



УДК 788

**“LA PATRON DU SAXOPHONE”*:
ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО МАРСЕЛЯ МЮЛЯ****А.Е. КЛИМЕНКО, А.А. СЫРОВАЦКИЙ**Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская
ФедерацияИркутская областная филармония, 664003, Иркутск,
Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье раскрываются процессы формирования академического стиля игры на саксофоне сквозь призму изучения жизни и творчества знаменитого французского саксофониста Марселя Мюля. Значительное внимание в ней уделено различным ипостасям музыканта: как концертного исполнителя и популяризатора академической музыки для саксофона, основателя и участника квартета “Quatuor de Saxophones de Paris” педагога, воспитавшего великолепных музыкантов и последователей академического саксофонного стиля; талантливого аранжировщика и создателя обширного учебного материала, в котором сосредоточены его основные педагогические принципы. Впервые вводятся в научный обиход два источника, ещё не переведенные на русский язык: книга ученика М. Мюля, Эжена Руссо «Марсель Мюль: его жизнь и саксофон» (Rousseau E. “Marsel Mule: Sa vie et le saxophone”) и развёрнутое интервью Марселя Мюля об истории вибрато на саксофоне (“History of the vibrato on saxophone”), на основе изучения которых в статье представлены малоизвестные факты биографии М. Мюля, связанные с его юными годами, эволюцией академического стиля на примере сольного и ансамблевого музицирования мастера, педагогической деятельностью. Проведённое исследование позволяет существенно расширить представление о личности и многогранной деятельности выдающегося музыканта XX века. Авторы приходят к выводу, что на сегодняшний день дальнейшая эволюция саксофонного исполнительства была бы невозможна без тех основ, которые, благодаря своей успешной концертно-просветительской и педагогической работе, заложил М. Мюль, а затем и его последователи – ученики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Марсель Мюль, Адольф Сакс, Александр Глазунов, Жак Ибер, Эжен Бозза, французская саксофонная школа, академический стиль, джазовая музыка, вибрато, квартет саксофонов, Парижская консерватория.

**“LA PATRON DU SAXOPHONE”:
LIFE AND WORK OF MARCEL MUHL****A.E. KLIMENKO, A.A. SYROVATSKIY**Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
Krasnoyarsk, 660049, Russian FederationIrkutsk Regional Philharmonic, 664003, Irkutsk, Russian
Federation

ABSTRACT. The article reveals the processes of formation of the academic style on the saxophone and is devoted to the life and work of its main representative – the famous French saxophonist Marcel Muhl. Considerable attention is paid to various aspects of the musician: as a concert performer and popularizer of academic music for the saxophone, the founder and member of the quartet Quatuor de Saxophones de Paris, a teacher who brought up great musicians and followers of the academic saxophone style; a talented arranger and the creator of an extensive educational material, in which his main pedagogical principles are concentrated. For the first time, two sources that have not yet been translated into Russian are being put into scientific use: a book by a student of M. Muhl-Eugene Rousseau “Marcel Muhl: his life and the saxophone” (Rousseau E. “Marsel Mule: Sa vie et le saxophone”) and a large interview by Marcel Muhl about the history of vibrato on saxophone (“History of the vibrato on saxophone”), based on the study of which the article presents previously little-known facts of M. Muhl's biography related to his young years, the evolution of the academic style on the example of solo and ensemble music of the master, pedagogical activity. The study allows you to significantly expand the idea of the personality and activities of an outstanding musician of the 20th century. The authors came to the conclusion that to date, the further evolution of saxophone performance would have been impossible without the foundations that, thanks to his successful concert, educational and pedagogical activities, M. Muhl, and later his followers-students.

KEYWORDS: Marcel Muhl, Adolphe Sax, Alexander Glazunov, Jacques Ibert, Eugene Bozza, French saxophone school, academic style, jazz music, vibrato, saxophone quartet, Paris Conservatoire.

* “La patron du saxophone” (с фр. «отец, покровитель саксофона») – так называли Марселя Мюля его ученики и почитатели. “Le Patron of the Saxophone” также является наименованием альбома 1996 года, состоящего из 23 композиций – сольных, в исполнении М. Мюля, и ансамблевых, написанных для квартета. Большинство пьес входят в классический репертуар саксофона и аранжированы М. Мюлем.



*Ne cherches pas les choses difficiles,
cherches les choses simples*.*
Marcel Mule

Прежде чем саксофон занял достойную нишу в академической музыке и стал играть главную роль в джазовой, он прошёл довольно интересный и непростой путь. История инструмента тесно связана с двумя именами: знаменитым изобретателем Антуаном-Жозефом Саксом (Адольфом Саксом) и выдающимся исполнителем, основоположником французской академической саксофонной школы Марселем Мюлем¹. Благодаря первому саксофон появился на свет и практически сразу привлёк внимание музыкантов своим необычным тембром и богатым исполнительским потенциалом². Продолжателем дела А.Сакса в XX веке стал французский исполнитель и педагог Марсель Мюль. Именно он отстоял право саксофона быть в одном ряду с другими традиционными духовыми инструментами, исполнительство на которых уже давно сформировалось и упрочилось.

М. Мюль, названный “la patron”, то есть отец, покровитель саксофона, безусловно, является очень масштабной и достойной для изучения фигурой в истории духового исполнительского искусства. Однако в отечественной исследовательской литературе его имя упоминается лишь в контексте общей истории развития саксофонного искусства (например, в докторской диссертации А.М. Понькиной «Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала

XXI века» [14]). Сюда же относятся научные изыскания, посвящённые джазовому направлению в искусстве игры на саксофоне, проблемам интерпретации сочинений и техники игры на саксофоне [5; 10; 11; 12]. Отдельно отметим статью Е.М. Эповой [17], которая является первым опытом систематизации биографических фактов о М. Мюле на русском языке и осмысления методической деятельности выдающегося французского мастера на примере анализа его сборника «Гаммы и арпеджио».

Ввиду недостаточной информативности указанных работ относительно главной фигуры исследования, авторы данной статьи предпринимают попытку восполнить несправедливый пробел в отечественном музыкознании. Материалом исследования стали, прежде всего, иноязычные материалы, не переведённые на русский язык, среди которых особого внимания заслуживают монография Эжена Руссо «Марсель Мюль: его жизнь и саксофон» и знаменитое интервью Марселя Мюля об истории вибрато на саксофоне [18; 21]. Они открыли уникальную возможность для изучения ранее малоизвестной информации о жизни и творчестве музыканта, что определяет актуальность предлагаемой статьи. Главными задачами авторов стали систематизация сведений о жизненном пути и творчестве М. Мюля в контексте эпохи и выявление характерных признаков академического исполнительского стиля.

Марсель Мюль (рисунок 1, 2) родился 24 июня 1901 года в провинции Обе (Aube), небольшом городке Нормандии. Пять лет спустя, семья М. Мюля переехала в Бомон-ле-Роже (Beaumont-le-Roger), в той же области Франции. Здесь отец Марселя, будучи музыкантом-любителем, играл на саксофоне, давал частные уроки и руководил муниципальным

1 Следует отметить, что А. Сакс был не только музыкальным мастером: он, как и М. Мюль, получил консерваторское образование (класс кларнета). Например, в 1844 году он сам играл партию саксофона в «Священном хорале» Г. Берлиоза [15, с. 147].

2 С. Левин считает, что свобода звукоизвлечения, ровность регистров и богатые динамические возможности саксофона сыграли с ним роковую роль, так как в джазе этот инструмент часто превращался в орудие различных внешних эффектов [7, с. 112].

* «Не ищите трудные вещи, ищите простые» [21, с. 8].

духовым оркестром. Именно он стал первым учителем Марселя. «Я занимался с отцом на саксофоне, – вспоминал Мюль, – а через несколько месяцев уже играл в оркестре» [21, с. 5]. В то время юному музыканту было всего 7 лет. Всё произошло настолько стремительно, что отец был вынужден предупредить его: Марсель не должен становиться профессиональным музыкантом. «По сути, отец был прав, – вспоминал позже М. Мюль, – он сам долгое время жил в Париже, до службы в армии, но уехал оттуда в возрасте двадцати или двадцати одного года, потому что понял, что не сможет сделать карьеру музыканта в столице» [21, с. 6]. Отец М. Мюля опасался, что сын повторит его судьбу и не сможет стать профессиональным музыкантом. Кроме того, папа хотел, чтобы у него была стабильная и востребованная профессия. «Он видел во мне школьного учителя, – вспоминал Мюль, – обладающего достаточными музыкальными знаниями, чтобы давать уроки после школы. Он надеялся, что я послушаю его. Так и случилось» [21, с. 6].

Юный Марсель не только успешно овладевал музыкальными навыками, но и хорошо учился в школе, чему отец был очень рад. В течение следующих нескольких лет учёба в школе и вовсе стала доминировать над занятиями музыкой. «Это было как затмение, – говорил Мюль, – с тринадцати лет я перестал серьёзно заниматься музыкой и посвящал себя только учёбе. Я всё ещё играл, но лишь изредка на фортепиано, скрипке и саксофоне. На саксофоне – только во время каникул, чаще всего в оркестрах того района, где я жил» [Там же]. В то время Марсель уже неплохо играл на сопрано, и его иногда просили исполнять сольные партии в оркестре.

В 1917 году М. Мюль поступил в колледж в Эврё (Évreux), где прошёл три подготовительных года для того, чтобы затем вернуться и заниматься преподавательской работой у себя дома в Бомон-ле-Роже. Однако Первая мировая война прервала его музыкальные занятия. В 1921 году Марселя призвали служить в Пятый пехотный полк, что потребовало переезда в Париж. В армии М. Мюль становится участником духового оркестра. «Я быстро заметил, что мой уровень игры ничуть не ниже, чем у моих товарищей. Я произвёл впечатление на дирижёра оркестра и, воодушевлённый небольшо-



Рисунок 1. Марсель Мюль. 1909 г.



Рисунок 2. Марсель Мюль, 1950-е гг.



ми успехами в сольной игре, начал работать более серьёзно» [21, с. 10]. Вскоре М. Мюль обретает славу военного музыканта, прекрасно играющего на саксофоне.

Примерно в то же время М. Мюль продолжил заниматься на скрипке, познакомившись с Габриэлем Вильомом, оказавшим большое влияние на образование, формирование музыкальных вкусов и будущую карьеру знаменитого исполнителя. Говоря об уровне этого музыканта, достаточно заметить, что Камиль Сен-Санс, известный своей требовательностью, сам какое-то время играл с Г. Вильомом и считал его выдающимся скрипачом. В своих занятиях с М. Мюлем Г. Вильом уделял большое внимание фразировке и стилю исполнения. На развитии музыканта сказались и постоянные посещения концертов в Париже. В течение пяти-шести лет М. Мюль также изучал музыкальную литературу у выдающегося профессора Парижской национальной консерватории Жоржа Коссада. Благодаря ему М. Мюль познал основы музыкальной интерпретации: эти знания впоследствии он использовал на протяжении всей своей карьеры.

В Париже 1920-х годов всё более популярными становятся американские джазовые музыканты, и М. Мюль, получая академическое образование и посещая классические концерты, не мог не обратить внимание на этот факт. Однако то звучание саксофонов, что он услышал в ночных клубах, увы, не впечатлило его³. Джазовое вибрато того времени было экспериментальным и нередко состояло из простого, быстрого тремора, который Мюль считал неприемлемым⁴. Это побудило его найти собственное вибрато, которое в будущем стало характерной чертой классической манеры

игры. Вибрато, предложенное М. Мюлем, обладало необыкновенной выразительностью и тонкой нюансировкой. «С вибрато следует обращаться с элегантною и серьёзною дозировкой», – отмечал позже мастер [16, с. 8]. Очень тепло и проникновенно звучит этот приём в исполнении самого М. Мюля в посвящённой ему «Импровизации» Эжена Бозза⁵.

В качестве солиста М. Мюль начал выступать с 1925 года и в течение следующих десяти лет он заключил множество контрактов в разных странах Европы – Люксембурге, Бельгии, Швейцарии, Англии, Германии, Нидерландах и, конечно же, во Франции. Однако настоящую карьеру солиста М. Мюль начал в 1935 году, за год до ухода из Оркестра Республиканской гвардии (La Musique de la Garde de Republicaine). Именно в эти годы и начинает формироваться художественный репертуар для саксофона. Несмотря на то, что технологии в то время не позволяли полностью передать все нюансы исполнения и качественно воспроизводить звук, благодаря записям, которые относятся к 30–40 годам XX века, мы можем и сегодня ознакомиться с блестящим исполнительским стилем М. Мюля, выступающего в качестве солиста с оркестром, соло или в ансамбле.

На своих концертах М. Мюль нередко играл сочинения композиторов, вдохновлённых его ярким талантом и мастерством, среди них: Канцонетта Г. Пьерне, Импровизация и Каприз для альт-соло, Баллады Г. Томази и Ф. Мартена. В ноябре 1935 года М. Мюль выступил с оркестром Паделу (Pasdeloup) под управлением Альберта Вольфа⁶. Это была премьера нового сочинения Пьера Веллона – Концерта для саксофона с оркестром [21, с. 24]⁷. В этом же

3 Несмотря на нелюбовь к неклассической музыке, М. Мюль в то время и сам пробовал себя в качестве джазового исполнителя. Он подчёркивал, что это дало ему относительно лёгкий дополнительный заработок [21, с. 10]. Данный опыт, несомненно, принёс музыканту большую пользу, М. Мюль всё больше осознал «мощь и универсальность саксофона». То, как он использовал вибрато, сделало его известным среди джазовых музыкантов.

4 Тем не менее, как отмечает А.М. Понькина, именно джазовые музыканты первыми показали широкие динамические и звуковые возможности саксофона, тем самым превратив его в «короля» джаза [11, с. 138].

5 “Improvisation et caprice pour saxophone solo” (1952). Следует отметить особую ценность сочинений для духовых инструментов этого композитора, отличительной чертой которых является максимальное внимание к их природе и возможностям.

6 Оркестр был основан в 1861 году знаменитым французским дирижёром Жюлем-Этьеном Паделу и, после некоторого забвения на рубеже XIX–XX вв., был вновь возрождён в 1920 году под названием «Концерты Паделу» (Concerts Pasdeloup). М. Мюль сотрудничал также с оркестрами Колонна, Ламурё и Société des Concerts.

7 В сольный репертуар М. Мюля входили и другие сочинения П. Веллона, например, Рапсодия для альт-саксофона, арфы и челесты (1938).



году появляется *Concertino da camera* Жака Ибера, написанное для Сигурда Рашера, которое также вошло в концертный репертуар М. Мюля. Концертино стало своего рода классическим образцом сочинений для саксофона solo и оказало большое влияние на дальнейшее развитие музыки для этого инструмента.

Практически все произведения из репертуара М. Мюля предназначены для саксофона-альта и сопрано. За всю карьеру солиста, а также в течение сорока лет, проведённых с квартетом, М. Мюль играл исключительно на этих двух видах. Это объясняется, прежде всего, тем, что для тенора и баритона композиторы в то время почти не писали. Пожалуй, наиболее значительным примером использования тенора, но как оркестрового инструмента, стало Болеро М. Равеля в 1927–1928 годах, что было очень необычно⁸.

Одним из секретов исполнительского мастерства М. Мюля был выбор мундштуков, который с годами менялся. Примерно до 1930 года он играл на мундштуке из эбонита, а затем сменил его на металлический, производства компании Selmer. Этот мундштук М. Мюль использовал примерно до 1958 года, а затем вновь вернулся к эбонитовому, так как его тон, по словам самого музыканта, «был более полным» [21, с. 27]. Однако поскольку М. Мюль использовал металлический мундштук более двадцати лет, то за это время практически все его ученики также начали использовать мундштуки из металла. Их ученики, в свою очередь, тоже стали предпочитать именно такой мундштук, что и сделало его впоследствии популярным. Подробнее об эволюции мундштуков в творчестве М. Мюля говорится в его интервью⁹ [18, с. 10].

8 Имеются и более ранние образцы использования других представителей семейства саксофонов. Например, 2 сопрано, 2 альты, 2 баритона и контрабас в «Героическом марше» Ж. Массне (1879), сопрано, 2 альты и тенор в одной из сцен оперы «Фервааль» В. д'Энди (1895) [5, с. 53].

9 Журнал Квинслендского общества кларнета и саксофона, март 1998 года. Интервьюер Клод Делангль – солист-саксофонист, исследователь и педагог, один из величайших музыкантов современности, президент Всемирной ассоциации саксофонистов. Впервые интервью появилось в ноябрьском выпуске APES (Международной ассоциации развития саксофона) за 1994 год и было переведено для австралийского журнала Хугеттом Брассином-старшим.

Карьера Марселя Мюля как солиста достигла пика в 1958 году, когда он был приглашен Шарлем Мюншем, музыкальным руководителем Бостонского симфонического оркестра, выступить в качестве солиста в турне по Соединенным Штатам, состоящем из двенадцати концертов. Это была своеобразная «коронация» саксофона как классического инструмента. Публика была в восторге, а изюминкой турне стал сольный концерт Марселя Мюля и Мэрион Холл (фортепиано) в Элксхарт, штат Индиана. В программе этого знаменательного концерта прозвучали: Концертино Ибера и Баллада Томази, Каприччио в темпе вальса Поля Бонно, Канцонетта Габриэля Пьерне для кларнета и фортепиано (переложение для М. Мюля), третья часть Концертино Эжена Бозза, Спортивная сонатина Александра Черепнина [21, с. 27–30].

В целом, говоря об исполнительском стиле М. Мюля, необходимо упомянуть такие его качества как: простота и естественность в сочетании с изумительной виртуозностью и изысканным тембром инструмента, контроль над экспрессивностью и точность артикуляции. Следует заметить, что эти черты свойственны многим известным музыкантам – представителям французской исполнительской школы игры на духовых инструментах: трубачу Морису Андре, флейтисту Жан-Пьеру Рампалю и другим. В книге о Марселе Мюле известный саксофонист Эжен Руссо¹⁰ на первых страницах поделился комментарием ученика мэтра – Даниэля Деффайе. Это воспоминание прекрасно характеризует М. Мюля как неординарного и талантливого музыканта: «В период с 1932 по 1936 год мы очень часто слышали по радио записи саксофона в исполнении Марселя Мюля. Очарованный теплотой и богатством звука этого инструмента, я решил научиться играть на нём. Это было во время концерта в зале PLEYEL в Париже в феврале 1938 года, во время которого Марсель Мюль исполнил концерт Глазунова, который я впервые услышал (вживую). Несмотря на свой юный возраст, я отметил его высокий рост, представительную осанку, его спокойную самоуверенность и восхитился его музыкальностью и виртуозностью. В конце концерта я осмелился подойти к нему и был удивлён его приветливостью» [21, с. 5].

10 Сам автор книги, Эжен Руссо, также является учеником М. Мюля.



Важной вехой профессионального творчества М. Мюля стала его служба в качестве музыканта Оркестра республиканской гвардии и игра в составе квартета саксофонов, который он создал в 1928 году. Всё началось с того, что в 1923 году молодой саксофонист, поощряемый своим учителем Франсуа Комбеллем, прошёл прослушивание в Оркестр республиканской гвардии и стал первым из двенадцати кандидатов. Сам Ф. Комбель был тогда солистом этого коллектива, но уже через полгода М. Мюль сменил его на этом посту на последующие тринадцать лет: он даже не предполагал, что так скоро станет преемником своего учителя.

Игра в оркестре и плодотворное общение со многими его музыкантами помогали М. Мюлю оттачивать мастерство и улучшать качество звучания инструмента: «Я могу сказать, что музыканты и певцы, которых я слышал и любил, оказали огромное влияние на то, как я играл...» [21, с. 10]¹¹. После поступления в Гвардейский оркестр М. Мюль продолжал исполнять также джазовую и танцевальную музыку. Причина была проста: ему нужно было содержать жену и двоих детей.

И вот, наконец, для Марселя открылась новая возможность – его пригласили в оркестр *Orquestra Comique*, где он исполнил партию на альт-саксофоне в опере Жюль Массне «Вертер». После этого в сезоне 1928–1929 гг. М. Мюль играл в балете Эдуарда Ленфанта «Эволюция», в котором была блюзовая мелодия для саксофона. В указании композитора к исполнению этой темы сказано: “*tres vibrant*” [21, с. 11]. На первой же репетиции он попросил М. Мюля исполнить *solo* с таким же вибрато, как если бы он играл его в джазе: «Я, конечно, сказал ему, что сделаю так, как он хочет, но всё равно я играл с большей осторожностью, чем в джазовом оркестре. К моему удивлению, моя игра имела огромный успех среди музыкантов оркестра. В частности, рядом со мной сидел валторнист, который сказал: “Ты должен играть

так же как в Гвардейском оркестре”. С того дня я так и делал, но всё ещё очень деликатно, иногда я не использовал вибрато вовсе или совсем немного, изредка, чтобы увидеть реакцию моих коллег. Но поскольку она была благоприятной, то я набрался смелости и играл, пока не пришёл к некоторому компромиссу между полной свободой джаза и моих первых попыток адаптировать вибрато к потребностям симфонического оркестра» [21, с. 11]. Таким образом, «Эволюция» Э. Ленфанта стала своего рода первым опытом использования вибрато на саксофоне в симфоническом оркестре и повлияла на дальнейшее развитие и активное применение этого выразительного приёма в будущем [18, с. 6].

Музыкальная среда и дух товарищества в Гвардейском оркестре явились истоками формирования первого квартета саксофонов. История появления этого коллектива довольно проста. Время от времени Марсель Мюль и трое его коллег собирались вместе и играли ради удовольствия. Вскоре они начали регулярно репетировать и 2 декабря 1928 года дебютировали в Ла-Рошели. В Квартет Республиканской Гвардии вошли: Марсель Мюль – сопрано-саксофон, Рене Шалинь – альт; Ипполит Поимбёф – тенор; и Жорж Шове – баритон (рисунок 3). Значение этого грандиозного события трудно переоценить. Ничего подобного ранее не происходило, не было ни квартета саксофонистов, ни похожего репертуара. После этого распространение саксофона будет очень стремительным, а его репертуар через полвека станет невероятно разнообразным.

Следует отметить, что возникновение такого коллектива не было случайным. Саксофон, наряду с тубой, является наиболее молодым среди духовых инструментов, а появление нового инструмента почти всегда влекло за собой поиск новых тембровых сочетаний и выразительных средств. И эта новизна давала возможность музыкантам проявлять свой исполнительский талант, а композиторам – смело экспериментировать, используя саксофон в самых различных сочетаниях: с фортепиано и другими духовыми инструментами. Безусловно, квартет саксофонов как содружество внутривидовых инструментов не является в этом смысле исключением.

Большой вклад в первые успехи Квартета внёс Ж. Шове. Страстный любитель инструмента,

¹¹ На формирование звука и исполнительскую манеру М. Мюля оказали влияние многие композиторы, дирижёры, а также исполнители на различных инструментах: Берлиоз, Тосканини, Равель, Ибер, Моиз, Гобер, Мийо, Кортэ, Крунелль, Дюфрен, Теве, Девеми, Вильом. Об этом он неоднократно упоминает в своём интервью [18].



Рисунок 3. Квартет республиканской гвардии, 1927 г.

он большую часть своего времени тратил на копирование пьес для различных транскрипций, которые и составляли большую часть репертуара ансамбля в первые дни его существования. Кроме того, Ж. Шове, благодаря своей энергии и организаторскому таланту, находил работу (концерты) для Квартета [21, с. 16].

С момента рождения этого нового, столь успешного коллектива, и в течение нескольких лет, пока М. Мюль пытался понять, как использовать вибрато в классической музыке, Квартет играл без использования этого приёма. И только в 1932 году к выработанному качеству звучания добавилось вибрато: к тому времени Квартет был уже известным, музыканты часто выступали с концертами и участвовали в радиопередачах. В этом же году Александр Глазунов, вдохновлённый творчеством коллектива, сочинил для него свой знаменитый большой

трёхчастный Квартет для четырёх саксофонов (ор. 109): «Работа эта меня очень заинтересовала своею новизною», – писал он [2, с. 410]¹². В музыке квартета причудливым образом соединились специфические черты русской протяжной песни и американских ритмов: «Окончил пьесу для четырёх саксофонов <...>, немного американисто!»¹³ [1, с. 69]. После премьеры в 1933 году, в письме М. Штейнбергу А. Глазунов писал: «Исполнители настолько виртуозны, что трудно представить, что они играют на тех же инструментах, которые слышишь в джазах. Поражает меня их дыхание и неу-

¹² Квартет стал последним сочинением А. Глазунова в этом жанре. Ранее им были написаны семь струнных квартетов.

¹³ В квартете А. Глазунова уже прослеживаются элементы, характерные для джазовой музыки, в частности, острый синкопированный ритм в первой части [6, с. 191].

томимость, а также мягкость и чистота интонации» [3, с. 310]. «Дыхание, мягкость, чистота интонации», о которых пишет А. Глазунов, безусловно, являются чертами, характерными для академической манеры игры на саксофоне. И сегодня, слушая этот замечательный ансамбль в записи, мы можем оценить виртуозные возможности музыкантов, слаженность и сыгранность ансамбля, выражающиеся в уравновешенности и соподчинённости всех голосов, единстве штрихов и т. д.

В этот же период произошли изменения в составе коллектива: на альт-саксофоне теперь играл Пол Ромби, а на теноре – Фернан Ль'Ом. В 1936 году М. Мюль, Ж. Шове и П. Ромби покинули Оркестр республиканской гвардии, а Фернан Ль'Ом остался там. После этого партию саксофона-тенора в Квартете исполнял Жорж Шаррон, а ансамбль сменил название на Парижский квартет саксофонистов (*Quatuor de Saxophones de Paris*) (рисунок 4).

Уже под новым именем коллектив стал ещё более известным и давал много концертов во Франции, Италии, Швейцарии, Бельгии и других странах Европы. К тому времени репертуар квартета значительно вырос. Среди транскрипций, которые им исполнялись, следует упомянуть Анданте из первого струнного квартета П. Чайковского в аранжировке М. Мюля, ставшее позднее очень популярным в репертуаре саксофонистов. Несколько аранжировок своих сочинений для ансамбля сделал Пьер Веллон, его попури имеет оригинальное название «В саду диких зверей». В репертуар коллектива входили и произведения Роберта Клерисса. К наиболее известным пьесам того периода относятся «Анданте и Скерцо» Эжена Бозза (1938) и «Интродукция и Вариации на популярное рондо» Габриэля Пьерне (1936)¹⁴. Исполнение и запись квартетом сочинения Г. Пьерне в 1937 году принесло саксофонистам Гран-при [21, с. 19].

В 1945 году в составе коллектива вновь произошли изменения. Его покинул Пол Ромби, а на его



Рисунок 4. Парижский квартет саксофонистов, 1946 г.

¹⁴ В первой половине XX века для квартета саксофонов уже был создан довольно обширный репертуар. Например, ряд оригинальных сочинений, в числе которых «Анданте, fuga и финал» Р. Мулаэрта (1907), «Два квартета» Г. Бумке (1908), «Каноническая сюита» для четырёх саксофонов-альтов Э. Картера (1939). Некоторые из них были посвящены ансамблю М. Мюля, как, например, Квартет Альфреда Дезенкло (1963).



смену пришёл Марсель Жосс (альт), который имел репутацию талантливого музыканта и великолепного педагога. Три года спустя на альте играл уже Андре Боши, а М. Жосс стал баритонистом вместо Ж. Шове. В 1951 году внезапно скончался Жорж Шаррон, и М. Мюль обратился к своему бывшему студенту Жоржу Гурде с просьбой занять в квартете место тенор-саксофониста. В то время Ж. Гурде уже весьма отличился, получив три первых премии Национальной консерватории как саксофонист, исполнитель камерно-инструментальной музыки и музыковед. Вскоре после своего появления в квартете Ж. Гурде предложил изменить его название, присвоив коллективу имя создателя – Марселя Мюля. Цель этого предложения состояла в том, чтобы таким образом выделить ансамбль из числа других «Парижских квартетов», которые формировались в то время¹⁵. Кроме того, новое название квартета было вполне уместно, ибо оно прославляло главного его мастера и создателя, который в то время уже являлся своего рода живой легендой. Жорж Гурде оказался также прекрасным конферансье. Его блестящая эрудиция и способность общаться со слушателями сделали Ж. Гурде невероятно популярным. М. Мюль был очень доволен и говорил, что найти кого-то более профессионального для выполнения этой роли было бы просто невозможно [21, с. 24].

Последнее изменение в составе квартета Марселя Мюля произошло в 1960 году с уходом Андре Боши. С тех пор ещё один ученик М. Мюля – Ги Лакур, обладатель первой премии Национальной консерватории, становится тенор-саксофонистом, а Ж. Гурде переходит на альт.

Квартет распался в 1967 году, за год до того, как Марсель Мюль стал профессором Парижской национальной консерватории, первым после ухода Адольфа Сакса в 1870 году. К тому времени

профессиональное признание саксофона стало основополагающим фактором для введения данного инструмента в систему образования [13, с. 53].

М. Мюль преподавал в консерватории 25 лет. Всё началось с того, что в 1942 году Клод Дельвенкур, французский композитор и директор Парижской консерватории, поручил Марселю Мюлю открыть класс саксофона. В то время М. Мюль уже давно был хорошо известен в музыкальных кругах и находился на этапе художественной зрелости. Расцвет его педагогической деятельности пришёлся на 1950–1960-е годы – период научного осмысления анатомических и акустических процессов, происходящих во время игры в самом инструменте и мундштуке [12, с. 331]. Педагогическая работа стала логическим продолжением карьеры прославленного исполнителя, выражением потребности передать знания и опыт своим ученикам, среди которых были блистательные в будущем саксофонисты: Ги Лакур, Даниэль Деффайе, Серж Бишон, Жан Мари Лонде, Жан Арну и другие.

Всю музыкальную карьеру М. Мюль посвятил поиску необходимого, качественного звука и правильного естественного вибрато, которое является характерной чертой академического стиля. И теперь он учил этому своих студентов¹⁶. Можно с уверенностью сказать, что введение в комплекс профессиональных навыков приёма вибрато, ранее характерного лишь для струнно-смычкового семейства, а в практике исполнительства на духовых инструментах – для джазовых музыкантов, стало главным вкладом М. Мюля в академический стиль исполнительства на саксофоне. Сегодня сложно представить себе музыканта-саксофониста с ровным, невибрирующим звуком: это важная, неотъемлемая часть комплекса выразительных средств, входящих в арсенал исполнителей. Данный шаг, осуществленный М. Мюлем, по мнению доктора искусствоведения А.М. Понькиной, стал одним из решающих в исторической эволюции академического искусства игры на саксофоне [14, с. 36].

15 Следует отметить, что в 1950 – 1960-е годы уже появилось несколько европейских ансамблей с аналогичным составом, что создавало определенную конкуренцию Квартету М. Мюля. Наиболее значимые из них: Квартет саксофонов имени С. Рашера (Rasher Saxophone Quartet), Мировой квартет саксофонов (World Saxophone Quartet), Квартет «Саксофоны Италии» (Quartett Saxophono Italiano), Квартет саксофонов Майами (Miami Sax Quartet), Квартет саксофонов Богемии (Bohemia Saxophone Quartet) [4].

16 Начиная с 70-х годов XX столетия, появилась возможность получить высшее музыкальное образование и у джазовых музыкантов. В настоящее время они могут учиться в нескольких учебных заведениях, таких как университет Майами, колледж Беркли и Консерватория Новой Англии [10].



Особенностям формирования академического стиля и приёму вибрато посвящено большое интервью М. Мюля, которое он дал Клоду Деланглу в 1998 году¹⁷ [18].

К основным исполнительским задачам, которые М. Мюль ставил перед своими учениками, относились:

Вибрато. М. Мюль практиковал челюстное вибрато, получаемое с помощью движения челюсти и изменения давления нижней губы на трость. Вот, что он об этом говорит в своём интервью: «Благодаря вибрато саксофон узнали. Я убеждал в том, что нормальная правильная скорость составляет около 300 колебаний в минуту. Учитывая то, что вибрато состоит из высокой и более низкой ноты, необходимо немного понизить звук, не слишком сильно и с определённой скоростью. Я учил играть ноту без вибрато, затем с вибрацией, но с той же аппликатурой и тем же положением амбушюра. Затем я предлагал ускорять со скоростью 300 колебаний в минуту. Установка метронома на 75 даёт четыре вибрации в такте. Если установить его на 100, он даст 3 вибрации, если на 150, это будет 2 вибрации. Если на 60, это будет немного сложнее и даст 5 вибраций. Таким образом, можно достичь неплохого результата. Я посоветовал им [студентам] работать таким образом, применять вибрато к мелодичным линиям и всегда контролировать скорость, чтобы это не было чрезмерно быстро или наоборот, когда получается “оаа оаа” (ya-ya)» [18, с. 7].

Амбушюр. Мундштук должен охватываться губами поверх нижних и верхних зубов. Амбушюр должен быть плотным, но расслабленным и лёгким. Различные регистры исполняются с изменением объёма ротовой полости и горла (работа резонаторов – А.К., А.С.).

Дыхание. Для дыхания необходима поддержка столба воздуха с помощью диафрагмы (игра на плотной дыхательной опоре – А.К., А.С.). Дыхание должно производиться через рот и не должно

напрягать исполнителя.

Атака звука воспроизводится с помощью слога «да».

Интонация. У саксофониста должен быть очень развитый слух. Для настройки используются горло и язык с условным произношением разных гласных. Интонация может изменяться с помощью давления нижней губы, силы вдувания и вспомогательной аппликатуры.

Техника основывается на гаммах и арпеджио в различных артикуляционных вариантах.

Ещё одной большой заслугой М. Мюля является пополнение саксофонного репертуара интересными образцами инструктивного и художественного материала. В своих учебно-методических пособиях М. Мюль ставит перед исполнителями самые разнообразные задачи. В частности, в «18 упражнениях для студента» решаются проблемы не только технического характера, но и интонационно-музыкальные. Они расположены в порядке возрастания трудности материала и написаны по правилам классической гармонии в разных темпах и стилистике. Методические основы академической игры, заложенные М. Мюлем – прежде всего, формирование звука и вибрато, а также связанные с этим правила постановки исполнительского аппарата – нашли широкое применение у его учеников, в том числе в их статьях, книгах, методических пособиях. Наиболее яркий представитель академического стиля, доктор музыкальных искусств, профессор Ф. Хемке пишет: «Независимо от того, какой из областей музыкальной деятельности (джазу или классике) отдаёт предпочтение саксофонист, основные положения, связанные со звукообразованием, интонацией, диапазоном, техникой, являются одинаковыми» [21, с. 2]¹⁸. Широко известны работы Э. Руссо и Ж. Лондейкса [20; 22].

«По-разному складываются судьбы инструментов. Одни, выдержав жестокую конкуренцию в процессе “естественного” музыкального отбора, завоёвывают непререкаемый авторитет у взыскательной аудитории. Другие же, взлелеянные не в аристократической колыбели большой музыки,

17 Любопытная информация о вибрато содержится также на англоязычном профессиональном сайте, посвящённом саксофонному исполнительству. Здесь анализируются данные о том, каким вибрато (его частота в секунду) в разные годы (с 1947 по 1986) пользовались известные саксофонисты – представители разных стилей, и приводятся музыкальные фрагменты в их исполнении [9].

18 Фредерик Хемке – ученик Марселя Мюля, автор учебного пособия “Teacher’s Guide saxophone” [19].



ещё должны такой авторитет завоёвывать. А для этого им приходится ещё и ещё раз заявлять о себе во весь голос, доказывать всю широту своих возможностей», – пишет М. Шапошникова [16, с. 107]. Хорошо характеризует то положение, в котором оказался саксофон в начале XX века, и высказывание композитора А. Онеггера: «Саксофон стал широко популярным благодаря джазу и различным видоизменениям своего тембра. Однако из-за указанных видоизменений все клеветали на него. Сделали из саксофона инструмент, виновный во всех непристойных звучаниях, <...> а между тем, у саксофона голос благородный, серьёзный и захватывающий. В руках хорошего солиста это инструмент-певец» [8, с. 58–59]. История саксофона подтверждает правдивость всех этих слов. Инструмент, ранее ассоциировавшийся прежде всего с джазом, в 30-е годы XX века вдруг засиял совершенно новыми гранями своих возможностей. Начиная с М. Мюля, он занял почётное место в оркестровой сфере, вызвав уважение многих композиторов, которые затем начали сочинять для него музыку. В наше время, благодаря М. Мюлю, мы имеем ясное представление о манере академического исполнения на саксофоне, требующей не только точного соблюдения динамики, штрихов, фразопостроения, но и образцового звучания – гибкого и пластичного, подобного голосу певца. Исследования, касающиеся вибрато и красоты звука, были всегда в центре внимания М. Мюля. Именно он определил характерные черты французской «классической» музыкальной эстетики, взяв пример с *“le beau chant”*.

В разные годы о М. Мюле вышли несколько монографий. В 1982 году была издана книга «Марсель Мюль: его жизнь и саксофон» Эжена Руссо, в 2004 – «Сакс, Мюль и другие: Марсель Мюль – красноречие звука» Жан-Пьера Тюле. В 2018 году появилась новая книга итальянского саксофониста Винченцо Морелло «Искусство Марселя Мюля: отец саксофона» [23]. Она разделена на три части и представляет собой рассказы пяти учеников М. Мюля. Все они солидарны в том, что Марсель Мюль заслужил звание *“la patron”* – «отец саксофона» по праву. Прожив очень долгую и насыщенную разнообразными творческими событиями жизнь, М. Мюль доказал, что саксофон может быть не только расслабляющим и блюзовым, но и очень элегантным, строгим и академичным. Он посвятил свою жизнь поиску технических и выразительных возможностей, выявивших большой потенциал инструмента, сделав его достойным изучения в консерватории. Появление большой плеяды выдающихся музыкантов-саксофонистов во второй трети XX века, таких, как сам М. Мюль, Ж. Лондейкс, Т. Шове, Р. Шалине, И. Паумбеф, Э. Лефебр, Ф. Вальрбеб, Г. Штекельберг, У. Шульце, С. Рашер, повлияло не только на становление и эволюцию исполнительства на саксофоне, но и на дальнейшее формирование академического репертуара для этого инструмента.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Глазунов А.К. Письма, статьи, воспоминания. М.: Гос. муз. изд-во, 1958. 550 с.
- 2/ Глазунов А.К. Исследования, материалы, публикации, письма. Музыкальное наследие. Л.: Гос. муз. изд-во, 1959. Т. 1. 555 с.
- 3/ Глазунов А.К. Исследования, материалы, публикации, письма. Музыкальное наследие. Л.: Гос. муз. изд-во, 1960. Т. 2. 572 с.
- 4/ Иванов В.Д. Саксофон М.: Музыка, 1990. 62 с.
- 5/ Иванов В.Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1997. 296 с.
- 6/ Клименко А.Е. Духовые инструменты в русской музыкальной культуре XVII – начала XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения. Красноярск, 2017. 235 с.
- 7/ Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л.: Музыка, 1983. 192 с.
- 8/ Онеггер А.О музыкальном искусстве. Л.: Музыка, 1979. 264 с.
- 9/ Пит Томас. Вибрато на саксофоне. 2021. URL: <https://tamingthesaxophone.com/lessons/tone-sound/saxophone-vibrato> (дата обращения: 01.06.2021).
- 10/ Понькина А.М. Американская исполнительская школа: особенности обучения игре на саксофоне // Universum: Филология и искусствоведение. 2017. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskaya-ispolnitelskaya-shkola-osobennosti-obucheniya-igre-na-saksofone/viewer> (дата обращения: 20.05.2021).
- 11/ Понькина А.М. Влияние джаза на эволюцию академического искусства игры на саксофоне // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 34. С. 137–144.
- 12/ Понькина А.М. Основные аспекты эволюции постановки исполнительского аппарата саксофониста (на основе материалов учебных пособий конца XIX–XX столетий) // Culture and Civilization. 2017. Vol. 7, Is. 3A. С. 326–336.
- 13/ Понькина А.М. Основные тенденции эволюции саксофонного исполнительского искусства 50-х – 60-х годов XX века // Культурная жизнь России. 2018. № 1 (68). С. 50–54.
- 14/ Понькина А.М. Эволюция академической музыки для

- саксофона второй половины XIX – начала XXI века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2020. 37 с.
- 15/ Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1978. 184 с.
 - 16/ Шапошникова М. Парад саксофонов // Советская музыка. 1983. № 3. С. 107–108.
 - 17/ Эпова Е.М. Марсель Мюль и его методический вклад в становление академической французской школы игры на саксофоне // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 4. С. 135–143.
 - 18/ Delangle C. History of the vibrato on saxophone. Australian Clarinet and Saxophone. 1998. March. P. 5–11.
 - 19/ Hemke F. Teacher's Guide saxophone. USA: Selmer, 1977. 30 p.
 - 20/ Londeix J.-M. 150 Years of Music for Saxophone: Bibliographical Index of Music and Educational Literature for the Saxophone, 1844–1994. Roncorp Incorporated, 1994. 448 p.
 - 21/ Rousseau E. Marsel Mule: Sa vie et le saxophone. Paris: Alphonse Leduc, 1982. 158 p.
 - 22/ Rousseau E. Saxophone altissimo. Illinois: Kjos Music Co., Publisher Park Ridge, 1977. 73 p.
 - 23/ Vincenzo Morello. L'Arte di Marcel Mule "Le Patron du Saxophone". URL: http://www.comune.melilli.sr.it/melilli/po/mostra_news.php?id=449&area=H (дата обращения: 10.06.2021).

REFERENCES

- 1/ Glazunov, A.K. (1958), Pis'ma, stat'i, vospominaniya [Letters, articles, memoirs], Gos. muz. izdatel'stvo, Moscow, 550 p. (in Russ.)
- 2/ Glazunov, A.K. (1959), Issledovaniya, materialy, publikatsii, pis'ma. Muzykal'noe nasledie [Research, materials, publications, letters. Musical heritage], vol. 1, Gos. muz. izdatel'stvo, Leningrad, 555 p. (in Russ.)
- 3/ Glazunov, A.K. (1960), Issledovaniya, materialy, publikatsii, pis'ma. Muzykal'noe nasledie [Research, materials, publications, letters. Musical heritage], vol. 2, Gos. muz. izdatel'stvo, Leningrad, 572 p. (in Russ.)



- 4/ Ivanov, V.D. (1990), Saksofon [Saxophone], Muzyka, Moscow, 62 p. (in Russ.)
- 5/ Ivanov, V.D. (1997), Sovremennoe iskusstvo igry na saksofone: problemy istorii, teorii i praktiki ispolnitel'stva [The modern art of playing the saxophone: problems of history, theory and practice of performance], D. Sc. Thesis, Moscow, 296 p. (in Russ.)
- 6/ Klimenko, A.E. (2017), Dukhovye instrumenty v russkoi muzykal'noi kul'ture XVII – nachala XIX veka [Wind instruments in the Russian musical culture of the XVII-beginning of the XIX century], Cand. Sc. Thesis, Krasnoyarsk, 235 p. (in Russ.)
- 7/ Levin, S.Ya. (1983), Dukhovye instrumenty v istorii muzykal'noi kul'tury [Wind instruments in the history of musical culture], Muzyka, Leningrad, 192 p. (in Russ.)
- 8/ Honegger, A. (1979), O muzykal'nom iskusstve [About musical art], Muzyka, Leningrad, 264 p. (in Russ.)
- 9/ Pete Thomas. (2021), "Vibrato on the saxophone", Available at: <https://tamingthesaxophone.com/lessons/tone-sound/saxophone-vibrato> (Accessed 30 June 2021). (in Eng.)
- 10/ Ponkina, A.M. (2017), "American performing school: features of learning to play the saxophone", Universum: filologiya i iskusstvovedenie [Philology and art Criticism], Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskaya-ispolnitelskaya-shkola-osobennosti-obucheniya-igre-na-saksofone/viewer> (Accessed 15 July 2021). (in Russ.)
- 11/ Ponkina, A.M. (2019), "The influence of jazz on the evolution of the academic art of playing the saxophone", Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Tomsk State University], no. 34, pp. 137–144. (in Russ.)
- 12/ Ponkina, A.M. (2017), "The main aspects of the evolution of the production of the performing apparatus of a saxophonist (based on the materials of textbooks of the late XIX-XX centuries)", Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization], vol. 7, pp. 326–336. (in Russ.)
- 13/ Ponkina, A.M. (2018), "The main trends in the evolution of saxophone performing art of the 50s-60s of the XX century", Kul'turnaya zhizn' Rossii [Cultural life of Russia], no. 1 (68). pp. 50–54. (in Russ.)
- 14/ Ponkina, A.M. (2020), Evolyutsiya akademicheskoi muzyki dlya saksofona vo vtoroi polovine XIX – nachale XXI veka [The evolution of academic music for the saxophone in the second half of the XIX-early XXI century]. Abstract of D. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 37 p. (in Russ.)
- 15/ Usov, Yu.A. (1978), Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na dukhovyykh instrumentakh [History of foreign performance on wind instruments], Muzyka, Moscow, 184 p. (in Russ.)
- 16/ Shaposhnikova, M. (1983), "Parade of saxophones", Sovetskaya muzyka [Soviet music], no. 3, pp. 107–108. (in Russ.)
- 17/ Epova, E.M. (2020), "Marcel Mule and his methodological contribution to the formation of the french academic saxophone school", Bulletin of Music Science, T. 20, no. 4, pp. 135–143. (in Russ.)
- 18/ Delangle, C. (1998), "History of the vibrato on saxophone", Australian Clarinet and Saxophone, March, pp. 5–11. (in Eng.)
- 19/ Hemke, F. (1977), Teacher's Guide saxophone. USA, Selmer, 30 p. (in Eng.)
- 20/ Londeix, J.-M. (1994), 150 Years of Music for Saxophone: Bibliographical Index of Music and Educational Literature for the Saxophone, 1844–1994. Roncorp Incorporated, 448 p. (in Eng.)
- 21/ Rousseau, E. (1982), Marsel Mule: Sa vie et le saxophone, Paris, Alphonse Leduc, 158 p. (in Fr.)
- 22/ Rousseau, E. (1977), Saxophone altissimo, Illinois: Kjos Music Co., Publisher Park Ridge, 73 p. (in Eng.)
- 23/ Vincenzo Morello (2018), "L'Arte di Marcel Mule: Le Patron du Saxophone", Available at: http://www.comune.melilli.sr.it/melilli/po/mostra_news.php?id=449&area=H (Accessed 10 July 2021). (in It.)

Сведения об авторах

Клименко Анна Евгеньевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровых духовых и ударных инструментов, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: annaklimenko@bk.ru
Сыровацкий Артём Александрович, солист Иркутской областной филармонии, преподаватель по классу саксофона МБУ ДО «ДМШ № 3», г. Иркутск
E-mail: jazzsax@mail.ru

Author's information

Anna E. Klimenko, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of Department Orchestral Wind and Percussion Instruments, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: annaklimenko@bk.ru
Artem A. Syrovatsky, Soloist of the Regional Philharmonic Society, saxophone teacher, Children's Music School No. 3, Irkutsk
E-mail: jazzsax@mail.ru