

УДК 788.9

**Цитування:**

Лі Юйсюань. Рапсодія Андре Вайнена для альтового саксофону і оркестру чи фортепіано в представництві «нового академізму» поставангардного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 282–287.

**Лі Юйсюань,**

аспірант Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
<https://orcid.org/0000-0002-2790-0573>  
709644312@qq.com

Li Yuxuan. (2023). Andre Wainen's Rhapsody for Alto Saxophone and Orchestra or Piano in the Representation of the "New Academicism" of Post-Avant-Garde Art. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 282–287 [in Ukrainian].

### РАПСОДІЯ АНДРЕ ВАЙНЕНА ДЛЯ АЛЬТОВОГО САКСОФОНУ І ОРКЕСТРУ ЧИ ФОРТЕПІАНО В ПРЕДСТАВНИЦТВІ «НОВОГО АКАДЕМІЗМУ» ПОСТАВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА

**Метою** дослідження виступає усвідомлення стильової якості Рапсодії А. Вайнена в руслі музично-інструментальної специфіки пост-поставангардного етапу музики, який називаємо «новим академізмом» в межах поставангардного пласта творчості. **Методологічною основою** висуваємо інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, як це склалося у працях Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, з акцентуацією герменевтичного і стильово-компаративного аналізу, а також із спиранням на розробки пост-поставангарду в роботах Дроздовського, І. Навоєвої, ін. **Наукова новизна** зумовлюється, по-перше, першістю в українському і китайському музикознавстві аналізу названого твору А. Вайнена, по-друге, оригінальністю теоретичних висновків щодо «нового академізму» в межах пост-поставангардної стилістики. **Висновки.** Пост-поставангардний етап розвитку мистецтва від 2000-х до 2010-х років акцентує, попри ігрової стильової еkleктики поставангардної творчості, відродження пафосного початку, показового для класичного мистецтва, що має тенденцію висувати популярний шар у якості пафос-акцентуації вираження у творі. Академічна установка Вайнена розгортає традиціоналістські стильові виміри, успадковані від минулого століття, підкреслюючи у якості кульмінаційних «сплесків» (відсутність драматичної антитетичності в композиції «знімає» напруження драматургічно суттєвих показів) жанрові фрагменти тематизму твору, що апробовані популярним музичним шаром.

**Ключові слова:** музичний жанр, стиль у музиці, рапсодія, поставангард, «новий академізм», музичний інструменталізм.

*Li Yuxuan, Postgraduate Student, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music*

**Andre Wainen's Rhapsody for Alto Saxophone and Orchestra or Piano in the Representation of the "New Academicism" of Post-Avant-Garde Art**

**The purpose of the research** is to understand the stylistic quality of A. Waingnein's Rhapsody in the direction of the musical-instrumental specificity of the post-post-avant-garde stage of music, which we call "new academicism" within the post-avant-garde stratum of creativity. As a **methodological basis**, we put forward the intonation approach of the B. Asafiev school in Ukraine, as it developed in the works of D. Androsova, O. Markova, O. Muravska, with an emphasis on hermeneutic and stylistic-comparative analysis, as well as relying on the developments of the post-post-avant-garde in works Drozdovskyi, I. Navoieva, and others. **Scientific novelty** is determined, firstly, by the primacy in Ukrainian and Chinese musicology of the analysis of the named work by A. Waingnein, and secondly, by the originality of theoretical conclusions regarding the "new academicism" within the framework of post-avant-garde stylistics. **Conclusions.** The post-post-avant-garde stage of the development of art from the 2000s to the 2010s emphasises, despite the playful stylistic eclecticism of post-avant-garde creativity, the revival of the pathos beginning indicative of classical art, which tends to put forward the popular layer as a pathos-accentuation of expression in the work. Waingnein's academic approach unfolds the traditionalist stylistic dimensions inherited from the last century, emphasising as culminating "surges" (the absence of dramatic antitheticity in the composition "relieves" the tension of the dramaturgically essential) genre fragments of the work's thematics, which have been tested by the popular musical layer.

**Keywords:** musical genre, style in music, rhapsody, post-avant-garde, "new academicism", musical instrumentalism.

Актуальність дослідження вирішується виконавською затребуваністю названої композиції бельгійського композитора, музикознавця і трубача-виконавця А. Вайнена, що став впливовим митцем у період 1970-х – 2000-х років, що часоно охоплює становлення поставангардної творчості. Академічна спрямованість мислення в сполученні із саксофоном, що від початку минулого століття зарекомендував себе у вказаній стилістичній позиції, не визиває сумніву. Одночасно конструктивна ясність, мелодійна виявленість мислення наповнені особливого роду радісною піднесеністю вираження, що складає протилежність драматичним засадам класики музичного академізму, як вона сформулювалася від XIX на XX сторіччя. В українській та китайській музикознавчій літературі матеріали по творчості вказаного автора не зазначені, скупі інтернет-відомості, анотації до нотних видань [6; 7], слуховий досвід знайомства із названим твором вказує на органіку співвідношення його з тим стильовим пластом, який відповідає грані поставангарду і постпоставангарду чи неопоставангарду 2010-х років і обговорюється у дослідницьких нарисах [1; 3–5].

Метою дослідження виступає усвідомлення стильової якості Рапсодії А. Вайнена в руслі музично-інструментальної специфіки пост-поставангардного етапу музики, який називаємо «новим академізмом» в межах поставангардного пласта творчості. Методологічною основою висуваємо інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, як це склалося у працях Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, з акцентуацією герменевтичного і стильово-компаративного аналізу, а також із спиранням на розробки пост-поставангарду в роботах Д. Дроздовського, І. Навоєвої, ін.[1; 3]. Наукова новизна зумовлюється, по-перше, першістю в українському і китайському музикознавстві аналізу названого твору А. Вайнена, по-друге, оригінальністю теоретичних висновків щодо «нового академізму» в межах пост-поставангардної стилістики.

Бельгійський композитор А. Вайнен (André Waignein) представляє типове втілення поставангардного мислення кінця XX – початку XXI століть, коли поєднання засобів традиціоналістського і авангардного стилів (у

даного автора переважає традиціоналізм) «приглушує» показники тих мислительних опозицій початку і середини минулого століття (пор. з описом традиціоналістського мислення у гра наддухових інструментах у роботі Н. Кондратюка [2]). Використання жанру рапсодії, апробованого численними авторами в оркестрово-концертному переломленні (починаючи із знаменитого твору «...для оркестру і саксофону» К. Дебюссі), вказує на свідому опору на традиції, які усталилися в поданні саксофону в його альтовому різновиду у якості солюючого інструментального «голосу». Останній же, як відомо, здатний демонструвати «необарокову» віртуозну пасажність, що явно веде початки від пасажно-мелізматичної віртуозності скрипки у доповненні її можливостей досвідом концертного звучання духових у джазі. Твір А. Вайнена наповнений пунктирними побудовами джазової мелодійності, хоча формально не вдається до моделювання джазових структур.

Композиція зазначеного автора представляє собою поемну побудову з трьох частин, які відтворюють симфонічну практику концертних традицій. Але не дарма автор ставить позначку: Рапсодія для альтового саксофона соло і оркестру чи фортепіано. Ця помежовність звучачого обсягу до симфонічної і камерної музики має відверту аналогію до барокових принципів мислення, яке вкладалося в масштаби «церковної» (sonata da chiesa) сонати, розрахованої на достатньо широку аудиторію, або салонного (sonata da camera) її різновиду, що десь обмежувало звучність (хоча і не зводилося до «камерності» у більш пізньому тлумаченні). Адже у ці часи концерт і симфонія були різновидами сонати – А. Вайнен, композитор, виконавець-трубач і музикознавець в одній особі – це явно усвідомлював і відобразив вказівкою на «змінний» склад виконавців.

Альтовий саксофон від начал позначився у «голосовому» прояві своїх можливостей віртуозної мелодійності, даючи ніби поєднання рухливості струнних смичкових і духових. А останні, завдяки винаходу А. Сакса, визначилися у представництві типового звукоподання минулого століття. Посилання на заповіти А. Сакса показане у виданні нот, які з'явилися у їх публікації від Інтернаціональної асоціації Адольфа Сакса задля відзначення фіналу 5-го

Інтернаціонального фестивалю, присвяченого пам'яті винахідника інструмента, показаного як солюючого у названій композиції (див. вербальний текст у виданні Рапсодії [7]). В цьому тексті підкреслюється, що автор, А. Вайнен, широко відомий на своїй батьківщині як автор симфонічних і духовних творів, у тому числі для дитячого співу, відзначених особливого роду привітністю звучання, що публіка надзвичайно цінує. В анотації акцентується, що виконання Рапсодії успішно відбулося у Європі, а також у США, Канаді, Японії та Австралії.

Від перших нот звучання стає ясно, що у формуванні Рапсодії А. Вайнена явно приймали участь уявлення про імпресіоністичні відкриття К. Дебюссі, створеного на початку ХХ століття. Однак, на відміну від шедевр французького Майстра, що створив свою композицію для солістки, зовсім не віртуозки, тому для оркестру і саксофона, а у бельгійського автора партія саксофона у виражальному сенсі явно є лідером. І це, як вже відзначалося, твір для соліста з оркестром чи фортепіано, тобто оркестральні виразні можливості не складають першого плану смислу. Композиція демонструє сюїтно-варіантний метод викладення, оскільки основу тематичних побудов складає наспівна прелюдійна моторність, яка навіть у фінальній частині, явно зробленій у ритмі тарантели (і це підкреслене в анотації до нотного видання), насичена мелодійно-виразними звучаннями солюючого саксофону.

Тричастинна композиція показана в нотах із наскрізною тактовою нумерацією, тобто демонструється поемно «стиснена» тричастинність, причому, тонально виділена І частина (доречі, її часто виконують окремо, як самостійну частину циклу), в а/С, тоді як ІІ і ІІІ показані в одноіменних тональностях F і f. І хоча жанрово ці останні частини чітко різняться – пісенність ІІ і тарантели ІІІ частин, все ж їх доповнюваність одна відносно другої очевидна: в обох переважають *нисхідні* мелодичні побудови. А от в І частині вихід соліста – передуючий йому інструментальний фрагмент в обсязі 8 тактів має відверто вступне призначення – виділений суто висхідним рухом, хоч згодом виділяються і нисхідні побудови (особливо це стосується тактів 33-34, де у вигляді *passus duriscuelus* хроматичного ходу, даного з паралельними квартакордами вертикалі, засвідчується готовність до Спокути).

Нагадуємо, що виділення висхідних і нисхідних мелодичних побудов апелює до виразності мелодичних символів духовної музики – *anabasis*, путь душі до Висі, і *catabasis*, образ Спокути-Каюття, найбільш напруженим втіленням якого виступає вищевідмічений *passus duriscuelus* хроматичного ходу.

І частина, а/С, J= 104 (що відповідає темповому позначенню *allegretto*) вже у вступних 8 тактах демонструє зіставлення двох фактурних утворень прелюдійного і баладного характеру, однак поєднаних контрастно-поліфонічною розшарованістю пластів названих фактурних показників. Також суттєвим індексом смислової поєднаності їх виступає підкореність мелодичних контурів фігурі Кільця, тобто Богопоминання.

Хвильові «розгойдування» пасажів (теж різновид контуру Кільця) приводять до «сплеску» баладного мотиву (такти 21–24), що подається на тлі квартових-квінтових паралелізмів по вертикалі. А головне в тому «пробаладному» фрагменті вимальовуються опірні висотності Хреста (див.  $c^2 - e^2 - fis^1 - a^1$  у тактах 21-22 і  $h^1 - d^2 - fis^1 - a^1$  у тактах 23-24). Наступний етап викладення тематичного матеріалу, після розвиваючих побудов такті 25-37, уготовляється явним цитуванням образу «польоту джмеля» у тактах 39-44 (а це ритмо-колований варіант теми соліста тактів 9-11), згодом, у тактах 48-51, подається скерцозно подаваний баладний мотив (однак це не «зле скерцо» романтиків, це скерцозність, що не протистоїть кантилені у символістів, у К. Дебюссі і О. Скрябіна і скрібіністів). І кульмінаційним «ривком» виділений імперативний мотив у фортепіано (чи оркестра) у тактах 60 і 62 (що представляє варіант початкового пунктирного звороту такту І у нижньому шарі фактурного цілого).

Значимість цього смислового перетворення проявляється збереженням його в музиці ІІ частини «стисненого» циклу (такти 157, 159 і т.ін.), показаний контур «польоту джмеля» від такту 61 явно подає варійоване викладення початкової теми соліста. Цей другий розвиваючий фрагмент музики І частини демонстративно *театралізує-діалогізує* звучання, подаване в монологічному потоці від початку твору, приводить до нової якості *гімнічно-кантиленного* подання теми Хреста – такти 69–72 (у оркестра чи фортепіано, висотний рівень G). А від такту 88 вступає нова побудова, що варіює початкову тему композиції: на «рухливій педалі» в Ges проходять пасажі-*anabasis* соліста (див. такти

89-90, на рівні *fis* у тактах 91-92 і т.ін.). А як резюме – славильна (на кантовому-шансонному ритмі половинна – дві чверті, такти 100-103, висотний рівень *C*), підхоплювана знайомими за попереднім поданням моделей початкової теми соліста.

I у якості коди показаний першісний варіант вихідної теми соліста (такт 128), доповнюваний (такти 132–134) оспівуючими мотивами, дотичними до теми тактів 69–72, також відзначеними послідовностями контуру Хреста – на рівні *As-C*. Так утворюються так звані допоміжні сонатні структурні відносини, в яких тема Хреста центрального розвиваючого розділу виконує функцію побічної партії в межах коди-репризи цілого I частини твору. Але звертаємо також увагу на «приховані» рондальні тяжіння у структурі: тема соліста, що чітко спирається на лінії пасажив-*anabasis*, отримує певні варіантні корекції, тоді як кристалізація кантиленних осередків наближає до поєднання тих символів з антитетичним *catabasis*. Сукупно це засвідчує спирання на строфічні структури в інструментальному поданні, що пасує мелодійній енергії саксофонного звучання.

II частина Рапсодії в тональності *F*, пісенного складу на  $\frac{6}{8}$ , темп руху -  $\text{♩}=46$ , тобто установлення на *Largo*, що органічно для центральної побудови сонатно-симфонічної форми. Однак пульсація постійної довгості (восьма у розмірі  $\frac{6}{8}$ ) вносить певну стрімкість у викладення тем-образів, які виступають пролонгацією матеріалу початкового чотиритакту. Вихідна тема (у оркестра чи фортепіано) чітко викреслює послідовність *anabasis* як поступневого «спуску» мелодії в обсязі нони. Так образ Спокути стає вирішальною ідеєю змістовності музики цієї частини циклу: духовний сенс пісенного характеру музики є безсумнівним.

Тема соліста, що вступає у такті 5, чотири рази (див. також від тактів 161, 210 і 233) показана в музиці повільної частини Рапсодії, тобто виконує функцію рефрену рондальної форми. Остання, як композиційне втілення образу Кільця, що символізує Божественне начало, у свою чергу, пролонгує відповідні образні ситуації, що мали місце у I частині композиції. Зв'язок кантиленної частини циклу із першою його частиною підкреслений у розгорнутому першому епізоді рондальної структури, що відкривається (від такту 157) «імперативним» мотивом, що мав місце у розвиваючій побудові першого *Allegretto*, цей же мотив формує другий епізод (від такту 165), що переростає у розвиваючу побудову із

показом перетвореного варіанту рефрену (див. такти 175-181) і появою «мотиву джмеля» з I частини (див. такти 182–185, 191–195 тощо). А на закінчення епізоду проходить варіант перетвореної теми рефрена (порівняй такти 175–181 і 202–210).

Як бачимо, рондальність «духовної пісні без слів» має смисл не-віденського, але старовинного, так званого французького рондо, наближеного до кругової пісні-танцю, де рефрен може бути варійований і поданий на різному висотному рівні (в даному разі основні 4 проведення – у *F*, *D*, *C* і *F*, переосмисленні в епізодах – в *C*). Епізоди, тематично запозичені із музики попередньої частини, також відмічені духовною символікою староцерковних мотивів. Рондальність, що підносить на певний ідеологічний рівень усю сукупність інструментальних побудов Рапсодії, відзначає славильний виток інструментального «піснеспіву», який в історичній генезі запліднив смислове наповнення музики повільної частини Рапсодії.

III фінальна частина Рапсодії, *f*,  $\frac{12}{8}$ , темп надто прудкий,  $\text{♩} = 126-132$ , мелодійний контур вихідного мотиву теми (такт 244) відмічений послідовністю Кільця. Нагадуємо, що виразність тарантели, що закріпилася від часів романтизму і те, що відображене у композиціях Ф. Обера, Г. Берліоза, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста та інших Метрів музичного світу, акцентує бунтівний характер образу. Однак, очевидним є духовний виток усіх знаменитих танців Європи, що мали своїм джерелом церковні танці ранньої Візантії доби Нерозділеної церкви, які зберегла галліканська традиція Франції та Іспанія, під короною якої був італійський Південь, де народилася тарантела. Мотив Кільця, поставлений композитором, людиною побожною і високо освіченою, в основу вихідного тематичного утворення, вказує на усвідомленість музичного вираження в тяжінні до Високого.

Вказаний первісний фінальний мотив оформлює рефрен рондальної структури, що проходить більшою мірою у оркестра чи фортепіано. Тема соліста (від такту 252) подає стакато і вже в ритмічних вимірах сальтарели (танцю із стрибками, що показовим є для лицарських танців Європи – від українського гопака до халінга Норвегії, які виходили з грецької традиції маскулінного початку танцювального дійства). Епізоди подають варійовані запозичення від тем попередніх частин Рапсодії. Так, перший епізод (від такту 260) демонструє ритмічно-темпово

корегований варіант теми соліста з I частини циклу, на закінчення його – кантиленні подання catabasis з «пісні без слів» середньої частини Рапсодії (такти 309-311).

Другий епізод (від такту 331) знов вертає нас до образів Allegretto з його стрімкими пасажами anabasis, а на вершині розгортання того матеріалу у кантиленному звучанні (такти 357-360) проходить гімнічний мотив духовно-пісенного звучання catabasis II частини циклу. Третій показ рефрену (від такту 367) динамізований поліритмією триольної та квартольної оформленості мотивів оркестру та соліста, за яким потужним унісоном всіх учасників виступу подається лінія anabasis, наділена ритмічною енергією тарантели. Завершальні 6 тактів Рапсодії (такти 396-401) підсумковують тематичні лінії усього циклу: контур першої теми anabasis соліста (такти 396-398, опірності в пасажах соліста тактів 398-401), у оркестра (фортепіано) потужними акордами подана тема Хреста (такт 398) та її «відблиски» у «ламаних» перекидах через 2 октави у саксофона (такти 399, 400). Остання «точка» поставлена унісоном (пор. із тактами 373-375) catabasis завершального такту 401 за висотностями  $f^3 - c^3 - ges^2 - f^2$ .

Звертаємо увагу на «впаяність» у кварт-квінтакord тритонового «внеску», що підсумковує дійовість квартових паралелізмів, відмічених у вертикалі кульмінаційних побудов I і II частин циклу. У цілому фінал Рапсодії, при базовості рондальних ознак, відмічений, як і в попередніх частинах, допоміжними сонатними відносинами. Адже запозичення тематизму у епізодах з I і II частин показані на рівні E (такти 288-294) і C (350-358), тоді як у завершальній демонстрації рефрену і кодї (див. вищевикладене) маємо представлення тих тем-образів на рівні базової тонікальності f (звертаємо увагу на «відпрацювання» завершального ходу по кварт-квінтакordu із «впаяним» тритоном ges/f у завершуючих тактах 363-366 другого епізоду).

Вертаємося до узагальнення щодо рондальності фіналу, що «підтвердив» такого роду виразну базисність II частини. Підсумковим виступає узагальнення: сонатні відносини, чітко проставлені у класиці романтичної поеми, ледве «намічені» А. Вайненом, контрасти тем відносні, переважає їх спільність за витоком мелодійних побудов у символіці мелодійних утворень, запозичених із церковного вжитку. Наявність рондальних показників у структурі кожної з частин циклу («прихованих» у I, відверто

представлених у II та III) надає спеціальної символіки духовного насичення музичної композиції (пор. із рондальними установленнями Концертів А. Вівальді).

Все сказане дозволяє із впевненістю співставити твір Вайнена із бароковим інструменталізмом сонат-концертів, проникнених пафосом духовного ствердження. Твір А. Вайнена присвячений батькові з теплими щирими словами, що передбачає одухотворений тонус звернення. І при цьому звертаємо увагу на відверті «спрошення» у викладі, допущені автором – явно заради розуміння тої пафосності публікою. Жанрові «втручання» у тематизм Рапсодії зроблені з увагою до навмисно-тривіальних («пісня без слів», тарантела-сальтарела) запозичень із традиційного академічного репертуару в тих його виявленнях, які органічно увійшли у поп-сферу XX і XXI століття.

Висновки. Пост-поставангардний етап розвитку мистецтва від 2000-х до 2010-х років акцентує, попри ігрової стильової еkleктики поставангардної творчості, відродження пафосного початку, показового для класичного мистецтва, що має тенденцію висувати популярний шар у якості пафос-акцентуації вираження у творі. Академічна установка Вайнена розгортає традиціоналістські стильові виміри, успадковані від минулого століття, підкреслюючи як кульмінаційні «сплески» (відсутність драматичної антитетичності в композиції «знімає» напруження драматургічно суттєвих показів) жанрові фрагменти тематизму твору, що апробовані популярним музичним шаром.

### Література

1. Дроздовський Д. Постмодерн помер. Хай живе пост-постмодерн. URL: [litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism](http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism) (дата звернення: червень 2023).
2. Контратюк Н. Традиціоналізм в музиці ХХ сторіччя і концерт для саксофона М. Готліба. Магістерська робота, ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 53 с.
3. Навоєва І. Л. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну. Кандидат. дисертація, ОНМА, 17.00.03. Одеса, 2018. 189 с.
4. Androsova D., Markova E. Znaczenie symboliki epoki w utworze muzycznym. Semantyka kulturowego kontekstu twórczości. // Interpretacje dzieła muzycznego w kręgu semantyki Interpreting musical works from a Semantic Perspective. [3]. Pod redakcją Anny Nowak. Bydgoszcz, 2018. S.141-147.

5. Markova Elena, Yatsenko Yelena. Vision of the symbolism in opera "On Undines Easter" of N. Leontovich . 000 Wizja symbolizmu w operze „Na Wielkanoc rusalki” M. Leontowycza. Dzieło muzyczne wobec przeszłości i współczesności The Past and Present in a Musical Work Redakcja naukowa Anna Nowak. Bydgoszcz 2020. S. 245-250.

6. Waignein André. URL: [en.wikipedia.org/André\\_Waignein](https://en.wikipedia.org/Andr%C3%A9_Waignein) (дата звернення: червень 2023).

7. Waignein André. Rhapsody for Alto Saxophone and Orchestra or Piano/ Compulsory work for the final of the 5<sup>th</sup> International Adolphe Sax Competition // Assotiation Internationale Adolphe SAX. Hagendorn: Scherzando Music Publ., P.O. Box 60, CH-6332, 2010.

### *References*

1. Drozdovskiy, D. (2018). Postmodern is end. Long live post-post-modernism. Retrieved from: [litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism](http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism) [in Ukrainian].

2. Kontratiuk, N. (2017). Traditionalism in the music of the 20th century and a concerto for saxophone by M. Gottlieb. Master's thesis, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

3. Navoieva, I. (2018). Ukrainian choral, vocal-ensemble creative activity in context style Neo-Gothic of post-postmodernism. Candidate's thesis. Odesa

National A.V. Nezhdanova Academy of Music. 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].

4. Androsova, D., Markova, E. (2018). The meaning of the symbolism of the epoch in a piece of music. Semantics of the cultural context of creativity. Interpretations of a musical work in the circle of semantics Interpreting musical works from a Semantic Perspective. [3]. Edited by Anna Nowak. Bydgoszcz. P.141-147 [in Polish].

5. Markova, E., Yatsenko, Ye. (2020). Vision of the symbolism in opera "On Undines Easter" of N. Leontovich. 000 Wizja symbolizmu w operze „Na Wielkanoc rusalki” M. Leontowycza. A musical work against the past and the present The Past and Present in a Musical Work Scientific editor Anna Nowak. Bydgoszcz. P. 245-250 [in Polish].

6. Waignein André. Retrieved from: [en.wikipedia.org/André\\_Waignein](https://en.wikipedia.org/Andr%C3%A9_Waignein) [in English].

7. Waignein André Rhapsody for Alto Saxophone and Orchestra or Piano/ Compulsory work for the final of the 5<sup>th</sup> International Adolphe Sax Competition 2010. Assotiation Internationale Adolphe SAX. Hagendorn: Scherzando Music Publ., P.O. Box 60, CH-6332 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 11.07.2023  
Отримано після доопрацювання 15.08.2023  
Прийнято до друку 23.08.2023*