna, PhD (arts), associate professor of Belgorod state institute of arts and culture (Belgorod, Koroleva str., 7), ponkina\_2006@mail.ru

---

**Abstract.** In the framework of this article, historical processes that influenced the formation and evolution of the art of playing the saxophone in the second half of the 19th century are analyzed. The author notes that the popularization of this type of performance was facilitated not only by the introduction of the instrument into ensemble and orchestra practice, but also by professional training, which resulted in the formation of the first national schools and the appearance of a number of brilliant saxophonists-concertants whose activities were aimed at the creation of methodological and fiction literature. Early examples of composer creativity, considered in the work, are distinguished by a great genre variety, style synthesis and rather peculiar use of technical and expressive possibilities, in connection with which many opuses still form the basis of the modern repertoire.

**Keywords:** saxophone, saxophone performance, musical art, saxophone in musical art, musical art of the second half of the XIX century.

Появление саксофона на мировой музыкальной арене классического музыкального искусства совпало с эпохой расцвета европейского романтического инструментализма. Одной из его ярких тенденций было стремление обновить палитру оркестровых звучаний, в том числе и при помощи новаторского осмысления феномена духовых инструментов. Именно в данный период длительно подготавливаемая эволюция духового инструментария вошла в стадию коренной реконструкции, повлекшей за собой огромные изменения в органике духовых инструментов, в результате чего они приобрели тот вид, который сохранился до нашего времени.

Как известно, медные духовые инструменты становятся хроматическими благодаря внедрению вентильного механизма, а деревянные получают разнообразное техническое оснащение, связанное прежде всего с совершенствованием клапанной механики [1, 2]. Кроме улучшения конструкций практически всех духовых инструментов

(исключение составили фагот и тромбон), в музыкальный обиход исполнителей на духовых инструментах внедряются также и новые инструменты.

Одним из таких новых инструментов эпохи романтизма становится саксофон, чей своеобразный индивидуальный тембр и красочная звуковая палитра помогали создавать различные по настроению и содержанию музыкальные темы-образы. Именно тембральная характерность и неповторимость оказались главными в столь стремительной популяризации инструмента и коренным образом совпали с ведущими тенденциями рассматриваемого времени, в котором повышенное внимание, как известно, уделялось индивидуализации характера тематизма, более ясно выраженной образной конкретности, имеющих, в свою очередь, довольно тесную связь с мелодико-тематическими особенностями вокального творчества. Неслучайно многие композиторы, например, С. Рахманинов в «Симфонических танцах», подчеркивали образную драматургию сочинений через выразительные и тембральные возможности саксофона и тем самым дали «право голоса» [3] этому инструменту.

Первые, хотя еще довольно робкие эксперименты сочетаний тембра саксофона с тембрами уже давно известных инструментов, знакомы нам по творчеству композиторов-романтиков. Именно в середине XIX века наблюдаются первые попытки включения саксофона в оркестровые партитуры некоторых симфонических произведений<sup>1</sup> [4]. Не побоявшись осуждения и критики музыкальной общественности, преодолев «инерцию восприятия» музыкальной элитой непривычного звучания инструмента, Г. Кастнер становится настоящим новатором: он вводит саксофон в партитуру оперы «Последний царь Иудей». Только спустя десять лет его начинают использовать и другие композиторы. Причем одни авторы ограничивались тембром саксофона только как оркестровой краской, не поручая ему сольных построений, иные, наоборот, использовали его в ярких соло (до сих пор являющихся в истории саксофонной литературы вершиной мастерства исполнителя-саксофониста), некоторые пытались ввести полную группу саксофонов, придавая ее звучанию и реализации технических возможностей инструмента огромное значение.

В опусах анализируемого периода стоит отметить использование разнотесситурной, но еще не полной группы саксофонов, что в полной мере проявилось в «Героическом марше» Ж. Массне (два саксофона-сопрано, два саксофона-альта, два саксофона-баритона и саксофон-контрабас) и опере «Фервааль» В. Д. Энди<sup>2</sup> (саксофон-сопрано, два саксофона-альта и саксофон-тенор). В произведениях этих композиторов группа саксофонов применяется для создания и воплощения своеобразного специфического колорита. Однако, несмотря на употребление всех разновидностей, наиболее используемым остается саксофон-альт, тембр которого имеет большое драматургическое значение. Яркий образец соло этого инструмента можно отметить в опере «Гамлет» А. Тома. Весьма впечатляюще звучит соло саксофона в сюитах Ж. Бизе из музыки к драме А. Доде «Арлезианка»: в «Прелюдии» из Первой сюиты и «Интермеццо» из Второй сюиты.

И все-таки первые явные успехи применения саксофона в оперно-симфонической литературе, традиции использования духовых инструментов в классической партитуре

---

<sup>1</sup> Его можно услышать в таких опусах, как: Г. Кастнер, опера «Последний царь Иудей» (1844); У. Фрайя, «Рождественская симфония» (1853); Г. Берлиоз, «Взятие Трои» (1858); Р. Вагнер, «Тангейзер» (1861); Дж. Мейербер, оперы «Пророк» (1849), «Африканка» (1864); К. Сен-Санс, кантата «Свадьба Прометея» (1867), опера «Генрих VIII» (1882); Ж. Бизе, «Арлезианка» (1872); Л. Делиб, балет «Сильвия» (1876); Ж. Массне, «Король Латорский» (1877), «Героический марш» (1879), «Иродида» (1881), «Вергер» (1892); А. Тома, опера «Гамлет» (1886), «Франческа да Римини» (1882); Г. Шарпентье, сюита «Впечатление об Италии» (1889), симфоническая поэма «Жизнь поэта» (1892); В. Д. Энди, опера «Фервааль» (1895) [4].

<sup>2</sup> Это, по нашему мнению, стало прототипом к использованию группы саксофонов в таких произведениях, как «Домашняя симфония» (1903) Р. Штрауса и «Симфония *in B*» (1931) П. Хиндемита.

не дали саксофону возможности стать полноправным участником оркестра. Неслучайно В. Иванов отмечает, что «попытки композиторов прошлого века – Берлиоза, Кастнера, Мейербера, Тома, Штрауса и других закрепить их в оперно-симфонических партитурах не увенчались успехом, настолько сильны были традиции, сложившиеся в оркестровой стилистике и в построении составов групп. Не оправдались полностью расчеты на внедрение этих инструментов в различные ансамблевые комбинации, а вместе с тем и надежда изобретателя на их звуковые преимущества в окружении струнных и традиционных оркестровых духовых инструментов» [5, с. 17]. На этой же проблеме акцентирует внимание и М. Крупей: «...введение тембро-интонации саксофона в оперно-симфоническую партитуру вышло долгим, постепенным, если так можно сказать, темброво-эпизодическим» [6, с. 58].

Однако вопреки всему саксофон все прочнее закрепляется в духовых оркестрах Франции [7], где в этот период группа с его участием занимает еще не лидирующее, но уже вполне достойное место. Это обстоятельство способствовало внедрению данных инструментов в духовые коллективы как Франции, так и других стран. Гастрольные туры Большого республиканского оркестра Франции (*Garde Republicaine*) стремительно ускорили появление саксофона в иных духовых оркестрах: в Нью-Йорке в коллективе под управлением П. Гилмора (*P. Gilmore*)<sup>3</sup>, в Бостоне – руководитель оркестра Дж. Суза<sup>4</sup> (*J. Sousa*) [5, 7]. После этого группа саксофонов начинает использоваться практически во всех духовых оркестрах Америки. Однако стоит отметить, что ее состав еще сильно варьируется: от полного разнотесситурного квартета – до всевозможных его комбинаций с удвоением любой из разновидностей. Сольные номера для этого инструмента в сопровождении духового оркестра пока еще не включаются в концертную программу.

Стремительно возросшая популярность инструмента в конце XIX века способствовала выходу на авансцену целой плеяды блестящих солистов-инструменталистов. Многие из них составили «золотой фонд» этой области музыкального творчества, а также заложили основы первых саксофонных школ, как в Европе – во Франции, так и в Америке [8]. Французская школа подарила мировому искусству таких известных исполнителей, как Ш. Саулье, Э. Лефебр, М. Гаирра, Б. Хентон, Ж. Виард, А. Вюилье, А. Сакс, Н. Бикман, Г. Пончелет [5]. Их деятельность была нацелена на совершенствование исполнительских навыков саксофонной игры, а также на развитие сольного, ансамблевого и оркестрового исполнительства. В Америке революционную роль в развитии искусства игры на саксофоне сыграл ученик А. Сакса – француз Э. Лефебр (*E. Lefebre*). Именно Э. Лефебр создает первый квартет саксофонов<sup>5</sup> [5, 7] и триумфально выступает с ним на самых известных концертных площадках страны.

<sup>3</sup> Стал известным своими инструментовками для духового оркестра, прототипами которых послужили пьесы для джаз-оркестров с участием группы саксофонов.

<sup>4</sup> В Америке считается «королем маршей», автор самого знаменитого марша «Звезды и полосы навсегда» («*The Stars and Stripes Forever*», 1897). Внес значительный вклад в расширение репертуара для духовых оркестров, как за счет своих сочинений, так и за счет транскрипций классической музыки. В 1892 году создал свой духовой оркестр имени Сузы (*Sousa's Band*), в который включил группу саксофонов (о которой идет речь в данной статье). Этот оркестр считался лучшим в эпоху «золотого века духовых оркестров», продлившуюся с конца XIX до начала XX века [7].

<sup>5</sup> Сначала в него входят музыканты из группы саксофонов духового оркестра – Э. Лефебр (*E. Lefebre*), Р. Беккер (*R. Becker*), Т. Шеннон (*T. Shannon*), С. Лоутон (*S. Lawton*), М. Давидсон (*M. Davidson*). Позже саксофонист формирует квартет из своих учеников и концертирует с ними не только по городам Америки, но и выезжает в Европу и на Филиппины. В репертуаре этого коллектива были переложения классической европейской музыки и оригинальные сочинения американских композиторов, которые были написаны специально для этого коллектива и посвящены его руководителю [5]. Кроме этого коллектива есть упоминания о калифорнийском квартете саксофонов, который довольно удачно гастролировал по Америке, Канаде и Мексике [7].

Огромную роль в становлении саксофонного искусства этого периода сыграло также открытие консерваторий в крупнейших музыкальных столицах Европы<sup>6</sup> [2]. Ведущей из них становится Парижская, где, наряду с существовавшими ранее классами духовых инструментов<sup>7</sup>, начинает стремительно творчески расти впервые открывшийся класс саксофона, возглавляемый его создателем А. Саксом. «В силу сложившихся обстоятельств <...> именно Франция имела особое значение как в раннем развитии, так и в дальнейшем прогрессивном формировании и обогащении саксофоновой исполнительской культуры. В этой стране были открыты первые классы саксофона, создана первая методическая и художественная литература, получило развитие сольное, ансамблевое и оркестровое исполнительство» [5, с. 23-24].

Формирование классов саксофона в консерваториях усилило потребность в обучающей и художественной музыкальной литературе, необходимой для обобщения исполнительского опыта и развития искусства игры на инструменте. В этот период появляются первые опыты методической литературы для саксофона (пособия по освоению инструмента<sup>8</sup> [9], технические упражнения и этюды<sup>9</sup> [10]). С точки зрения современного саксофонного исполнительства сейчас они выглядят достаточно примитивно, но на этапе становления инструмента их ценность трудно переоценить. Стоит отметить, что первые немногочисленные методические пособия для саксофона периода второй половины XIX века в полной мере отражают наиболее характерные тенденции саксофонного исполнительского искусства вообще. Однако в этих работах мало уделяется внимания правильной постановке губного аппарата и лишь эпизодически описывается процесс исполнительского дыхания [11]. Это объясняется тем, что уровень исполнительства на духовых инструментах, на саксофоне в том числе, в исследуемый период был достаточно низким, а кроме этого, во многом зависел от уровня развития технических и интонационных составляющих других областей музыкального искусства, в основном вокального [2].

Хотя искусство игры на саксофоне сильно отставало от техники исполнения на других духовых инструментах, именно в этот период можно отметить первые попытки расширения художественного репертуара исполнителя, поражающего своим жанровым многообразием. Среди них мы можем выделить: бравурные салонные фантазии Ж.-Б. Синжели «Блестящая фантазия на оригинальные темы» для саксофона-альта

<sup>6</sup> Париж (1795), Прага (1811), Варшава (1821), Вена (1821), Лондон (1822), Пешт (1840), Лейпциг (1843), Берлин (1850), Кельн (1850), Бухарест (1864).

<sup>7</sup> Во главе классов духовых инструментов стояли известные музыканты: И.Г. Вундерлих, Ж.Л. Тюлу – флейта; А. Саллатен, Г. Фогт, И. Зельнер, А. Брод, Ж. Жилле – гобой; Ж.К. Лефевр, Ф. Берр, Г.Э. Клозе – кларнет; Ф. Дювернуа, Л.Ф. Допра, Ж.Ф. Галле – валторна; Ф. Доверне, Ж.-Б. Арбан – труба [2].

<sup>8</sup> Г. Кастнер, «Полное систематическое руководство по саксофону и его семейству – новым медным язычковым инструментам» 1845 г. («*Methode complete et raisonnee d'instruments de cuivre a l'anches*»); Н. Бикман, «Полный метод для всех видов саксофонов» 1846 г. («*Methode complete pour to usles saxophones*»); Г. Клозе, «Полный метод для всех видов саксофонов» в 2 ч. 1846 г. («*Methode complete pour to usles saxophones*»); Г. Клозе, «Полная школа игры на всех саксофонах» 1877 г. («*Methode complete de saxophone*»); Г. Клозе, «Начальная школа игры на саксофоне альте и теноре» 1877 г. («*Methode elementaire de alto et tenore saxophone*»); Г. Клозе, «Начальная школа игры на саксофоне-баритоне» 1879 г. («*Methode elementaire de baritone saxophone*»); Г. Клозе, «Начальная школа игры на саксофоне сопрано» 1881 г. («*Methode elementaire de soprano saxophone*»); А. Майер, «Большая школа для саксофона» 1896 г. («*New and grand method for saxophone*») [9].

<sup>9</sup> Значительный вклад в создание инструктивной литературы для саксофона внес французский кларнетист Г. Клозе. Кроме методических пособий по освоению инструмента (так называемых «школ»), им написаны: «Этюды в разных жанрах» («*Etudes de genre*»), «15 технических этюдов» («*15 etudes chantanes*»), «25 этюдов для механизма» («*25 etudes de mecanisme*»), «25 упражнении» («*25 exersises journaliers*»), «25 ежедневных упражнений» («*25 daily exersises*»). Кроме этих этюдов, известны опусы других композиторов, так, например, Ж. Демерссеман «12 мелодических этюдов» («*12 etudes melodiques*»), Л. Майер «20 этюдов» [10].

(*J.-B. Singelée «Fantasia»*); блестящие вариации Ж. Демерссемана «Карнавал в Венеции» для саксофона-альта (*J. Demersseman «Carnival of Venice»*); виртуозные конкурсные и концертные соло Г. Клозе – «Концертное соло» для саксофона-сопрано и саксофона-тенора (*G. Close «Solo de Concert»*), написанные в основном как попури на темы известных вокальных шедевров. Несмотря на излишнее внимание, уделяемое виртуозной стороне исполнения, многие из перечисленных произведений до сих пор занимают достойное место в репертуаре саксофонистов [12].

Среди сочинений этого периода можно выделить также ансамблевые сочинения, написанные для различных составов и исполнительских коллективов. При всем разнообразии ансамблей можно наметить тенденцию превалирования двух групп опусов, наметившуюся в ходе тембрового экспериментирования композиторов, это:

– ансамбли однородных инструментов (саксофонов) без сопровождения: Ж.-Б. Синжели, «Квартет в 4 частях» *Op. 53* для четырех саксофонов (*J.-B. Singelée, «Quartette» Op. 53*);

– ансамбли однородных инструментов (саксофонов) с сопровождением: Ж.-Б. Синжели, «Концертный дуэт» *Op. 55* для саксофона-альта, саксофона-сопрано и фортепиано (*J.-B. Singelée, «Duo Concertante»*).

Большой интерес авторов к специфическому тембру саксофона, его красочности и виртуозности привел к рождению таких ярких сольных сочинений, как, например, «Соло» Ж. Демерссемана, а также «Концертное соло» Г. Клозе и «Концертное соло» Ж.-Б. Синжели, созданные авторами специально для всех тесситурных разновидностей инструмента (от самого высокого до самого низкого). Сольная партия в этих произведениях довольно виртуозна, однако следует заметить, что особенности изложения материала в саксофонных произведениях больше напоминают специфику флейтовых опусов. Иногда увлечение только технической (виртуозной) стороной инструмента приводит к нивелировке тембровой выразительности звучания. Поиски композиторами так называемого «саксофонного стиля» реализуются чаще всего в добавлении небольших каденций (в основном в финале), напоминающих вокальную фиоритуру. Это можно заметить, например, в «Пятом концертном соло» *Op. 91* для саксофона-альта и фортепиано Ж.-Б. Синжели (*J.-B. Singelée «Solo de Concert» no. 5, Op. 91 for Alto Saxophone and Piano*).

Практически во всех произведениях для саксофона второй половины XIX века ярко проявляются основные тенденции эпохи романтизма, в связи с чем большое внимание уделяется программности. Следует отметить значительное количество опусов, в которых программа заложена уже в названии, это: «Адажио и рондо» *Op. 63* для саксофона-тенора и фортепиано Ж.-Б. Синжели («*Adagio et Rondo» Op. 63 for Tenor Saxophone and Piano J.-B. Singelée*), «Каприз» для саксофона-альта и фортепиано Ш. Суалле (*Sh. Suallie «Caprise» for Alto Saxophone and Piano*). «Военный концерт» Н. Бикмана (*N. Beeckmann Concerto «War»*) также стал ярким образцом программности в жанре концерта.

В целом достаточно важным как для этого периода, так и для исторической эволюции всего репертуара для саксофона является становление жанра концерта, хотя образцы данного жанра пока еще немногочисленны – это «Концертино» *Op. 78* для саксофона-альта («*Concertino» Op. 78 for Alto Saxophone*) и «Концерт для саксофона *in B» Op. 57* Ж.-Б. Синжели («*Concerto for saxophone in B» Op. 57 J.-B. Singelée*).

Нельзя обойти вниманием еще одну тенденцию жанрового становления сочинений для саксофона периода романтизма, обусловившую сферу бытования художественного репертуара для саксофона – это соединение различных жанровых моделей<sup>10</sup> в рамках одного сочинения. К группе таких произведений в полной мере можно отнести

<sup>10</sup> В дальнейшем эта тенденция наиболее ярко проявится в творчестве для саксофона в середине XX века.

«Фантазию-пастораль» для саксофона-сопрано или саксофона-альта<sup>11</sup> Ж.-Б. Синжели (*J.-B. Singelee «Fantasia-pastoral» for soprano saxophone or alto Saxophone*).

Таким образом, подводя итоги исследования, можно отметить, что именно благодаря введению саксофона в партитуру сочинений этого периода стало возможным обновление палитры оркестрового звучания. Хотя данный инструмент лишь эпизодически использовался в симфоническом оркестре, его активное введение в духовые оркестры содействовало бурной популяризации и эволюции сольного, ансамблевого и оркестрового исполнительства на саксофоне, а также привело к рождению целой плеяды блестящих саксофонистов-виртуозов. Все это способствовало становлению концертного академического саксофонного репертуара и появлению первых образцов методической литературы, основа которых была заложена именно в анализируемый период и отражала главные особенности искусства игры на этом инструменте.

Художественные сочинения для саксофона второй половины XIX века также отражают традиции духового исполнительского искусства эпохи романтизма и поражают жанровым многообразием. Это огромное количество различных по составу ансамблей, вариаций, фантазий, концертных произведений. Сольная партия в них чаще всего основана на показе технических возможностей инструмента: «специфические» выразительные краски еще не были четко осознаны и лишь «нащупывались» не только исполнителями, но и композиторами, использовавшими саксофон как инструмент с неповторимым тембром.

#### Литература

1. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л.: 1983. Ч. 2.
2. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М., 1989.
3. Крупей М. Шляхи формування художньо-виразного мислення саксофоніста // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. 2003. Вип. 4. Кн. 2.
4. Иванов В. Саксофон. М., 1990.
5. Иванов В. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1997. 296 с.
6. Крупей М. Стилєві основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 236 с.
7. Abbink E. Saxophone education and performance in British Columbia: early history and current practices. Vancouver: University of British Columbia, 2011.
8. Miracle S.E. An exploration of the French and American schools of classical saxophone. Akron: University of Akron, 2015.
9. Понькина А. Первые учебно-методические пособия для саксофона // Приоритетные направления развития науки. 2017. Ч. 2.
10. Понькина А. Становление и эволюция академического исполнительства на саксофоне // Успехи современной науки. 2016. № 4. Т. 3.
11. Понькина А. Методологические принципы исполнителей на саксофоне конца XIX – начала XX столетия // Успехи современной науки и образования. 2016. № 5. Т. 3.
12. Adcock A. Scholarly program notes for selected saxophone works. Southern Illinois: Southern Illinois University Carbondale, 2014.

#### References

1. Levin S. Duhovye instrumenty v istorii muzykalnoj kultury [Wind instruments in the history of musical culture]. Leningrad, 1983. P. 2.

<sup>11</sup> Вариативный выбор инструмента в данном произведении – проявление тенденции, характерной для эпохи барокко.

2. *Usov Ju.* Istorija zarubezhnogo ispolnitel'stva na duhovyh instrumentah [The history of foreign performance on wind instruments]. Moscow, 1989.
3. *Круней М.* Шляхи формування художньо-виразного мислення саксофоніста // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. 2003. Вип. 4. Кн. 2.
4. *Ivanov V.* Saksofon [Saxophone]. Moscow, 1990.
5. *Ivanov V.* Modern art of playing the saxophone: problems of history, theory and practice of performance: synopsis of the thesis... Full PhD (art criticism). Moscow, 1997.
6. *Krupei M.* The style bases for the formation of the performing skills of a saxophonist (in the context of musical creativity of the XIX-XX centuries): synopsis of the thesis... Full PhD (art criticism). Odessa, 2006.
7. *Abbink E.* Saxophone education and performance in British Columbia: early history and current practices. Vancouver: University of British Columbia, 2011.
8. *Miracle S.E.* An exploration of the French and American schools of classical saxophone. Akron: University of Akron, 2015.
9. *Pon'kina A.* The first teaching aids for saxophone // *Prioritetnye napravlenija razvitija nauki.* 2017. P. 2.
10. *Pon'kina A.* Formation and evolution of academic performance on the saxophone // *Uspehi sovremennoj nauki.* № 4. V. 3. 2016.
11. *Pon'kina A.* Methodological principles of performers on the saxophone of the late XIX – early XX century // *Uspehi sovremennoj nauki i obrazovanija.* № 5. V. 3. 2016.
12. *Adcock A.* Scholarly program notes for selected saxophone works. Southern Illinois: Southern Illinois University Carbondale, 2014.

УДК 78

И.В. МАЕВСКАЯ, Т.Ф. ШАК

### ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА МОНОЛОГА

---

Маевская Илона Владимировна, аспирант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. 40 лет Победы, 33), [ilona2207@mail.ru](mailto:ilona2207@mail.ru)

Шак Татьяна Федоровна, доктор искусствоведения, профессор Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. 40 лет Победы, 33), [shaktat@yandex.ru](mailto:shaktat@yandex.ru)

---

**Аннотация.** В статье на материале анализа двух исполнительских интерпретаций песни А. Пугачевой «Женщина которая поет» определяются параметры адаптации общих закономерностей музыкальной драматургии к жанру эстрадной песни.

**Ключевые слова:** драматургия, песня, монолог, интерпретация, кульминация.

UDC 78

I.V. MAYEVSKAYA, T.F. SHAK

### FEATURES DRAMA POP SONGS IN THE GENRE OF MONOLOGY

---

Mayevskaya Ilona Vladimirovna, graduate of Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 let Podedy str., 33), [ilona2207@mail.ru](mailto:ilona2207@mail.ru)

Shak Tatjana Fedorovna, Full PhD (art), Full professor of the Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 let Podedy str., 33), [shaktat@yandex.ru](mailto:shaktat@yandex.ru)

---