

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПАН БОТЯНЬ

УДК 78.461

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВПЛИВ СИЧУАНЬСЬКОЇ ШКОЛИ НА САКСОФОННЕ МИСТЕЦТВО
КИТАЮ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня

доктора філософії

Науковий керівник: **Антонюк Ірина Миколаївна**,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Пан Ботянь

Львів – 2023

АНОТАЦІЯ

Пан Ботянь. Вплив сичуаньської школи на розвиток саксофонного мистецтва Китаю – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. Львів, 2023.

На сучасному етапі розвитку музикознавчої наукової думки активізується увага до вивчення багатоманітної музичної культури Китаю. До початку ХХ ст. китайське інструментальне мистецтво характеризувалось ізоляцією від зовнішніх впливів та схильністю розвивати лише власні національні традиції. Особливості входження в простір китайської музичної культури західноєвропейських музичних інструментів, фактори їх засвоєння, широкого використання в професійній музичній творчості і створення в ХХ ст. національних виконавських та педагогічних шкіл притягають увагу щоразу ширшого кола дослідників.

В китайському музикознавстві сутність поняття «саксофонна школа Китаю» в сенсі систематизації та характеристики її складових, здобутків у педагогічній праці, методиці виховання професійних педагогів і виконавців та утворення масиву національного композиторського репертуару в китайському музикознавстві ще не досліджувалось.

Для наукового обґрунтування сформованості досліджуваного явища на прикладі діяльності педагогів музичних навчальних закладів провінції Сичуань, головним чином – консерваторії в м. Ченду, проаналізовано і обґрунтовано наявність і на сучасному етапі розвиненість усіх необхідних чинників – педагогічної, виконавської, науково-методичної і композиторської роботи. Констатація злагодженого функціонування сукупності цих складових, а також яскраві успіхи сичуаньських саксофоністів у китайському та світовому просторі дозволяють стверджувати про факт довершеної реалізації утворення сичуаньської саксофонної школи.

Актуальність вивчення означеного аспекту дисертації зумовлена відсутністю музикознавчих досліджень з проблематики китайської саксофонної школи, як і відсутністю музикознавчих досліджень з питань становлення на духовому відділі Сичуаньської консерваторії класу саксофонної гри, відсутністю аналізу і систематизації напрямів роботи, а також оцінки та підсумування важливих результатів праці впродовж понад двадцяти перших років існування відділу. Сукупний аналіз цих чинників дозволяє констатувати про правильність обраного курсу і в результаті – швидке формування саксофонної школи, здобутки якої вплинули на розвиток саксофонного мистецтва всього Китаю.

Поза увагою залишалось й висвітлення таких важливих аспектів:

1. Кооперація з провідними зарубіжними фахівцями, комплексна допомога яких послугувала зразком і рушійною силою в організації системної праці педагогів відділу. Напрямок постійної міжнародної співпраці сичуаньських педагогів з саксофоністами Заходу було обрано як провідний від початку становлення відділу і впродовж усього наступного періоду його функціонування.

2. Значення для формування базових засад роботи в Сичуаньській консерваторії окремих зразків роботи відкритого двома роками раніше аналогічного відділу в Пекінській центральній консерваторії.

Мета дослідження полягає в музикознавчій реконструкції процесів утворення сичуаньської саксофонної школи та в розкритті сутності поняття «сичуаньська саксофонна школа» в контексті впливу її досягнень на розвиток саксофонного мистецтва інших регіонів Китаю.

Об'єктом дослідження є саксофонне мистецтво Китаю.

Предметом дослідження – особливості формування саксофонної школи Сичуані в контексті впливу її досягнень на розвиток саксофонного мистецтва Китаю.

Наукова новизна дослідження. *Уперше:*

- здійснено комплексний аналіз етапів розвитку сичуаньської саксофонної школи впродовж першого двадцятиліття;
- досліджено особливості відкриття класу саксофону в Сичуаньській консерваторії в контексті міжкультурної співпраці;
- здійснено комплексний аналіз напрямів діяльності засновника відділу саксофонної гри Лі Юйшена; визначено ступінь його впливу на розбудову сичуаньської саксофонної школи іншими педагогами консерваторії;
- систематизовано аспекти діяльності найвидатніших саксофоністів Сичуані;
- здійснено аналіз китайсько-українських взаємини в контексті становлення і розвитку сичуаньської саксофонної школи;
- сформульовано поняття «сичуаньська саксофонна школа» та обґрунтовано специфіку її особливостей.

В роботі досліджено, що становлення китайського саксофонного мистецтва базувалось на діалогізмі музичного мислення в засадах західної і китайської ментальності. Методологічне вирішення дослідження його розвитку здійснено в історичному, культурологічному і мистецтвознавчому вимірах шляхом послідовного аналізу як складової світового музичного простору та включення в загальну модель національного музичного мистецтва Китаю. Пріоритетними в цьому шляху виявились усвідомлення динамічних, технічних властивостей саксофону, темброво-інтонаційної семантики і сприятливості продовження в традиціях національної музики, зокрема можливості наслідувати спів – тої якості музичних інструментів, що споконвіку особливо цінувалась у китайському соціумі.

Охарактеризовано історичні передумови та шляхи становлення саксофонного мистецтва в Китаї впродовж понад столітнього періоду. До відкриття на кафедрах духових інструментів перших у Китаї відділів саксофону в Пекінській (1998) і Сичуаньській (2000) консерваторіях саксофон був доволі

відомим у країні, проте, справжню увагу до себе привертав уривчасто, зацікавлюючи лише музикантів вузького кола.

Шляхом опрацювання наукових праць сучасних китайських дослідників, давніших періодичних джерел і спогадів саксофоністів у процесі становлення китайського саксофонного мистецтва визначено сукупність впливів ряду знакових подій. Такими стали організація оркестрів з залученням саксофонів британців Роберта Харта, Моуртрі, португальця Ремі Раса і китайського диригента Лі Інгена, створення Лі Інгеном збірки перших оркестрових перекладів улюблених китайських мелодій, навчання китайських духовиків за кордоном та їх спроби навчати азів гри на саксофоні китайців, поява джазових оркестрів емігрантів Д. Гейгнера, Д. Таїрова, О. Лундстрема і першого китайського естрадного колективу «Байюемен», розвиток розважальної індустрії, відкриття музичних магазинів із продажем записів кращих світових виконавців творів академічної та джазової музики.

Досліджено перші приклади проникнення концертуючого саксофону в простір китайської музичної культури: гастрольна діяльність оркестру Роя Нобла, соліста Еда Саллівана, ансамблів жінок-саксофоністок зі США, Франції, Нідерландів, Південної Кореї. На тлі цих подій в Китаї з'являються перші національні виконавці і композитори-аматори, які створили базу для підготовки в китайському саксофонному мистецтві появи першої значної постаті – Фань Шенці. З його творчістю в Китаї розпочались створення музичних композицій для саксофону із включенням особливостей ладових та метро-ритмічних елементів китайської музики та поступове сходження саксофонного мистецтва до рівня професійного виду творчості.

Зафіксовано заходи щодо документування музичного фольклору, що в подальшому стало базою для саксофонної композиторської творчості.

На етапі ще не сформованої професійної музичної творчості спостережено зародження тенденцій: прагнення китайських виконавців і композиторів зберігати і розвивати національні традиції для процвітання саксофонного мистецтва; руйнування бінарної опозиції Схід-Захід,

конкурування академічного музичного мистецтва з масовою і популярною культурою.

Дослідження відкриття класу саксофону в Сичуаньській консерваторії було здійснено в контексті міжкультурної співпраці та узагальнення специфіки мережі навчальних закладів провінції в професійному вихованні саксофоністів.

Проаналізовано комплекс запроваджених у консерваторії заходів, що мали значення для наступного розвитку китайського саксофонного мистецтва та розбудови китайської саксофонної школи: знаходження і залучення до педагогічної роботи фахівців; організація навчального процесу; накопичення національного виконавського репертуару; створення національної бази наукових, методичних праць і навчальних програм; кооперація педагогів з провідними зарубіжними фахівцями Канади, Франції, Бельгії, Німеччини, Італії, США, Іспанії, Польщі, Японії і України, що здійснювали в провінції концертно-виконавську діяльність, яку поєднували з педагогічною та лекторською практикою.

Досліджено, що розгалужену мережу навчальних закладів у провінції Сичуань було створено з метою задоволення зростаючого числа бажаючих осягати мистецтво гри на саксофоні та збільшення кількості професійних національних педагогів, виконавців, композиторів. У переліку освітніх кваліфікацій крім спеціальностей соліст-виконавець, артист оркестру, викладач саксофону, виявлено включення спеціальностей «редактор радіо- і телепрограм», «управління індустрією в сфері культури».

Розкрито аспекти діяльності навидатніших саксофоністів Сичуані в контексті розвитку сичуаньської саксофонної школи. Доведено, що їх здобутки пов'язані з інтенсивною працею в сферах педагогіки, виконавства, науково-методичної роботи і композиторської творчості, яку вони розвивають на національному і міжнародному рівнях. Художній компонент передбачає застосування індивідуального підходу до кожного студента для виявлення його професійних якостей, аксіологічний – для досягнення результату при гармонійному розвитку кожної окремої особистості.

Досліджено напрями праці і здобутки перших педагогів консерваторії: Лі Юйшена, який зосередив роботу на розбудові саксофонної школи як багатокомпонентної системи; Гу Чжаогуй, Лу Тінсю, Лю Іхуа зосередились на педагогічній роботі; на підготовці виконавців – Гу Чжаомін, Лу Тінвей, Юань Дін; композиторів – Чжан Сяолу, Гао Вейцзе, Лу Чжон'ю, Лінгол, Ї Цзяйї. Виявлено яскравих продовжувачів педагогічного стилю Лі Юйшена, Гао Вейцзе, Цзя Дакуня, Лу Тінвея та їх учнів Ї Цзяйї, Мей Суна, що дозволяє зробити висновок про утворення в Сичуані педагогічних шкіл в другому і третьому поколіннях. Підсумування здобутків дозволяє стверджувати про розбудову школи і її вельми високий потенціал.

У сфері академічної та джазової композиторської творчості, виконавства і методичної роботи з'ясовано про значний ступінь впливу на розбудову сичуаньської саксофонної школи українських музикантів. Першими з таких стали емігранти єврейського походження Давид Гейгнер з м. Казатин (тепер Вінницька область) і Дмитро Таїров – контрабасист з Одеси, що стали організаторами джазових оркестрів і музичних магазинів.

Після відкриття Сичуаньської консерваторії серед запрошених для тимчасової роботи педагогів відзначено професора саксофону з Києва Юрія Василевича. Його співпраця виявилась у забезпеченні відділу власними етюдами та підручниками гри на саксофоні українських авторів, в використанні в концертних програмах власних перекладів інструментальних мелодій китайської фольклорної музики, в допомозі організації конкурсів та фестивалів саксофонного мистецтва в Китаї, у проведенні майстер-класів та спільних концертів українських і китайських студентів.

Зворотні впливи виявлено в виконанні найпоказовіших творів українських композиторів В. Рунчака, С. Пілютікова, Л. Самодаєвої, В. Годзяцького, М. Скорика, В. Цайтца, К. Цепколенко, О. Козаренка, в приверненні Лі Юйшеном уваги студентів до вільного поєднання в них різностильових елементів, використання фольклорних інтонацій і наслідування засобами саксофону звучання національних елементів; зафіксовано бажання

педагогів отримати для виконання ноти творів Г. Гаврилець і «Мольфар» львівського композитора В. Камінського, почутих у Китаї в записах. На даний час ноти партитури і сольної версії «Мольфару» професором В. Камінським вже подаровано Сичуаньській консерваторії.

Про сучасну китайську композиторську творчість для саксофону стверджено як про школу модерної композиції в розумінні сучасності музичної мови. Наголошено на посиленні факторів експериментування і перетинання в одному творі атрибутики музичної мови фольклорних джерел і професійної композиторської творчості, на розширенні інтонаційного словника саксофону шляхом привнесення в виконавство способів гри на національних духових та асоціювання тембрового звучання саксофону з традиційними духовими, на перетинанні елементів стилістики класичної і модерної музики, на посиленні зростання впливу тенденції до зближення стилістичних елементів академічного та естрадно-джазового мистецтва.

Щодо жанрових орієнтирів спостережено пріоритетність здійснення саксофонних перекладів народних пісень та інструментальних мелодій, застосування в них методу наслідування звуків природи, дотримання національних традицій творення мелодизму та вибору засобів музичної вражальності, втілених у складну музичну тканину сучасних технік.

Розглянуто творчість Лу Чжон Ю як розробника теорії «пентатоніки з дванадцятьма тонами», Гао Вейцзе, Тао Цзячжоу як експериментаторів з пентатонним ладом шляхом альтерації його шаблів, пентатонної мелодії з атональними гармонічними послідовностями та розбудовою гармонічних вертикалей, поєднанням специфіки традиційних метроритмічних фігур з елементами додекафонії, застосуванням прийому ритмічної імпровізації для посилення етнічного фактору, вільної демонстрації якостей імпровізаційності і відчуття свободи метро-ритмічного нюансування.

В творчості Лі Юйшена, Хуан Ваньпіна, Зоу Сяньпіна, Лю Лі, Хе Сюнтяня виявлено злагодженість поєднання національних методів композиції із західними техніками і багатство включення сучасних технічних прийомів гри:

субтонів, фрулліато, гліссандуючих кластерів, слепу, сплешу, гри нігтьовими пластинами, гри клапанами без конкретної звуковисотності, використання звучання обертонів, прийомів звукової фонації; твори в стилістиці джазових ритмів – Ду Іньцяо, Лі Лян, Фан Мен.

Доведено, що творча діяльність сичуаньських композиторів не мислиться поза виконавською інтерпретацією. Об'єднання в тріумвіраті композитор-виконавець-слухач відіграє важливу роль у площинах експериментального процесу, сприйняття, оцінки і подальшого життя творчого продукту.

Поняття «сичуаньська саксофонна школа» обґрунтовано як важливий осередок у просторі китайської музичної культури, що формувалась під значним впливом досягнень західноєвропейських, американських, українських фахівців та прагненням китайських музикантів виділити риси типологічної єдності і привнести в саксофонне мистецтво особливості національної музики.

Сичуаньську школу визначено як цілісне явище китайського духового мистецтва, що містить риси типологічної єдності з іншими національними школами; як систему єдності принципів, що застосовуються в діяльності сичуаньських педагогів і продовжуються в педагогічній і виконавській практиці наступних поколінь; як єдність стильових особливостей композиторської творчості.

Резонанс досягнень сичуаньської саксофонної школи доведено на результатах зростаючої авторитетності сичуаньських саксофоністів у світі, затребуваності композиторського доробку та свіжих за новизною і проблематикою наукових музикознавчих і науково-методичних праць, в їх затребуваності у міжнародній співпраці, на прикладах яскравих перемог китайських сольних саксофоністів та камерно-інструментальних колективів у найпрестижніших музичних конкурсах Європи, Америки, Азії та Австралії.

Узагальнено впливи творчих досягнень сичуаньської школи на розвиток саксофонного мистецтва інших регіонів Китаю. Це доведено на прикладах відкриття, за зразками сичуаньських, відділів професійної гри на саксофоні в навчальних закладах провінцій Гуандун, Хенань, Цзянсу; на прикладах праці

сичуанських випускників у концертних установах і навчальних закладах Китаю, де вони продовжують розвивати традиції розробки навчальних програм і сучасних форм роботи зі студентами, на прикладах впливу в інших регіонах стилістики композиторської творчості.

Основні положення та висновки дисертації можуть бути використаними в подальших дослідженнях із проблем музичної культури та духового мистецтва Китаю та України, сприятимуть поглибленню знань з історії світової музичної культури, можуть бути застосовані в лекційних курсах «Історія духового мистецтва», «Саксофонне виконавство», «Основи саксофонної методики». Матеріали дисертації можуть стати підґрунтям для подальшого вивчення музично-педагогічних шкіл і тенденцій розвитку духового мистецтва та при викладанні історико-музикознавчих дисциплін в Китаї та Україні.

Перспективним залишається здійснення подальших аналітичних розвідок про аспекти та результати діяльності ряду саксофоністів Сичуані, персоналії яких не розглянуто в дисертації. Серед великої кількості тих, що долучались до розбудови професійної саксофонної школи Китаю, таких ще залишається чимало.

Ключові слова: музична культура, соціокультурні запити, композитор, репертуар, музична освіта і виконавство, інтерпретація, документування музичного фольклору, академічна, популярна музика та естрадне музичне мистецтво, майстер-клас, аранжування, методи, пріоритетні напрями композиції.

SUMMARY

Pang Botian. The influence of the Sichuan school on the development of saxophone art in China - Qualifying research paper on the rights of the manuscript.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 - Musical Art. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Lviv, 2023.

At the current stage of the development of musicological scientific thought, attention to the study of the multifaceted musical culture of China is being intensified. Until the beginning of the 20th century, Chinese instrumental art was characterized by isolation from external influences and a tendency to develop only its own national traditions. The peculiarities of Western European musical instruments becoming a part of Chinese musical culture, the factors of their assimilation, wide use in professional musical creativity and the creation of national performing and pedagogical schools attract the attention of an ever-widening circle of researchers.

In Chinese musicology, the essence of the concept of "saxophone school of China" in the sense of systematization and characteristics of its components, achievements in pedagogical work, methods of educating professional teachers and performers, and formation of an array of national composer repertoire in Chinese musicology has not yet been studied.

In order to scientifically substantiate the formation of the researched phenomenon on the example of the activities of teachers of musical educational institutions of Sichuan province, the presence and the development of all the necessary factors at the current stage - pedagogical, performing, scientific-methodical and compositional work - were analyzed and substantiated. The observation of the harmonious functioning of the set of these components, as well as the bright successes of Sichuan saxophonists in the Chinese and world space, allow us to assert the fact of the complete realization of the formation of the Sichuan saxophone school.

The topicality of the study of this aspect of the dissertation is conditioned by the lack of musicological research on the problems of the Chinese saxophone school, as well as the absence of musicological research on the formation of saxophone classes at the winds department of the Sichuan Conservatory, the lack of analysis and systematization of work areas, as well as the evaluation and summarization of important results of work for more than twenty years of the department's existence. The combined analysis of these factors allows us to state the relevance of the chosen course and, as a result, fast formation of a saxophone school, the achievements of which influenced the development of saxophone art throughout China.

The coverage of the following important aspects also remained out of focus:

1) cooperation with the leading foreign specialists, whose complex assistance set an example and a motive force in the organization of the systematic work of teachers of the department. The direction of constant international cooperation of Sichuan teachers with saxophonists of the West had been chosen as the leading one from the beginning of the formation of the department and throughout the entire subsequent period of its functioning; 2) the importance of individual samples of work of a similar department at the Beijing Central Conservatory, opened two years earlier, for the formation of the basic principles of work at the Sichuan Conservatory.

The purpose of the study is the musicological reconstruction of the formation processes of the Sichuan saxophone school and the disclosure of the essence of the concept "Sichuan saxophone school" in the context of the influence of its achievements on the development of saxophone art in other regions of China.

The object of study is saxophone art in China.

The subject of the study is the peculiarities of the formation of the Sichuan saxophone school in the context of the impact of its achievements on the development of saxophone art in China.

It is concluded in the study that the formation of Chinese saxophone art was based on dialogism of musical thinking in the foundations of Western and Chinese mentality. The methodological solution of the research was carried out in historical, cultural and art-historical dimensions through consistent analysis as a component of the world musical space and inclusion in the general model of the national musical art of China. The awareness of the dynamic technical properties of the saxophone, timbre-intonational semantics and the opportuneness of continuing in the traditions of national music, the ability to imitate singing - a quality of musical instruments that has always met the cultural needs of the Chinese - turned out to be a priority.

The historical prerequisites and ways of formation of saxophone art in China over a century-long period were characterized. Before the opening of the first saxophone departments in China at the wind instrument departments in the Beijing (1998) and

Sichuan (2000) conservatories, saxophone had been quite well-known in that country, however, it had attracted real attention intermittently.

By studying scientific works of modern Chinese researchers, early periodical sources and memories of saxophonists in the process of formation of Chinese saxophone art, a set of impacts of a number of significant events was determined. These were the organization of the orchestras of the British Robert Hart, Mourtrie, the Portuguese Remi Ras and the Chinese conductor Li Inghen, the creation of the first orchestral translations of popular Chinese melodies by Li Inghen, the training of Chinese wind players abroad, the appearance of the jazz orchestras of emigrants D. Heigner, D. Tairov, O. Lundström and the first Chinese variety group "Bayuemen", the development of the entertainment industry, the opening of music stores selling records of the world's best jazz and academical music performers.

The first examples of the pervasion of the concert saxophone into the space of Chinese musical culture were studied: the touring activities of Roy Noble's orchestra, soloist Ed Sullivan, ensembles of female saxophonists from the USA, France, the Netherlands, and South Korea. Against the background of these events, the first national performers and amateur composers appeared in China, who created a base that prepared the appearance of the first significant figure in Chinese saxophone art - Fan Shengqi. With his work in China, the creation of musical compositions for the saxophone with the inclusion of the features of chordal and metro-rhythmic elements of Chinese music and the gradual ascent of saxophone art to the level of a professional form of creativity began.

Activities which were aimed to document musical folklore were registered, which later became the basis for saxophone compositional creativity.

At the stage of yet-to-be-formed professional musical creativity, the emergence of trends was observed: the desire of Chinese performers and composers to develop national traditions for the prosperity of saxophone art; the destruction of the East-West binary opposition, the competition of academic musical art with mass and popular culture.

The study of opening the saxophone class at the Sichuan Conservatory was carried out in the context of intercultural cooperation and generalization of the

specificity of the network of educational institutions of the province in the professional education of saxophonists.

The set of measures introduced in the conservatory, which were important for the further development of saxophone art and the development of the Chinese saxophone school, were analyzed: finding and involving specialists in pedagogical work; organization of the educational process; accumulation of the national performing repertoire; creation of a national base of scientific, methodical works and educational programs; cooperation of teachers with leading foreign specialists from Canada, France, Belgium, Germany, Italy, the USA, Spain, Poland, Japan and Ukraine, who carried out concert and performing activities in the province, which were combined with pedagogical and lecturing practice.

It was investigated that an extensive network of educational institutions in Sichuan province had been created in order to satisfy the growing number of people who wanted to learn the art of playing the saxophone and to increase the number of national professional teachers, performers, and composers. The inclusion of the specialties "editor of radio and television programs", "industry management in the field of culture" in the list of educational qualifications, was found in addition to the specialties of soloist-performer, orchestra artist, saxophone teacher.

The aspects of the activities of the most outstanding saxophonists of Sichuan in the context of the development of the Sichuan saxophone school were revealed. It has been proven that their achievements are related to intensive work in the fields of pedagogy, performance, scientific and methodical work and compositional creativity, which they develop at the national and international levels. The artistic component involves the application of an individual approach to each student to reveal his professional qualities, the axiological component is meant to achieve results with the harmonious development of each individual personality.

The directions of work and achievements of the first teachers of the conservatory were studied: Li Yusheng, who focused his work on the development of the saxophone school as a multi-component system; Gu Zhaogui, Lu Tingxiu, Liu Yihua focused on pedagogical work; Gu Zhaoming, Lu Tingwei, Yuang Din - on the training of

performers; composers - Zhang Xiaolu, Gao Weijhe, Lu Zhon Yu Lu Zhongyu, Jia Daqun, Yi Jiayi, Su Lai, Zou Xiangping, He Xuntian, Gao Weijhe. Bright successors of the pedagogical style of Li Yusheng, Gao Weijhe, Fu Qiang, Lu Tingwei and their students Yi Jiayi, Mei Song were identified, which allows us to conclude about the formation of pedagogical schools in Sichuan in the second and third generations. Summarizing the achievements allows us to affirm the development of the school and its very high potential.

In the field of academic and jazz compositional creativity, performance and methodological work, a significant degree of influence on the development of the Sichuan saxophone school of Ukrainian musicians has been revealed. The first of these were emigrants of Jewish origin, David Geigner from the town of Kazatyn (now Vinnytsia region) and Dmytro Tairov, a double bass player from Odesa, who became organizers of jazz orchestras and music stores.

After the opening of the Sichuan Conservatory, Yuri Vasylevich, a saxophone professor from Kyiv, was among the teachers invited for temporary work. His cooperation manifested itself in providing the department with his own etudes and textbooks for playing the saxophone by Ukrainian authors, in the use of his own translations of instrumental melodies of Chinese folk music in concert programs, in helping to organize contests and festivals of saxophone art in China, in conducting master classes and joint concerts of Ukrainian and Chinese students.

Reverse influence was revealed in the performance of the most impressive works of Ukrainian composers V. Runchak, S. Pilyutikov, L. Samodayeva, V. Hodziatskyi, M. Skoryk, V. Tsaits, K. Tsepkenko, O. Kozarenko, H. Gavrylets, V. Kaminsky, in the fact that Li Yushen drew students' attention to free combination of elements of different styles, the use of folk intonations and the imitation of the sound of national elements by means of the saxophone.

Modern Chinese compositional work for the saxophone is defined as a school of contemporary composition in the understanding of the modernity of the musical language. Emphasis is placed on the strengthening of the factors of experimentation and the confluence of the attributes of the musical language of folklore sources and

professional composer creativity in one work, on the extension of intonation dictionary of the saxophone by bringing into the performance methods of playing the national wind instruments and associating the timbre sound of the saxophone with traditional brass, on the confluence of elements of classical and modern stylistics music, on the strengthening of the growing influence of the tendency towards the convergence of stylistic elements of academic and pop-jazz art.

With regard to genre guidelines, the priority of saxophone translations of folk songs and instrumental melodies, the use of method of imitating the sounds of nature, keeping to national traditions of creating melodism and the choice of means of musical expressiveness, embodied in the complex musical fabric of modern techniques, was observed. The work of Lu Zhon Yu as a developer of the theory of "pentatonics with twelve tones", of Gao Weijhe, Tao Jiazhou as experimenters with the pentatonic scale by altering its steps, pentatonic melody with atonal harmonic sequences and the development of harmonic verticals, combining the specifics of traditional metro-rhythmic figures with elements of dodecaphony, using the technique of rhythmic improvisation to strengthen the ethnic factor, free demonstration of the qualities of improvisation and a sense of freedom of metro-rhythmic nuance was considered.

In the work of Li Yushen, Huang Wanping, Zhou Xianping, Liu Li, He Xiongtian, the coherence of the combination of national methods of composition with Western techniques and the richness of the inclusion of modern technical techniques of playing were revealed: subtones, frillato, glissanding clusters, slap, splash, playing with nail plates, playing with valves without a specific pitch, using the sound of overtones, techniques of sound phonation; works in the style of jazz rhythms - Du Yinqiao, Li Liang, Fan Meng. It has been proven that the creative activity of Sichuan composers cannot be considered outside of performing interpretation. The combination of composer-performer-listener in the triumvirate plays an important role in the planes of the experimental process, perception, evaluation and further life of the creative product.

The term "Sichuan saxophone school" is substantiated as an important center in the area of Chinese musical culture, which was formed under the significant influence of the achievements of Western European, American, and Ukrainian specialists and the

desire of Chinese musicians to highlight the features of typological unity and bring the peculiarities of national music into the saxophone art.

The Sichuan school is defined as a holistic phenomenon of Chinese spiritual art, containing features of typological unity with other national schools; as a system of unity of principles applied in the activities of Sichuan teachers and continued in the pedagogical and executive practice of subsequent generations; as a unity of stylistic features of creativity.

The resonance of the achievements of the Sichuan saxophone school is proven by the results of the growing authority of Sichuan saxophonists in the world, the demand for composer work and fresh scientific musicological and scientific-methodical works, in their demand in international cooperation, on the examples of bright victories of Chinese solo saxophonists and chamber-instrumental groups in the most prestigious music contests of Europe, America, Asia and Australia.

The influence of the creative achievements of the Sichuan school on the development of saxophone art in other regions of China was summarized. This is proven by the examples of opening professional saxophone playing departments in educational institutions of Guangdong, Henan, and Jiangsu provinces, based on Sichuan models; on examples of the work of Sichuan graduates in concert and educational institutions of China, where they continue to develop the traditions of developing educational programs and modern forms of work with students, on examples of the influence of the style of composer creativity in other regions.

Key words: musical culture, socio-cultural demands, composer, repertoire, musical education and performance, interpretation, documentation of musical folklore, academic, popular music and pop music art, master class, arrangement, methods, priority areas of composition.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації. Основні положення дисертації викладено в публікаціях у наукових збірках, затверджених МОН України:

1. Пан Ботянь. Роль відкриття класу саксофону в Сичуаньській консерваторії у становленні китайської саксофонної школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*. 2023. № 3. С. 315-320.
2. Пан Ботянь. Внесок учнів класу професора Лі Юйшена в розбудову сичуаньської саксофонної школи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету: Мистецтвознавство*. Рівне, 2023. № 46. С. 118-125.

У закордонних фахових виданнях:

3. Botian Pang, Chen Mengwei, Xiaoxuan Zeng, Weifeng Xu & Yuan Chang. Traditions of folk instrumental art in the works of Chinese composers of the XX – XXI centuries. USA, 2022. *Rupkatha Journal*, Vol. 14, випуск 2, квітень-червень 2022 р.

В опублікованих тезах для конференцій:

1. Співпраця китайських та українських саксофоністів у галузі камерно-інструментального мистецтва. Міжнародна науково-творча конференція «Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат». Львів, 20. XI. 2019.
2. Фольклор Сичуані як джерело творчості композиторів-саксофоністів провінції. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». Львів, 5-6 березня 2020.
3. Сичуаньський майстер музики для саксофона Гао Вейцзе. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». Львів, 22-23 січня 2021.
4. Аспекти діяльності китайського саксофоніста Мей Суна. IV Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття. Мукачеве, 12-14 квітня 2021.
5. Проблеми забезпечення навчально-методичною літературою для фахової підготовки саксофоністів Китаю. V Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття. Мукачеве, 2-3 травня 2022.

ЗМІСТ

ВСТУП	20
РОЗДІЛ 1 МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ СИЧУАНЬСЬКОЇ САКСОФОННОЇ ШКОЛИ	29
1. 1 Теоретичні засади дослідження саксофонного мистецтва Сичуані в національному художньому просторі Китаю та в контексті міжкультурних зв'язків	29
1. 2 Вхідження саксофону в простір китайської музичної культури	38
1. 3. 1 Особливості відкриття класу саксофону в Сичуаньській консерваторії та його значення в становленні китайської саксофонної школи	68
1. 3. 2 Специфіка навчальних закладів сичуаньської провінції в професійному вихованні саксофоністів	81
Висновки до першого розділу	88
РОЗДІЛ 2 АСПЕКТИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НАЙВИДАТНІШИХ САКСОФОНІСТІВ СИЧУАНІ В ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ КИТАЙСЬКОЇ САКСОФОННОЇ ШКОЛИ	91
2. 1. 1 Внесок найвизначніших педагогів у розбудову сичуаньської саксофонної школи	91
2. 1. 2 Здобутки найвизначніших учнів класу професора Лі Юйшена та їх вплив на розвиток сичуаньської саксофонної школи	106
2. 2. Жанрово-стильові параметри та індивідуальні ознаки творчості композиторів Сичуані	117
2. 2. 1 Фольклор Сичуані як джерело творчості провідних композиторів провінції для саксофону	136
Висновки до другого розділу	146
РОЗДІЛ 3 СПЕЦИФІКА СИЧУАНЬСЬКОЇ САКСОФОННОЇ ШКОЛИ У НАЦІОНАЛЬНОМУ І СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТИНУУМІ	150
Висновки до третього розділу	174
ВИСНОВКИ	176

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	185
АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК КИТАЙСЬКИХ САКСОФОНІСТІВ І КОМПОЗИТОРІВ	209
ДОДАТКИ	213

ВСТУП

В китайському музикознавстві в царині інструментального мистецтва терміни «національна педагогічна, виконавська, композиторська чи науково-методична школи» ще не є розробленими. Сутність самого поняття «саксофонна школа Китаю» в сенсі систематизації та характеристики її складових, здобутків у педагогічній праці та методиці виховання професійних педагогів і виконавців, утворення масиву національного композиторського репертуару для саксофонів, у китайському музикознавстві ще не досліджувалось. Для наукового обґрунтування сформованості досліджуваного явища на прикладі діяльності педагогів музичних навчальних закладів провінції Сичуань, головним чином – консерваторії в м. Ченду, проаналізовано і обґрунтовано наявність і на сучасному етапі розвиненість усіх необхідних чинників – педагогічної, виконавської, науково-методичної і композиторської роботи. Констатація злагодженого функціонування сукупності цих складових, а також яскраві успіхи сичуаньських саксофоністів у світовому просторі дозволяють стверджувати про факт довершеної реалізації утворення сичуаньської саксофонної школи.

Зацікавленість вивчення означеного аспекту дисертації зумовлена відсутністю музикознавчих досліджень з проблематики «саксофонної школи», як і відсутністю музикознавчих досліджень з питань становлення на духовому відділі Сичуаньської консерваторії класу саксофонної гри, відсутністю аналізу і систематизації напрямів роботи, спланованих виконавсько-педагогічним колективом для здійснення успішної роботи, а також оцінки та підсумування впродовж понад двадцяти перших років існування відділу важливих результатів праці. Сукупний аналіз цих чинників дозволяє констатувати про правильність обраного курсу і в результаті – швидке формування саксофонної школи.

Поза увагою залишалось висвітлення двох особливо важливих аспектів:

1. Значення впливу на формування і подальший успішний розвиток роботи відділу саксофонної гри в Сичуаньській консерваторії західних фахівців. Їх комплексна допомога послугувала зразком і рушійним фактором в

організації системної праці і початку стрімкого розвитку професійного саксофонного мистецтва Китаю.

2. Значення для формування базових засад роботи в Сичуаньській консерваторії окремих зразків роботи аналогічного відділу, відкритого двома роками раніше в Пекінській центральній консерваторії. Вивчення цих аспектів та перших значних результатів діяльності педагогів і композиторів Сичуаньської консерваторії стає важливим для осмислення значення їх праці в закладанні потужної основи для подальшого формування явища «саксофонна школа Китаю».

На сучасному етапі розвитку музикознавчої наукової думки активізується увага до вивчення багатоманітної музичної культури Китаю. До початку ХХ ст. китайське інструментальне мистецтво характеризувалось ізоляцією від зовнішніх впливів та схильністю розвивати лише власні національні традиції. Особливості входження в простір китайської музичної культури західноєвропейських музичних інструментів, фактори їх засвоєння, широкого використання в професійній музичній творчості і створення в ХХ ст. національних виконавських та педагогічних шкіл притягають увагу щоразу ширшого кола дослідників.

Процеси в царині міжкультурної взаємодії китайських саксофоністів з західними фахівцями стали результатом становлення і подальшого розвитку національного саксофонного мистецтва. Тому особливо актуальними у сьогоденні є наукові розвідки, спрямовані на дослідження специфіки роботи музичних навчальних закладів Китаю для професійного виховання саксофоністів, внеску окремих найвизначніших педагогів, виконавців, науковців, методистів і композиторів, діяльність яких сприяла розбудові саксофонної школи і виведенню китайського саксофонного мистецтва до рівня найвидатніших світових музичних досягнень.

Відтак, вивчення та узагальнення тих параметрів, що мали значення для подальшого розвитку всього китайського саксофонного мистецтва і виведення

сичуаньської саксофонної школи до світового рівня, набуло своєї невідкладності.

Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс у площині проблематики саксофонного мистецтва Сичуані в національному художньому просторі Китаю досліджено при вивченні історичних, філософсько-культурологічних та мистецтвознавчих праць китайських і світових вчених.

В сучасних музикознавчих розробках особливе місце належить працям, присвяченим вивченню взаємодії світових музичних культур. При вивченні міжкультурної комунікації сичуаньських саксофоністів із західними важливим стало виявлення значної кількості їх творчих контактів з українськими фахівцями. Ця площина дослідження потребувала окремого наукового осмислення. Піднесення актуальності теми роботи обумовлене не лише першим дослідженням сичуаньської саксофонної школи, але й доведенням важливої ролі в процесі її розбудови виконавських та педагогічних традицій саксофонного мистецтва України.

Окреслені параметри зумовлюють **актуальність** запропонованої теми.

Мета дослідження полягає в музикознавчій реконструкції процесів утворення сичуаньської саксофонної школи та в розкритті сутності поняття «сичуаньська саксофонна школа» в контексті впливу її досягнень на розвиток саксофонного мистецтва інших регіонів Китаю.

Поставлена мета передбачила виконання наступних **завдань**:

- 1) визначити теоретико-методологічні засади дослідження китайського саксофонного мистецтва;
- 2) реконструювати основні історичні етапи входження саксофону в простір китайської музичної культури;
- 3) здійснити культурологічно-мистецтвознавче дослідження особливостей відкриття класу саксофону в Сичуаньській консерваторії;

- 4) систематизувати персоналії, дослідити аспекти творчої діяльності найвидатніших саксофоністів Сичуані та їх учнів, з'ясувати ступінь їх впливу на процес розбудови сичуаньської саксофонної школи;
- 5) з'ясувати значення українсько-китайських контактів у галузі саксофонного мистецтва;
- 6) здійснити аналіз доробку композиторів Сичуані для саксофону, окреслити жанрово-стильові орієнтири та індивідуальні ознаки творчості;
- 7) обґрунтувати поняття «сичуаньська саксофонна школа»;
- 8) узагальнити впливи творчих досягнень саксофонної школи Сичуані на розвиток саксофонного мистецтва інших регіонів Китаю.

Об'єктом дослідження є саксофонне мистецтво Китаю.

Предметом дослідження – особливості формування саксофонної школи Сичуані в контексті впливу її досягнень на розвиток саксофонного мистецтва Китаю.

Методи дослідження ґрунтуються на міждисциплінарній інтеграції наукових принципів історії, культурології та музикознавства. Реалізація мети потребувала використання наступного комплексу методів:

- *історико-культурологічний*, що дозволив у хронологічній послідовності простежити динаміку еволюції саксофонного мистецтва Сичуані крізь призму його впливів на розвиток саксофонного мистецтва інших регіонів Китаю;
- *джерелознавчо-пошуковий* – для опрацювання та систематизації історико-культурологічних, музикознавчих праць, архівних матеріалів, матеріалів довідникових та періодичних видань;
- *музикознавчо-аналітичний* – при аналізі напрямків діяльності та композиторської творчості саксофоністів Сичуані;

Також для розв'язання поставлених завдань було використано *ноологічний* підхід – для узагальнення продуктів творчої і педагогічної діяльності саксофоністів Сичуані; *нарративний* аналіз – для виявлення

специфічних ознак діяльності окремих китайських саксофоністів; *синергетичний* – при розгляді сичуаньського саксофонного мистецтва, що розвивалось у нерозривному зв'язку із зарубіжними константними компонентами.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період кінця XIX – XX ст. як адаптативного для саксофону в просторі китайської музичної культури; початку XXI ст. як періоду діяльності відділу саксофонної гри в Сичуаньській консерваторії.

Теоретичну базу дослідження становлять роботи з різних галузей наукових знань, у яких розглянуті питання:

- *історії музики Китаю* – Ван Юйхе, Вей Янь, Дін Шаньде, Лі Шіюань, Лю Сінсін, Сунь Цзинань, Чень Лінцюнь;
- *філософського та культурологічного спрямування* – Т. Буяльська, Т. Сідлецька, О. Гавеля, С. Гантінгтон, Н. Герасимова-Персидська, Ю. Лотман, О. Самойленко, О. Туриніна, Хуан Пін, Чжао Юе, Т. Адорно, А. Гамільтон;
- *мистецтвознавства* – В. Авілов, Н. Александрова, В. Апатський, Ю. Бірюльов, Ж. Бова, О. Катрич, Л. Кияновська, О. Коменда, М. Крупей, З. Ластовецька-Соланська, Лі Юйшен, Лу Цзе, Лю Бінцян, І. Ляшенко, С. Павлишин, Т. Прокопович, О. Сокол, А. Степанова, Б. Сюта, А. Чехуніна, М. Чулакі, Н. Шахназарова, Ши Сінь;
- *духового мистецтва* – В. Богданов, В. Боровський, З. Буркацький, Ван Тун, М. Волков, А. Гладких, В. Громченко, Ден Цзякунь, Р. Плахцінський, В. Посвалюк, Б. Бартолоцці;
- *дослідження проблематики виконавських та педагогічних шкіл* – О. Бородін, Ж. Дедусенко, Л. Закопець, А. Карп'як, В. Лебедь, Л. Максименко, В. Сумарокова, Фен Їжань, Чен Менвей, П. Геррер;
- *теорії та історії саксофонного мистецтва* – Ге Мен, М. Мимрик, Чжан Пен;

- *міжкультурних контактів* – Ден Цзякунь, Ло Кунь, Фен Венці, С. Міраклъ;
- *персоналіям саксофоністів* – З. Буркацький, Ду Лін, Ло Кунь, А. Понькіна, У Чжан, Ху Пінь, Чан Шоучжун, Чжао Шимін, І. Чжоу, Чжоу Іцюнь, К. Езопова, С. Куї, Ж.-П. Тіолетт;
- *саксофонної педагогіки, методики навчання, музичної освіти, виконавства, жанрового репертуару* – Ю. Василевич, Ду Енн Тьяо, Д. Єлісеєва, Д. Зотов, В. Іванов, Ч. Інцюнь, М. Крупей, Лі Маньлун, Лі Юйшен, Ло Кунь, Лю Цін, Д. Максименко, Л. Максименко, Л. Масол, М. Мимрик, А. Понькіна, Ю. Усов, Ху Іцзюань, Чжань Цзянань, Е. Аббінк, Р. Беесон, С. Коттрелл, Р. Летелльє, М. Мюль;
- *інтерпретації* – Н. Корихалова, О. Лисенко, Л. Сельник, О. Маркова, В. Москаленко, Л. Фурсік, Н. Шаповалова, Л. Дрейфус;
- *джазового мистецтва* – В. Годлевський, І. Горват, О. Зосім, Лі А, О. Сіончук, І. Чжао, Ян Ятін, Ден Уеллет, М. Стернс;
- *саксофонної композиторської творчості* – Ван Біньбінь, Хуан Хувей.

Матеріалами дослідження стали:

- нотні видання саксофонних творів китайських композиторів у сферах академічної, популярної і джазової музики;
- науково-методичні праці і підручники сичуаньських саксофоністів;
- матеріали спогадів та інтерв'ю з Фань Шенці, Лі Юйшеном, Полом Броді, Хуан Аньлуном, Юрієм Василевичем;
- періодичні видання – «Всесвітній обмін знаннями» (Пекін), Даньський журнал теорії музики (Копенгаген), «Журнал Пекінської консерваторії» (Пенкін), «Журнал саксофоністів» (Ледук, Канада), «Музична освіта» (Пекін), «Музичний журнал» (Ханчжоу), «Музичні новини (Сінін), «Народна музика» (Пекін), «Нове життя» (Харбін), «Нью Йорк Таймс», «Північна музика» (Харбін);
- документи і матеріали роботи Професійного комітету музикантів Сичуані 2001-2022 рр.;

- архівні документи «Бюро дослідження народної музики»;
- матеріали музичних фестивалів та конкурсів, міжвузівських семінарів, китайських та міжнародних конференцій;
- енциклопедичні та довідникові видання.

Ступінь дослідження проблематики.

Комплексне вивчення чинників виникнення і розбудови сичуаньської саксофонної школи, а також ступеню впливу її досягнень на розвиток саксофонного мистецтва інших провінцій Китаю до цього часу ще не знаходило своїх дослідників і представлено в цій роботі вперше.

Теоретичні аспекти дослідження інструментальних шкіл в системі культур знаходимо в працях О. Бородіна, Ж. Дедусенко, А. Карп'яка, О. Коменди, Ло Куня, Л. Максименко, В. Сумарокової, Хуан Пін, Чен Менвей. Проблематику становлення та розвитку китайської фортепіанної школи в проекції діалогу культур уперше піднесла дослідниця Фен Їжань. Проблематиці розвитку джазової та естрадної культури, мистецтва і виконавства, що є особливо властивими для саксофонної творчості, присвячені праці О. Зосім, Лі А, О. Сіончук, Чжао І, Ян Ятін.

На відміну від західних саксофонних шкіл – Франції, Бельгії, Італії, Канади, США, а також України, в історії китайської духової музики розвиток саксофонного мистецтва і як наслідок – утворення регіональної, а потім й національної саксофонної школи відбувся під впливами західного досвіду щодо засвоєння методів професіоналізації саксофонної педагогіки, виконавства і композиторської творчості з урахуванням національних особливостей музичного мистецтва та художніх завдань.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в таких положеннях.

Уперше:

- здійснено комплексний аналіз етапів розвитку сичуаньської саксофонної школи впродовж першого двадцятиліття;
- досліджено особливості відкриття класу саксофону в Сичуаньській консерваторії в контексті міжкультурної співпраці;

- здійснено комплексний аналіз напрямів діяльності засновника відділу саксофонної гри Лі Юйшена; визначено ступінь його впливу на розбудову сичуаньської саксофонної школи іншими педагогами консерваторії;
- систематизовано аспекти діяльності найвидатніших саксофоністів Сичуані;
- здійснено аналіз китайсько-українських взаємини в контексті становлення і розвитку сичуаньської саксофонної школи;
- сформульовано поняття «сичуаньська саксофонна школа» та обґрунтовано специфіку її особливостей.

Подальшого розвитку набули:

- аналітичні розвідки аспектів діяльності саксофоністів Сичуані у розбудові професійної саксофонної школи;
- з'ясування ступеню впливу діяльності саксофоністів Сичуані на розвиток саксофонного мистецтва Китаю;
- обґрунтування значення педагогічної, виконавської, науково-методичної та композиторської діяльності саксофоністів Сичуані в розвитку професійного саксофонного мистецтва Китаю;
- ноологічний підхід – для узагальнення продуктів творчої діяльності саксофоністів Сичуані.

Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка відповідно до плану наукових робіт Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2019 – 2024 рр. Тема № 6 «Музичне виконавство: теорія, історія, практика». Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 8 від 13.11. 2020 р.).

Структура дисертації. Робота складається із вступу, трьох розділів із внутрішнім поділом на підрозділи, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел, алфавітного покажчика, додатків. Загальний обсяг дисертації становить 224 сторінки, із них основного тексту – 184 сторінки.

Список використаних джерел включає 256 найменувань, із них 95 – іноземними мовами.

Практичне значення результатів дослідження. Основні положення та висновки дисертації можуть бути використаними в подальших дослідженнях із проблем музичної культури та духового мистецтва Китаю та України, сприятимуть поглибленню знань з історії світової музичної культури, можуть бути застосовані в лекційних курсах «Історія духового мистецтва», «Саксофонне виконавство», «Основи саксофонної методики». Матеріали дисертації можуть стати підґрунтям для подальшого вивчення музично-педагогічних шкіл і тенденцій розвитку духового мистецтва та при викладанні історико-музикознавчих дисциплін в Китаї та Україні.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ СИЧУАНЬСЬКОЇ САКСОФОННОЇ ШКОЛИ

1. 1 Теоретичні засади дослідження саксофонного мистецтва Сичуані в національному художньому просторі Китаю та контексті міжкультурних зв'язків

Сичуаньська саксофонна школа постає одним із найяскравіших явищ не лише в контексті розвитку саксофонного мистецтва однієї з найбільших китайських провінцій. Важливість усвідомлення критеріїв і напрямків роботи, розроблених організатором відділу саксофонної гри Лі Юйшеном та першими педагогами консерваторії в м. Ченду, що сприяли вельми успішній розбудові саксофонної школи в Сичуані, викликали необхідність вивчення значення та впливу їх досягнень на розвиток саксофонного мистецтва Китаю. Згуртувавши в консерваторії колектив високопрофесійних, креативних і відданих саксофонному мистецтву педагогів, а потім сприяючи утворенню в провінції розгалуженої мережі музичних навчальних закладів, Лі Юйшену в кооперації з ними вдалось закласти підвалини розвитку професійної саксофонної школи, розбудувати яскраву виконавсько-педагогічну школу і навіть продемонструвати своєрідність мистецької націоналізації надто популярного на початку ХХІ століття західного інструменту саксофон. Справді високі результати, яких вдалось досягнути сичуаньським саксофоністам у розбудові школи, не могли відбутись без глибинного усвідомлення розвитку академічної китайської духової музики та розвитку саксофонного мистецтва в світі, без орієнтування на приклад утвореного двома роками раніше аналогічного відділу в Пекінській центральній консерваторії під керівництвом Лі Маньлуна, без великої підтримки і практичної допомоги провідних саксофоністів Заходу (головним чином – педагога Лі Юйшена, канадського саксофоніста Пола Броді, а також французьких – Марселя Мюля і Жана-Марі Лондекса, бельгійського – Алана Крепена, українського Юрія Василевича та інших). В царині розвитку

саксофонного джазового мистецтва в Сичуані значний вплив своєю творчістю зробили сучасні виконавці і композитори США, Канади, Франції, Бельгії.

Процес становлення і розвитку сичуаньської саксофонної школи неможливо розглядати поза явищем міжкультурного діалогу. Розгляду проблематики міжкультурної взаємодії присвячено праці В. Біблера [12], С. Гантінгтона [32], Й. Гердера [37], Ж. Дерріди [46], Ю. Лотмана [111], Н. Шахназарової [219] та ін. Зокрема, Гердер вважав діалогічну взаємодію культур дієвим засобом збереження культурного різноманіття та способом реалізації функцій культури [37, с. 184], Гантінгтон – як цікавість до форм людської творчості та взаємодію в маргінальних сферах спілкування [32]. Підсумовуючи думки Лотмана [111], Библера в праці «Діалог культур (досвід визначення)» [12]; Черниш «Глобалізація і культура: до визначення проблеми взаємин» [197]; Гердера «Ідеї до філософії історії людства» [37] та ін. стосовно світоглядних установок китайців, та й усіх мешканців Далекого Сходу, що базуються на ізоляції від зовнішнього світу, на дотримуванні і тяглоті традицій, на зосередженні на внутрішньому духовному житті, зовнішній споглядальності і неквапливих філософських роздумах про сенс життя і красу китайської природи, Н. Шахназарова в праці «Самосвідомість національної музичної традиції як важливий фактор, що визначає самобутність та індивідуальність композиторської творчості» (2013) стверджує про пробудження прагнення китайців засвоювати надбання Заходу, що були протилежними до східних ідеологічних установок, маючи на увазі безперервне прагнення інтелектуалів Заходу до руху, змін, пізнання зовнішнього світу та активного впливу на нього [219, с. 85-91]. Аналізу специфіки культур Сходу і Заходу присвячено праці таких авторів: Ю. Лотман [111], М. Бахтін [8], В. Біблер [12]; музичних культур – О. Гавеля [31], І. Ляшенко [119], О. Самойленко [157], Н. Шахназарова [219], в т.ч. китайських науковців Дін Шаньде [47], Лі Шиюань [94], Лю Бінцян [115], Лю Сінсін [116-117], Сун Жуй Лун [172], Ху Пінь [190], Чень Лінцюнь [195], Янь Чжихао [226].

Розгляду проблематики міжкультурної взаємодії саксофоністів присвячено праці Ло Куня [107-109], Фен Веньці [183], С. Міракля [248]. Не можемо не погодитись із висновками Ло Куня, що розширення діалогу культур суттєво вплинуло на розвиток виконавської майстерності і розширення виконавського репертуару китайських саксофоністів [107, с. 124]; Фен Веньці, що саксофонне мистецтво в китайському музичному просторі могло розвиватись лише в умовах «вільного Китаю», глибокого проникнення в країну вільнодумства ззовні і відходу від традиції зосередження лише на розвитку традиційного мистецтва [183, с. 209]; С. Міракль, досліджуючи утворення французької і американської саксофонних шкіл, робить зокрема висновок про їх вирішальний вплив на розвиток саксофонного мистецтва на Далекому Сході [248, с. 174-178]; в історичному аспекті синхронізує аналогічні процеси в музичному мистецтві між Сходом і Заходом Лю Бінцян [115]. Суголосною видається праця В. Годлевського «Взаємодія культурних компонентів у музичному мистецтві Китаю в контексті глобалізаційних впливів», у якій автор наголошує на аспектах організаційної культури і лідерських здібностей керівників в умовах реформування музичної галузі [41]; про феномен психологічної установки у визначенні національно-стильової специфіки музики узагальнює А. Чехунін [200, с. 96-97].

Важливим при дослідженні становлення і розбудови сичуаньської саксофонної школи стало вивчення праць з аналогічних явищ у сфері інших інструментальних шкіл: Му Цюаньчжи «Становлення і розвиток скрипкового мистецтва в Китаї: освіта, виконавство, національний репертуар» (2018) [136], Чен Менвей «Інтеграція європейських традицій у скрипкове мистецтво Китаю» (2023) [196], Фен Їжань «Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю ХХ – початку ХХІ століть у проекції діалогу культур» (2023) [185] з її висновком, що в історії світової музичної культури китайське фортепіанне мистецтво постає унікальним явищем, коли впродовж дуже короткого періоду в Китаї створено національну яскраву і самобутню виконавську, науково-методичну і педагогічну школу» [185, с. 164], який можемо упевнено

достосувати до аналогічного явища в царині саксофонного мистецтва Китаю – утворення сичуаньської саксофонної школи.

Питанню вивчення історичних процесів щодо становлення західного і китайського духового мистецтва присвячено праці В. Боровського «Мистецтво гри на духових інструментах (1984) [16], Ван Тун «Розвиток сучасного мистецтва духових інструментів у Китаї» (2015) [24], В. Громченко «Індивідуально-практична своєрідність предмета «Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар» (2020) [43], О. Плохотнюка «Організація самостійної роботи в класі ансамблю духових та ударних інструментів» (2007) [146].

Дослідники Ден Цзякунь у праці «Китайська оркестрова духовна музика в контексті діалогу культур» (2019) і Б. Бартолоззі «Нові звуки в музиці для дерев'яних духових» (1967) [231] стверджують, що сформована в Європі академічна музична культура виступає як «матрична інформація» в аспектах виконавських складів (оркестрів, ансамблів тощо), а також у жанровому, формотворчому та інших аспектах. Ден Цзякунь доводить, що «Діалог сучасної китайської музичної культури, з одного боку, спрямований на вказану «матричну» академічну культуру, з іншого – на широке розмаїття традиційної китайської культури, її унікальність й оригінальність. Обидва ці напрямки несуть свої «культурні коди», які у своєму взаємопереплетенні в конкретних творах і символізують про діалог культур» [45, підрозділ 1. 1].

Пряця Ден Цзякуня стає вельми пізнавальною щодо осмислення розвитку духової оркестрової гри Китаю. Ця робота стала важливою для нашого дослідження в сенсі розуміння привнесення в музикознавство ряду історичних фактів про розвиток духового мистецтва Китаю «європейського зразка», про темброво-інтонаційну семантику духових інструментів у симфонічній музиці з точок зору відображення музичного мислення Заходу та Сходу в аспектах семантики духових інструментів у національно-ментальній музиці, синтезу універсального та національного музичного мислення у творах етнічної традиції. Важливим постає один із висновків дослідника про домінування

тенденції «культурної асиміляції», тобто запозичення або передачі продуктів культури однієї культурної спільноти іншій. Автор застерігає про можливість негативних наслідків, пов'язаних із поступовим знищенням звичаю і традиції і пропонує зберігати баланс «західного» і «східного» елементів, оскільки це створить можливість продовження життя національної традиції, що в нових творчих формах ґрунтується на «зростанні» з рідною культурою [45, с. 154-158].

Проблематиці ролі міжкультурного діалогу в саксофонному мистецтві велику увагу приділяє Ло Кунь у праці «Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу» (2017) [107]. Зокрема, він підсумовує роль саксофоністів з Парижу, Йєлю, Лондона, Брюсселя, Відня, Токіо, Торонто, Пітсбурга, Києва в збільшенні потоку бажаючих талановитих китайських музикантів отримати фундаментальну освіту за кордоном, у розширенні виконавського репертуару китайських саксофоністів, виведенню їх у міжнародний простір і поширенню репертуару китайських композиторів у світі [107, с. 186-187]. Також науковець узагальнює, що розвиток китайської композиторської творчості для саксофону «продиктований культурною тенденцією сучасності – глобального зближення академічного, модерністичного та естрадного напрямів, яке надає можливість прояву індивідуальної творчої особистості» [107, с. 189].

Аналізу специфіки культур Сходу і Заходу присвячено вибрані статті Ю. Лотмана [111], праці авторів: М. Бахтін «Мистецтво і відповідальність» [8], В. Біблера «Культура. Діалог культур» [12]; музичних культур – О. Гавеля «Проблема історичної спадкоємності в збереженні і трансляції культурних цінностей» [31], І. Ляшенка «Національні традиції в музиці як історичний процес» [119], О. Маркової «Інтонаційність музичного мистецтва...» [127], О. Самойленко «Музикознавство і методологія гуманітарного знання» [157], згадані праці Н. Шахназарової, а також китайських науковців Дін Шаньде «Роздуми про китайську музику» [47], Лі Шиюань «Сучасна музика: діалог з традиціями Заходу» [102], Лю Сінсін «Розвиток європейської музики в Китаї» [117], Чень Лінцюнь «Дослідження музичної історії Китаю ХХ століття» [195],

Янь Чжихао «Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій... у творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століття» [226].

Дослідники розвитку саксофонного виконавства з огляду впливу на його розвиток міжнаціональних контактів С. Коттрел «Саксофон» [233], Е. Аббінк «Саксофонна освіта і виконавство» [227], В. Авілов «Гене́за і конструктивний статус саксофону в умовах романтичного мистецтва» [1], Р. Беесон «Саксофонна соната ХХ століття в Америці» [232], З. Буркацький «Ван Ювей: етюди саксофоніста» [18], К. Зотов «Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття» [58], М. Крупей «Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста» [80], Л. Максименко «До питання про провідну значущість поза музичних інформаційних чинників в організації художнього континууму сьогодення» [125] та ін. виділяють таких найвидатніших представників сольної та ансамблевої гри: Е. Лефебр, Ж. Саульє, Л. Майєр, М. Давідсон, Ф. Шультц, Ф. Вальраб, Н. Бікман, Р. Беккер, Т. Шеннон, Х. Штекельберг, С. Лоутон та ін.

Під знаком міжкультурних впливів у Китаї почали розвиватись напрями естрадного і джазового музикування із залученням саксофонів. Вивчення матеріалів праці «Жіночі гурти початку ХХ-го століття – щаслива історія» [239] дозволило розкрити відомості про значну кількість джазових жіночих колективів, що приїздили в 1920-1930-х рр. до Китаю з гастрольними виступами із Західної Європи, США, Південної Кореї. Своїми виступами вони привернули увагу китайців до джазової музики. Аналіз матеріалів журналу «Нове життя» 1930-1936 рр. дозволив розкрити про неймовірну популярність концертів і влаштування танцювальних вечірок джазових оркестрів, заснованих українськими музикантами єврейського походження Давида Гейгнера з міста Казатин (сьогодні Вінницька обл.) і контрабасиста з Одеси Дмитра Таїрова [139-141]. Також їм належить першість розповсюдження в Китаї платівок із записами виконання джазових творів кращими американськими виконавцями. Сучасна дослідниця І. Чжао в праці «Відродження джазового мистецтва в Китаї в останні десятиліття ХХ ст.» зауважує про значення слухання цих платівок,

внаслідок чого значно посилилась увага до засобів виражальності саксофону, знайомство з ритмами регтайму і спірічуелсу [205, с. 31]. Великою допомогою у встановленні відомостей про творчий шлях музиканта та деяких його власних думок про саксофонне мистецтво стало використання матеріалів інтерв'ю Лі Чен Жао 1994 р., опублікованого в журналі «Всесвітній обмін знаннями» [93].

При дослідженні аспектів діяльності китайських учнів Марселя Мюлля, Пола Броді та Ежена Руссо, що найдієвіше долучились до розвитку роботи відділу саксофону Сичуаньської консерваторії, цінні матеріали було систематизовано, спираючись на працю Р. Тіоллета «Сакс, Мюль та інші» [255]. При аналізі праць Лю Сінсіна «Історія західної музики в Китаї» [117], «Методичні основи навчання гри на саксофоні» Юрія Василевича [27] і Ло Куня «Видатні майстри мистецтва гри на саксофоні в сучасному Китаї» [103] для дослідження діяльності в Сичуані провідних фахівців Заходу було здійснено огляд перших виконань ними кращих творів китайських композиторів для саксофону Хуана Аньлуна, Чжао Цзипіня, Чжана Сяолу. Також матеріали з цих праць дозволили ствердити про важливість тісної співпраці сичуаньських педагогів із провідними саксофоністами Франції, США та України.

Про накопичення початкової науково-методичної бази для відділу саксофону інформацію вдалось почерпнути з видань Р. Летелльє «Новий метод для всіх саксофоністів» [246] та Р. Тіоллета [255]. В прагненні виявити перші науково-методичні роботи китайських педагогів важливим постало вивчення праць «Короткий вступ до спеціальності «духова музика» з точки зору стану розвитку та досягнень», створеної колективом педагогів Ян Тінгеном, Лі Ібо і Ма Тянью [224] та «Розвиток сучасного мистецтва духових інструментів у Китаї» Ван Туна і Ду Ліна [24].

Ду Лін у праці «Лі Маньлун – флюгер китайських саксофоністів» [51] розкриває відомості про перші китайські, створені Лі Маньлуном, підручники для саксофону [88-91]; Чжоу Іцюнь уперше дослідила творчі контакти Лі Юйшена з провідними саксофоністами США [214, с. 31-34].

Допомогою у встановленні відомостей про творчий шлях першого з найвидатніших саксофоністів Китаю Фань Шенці та деяких його власних думок про саксофонне мистецтво стало використання матеріалів інтерв'ю Лі Чен Жао 1994 р., опублікованого в журналі «Всесвітній обмін знаннями» [93]. Встановленню окремих найважливіших фактів творчої біографії Лі Юйшена сприяло вивчення праці Ван Юй Міна [25] та спогадів Лі Юйшена про його наставника Пола Броді [99]. Аналіз науково-методичної роботи Лі Юйшена було здійснено при аналізі семи його наукових праць [96-102].

Про плідну співпрацю сичуанських саксофоністів з кращими представниками української виконавської та композиторської школи – з досліджень Сун Жуй Луна [172], Ло Куня [107], Ге Мена [33-34].

Особливості виконавської інтерпретації саксофонного мистецтва у контексті розвитку техніки китайських інструменталістів Китаю розглянуто при спиранні на праці Лі Юйшена, Н. Корихалової [76], Л. Москаленко [134; 135], Л. Фурсік і Л. Мельник [187], О. Лисенко [86], О. Маркової [126], Л. Дрейфуса [237], які сукупно розглядають інтерпретацію як процес, похідний від двох факторів (виконавець і об'єктивні умови).

Проаналізовано праці мистецтвознавців Ду Енн Тьяо [50], Чень Інцюнь [66], Ло Куня [108], Е. Аббінка [227], С. Коттрелла [233], Лю Сінсін [117], а також спогади Лі Юйшена, присвячені концертно-виконавській діяльності китайських саксофоністів. Питанням специфіки композиторської саксофонної творчості Сичуані присвячено роботи Хуан Хувейя [191], Ван Біньбіня [22], Ши Сіня [220]. Спираючись на опубліковані 2010 р. і 2022 р. в Ченду документи і матеріали роботи Професійного комітету музикантів Сичуані [154-155], подаємо відібрані після ретельного аналізу відомості про опубліковані твори окремих, найвидатніших композиторів Сичуані. Китайські дослідники У Чжан [180, с. 34], Хуан Я [193, с. 32], Чжао Венькай [203, с. 19] долучають очільників відділів саксофонної гри в Пекіні і Ченду Лі Юйшена і Лі Маньлуна до народних композиторів, які «багато користувались фольклорними темами Сичуані, але ніколи не прагнули переробляти їх форми». При характеристиці

найважливіших творів композиторів і саксофоністів Сичуані слушним є один із висновків Т. Каблової, що «Форма мистецького твору є певним відображенням структурних основ будови Всесвіту, які мають прояв золотого перетину, що обумовлює зв'язок даного феномена з композицією художнього твору як прояву структуризації художнього образу» [67, с.21].

Про специфіку західних виконавсько-педагогічних саксофонних шкіл опрацьовано праці Лілії Максименко «Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан» [124], Д. Зотова «Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття» [58], П. Геррера «Саксофонна школа» [Угорщини – П. Б.] [242]. Усі роботи зосереджені на дослідженні процесів становлення національної саксофонної школи в контексті традицій духового виконавства. Максименко в роботі концентрує увагу на аспектах педагогіки Марселя Мюля і Ж.-М. Лондейкса, спираючись на характеристики їхнього неперевершеного стилю гри, подає приклади сольного і ансамблевого концертного виконавства у Франції та багатьох інших країнах Європи, Азії, США і Канади. Основну увагу дослідниця приділяє аналізу педагогічних засад М. Мюля для початківців, розглядає і характеризує вправи на виконання стандартних і деяких нетрадиційних прийомів гри; Лондейкса – на специфіці сучасних прийомів гри на саксофоні і виконанні сучасного репертуару. На дослідженні виконавської сфери ґрунтуються й дослідження Д. Зотова і П. Геррера.

Для формулювання характеристики сичуаньської саксофонної школи як комплексу досягнень у сферах педагогічної, виконавської, науково-методичної і композиторської діяльності основою послуговували праці О. Бородіна [17], Ж. Дедусенко [44], Л. Закопця [57], А. Карп'яка [70], В. Сумарокової [171], Фен Їжань [185].

1. 2 Вхідження саксофону в простір китайської музичної культури

Серед усіх європейських музичних інструментів – струнних, клавішних та духових саксофон в китайському музичному просторі пройшов найбільш складний шлях адаптації, прийняття і прилучення до китайської культури та знаходження свого всебічного застосування в просторі професійної музичної творчості. З великої кількості досліджень з тематики аналогічних явищ щодо інших європейських інструментів вже відомо, що першою серед таких стала скрипка, знайомство з якою в Китаї розпочалось ще від кінця XVI ст. Матеріали праць, наприклад, Бянь Мена «Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи» (2015), Му Цюаньчжи «Становлення і розвиток скрипкового мистецтва в Китаї: освіта, виконавство, національний репертуар» (2018) [136], Чен Менвей «Інтеграція європейських традицій у скрипкову школу Китаю» (2023) [196] дозволили простежити шлях поступового завоювання скрипкою мистецького простору Піднебесної, що тривав упродовж кількох сотень років. Матеріали досліджень Бянь Мена «Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю» (1996) [21], Вей Янь «Ранній період Пекінської консерваторії» (2015) [29], В. Креадера «Фортепіанна педагогіка минулого і сьогодення» (1984) [77], Фен Їжань «Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю XX – початку XXI століть у проекції діалогу культур» (2023) [185] та ін. розкрили, що навіть один з найбільш універсальних інструментів – фортепіано, що може наслідувати звучання не лише конкретних європейських, але й багатьох національних інструментів з їх специфічними тембрами та особливостями гри, широко увійшло в практику китайської навчальної та концертно-виконавської роботи від початку XX ст. і впродовж понад столітній період у сфері фортепіанного мистецтва було досягнуто вельми важливих результатів. Важливим щодо фортепіанного мистецтва стає висновок Фен Їжань: «В історії світової музичної культури китайське фортепіанне мистецтво постає унікальним явищем... упродовж дуже короткого періоду XX – початку XXI ст. в Китаї створено свою яскраву і самобутню виконавську, науково-методичну і педагогічну школу» [185, с. 164]. Цей висновок однаково

виявляється актуальним при дослідженні становлення та розвитку китайського саксофонного мистецтва.

Вельми пізнавальною щодо осмислення розвитку духової оркестрової гри постає дослідження Ден Цзякуня «Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур» (2019) [45]. Для нашого дослідження ця робота стала важливою в сенсі розуміння привнесення в музикознавство ряду історичних фактів про розвиток духового мистецтва Китаю «європейського зразка», темброво-інтонаційну семантику духових інструментів у симфонічній музиці з точок зору відображення музичного мислення Заходу та Сходу в аспектах семантики духових інструментів у національно-ментальній музиці, синтезу універсального та національного музичного мислення в творах етнічної традиції [45, с. 6-7]. Важливим постає один із висновків дослідника про домінування тенденції «культурної асиміляції», тобто запозичення або передачі продуктів культури однієї культурної спільноти іншій. Автор застерігає про можливість негативних наслідків, пов'язаних із поступовим знищенням звичаю і традиції і пропонує зберігати баланс «західного» і «східного» елементів, оскільки це створить можливість продовження життя національної традиції, що в нових творчих формах ґрунтується на «зростанні» з рідною культурою [45, с. 185-187].

Оскільки поступ адаптації та розвитку кожного із західноєвропейських музичних інструментів на теренах Китаю був різним в сенсі історичного входження, розповсюдження різними провінціями та розвитку аж до формування своєї національної виконавської і педагогічної школи, необхідним постає розглянути розвиток цих аспектів в культурній парадигмі саксофонного мистецтва Китаю.

Саксофон, що виник у Франції (в 1840 р. бельгійський майстер Адольф Сакс сконструював його для вдосконалення якості звучання груп інструментів у духовому оркестрі), за час свого майже двохсотлітнього динамічного розвитку на європейському, американському та азійському континентах отримав найширшого розвитку.

Від 1840 р. – часу виготовлення Саксом першого саксофону, за декілька років цей майстер з метою вдосконалення та урізноманітнення надто популярної в післяреволюційній Франції музики для духового оркестру сконструював ще 14 його різновидів. Встановлюючи історичну справедливість, пригадаймо працю американського дослідника Ф. Рендела «Саксофон до А. Сакса» (1939), який, досліджуючи історичні відомості про появу саксофону писав: «Витоки саксофону сягають самого початку ХІХ ст., коли французький майстер Ліз'є Дефонтенель ще в 1807 р. вже виготовував інструмент, зовнішньо схожий на саксофон і навіть надав опис його конструкції» [251, с. 1076-1078]. Отже, за Ф. Ренделом, Дефонтенель вже на самому початку ХІХ ст. замислювався над проблемою неузгодженості звучання духового оркестру і необхідності створення нового інструменту, який міг би допомогти усунути цю проблему. Віднайдені відомості виявляються цінними для розширення хронологічних границь про виникнення та вдосконалювання саксофону.

Новий сконструйований Саксом інструмент, що мав надзвичайно багатий за тембровим розмаїттям звук, демонстрував нечувані до цього часу можливості ритмічної гнучкості і філігранності технічних прийомів, вже від 1842 р. у Франції (військове училище, в 1857 р. – Паризька консерваторія, до переліку навчальних дисциплін якої Сакс уперше включив «саксофон»), Бельгії, а згодом й у США, Німеччині спостерігаємо відкриття перших приватних і державних музичних навчальних закладів, де професійно навчали гри на саксофоні. Важливою стала підтримка винаходу А. Сакса рядом кращих французьких композиторів, серед яких виявились педагоги консерваторії Гектор Берліоз, Жорж Кастнер, Даніель Обер і Жак-Франсуа Галеві. В праці «Історія зарубіжного виконавства на духових інструментах» (1989) Ю. Усов писав, що «Унікальні темброві характеристики винаходу Сакса вповні відповідали тим вимогам, котрі ставили перед духовими інструментами композитори-романтики. ... Цей інструмент наділив симфонічний оркестр новими барвами, наповнюючи його незвичайним звуковим колоритом» [182, с. 91-92].

Кожний зі згаданих композиторів для глибшого відтворення художніх образів зокрема засобами збагачення тембральної палітри в числі перших спробували включати саксофон у партитури своїх творів. Від 1844 р. саксофон завдяки унікальності й особливій образності його тембрових характеристик уперше починає залучатись до оркестрових партитур оперних творів. Першим у цьому став паризький композитор Жан Жорж Кастнер в опері «Останній цар Іудеї» (1844), за ним – опери Г. Берліоза «Облога Трої (1844) з фрагментами використання баритонового саксофону та композитора і директора Паризької консерваторії (в 1842 – 1871 рр.) Д. Ф. Обера в комічній опері «Церліна» (1851), що відзначалась особливо яскравою оркестровкою, винахідливою ритмікою і вишуканою тембровою характеристичністю образів. При цьому зауважимо, що Берліоз ще 1844 р. вперше використав саксофон у камерному жанрі – в «Хоралі для голосу і шести інструментів».

Як досліднику музичних інструментів, композитору Кастнеру належить також створення першої в історії західноєвропейської музики, щоправда дуже простенької, початкової «Школи гри на саксофоні», яку він створив для потреб Паризької консерваторії і опублікував 1857 р. в праці «Загальний курс інструментування» (*Traité general d'instrumentation*) в розділі «Повний метод міркування про нове сімейство духових інструментів»¹.

Важливою на той час стала велика підтримка саксофону педагогом консерваторії Г. Берліозом, що був надто захоплений його тембральними характеристиками та винятковою ритмічною гнучкістю. У своїй монументальній праці «Великий трактат про інструментовку» (*Grand Traité d'instrumentation et orchestration moderns*, Париж, 1844) він уперше докладно описав конструкцію цього інструменту і показав широкий спектр можливостей його застосування в оркестрових партитурах.

Саме педагог, композитор і музичний письменник Берліоз уперше виклав думки про саксофон як повноправний серед усіх вже існуючих інструментів

¹ У французькому оригіналі – «Methode complete et raisonnee de saxophone famille complete et nouvelle d'instruments de cuivre a l'anches». «Школа гри» Кастнера вперше була видана в Парижі 1857 р. видавництвом Паризької консерваторії.

симфонічного оркестру, подав докладний професійний опис його конструкції, тембрових та виконавських технічних характеристик, особливостей можливості застосування в симфонічному оркестрі. Берліоз передбачив, що саксофон швидко здобуде найширшого застосування і передбачав цьому інструменту велике майбутнє. Продовження думок про використання саксофону в оркестрових партитурах він виклав у своїх наступних працях «Вечори оркестру»² та «Повний аргументований метод саксофону. Повне нове сімейство духових інструментів з язичками»³, а для практичного підтвердження своїх думок створив власний твір за участі саксофону «Хорал для голосу і шести духових» (1844). Праці найавторитетнішого і найвизначнішого вченого в галузі дослідження інструментів симфонічного оркестру відразу привернули увагу ширшого кола французьких композиторів до залучення саксофону в своїх творах.

Слідом за першими згаданими творами з метою поглиблення художньої образності засобами виняткової характеристичності тембру саксофону його почали включати до партитур своїх оперних творів наступні французькі композитори – романтики, творчість яких виявилась знаковою в ході історії розвитку оперного жанру: Дж. Мейєрбер опера «Шукач скарбу» (1854, відома під назвою «Плоєрмельське прощення»), Ж. Бізе «Пертська красуня» (1866), Галеві «Синя борода» (1866), Ш. Тома в опері «Гамлет» (1868). Саксофон приваблював їх свободою використання темпів, податливістю до імпровізації та ритмічного різноманіття, широким загальним діапазоном та особливою характеристичністю тембру. В використанні саксофону в оперних партитурах наступний важливий внесок зробив Жюль Массне, що знайшов йому важливе застосування в сенсі збагачення колористики в операх «Іродіада» (1881) і «Дон Кіхот» (1910). В пошуках особливих оркестрових фарб він використав саксофон й з метою підкреслення найбільш сильних емоційних поривань головних персонажів. Массне називали одним з найбільш чуйних

² Les Soirées de l'orchestre, Париж, 1853.

³ Methode complete et raisonnee de saxophone famille complete et nouvelle d'instruments de cuivre a l'anches». Paris, 1857.

оркеструвальників свого часу, а тепер навіть вважають тим композитором, хто найближче зумів підвести до нового напрямку в мистецтві – імпресіонізму. Саксофон широко почали включати до партитур оперних творів французькі композитори-імпресіоністи К. Сен-Санс, В. д'Енді, С. Франк, К. Дебюссі, П. Жільсон, Ч. Лефлер, а з ними й представники інших національних оперних шкіл Європи – Дж. Пуччіні, П. Хіндеміт, З. Кодаї, А. Шенберг, А. Берг. Паралельно з активним використанням саксофону в оперних партитурах з'явилося й чимало балетів – «Сільвія» Л. Деліба (1876), «Дерев'яний принц» Б. Бартока (1916), «Створення світу» Д. Мійо (1923), «Золотий вік» Д. Шостаковича (1930), «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (1936), «Гаяне» (1942) і «Спартак» (1954) А. Хачатуряна [9; 85; 216].

Вважається, що першим, хто застосував саксофон в симфонічній музиці став Р. Штраус («Домашня симфонія», 1904 р.). Від початку ХХ ст. саксофон стрімко починає проникати в партитури інших крупних жанрів оркестрової та інструментальної музики: «Рапсодія в стилі блюз» для фортепіано з оркестром Дж. Гершвіна (1924), «Болеро» М. Равеля (1928), в 1931 р. О. Глазунов створює перший в історії музики Концерт для альтового саксофону і струнного оркестру. В 1940-х рр. з'являються перші оркестрові сюїти «Симфонічні танці» С. Рахманінова (1940), «Поручик Кіже» С. Прокоф'єва (1942). Крім цих жанрів, у яких саксофону як солюючому інструменту доручалось виконання основних мелодій або їх елементів, розпочинається широке використання тембрів усіх його різновидів у нових жанрах музичного мистецтва ХХ ст. – в музиці до кінофільмів, мюзиклів, перформансів тощо.

На Заході становлення саксофонної виконавсько-педагогічної школи розпочалось в середині ХІХ ст. Повертаючись назад, в історію формування саксофонних педагогічних шкіл Європи пригадаймо, що зародившись у Франції, саксофонна гра швидко ширилась країнами Західної та Східної Європи. Вже від 1842 р. у Франції (коли Сакс уперше включив до навчальної програми Паризької консерваторії дисципліну «саксофон»), Бельгії, а згодом й у США,

Німеччині спостерігаємо відкриття перших державних і приватних музичних навчальних закладів, де також почали професійно навчати гри на саксофоні.

Вихованці Сакса в Паризькій консерваторії від самого початку палко пропагували саксофон, але внаслідок наступних надто складних військових подій у Франції (війни зі Швейцарією, Великою Британією, Австрією, Російською та Османською імперіями) цей інструмент на тривалий час був змушений призупинити свій розвиток.

Лише після 1942 р. класи саксофонної гри почали відновлюватися в європейських музичних навчальних закладах: у Франції – школи Гіацинта Клозе (саме його підручники «Повна школа гри на всіх саксофонах» (1846) і «Початкова школа гри на саксофоні» (1847) в історії створення навчально-методичних праць вважаються першими [124, с 61]) та наступних авторів Марселя Мюля, Девіда Вінсента і Жана-Марі Лондейкса; в Німеччині – школи Петера Бретцмана, Йоганна Ернста, Клауса Дольдінгера; в Бельгії – Алана Крепена, в Італії – Федеріко Мондельчі і Карло Дато, а дещо пізніше й у США та Канаді, в яких найвизначнішими саксофоністами виступили Пол Броді, Сігурд Рашер (саме він став першим виконавцем концерту Глазунова), Отіс Мерфі та джазові Кенні Джі і Лестер Янг. З лав цих консерваторій та університетів вийшло чимало першокласних виконавців. Дослідники розвитку саксофонних шкіл та виконавства Стівен Коттрел [233], Е. Аббінк [228], В. Авілов [1; 2], Р. Беесон [232], З. Буркацький [19], Д. Зотов [58], М. Крупей [79-81], Л. Максименко [124], Ге Мен [33-34], А. Понькіна [148], В. Посвалюк [152], Ю. Усов [182] та ін. виділяють серед них таких найвидатніших представників сольної та ансамблевої гри: Е. Лефебр, Ж. Саульє, Л. Майєр, М. Давідсон, Ф. Шульц, Ф. Вальраб, Н. Бікман, Р. Беккер, Т. Шеннон, Х. Штекельберг, С. Лоутон та ін. В цьому поступі відзначимо й про відкриття в другій половині ХХ ст. класів саксофону в музичних академіях та консерваторіях України: в Одесі (1979, очолив Михайло Крупей), Харкові (1985, Віктор Чуріков), Києві (1990, Юрій Василевич), Львові (1994, В'ячеслав Цайтц).

До наших днів для саксофону із залученням усіх його тембрових різновидів в більшості куточків світу вже створено безліч музичних творів найширшого жанрового розмаїття для соло, ансамблевого та оркестрового виконання в усіх існуючих музичних стилях та жанрах; розроблено методик гри і представлено ряд ґрунтовних та блискучих виконавських і педагогічних шкіл; а в джазовому та естрадному мистецтві саксофон навіть став панівним інструментом, що в надрах європейської академічної школи «збагатився (за визначенням Д. Зотова) формами джазового та естрадного музикування, актуалізованого, професійними інтенціями його кращих представників» [58, с. 2].

Незважаючи на унікальну темброву мальовничість саксофону, виразний соковитий і повний звук, наближеність його звучання до тембрів людських голосів та дивовижні можливості наслідувати спів (ті якості музичних інструментів, що споконвіку особливо цінувалися в китайському соціумі), а крім того інструменту, який до того ж особливо наділений ще й віртуозними технічними можливостями, винятковою свободою відтворення мелодій і гнучкістю ритмічних побудов будь-якої складності, органічне його входження в професійне музичне мистецтво Китаю відбулось лише на зламі ХХ – ХХІ ст. Саме від цього часу можемо констатувати початок доби справжнього прийняття саксофону в Китаї та про його повноцінний розвиток в усіх сферах професійної музичної творчості. Серед усіх професійних інструментальних шкіл світу, чи хоча б форм аматорського музикування, подібна ситуація такого уривчастого і тривалого залучення саксофону в національну композиторську та виконавську практику не знає аналогів.

До відкриття на кафедрі духових інструментів першого в Китаї відділення саксофону в Центральній пекінській (1998), а слідом й у Сичуаньській консерваторії (2000) цей інструмент все ж був вже доволі відомим у країні впродовж усього попереднього ХХ століття. Щоправда, справжню увагу до себе впродовж цілого століття він привертав уривчасто та лише епізодично по-справжньому зацікавлюючи музикантів вузького кола.

Пояснення тривалого і повільного входження саксофону в річище професійного музичного мистецтва Китаю знаходимо в особливій ментальності китайців, що впродовж багатьох віків формувалася під впливом національної філософії та естетики, а також у специфіці стилю багатовікового правління імператорів, який стосовно музичного мистецтва впродовж двох з половиною тисячоліть⁴ незмінно характеризувався відмовою від будь-яких зовнішніх впливів і зосередженням виключно на розвитку своїх національних музичних традицій. У філософському ставленні до життя імператори завжди продовжували дотримуватись світоглядних установок Сходу, що базувались на ізоляції від зовнішнього світу, на тяглоті і дотримуванні традицій та зосередженні на зовнішній споглядальності, неквапливих філософських роздумах і зануренні у внутрішнє духовне життя [12; 37; 111; 197].

Посилаючись на праці Ю. Лотмана [111], В. Біблера [12], І. Гердера [37], Ж. Дерріди [46], С. Гангтінгтона [32], Н. Шахназарової [219] та ін. підсумуємо, що в Китаї віддавна склалась традиція керівництва державою інтелектуалами, стиль яких характеризувався традиційністю, зумовленістю подій, не протидіянням законам природи, підтримуванням порядку й гармонії. Такий світогляд передбачає відмову від будь-яких екстремальних поривань та вчинків, протидіяння зовнішнім впливам. Тому, впливаючи на світогляд свого народу, імператори пропагували ідею «закритості» Китаю до надбань інших культур, а особливо культури Заходу з його «чужими» (в судженнях імператорів інколи навіть зустрічаємо вислів «варварськими»), протилежними східним ідеологічними установками: безперервним прагненням до руху, змін, пізнання зовнішнього світу та активного впливу на нього.

В музичному мистецтві головною характеристикою ідеї китайців було виявляти увагу і розвивати традиції виключно свого національного інструментального мистецтва. Хоча зауважимо, що одна з найбільш давніх у світовій музичній культурі музика Китаю впродовж віків формувалася й під

⁴ Першим імператором став Хуан Ді, якого вважають міфічним засновником Китаю і пращуром китайців. Правив Китаєм приблизно до 2600 р. до н.е. Надалі панування династій імператорів тривало до 1912 р. – часу здійснення революції і повергнення останнього імператора Цинської династії Пуї, що правив Китаєм до лютого 1912 р.

впливом традицій сусідніх азійських народів, головним чином – Японії, Монголії та менше Індії. Впродовж усієї історії існування Китаю до початку ХХ ст. ці народи періодично вторгалися сюди, привносячи в життя китайської держави свої культурні і музичні традиції. В результаті від музичних культур цих народів Китай запозичив багато цінних артефактів і традицій: ряд музичних інструментів, окремі жанри інструментальної та вокальної музики, спосіб творення тривалих одноголосих мелодій, багатоголосий спів хором (цей вид музикування проник до Китаю спочатку від європейських місіонерів у ХVІІ ст., коли китайське населення вперше отримало змогу поки ще лише чути західне багатоголосся; на практиці ж хоровий спів проник у Китай з Японії в кінці ХІХ ст. і виявлявся в поки ще одноголосому масовому співі народних та популярних пісень, під час масових святкувань народних свят) тощо.

Впродовж ХХ ст. в Китаї було зроблено ряд важливих кроків для популяризації саксофону. Ці спроби мали б пришвидшити продовження традицій розвитку китайського мистецтва гри на європейських духових інструментах. Розхитуванню глибоко вкорінених національних традицій сприяли великі зміни в житті китайського суспільства після здійснення революції 1912 р. Специфіка настанов провідних політичних ідеологів, що з'явилися після її звершення, головним чином Лянь Цичао і Чан Кайші, зі свого боку торкнулася й оновлення, на зразок західного, китайського інструментального мистецтва. Проголошенням своїх політичних поглядів та ідеологічних гасел ці ватажки вельми інтенсивно пропагували необхідність оновлення Китаю, тобто, як вони висловлювалися – модернізації життя держави на всіх рівнях: її внутрішньої та зовнішньої політики, економіки, науки, особливо звертаючи увагу на «модернізацію» культурного, мистецького та музичного життя. Від кінця 1920-х рр. реалізація і всезагальне вкорінювання такої тенденції стали відчутними й у сфері активнішого приєднання Китаю до сучасних світових надбань у саксофонному мистецтві.

Інтерес до саксофону в Китаї пробуджувався повільно. Ло Кунь вказує на

несинхронність процесу засвоєння та розвитку репертуару для саксофону (як академічної, так і джазової музики) у східній (китайській) і західній (європейській та американській) музичних культурах [107]. Перші приклади практичного знайомства з ним у Китаї спостерігаємо в останніх десятиліттях XIX ст., коли цей інструмент уперше почали включати до складу китайських духових оркестрів. Першим у їх організації став британський дипломат, урядовий службовець і, як виявилось, великий поціновувач музичного мистецтва, скрипаль і віолончеліст Роберт Харт (*Robert Hart*). Приїхавши до Китаю, Харт, осівши тут на тривалий час (проживав і працював у Китаї понад 40 років), відразу присвятив свою діяльність привнесенню, а швидко й вкоріненню в китайське мистецтво форм музичного життя Заходу. Спочатку (починаючи від 1871 р.) він розпочав у Китаї концертну діяльність як скрипаль [196, с. 77] і в цьому, долучившись до процесу становлення професійного скрипкового мистецтва, зробив свій важливий внесок. Спостерігаючи за станом існування оркестрової гри (духові оркестри до цього часу існували виключно при піхотних батальйонах або при дворах імператорів), він у 1886 р. створив і диригував своїм приватним духовим оркестром, до якого намагався запрошувати китайців. Серед таких йому вдалось залучити 14 осіб, що мали хоча б початкові навички володіння інструментами. Ден Цзякунь писав, що «володіючи достатніми фінансовими можливостями, Харт купив для оркестру музичні інструменти, в т. ч. й саксофон». В цих роках існували й декілька духових оркестрів інших зарубіжних диригентів – португальця Ремі Раса (*Remi Ras*) і британця Моуртрі (*Mourtrie*), в яких, як стверджував дослідник, не було жодного китайця [45]. Наприкінці 1890-х рр. оркестр Харта, а також деяких інструменталістів з інших двох оркестрів було злито в один і перейменовано на «Шанхайський публічний духовий оркестр». Завданням цього оркестру стало не забезпечення маршовою музикою військових підрозділів, а обслуговування виступами в парках цивільного населення. Тому доступ до слухання духової музики в т. ч. й саксофону став можливим й для китайських мешканців.

Ден Цзякунь слушно зауважує, що Роберт Харт «втілюючи в життя власну музичну мрію, сам не усвідомлював, що розпочав китайську історію європейської духової музики, вперше організувавши духовий оркестр, що складався виключно з китайців. ... Загалом, оркестр виступав переважно для задоволення побутових естетичних потреб та супроводу дозвілля іноземних мешканців». Далі дослідник відзначає, що інколи оркестр грав й на зустрічах високопоставлених осіб, наводячи приклад зустрічі 1904 р. з німецьким принцом: «В цей час колектив вже володів значним європейським репертуаром, серед яких були й складні опуси, наприклад, уривки з опер Дж. Верді» та робить висновок: «діяльність Харта в кінцевому рахунку мала велике історичне значення для розвитку духової музики ... та в становленні академічного оркестрового духового виконавства в Китаї» [45, с. 63-69]. Оркестр Харта поки ще, крім деяких європейських, включав у себе багато традиційних інструментів – горизонтальну (чі) і вертикалуну (ді) флейти, язичковий орган шен і безліч дзвонів, що разом утворювали діапазон більш як у п'ять октав, в якому розташовані дев'яносто музичних тонів [Енц].

Через повстання іхетуанів 1898-1901 рр., метою якого в боротьбі проти стилю останніх років правління цинської династії було припинення втручання іноземців у внутрішнє політичне, економічне та частково культурне життя Китаю, 1899 р. оркестр Харта був змушений припинити свою діяльність, а його керівник покинув Китай. Останні роки життя він провів у Великій Британії. В 1907 р. в Шанхаї було створено перший «китайський» симфонічний оркестр, основою духової групи якого стали деякі учасники оркестру Харта.

Другим в організації китайських духових оркестрів після Роберта Харта став диригент, міський голова Тяньцзиня Лі Інген (*Li Inghen*, 1845-1916). 1896 р. він створив свій оркестр. Наступник Харта теж був наділений великими музичними здібностями і, вважав, що духовий оркестр нової китайської армії повинен включати в себе більше європейських інструментів: «європейські інструменти краще ніж національна музика піднімають бойовий дух китайських солдатів» [45, с. 63-69]. Як і Харт, за його пропозицією для

оркестру теж було придбано ще ряд музичних інструментів з Європи, а саксофон до складу оркестру Лі Інген включив не з усвідомлення його унікальних і різноманітних можливостей, а лише з метою підсилення звучання духової групи.

Під впливом революційних поривань, усвідомлення необхідності оновлення держави – тих настроїв, які щоразу глибше та інтенсивніше проникали в свідомість і життя всіх верств китайського суспільства, в музичному мистецтві почало відбуватись багато важливих змін. Придворні оркестри при палацах вищих представників влади повсюдно розпускали як такі, що вже виявлялись не потрібними. Розпуск торкнувся й «придворного» оркестру Лі Інгена. За його ініціативи оркестр перейменували на «Військовий духовий оркестр імені Юань Шикая». Власне, за вказівки тогочасного ідеологічного лідера Юань Шикая було введено нове правило, згідно з яким усі китайські національні духові та ударні інструменти військового оркестру було замінено європейськими; Юань Шикай уважав, що саме вони здатні підіймати бойовий дух. Традиції придворної оркестрової гри занепадали і зникали, а життя країни, в т. ч. й музичне, необхідно було переулаштувати, змінювати форми його функціонування відповідно до умов та вимог нового часу.

До того ж, китайські музиканти інтенсивно розпочинали практику спрямовування навчатися за кордоном, де вони прагнули здобувати професійні знання з мистецтва гри на різних європейських музичних інструментах і вперше починали знайомитися з практикою гри в європейських оркестрах. Для китайців на цьому етапі це були поки ще інституціональні студентські оркестри. З китайських музикантів найбільше туди прямували співаки; з інструменталістів серед таких бажаючих найбільше було скрипалів, а представників духового виконавства поки ще виявлялось дуже мало. Серед віднайдених найяскравіших з них – трубачі Хе Да і Чжен Гуанвей [225, с. 7]. Там, на Заході, представники китайського духового мистецтва мали можливість захоплюватись тембровими, ритмічними та іншими характеристиками

саксофону, чути професійну гру і знайомитись з існуючим доволі широким та незвіданим ними до цього часу мальовничим саксофонним репертуаром.

Хоча такий шлях знайомства із цим інструментом можемо визначити як опосередкований, все ж це мало свій вплив на привернення уваги до нього. Окремі з виконавців на духових навіть, повернувшись до Китаю, брали участь як саксофоністи в військових духових оркестрах і в силу своїх умінь робили перші кроки з організації початкового навчання гри на саксофоні інших своїх країн. У формах таких фрагментарних перших і не системних кроків саксофон почав поступово ширше проникати в музичне життя китайського суспільства.

Навіть незважаючи на вкорінену в суспільстві думку про західне музичне мистецтво як про «мистецтво варварів», що її укорінив у свідомість китайського суспільства один з ідеологів Китаю середини XIX ст. Вей Юань⁵, все ж він обстоював ідею модернізації життя китайського суспільства, але лише за умови засвоєння західних науково-технічних досягнень при збереженні авторитету класичних конфуціанських текстів. Пригадаймо його вислів: «Вчитися у варварів їхніх передових технологій з тим, щоб тримати їх під контролем» [28, с. 41].

В назрілих умовах модернізації життя китайської держави (зокрема й музичного життя) це стало важливим в аспекті відображення форм взаємодії культур Сходу і Заходу. Таким шляхом, за Ю. Лотманом, «культурні явища пересаджуються на новий ґрунт і в нових умовах, ситуаціях та формах продовжують тут своє самостійне життя» [111, с. 114].

Проникненню саксофону в музичне життя китайського суспільства окрім привезених із Заходу вражень китайських студентів, сприяли й інші важливі фактори. До перших важливих кроків у цьому належить включення цього інструменту в китайські духові оркестри нового зразка, яким зокрема став оркестр Лі Інгена. Цей музикант відразу спостеріг відсутність відповідного репертуару і, працюючи над його створенням для свого колективу, крім творів

⁵ Вей Юань висловив цю думку в праці «Записки про війни досконаломудрих імператорів» (1842), де він називав західні держави «варварами», а їх мистецтво «варварським». Зрештою, давній імператор Ваньлі ще 1601 р., уперше зустрівшись зі скрипкою, назвав музичні інструменти Заходу «інструментами варварів».

маршової музики вперше почав робити переклади для саксофону мелодій китайських народних пісень революційної тематики та найпопулярніших відомих інструментальних мелодій здебільшого героїко-патріотичного або ліричного характеру. Ці твори він видав окремою збіркою, яка вважається першою публікацією в Китаї оркестрового репертуару із саксофоном.

Серед творів збірки особливо популярним став оркестровий переклад Лі Інгена ліричної народної мелодії «Закохані метелики». Залишившись назавжди серед найбільш улюблених, ця мелодія до теперішнього часу залишається найбільше поширеною серед перекладів та аранжувань для різноманітних інструментів у творчості багатьох китайських композиторів – для фортепіано; для фортепіано чи європейської або традиційної флейти в супроводі оркестру, для саксофону соло чи в супроводі.

Після звершення революції 1912 р. оркестр Лі Інгена, як й усі існуючі інші до цього часу оркестри було розпущено, але з'явилися нові фактори, що посприяли не тільки не забуттю саксофону на китайських територіях, але певному розвитку шляхом поступового його проникнення в побутово-розважальне та концертне життя.

В зв'язку із будівництвом від початку 1900-х рр. надважливого стратегічного об'єкту – Китайської Східної Залізниці на північ Китаю з метою заробітків та реалізації власної концертної чи педагогічної діяльності до Харбіна і Шанхая почали прибувати багато музикантів із Західної Європи, США та колишніх російських територій. В сукупності їхня діяльність послугувала подальшому розвитку саксофонного мистецтва в Китаї. Із прилученням Північного Китаю до форм західного музичного життя від цього часу до кінця 1930-х рр. швидкому поширенню звучання саксофону посприяло розповсюдження естрадної музики. Це виявилось у впливах таких двох важливих факторів:

1. Організація однієї з форм масового дозвілля спочатку емігрантів, яких до цього часу на півночі Китаю зібралося вже понад пів мільйона, а невдовзі й

китайського населення. Ця тенденція розвивалась під впливом запозичення стилю відпочинку та проведення дозвілля зі США.

2. Початок насиченої гастрольної діяльності джазових зарубіжних виконавців. В цьому також великий вплив зробили саксофоністи зі США, але за їхнім прикладом до Китаю почали інтенсивно прибувати й джазові саксофоністи Європи.

Щодо першого фактору – запозичення форм масового дозвілля, із Заходу, на початках головним чином зі США – повсюдно в кінотеатрах, у готелях, при кафешантанах споруджувались танцювальні майданчики, де звучало багато модної музики для танців – фокстротів, танго, вальсів, навіть регтаймів (надто ритмічно свobodної музики з характерною синкопованою мелодикою та немов стабільно крокуючим акомпанементом в басу) та інших танців у супроводі джазових і невеличких духових оркестриків, що завжди включали саксофон, а також західну новинку – мідний інструмент м'якого басового звучання сузафон (в інструментальний простір Китаю цей інструмент також прийшов зі США).

Найбільш місткими (щодо кількості можливого прийняття населення) і найпопулярнішими з таких стали танцювальні зали в готелях «Метрополь» і «Модерн» та спеціально споруджений для цього призначення окремий зал «Флорида» в Харбіні, оснащений якісним танцполом та відповідною до тих років сучасною звукозаписуючою технікою і мікрофонами. Згодом до цих майданчиків додалися й наступні споруджені фешенебельні зали для танців – «*Majestic ball-room*» і «*Paramount ball-room*» у Шанхаї. В ході поширення танцювального буму цих майданчиків не вистарчало, тому на початку 1930-х років у залі кінотеатру «Атлантик» в Харбіні відкрився ще один великий танцювальний зал, що міг привільно вмістити 2000 осіб. В сукупності, музичні номери із саксофоном для танців на цих майданчиках опосередковано та особливо дієво ще більше посприяли всезагальному захопленню цим інструментом.

Першим серед обслуговуючих танцювальні вечірки колективів став джазовий оркестр Давида Гейгнера (1898-1938). Музикант єврейського

походження приїхав до Харбіна з українського міста Казатин Подільської губернії (тепер Вінницька область).

Гейгнер мав славу першокласного піаніста, диригента і композитора. Він став автором оперети про життя емігрантів «До тих берегів», музики до балету «Маски міста», багатьох сольних інструментальних п'єс та аранжувань для джазового оркестру. Усі ці твори були створені ним в Китаї [139-141], але жодний з них не зберігся – їх було знищено в роках японської окупації або після повернення Гейгнера на Батьківщину. Самого ж музиканта в росії було звинувачено в шпіонажі і 1938 р. розстріляно в Москві [166].

Оркестр Гейгнера не лише супроводжував танцювальні вечірки, але й у численних гастрольних виступах виконував багато творів у джазових ритмах. Зі своїм оркестром він «з великим успіхом давав багато концертів різними містами Китаю – в Пекіні, Циндао, Тяньцзині, Дайрені і Шанхаї [172, с. 109], а також містами Японії та США. Таким чином, він інтенсивно поширював саксофон в інших провінціях, постійно привертаючи до цього інструменту ширшу увагу китайського населення та сприяючи збільшенню кількості творчої молоді, що прагнула навчатись гри на ньому. Важливим в цьому процесі постає формування усвідомлення відсутності необхідних педагогів.

З інших найважливіших колективів, що обслуговували танцювальні заходи, став джазовий оркестр Дмитра Таїрова, контрабасиста з Одеси (знову з України!). Власне, перевчившись у музичному інституті Харбіна, саме Таїров став першим виконавцем в Китаї на сузафоні, а зі своїм колективом отримав щасливу можливість реалізувати себе як виконавець і «втамувати свою спрагу до джазової імпровізації, багато концертував і тим самим пропагував кращі зразки світової джазової музики» [172, с. 111]. Також Таїров залишив про себе спогади як про викладача саксофону в Вищій музичній школі Харбіна. Важливою постає й інформація, що саме Таїров відкрив світові постать Олега Лундстрема, випускника Харбінського музичного технікуму і організатора в Шанхаї знаменитого біг-бенду. Таланти Лундстрема Таїров розпізнав серед багатьох інших учнів школи і з ним розпочинав свою діяльність в створеному

біг-бенді. За прихильність до джазової музики і праці в цьому виді мистецтва (ще й за кордоном!) після повернення на Батьківщину Таїров понад двадцять років перебував у тюрмах і таборах Далекого Сходу, після смерті Сталіна в 1954 р. його було реабілітовано [177].

В справі привернення уваги до саксофону і в поширенні саксофонної гри на теренах Китаю Гейгнер і Таїров спричинились не лише своєю виконавською діяльністю та участю в танцювальних вечірках і балах. Беручи найширшу участь в організації цих заходів, вони постійно організовували збори коштів для емігрантів, у т. ч. й українських, яким доводилось у Китаї найскрутніше. Крім того, обидва вони виявили свою підприємницьку жилку – відкрили власні музичні магазини, в яких, крім іншого, організували для продажу широкий вибір платівок із записами (в т. ч. великої кількості творів класичної музики) сольних та ансамблевих творів джазової та естрадної танцювальної музики в виконанні кращих відомих на той час світових джазових саксофоністів – Дюка Еллінгтона, Луї Армстронга, Лестера Янга, Чарлі Паркера, Джона Колтрейна, Каунта Бейсі, Елізабет Холл та ін. Результатом діяльності магазинів стало ознайомлення китайців з неперевершеними аранжуваннями Глена Міллера, з творами Бенні Гудмана та Джеймса Джонсона, із творчістю трубача Бека Клейтона, який 1935 р. навіть приїздив з концертами до Циндао і Шанхая, з творами академічних композиторів за участі саксофону Клода Дебюссі, Моріса Равеля, Антоніна Дворжака, Даріуса Мійо, Еріка Саті, Пауля Хіндемита та ін. Шляхом прослуховування грамплатівок відбувалось ще більш широке знайомство китайського населення з музичними творами, в яких важливим було звучання саксофону, а в джазовій музиці, як вже відзначалось, саксофону належала панівна роль.

Платівки із записами джазової музики розкуповувались миттєво. Чжоу Іцюнь писав, що «посилення уваги до засобів виразовості саксофону, до творів європейських композиторів, у яких вони звертались до стилізації регтайму і негритянського спірічуелсу, а найбільше до творчості кращих джазових

саксофоністів само по собі промовляло про прихильність китайців до джазової музики та їх інтуїтивне розуміння її художньої значимості» [214, с. 31].

Крім оркестрів Таїрова і Гейгнера в другій половині 1920-х рр. під керівництвом згадуваного вище випускника Харбінського музичного технікуму Олега Лундстрема з'явився перший в Китаї джазовий колектив, що майстерністю виконавського складу швидко не поступався навіть американським колективам. Зі спогадів музиканта довідуємось про важливу роль в обранні творчого амплу Лундстрема його педагога скрипки Шифферблата, який розпізнавши в ньому музиканта нового покоління і потяг до естрадної музики зауважував батькам: «Продовжуйте навчати його музики, але скрипка замала для нього – краще контрабас» [114, с. 116]. Оркестр Лундстрема відразу став неймовірно популярним, істотно збільшуючи число бажаючих відвідувати концерти колективу.

Прослуховуючи існуючі в місті гамзаписи, а надто захоплюючись виконанням оркестрами Дюка Еллінгтона, Каунта Бейсі і пізніше Луї Армстронга, Лундстрем закохався в джазову музику і, як він писав особисто – «захворів джазом на все життя, відчувши, що джазова музика може бути стимулом не лише для ніг, вона здатна впливати на людину глибоко емоційно» [114, с. 117]. Тоді й з'явилась ідея створення свого джазового колективу, до якого запросив своїх друзів – піаніста Віталія Серебрякова, трубача Олександра Гравіса і свого брата, саксофоніста. Сам він на початках виконував контрабасові партії. В першій танцювальній вечірці було зіграно популярний вальс «Осінній сон», декілька танго, блюз, п'єсу Дюка Еллінгтона «Немає джазу без свігну» і бельгійську оркестровку п'єси «Хто вкрав тигрову шкіру». Лундстрем пізніше згадував, що «в перших виконаннях його оркестру, звісно, були клякси, але навряд чи їх помітили непрофесіонали» [114, с. 119].

В виступах він виконував різні ролі: то сідав за рояль, то брався за контрабас або за диригентську паличку і, виконуючи чужі твори, мріяв про створення власних. Високі амбіції музиканта і вимогливість до себе спонукали його розпочати приватні заняття з композиції, які брав у композитора Френкеля

– біженця з Німеччини, що був учнем самого Арнольда Шенберга. Приклад професійно зайнятись композицією Лундстрем опосередковано отримав від одного зі своїх улюблених музикантів Глена Міллера. Лундстрем захоплювався його аранжуваннями популярних мелодій і прагнув робити такі ж цікаві і досконалі свої, проте відчував, що йому бракує в цьому знань. Зачитуючись будь-якою доступною інформацією про Міллера Лундстрем виявив, що перед тим, як стати знаменитим аранжувальником, він свого часу теж серйозно вивчав композицію.

Важливою подією стало відкриття в кінці 1930-х рр. в Шанхаї китайського кабаре «Байюемен», в оркестрі якого, крім інших, грав китайський саксофоніст Чжен Дерен (*Zhen Deren*) [225, с. 12].

На початку 1930-х рр. зі США до Китаю приїздив джазовий оркестр Роя Нобла, який виконував багато творів у свінгових ритмах і поширював тут улюблені на Заході танцювальні п'єси «*Night, Stars and You*», свінгові пісні «*Mood indigo*» і «*San around the corner*». Ці пісні миттєво підхоплювались, охоче співались і швидко розповсюджувалися в колах китайських мешканців. Джазова музика полонила їх своєю чуттєвістю і свободою відкриття емоцій, тому чимдалі прилучення населення до джазової і популярної музики ставало всеохоплюючим.

У вирі розгортання цих подій і все більшого прилучення китайців до популярної музики на думку спадає вислів китайського дослідника Жао Джіна, який відзначав: «сучасна культура, що отримує все більше ознак універсальності, передбачає руйнування бінарної опозиції Схід-Захід, подолання стану їх «чужості» та незрозумілості» [56, с. 42]. В ході описаних подій вбачаємо зародження специфічної, можливо й небезпечної тенденції, що в світовій музичній культурі на початку ХХ ст. зародилась і в кінці цього ж століття та особливо на початку ХХІ-го різко почала виявлятися у формі конкуренції масової культури з академічною.

Описані явища про всеохоплююче прилучення китайського населення до джазової і популярної музики вказують на те, що в Китаї розпочався його

поступовий вступ в епоху глобалізації. Панування ідеології споживання та особистого комфорту почали визначати якості нового культурного простору. Якими б не були прогресивними шляхи і методи описаного захоплення саксофоном, що на цьому етапі виявились можливо найбільш дієвими у справі його поширення в Китаї, вбачаємо в цьому початок тенденції до опинення сфери академічної музики в закутках культури широких пластів споживачів мистецтва. Сфера академічної музики опиняється дещо на периферії культури, в той час, коли активно зростає значення медіа культури. Проте, важливим тут стає висновок Жао Джіна: «В ході різноманіття культурного розвитку країн Сходу в сприйнятті західної культури виявляються дві головні тенденції: негативна, породжена гегемонією і нестримною експансією масової (західної) культури та позитивна, що поєднує культурну співпрацю із західними країнами з розвитком власної національної культури та спираючись на свої традиційні цінності» [56, с. 55].

Отже констатуємо, що в Китаї вже на етапі ще не сформованої професійної музичної творчості вже почала зароджуватись тенденція конкуренції академічного музичного мистецтва з масовою та популярною культурою. Також відзначимо, що в цьому русі китайські музиканти – виконавці і композитори – від самого початку намагались бути вірними національним традиціям (ідея, що закарбована в мисленні і ментальній сутності китайців упродовж багатьох віків), зберігати їх за будь-яких умов та розвивати для майбутнього процвітання.

Щодо другого фактору – початку насиченої гастрольної діяльності джазових зарубіжних виконавців у Китаї, від 1920-х рр. сюди масово почали приїздити виконавці на саксофоні з різних країн Заходу. Серед них було багато і колективів найрізноманітніших складів, і сольних джазменів. Китайців у джазовій музиці однаково приваблювали її чуттєвість та імпровізаційність. Адже саме імпровізаційність стала однією з основоположних рис джазової музики, «сформувавшись як метод вільної фантазії, в якому композитор і виконавець мають рівні одночасні функції авторства, komponування,

вигадливі та інтерпретації» [107, с. 88]. Джазові виступи показали метод досягнення «свободи», якої так прагне більшість людей в усьому. Природа творення джазової музики є такою, коли в нотному тексті може бути подана лише мелодія. Маючи її текст перед собою, музиканти можуть вільно, в силу своєї фантазії та уміння імпровізувати гармонічний і ритмічний супровід впродовж довільного часу. При цьому безпосередньо під час концертних виступів в ході вільної імпровізації може створюватись безліч варіантів одного й того ж твору. Приїжджі музиканти вперше познайомили китайців з подібною формою музикування безпосередньо на сцені, чим відкрили для них всеосяжність розуміння гасла «творчої свободи».

В цих формах музично-мистецького життя в китайському соціумі з'являлась можливість пізнання нового інструментального (саксофонного) мистецтва – нового в сенсі тембрових, гармонічних та сповнених безмежної імпровізаційної свободи ритмічних характеристик, використання незвичних для традиційного духового виконавства прийомів швидкого ансамблевого гліссандування, що відбувалось в грі одного-двох або й великої групи саксофонів. Внаслідок використання цих прийомів несподівано утворювались нечувані раніше альтеровані акорди, що додавали музичним творам особливої свіжості та новизни, відчувались незвичні ефекти гри ладів, суміщення тональностей та неймовірна свобода музичного висловлення. В назрілій ситуації «прагнення до оновлення життя на всіх рівнях» – гасла, що превалювало в свідомості суспільства цього періоду – сповнена новизни і приємна для слухання саме така музика притягала найширші кола різновікової аудиторії, полонила, хвилювала незвичною для китайців свіжістю фарб і музичного висловлювання, підвищувала емоційний рівень сприйняття саксофонної музики і спонукала до широкого засвоєння гри на цьому інструменті.

Особливому посиленню уваги до саксофонного мистецтва сприяла й зростаюча можливість від 1930-х рр. ознайомлюватися в записах із творчістю найкращих західних виконавців – Лестера Янга, Чарлі Паркера, Джона

Колтрейна, Бенні Гудмена, Глена Міллера, а пізніше – й «наживо» почути гру професіоналів світового масштабу – бельгійського саксофоніста Аллана Креппена, італійця Федеріко Мондельчі, француза Клода Делангля. Велика роль в цьому належить також творчості американського саксофоніста Кенні Джі (Інокентя Гореліка, що походив з України, з м. Одеса), який після гастрольного перебування в Китаї створив саксофонні аранжування двох найбільш улюблених в Китаї популярних пісень – «*Jasmine flower*» («Квітка жасмину») і «*The moon represents my heart*» («Місяць відображає моє серце»). Відтоді ці саксофонні мелодії до теперішнього часу залишаються одними з найбільш знаних і відомих по всій Піднебесній.

При реконструкції хронологічної послідовності проникнення саксофону в китайське середовище та наступний розвиток саксофонного мистецтва спробуємо здійснити короткий порівняльний аналіз ключових подій концертно-виконавського життя в цій сфері в Китаї та в США, звідки цей вид творчості перенісся до Піднебесної і вже на етапі знайомства швидко укорінився там. Спостереження за цими явищами дозволяє провести певні аналогії щодо розгортання шляхів професіоналізації саксофонного мистецтва.

В Сполучених Штатах Америки вперше систематичні концерти академічної саксофонної музики почала організовувати французька виконавиця Еліза Холл. Через погіршення здоров'я вона була змушена переїхала сюди з Парижу в кінці 1890-х рр. Холл, що народилась і проживала у Франції – саме в тій країні, де вже до її народження в музичних інституціях існували класи саксофонної гри, були створені перші важливі наукові праці (підручник Крестона і масштабне дослідження Берліоза), де саме її країни-композитори в прагненні створення більш яскравої щодо тембрового аспекту характеристики образів почали включати саксофон до партитур своїх творів і накопичили доволі об'ємний репертуар – відразу творчо відреагувала на цю новинку і розпочала власну діяльність як виконавиця. Безмежно захоплена в саксофонну музику, вона давала в Парижі багато концертів, у яких виконувала твори французьких композиторів.

Її репертуар швидко став не лише якісним, а й доволі об'ємним. Це твори Г. Берліоза, Ж. Бізе, С. Франка, Г. Форе, К. Дебюссі, В. д'Енді, Е. Калле, П. Жільсона, Ч. Лефлера [105, с. 76-78] – тих композиторів, з якими вона підтримувала творчі контакти. В дослідженні Д. Максименка «Рапсодія К. Дебюссі: до проблеми становлення концертного саксофонного академічного репертуару» (2012) автор наводить ряд прикладів, коли для аматорки Холл деякі з перелічених вище найвідоміших композиторів Франції в 1920-х рр. створювали свої композиції, орієнтуючись конкретно на рівень її виконання і навіть нерідко присвячували свої твори особисто Елізі Холл [121, с. 51]. До таких належать Рапсодія К. Дебюссі, «Хоральні варіації» В. д'Енді, п'єси «Жінка і саксофон» Е. Калле та «Легенда для саксофону» Ф. Шмітта, три п'єси Ч. Лефлера, Концерт для саксофону П. Жільсона та інші.

На американському континенті мистецтво джазу вже опосередковано і підсвідомо розвивалось у музичному побуті негритянських спільнот, що навіть нічого не знали про джаз. Це виявлялося в них у вигляді співу народних пісень і виконання танцювальної музики – в виконанні спірічуелсів, блюзових і регтаймових мелодій. Їх «чудернацька» для європейського слухача ритміка була насичена вільними метрами, що внаслідок несвоєчасного, звиклого для європейців акцентування сильних долей такту створювали враження немов пульсації легкого похитування, надто частим вживанням синкоп, більшість з яких були несподіваними і тому немов «розхитували» відчуття насправді дуже чіткої квадратної побудови мелодії та ін. Ці особливості стануть саме тими характеристиками, що згодом будуть усвідомленими і використовуваними в джазовій музиці.

Коли американські професійні та навіть народні музиканти познайомилися з саксофоном, його близькістю до різних тембрів людського голосу, м'якою наспівністю і його безмежними можливостями зокрема й щодо ритмічної гнучкості, ці якості негритянського фольклору відразу увійшли до арсеналу засобів музичної виражальності інструменту і назавжди залишились базовими.

Початок саксофонного виконавства у США пов'язують саме з постаттю Е. Холл (1853-1927) – виконавиці-аматорки, що була безмежно закоханою в саксофонну гру. В прагненні ще більше розширити власну концертну діяльність, крім сольних концертів вона прагнула розгорнути оркестрове виконавство. Для цього в Бостоні Холл створила джазовий оркестр (*Orchestral Club of Boston*), до складу якого залучила відомих їй інших музикантів-аматорів. З цим оркестром вона систематично виконувала твори існуючого на цей час репертуару, включаючи до програм концертів твори Г. Берліоза, Ж. Бізе, С. Франка, Г. Форе. Важливим щодо дослідження творчої постаті цієї заповзятій саксофоністки стає думка Ло Куна: «Творчість Е. Холл неможливо віднести до тієї скарбниці, яку складає творчість наступних видатних саксофоністів світу, але вона є важливим початком на шляху розвитку виконавства і появи наступних блискучих віртуозів саксофонного мистецтва» [105, с. 171].

Додамо, що впливаючи на аспекти гендерної специфіки в розвитку саксофонного мистецтва, її творча діяльність послугувала своєрідним трампліном і потужним поштовхом до розгортання зокрема колективного (ансамблевого) виконавства серед саксофоністок-жінок. Щоправда, її наступниці зосередились у сфері джазової музики. Разом з Елізою Холл їх творчість дала змогу переконатись насамперед у широкій доступності цього інструменту та в популярності джазової музики. Про це засвідчує великий попит на концерти жіночих колективів та здійснення ними концертних турів у багатьох країнах світу на різних материках, у т. ч. й на Азійському континенті – в Індії, Японії, Кореї, Китаї. Окреслюючи значення Е. Холл в історії розвитку саксофонного мистецтва наголосимо, що в шереху найбільш визначних виконавців світу саме під впливом її прикладу почала розгортатись виконавська творчість багатьох інших жінок-саксофоністок, що зробили свій вагомий внесок у розвиток мистецтва гри на саксофоні не лише Франції та США, але й усього світу.

Лише після Е. Холл наприкінці 1930-х рр. у США з'явилась творчість справжніх метрів джазової саксофонної музики – віртуозного свінгового

імпровізатора Лестера Янга (1909-1959), справжнього новатора в сфері джазової гармонії і ритміки Чарлі Паркера (1920-1955) та винахідника нової джазової поліладової лексики Джона Колтрейна (1926-1967). Принагідно вкажемо, що із записами виконуваних ними здебільшого власних творів, а також із записами неперевершених зразків американської оркестрової музики під керівництвом Дюка Еллінгтона, Роя Нобла і Каунта Бейсі китайські мешканці отримали найширшу можливість знайомитись, купуючи та прослуховуючи платівки з музичних магазинів Давида Гейгнера і Дмитра Таїрова.

Щодо впливу Е. Холл на становлення концертного життя Китаю в сфері саксофонного мистецтва, вкажемо, що подібних до створеного нею *Orchestral Club of Boston* дуже швидко з'явилося чимало інших жіночих джазових колективів, що здійснювали гастрольні тури містами світу, діставшись самого Китаю.

За матеріалами праці «Жіночі гурти початку ХХ-го століття – щаслива історія» [239] було встановлено, що серед таких були колективи із Західної Європи, США і навіть Південної Кореї: зі США «Квартет сестер Шустер» (*The Schuster sisters saxophone quartette*); Квартет під орудою Єви Дарлінг «Чотири дружніх дівчиці» («*The Darling saxophone four harmony maids*»); нонет під керівництвом Хелен Льюїс «Хелен Льюїс та її синкопуючі дівчата» («*Helen Lewis and her all-girl jazz syncopators*»), до складу якого входило вже аж одинадцять саксофоністок; септет з Франції «Наївні та простодушні» («*The ingénues*»), що складався з шести саксофоністок та акордеоністки; квартет з Нідерландів під керівництвом однієї з перших вже професійних жінок-саксофоністок зі США Клари де Фризи «Леді з джазу» («*Jazzladies*»); тріо сестер з Південної Кореї «Капа МакЛовер і її синкопи» («*Capa McLawler & Syncoettes*»), що в цих же 1930-х рр. у різних містах Китаю давав по кілька десятків концертів, нерідко й разом з Едом Салліваном, що вже мав славу одного з найвидатніших саксофоністів світу .

Важливість концертних виступів цих жіночих колективів по всьому Китаю полягає в тому, що вони стали першими прикладами проникнення концертуючого саксофону в простір китайської музичної культури. Усі ці колективи з величезним успіхом неодноразово гастролювали в Китаї впродовж другої половини 1920-х – першої половини 1930-х років. Згадуючи професійних виконавиць, мистецтво гри на саксофоні яких китайське населення ще не було готове належно оцінити, але сприйняло з великою цікавістю та повагою, виділимо незалежні одна від одної сольні гастролі американських саксофоністок Едни Кроусон (*Edna Crowson*, 1919-1988) та Іри Хаттон (*Ira Hutton*, 1916, м. Одеса, Україна – 1984).

Незважаючи навіть на те, що під впливом діяльності існуючих оркестрів, серед яких були китайські виконавці і від початку 1940-х рр. вже з'явилося декілька своїх починаючих національних саксофоністів (відомими серед них постають Чжен Жуньчунь (*Zhen Rung Chung*), Цю Цзунлян (*Cu Qhunlan*) і Чжен Дерен (*Zhen Deren*) [255, с. 7; 12], все ж ще не спостерігається поява національних композиторів, які б виявляли цікавість до саксофонної творчості, не спостерігається також й прагнення увести гру на цьому інструменті до переліку навчальних дисциплін на жодному із заснованих у різних провінціях музичних відділів при інститутах чи в консерваторії.

Фань Шенці (*Fan Shengqi*, 1933, провінція Шаньдун – 2009, Далянь) став першим китайським музикантом, що повністю присвятив свою творчу діяльність саксофонному мистецтву. Саме йому належить першість у починанні створення музичних композицій для саксофону і навіть включення в них специфічних особливостей ладових та метро-ритмічних елементів китайської музики. Подібний підхід до творчості був притаманним китайським композиторам в усіх видах творчості для європейських музичних інструментів. Шенці свідомо використав його навіть у музиці для саксофону, що на цьому етапі стверджував себе в Китаї як джазовий інструмент.

Прилучення до музики Фань Шенці, вихідця з інтелігентної артистичної родини, розпочалося в Харбіні, де він, шістнадцятилітній юнак, самостійно

відвідуючи концерти симфонічного оркестру мріяв стати диригентом, в якому буде керувати великим колективом і супроводжувати спів знаменитих співаків. Його мрія здійснилась, і вже на початку 1960-х рр. він став диригентом і художнім керівником мистецької трупи рідного Даляня, супроводжуючи виконання пісень відомих у його провінції співакам Лі Гуй, Су Сяомін, Чжан Бібо і Вей Вей.

Під час навчання в Шеньянській консерваторії 1984 р. взяв участь у симпозіумі саксофоністів у Шанхаї, де був визнаний найбільш перспективним молодим виконавцем. Після закінчення консерваторії (1986) працював професором Школи мистецтв у Даляні, де викладав співи і гру на саксофоні. В цей час його також було прийнято до місцевого відділення Асоціації китайських музикантів, Асоціації аматорських симфонічних організацій і призначено головою «Об'єднання оркестрів саксофонної гри» та членом суддівської команди «Національна молодіжна освіта».

Педагогічну та адміністративну працю він постійно поєднував з сольними концертними виступами на саксофоні в Китаї і за кордоном, читав лекції на різноманітні теми про європейську класичну і сучасну музику.

В середині 1980-х рр. Шенці вдалось чути надто оригінальну для китайських слухачів гру неперевершеного Кенні Джі. «Кенні Джі істотно розширив репертуар китайської національної музики для виконання на саксофоні, коли записав у своїх альбомах ряд найбільш улюблених китайських пісень: «Квітка жасмину» («*Jasmine flower*») та «Місяць репрезентує моє серце» («*The moon represents my heart*») [107, с. 95]. Під впливом почутого, 1989 р. Фань Шенці опублікував свій альбом сольних п'єс, вихід якого в саксофонному світі Китаю (поки ще це був світ аматорів) викликав сильний резонанс. В засобах масової інформації – на радіо, в критичних дописах оглядачів музичного життя в пресі про ці твори писали: «... вони, як і п'єси Кенні Джі в Америці, стануть золотим фондом Китаю» [103; 108]. Водночас зустрічаємося з полярною амбівалентністю в оцінках цих п'єс, оскільки зарубіжні критики висловлювали іншу думку як таких, що викликають певну заклопотаність.

В прагненні вдосконалювати власне мистецтво саксофонної гри, Шенці 1990 р. особисто організував собі подорож до США. В Бостоні він мав можливість творчого спілкування з відомими американськими джазовими саксофоністами, для яких грав свої твори – п'єси в національному стилі «Лян Чжу» і «Люблю тебе, сніг у Сайбеї», в яких використовував блюзову ритміку. Крім цих творів Шенці представив власні аранжування для саксофону декількох китайських народних пісень: «Уссурійський човен», пісні з провінції Юньнань «Протічні води» та шаньдунської народної пісні «Пісенька з Йіменшань». Американські музиканти були вражені професійністю гри Фань Шенці, висловлюючись про неї як велику сенсацію і назвали його «королем східного саксофону».

Окрилений високим визнанням, музикант вирішив наступні свої концертні виступи присвятити джазовій сфері. В цьому пориві з'явилося декілька його наступних п'єс для саксофону – «Любов до моря», в якій знову використовував інтонації тайбейського фольклору. П'єса, як і сама гра Фань Шенці викликала бурхливі емоції: «Музика сповнена спокою, відтворює тепло сердець китайського народу та відчуття м'якості морських хвиль. ... Мистецтво гри пана Шенці незрівнянне. Відтворюючи м'які злети і падіння морських хвиль, він вповні показав нам багатство використання імпровізації при вільному висловлюванні своїх сокровенних почуттів» [237, с.255]. Музика п'єси «Жіноча молитва» нагадує народні релігійні мелодії провінції і створює атмосферу святості і забуття.

Фань Шенці залишив ряд окремих п'єс, найпопулярнішими серед яких залишаються «Люблю тебе, сніг у Тайбеї», «Любов до моря», «Жіноча молитва», «Море мрій» і декілька танців для танцювальних балів та раніше створену збірку прекрасних мелодій для саксофону, нав'язаних різними життєвими явищами та спостереженням картин рідної природи: 1. Пісня Їнгу; 2. Пам'ять; 3. Пастораль; 4. Лян Чжу; 5. Прогулянка столицею; 6. Річка Сяохе; 7. Кохання на тлі пейзажу; 8. Зустріч на пляжі; 9. Чудовий стрибок; 10. Мій шлях; 11. Снігова гора; 12. Повернення додому.

Навчаючи студентів гри на саксофоні, Фань Шенці був запрошений для презентації їхньої майстерності на американсько-китайський форум у США, де його власне мистецтво вже було високо оцінено. В ході заходу передбачалось відібрати кращих студентів для обміну. Після повернення на Батьківщину виступи відібраних кращих з них багато транслювались на центральному далянському радіо і телебаченні в програмі під назвою «Долина Чжао-міна Sax».

Учні класу аматора Фань Шенці в останні роки стають щоразу більше відомими в світі. Після його початкової школи багато з них продовжували навчання в Центральній Пекінській та в консерваторіях Сичуані, Тяньцзиня, Гуаньчжоу, Шеньяна і Шанхая, в Австрійській консерваторії, Американській музичній школі Eastman, в Одеській національній музичній академії імені А. Нежданової в Україні. Серед таких виявлено саксофоністів Тао Сунхао, Рен Цзюнь, Ван Юйжань, Ду Інцзяо, Гао Сінь.

Розширення репертуару для саксофону в Китаї завдяки гастрольним виступам знаменитих саксофоністів світу та композиторській і виконавській творчості першого представника в цій галузі Фань Шенці стали важливими кроками на шляху відкриття класу саксофону в консерваторіях Ченду і Пекіна та появи великої кількості перших знаменитих в цілому світі китайських молодих виконавців.

В царині професійної академічної музики Китаю XXI століття позначене нечуваним сплеском розвитку в усіх сферах музичного мистецтва. Здобутками китайських музикантів у галузях виконавства, композиторської творчості, педагогічної праці, наукових досліджень та публіцистики сьогодні захоплюється увесь світ. Результати праці китайських виконавців, композиторів та музикознавців щоразу опиняються в центрі уваги, прискіпливого аналізу та наукового вивчення найбільш авторитетними світовими дослідниками. Це відбувається завдяки не лише все більшій появі справді вагомих, світового значення досягнень китайських саксофоністів, різке зростання фахового рівня

яких упродовж останніх декількох десятиліть викликає стійкий резонанс у суспільстві та музичній громадськості.

Серед таких – поява численних яскравих перемог китайських сольних саксофоністів та камерно-інструментальних колективів із саксофоном у найскладніших і найпрестижніших музичних конкурсах Європи, Америки, Азії; організація в найкрупніших містах Китаю міжнародних конкурсів, фестивалів класичної музики та симпозіумів за участі провідних музикантів Китаю та світу; поява великої кількості нових творів китайських композиторів, що привертають увагу красою національних мелодій і бездоганністю їх втілення у складну музичну тканину сучасних технік; поява свіжих за новизною і проблематикою наукових музикознавчих праць; розробка сучасних форм роботи зі студентами і навчальних програм із залученням найсучасніших технологій; спорудження і відкриття унікальних, оснащених найновітнішими інженерно-акустичними знахідками концертних залів тощо.

1. 3. 1 Особливості відкриття класу саксофону в Сичуаньській консерваторії та його значення в становленні китайської саксофонної школи

В перших десятиліттях ХХІ ст. в поступі розвитку саксофонного виконавства, наймолодшого з усіх існуючих видів музичної творчості Китаю, спостерігаються грандіозні зміни. Адже відомо, що професійна гра на саксофоні розпочала свій розвиток у Китаї лише від 1998 р., коли вперше в Пекінській консерваторії на факультеті інструментальної музики було відкрито клас саксофону. Його засновником став Лі Маньлун (*Li Manlung*). Саме його вважають першим педагогом у Китаї, що розпочав викладати дисципліну «професійна гра на саксофоні». За це в середовищі музикантів він отримав титул «першовідкривача і основної рушійної сили в китайському класичному саксофонному виконавстві», а також «найбільш впливової особи в колах китайських виконавців на духових» [180, с. 3]. Прирівнюючи значення здобутків Лі Маньлуна до досягнень Марселя Мюля – основоположника

дисципліни «саксофон» у Паризькій консерваторії, голова Всесвітньої асоціації саксофоністів і професор саксофону Паризької вищої національної консерваторії музики і танцю Клод Делангль назвав його «китайським Марселем Мюлем» [107, с. 138]: «Слухаючи лекції Мюля та виступи на концертах, студенти усвідомлюють красу і яскраву майбутність китайського саксофонного мистецтва і тому мають можливість швидко зростати» [24, с. 33-34].

Вже 2005 р. Лі Маньлун уперше в Китаї включив саксофон до участі в конкурсному русі, коли було засновано Перший всекитайський конкурс виконавців на дерев'яних духових інструментах. Справжньою сенсацією стали результати конкурсу, коли до фінальної шістки потрапили всі четверо його студентів.

Гостро розуміючи проблему повної відсутності професійного академічного репертуару для саксофону соло в Китаї, Лі Маньлун розпочав працю над його створенням, розширивши перелік музичних композицій до нечуваних розмірів. Він особисто здійснив глибокий аналіз творів світової класичної інструментальної музики, запропонував власну інтерпретацію і виконав у концертах понад сто відібраних кращих з них у власних перекладах та аранжуваннях. Подібної концертної і перекладацької активності у всьому Китаї не знає жодний педагог не лише серед духових інструментів, але навіть й струнних та клавішних.

Лі Маньлун постає постійним учасником концертів на каналі *Musical Television* (MTV), ініціатором та організатором великої кількості циклічних концертів, у яких постійно виступає особисто і спільно зі своїми учнями. Серед таких – «Нові аранжування для саксофону», «Тайваньські концерти саксофонної музики», «Китайсько-французькі концерти саксофонної музики», «Концерти Лі Маньлуна та його учнів», «Молодіжні концерти духових інструментів Центральної консерваторії», «Концерти, присвячені виконанню творів всесвітньовідомих композиторів» (в цих велике зацікавлення професор приділяє навіть специфіці гендерних ознак творчості, підготувавши і

виконавши багато концертів з творів композиторок-жінок). Особливу увагу слухачів завжди привертають концерти з серії «Спеціальний концерт, присвячений новим аранжуванням для саксофону», в яких у його інтерпретації періодично пропонуються нові опрацювання для саксофону сольних творів європейської класики, серед яких зустрічаємо твори барокової музики, класичної, романтичної, імпресіоністичної. Це – переклади творів А. Кореллі, Л. Боккеріні, Й. Гайдна, Ф. Шуберта, В. А. Моцарта, А. Дворжака, С. Франка, К. Дебюссі та багатьох інших. Ду Лін у статті «Лі Маньлун – флюгер китайських саксофоністів» [51, с. 4] відзначав, що Лі Маньлун упоминав про велику допомогу йому в цій роботі праці з інструментування бельгійського музикознавця, композитора і педагога Франсуа Геварта [240]. Ця ремарка Ду Ліна засвідчує не лише про високу ерудицію музиканта і вказує на вдумливий професійний підхід Лі Маньлуна до перекладацької роботи, але й про його високу освіченість, зокрема про вільне володіння іноземними мовами (англійською, французькою).

Лі Маньлуну належить першість у пропозиції раціонального методу регулювання звучання при використанні в процесі гри на саксофоні дихального апарату. Свої практичні здобутки він підсумував в опублікованих перших серед китайських національних авторів наукових дослідженнях «Щоденна практика гри на саксофоні», «Класичні музичні твори у виконанні на саксофоні», «Виконання народних мотивів на саксофоні», «Саксофонне виконавство на VCD» та інші. Видана в Пекіні 2012 р. праця «Управління звуком у класичному саксофонному виконавстві і стилі» [91], створена як певне узагальнення результатів його власної виконавської практики, до цього часу вважається вершиною китайської наукової думки про методи напрацювання навичок для оволодіння тембровим багатством саксофону. Професор Пекінської центральної консерваторії У Чжан, характеризуючи здобутки Лі Маньлуна писав: «Ця праця є першою в Китаї дуже серйозною і успішною спробою розробки нової теми» [180, с. 14]. Коли наступного року з матеріалами цієї роботи Лі Маньлун виступив на симпозіумі саксофоністів у Канаді, а її тексти

перекладено англійською, з результатами праці змогли ознайомитись найширші кола саксофоністів. За цікаві спостереження та узагальнення практичних досягнень ряду кращих саксофоністів світу і власного виконавського досвіду Маньлуна, цю роботу було високо оцінено, а за китайським саксофоністом закріпилась думка як про кращого фахівця в сфері методичної роботи.

За практичний вагомий і неоціненний внесок в галузях науково-методичної, педагогічної і виконавської роботи китайські саксофоністи з невідомим пієтетом називають його «гідним лідером, прогресивність і результативність новаторських ідей якого поки ще нікому не вдалось перевершити» [51, с. 21]. Професор першого в Китаї відділу професійної гри на саксофоні став особливо затребуваним, його призначили головою Наукової асоціації саксофоністів Китаю, запрошують до співпраці, крім Центральної Пекінської консерваторії, для проведення систематичних лекцій та консультацій Театральний спеціалізований університет культури і мистецтв, консерваторія Центрального університету національних меншин, а також Університет мистецтв Лонг-Айленда в Пекіні [24, с. 34].

Після Пекіна через два роки (2000) аналогічний клас саксофонної гри було відкрито в м. Ченду в Сичуаньській консерваторії⁶, з лав якої, як і з Пекінської, вийшло чимало талановитих музикантів, що активно долучились до закладання фундаментальних основ розвитку національної виконавської, методично-педагогічної та композиторської саксофонної школи. Серед базових засад роботи педагогів Сичуаньської консерваторії постала інтенсивна співпраця з педагогами аналогічного відділу Пекінської консерваторії, створеного двома роками раніше Лі Маньлуном.

За прикладом цих консерваторій впродовж перших двадцяти років XXI ст. класи саксофонної гри швидко почали відкриватися й в інших вищих навчальних закладах – у Шанхайській консерваторії, на музичних факультетах університетів Шеньчжен і Гуаньчжоу, в Ланьчжоуському університеті мистецтв,

⁶ Сичуаньська консерваторія розташована в м. Ченду – одному з найкрупніших адміністративних і культурних центрів провінції Сичуань.

в Коледжі популярної музики в Ченду, Інституті культури та мистецтв Сичуані в м. Мянъян та багатьох інших.

Для здійснення успішної роботи виконавсько-педагогічний колектив на чолі з ініціатором відкриття відділу – висококласним саксофоністом, композитором, педагогом і суспільно-музичним діячем, на цей час вже добре відомим не лише в Китаї, а й далеко за його межами Лі Юйшеном (*Li Yusheng*, нар. 1957 р. в м. Чунцин⁷) прийняв рішення поставити перед собою коло необхідних першочергових завдань і систематизувати напрями роботи. Перед організаторами відділу, як одного з перших фахових осередків цього виду інструментального мистецтва в провінції Сичуань, першочерговим завданням постала організація навчального процесу. Великою проблемою в вирішенні цього стало знаходження відповідних фахівців для педагогічної постійної або, можливо, й тимчасової роботи.

Цікавою ознакою початкового педагогічного складу відділу саксофонної гри відзначаємо, що більшість з них були викладачами гри на кларнеті, які швидко «перепрофілювались» на саксофоністів.

Організуючи відділ саксофонної гри, Лі Юйшен насамперед запросив до праці декількох відомих йому талановитих і перспективних національних молодих саксофоністів – випускника Шеньянської консерваторії (1986) по класу кларнет Гу Чжаоміна, що після закінчення консерваторії відразу перекваліфікувався на саксофоніста і вже 1989 р. видав свою першу збірку п'єс «Веселий саксофон», з виконанням яких багато виступав у різних провінціях Китаю; соліста-саксофоніста провідного в Китаї Національного ансамблю пісні і танцю з Шанхая Лу Тінвея; композитора і саксофоніста з Шанхая Чжана Сяолу [23; 50; 117;]; викладачів саксофону з Шеньянського університету, що працювали там на непостійній основі, Гу Чжаогуя і Лу Тінсю (тих, кого запрошували на роботу до університету при потребі, головню – при необхідності збільшення числа виконавців духового оркестру); а також за сумісництвом завідувача відділу композиції Сичуаньської консерваторії Гао

⁷ Чунцин⁷ – один з найкрупніших і найсучасніших мегаполісів Китаю, історія культурного розвитку якого сягає понад три тисячоліття.

Вейцзе та для постійної роботи декількох інших місцевих композиторів, що вже серйозно заявили про себе в галузі саксофонної музики, Лу Чжон Ю і Лінгола. Одним з наймолодших педагогів став вихованець першого випуску класу Лі Юйшена, Лю Іхуа. [143; 144; 176; 194; 209].

В процесі невтомної праці, відданості цих педагогів саксофонному мистецтву і постійній співпраці з провідними майстрами Заходу за двадцять років вони зуміли піднести китайське саксофонне мистецтво до рівня однієї з найбільш розвинених галузей музичного мистецтва в світі.

Для характеристики індивідуальних ознак діяльності кожного з них далі в роботі, спираючись на зібрану в різних джерелах сукупність подій та фактів, буде описано аспекти їх творчої праці. При використанні запропонованого нарративного аналізу це може допомогти скласти загальну картину творчих досягнень роботи відділу перших кількох десятиліть його існування. Підсумування перших важливих наслідків праці китайських педагогів у взаємодії із західними фахівцями дозволило констатувати про правильність обраного курсу. Вивчення цих аспектів та перших значних результатів сукупної діяльності педагогів стає важливим для осмислення значення їх спільної праці в сенсі закладання потужної основи для подальшого стрімкого формування явища «саксофонна школа Китаю».

Як спостерігаємо, серед запрошених було всього декілька китайських національних саксофоністів, що безпосередньо здійснювали педагогічну практику (Гу Чжаогуй, Лу Тінсю, Лю Іхуа). До того ж усі вони не мали ґрунтовної фахової освіти в грі на цьому інструменті, але навчаючись самотужки, вже здобули репутацію прекрасних, інтенсивно концертуючих виконавців. Більшість із запрошених педагогів все ж були в першу чергу виконавцями (Гу Чжаомін, Лу Тінвей) або композиторами (Лу Чжон Ю, Гу Чжаомін, Гао Вейцзе, Лінгол), що вже мали значний досвід створення ряду професійних і вже популярних у всьому Китаї композицій для саксофону.

Оскільки своїх педагогів було вкрай не достатньо, було вирішено запросити до співпраці західних фахівців. Першим серед таких став педагог,

композитор і виконавець з Канади Пол Броді (*Paul Brodie*, 1934-2007; вихованець Паризької консерваторії в класі Марселя Мюля [255, с. 28]). Наголосимо, що ідея створення відділу саксофонної гри на Батьківщині Лі Юйшена в Сичуані, з яким у канадця вже впродовж багатьох попередніх років утвердились близькі творчі і товариські взаємини, належала саме йому.

Слава про неперевершеного саксофоніста Пола Броді ширилась світом ще від 1960-х рр. До приїзду до Китаю він з величезним успіхом вже виступив у понад 3000-ох сольних концертів у Канаді, США, Південній Америці, Європі та на Далекому Сході (в Китаї, Сингапурі та Індії), випустив кілька десятків платівок із записами виконання творів світової класики. а в 1969 р. став співзасновником (спільно із французом Еженом Руссо – іншим учнем Марселя Мюля [255, с. 27]) Всесвітнього конгресу саксофоністів. Броді вважав, що в цьому зумів реалізувати і втілити в життя свою мрію – зібрати найбільшу кількість саксофоністів з усього світу для виконання творів класичної музики. Перший конгрес відбувся в Чикаго, де взяли участь близько 1000 саксофоністів. Після першої успішної спроби конгрес проводиться кожних три роки в різних країнах, до цього часу відбувся у США, Канаді, Італії, Іспанії, Франції, Німеччині та ін. [1238, с. 48]. Броді мріяв згодом провести його й у Китаї, але поки що на Азійському континенті цей захід зміг провести лише в м. Бангкок (2009, Таїланд).

Загалом як педагог, Броді виховав велику плеяду визначних виконавців не лише в Канаді, але й у Європі та Азії. Працюючи над розвитком техніки своїх учнів, найважливішим досягненням саксофоніста він уважав принцип образності. До кращих його вихованців, що так само запевнято пропагував мистецтво саксофонної гри, належить Лі Юйшен.

Коли 2000 р. в Сичуаньській консерваторії постала ідея заснування класу саксофонної гри, Броді надієвіше долучився до організації його роботи. До Ченду він привіз і подарував усі свої авторські (видані англійською та французькою мовами), навчально-методичні праці:

«Керівництво для студентів з саксофону» (1979);

«Золоте століття саксофону» (1982);

«Виконання концертних етюдів для альт-саксофону Чарльза Кессленда» (1982);

«Довідник з саксофону» (1986),

а також три томи власних авторських сольних мелодій [74, с. 59].

Важливим серед подарованих праць став й привезений Броді навчальний посібник педагога Паризької консерваторії, де навчався Броді, Р. Летелльє «Новий метод для всіх саксофонів» (1965) [6, с. 119].

Також вкажемо, що в якості навчальних звукових матеріалів Броді привіз й ряд грамплатівок із записами власного виконання:

- Твори доби Бароко для сопранового саксофону;
- Етюди Чарльза Кехліна для альтового саксофону з фортепіано. Тут принагідно відзначимо, що вивчаючи і виконуючи твори одного зі своїх високо шанованих композиторів і музикологів Франції Ч. Кехліна (*Charles Koechlin*, 1867-1950, випускник Паризької консерваторії в класах Ж. Массне з композиції та оркестровки і в Г. Форе з композиції), Броді привіз його «Трактат про оркестровку» в чотирьох книгах, яким нерідко користувався особисто;
- Пол Броді грає на альтовому і сопрановому саксофоні;
- Пол Броді грає на сопраніно і сопрановому саксофоні;
- Пол Броді грає на сопрано-саксофоні і арфі;
- Саксофон без супроводу;
- Пол Броді і Жан-Марі Лондейкс. Дуети для саксофону;
- Квартет саксофоністів Пола Броді та ін.

До платівок Броді власноручно закупив і привіз багато нотних видань цих творів [99]. В сукупності всі ці матеріали як неоціненна і справді дуже потужна допомога, стали початковою базою для подальшого накопичення на відділі саксофону бібліотеки нотного репертуару та навчальних, методичних і звукових матеріалів.

У 1990-х рр. Броді кілька разів приїздив до Китаю з концертами, і після одного з них (1992) мав зустріч із Лі Юйшеном – випускником класу «кларнет» Сичуаньської консерваторії. Здійснюючи власну виконавську діяльність як кларнетист, Лі Юйшен відвідував багато концертів і почувши на одному з них неперевершену гру Броді, був зачарований звучанням саксофону та забажав професійно навчатися гри на ньому. Китайський кларнетист відчув, що саме творчість для цього західного інструменту незабаром охопить весь Китай, і що саксофонне мистецтво матиме тут велике майбутнє. Після спілкування із Броді, Лі Юйшен 1993 р. переїхав до Канади і вступив до Королівської академії музики в Торонто, навчання в якій закінчив 1996 р. в класі Пола Броді, здобувши «Диплом виконавця на саксофоні».

Про блискавичні успіхи молодого китайця в Канаді промовляє факт, що вже 1996 р. він став переможцем музичного телевізійного конкурсу, який проводило Радіоуправління мережі музичних програм.

Після повернення на Батьківщину, Лі Юйшена було призначено на посаду голови професійного комітету групи «Асоціації музикантів провінції Сичуань» (1998). Сумлінно виконуючи свої обов'язки, Лі Юйшен постійно організовував велику кількість слухачів, яким читав лекції з різноманітних тем професійного виконавства на саксофоні, нерідко особисто стаючи ілюстратором під час їх проведення. Також за підтримки Чунціньського муніципального комітету він періодично організовував лекції Пола Броді та одного з найвидатніших серед американських саксофоністів, педагога, виконавця і науковця Джеймса Хоуліка.

Розгортаючи наприкінці 1990-х рр. у Китаї гастрольно-концертну діяльність вже як саксофоніст, Лі Юйшен спостерігав, як стрімко збільшується число молоді, що так само палко, як і нещодавно він, мріє професійно навчатись гри на цьому інструменті. На піковому етапі розгортання цих думок Лі Юйшен спільно із Броді все ж реалізував свою мету про відкриття класу саксофону в рідній Сичуані і став (поряд із своїм наставником) його першим професором.

У пошуках відповідних фахівців для рідної консерваторії, яких у Сичуані, як і у всьому Китаї було поки ще справді обмаль, на початках було вирішено запрошувати на роботу на тривалий період або для тимчасової співпраці педагогів з усіх куточків світу. Їх відбір виявився дуже якісним, що красномовно промовляє про прагнення виховувати в Сичуані саксофоністів найвищого рівня, а вельми широке (в географічному сенсі) представництво засвідчує про надзвичайно широкі контакти Лі Юйшена та про велич його авторитету в цих колах.

Серед запрошених у різних роках були Пол Броді (Канада), Клод Делангль, Марсель Мюль, Вінсент Давид і Ежен Руссо (Франція), Алан Крепен (Бельгія), Йоганн Ернст (Німеччина), Стів Урбан (Бельгія), Федеріко Мондельчі (Італія), Мігель Налакейва (Іспанія), Джеймс Хоулік (США), Крістіан Вірт (Австрія), Карлос Агілера (Іспанія), Нобуя Сугава (Японія), Ева Рушала і Даріуш Самоль (Польща), Юрій Василевич (Україна). В цьому яскравому шереху міжнародного представництва найважливіша роль належить канадцю Полу Броді.

Усі саксофоністи, що долучились до становлення саксофонної школи в Сичуані, в різних роках початку ХХІ ст. здійснювали в провінції велику концертно-виконавську діяльність, нерідко поєднуючи її із педагогічною та лекторською. В історії розвитку китайського саксофонного виконавства ці майстри, презентуючи твори західноєвропейських та американських композиторів для соло або за участі саксофону, виконували й багато творів китайських композиторів. У прагненні підтримати китайських композиторів, а також виявляючи непідробну цікавість до багатьох їхніх саксофонних композицій, вони ставали першими популяризаторами ряду найзначніших творів китайських композиторів не лише в Піднебесній, а й далеко за межами Китаю.

Зокрема, Пол Броді став першим виконавцем «Китайських рапсодій» Хуана Аньлуня для саксофону і фортепіано; Крістіан Вірт – творів Чжао Цзіпіня «Шовковий шлях» і «Фентезі» для саксофону і симфонічного оркестру

[103, с. 98-99]; Карлос Агілера – перекладів народних пісень «Східна прохолода» і «На схід від озера» Чжана Сяолу [117, с.172]; Даніель Кйентзі та Юрій Василевич – ряд перекладів інструментальних мелодій китайської фольклорної музики; Кенні Джі – обробки для саксофону популярних китайських пісень «Закохані метелики» Фань Шенці і «Твій погляд» Су Лая.

Також кожний з цих виконавців індивідуально виконував багато іншої важливої роботи: вони проводили в консерваторії індивідуальні уроки, майстер-класи, на практиці розширювали знання китайських студентів і педагогів зі світового саксофонного репертуару, відбирали найбільш талановитих студентів-саксофоністів для подальшого їх навчання у кращих фахівців Європи та Америки, виступали з доповідями на конференціях, допомагали в організації конкурсів молодих саксофоністів провінції і нерідко були членами їх журі.

Дослідження аспектів творчої діяльності представників сичуаньської саксофонної школи видається особливо актуальним, адже для створення панорамної картини розвитку сучасної китайської музики важливими постають дослідження здобутків окремих творчих особистостей, зокрема в сфері духового мистецтва.

Сичуаньська саксофонна школа постає важливим осередком у просторі китайської музичної культури. Як засвідчує вивчення матеріалів сучасних документів, великий професійний успіх мають результати педагогічної діяльності першого професора відділу «професійної гри на саксофоні» Лі Юйшена, що за період понад двадцятилітньої педагогічної практики в своєму класі підготував близько вісьмидесяти саксофоністів. Багато з них стали лауреатами китайських та міжнародних конкурсів, здобули широкої відомості далеко за межами Китаю як виконавці і вже успішно розвивають свою педагогічну кар'єру в Сичуані та в навчальних закладах інших провінцій Китаю.

Педагогічний стиль Лі Юйшена відзначався вичерпною ретельністю у підході до всіх аспектів викладання. Провідне значення професор завжди надавав визначенню художньої образності розучуваного твору та обранню для

його вирішення засобів індивідуальної інтерпретації. Маючи прекрасну виконавську школу та великий і різнобічний творчий досвід, з яким щедро ділився з колегами і студентами, він, без сумніву, наділений талантами визначного педагога.

Лі Юйшен завжди згадував настанови свого педагога, канадського саксофоніста Пола Броді, який показав йому «справжню майстерність свого мистецтва і здатність за посередництвом свого таланту досягнути бажання вдосконалювати його в музикантів будь-якого віку і національної школи» [99].

Як палкий пропагандист творів сучасної світової саксофонної музики, Лі Юйшен докладав чимало зусиль до ознайомлення із кращими з них, огортаючи в цьому найширші кола студентів і пересічних слухачів. Разом із цим, завжди наголошував на необхідності розвивати традиції свого національного музичного мистецтва – і в створенні нових композицій, і в індивідуальній творчості інструментального виконавства. Здійснюючи роботу педагога, він проводив величезну просвітницьку роботу і завжди наголошував на тому, що нове для Китаю саксофонне музикування не слід виховувати поза традиціями та історичними зразками національної художньої творчості. Для цього, як він уважав, необхідно більше виконувати і пропагувати твори давніших і сучасних китайських композиторів і цим активніше спонукати їх до саксофонної творчості.

У виконавстві кожного свого учня Лі Юйшен постійно домагався розвивати і примножувати їх індивідуальні таланти і завжди піклувався про підготовку молодих китайських дослідників у сфері саксофонного мистецтва. На уроках виявляв неймовірне терпіння, всебічну підтримку і толерантність – ті безцінні дари, якими був наділений і впродовж багатьох десятиліть зрощував у собі.

Заснувавши відділення «професійної гри на саксофоні» в Сичуаньській консерваторії, Лі Юйшен ретельно вивчав стан саксофонної освіти в музичних школах та коледжах усієї провінції, висував пропозиції власного бачення в створенні перспектив для її подальшого розвитку та утворення професійного

розвитку китайської педагогічної системи. В цій системі вбачав просування улюбленого інструменту через школи та коледжі при великій підтримці держави. Лі Юйшен разом з іншими колегами пропонував та розробляв навчальні плани, згідно з якими повинна здійснюватись робота в цих закладах, обґрунтовував коло необхідних для всебічної підготовки теоретичних і практичних дисциплін, аргументував вимоги для учнів при завершенні кожного класу (курсу).

Участь Лі Юйшена в кооперації з професором саксофону пекінської консерваторії Лі Маньлуном та зарубіжними саксофоністами в роботі над вихованням професійних кадрів поклала початок створення китайської педагогічної саксофонної школи, яка швидко почала конкурувати із зарубіжними.

Більшість з випускників класу Лі Юйшена присвятили свою працю педагогічній сфері, але багато є й таких, що вже заявили про себе як про яскравих виконавців і навіть науковців, посідаючи почесне місце в ряді справжніх професіоналів у Китаї та добре відомих серед кращих саксофоністів світу. Виключно педагогічній праці присвятив себе Лун Ю. Більшість з учнів Лі Юйшена за його прикладом поєднують декілька аспектів діяльності одночасно. Педагогічну і виконавську працю успішно поєднують Лю Іхуа, Фу Цянь, Ван Юнжань, Чень Цян. Йі Лянь, Мей Сун та Ї Цзяїї стали кращими в педагогічній, виконавській та науковій сферах, а Ї Цзяїї дуже успішно проявив себе в композиторській творчості і, крім цього, вже навіть представив великий клас своїх випускників, яких вважають неперевершеними віртуозними виконавцями. Особливі успіхи крім широкої виконавської діяльності презентує в науково-дослідницькій сфері Гао Сін [154-155].

Серед першорядних завдань в організації навчального процесу постали також накопичення національного виконавського репертуару для саксофону і створення своєї *національної* бази наукових і методично-педагогічних програм викладання гри на саксофоні, якої в Сичуані (та й у Пекінській консерваторії) на цей час ще не існувало. До праці в консерваторію запрошували тих

саксофоністів Китаю, яких могли на той час знайти. Серед перших з них, крім Лі Юйшена, були інші професори – Юань Дін і Ї Цзяї, викладачі Мей Сун, Ян Тонг, Ян Тінген, Лі Ібо і Ма Тянью. Показовим при зростанні кількості студентів-саксофоністів (за перших два роки існування відділу їх число перевищувало 50) і недостатності педагогів для них стало запрошення на роботу навіть студентів-випускників з Пекіна.

Серед професорів відділу окремо виділимо постать Ї Цзяї – уродженця міста Лешань, провінція Сичуань. В теперішній час Ї Цзяї працює одночасно на посаді професора Сичуаньської консерваторії на кафедрі народної музики і професора на кафедрі духових інструментів, відділу «саксофон» як виконавець, педагог і дослідник.

Невтомна сподвижницька праця педагогів Сичуаньської консерваторії на чолі з Лі Юйшеном, а також використовуваний досвід зарубіжних фахівців та їх дієва комплексна практична допомога в організації навчального процесу, методико-педагогічної роботи, конкурсного руху, концертної та фестивальної діяльності і насамперед у сприянні в швидкому накопиченні необхідного виконавського репертуару, підручників і методичних розробок сприяли позитивному становленню роботи відділу і в результаті – початку справді тріумфального розвитку професійного саксофонного мистецтва Китаю.

1. 3. 2 Специфіка навчальних закладів сичуаньської провінції в професійному вихованні саксофоністів

З відкриттям класів саксофонної гри в консерваторіях Пекіна і Ченду та зростанням попиту на здобуття професійної освіти в цій галузі проблема розвитку професійного саксофонного мистецтва Китаю продовжувала залишатись відкритою. На шляху формування сичуаньської саксофонної школи як однієї із найважливіших в майбутньому складових китайської національної важливим стало утворення в Сичуані мережі навчальних закладів з фаховою підготовкою саксофоністів.

Попри те, що в Сичуані вже працювало багато зі згаданих вище кращих зарубіжних фахівців, все ж для організації ще більш успішної роботи гостро відчувалась недостатність своїх національних кадрів. У цьому контексті важливим стало те, що в перших десятиліттях ХХІ ст. чимало китайських саксофоністів почали повертатись на Батьківщину після завершення навчання на Заході. Серед таких виділимо зокрема й випускників українських консерваторій: серед найяскравіших з Києва повернулись Лю Цзюньї, Чжао Дунмей, Хе Ян, Ду Чжао, Ці Ченцюй, зі Львова – Ло Кунь, Сун Жуй Лун, Ден Цзякунь, з Одеси – Ду Ханфан, Ван Ювей, Харкова – Лі Шуе, Ван Біньбінь та багато інших. Разом з педагогами та виконавцями, що вже працювали в Ченду, вони докладали чимало зусиль для відкриття класів саксофону по всій Сичуані та інших провінцій Китаю в музичних навчальних закладах різного рівня – музичних школах, студіях, у музичних коледжах, консерваторіях та університетах – повсюдно, де вони могли знайти для себе місце праці і творчої реалізації. Із представлених в цьому розділі матеріалів можна зробити висновок про початок становлення сичуаньської саксофонної школи, що розпочала своє функціонування під значним впливом практичних досягнень і взаємодії сичуаньських саксофоністів з американськими та європейськими, зокрема й українськими фахівцями.

В умовах тісної співпраці саксофоністів Сходу і Заходу в Сичуані в дуже короткий хронологічний період сформувалась мережа музичних навчальних закладів різного рівня, в яких викладання гри на саксофоні стало однією з пріоритетних дисциплін.

Вже в 2001 р. при консерваторії в Ченду відкрились два нових навчальних заклади – музична школа і Коледж популярної музики. Коледж вважається першим у Китаї офіційно створеним навчальним закладом середнього рівня, який було відкрито з метою прилучення більшої кількості учнів до всебічного навчання та зрощення необхідних часу талантів. Серед завдань Коледжу вперше було запроваджено вдосконалення гри на саксофоні дітей старшого віку та їх підготовки до навчання в консерваторії. При його заснуванні

переслідувалась ідея – створити таку інституцію, яка, в умовах зростаючої яскраво вираженої тенденції часу могла б забезпечувати збільшення попиту на ринку професійних естрадних музикантів. Для цього відразу було утворено 6 факультетів, випускники яких могли б забезпечувати провінцію усіма необхідними кадрами: факультети Пісні (включав етнічний спів і бельканто), Естрадного співу, Популярної інструментальної музики (з відділеннями клавійної, західної оркестрової, народної інструментальної, популярної інструментальної з провідною спеціальністю «джазовий саксофон»), Сучасної музичної літератури, Сучасного танцю, а також факультет Менеджменту, звукозаписуючої техніки і сучасних технологій музичного виробництва. Від самого початку роботи Коледжу його керівництво прагнуло забезпечити високу якість викладання кожної зі спеціальностей. Для досягнення високих результатів у навчанні та зрощення справжніх художніх талантів швидко було зібрано коло кращих педагогів, яких тільки можна було знайти в Сичуані; окремих з них було запрошено на роботу за сумісництвом з консерваторії. На перших же зборах педагогам було наголошено: всьому колективу дотримуватись у роботі розуміння специфіки призначення коледжу, що орієнтується на попит ринку, культурний і соціальний розвиток міста і всієї провінції; вивчати досвід викладання та управління музичною індустрією естрадного спрямування тих країн світу, які вже мають у цьому досвід і важливі досягнення. Кінцевою метою роботи повинно стати створення такого рівня музичного закладу, який буде відповідати вищим міжнародним стандартам при базуванні на особливостях традицій китайського національного музичного мистецтва [143]. Вказівку щодо цих вимог Коледж перейняв як основоположних в роботі Сичуаньської консерваторії. Про вірність обраного курсу засвідчують вражаючі результати впродовж наступних двадцяти років тандему Сичуаньської консерваторії, що готувала саксофоністів, у першу чергу в царині академічної музики, а швидко й джазової та популярної музики та підшефного їй Коледжу популярної музики.

В теперішній час у Коледжі навчається понад 6300 студентів денної та заочної форм навчання, працює 323 штатних викладача (з них 140 мають дипломи про вищу освіту; інші – дипломи магістра; з них же 144 працюючих дистанційно), 18 запрошених для тимчасової праці з інших країн і 34 консультанти (відзначимо, що серед таких є й український педагог, професор саксофону Юрій Василевич). Зосереджуючись на поєднанні малих аудиторій для надання базових професійних знань та великих аудиторій для мистецької практики, студенти Коледжу презентують 9 різних форм виконавської діяльності – таких як виступи симфонічного оркестру, хору, різної тематики концертні виступи вокалістів, сольної та ансамблевої гри на музичних інструментах.

Слідом за Коледжем цього ж 2001 р. в місті Мянъян, що розташоване на північному сході провінції, при Міністерстві освіти Китайської Народної Республіки було засновано Інститут культури та мистецтв Сичуані. Гаслом його роботи стало: «фундаментальність, прагматизм та інновації». Інститут було відкрито, орієнтуючись на зростаючий попит отримання музичної освіти на інших, крім Ченду (*Chengdu*), територіях величезної Сичуані, серед інших багатомільйонних адміністративних і культурних центрів якої – Лешань (*Leshan*), Пенъчжоу (*Pengzhou*), Мянъян (*Mianyang*), Цзітон (*Zigong*), Сяньюн (*Sianyang*), Сінін (*Suining*), Няньчжу (*Niangzhu*) та ін. Інститут у Мянъяні був створений значно раніше і до цього часу мав назву Художній інститут Мянъяна. В 2006 р. Міністерством освіти його було перейменовано на «Незалежний коледж у м. Мянъян», що передбачав підготовку національних музикантів освітнього рівня «бакалавр»; від 2012 р. коледж став «уповноваженим підрозділом бакалаврату Сичуанської консерваторії»; 2014 р. знову перейменований на Інститут культури та мистецтв Сичуані в м. Мянъян, а його призначенням стало виконання функції центру післядипломної освіти.

Приклад багаторазових перейменувань одного й того ж навчального закладу впродовж понад останніх двадцяти років його діяльності та постійні зміни в наданні йому нових конкретних уповноважень стає свідченням швидше

не невизначеності роботи Міністерства освіти в сфері підготовки професійних кадрів, а його рішучості в постійному пошуку та вдосконаленні моделі освіти майбутніх мистецьких працівників. (На цьому прикладі презентуємо інтенсивність пошуків урядовців китайської держави в сфері організації та планування підготовки висококваліфікованих саксофоністів).

З двадцять років діяльності Інститут культури та мистецтв Сичуані в м. Мянъян презентував найширші аспекти своєї роботи, що проявилися в перспективному плануванні роботи та прийнятті ряду важливих програм. До Фонду гуманітарних і соціальних наук та Департаменту освіти при Міністерстві освіти систематично подавались «П'ятирічні плани провінції Сичуань», понад 200 проектів роботи в сферах гуманітарних та соціальних наук провінції як, наприклад, «Південно-західний музичний дослідницький центр», «Дослідницький центр розвитку освіти провінції Сичуань», «Дослідницький центр народної культури провінції Сичуань», «Національний дослідницький центр тибетської музики» тощо. Кращими виявились проекти «Фонд мистецтва Сичуані» («*Sichuan Art Fund*») і 4 проекти «Спільний літературний і мистецький фонд» (*Sharing Literature and Art Fund*). За цю діяльність за досягнення в наукових дослідженнях і розробку навчальних програм багатьох педагогів Інституту на конкурсній основі (конкурси були в рамках провінції, національні та міжнародні) було відзначено нагородами уряду Сичуані та муніципального народного уряду Мянъяна «Провідний талант у культурі»; «Відмінний вчитель».

Після відкриття Сичуаньської консерваторії, музичної школи і Коледжу популярної музики в Ченду, Інституту культури та мистецтв Сичуані в Мянъяні наступні роки стали надзвичайно плідними в сфері продовження розвитку творчих навчальних закладів. До цього часу по всій території провінції їх було утворено кілька десятків. Цьому сприяли зростання кількості населення провінції (за даними перепису населення 2020 р. було опубліковано кількість, що перевищила вже 81 мільйон осіб [137]), неймовірно високе число молоді,

яка прагне навчатись у мистецькій сфері; серед них спостерігається інтенсивне збільшення числа бажаючих осягати мистецтво гри на саксофоні.

Вкажемо лише на декілька основних з них:

Як ще одну філію Сичуаньської консерваторії, 2001 р. було відкрито Художній інститут у м. Сяньюн (Сяньюнський художній інститут), де також заснували музичний факультет з навчанням гри на музичних інструментах, зокрема й на саксофоні, та Вищу школу музики і танцю в Ченду. За двадцятилітній період роботи Школи, спрямованістю якої відразу стало всебічне виховання «високоморальних мистецьких талантів у цілісному навчальному процесі», в її лавах було підготовлено чимало справді яскравих студентів, що вже встигли засвідчити рівень свого мистецтва в багатьох все китайських акціях. Серед найбільш визначних досягнень – здобуття першої премії Чжаном Мінсю (*Zhang Minxu*) в етнічному інструментальному виконавстві на конкурсі «Золотий дзвін» (2008); тепер Чжан Мінсю є відомим у Китаї виконавцем музики для кіно і на телебаченні. В китайській кіно- і телевізійній індустрії активно задіяний співак (етнічний спів) Хо Юньцзянь (*Hou Junguang*) – цей випускник вокального факультету теж досягнув великих успіхів, першу свою відзнаку «кращого співака кіно і телебачення» отримав 2008 р. і надалі продовжує на цій висоті підтримувати здобуте звання. 2010 р. ім'я саксофоніста Чен Руя (*Chen Rui*) було внесено серед десяти кращих до «Алеї китайських зірок». Від 2018 р. гучної слави і неймовірної популярності на територіях південно-західного Китаю здобув вокально-інструментальний колектив «*Little Ghost Vocal Orchestra*» («Вокальний оркестр маленьких привидів»). Про успіхи та високий рівень викладання і навчання Школи засвідчує також надання за період лише трьох останніх років вищої відзнаки держави для студентства 447-ом з них національних стипендій, а також прийняття багатьох з них на навчання до зарубіжних музичних навчальних закладів для здобуття ступенів магістра і доктора музики.

2015 р. розпочалось будівництво університетського містечка у Цзітоні, котрий від 2016 р. було внесено до переліку так званих «пілотних установ»

(пробних, експериментальних) із завданням реформування роботи коледжів усієї провінції освітнього рівня «бакалавр». Тепер цей університет вважається першою в історії розвитку освітніх закладів Сичуані провідною установою в кооперації навчального процесу всіх середніх навчальних закладів і має назву «Об'єднання мистецьких коледжів провінції Сичуань».

2018 р. було введено в експлуатацію приміщення університетського містечка в Сініні, де за сприяння міністерства освіти було утворено новий заклад – «Кампус Сінінського коледжу культури і мистецтв»; у 2020 р. його було об'єднано з мистецькими закладами двох інших адміністративних центрів і утворено Коледж мистецького альянсу Ченду-Чунцін. 25 серпня 2020 р. в Адміністративному центрі Пеньчжоу відбулась церемонія підписання угоди про інвестиційну співпрацю Інституту культури та мистецтв Сичуані в Ченду і муніципальних урядів Пеньчжоу і Цзяньчуаня, де раніше також були відкриті мистецькі, з музичною освітою коледжі.

Внаслідок відкриття великого ряду вищих та середніх навчальних закладів у Сичуані, або в окремих випадках об'єднання кількох із них в один, на теперішній час у провінції існує 42 спеціальності рівня «бакалавр» та 28 спеціальностей рівня «молодший спеціаліст». Крім інших мистецьких, вони включають спеціальності редактор радіо- і телепрограм, управління індустрією в сфері культури, соліст-виконавець, артист оркестру, викладач гри на музичному інструменті [провідними залишаються фортепіано, скрипка, кларнет і саксофон – П. Б.], що увійшли до «Плану підвищення якості основних спеціальностей у провінції Сичуань».

Незважаючи на велике число функціонуючих музичних закладів, все ж їх кількість продовжує залишатись недостатньою для всіх бажаючих. Це викликає утворення масивного потоку китайських студентів за кордон. Після повернення вони безперешкодно влаштовуються на роботу і мають при цьому можливість вибору навчального закладу. Особливо високо в Сичуані цінуються дипломи саксофоніста з навчальних закладів США, Канади, Франції та України. Вкажемо й на проблему в цьому русі, що останнім часом серйозно почала

хвилювати китайське керівництво – велика частина з тих, хто виїхав навчатися за кордон, не повертаються на Батьківщину, а розпочинають інтенсивну концертно-виконавську працю, подорожуючи багатьма країнами світу. Як правило, згідно зі статистичними аналізами, не повертаються найбільш яскраві і талановиті з них (як наприклад, один з найбільш перспективних учнів Лі Юйшена і пізніше Пола Броді, Гао Сінь, що від початку ХХ ст. входить до переліку кращих саксофоністів світу). Подібна ситуація на даний час ще не промовляє про серйозну загрозу для розвитку саксофонного мистецтва Китаю, проте систематичний відтік фахівців, який збільшується з кожним роком, вже починає викликати почуття занепокоєності.

Проте, незважаючи на це констатуємо, що сукупна праця педагогів, виконавців і композиторів Сичуані (серед кращих – Лі Юйшен, У Чжан, Гу Чжаомін, Лу Тінвей, Чжан Сяолу, Гао Вейцзе, Лу Чжон Ю, Лінгол, Гу Чжаогуй, Лу Тінсю, Ї Цзяйї та багато інших) при тісній кооперації з зарубіжними саксофоністами, серед яких виявляємо великий ряд найяскравіших і найвидатніших представників саксофонного мистецтва світу, стала результатом швидкого формування на китайському і світовому небосхилі нової, яскравої і самобутньої китайської національної школи професійної гри на саксофоні. Сучасні здобутки цієї школи дозволяють стверджувати про її потужність, індивідуальність і вельми високий потенціал.

Висновки до першого розділу

У першому розділі при аналізі історичного та культурно-мистецького розвитку Китаю ХХ ст. в хронологічній послідовності реконструйовано панораму входження та завоювання саксофоном китайського культурного простору. Показано, що впродовж цілого століття справжню увагу до себе цей інструмент привертав стабільно уривчасто. Незважаючи на привнесення в життя китайської держави культурних і музичних традицій інших народів, це пояснюється тривалою ізоляцією та протидіянням Китаю зовнішнім впливам,

дотримуванням встановленої віками тенденції спадкоємності в розвитку національних музичних традицій.

Перші знайомства китайців із з саксофоном наприкінці XIX ст. завдячують створенню європейськими диригентами приватних духових оркестрів – британців Роберта Харта і Моуртрі та португальця Ремі Раса. Усі вони ставили завдання забезпечувати маршовою музикою військові підрозділи або супроводжувати дозвілля іноземних та китайських мешканців. Проаналізовано інструментальний склад цих оркестрів, в яких було багато традиційних духових, деякі європейські і саксофон, який долучали виключно з метою підсилення звучання духової групи.

Поступове приєднання Китаю до сучасних світових надбань у саксофонному мистецтві пов'язуємо з ідеологічними установками масових рухів 1920-1930-х рр., у яких закликалось до модернізації життя держави на всіх рівнях, початком прямування китайських студентів навчатися за кордоном, здійснення ними перших кроків з організації початкового навчання гри на саксофоні після повернення, поява першого китайського духового оркестру нового зразка Лі Інгена та перших його перекладів для духового оркестру з саксофоном мелодій китайських народних пісень.

Наступний етап пов'язуємо із розповсюдженням у Китаї зразків естрадної музики в формах обслуговування масового дозвілля (джазові оркестри емігрантів з України Д. Гейгнера і Д. Таїрова, відкриття ними музичних магазинів для продажу платівок), гастрольної діяльності джазових зарубіжних саксофоністів: оркестри Роя Нобла, ансамблі сестер Шустер, Єви Дарлінг, Хелен Льюїс, солістів Клари де Фризи, Еда Саллівана та ін. та поява першого китайського колективу «Байюемен» і китайських солістів-аматорів – Чжен Дерен, Чжен Жуньчунь і Цю Цзунлян.

Композиторську, виконавську і педагогічну творчість Фань Шенці розглянуто в контексті його першості серед китайських саксофоністів-аматорів.

У другому підрозділі представлено особливості відкриття класу саксофону в Сичуаньській консерваторії та проаналізовано комплекс

запроваджуваних заходів, що мали значення для наступного розвитку китайського саксофонного мистецтва. Особливу увагу приділено вивченню аспекту кооперації педагогів відділу з провідними зарубіжними фахівцями. Серед них Пол Броді (Канада), Клод Делангль, Марсель Мюль, Вінсент Давид і Ежен Руссо (Франція), Алан Крепен (Бельгія), Йоганн Ернст (Німеччина), Стів Урбан (Бельгія), Федеріко Мондельчі (Італія), Мігель Налакейва (Іспанія), Джеймс Хоулік (США), Крістіан Вірт (Австрія), Карлос Агілера (Іспанія), Нобуя Сугава (Японія), Ева Рушала і Даріуш Самоль (Польща), Юрій Василевич (Україна), які здійснювали в провінції велику концертно-виконавську діяльність, нерідко поєднуючи її із педагогічною та лекторською.

Серед першочергових завдань роботи відділу визначено організацію навчального процесу, знаходження фахівців для педагогічної роботи, накопичення національного виконавського репертуару для саксофону і створення своєї *національної* бази наукових і методично-педагогічних програм.

Здійснено перше музикознавче дослідження заснування та специфіки діяльності педагогічно-виконавського складу класу саксофонної гри в Сичуаньській консерваторії впродовж перших понад двадцять років ХХІ ст., що мало важливе значення в процесі становлення китайської саксофонної школи.

Розгалужену мережу навчальних закладів у провінції Сичуань, де здобувають освіту саксофоністи, було створено з метою збільшення кількості своїх національних професійних кадрів.

РОЗДІЛ 2

АСПЕКТИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НАЙВИДАТНІШИХ САКСОФОНІСТІВ СИЧУАНІ В ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ КИТАЙСЬКОЇ САКСОФОННОЇ ШКОЛИ

2. 1. 1 Внесок найвизначніших педагогів у розбудову сичуаньської саксофонної школи

Поряд із педагогами, що взяли активну участь у становленні початкового етапу роботи відділу професійної гри на саксофоні в Сичуаньській консерваторії – Гу Чжаомін, Лу Тінвей, Чжан Сяолу, Гу Чжаогуй, Лу Тінсю, Гао Вейцзе, Лу Чжон Ю – до найвизначніших представників саксофонного мистецтва Сичуані в першу чергу належить яскрава творча постать засновника цього відділу, професора **Лі Юйшена**. Лі Юйшен постає як визначний педагог, сольний та ансамблевий виконавець, автор численних науково-методичних праць і навчальних матеріалів, лектор, організатор і член журі китайських та міжнародних конкурсів, як композитор, що істотно розширив китайський національний репертуар для саксофону. Багатогранність його діяльності вражає неухабним випромінюванням нових ідей та творчих задумів, які на найвищому професійному рівні реалізовував на практиці невідкладно. Вихованці класу професора продовжують успішно розвивати традиції педагогічного та виконавського стилю свого наставника, доповнювати новими гранями різноманітні аспекти його діяльності. Обгрунтовуючи цей висновок, можемо стверджувати про довершений факт заснування Лі Юйшеном своєї школи.

Насамперед Лі Юйшен постає як визначний педагог, що до теперішнього часу виховав поважну кількість (понад вісімдесят) студентів, багато з яких вже здобули свого високого визнання в Китаї та далеко за його межами. Лі Юйшен виховувався на засадах педагогіки Пола Броді, одними з основ якої були робота над виробленням індивідуальної інтерпретації та досягнення максимальної переконливості в створенні художнього образу кожного окремого твору. Цього, як навчав Броді, можна досягнути лише в процесі художньо-інтерпретаційного

виконання. «Тільки за умови ідеального поєднання цих двох аспектів виконавець може по-справжньому вплинути на слухача, заповнити його душу, притягнути увагу слухацької аудиторії і повністю заволодіти нею» [96].

Лі Юйшен докладно вивчав питання музичної інтерпретації про що засвідчує його глибокий аналіз «не лише думок Броді, але й доступних йому праць відомих теоретиків мистецтва» [96, с. 105-106], серед яких Т. Адорно [229], Л. Дрейфуса [237], А. Гамільтона [241]. Лі Юйшен визначав інтерпретацію як художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання. Слушно зауважимо, як близько його розуміння перегукується із тлумаченнями поняття «інтерпретація» таких провідних дослідниць як Н. Корихалова [76], В. Москаленко [134] і деяких молодих дослідників цього аспекту виконавської творчості Л. Фурсік, Л. Мельник [187]. Сукупно вони розділяли поняття «твір композитора» і «твір виконавця» і розглядали інтерпретацію як глибоке проникнення в зміст музичного твору, як похідний від двох факторів (виконавець і об'єктивні умови) процес, кінцевим результатом якого є створення індивідуального виконавського трактування, що втілюється в виконавському процесі; як виконавський досвід, що є сукупністю знань і навичок, безпосередньо впливаючих на продуктивність процесу професійної діяльності.

Лі Юйшен досліджував поняття «художньої інтерпретації» на власному педагогічному і виконавському досвіді і пояснював її в своїй методичній роботі «Досліджуйте багатство звучання саксофону» як створення авторської виконавської концепції стосовно драматургії музичного твору та всіх засобів музичної вражальності – темпу, динаміки, артикуляції, фразування, виконання специфічних прийомів саксофонної гри, розуміння інтонаційної природи музики твору, значення наслідування звуків природи чи музичних інструментів як однієї з характерних рис творчості національних композиторів. В цій праці писав про необхідність здійснення докладного аналізу твору ще до його розучування, щоб спираючись на власні емоційне сприйняття та висновки, розкрити його виразові можливості та сформулювати власну художню версію

[96,101-104]. Як спостерігаємо, виховання на уроках цих двох найважливіших на думку професора аспектів – інтерпретації та створення художнього образу – стали основоположними в його підході до педагогічній праці. В цьому він завжди передбачав розвиток прагнення кожного учня вдосконалювати майстерність, свої індивідуальні таланти і досягати взаєморозуміння між художньо-образним мисленням студентів та його реалізацією в творчій діяльності.

Не зосереджуючись лише суто на означених основних двох аспектах педагогічної роботи, на шляху до досягнення вищих щаблів майстерності своїх вихованців Лі Юйшен вдумливо підходив до проблеми оптимізації навчального процесу і створення теоретичної бази для технічного оволодіння розучуваних творів. Для цього він створив ряд науково-методичних праць, серед яких «Досліджуйте багатство звучання саксофону», «Практика використання видів вібрато на саксофоні», «Навчальна та екзаменаційна програми на VCD», методичні вказівки до «Виконання концертних етюдів для альт-саксофону та фортепіано Чарльза Кесленда». Одними з останніх праць професора є створення на початку 2020-х рр. підручника «Загальний курс гри на саксофоні» та збірки «Спеціальні вправи для щоденного розігрування для сучасних саксофоністів».

В процесі роботи над підручником апробаційними матеріалами стали опрацювання деяких розділів праць найбільш видатних французьких майстрів – «Викладання саксофону» Марселя Мюля, професора Паризької національної музичної консерваторії» (*Enseignement du Saxophone par Marsel Mule, Professeur au Conservatoire de Musique de Paris*), «158 вправ для саксофону Сігурда М. Рашера» (*Sigurd M. Rascher. 158 saxophone Exercises*), «50 легких і прогресивних етюдів для саксофону: сучасне викладання гри на саксофоні» Гі Лакура (*Guy Lacour. 50 easy and progressive etudes pour Saxophone: L'enseignement modern du Saxophone*). Поштовхом у відборі для навчання в Сичуаньської консерваторії окремих конкретних матеріалів з цих праць послуговували особисті контакти Лі Юйшена з їх авторами та визнання

ефективності їхнього педагогічного стилю і методичних засад. Важливим також стало ґрунтовне знання цими авторами новітнього саксофонного репертуару та виконавських новинок, що в великому розмаїтті з'являються в сучасній композиторській та виконавській творчості. Всі праці Лі Юйшена створені за прикладом від простого – до складного. Укладаючи свої збірки і виходячи з міркувань існуючого в консерваторії нотного матеріалу та бажаного придбання в найближчому майбутньому ширшого, створеного раніше і найсучаснішого репертуару, для практичних занять зі своїми студентами професор обирав найбільш необхідні для них і найпоказовіші вправи.

Наприклад, керуючись підручником Марселя Мюля, в праці «Загальний курс гри на саксофоні», крім відбору традиційних вправ для оволодіння технікою гри висхідних і низхідних гам, арпеджованих пасажів, терцієвих та септакордових послідовностей в усіх тональностях і темпах, значну увагу Лі Юйшен приділив вправам, призначеним для відшліфовування техніки виконання ряду прийомів звуковидобування як гліссандо, вібрато, прийомів гри *splash* (бризки), *piatto chiodafo*, що може символізувати шипіння, та новітніх, нетрадиційних для класичних творів виконавських прийомів гри на саксофоні. Серед таких – мультифоніка, мікротони, хроматичні кластери, гліссандуючі кластери, фруллято, закритий слеп, удари по клапанах, гра клапанами без конкретної звуковисотності та ін.

Лі Юйшен виявляв глибокі знання найсучаснішого саксофонного репертуару кращих світових композиторів, твори яких сольо або в ансамблевих складах разом зі своїми студентами виконував особисто. З таких з винятковим пієтетом ставився до творчості Ч. Кесленда, Р. Дісселя, А. Крепена, Т. Йошімацу, Ренквіста, Б. Шельберда, А. Емільссона, Ф. Шмідта, С. Мока, Е. Марієнталя і навіть завдяки дивовижній образності та мелодичній гнучкості музики аргентинця А. П'яццолі та ін.

В цьому ряді особливо відзначимо увагу Лі Юйшена до творчості українських композиторів, що засвідчує факти їх високої оцінки і постійного зацікавлення українськими новинками. В першу чергу це різні твори Юрія

Василевича, з яким у нього склались довголітні продуктивні творчі взаємини в сфері педагогіки, обміну студентами, конкурсної та концертної діяльності. В процесі дослідницького пошуку та особистого спілкування з Лі Юйшеном автором дисертації було встановлено ряд найпоказовіших творів українських композиторів, що виконувались Лі Юйшеном або розучувались на уроках та виконувались у концертах його учнями: «Contra spem spero» Володимира Рунчака, «Фенікс» Сергія Пілютікова, «Meta-duo» Людмили Самодаєвої, «Веселі витівки» Віталія Годзяцького, «Мелодія» Мирослава Скорика, «Саксофонний квартет» Ганни Гаврилець, «Концертіно» В'ячеслава Цайтца, Концерт для саксофону і камерного оркестру Володимира Рунчака, «Коли увірветься нитка» Кармели Цепколенко, «Інтенції» Олександра Козаренка (ноти цих творів проф. Василевич або його учні привозили до Китаю особисто [143]). В наведених творах, крім технічних виконавських цікавинок, Лі Юйшена зацікавлювали аспекти спірання українських композиторів на елементи своєї національної музичної мови – те, що завжди залишається пріоритетним для творчості китайських композиторів, наприклад, «... вільне поєднання різностильових елементів: від фольклорних інтонацій ... до роботи в техніці регламентованої алеаторики з опорою на тональні центри» (стосовно творчості О. Козаренка) [175].

Цей неповний перелік творів засвідчує про високий ступінь особистого зацікавлення Лі Юйшена українською композиторською творчістю, а в ширшому значенні, пропагуючи на теренах Китаю сучасну українську музику для саксофону – активно сприяв поглибленню міжнаціональних китайсько-українських контактів у сфері культури.

З метою досягнення відчуття легкості, розкріпаченості та свободи імпровізації при виконанні складних ритмічних побудов Лі Юйшен використовує деякі приклади вправ з «Прогресивних етюдів» Гі Лакура:

The image displays two sections of a musical score for saxophone. The first section, titled "Adagio" with a tempo marking of a quarter note equal to 96, consists of three staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mp*. The second staff continues the melodic line. The third staff starts with a dynamic marking of *f* and concludes with a dynamic marking of *mp dolce*. The second section, titled "Andantino" with a tempo marking of a quarter note equal to 96, also consists of three staves. The first staff begins with a dynamic marking of *mp* and includes a "poco" marking. The second staff features dynamic markings of *mp* and *mf*. The third staff continues with a dynamic marking of *mp*.

Зауважуючи в модерних музичних творах часте використання шумових прийомів і використання сонорних властивостей «тонового шуму», Лі Юйшен працює над його відтворенням, спираючись на уривки партій з саксофонного квартету «*Contra spem spero*» («Без надії сподіваюсь»)⁸ одного з найбільш яскравих українських композиторів для саксофону в стилістиці авангарду В. Рунчака [143]. Про це відзначає й Т. Прокопович: «В цьому творі автор використовує низку [апробованих ним раніше в інших творах – П. Б.] технічних прийомів. Це й тремолянди, хроматичні кластери, різноманітні гліссандо та шумові ефекти... Комплекс обраних виражальних засобів є максимально ефективним і переконливим» [153, с. 26].

⁸ Квартет створено 2017 р. і присвячено пам'яті Лесі Українки.

Виразальних властивостей сонорного шумового ефекту Рунчак досягає шляхом використання прийому «тонового шуму», а саме – способом виконання певних звуків дрібними тривалостями в дуже швидкому темпі. Характерність сонорних властивостей «тонового шуму» Рунчак використовує, почасти наслідуючи темброву специфіку українського національного інструменту сопілки і використовує прийом «тонового шуму» (такти 4-5 прикладу) по черзі в партіях сопранового та альтового саксофонів. У квітеті кожному з 4-х саксофонів відведено роль солюючого:

The image shows a musical score for a saxophone quartet, starting at measure 175. The score is written for four parts: Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Baritone Saxophone (B. Sx.). The music is in 3/8 time and features a variety of dynamics and articulations. The Soprano Saxophone part begins with a rest, followed by a series of notes marked *f* and *molto*, ending with a *ff* dynamic and the instruction *senza gliss.*. The Alto Saxophone part starts with a rest, followed by a series of notes marked *molto cresc.*, then a *f* dynamic. The Tenor Saxophone part begins with a rest, followed by a series of notes marked *molto*, then a *rapido* section marked *ff*. The Baritone Saxophone part starts with a rest, followed by a series of notes marked *molto*, then a *rapido* section marked *ff*, and finally a *f* dynamic with the instruction *meno f*.

С. Мимрик у статті «Характеристика виконавсько-виразального потенціалу саксофона в камерно-інструментальних творах В. Рунчака» вказує на своєрідне ускладнення музичної мови і поєднання в цьому творі не поєднуваного – має на увазі комбінацію звучання української сопілки і використання «в чомусь епатажних темброво-сонорних звучань... які не використовуються в класичному саксофонному виконавстві» [130].

Саме такий підхід до творчості особливо зацікавлював Лі Юйшена та більшість інших китайських композиторів. Тому співзвучними видатному саксофоністу Сичуані видаються думки І. Годіної, що за допомогою сонорної інтонації Рунчак розкриває цілий світ відчуттів, переживань інтимного характеру, відтворює явища світу як сміх, ридання, крики, страх, мова та ін. [39, с. 147-148]. А. Сташевський в праці «В. Рунчак – «Музика про життя» пише про

специфіку реалізації в творчості композитора елементів інших систем у контексті авторської мови [168], Т. Прокопович – про збагачення композитором «саксофонної музичної літератури через розширення її стильової атрибутики завдяки використанню широкої палітри нових технологічних прийомів і елементів полістилістики, ... жанрових прототипів і найсучасніших новітніх технологій» [153, с. 27].

Згадуючи про найпопулярніші в Китаї твори українських композиторів, неодмінно слід відзначити «Саксофонний квартет» київської композиторки Ганни Гаврилець та один з останніх творів львівського композитора Віктора Камінського «Мольфар» для саксофону і камерного оркестру. Квартет Гаврилець привернув увагу китайських слухачів «поєднанням романсових інтонацій з джазовими ритмами» [75, с. 20]. Твір Камінського викликав велике зацікавлення завдяки знаходженню в ньому тих стильових атрибутів, які є найбільш важливими для китайського соціуму – яскраво вираженому національному колориту, опосередкованим зверненням до національного [карпатського] фольклору, відтворенням тембрової специфіки народних інструментів і питомому на початку XXI ст. розширенню засобів використання окремих сучасних прийомів гри. Цей твір поки що є відомий у Китаї лише з прослуховування в записах, але вже знайшов свою слухацьку аудиторію. Нашою метою стає забезпечити з дозволу вельмишановного професора Камінського нотною партитурою твору для можливості включення його до навчального репертуару і концертного виконання⁹.

Серед вправ для роботи з нетрадиційними прийомами гри на саксофоні в збірці «Спеціальні вправи для щоденного розігрування для сучасних саксофоністів» Лі Юйшен значну увагу приділяє виконанню студентами прийому мультифоніки, який пропонує вдосконалювати вправами в різних тональностях. З усіх існуючих цей прийом у саксофонному виконавстві постає серед наймолодших. В найсучасніших творах академічної музики він з'явився внаслідок експериментальних пошуків композиторів у сфері розширення

⁹ Практика завезення відсутніх у Китаї нот останнім часом значно активізувалася серед китайських студентів та аспірантів, що навчаються в українських консерваторіях.

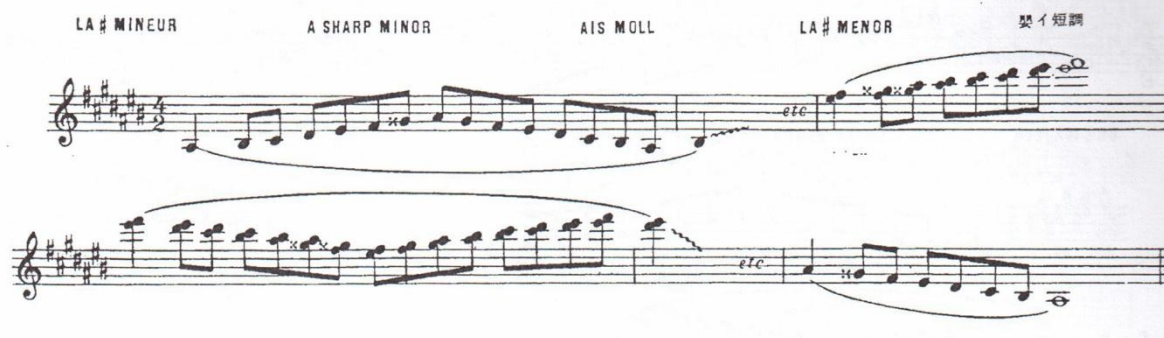
колористичних тембрових і виконавсько-виражальних можливостей саксофону. Звучання цього прийому завдяки ефекту немов роздвоєності звуку можна асоціювати із різким викрикуванням, ричанням чи навіть саркастичною насмішкою. Прийом мультифоніки однаково поширено використовується в академічному і джазовому виконавстві.

Укладаючи збірку «Спеціальні вправи...», зразком послугували приклади щоденної роботи Стівена Мока¹⁰ – одного з найвідоміших американських саксофоністів сучасності та близького колеги Лі Юйшена, з яким в процесі спільної участі в міжнародних симпозіумах саксофоністів їх об'єднало прагнення швидшого впровадження в педагогічну практику методів роботи з найсучаснішими прийомами гри. В першому розділі «Для чого потрібні щоденні вправи» автор висуває низку пропозицій для розминки губ, спини, рук, пальців. У другому розділі серед вправ професор найбільше уваги приділяє таким аспектам як гра блюзових гам, хроматичних поспівок в граничному верхньому регістрі, вправи на подвійний удар язиком і губами, на зміни мініартикуляції для координації техніки пальців і дихання в різних темпах, виконання прийому мультифоніки.

Для ускладнення завдання перед «мультифонними звуками» пропонує прийом висхідного, а потім низхідного гліссандо: Вправа в Des-dur:

¹⁰ Стівен Мок – вихованець класів Ларрі Тіпа і Дональда Санти в Університеті Мічігану. Тепер – професор саксофону в коледжі м. Ітака (Штат Нью-Йорк), педагог, активний виконавець творів сучасної музики.

Вправа в ais-moll:



В процесі створення навчальних та методичних праць Лі Юйшен спільно з іншими педагогами відділу розробив критерії оцінювання студентів на іспитах, про що узагальнив у праці «Стандартні іспити з гри на саксофоні в Сичуаньській консерваторії музики» [100]. В цій методичній праці за прикладами від простого до складного подано перелік гам та вправ, якими повинні володіти студенти різних років навчання, запропоновано етюди Лі Юйшена, Р. Летелльє Ч. Кессленда, Е. Руссо, Г. Клозе, Дж. Скорнички, Д. Волфорда, Г. Лакура, Ю. Василевича та ін.) та репертуарні твори китайських і зарубіжних композиторів.

Серед зарубіжних композиторів – насамперед переклади для саксофону Лі Юйшена: творів доби Бароко («Зозуля» К. Дакена – в місцях співу зозулі для більш реальної його імітації автор радить знімати мундштук, Й. С. Баха – чотири Органні прелюдії і фуги, «Арія» і «Скерцо» з Сюїти сі-мінор), Класицизму («Менует», «Алегро» В. А. Моцарта), Романтизму (Угорський танець № 5, «Вальс» і «Колискова» Й. Брамса, «Анданте кантабіле» П. Чайковського) та Імпресіонізму («Маленьке негренья» К. Дебюссі (з використанням одночасного удару язика об тростину мундштука – прийому *slap*), а також декілька танго композитора ХХ ст. Астора П'яццолі.

Аналіз навчального репертуару саксофоністів Сичуаньської консерваторії показав, що серед обов'язкових творів китайських композиторів включено насамперед усі п'єси зачинателя саксофонної творчості в Китаї Фань Шенці, а також різноманітні твори Ду Маньцзяо, Чжана Сяолу, Сюй Цзипіна, Хуана Шу

Цзюня, Лю Сун Ліна, Лі Піня, Чу Ван Хуа, твори сучасних молодих композиторів Ван Гуовей, Чен Ї, Лі Шихая, Лі Лян (поряд з п'єсами Чу Ван Хуа його твір «Медузи» постає одним з найпопулярніших серед молоді та студентства і найбільше виконується).

Серед творів зарубіжних композиторів – «Адажіо» Кореллі, «Анданте» і «Бурре» Генделя, Рондо і менуети Гайдна, «Елегія» Й. Філда, «Адажіо» Альбіноні, Деякі номери з сюїти «Арлезіанка» Бізе, «Серенада» Шуберта, Прелюдії Карпент'єра, переклад для саксофону кларнетової сонати Брамса, Соната для альтового саксофону і фортепіано Крестона, Сюїта П. Боно, Маленькі фантазії Демерсмана, Збірка танго П'яццолі та ін.

Значне місце в навчальному репертуарі приділено вивченню естрадних і джазових композицій: Кенні Джі «Квітка жасмину» і «Місяць відображає моє серце», п'єси Л. Нігауса («Саксафреш», «Життє пастрамі», «Бджолині колінця»), Дж. Германа («Привіт Доулі»), М. Девіса («Блюз»), І. Ковелла («Морська труба»), Джо Завінула («Mercy, mercy, mercy»), блюзовий твір «Місто, яке ніколи не спить» українського композитора О. Левицького, джазові п'єси (крім класичних творів Б. Гудмана, Ч. Паркера, Дж. Колтрейна) найсучасніших композиторів Е. Свенссона і Д. Берглунда та ін.

Серед різнобічних характеристик діяльності Лі Маньлуна відзначимо, що за його сприяння бібліотека відділення Сичуаньської консерваторії поповнилась тими підручниками і науково-методичними дослідженнями, яких він особисто шукав і відбирав для створення теоретичної і навчально-практичної бази відділення особисто. Вельми показовим при створенні початкової бази методичної літератури видається факт, що серед перших праць, виявлених в арсеналі новоствореного відділу консерваторії була й перекладена китайською стаття «Методичні основи навчання гри на саксофоні» метра української школи саксофонної гри, Юрія Василевича [27].

Для пізнання педагогами і студентами методичних праць інших світових майстрів Лі Юйшен сприяв виданню, а за необхідності й перекладанню китайською найбільш на його думку необхідних для щоденних практичних

занять вправ провідних західних майстрів скрипкового мистецтва, перекладених для саксофону. Ця частина навчальної бази відділення становить особливу цікавість. З власної практики навчання у Львівській національній музичній академії, а також контактів з бібліотеками музичних академій Києва та Одеси, подібних перекладів вправ зі скрипки для саксофону не зустрічалось. Серед наявних у Сичуаньській консерваторії таких перекладів: «24 легких дослідження за Саміє. Гами та арпеджіо», «18 вправ та етюдів Бербігера», «Щоденні вправи Тершака», «30 вправ і великих етюдів Сауссмана», «53 етюди для саксофону за Бемом, Тершаком і Фюрстенау», «48 етюдів Ферлінга», «Різноманітні вправи в усіх тональностях для саксофону за Кампаньолі, Донтом, Мазасом, Паганіні і Роде».

Крім педагогічної та науково-методичної діяльності Лі Юйшен постає як висококласний виконавець, лектор міжнародного рівня, організатор інтенсивного музичного життя Сичуані в сфері саксофонного мистецтва [25, с.23], ініціатор і засновник ряду фестивалів, конкурсів для саксофоністів та як провідний організатор (а інколи й як спонсор) придбання для консерваторії саксофонів однієї з кращих на його думку фірми «Ямаха».

Як виконавець він багато виступав з найрізноманітнішими програмами в концертах у різних містах Китаю та близького і далекого зарубіжжя. Його репертуар охоплює музику від барокової доби до творчості сучасних композиторів неокласиків і поставангарду. Про виконуваний репертуар вже багато згадувалось у роботі. В контексті виконавської діяльності окремо виділимо його працю в створенні двох колективів – двох саксофонних квартетів, концертна біографія яких постає серед винятково яскравих сторінок діяльності Лі Юйшена і квартетного саксофонного виконавства всього Китаю. Першим з них став створений через два роки після відкриття в консерваторії класу саксофонної гри Квартет саксофоністів Сичуаньської консерваторії. Цей колектив за рівнем професійної гри та інтенсивності концертних виступів серед квартетів усіх інших музичних закладів Китаю швидко було визнано як кращий.

Лі Юйшен згадував, що впродовж багатьох років цей колектив щорічно виконував програму «Сто концертів музики для саксофону».

Другим став заснований ним після повернення в складі журі конкурсу з Австралії квартет «Новий світ». До цього складу було включено найталановитіших китайських студентів, яких йому вдалось переконати повернутись з навчання в Мельбурні до Сичуаньської консерваторії. Особливістю колективу є періодична зміна учасників, оскільки квартет було задумано як молодіжний: коли знаходиться особливо обдарований новий студент, він замінює когось із тих, що вже стали випускниками. Пріоритетним в репертуарі цього колективу є виконання перекладів для саксофонного квартету творів національних композиторів. Оскільки цей колектив залишається завжди молодим, а молодь зазвичай прагне до виконання найсучасніших творів, репертуарною тенденцією (особливо відчутно це стало впродовж останніх років) стає постійний пошук творів у модерних композиційних техніках та з використанням нетрадиційних виконавських прийомів. Подібна репертуарна спрямованість спонукає китайських композиторів (Го Юаня, Ян Сун Чжуна, Бао Юань Кая, Хуан Хувей та композиторів консерваторії Лу Чжон Ю, Гао Вейцзе, Гу Чжао Міна і особисто Лі Юйшена) до постійної перекладацької праці і вдоволення потреб сучасного виконавця і слухача.

Лі Юйшен здобув репутацію одного з кращих китайських лекторів міжнародного рівня. В Китаї, Австралії, Таїланді, Японії, Франції, Німеччині, Шотландії, Словенії та США він періодично виступає на конференціях і читає лекції на теми «Мануальна техніка саксофоніста», «Особливості виконання творів французьких композиторів» та ін. Лекторську працю поєднує з проведенням майстер-класів та відкритих уроків.

До розбудови науково-методичної бази сичуаньської саксофонної школи до праці Лі Юйшена швидко приєдналися інші педагоги консерваторії. Найвизначнішими серед них стали Юань Дін (*Yuang Din*), Мей Сун (*Mei Song* – одна з найяскравіших випускниць класу Лі Юйшена) і Ян Тун (*Yang Tun*).

В сукупності Лі Юйшен постає винятково різнобічним фахівцем найвищого рівня. Унікальність його постаті полягає в баченні кола існуючих проблем, потреб і завдань, які завжди розв'язує невідкладно, в творчому і з невгасаючим запалом випромінюванні свіжих ідей, у невтомній працьовитості, комунікабельності і відкритості до всіх, хто його оточує, в універсальності напрямів діяльності, в кожний з яких він зробив свій важливий коштовний внесок. Своєю працею і за підтримки китайських та зарубіжних колег Лі Юйшен заклав фундаментальні основи для створення і подальшого розвитку китайської педагогічної, виконавської та науково-методичної саксофонної школи, успіхи якої вже успішно конкурують із багатьма зарубіжними.

Серед представників, що найактивніше долучились до розбудови сичуаньської саксофонної школи належить ряд інших з перших провідних педагогів саксофону в консерваторії Лу Тінвей і Чжан Сяолу, педагогічні досягнення яких вже продовжуються в яскравих успіхах їх випускників; а також декількох не менше відомих педагогів, науковців і виконавців, що від перших днів організації роботи відділу разом з Лі Юйшеном докладали багато праці для його розбудови. Це композитори і педагоги Зоу Сяньпін, Хе Сюнтянь, Цзя Дакунь, Гу Чжаомін, Го Венцзянь, Гао Вейцзе, Чжан Сяолу, Лу Чжон Ю, Мей Сун, Фань Сяонін та ін., про творчість і досягнення яких див. в наступному підрозділі дисертації.

Лу Тінвей (*Lu Tingwei*, нар. 1953 р. в Шанхаї) присвятив свою діяльність саксофонному мистецтву від 1989 р. Перші його кроки були пов'язані з роботою в оркестрі Китайського національного ансамблю пісні і танцю, де він виконував партії першого саксофону. В цей час, як виконавець, захопився джазовою музикою, написав монографію «Джазовий саксофон: експромт і перформанс» (1997) і підручник «Курс джазового саксофонного виконання» (2003). Обидві праці дотепер вважаються в Китаї кращими з джазового виконавства. Також Лу Тінвей став засновником і художнім керівником популярної групи «*Grand Jazz Band*», його визнають першим професійним

джазовим саксофоністом Китаю і тим, хто зробив найважливіший внесок в розбудову індустрії джазової музики.

Від 2000 р. Лу Тінвей увійшов до числа перших педагогів саксофону Сичуаньської консерваторії. В педагогічній праці закликав студентів до починання своєї кар'єри з виконавської діяльності і лише накопичивши досвід, приступати до педагогіки: «Вчитель, який має лише педагогічний досвід і не має досвіду сцени, схожий на пілота, який ніколи не бував у небі»; «Багато хто без будь-якого виконавського досвіду відразу хоче бути вчителем. Але ринок, на якому вчителі не мають цього досвіду, схожий на ринок пірамід. Це неминуче призведе до поганої професійної освіти саксофоністів» [118, с. 36]. Лу Тінвей постає кращим педагогом з імпровізації в традиційному джазі і тим, хто постійно залучає до гри інноваційні технології. В своєму класі підготував ряд музикантів, за здобутки яких їх вважають безперечною основою для виховання наступного, молодшого покоління саксофоністів. Серед кращих з його випускників виділимо Чжана Сяолу (*Zhang Xiaolu*), Ван Сісі (*Wang Sisi*) і Чжана Кечена (*Zhang Kecheng*). В сучасному саксофонному мистецтві Китаю вони вважаються одними з кращих виконавців і представників композиторської творчості для саксофону.

Чжан Сяолу (нар. 1975 р.) теж став одним з найвідоміших виконавців, навчався в Сичуаньській консерваторії, потім у Бостоні в класі Майкла Монегана. В теперішній час є провідним викладачем саксофону в Шанхайській консерваторії, головою шанхайського оркестру саксофоністів і президентом Шанхайської асоціації досліджень джазової саксофонної музики. Водночас Чжан Сяолу є представником відомої торгової марки саксофонів Rіco (США). Як виконавець, однаково відомий як кращий у грі творів академічної і джазової музики. Виявив себе й як композитор, створивши ряд п'єс, що займають найвищі рейтинги популярності в Китаї і за кордоном.

Чжан Кечен (нар. 1978 р.) увійшов до числа провідних виконавців та авторів музики для радіо- і телевізійних передач.

Ван Сісі (нар. 1986 р.) обрав спеціалізацію «джазовий саксофон». Вже здобув слави як кращий виконавець Оркестру національної армії.

2. 1. 2 Здобутки найвизначніших учнів класу професора Лі Юйшена та їх вплив на розвиток сичуаньської саксофонної школи

На початку 2010 р. керівництвом відділення саксофонної гри в Сичуаньській консерваторії впевнено було заявлено про «утворення чималого колективу талановитих і перспективних молодих саксофоністів, які вже встигли серйозно заявити про себе як у Китаї, так і в світі» [154]. Велика заслуга в цьому належить Лі Юйшену, що впродовж перших десяти років роботи відділу зосередив свою працю на вихованні молодих професійних кадрів.

Після завершення навчання в консерваторії більшість із випускників його класу присвятили свою діяльність педагогічній сфері. Маючи в особі свого професора приклад безмежної відданості розвитку саксофонного мистецтва і спрямовуванню своєї роботи в найрізноманітніших напрямках, серед вихованців Лі Юйшена виділився ряд таких, що вже заявили про себе як про яскравих виконавців і навіть науковців, посідаючи почесне місце в ряді справжніх професіоналів у Китаї та добре відомих серед кращих саксофоністів світу. Окремі з них поєднують декілька аспектів діяльності одночасно, наприклад: педагогіка і виконавство; виконавство і наукова робота, педагогіка, виконавство і композиторська праця.

Здійснення ретельного аналізу опублікованих в Ченду документів і матеріалів роботи Професійного комітету музикантів Сичуані 2010 р. [154] і 2022 р. [155] дозволив зібрати і систематизувати відомості про окремих, найвидатніших з них:

Лун Ю (*Long Yu*). Після закінчення навчання у Лі Юйшена на кафедрі сучасної інструментальної музики консерваторії він вже багато років працює провідним викладачем саксофону в Чунцінському професійному коледжі культури і мистецтва і директором Комітету професійних саксофоністів китайських художніх коледжів. Лун Ю одночасно є членом Сичуаньського

саксофонного товариства, обіймає посади віце-президента Дослідницької асоціації саксофону Чунцинської музичної асоціації Товариства духової музики і судді Китайської музичної асоціації. Важливим серед його здобутків стало заснування квартету саксофоністів «Чжуойонь» у Чунцині.

Лю Іхуа (*Liu Yihua*) також став членом Сичуаньського саксофонного товариства та Асоціації музикантів Сичуані. Виявив себе насамперед як науковець і дослідник у сфері духової музики Чунціна, за що його було включено до складу регіональної Асоціації досліджень саксофону і запрошено викладати в Сичуаньській консерваторії дисципліну «Історія саксофонного мистецтва». Для читання цього курсу він написав підручник. Крім науково-дослідницької та педагогічної праці багато уваги Лю Іхуа приділяє виконавській роботі – працює на посаді головного тенора в камерному оркестрі саксофонів і керівником симфонічного оркестру Сичуаньської консерваторії.

Фу Цянь (*Fu Qiang*) після відмінного закінчення консерваторії присвятив свою діяльність педагогічній роботі. Спочатку працював вчителем саксофону в Духовій школі в м. Чунцин. Як одному з кращих випускників Лі Юйшен запропонував йому повернутись до рідного Ченду і працювати в Сичуаньській консерваторії, викладаючи гру на саксофоні на кафедрі сучасної інструментальної музики. Фу Цянь не полишив і виконавської діяльності, в якій ще від студентських років мав великий досвід, виступаючи в сольних та оркестрових концертах міста і всієї провінції. На даний час, крім педагогічної роботи в консерваторії і паралельно в університеті Чунціна, працює саксофоністом Сичуаньського симфонічного оркестру в Ченду. Серед знакових концертів останнього часу, коли особливо високо було оцінено його гру, – спеціальний концерт симфонічного оркестру «Шен Ши Хуа Чжан», що відбувся в Великому театрі Чунціна.

Ван Юнжань (*Wan Junrang*). Серед найперспективніших виділяється постать цього випускника магістратури (2011) класу Лі Юйшена. У прагненні вищого вдосконалення майстерності продовжив навчання в Парижі у Клода Делангля, а потім у класі Томаса Лілі в Молодіжному коледжі Джоліет (JJC) та

в Університеті Дюка (*Duke University*) у Сьюзен Фенчер (США). Педагогічну працю розпочав 2013 р. в Сичуаньській консерваторії і вже цього ж року був обраний до складу журі першого конкурсу духових квартетів (*Chengdu Yamaha Invitational*), що відбувся в Ченду. Після дворічного відвідування Мельбурну (Австралія) в якості виконавця і викладача саксофону від 2016 р. про нього заговорили як про кращого педагога міжнародного рівня. За цей час Ван Юнжань дав ряд сольних концертів у Сіднейському оперному театрі, щороку працює в якості постійного учасника складу журі Міжнародного молодіжного конкурсу духових інструментів у Мельбурні, публікує наукові статті в музичному журналі «Північна музика», систематично проводить публічні майстер-класи під загальною назвою «Викладання саксофону в класах Ван Юнжана», підготував великий ряд студентів свого класу до участі в різноманітних міжнародних конкурсах саксофонної та духової музики в Китаї та за кордоном. В сукупності його учнями було здобуто понад 70 вищих нагород.

Подібно до практики свого китайського професора Лі Юйшена, Ван Юнжань здійснює дуже активну виконавську діяльність, організовуючи свої серії концертів: «Ван Юнжань зі своїми учнями», «Концерти саксофонної музики з симфонічним оркестром Сичуаньської філармонії», «Джаз-оркестр Ченду» та ін. продовжує проводити майстер-класи в найважливіших центрах саксофонного мистецтва провінції Сичуань: в Ченду, Гуйчжоу, Чжецзяні, Шеньчжені. Анонси в пресі про проведені концерти, майоріли захопленими відгуками, в яких відзначалось, наприклад, що «Виконавський стиль Ван Юнжана характеризується блискучою віртуозністю, яскравим індивідуальним образним чуттям, особливою натхненністю та багатством висловлюваних емоцій» [66, с. 20].

За останні роки, збираючи численні аудиторії, Ван Юнжань значно розширив географію проведення майстер-класів на міжнародній арені: в США – в Державному університеті Північної Орегони, Консерваторії університету Цинциннаті; в Австралії – в Оперному театрі Сіднея; в Греції – в консерваторії

м. Ітака; в Таїланді – в Королівській школі Мансонде Чао Прая і Таїландському університеті в Бангкоку. За високі результати в різнобічній діяльності йому було присвоєно почесне звання «Кращого виконавця на саксофоні Азійсько-Тихоокеанського регіону», а також нагороджено премією «Видатний учитель» серед номінантів на звання «Кращий учитель мистецьких професій».

Від 2018 р. обіймає посади директора Асоціації дослідників саксофонної музики в Сичуані; виконавчого директора комітету Асоціації популярної музики Китаю серед саксофоністів; члена Професійного комітету саксофоністів національних мистецьких коледжів – документа, підписаного головою французької фірми Buffet Crampon в Парижі.

Йі Лянь (*Yi Ljan*) серед великої кількості випускників Лі Юйшена, поряд з Ван Южанем, став одним із провідних майстрів наукової та методичної думки в сфері саксофонної музики. Перед тим, коли Йі Лянь розпочав свою педагогічну і наукову кар'єру в Сичуаньській консерваторії, він пройшов великий шлях підготовки, навчаючись у кращих світових майстрів. Оскільки до Ченду приїздило багато з них, допитливий саксофоніст використовував усі можливості позайматися з кожним, особисто почути поради щодо розвитку своєї виконавської техніки та отримати більше знань про творчість сучасних світових композиторів і про роботу над їх інтерпретацією. Таким чином, систематично навчаючись у великого кола зірок саксофонного мистецтва – в Джеймса Хоуліка, Клода Делангля, Майка Томаро, Ежена Руссо, молодий саксофоніст Йі Лянь став найяскравішим виконавцем і педагогом кафедри сучасної інструментальної музики Сичуаньської консерваторії. Як виконавець, він заявив про себе цікавим поєднанням класичного та джазового стилів. Його інклюзивний метод виконавця, що передбачає включення різного в логічну систему, виявився в створенні оригінального сентиментально-романтичного стилю.

Схвалений і високо оцінений, цей індивідуальний стиль виконання сприяв здобуттю цілого ряду високих нагород: перших премій на конкурсі камерної музики в Пенсільванії, концертних творів на конкурсі джазової і

серйозної музики DSO (США) та вищої нагороди на конкурсі *Eastern Division Honor Award*. Музикант володіє величезним репертуаром з творів китайських національних і світових композиторів. Перебуваючи в США, він зумів виступити в 20 концертах ансамблевої музики, у 8 сольних концертах і в понад 50 концертах в складі духових оркестрів. Повернувшись до Ченду, продовжує активну концертну діяльність, успішно поєднуючи її з працею педагога саксофону в консерваторії.

Чень Цян (*Zhen Qiang*) розпочав педагогічну практику в Коледжі популярної музики в Ченду від 2012 р. Його праця відзначається проведенням величезної кількості майстер-класів і практичних мистецьких занять, присвячених роботі над вивченням і виконанням найрізноманітніших творів, які Чень Цян завжди виконував особисто в своїх концертах. Для проведення цих акцій молодий педагог нерідко залучав тих зірок саксофонного мистецтва, які на даний час знаходились у Китаї: професор Паризької консерваторії Клод Делангль, професори зі США Джон У. Сапмен з Університету Орегони, Ретт Бендер і Сьюзен Фанчер з Університету Дюка. Заходи, що їх організовував Чень Цян, завжди мали великий успіх, були радо очікуваними і збирали великі аудиторії. Набувши значного досвіду в їх проведенні, Чень Цян взяв участь у конкурсі китайсько-німецьких майстер-класів на теми виконання камерної музики з саксофоном. Його було нагороджено сертифікатом «За видатні виконавські якості». Це значно посприяло підвищенню рейтингу і популярності Чень Цяна як педагога, після чого його педагогічна і виконавська кар'єра стрімко полетіла вгору. Вже на Другому Міжнародному літньому таборі в Ченду він став переможцем конкурсу і отримав нагороду «За видатні виконавські якості»; здійснив гастрольний тур містами Ченду, Чунцинь, Шанхай і Гуйянь в складі створеного ним камерного оркестру; провів серію афішних концертів аспірантів Сичуаньської консерваторії; став переможцем молодіжних конкурсів «Кращий педагог» і «Відмінник педагогіки», конкурсу «Духова музика» в літньому таборі Ченду, конкурсі саксофоністів-солістів

Східного Китаю в Шеньчжені; зі створеним квітетом отримав третю премію на Міжнародному конкурсі квітетів саксофоністів «Кубок Yamaha».

Після перших десяти років роботи відділення саксофону в Сичуаньській консерваторії вже впевнено можна стверджувати про утворення чималого і яскравого колективу талановитих і перспективних молодих саксофоністів, які вже встигли серйозно заявити про себе як у Китаї, так і в світі. До таких належить Мей Сун – учень Лі Юйшена в магістратурі.

Мей Сун (*Mei Song*, нар. 1985 р.). Незважаючи на те, що цей випускник класу Лі Юйшена постає одним з наймолодших серед викладачів саксофону в консерваторії, перелік його здобутків вражає. Джерелом вивчення лише деяких із аспектів діяльності цього талановитого музиканта послуговував аналіз документів «Професійного комітету музикантів Сичуані» [155].

Ще під час навчання в класі Лі Юйшена вже в 2001 р. Мей Сун став лауреатом II премії на конкурсі «Yamaha», який щорічно відбувається в місті Ченду. Після цього молодий і натхненний виконавець почав брати найактивнішу участь у щорічних концертах відомого в усьому світі Міжнародного літнього табору саксофоністів Яньтай-Ченду, багаторазово успішно виступав як соліст у кращих концертних залах в містах Паньчжоу, Ченду, Чунцин, Шанхай, Ханчжоу і Гуйян, а також як учасник камерного оркестру саксофонів Департаменту сучасної інструментальної музики Сичуаньської консерваторії.

2004 р. Мей Суну було вручено вищий сертифікат за проведення майстер-класу з китайсько-німецької камерної музики. Цього ж року він взяв участь у Всесвітній конференції саксофоністів, що відбулась у Таїланді. Від 2008 до 2012 р. щорічно на конкурсі студентських мистецьких талантів у м. Ченду, що вже розпочинали працю на педагогічній ниві, отримували сертифікати і премії «Кращого наставника». Від 2008 р. Мей Сун став учасником організованого Лі Юйшеном квітету студентів-саксофоністів «Новий світ» і з цим колективом багато концертував як учасник програми обміну студентами Китаю за кордоном.

Майстерність Мей Суна як високопрофесійного, натхненного віртуозного виконавця і палкого пропагандиста творів для саксофону китайських та зарубіжних композиторів була поміченою і виділеною серед багатьох інших. Як блискучого виконавця, його почали запрошувати до участі в найпрестижніших і найбільш знакових для китайського і світового саксофонного мистецтва заходах. Наприклад, 2010 р. він взяв участь у проведенні десятого форуму «Майстри саксофону», який було організовано в Університеті штату Південний Орегон у США; як запрошений спеціальний гість виступав з концертами під час проведення «Першої східноазійської музичної освітньої конференції», виступав у сольних концертах в Школі мистецтв м. Чунцин та у Великому концертному залі Сичуаньської консерваторії. Як учасник квартету «Новий світ» і вже як запрошений гість, Мей Сун неодноразово виступав в дні проведення конкурсу «Yamaha» у м. Тайюань, перемогою на якому зовсім нещодавно розпочався триумфальний злет його власної творчої кар'єри. На підтвердження найвищого рівня проведення його концертів відзначимо, що в багатьох із них він неодноразово виступав з такими метрами саксофонної гри як професор Паризької консерваторії Клод Делангль і професор Паризького коледжу мистецтв та неодноразовий учасник Всесвітнього конгресу саксофоністів Томас Лілі (Франція), Університету Боулінг Гріг Джон Шеппенг, Університету Південної Орегони Ретт Бендер, Університету Дюка Сьюзан Фанчер (США), Університету Тасманії Ян І (Австралія).

Як один з наймолодших представників Сичуаньської саксофонної школи, Мей Сун вже встиг заявити про себе як перспективний педагог. Вже від 2004 р. (Мей Суну на цей час ще не виповнилось 25 років, але він вже успішно розпочав власну педагогічну працю на відділі саксофону) до його класу прийшов навчатися **Цюань Вей** (*Quan Wei*). В роках навчання в аспірантурі (2009-2014) Цюань Вей продовжив співпрацю зі своїм першим наставником, а також в класі Лі Юйшена. До теперішнього часу він вже увійшов до числа кращих саксофоністів-виконавців усього Китаю. Важливим у творчому і педагогічному доробку Мей Суна постає констатація продовження засад його

школи в особі свого власного послідовника. В контексті спадкоємності виконавських і педагогічних традицій констатація цього факту видається особливо важливою, адже як випускник класу Лі Юйшена Мей Сун в особі Цюань Вея постає репрезентантом виховання третього покоління сичуаньських саксофоністів. Наявність такої ситуації дозволяє стверджувати про послідовне розгортання сичуаньської саксофонної школи «індивідуального» рівня.

Від 2012 р. Мей Сун відкрив ще одну нову сторінку своєї творчої біографії, яку не полишає до цього часу – почав періодично проводити лекції з практичними ілюстраціями на теми різноманітних аспектів виконавства на саксофоні. Про актуальність обраних тем лекцій і високий фаховий рівень їх проведення засвідчують численні запрошення музиканта в найпрестижніші навчальні заклади різних континентів. Серед інших знаковими стали його лекції в Музичній школі Університету Цинциннаті (США) та в Школі музики Університету Тасманії (Австралія). Ці лекції він неодмінно супроводжував сольними концертними виступами.

Від 2013 р. Мей Сун розпочав власну науково-дослідницьку працю. Від цього часу опублікував у центральному науково-музикознавчому журналі провінції Сичуань «Музичні дослідження» статті на теми «Кілька методів гри на саксофоні» і «Короткий аналіз» (на матеріалі творів, які виконував у концертах). Основою матеріалів цих статей стали узагальнення власного виконавського досвіду.

Діяльність випускника Сичуаньської консерваторії Мей Суна є великою знахідкою для усього китайського саксофонного мистецтва. Його постать постає прикладом великої працелюбності і таланту, які гідно оцінили і підтримали сучасники. Творча діяльність цього талановитого молодого китайського саксофоніста є зразком відданості музичному мистецтву, невгасаючого прагнення розвивати і вдосконалювати поки ще справді молоде в Китаї саксофонне мистецтво. Як один з найбільш яскравих послідовників Лі Юйшена, він зробив свій коштовний внесок у розвиток китайського саксофонного мистецтва в сферах виконавства, педагогіки та музичних

досліджень, а також у справу популяризації в світі творів для саксофону сучасних китайських композиторів і досягнень китайського саксофонного мистецтва.

Гао Сінь (*Gao Xin*) теж належить до найвизначніших учнів класу Лі Юйшена, що в 1990-х тільки розпочинав свою педагогічну практику, спочатку в музичній школі і після її закінчення став першим слухачем створеної в Сичуаньській консерваторії програми для особливо обдарованих студентів післядипломної освіти. Досліджуючи окремі аспекти біографії саксофоніста, Ло Кунь пише: «Успіхи Гао Сіня перевершили сподівання його наставника, і вже після трьох років навчання він, збираючи гучні овації, виступав як соліст у Мистецьких центрах Ченду і Лешаня (виконував п'єси та переклади Лі Маньлуна, Фань Шенці, Тань Дуна та ін.) ... і випустив свій перший компакт-диск» [107, с. 140].

В консерваторії він познайомився Джеймсом Хоуліком і за його порадою (як свого часу Лі Юйшен за порадою Пола Броді) поїхав навчатися в його класі до Пітсбурга в Університеті Дюка (Пенсільванія). Творчі події перших же років перебування Гао Сіня в США стали вирішальними в виборі напрямку його творчого шляху як концертуючого саксофоніста. Незважаючи на спроби педагогічної роботи в Університеті Теннесі, все ж після гучних успіхів у сольних концертах та в складі створеного ним квартету саксофоністів «*Quadra Minerva*» в ряді найкрупніших міст США, а потім й інших країн Європи, Близького і Далекого Сходу, та отримання ряду престижних нагород на міжнародних конкурсах саксофоністів як виконавець, Гао Сінь повністю присвятив себе концертній діяльності. Він продовжує цю роботу до теперішнього часу і бере участь у міжнародних конференціях та симпозіумах як дослідник проблем саксофонного виконавства. До рідної Сичуані він вже не повернувся і залишається єдиним учнем Лі Юйшена, що залишились працювати за кордоном. Зі своїм першим наставником зв'язків не пориває, продовжує з ним тісне творче спілкування, бере участь в наукових конференціях, виступає з лекціями на теми його власних досліджень, проводить

майстер-класи з талановитими саксофоністами Сичуаньської консерваторії, сприяє якісному проведенню заснованих його наставником щорічних літніх таборів саксофоністів у Ченду.

Шлях професійного музиканта **Ї Цзяйї** (*Yi Jiayi*) розпочинав як флейтист – навчався гри на бамбуковій флейті в Сичуаньській консерваторії (1977-1982), потім у Чжецзянській художній школі в педагога Чжао Сантона, під впливом якого створив твір для флейти з оркестром «Наративна поезія Ашіми» («*Ashima Narrative Poetry*») і за її виконання на Третньому національному музичному конкурсі (1983) отримав Другу премію.

Від другої половини 1990-х рр., коли здобув широкого визнання як флейтист, Ї Цзяйї почав навчатись гри на саксофоні в Лі Юйшена. Розгледівши в ньому перспективного саксофоніста, Лі Юйшен відразу запросив його до співпраці в консерваторії на відділі «професійної гри на саксофоні».

До початку 2000-х рр. Ї Цзяйї зосереджував свою мистецьку діяльність в основному довкола флейтового мистецтва. Його вважають одним з кращих у Китаї виконавцем на флейті, для якої створив чимало різножанрових творів, багато і з великим успіхом здійснював сольну концертну діяльність, став засновником Оркестру народних інструментів Сичуані, був обраний віцепрезидентом Професійного комітету флейтистів при Асоціації китайських музикантів. До останнього призначення він вже здобув у Китаї широкого визнання і пошани як композитор для флейти і саксофону, як виконавець, педагог і дослідник.

Після розпочинання роботи в консерваторії як саксофоніст Ї Цзяйї поєднує працю в сфері флейтового і саксофонового мистецтва: неодноразово працював у складі журі для флейтистів і саксофоністів Національного конкурсу інструментальної музики міністерства культури Китаю, китайського музичного конкурсу «Золотий дзвін», що проводився в Великих театрах Ченду, Пекіна, Шанхая, Гуаньчжоу та міжнародних конкурсів «Нагороди Золотого Дзвону» («*Golden Bell Awards*») і «Кубок Гуйяїнь» («*Huayin Cup*»), що спеціально

влаштовуються в США для китайських виконавців на духових музичних інструментах.

Впродовж сорокалітньої педагогічної діяльності провів лекції з різноманітних питань гри на флейті і саксофоні в понад двадцяти країнах світу (в Японії, Сінгапурі, Кореї, Туреччині, Франції, Австралії, США, Канаді та ін.), підготував багато першокласних виконавців, за що був відзначений медалями «Відмінний педагог», «Видатний педагог» та премією «За особливі досягнення в навчанні студентів провінції Сичуань».

Серед його учнів – Лей Мен, Цзо Сяоянь, Ван Цян, Ян Чженьхан. Усі вони стали відомими виконавцями та переможцями різних китайських конкурсів.

У саксофонній діяльності Ї Цзяйї більше виявив себе як композитор і науковець. Серед його музичних творів налічується кілька десятків перекладів для саксофону китайських народних пісень (найпопулярнішими стали «Хороші дні», «Блаженний місяць», «Цвітіння квітів у повний місяць», «Орлине кохання», «Осінні плоди») та інструментальних мелодій («Схід сонця», «Червоний жіночий загін»). Також Ї Цзяйї створив ряд авторських творів, що вже міцно увійшли до навчального та концертного репертуару китайських саксофоністів. В усіх творах композитор дотримується суто національних традицій творення мелодизму та вибору засобів музичної вражальності. Це – Квартет № 1, Сюїта (складається з чотирьох п'єс: «Прелюдія», «Танок червоногвардійців з ножами», «Мальовничі гори та моря», «Прагнення до перемоги»), концертна п'єса «Подорож у західні регіони». Крім цього Ї Цзяйї аранжував усі власні саксофонні переклади творів народної і танцювальної музики (назви найпопулярніших з них вказано вище) для квартету саксофоністів, які в концертах разом із студентами виконував особисто. Для швидшої популяризації творів усього свого доробку в Китайському аудіовізуальному видавництві літератури і мистецтва він записав їх на компакт-диски серії «Сичуаньська музика в виконанні континентального саксофонного квартету оркестру Сичуаньської музичної консерваторії» («*Sichuan Music*

Performed by the Continental Saxophone Quartet Orchestra Sichuan Conservatory of Music»).

Серед наукових праць – «Дослідження кількох питань базової теорії музики», монографія «Популярний саксофон (про стандартний репертуар саксофоніста та вибір китайських класичних творів)», «Моя думка щодо створення національних оркестрів».

2. 2. Жанрово-стильові параметри та індивідуальні ознаки творчості композиторів Сичуані

В час відкриття відділу саксофону в консерваторії перед саксофоністами Сичуані першорядним завданням постало створення і накопичення нотної навчальної і концертно-виконавської бази. Від самого початку ХХІ ст. тут з'явилося чимало яскравих композиторів, організація роботи яких торкнулась насамперед створення національного виконавського репертуару для саксофоністів, який до цього часу був ще доволі не численним. У бібліотеці Сичуаньської консерваторії швидко збирались видання творів західноєвропейських та американських композиторів для / або за участі саксофону. Проте, прагнення китайців виконувати свою національну музику – те, що в усі часи було пріоритетним при впровадженні в музичне мистецтво Китаю форм європейської музики (це ми спостерігали при відкритті класів фортепіанної, скрипкової гри, хорового співу тощо) завжди залишалось першорядним.

В царині професійної академічної музики Китаю ХХІ століття позначене нечуванним сплеском розвитку в усіх сферах музичної творчості. Здобутками китайських музикантів у галузях виконавства, композиторської творчості, педагогічної праці, наукових досліджень та публіцистики сьогодні захоплюється увесь світ. Результати їх праці щоразу опиняються в центрі уваги, прискіпливого аналізу та наукового вивчення авторитетних світових дослідників. Це відбувається завдяки стрімкому зростанню значення здобутків китайських музикантів, що викликає стійкий резонанс у суспільстві та музичній

громадськості. Серед таких – поява великої кількості нових творів китайських композиторів, що привертають увагу красою національних мелодій і бездоганністю їх втілення у складну музичну тканину сучасних технік; розробці сучасних форм роботи зі студентами і навчальних програм із залученням найсучасніших технологій; здійсненню прогресивних модерних постановок концертів та відкриттю унікальних, оснащених найновітнішими інженерно-акустичними винаходами концертних залів.

Особлива увага світової мистецької спільноти до видатних музичних здобутків Китаю викликана також, або й насамперед тим, що в ретроспективі розвитку європейського академічного музичного мистецтва досягнення в галузях композиторської творчості і музично-теоретичної думки спостерігаємо ще від IX ст. Адже у Європі до дискусії про композиторську творчість уперше в історії музики звернувся теоретик, поет і композитор доби Середньовіччя з північної Франції Хукбальд Сент-Аманський (*Hucbald*, 840-930 рр., Фландрія). У своєму трактаті «Музика», завершеному 885 р. він, підсумовуючи аналіз існуючих музичних творів, вже використовував терміни «компонувати» і «композитор», яким уперше дав теоретичне визначення.

В Китаї шлях професійного підходу до музичного мистецтва розпочався лише одне століття тому. Така тривала затримка пояснюється особливостями специфіки суспільно-історичного розвитку китайської держави, адже впродовж кількох тисячоліть тут панували імператорські династії. Задля збереження спокою у державі і смиренності народних мас політика державного керівництва імператорами спрямовувалась на максимальну відмежованість Піднебесної від зовнішніх впливів. Це ж торкалося й особливостей китайської ментальності та специфіки особистого ставлення імператорів до музики – розвивати музичне мистецтво лише власних, від глибокої давнини укладених національних традицій.

Про проникнення до Китаю традицій професійного музикування за європейськими стандартами, їх систематичного широкого засвоєння і початки застосування на практиці можемо говорити лише після здійснення Сінхайської

буржуазної революції (1911), результатом якої стало завершення ери панування імператорів. Лише після цього з'явилась можливість поступового встановлення глибших, зокрема музичних контактів Китаю із зовнішнім світом: можливостей навчання обдарованої китайської молоді за кордоном, широкого залучення зарубіжних педагогів, знайомства населення з європейською музикою, активізацією гастрольних виступів яскравих зарубіжних виконавців. У постійному прагненні до вдосконалення китайський народ постійно навчається, переймає кращий світовий досвід, привносячи в усі форми роботи наліт специфіки своєї національної філософії. З більшістю шедеврів китайської професійної композиторської творчості на Заході всього лише пів століття тому була обізнана невеличка частка професійних музикантів. Зі зростанням інтересу до екзотичної китайської музики та її поступу в творчості професійних композиторів цікавість та захоплення їх творчістю невпинно зростає.

Аналіз багатства спадщини композиторів Сичуаньської провінції дозволяє стверджувати про велику творчу активність її представників, яку в якісному і кількісному сенсах складно порівнювати чи зіставляти з аналогічними досягненнями інших регіонів Китаю. Справді поважну кількість композиторів-вихідців із Сичуані можна пояснити давністю виникнення і наступного невпинного розвитку музичних традицій провінції, значною підтримкою композиторської праці урядом держави, що від початку ХХ ст. спонукав митців у всіх сферах творчості до оспівування рідної землі, її героїчного минулого, історичних подій, фольклору та епосу, природних ландшафтів. Крім провідних композиторів Сичуані – Тан Дун, Лу Чжон Ю, Хуан Хувей, Лі Юйшен, Гао Вейцзе, Чень Мінчжи, Хуан Аньлунь та молодих і дуже перспективних Ї Цзяйї, Ван Гуовей, Лі Лян, Фан Мен, творчість яких вже розглянуто в представленому дослідженні і в працях ряду китайських авторів, цей підрозділ дисертації присвячуємо аналізу творчості тих не менш яскравих композиторів Сичуані, що безпосередньо (або опосередковано шляхом перекладів їх творів іншими композиторами) в різних роках активно долучались до саксофонної творчості. Аналіз жанрової специфіки та стилістики

композиторів Тао Цзячжоу, Хуан Ваньпін, Зоу Сяньпін, Хе Сянтянь, Цзя Дакунь з акцентуванням уваги на твори із саксофонами стає важливим в сенсі відсутності звернень музикознавців до їх творчих надбань.

Серед творів найяскравіших представників старшого покоління виділимо три «Китайські рапсодії» для саксофону і фортепіано Хуан Аньлуня. Третю з них композитор присвятив Полу Броді. Броді високо цінував творчість Хуан Аньлуня, вбачаючи в ній один з високопрофесійних прикладів перевтілення китайськими композиторами національних фольклорних мелодій. Наприклад, матеріалом «Китайської рапсодії» № 3 стали мелодії улюбленої китайцями пісні «Люблю тебе, сніг у Сайбеї» та інструментальної народної мелодії для духових сони і шена:



Ці теми композитор, доручаючи їх проведення соло саксофону, послідовно розвиває в п'яти частинах твору, використовуючи методи ритмічного варіювання, ускладнення мелодичної лінії шляхом привнесення великої кількості мелізмів і розширення пентатоніки (Додаток № 1). В процесі послідовного розгортання різнохарактерних контрастуючих за тембральним вирішенням частин (в симфонічну партитуру вводить національні інструменти і прийоми наслідування їх звучання) композитор приходить до створення загальної колоритної картини національного театрального дійства. Зауважимо, що при використанні і подальшій розробці фольклорних мелодій в композиціях

для саксофону метод «театралізації» інструментального твору стає характерною ознакою творчості ряду наступних композиторів (Тао Цзячжоу, Хуан Ваньпіна, Зоу Сяньпіна, Лю Лі та ін.) та вироблення тенденції до інтегративних процесів музичного мистецтва в драматично-театральну творчість.

Броді став першим виконавцем цієї рапсодії в Китаї і до теперішнього часу як один з найактивніших популяризаторів китайської музики в світі, незмінно включає її до репертуару своїх концертів.

Тао Цзячжоу (*Tao Jiazhou*, 1933-2013), уродженця м. Каньсі провінції Сичуань у китайських джерелах залучають до національних композиторів першого рівня. В молодих роках (1950-1953) він очолював і диригував Групою Добровольчого корпусу Південно-Західного Військового регіону (в Північній Кореї). Як музично-суспільний діяч, Цзячжоу багато років був одним з найактивніших членів Асоціації музикантів Сичуані, а потім й усього Китаю, від 1976 р. створив оркестр при кіностудії «Тіаомей», очолював Товариство китайської музичної кіноіндустрії та аудіовізуальної діяльності, був членом журі ряду пісенних муніципальних конкурсів і за свої здобутки в багатьох провінціях здобув понад 70 нагород. Про нього створено кілька десятків радіо- і телепередач, його творчій діяльності присвячено статті в енциклопедичних виданнях «Велика китайська енциклопедія», «Знаменитості сучасної музики», «Словник світових талантів» [160]. Серед важливих здобутків Тао Цзячжоу стало заснування Школи популярної музики в Ченду, з якої вийшло і працюють по всій країні понад 2500 співаків, а серед випускників інструментальних спеціальностей – понад десяток джазових саксофоністів, більшість з яких продовжили здобувати професійну освіту в вищих музичних закладах Ченду, Пекіна і Шанхая.

Його композиторський доробок складає понад тисячу камерних творів для голосу, хорових, творів для духового оркестру, циклу симфонічних сюїт «Пісні життя», є автором першого в Китаї концерту для труби «Поспішай», який до цього часу виконується на випускних іспитах трубачів китайських

консерваторій та під час проведення міжнародних симпозіумів духової музики. Також Тао Цзячжоу є автором великої кількості пісень, мелодії найбільш популярних з яких на початку 2000-х років було перекладено для соло саксофону («Нова пісня Тяньшань», « Річка любові» і «Червоний кленовий листок») та пісень для кінофільмів.

Гао Вейцзе *Gao Weijhe* нар. 1941 р. в одному із селищ провінції), навчався на факультеті англійської філології Сичуанського університету і на композиторському відділі Сичуанської консерваторії, працює професором цього відділу. Є одним з очільників Асоціації композиторів Китаю, удостоєний почесної «Літературно-мистецької премії Башу». Серед найважливіших творів – фортепіанний концерт «Поєми піпи Сінь», симфонічно-хорова поема «Червоне сонячне світло крізь гору Тайхан», збірки пісень «Пісні про Наньпін», «П'ять сичуанських народних пісень» та «Пісні в західно-сичуанському стилі». Три з найбільш популярних мелодій цих пісень для саксофону переклали Лі Юйшен і Гао Вейцзе. Ваньпін постає автором великих музикознавчих праць «Симфонія і народна музика» і «Музична мова танцю Дончжуанг національності Цянь».

Зоу Сяньпін (*Zou Xiangping* нар. 1951 р. в Ченду) після закінчення консерваторії працює деканом музичного факультету Інституту культури та мистецтв Сичуані в м. Мянъян і професором композиції в Сичуанській консерваторії, є членом Асоціації китайських музикантів. Крім педагогічної сфери Сяньпін яскраво виявив себе в композиторській праці. Його численні твори за участі саксофону були багаторазово відзначені вищими нагородами на різноманітних конкурсах: за композицію «Любов до Нарциса» і «Камерну музику № 11» отримав 5 премію на конкурсі «Золотий дзвін китайської музики» (2005); за оркестровку опери «Хороша жінка, погана жінка», музику до телефільму «Реба» і декілька творів для церемоній відкриття Національних університетських ігор від Азійської культурної асоціації отримав нагороди «Кубок Чорного дракона» і третю премію в номінації «Культура Башу». З успіхом представляв свої твори в фестивалях у Цинциннаті, Нью-Йорку, Сіетлі,

в Австрії, Південній Кореї і Японії. Ряд з них (Імпровізація на тему «Чжуан Цзян», Варіації) опубліковані в збірці «Вибрані кращі твори сучасних композиторів» у рубриці «Класика ХХІ століття».

В педагогічній роботі в консерваторії розробив курс оркестровки, в процесі викладання якого використовує приклади нових творів китайських і зарубіжних композиторів, написав праці «Особливості процесу створення композицій в сучасній китайській камерній музиці» (2008) і «Нові форми поліфонічного письма в творчості зарубіжних композиторів (на прикладі творів В. Лютославського і Л. Ноно», за які отримав високу оцінку студентів, педагогів і на Національному симпозиумі з вивчення поліфонії».

Серед педагогічних настанов важливим у роботі Зоу Сяньпіна стають наполегливі заклики студентів-виконавців і тих, хто має намір спрямувати свою майбутню діяльність в сферу композиторської творчості, більше відвідувати райони національних меншин, вслухатися в їхню народну музику, вчитися цінувати, опрацьовувати і пропагувати створені в глибині століть музичні скарби народу. Для Сяньпіна в такому підході до роботи прикладом завжди була творчість Фань Шенці, який дуже багато уваги приділяв слуханню творів народної музики зокрема й Сичуані в безпосередньому виконанні народних умільців.

Саме з цього джерела з'явилась одна з кращих п'єс Шенці «Закохані метелики». Увагу Зоу Сяньпіна притягнула невибаглива, але надзвичайно мальовнича мелодія інструментальної п'єси, яку кожен з народних музикантів виконував на тому інструменті, яким володів – на гуцині, соні, флейті, інших. Також увагу композитора притягнула дивовижна наспівність мелодії п'єси в крайніх розділах простої тричастинної форми і зображальні ефекти саксофону, що відтворюють безтурботне пурхання метеликів з квітки до квітки в серединному розділі. Поєднання в п'єсі наспівності і звукозображальної мальовничості – тих якостей, якими сповна наділений улюблений композитором саксофон, відразу сприяли появі задуму перекласти її для свого улюбленого інструменту. У власній версії Шенці повсюдно багато виконував

цю п'єсу в Китаї і навіть під час подорожей у США, незмінно привертаючи увагу слухачів до китайського (сичуаньського) фольклору. Серед великої кількості авторських творів китайських композиторів, перекладів мелодій народної творчості, чи навіть перекладів мелодій з творів академічної музики, ця п'єса незмінно посідає найвищі рейтинги популярності. До її саксофонних перекладів зверталось чимало професійних композиторів Сичуані, кращими серед яких постають версії Лі Юйшена [Додаток № 2], Лю Лі і нещодавно створена джазова версія Лу Тінвея.

Переклад Лі Юйшена незмінно постає серед найулюбленіших. Популярність його авторської версії стала настільки всеоб'ємною, що в народі її нерідко долучають до автентичної фольклорної спадщини.

В порівнянні зі зразком Фань Шенці Лі Юйшен дещо розширив форму крайніх розділів простої тричастинної форми п'єси АВА шляхом розширення другого речення і наступного повторного проведення теми. В оригінальній версії перше речення складається з двох проведень пентатонної теми $a-a^1$ (4 такти + 5 тактів). Не змінюючи властиву народній музиці не квадратову структуру періоду (9-тактів + 9 тактів), Лі Юйшен ритмічно розцвічує a^1 шляхом дроблення його поспівок тридцять другими тривалостями і використанням мелізмів – форшлагів і мордентів. Після цього додає повторення першого речення без уведених змін. Середній розділ (В) тричастинної форми теж являє собою період з двох речень $a-b$ (5 тактів + 4 такти), де в першому реченні, відтворюючи маленьку картинку природи, використовує звукозображальний прийом, що немов наслідує легке і граціозне тремтіння крилець метеликів – цього досягає шляхом використання уривчастих пауз, трелів і форшлагів. Друге речення будує на матеріалі варіювання поспівки a з розділу А, який проводить двічі. Використання цього прийому приводить немов до «цементування» його форми і вкарбовування в пам'ять основної поспівки мелодії. Реприза A^1 не точна ($a-a^1$, 4 такти+5 тактів + 4 такти+5 тактів), в якій друге заключне речення розширене шляхом використання перемінного метру 2/4 і 4/4 (однієї з найхарактерніших ознак творення китайських народних

мелодій), використання *ritenuto* і уведення заключної тритактової фрази з паузами і мелізмами, що використовувались у серединному розділі форми.

Виконання версії Лі Юйшена п'єси «Закохані метелики» вимагає від саксофоніста-виконавця імпровізаційного підходу щодо відтворення свободи відчуття ритмічного і мелізматичного нюансування. З дидактичної точки зору створення індивідуальної виконавської інтерпретації завжди набувало в його педагогічній практиці домінуючого значення.

Приклад ще більш вільної демонстрації власних якостей імпровізаційності і відчуття свободи метро-ритмічного нюансування представив у власному виконанні незмінної мелодичної лінії перекладу Лі Юйшена один з провідних джазових виконавців і композиторів Лу Тінвей. Нічого не змінивши в основі твору Лі Юйшена, Лу Тінвей під час одного з концертів початку 2020-х рр. показав спосіб виконання п'єси «Закохані метелики», яку китайці знають чи не напам'ять, в свінгових ритмах. Свінг передбачає рівномірну ритмічну пульсацію при незмінному акцентуванні кожної з долей такту. Нотної версії цієї джазової версії Лу Тінвея не існує, вона є лише в записі під час концерту. Цей запис постійно прослуховується на уроках студентами, що бажають спрямовувати свою гру в джазову сферу, стаючи зразком підходів до імпровізаційного аспекту виконавського трактування і відтворення в джазових ритмах будь-якого музичного тексту.

Свій власний індивідуальний підхід до видів роботи з пошуком та опрацюванням фольклорних джерел та створення індивідуальної виконавської інтерпретації Зоу Сяньпін показує на прикладі власних творів: музики до драми «Нарциси при місячному світлі» (на теми антияпонської війни), музики до телефільму «Реба» про життя тибетських меншин, опери «Хороша жінка, погана жінка». В цих крупних музично-театральних формах Сяньпін багато спирається на фольклорні джерела, звучання яких нерідко доручає саксофонам. Тембри їх різновидів композитор здебільшого використовує для посилення ефектів картинності і використання багатоманітних можливостей «співучості» інструменту. Сукупний внесок Зоу Сяньпіна в композиторську і педагогічну

працю, наукову та методичну роботу є високо оцінений і нагороджений рядом державних відзнак та престижних національних премій за досягнення в сфері освіти.

Оригінальною в сенсі стильових параметрів композиторської творчості постає не стільки численна, але самотня спадщина **Лю Лі** (*Liu li*). Сьогодні цей мистець працює на посаді доктора філософії на кафедрі композиції Сичуаньської консерваторії, обіймаючи в цьому навчальному закладі також посаду голови південно-західного Науково-дослідного центру. Як й інших представників саксофонного мистецтва консерваторії, його діяльність характеризується різноманітністю аспектів: Лі постає творчим керівником щорічних концертів симфонічної музики створеної ним серії «*Net Ease*» (дослівно – мережа «почувати себе невимушено»), які назвав «*Journey to the West*» («Подорожі на Захід»), пише музику до церемоній відкриття музично-поетичних сезонів за участі саксофонів у Ченду, є заступником голови Міжнародного музичного фестивалю «Осінь в Ченду». Також Лю Лі є репрезентантом широкого діапазону композиторської творчості, за яку неодноразово був нагороджений національними преміями: музика до драми «Три королівства», збірки перекладів для саксофону «Пісні провінції» і «Шукаю Шу», за які був визнаний серед десяти кращих композиторів Сичуані, є автором музики до вистави «Тінь ліхтаря Цзянганю» («*The Shadow of the Jiang'an Lantern*»), в якій поєднав звучання саксофону з ефектами сучасних звукових електронних технологій. Твір виконувався 12 червня 2018 р. в Великому залі Університету сучасних технологій в Ченду; партію саксофону виконував І Лянь). Ряд його творів з успіхом виконувались на китайських фестивалях «Ретроспективи» і під час Міжнародних фестивалів саксофонної музики в Пекіні, США, Канаді, Південній Кореї.

Творчість **Хе Сюнтяня** (*He Xuntian*, нар. 1953 р. в провінції Сичуань) вирізняється насамперед специфікою захоплення хоровими піснями в християнських церквах і звучанням дзвонів ламаїстських та буддистських храмів, поблизу яких проходило його дитинство, слуханням гірських балад і

виконуваних народними музикантами під час переправ на човнах так званих «пісень на воді». Після закінчення композиторського відділу Сичуаньської консерваторії Сюнтянь під впливом вражень почутої в дитинстві духовної і народної музики створив унікальний інструментальний цикл «Звуки природи», в якому ряд провідних партій належить саксофонам (1992 р. в США твір отримав спеціальну премію «За досягнення»). Серед інших оригінальних творів – збірка п'єс «Голоси з неба» («*Yang Jinma*»). Платівка із записом цього циклу розповсюджувалась у релігійних громадах понад 60 країн світу. В газеті «*New York Times*» про неї писали: «Це перша китайська платівка, що вийшла у всьому світі... Допоможіть китайцям реалізувати свій ідеал і вони донесуть його всьому світу» [244, с. 32]. До початку 2000-х рр. духовна музика займала провідне місце в творчості Сюнтяня. З приходом до влади теперішнього голови держави, який категорично не схвалює прихильність китайців до будь-якої релігії (виключення частково становить лише конфуціанство) як композитор, Сюнтянь занурився в сферу створення музичних композицій, в яких лише в узагальнених образах заторкується релігійна тематика. Це – інструментальний цикл в стилістиці мета-музики (тлумачить це як проміжне значення музики, звільнення від...) «Образи в звуках» (2003, за яку в Тайвані отримав Золоту премію «За кращу композицію»), пісня «*Ehe Chant*», до якої засобами музичних та електронних звуків включив 832 семантичні звуки нелюдських голосів. Композитор так висловлювався про цей твір: «Я хотів, щоб людина відчувала себе немов вона випромінює дивні промені світла» [113, с. 23]. Для соло саксофону – п'єса «Танець аромату» (*Scent Dance*, 2009).

Не менш колоритною і самобутньою постає творчість композитора **Цзя Дакуня** (*Jia Daqun*, нар. 1955 р. в Чунцині). Після Шанхайського Інституту літературного мистецтва навчався в Сичуаньській консерваторії в класах Хуан Ваньпіна і Гао Вейцзе. Його творчість постає ще одним прикладом спадкоємності традицій сичуаньської саксофонної школи в третьому поколінні. Твори Дакуня незмінно виконуються під час усіх відомих конкурсів та фестивалів у Китаї, Токіо, Сеулі, Сінгапурі, Парижі, Ліоні, Берліні, Кельні,

Лондоні, Брюсселі, Нью-Йорку і отримують вищого схвалення і нагород. З найвідоміших – Струнний квартет, «Контрапункт часу» для квартету духових, «Дракон і Фенікс» для симфонічного оркестру, симфонічні поеми, танцювальні сюїти, п'єси для різних поєднань академічних інструментів з національними китайськими, ірландськими, японськими та інструментами інших народів, хорові твори, композиція «Три ідеї живопису чорнилом» для камерного оркестру з 17 виконавців за участі саксофону. Про твори композитора повідомляється в ряді найвідоміших довідникових видань світу. Сукупно дослідники визначають стиль його музики як «структуралізм», тобто – розгляд музичного твору в аспекті прояву в ньому системних явищ. Л. Немцова характеризує явище структуралізму так: «Естетика епохи модерну диктувала звернення до стилістики імпресіонізму, експресіонізму й інших напрямів модерну (в поєднанні із традиційними жанрами, формами й засобами музичної виразності)» [138, с. 150].

Звісно, що для роботи над оволодінням студентами нетрадиційних прийомів гри Лі Юйшен постійно шукав твори своїх національних композиторів, які можна було б використовувати в концертній практиці. Тому сам робив багато перекладів національних пісенних і танцювальних мелодій для саксофону та спонукав до цієї роботи в ключі залучення сучасних прийомів та способів гри інших композиторів Китаю. Під його проводом, крім вже добре відомих творів класичного зразка, з'явилося чимало цікавих композицій молодших композиторів, що почали виявляти особливий інтерес до сфери експериментування.

Щодо класичних зразків – це, насамперед, твори від мініатюр до великих симфонічних і театральних форм, в яких використовувались саксофонні переклади народних та популярних авторських мелодій. Ці твори засвідчують про еволюцію саксофонних перекладів у творчості китайських композиторів і однаково використовуються як дидактичний і концертний репертуар:

Сольні п'єси: «Море любові» Ду Маньцзяо, «Східна прохолода» Чжана Сяолу, «Птахи і море» Сюй Цзіпіна, «Побачення з весною» Хуана Шу Цзюня,

«Сонце зійшло» Бао Юань Кая, «Очі птахів» Го Юаня. Ритми блюзу в п'єсах національної стилістики «Лян Чжу» і «Люблю тебе, сніг у Сайбеї» використовував Фань Шенці, свінгу – в п'єсі «Закохані метелики» Лу Тінвей. Без прямого використання фольклорних мелодій національні інтонації чітко прослідковуються в п'єсах «Perpetuum mobile» Цзюнь Вана, «Твій погляд» Су Лая.

Серед перекладів для саксофону народних та популярних авторських мелодій виділяються створені на основі мелодій популярних пісень п'єси Чжана Сяолу «Східне місто», «Шанхайське літо», «Небесна гойдалка», «Прохолодний Схід» та ін. У Сичуаньській консерваторії Чжан Сяолу став одним з перших композиторів, хто почав писати свої твори спеціально для студентів-саксофоністів. В сукупності велика кількість п'єс цього характеризується різноманіттям музичних стилів від класики до джазу і популярної музики. Універсальність композиторського обдарування Чжана Сяолу відразу була поміченою, що забезпечило справжню популярність його музики серед прихильників академічного і джазового мистецтва. Разом із студентами на різноманітних музичних фестивалях його переклади виконували найвідоміші світові музиканти – американський саксофоніст Марк Левін, якого в Китаї називають хрещеним батьком джазу, шведський тромбоніст Нільс Ланглен та лідер класичного саксофону Клод Делангль.

В групі перекладів народних і популярних мелодій виділяється також цикл п'єс Ду Інцзюя «Китайський квартал» («*Chinacity*»). В ньому композитор представив зразки оригінального проведення пентатонних народних мелодій із вкрапленням у них джазових ритмів і подекуди хроматизованих інтонацій джазових ладів.

До творів цієї групи належить ряд п'єс для камерного ансамблевого виконання: «Квітка алоє» Лю Сун Ліна для саксофону і квінтету національних духових інструментів, «Танцювальні решітки» Лі Піня, «Долини, гори і місяць» Чу Ван Хуа для саксофону і секстету духових та ударних та «Нежурливе кохання» Лі Шихая для академічного квартету саксофоністів. Особливо

популярними постають останні його твори для ансамблевих складів, серед яких витримана в модерній стилістиці п'єса «Внутрішній ритм» (2022, «*Inner Rhythm*») для альтового саксофону, фортепіано, контрабасу і перкусії. Популярності цьому твору додають незвична ритміка, використання спеціального прийому гри тонового шуму, почергові поєднання звучання саксофону з контрабасом, саксофону з ударними тощо (Додаток № 3).

Крім малих та розгорнених п'єс для ансамблевого виконання за участі саксофону на темах народних пісень створено чимало сюїт та оркестрових творів: сюїти «Фентезі» і «Шовковий шлях» Чжао Цзіпіня, в яких саксофон включено в партитуру національних інструментів, «Попурі на теми китайських народних пісень» Чжена Лу для соло альтового саксофону і симфонічного оркестру; симфонічна увертюра «Весняний фестиваль» Лі Хуана Чжі.

Тема народної мелодії до увертюри Лі Хуана Чжі:

春节序曲
Весенний Фестиваль

Moderato

Лі ХУАН ЧЖИ
李焕之 作曲
姜润良 改编

Мелодику китайських національних танців використав у балетах «Дівчинка із сірниками» та «Сон Дунхуана» Хуан Аньлунь (відповідно за казкою Андерсена і давнім китайським переказом).

В творах цієї групи привертає увагу прагнення китайських композиторів до максимального наближення звучання національних мелодій у тембральній версії саксофонів не лише засобом їх прямого або опосередкованого цитування,

але й привнесення в звучання саксофону прийомів наслідування традиційних національних інструментів (як, наприклад, в одній серед найбільш улюблених слухачами п'єсі Хуана Ень Цюня «Відображення місяця в двох джерелах»). Першорядним у цьому для них поставало завдання розширення інтонаційного словника саксофону шляхом привнесення в саксофонне виконавство способів гри на національних духових. Серед таких – гліссандові затримання на струнних, використання для нівелювання тональної стійкості рясної альтерації звуків у духових тощо. Ло Кунь слушно зауважує: «В прагненні зберігати і відтворювати тонкощі національного колориту привертають увагу способи поєднання інструментів в ансамблевих композиціях: європейського саксофону, що найчастіше покликаний в незвичній модерній формі відтворити звучання того чи іншого національного інструмента (сони, піпи, сяо, шена), і окремих екзотичних, наприклад ударних (дагу, пайбань)» [107, с. 155] і далі продовжує: «притягнути в саксофонне виконавство деякі способи ... інтонування на китайських національних духових інструментах» [107, с. 156].

Для створення вірної інтерпретації таких творів важливою постає вдумлива робота виконавця, для якого необхідним постає не лише знання матеріалу виготовлення національних інструментів (наприклад, нефрит, тростина, що забезпечувало їм особливу неповторність тембрів) і вміння наслідувати ці тембри на саксофоні, але й розуміння специфіки прийомів гри на національних інструментах. Сукупність цих двох факторів дає можливість виконавцю-саксофоністу здійснити досконалу інтерпретацію, немов картинно візуалізувати зображені в творах образи природи і правдиво, в традиціях китайського традиційного інструментального виконавства, мальовничо «звукочисати» і відтворювати найрізноманітніші образи національного фольклору.

Щодо композицій, в яких яскраво виявляється інтерес до сфери експериментування, виділимо твори композиторів молодшого покоління. Серед таких як найбільш ранню, відзначимо п'єсу для саксофону соло «На схід від озера» Чжана Сяюлу. Цей композитор, поки ще не прибігаючи до конкретних

виконавських знахідок авангардного виконавства, все ж шукав незвичних способів звуковидобування на саксофоні. Для відтворення таємничої картини природи навколо мальовничого озера (тема природи, яка поза належністю композитора до будь-якої стилістики завжди постає однією з центральних у творчості китайських композиторів) Чжан Сяолу в ремарках до нотного тексту подає деякі вказівки. Наприклад, щоб відтворити звуки шумного злету зграї птахів, він рекомендує виконавцеві зняти мундштук і, виявляючи індивідуальну творчу фантазію, відтворити специфіку відповідної картини природи. Твір вимагає досконалого тандему творчого задуму композитора і виконавської інтерпретації соліста-саксофоніста.

В сфері експериментування серед інших творів китайських композиторів із залученням саксофону назвемо «Пісні для баньху» Ван Гуовея (*Wang Guowey*) для квартету саксофоністів і соло двохструнного смичкового баньху (в народній музиці цей інструмент здебільшого використовувався як акомпануючий; специфіка звучання приховується в матеріалі – раніше його корпус народні майстри виготовлювали зі шкаралупи кокосового горіха); Септет для ерху, піпи, ударних і квартету саксофоністів Чен Ї. Обидві композиції не відзначаються якимись особливими виконавськими прийомами. Новаторство в них виявляється в сенсі перших спроб яскравого поєднання тембрів саксофону із національними духовими та ударними інструментами. Ці твори Ван Гуовея і Чен Ї з'явилися на самому початку 2000-х рр. Зауважимо також, що і Чен Ї, і Ван Гуовея в періодах становлення своєї творчості працювали в США і переймали досвід творення національної музики зокрема засобами поєднання елементів національної музичної мови із західними. В цих творах провідним елементом національного виявляється не використана мелодія народної пісні – подекуди в сучасній версії її метро-ритмічних, мелізматичних і ладових характеристик вона стає достатньо віддаленою від першоджерела, а в наслідуванні тембральних особливостей традиційних інструментів.

Окрему важливу сторінку складають твори композиторів Сичуані для виконання в стилістиці джазових ритмів. Викладач джазового саксофону Ду Іньцзяо в прагненні усвідомлення, зібрання та узагальнення великого за кількістю і різноманіттям використання в камерно-інструментальних ансамблях елементів джазової музики уклав збірку «Саксофоніст», до якої увійшли його версії перекладів для квартету саксофоністів китайських народних пісень («Політ диких птахів», «Троянда» та ін.), власних інструментальних п'єс, творів зарубіжних композиторів (наприклад, «Дівчина з волоссям кольору льону» К. Дебюссі, «Хабанера» з опери «Кармен» Ж. Бізе, «Сарабанда» Й. С. Баха), перекладів найпопулярніших творів джазової музики.

«Регтайм кленового листа» Ду Іньцяо

в перекладі для квартету саксофоністів:

The image shows a page of musical notation for a saxophone quartet. It includes staves for Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax, along with three additional saxophone parts. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, with a '61' measure marker on the Alto Sax staff.

Найбільш цікавими за використаними виконавськими знахідками в творчості сучасних китайських композиторів постають твори для камерного ансамблю за участі / або за виділенням сольної партії саксофону. Для творчості більшості сучасних композиторів в сфері експериментування властиве поєднання саксофону з різними складами національних інструментів. Власне

новаторськими в їхніх експериментах постають не ці поєднання, а використання композиторських технік авангардної музики та специфічних прийомів звуковидобування і нетрадиційних прийомів гри.

Прикладом використання додекафонної техніки, коли інтонаційну виразовість дорученої саксофону мелодії складає сукупність висотних зв'язків між дванадцятьма (або окремих частин із дванадцяти) співвіднесеними поміж собою звуками обраної серії може слугувати п'єса Лі Ляна «Повідомлення білого» (*Lei Liang «Messages of White»*) для ерху, піпи, шену, янціня, ударних і саксофону. На цьому прикладі відразу відзначимо характерну властивість прагнення молодих китайських композиторів надавати своїм творам назви англійською, нерідко з дещо символістичним або абстрактним сенсом. В цьому вбачаємо данину моді початку ХХІ ст. і, можливо, сподівання в найближчій перспективі на виконання своїх творів на Заході без потреби перекладу з китайської.

Прикладом залучення нетрадиційного прийому гри *piatto chiodafo* (нігтьовими пластинами) може слугувати композиція Фан Мена (*Fang Man*) для квартету саксофоністів з включенням традиційних ерху, губного органу шен і піпи «*Dream of a Soot Flowers*» («Сон про чорні квіти», або «Сон про квіти із сажі»). Прийом *piatto chiodafo* використано з метою посилення таємничості в уяві слухача про доволі абстрактний зміст і сутність події (чорні квіти уві сні). Закінчується п'єса немов чотирикратним скандуванням тону *e* другої октави при використанні прийому мультифоніки. Застосуванням цих прийомів композитор досягає враження закінчення страшного сну лиховісним окриком. З одного боку такі ефекти наближують твір до сюрреалістичного. З іншого – чудові мелодійні теми традиційних інструментів врівноважують його загальний настрій, не даючи вийти сфері образів за межі реального.

Відразу декілька прийомів – *splash*, (бризок), гліссандуючі кластери, слеп (шльонок мундштуком) і гра клапанами без конкретної звуковисотності використовує Брайт Шен (*Bright Sheng*) в композиції «Співаюча пустеля Гобі». Твір написаний для саксофону, піпи, янціня і чотирьох ударних. В цій

композиції відтворено картину безкрайої пустелі, в якій подуви налітаючого вітру немов переносять з одного місця в інше піскові хвилі. Таку картину природи можна уявити лише під враженням безпосереднього прослуховування цього твору. В п'єсі близький до національної мелодики тематизм тужливого саксофону оздоблений рядом одночасного виконання багатьох гліссандо в партіях інших інструментів. Накладання цих гліссандо створюють ефект багатотембрових кластерів.

Про сучасну китайську композиторську творчість для саксофону можемо стверджувати як про школу модерної композиції в розумінні сучасності музичної мови. Також слід наголосити на посиленні в китайській саксофонній творчості факторів експериментування і перетинання в одному творі атрибутики музичної мови фольклорних джерел і професійної композиторської творчості, перетинання елементів стилістики класичної і модерної музики, на посилення зростання впливу тенденції до зближення стилістичних елементів академічного та естрадно-джазового мистецтва. Сучасний розвиток музичної мови, розширення засобів музичної виражальності, привнесення в процес творення новітніх прийомів гри та досягнень комп'ютерних технологій постійно спонукає композиторів до посиленої фантазії і осучаснення творчого процесу, орієнтованого на зростаючі вимоги слухацької аудиторії. Слушним постає такий висновок: «Володіння сучасними музичними стилями і технічними прийомами виконання та комерційне прагнення до задоволення потреб сучасної аудиторії все частіше приводять до відкритості композиторів до різноманітних творчих експериментів та універсалізації виконавців у ключі «виконавець-імпровізатор – композитор – актор» [107, ст. 157]. В теперішніх умовах творча діяльність композитора вже не мислиться поза виконавством, тобто поза виконавською інтерпретацією, а об'єднання спільної діяльності в тріумвіраті композитор – виконавець – слухач відіграють однаково важливу роль як у площині творчо-експериментального процесу, так і в площині сприйняття, оцінки і подальшого життя творчого продукту.

2. 2. 1 Фольклор Сичуані як джерело творчості провідних композиторів провінції для саксофону

Сичуань – провінція у центральній частині Китаю, що розташувалась у долині річки Хуанхе. Як окрема територіальна одиниця, Сичуань існує лише від 1955 р. На початку ХХ ст. її землі були розподілені за кількома іншими територіями, західну частину було виокремлено як провінцію Сікан і передано до складу Тибетського автономного району, з інших – створено чотири окремих адміністративних райони Чуаньсі, Чаньдун, Чуаньбей і Чуаньнань. 1952 р. ці регіони було об'єднано в провінцію Сичуань, 1955 р. до них додано землі Сікан (саму назву Сікан ліквідовано). На території Сичуані міститься три з семи прадавніх китайських столиць – Лоян, Кайфен і Аньян [35, с. 532]), а на сучасній території знаходяться найкрупніші культурні центри Китаю, серед яких Ченду (теперішня столиця провінції, виникло в VI ст. до н.е. і до 221 р. було столицею царства Чу), Чженчжоу, Денфен. Також територія Сичуані містить декілька великих природних площ – Уинхай-Тибетська та Юньгуйська верховини, гори Хедуаньшань і Сичуаньська западина, на територіях яких розміщено багато давніх селищ, кожне з яких відрізняється традиціями створення музичних творів та їх виконання народними умільцями.

Землі провінції Сичуань вважають одними з тих місць, де зародилась китайська цивілізація, їх вважають однією з колисок китайської культури. Окремі дослідники навіть доводять про зародження знаменитої чайної традиції і супроводження ритуалу пиття чаю музикою саме тут. На це вказують й тексти деяких міфів – найдавніших текстових пам'яток культури китайців: чай винайшов покровитель медицини Шень-нун (його образ є в зображеннях найшановніших фігур першого китайського пантеону), а ритуал пиття чаю в супроводі музики створив міфічний герой Лі Юй (проживав поблизу міста Кайфен), якого возвеличили в статус «покровителя чаю» [26, с. 252].

Давні сичуаньці, що проживали на рівнинах вздовж річки Хуанхе, і у важко приступних гірських районах, вважали своїх вождів нащадками білого тигра – символу відваги і фізичної сили. Сичуаньці – це народи з дуже давньою

культурою, на яку великий вплив мав тиск могутньої великокитайської цивілізації. Ці народи славились відвагою, сміливим духом, войовничістю і військовими перемогами.

Сичуаньська провінція знаменита давніми пам'ятками історії та культури, що з плином століть отримали всебічного оспівування в народному музикуванні, а в ХХ ст. у професійній музичній творчості. Зокрема, саме тут знаходяться заснований у м. Денфен легендарний монастир Шаолін (495 р.), про який складено і звеличено в піснях безліч легендарних та історичних подій; в Ченду – «Тростяна хатина поета Ду Фу¹¹», з пройнятих думками Конфуція віршів якого виникло безліч народних та авторських ліричних пісень («Пісня про хліб і шовк», «Весняний краєвид», «Весняні надії», «Повертаються дикі гуси», «Мандрівка», «В темряві біля річки» та ін.); одна з безцінних і найдавніших серед збережених пам'яток архітектурного та паркового мистецтва Китаю – даоський храм у м. Ченду «Палац чорного козла» (ХІІІ ст.); храм Ухоуці епохи Троєцарства (ХVІ-ХVІІІ ст.), в якому знаходиться знаменита колекція старовинних китайських музичних інструментів.

Як один з найбільш розвинених регіонів Китаю, провінція стала важливим місцем збереження найдавніших у Китаї культурних традицій, народних звичаїв і театралізованих обрядів з музикою, а також місцем спорудження і збереження стародавніх пам'яток світової спадщини, що вражають своєю величчю, художньою досконалістю та особливо великими розмірами. Серед найвизначніших – найбільша в світі статуя Будди заввишки 71 м., висічена на початку VІІІ ст. в скелі гори Емейшань.

Життя сичуаньців було невіддільним від пісень, що супроводжували їх від народження впродовж усього життя. Вони зуміли зберегти велику частку культурної спадщини своїх предків, втіленої, зокрема, в музичному фольклорі.

У своїй генезі – зародженні і наступному розвитку – музичний фольклор Сичуані відображає ритуали поклоніння силам природи, тваринам релігійного шанування, сповнену перемог, святкувань, втрат і злигоднів історію життя

¹¹ Ду Фу – один з найвизначніших поетів Китаю, що проживав у цій хатині наприкінці VІІІ ст. (доба династії Тан).

народу. Важливу частину сичуаньського фольклору складають пісні та інструментальні награвання, в яких оспівуються образи рідної природи – флори, фавни, мальовничих краєвидів гір та рівнин, образи космічних світил (Сонце, Місяць) та їх значення в житті сичуаньців. У неповторному фольклорі сичуаньців акумулювались різні види мистецтв: пісні, танці, інструментальні награвання, магічні обрядові дійства і театралізовані вистави з музикою. В цій поліжанровості кожне з народних мистецтв набуло синтетичних форм, а фольклор провінції в цілому належить до найбільш самобутніх музичних типів у Китаї.

В умовах стрімкого розгортання композиторської творчості в Китаї та під впливом діяльності утвореної від 1940-х рр. розгалуженої мережі «Бюро дослідження народної музики» розпочалось документування музичного фольклору. Інспірацією створення «Бюро» послугувала відсутність бази для реалізації соціокультурних запитів населення і творчих задумів композиторів, адже їх прагнення до опрацювання зразків народної творчості постійно зростало. Для того, щоб створити базу документування музичного фольклору, працівниками «Бюро» було організовано роботу з пошуку, збирання, записування і збереження для реалізації кінцевого результату – відродження музичних текстів народних пісенних та інструментальних мелодій. Віднайдені тексти відразу почали поповнювати матеріали різноманітних антологій, ставючи еталонними при використанні композиторами в своїх творах.

Впродовж усієї другої половини ХХ ст. Міністерством культури Китаю періодично надавались вказівки більше використовувати композиторами матеріалів фольклорних мелодій і в вирі вивчення західноєвропейських композиційних методів та технік не забувати зосереджувати свою творчість на темах давніших традиційних мелодій. Цю вказівку відразу було прийнято Асоціаціями композиторів у всіх регіонах Китаю, а від початку ХХІ ст. зокрема й товариствами саксофоністів, дослідницькими асоціаціями та комітетами професійних саксофоністів у китайських консерваторіях і художніх коледжах.

Стаючи на шлях професійних музикантів, китайські композитори, виявляли глибоку внутрішню потребу звернення до народних музичних джерел. Отримавши професійну освіту, вони починали по-новому сприймати народні пісні, насолоджуватись ними як народними художніми творами, бачити в них матеріал для своїх майбутніх творів і виявляти в творчому процесі ерудицію щодо осучаснення народної музичної мови. Пісні в виконанні народних співаків завжди звучали в Китаї повсюдно, народна пісенна стихія захльостувала вулиці навіть найкрупніших міст, а інтонації пісенності проникали в спостережливий і допитливий слух композиторів і в оточенні народнопісенної повені проростали у їх творчості.

Найдосконалішими творами крупних форм, заснованих на опрацюваннях тем народних пісень стали:

симфонічна сюїта «П'ять народних сичуаньських пісень» Хуан Ваньпіна;

симфонія Чжан Цзянькуя та симфонія «Місцевість Ляньшань» Лінгола;

симфонічно-хорові твори «Ода червоному прапору» Люй Чиміна та «Перехід до нової ери» Ван Цзянь Чжона;

п'єса для оркестру «Стилізація Лоншана» Чень Цінгу (*Chang Qingu*);

симфонічні поеми «Похорон Чуанья» Гао Вейцзе, «Кільце мандарина» Янь Сяньміна та «Ода зірці» Ван Чженя;

«Симфонічні танці» і Концертна п'єса «Душа Чжуанцзяна» Лі Сяоміня;

скрипковий концерт «Дух весни» Ду Мінсіня;

струнний квартет № 2 Ло Чжон Жона на тему народної пісні «Захід сонця»;

оркестрові і для двох фортепіано аранжування пісень з оперних творів «Оборона червоноармійцями озера Хунху» та «Ода драконовій річці», наприклад – розгорнуті багаточастинні п'єси «Озеро Хунху» Хан Мінсію, поема «Ода червоному прапору» Цзень Ченя, «У доку» Тань Міцзи;

цикли варіацій Дін Шаньде;

цикли прелюдій та фуг Чень Міньчжи;

фортепіанні сюїти «Спогади про вісім акварельних картин» Тан Дуна, «Картина Башу» Хуан Хувей та «Ярмарок у храмі» Чжан Зусіня та багато інших.

Як кращі зразки опрацювань національного фольклору, ці твори характеризують пентатонний лад та різноманітні експериментування шляхом альтерації його шаблів, розбудова гармонічних вертикалей, нерідко поєднання специфіки традиційних метроритмічних фігур з елементами додекафонії або й пентатонної мелодії з атональними гармонічними послідовностями, методи наслідування звуків природи, що досягалось внаслідок поєднання колористики гри на національних інструментах з академічними європейськими, злагожденість поєднання національних методів композиції із західними техніками.

Багаті культурними традиціями землі Сичуані стали місцем народження і самовідданої праці багатьох першокласних композиторів Китаю, а давні традиції музичної культури провінції стали основою їх професійної творчості. До провідних сичуаньських композиторів належать Тан Дун, Лу Чжон Ю, Хуан Хувей, Лі Юйшен, Гао Вейцзе, Чень Мінчжи та ін. Працюючи в різних жанрах, ці кращі представники китайської композиторської школи присвятили багато праці й створенню різноманітних композицій для саксофону, в яких вони, відображаючи життя народностей і національних меншин Сичуані, відтворювали яскравий колорит музики провінції.

До найяскравіших представників сичуаньської композиторської школи в жанрі перекладів народних пісень для саксофону належить **Лу Чжон Ю** (*Lu Zhon Yu*, нар. 1924 р.) – професор композиції Сичуаньської консерваторії, учень Тан Сяоліна (який вивчав композицію у Пауля Хіндеміта), був педагогом одного з найвідоміших композиторів Китаю Діна Шаньде. Лу Чжон Ю є розробником у Китаї власної унікальної теорії «пентатоніки з дванадцятьма тонами», засади якої застосовував при створенні камерних композицій: Квінтет для духових, ряд п'єс, створених на основі перекладів для саксофону народної танцювальної мелодії «Танець павича», народної пісні «Весняна річкова квітка місячної ночі» та ін.

Також однією з найяскравіших постає творчість **Гао Вейцзе** (*Gao Weijhe*, нар. 1938 р. у м. Шанхай). Закінчивши 1960 р. консерваторію у м. Ченду, він усе своє подальше творче життя пов'язав із Сичуанню. Вже 1983 р. його було призначено завідувачем відділу композиції Сичуаньської консерваторії і науковим співробітником Центру досліджень сучасної музики консерваторії. Тут він відразу організував і очолив групу «Відкриття і творіння» («*Discovery Creation*») з вивчення сучасної китайської музики, а від 2000 р. до теперішнього часу працює на кафедрі, обіймаючи посади професора композиції, педагога і наукового керівника аспірантів. У 2000 р. Гао Вейцзе було запрошено одночасно працювати на посаді професора композиції в декількох університетах – в Хейлундзянському, Гуйчжоу та у відділенні університету Яньбянь у США (*Yanbian University*) – універсального закладу з яскраво вираженими етнічними особливостями. Цю роботу він органічно поєднує з працею наукового співробітника Центру досліджень сучасної музики, редактора наукових видань з серії «Китайська музика» і створення навчальних посібників. Йому належить понад 100 наукових праць: монографії «Вивчення кращих творів композиторів Китаю ХХ ст.», «Дослідження гармонічної мови у творах композиторів Китаю», навчальні посібники «Аналіз музичних форм», «Жанрова класифікація творів» та ін. Серед учнів професора – відомі композитори і музикознавці Цюй Сяосун, Хе Сюньтянь, Цзя Дацунь, Чжу Шижуї, Тан Цінши. Від 1983 р. Гао Вейцзе створив і до теперішнього часу очолює Спілку сучасних композиторів Китаю. Його здобутки в композиторській та музикознавчій праці стали особливо цінними для розвитку китайської національної професійної музики і були відзначені багатьма високими нагородами.

Створивши значну кількість різножанрових композицій (симфонічні, вокальні, сольні інструментальні твори) Гао Вейцзе значно збагатив репертуар для саксофону. Його твори для різних камерних складів за участі саксофонів – Танцювальний цикл «Пустеля», Камерна музика «Весняна ніч», квартет «Хунчун» та ін. завжди відтворюють тонкощі національного колориту. Цього

композитор досягає методами наближення тематизму до сичуаньських народних мелодій і вимогами до виконавців – навчитись асоціювати темброве звучання європейського інструменту саксофон з традиційними національними духовими – сони, піпи, флейти сяо.

Серед сольних творів для саксофону – мініатюрна замальовка «Осінній вечір», п'єса в народному стилі «Слухання флейти осіннього вечора у місті Лоян»¹², аранжування давньої мелодії для ерху «Білий кінь» і перекладеної Лі Юйшеном 2002 р. для саксофону.

Твори Гао Вейцзе вражають нестандартністю гармонічного опрацювання і великим багатством включення сучасних технічних прийомів гри: субтонів, фруллято, кластерів, використання звучання обертонів. Застосування подібних прийомів дозволяє представити відомі традиційні мелодії у зовсім новому, сучасному звучанні. В цьому полягає сутність творчого методу і стилістики композитора.

Саксофонні твори Гао Вейцзе стали дуже популярними не лише в Китаї, але й у Кореї, Франції, Англії, Голландії, Мексиці та США.

Творчість професора Сичуаньської консерваторії **Хуан Хувей** (*Huang Huwei*, нар. 1932 р.) привертає в Китаї найбільшу цікавість при вивченні напрямів розвитку національної камерно-інструментальної та оркестрової музики. Поряд з відомими у всьому світі творами кращих композиторів Китаю Ван Цзянь Чжона, Дін Шаньде, Ван Лісаня, Хе Лутіна та Чу Ван Хуа, імена яких вже давно стали синонімами китайської національної музики, композиції Хуан Хувей постають одними з найбільш успішних та яскравих прикладів поєднання ознак етнічних елементів національної музичної мови з майстерністю володіння західними композиційними методами, прийомами та стилями. Одними з найвидатніших творів є його фортепіанна сюїта «Картина Башу» (1958), в якій цитовано теми ліричних народних пісень про природу та життя простих людей та цикл обробок «12 сичуаньських народних пісень», в якому композитор поєднав етнічні характеристики з досягненнями західної

¹² Лоян – давнє місто на заході провінції Хенань, де було засновано згадуваний вище храм Білого коня.

музики. Цей цикл теж був створений для фортепіано, оскільки Хуан Хувей пріоритетно слугував розвитку національної фортепіанної творчості та виконавства. Проте, деякі запропоновані та опрацьовані ним у цьому циклі мелодії народних пісень Сичуані інспірували появу творів для саксофону інших композиторів провінції – п'єс «Весняна річкова квітка місячної ночі» Лу Чжона Ю і «Осінній вечір» Гао Вейцзе.

Автором великої кількості перекладів народних пісень та інструментальних мелодій для саксофону постає засновник спеціальності «саксофон» у Сичуаньській консерваторії Лі Юйшен. Для популяризації сичуаньських народних мелодій в саксофонній інтерпретації він організував спеціальну серію концертів «Слухаємо саксофон», які проводив виключно із студентами свого класу. Проте, віднайдено відомості, що до участі в цих концертах, можливо з метою ширшої популяризації сичуаньських народних мелодій, він інколи запрошував своїх високопрофесійних друзів: «В цих концертах брали участь найбільші зірки саксофонного мистецтва Аллан Крепен і Федеріко Мондельчі» [107, с. 131].

В перекладах народних мелодій для саксофону, серед яких особливо популярними стали давні традиційні пісні «Звуки бамбукової флейти», «Достигає виноград», «Білий кінь», «Три цвітіння сливки» Лі Юйшен рясно використовував прийоми глісандування та мелізматичні прикраси. Серед них вживає тривалі трелі, короткі форшлагги, терцієві форшлагги, форшлагги з трьох-чотирьох звуків та незвичні не секундові, а септїмові форшлагги, навіть зустрічаються форшлагги на нону, багато використовує не властиве для китайської народної музики групето.

Використовуючи ліричні теми народних пісень, Лі Юйшен залучає метод варіювання мелодії без контрастних інтонаційних зіставлень, коли кожна наступна побудова природно немов витікає з попередньої. За цією ознакою китайські дослідники У Чжан, Хуан Я, Чжао Венькай долучають Лі Юйшена до народних композиторів, який «багато користувався фольклорними темами

Сичуані, але ніколи не прагнув переробляти їх форми» [181, с. 32; 193, с. 111; 203, с. 19].

Іншою характерною ознакою його перекладів стало застосування прийому ритмічної імпровізації, що дозволяє посилити етнічний фактор. Такий метод стає особливо важливим для студента-саксофоніста, якому при створенні індивідуальної виконавської інтерпретації дуже бажано було б продемонструвати власне відчуття багатства елементів китайської етнокультури, розуміння немов спресованого досвіду поколінь та вміння відтворити це в грі.

«Звуки бамбукової флейти»

41 **B** F#7alt C/Ab Eb11(b9)

44 Eb11(b9) F#7alt C/Ab

47 Eb11(b9) Eb11(b9) F#7alt

В цьому контексті слід пригадати створені значно раніше обробки народних пісень **Фань Шенці**, який хоч і не належить до грона композиторів Сичуаньської консерваторії, але його діяльність була багато пов'язаною з нею. Його переклади пісень «Закохані метелики», «Місячний хоровод», «Люблю

тебе, сніг у Сайбеї¹³», «Уссурійський човен» та інструментальної мелодії «Медузи» міцно увійшли до навчального репертуару студентів консерваторії. Ці твори першого китайського саксофоніста, що вражають своєю виразністю і глибиною відтвореного змісту, вважаються хрестоматійними і як особливо улюблені серед слухачів будь-якої китайської аудиторії, завжди включаються і студентами, і високопрофесійними виконавцями до концертних програм. Твори Фань Шенці, якого не залучають до професійних композиторів, здобули поряд з перекладами метрів саксофонної творчості Лі Маньлуна, Лі Юйшена і Гао Вейцзе не меншого визнання серед слухачів Заходу.

В ряді досвідчених перекладачів народних пісень виділяється творчість молодої китайської саксофоністки **Фань Сяонін** (*Fan Xiaoning*, нар. 1984 р.). Після закінчення консерваторії, під час навчання в якій вона вже здобула декілька перемог на різноманітних китайських конкурсах як краща виконавиця, Фань Сяонін переконливо заявила про себе як самобутня композиторка. Серед її творів кращими визнані саме переклади фольклорних пісень Сичуані «Жасмин» і «Річка Люяан» та саксофонний переклад мелодії для ерху вуличного музиканта Хуа Янь Цзюня «Відображення місяця в двох джерелах» (пізніше аранжований для фортепіано Чу Ван Хуа (*Chu Wang Hua*)). Завдяки найширшій відомості і повсюдному награванню її мелодії іншими вуличними музикантами ця мелодія отримала статус народної. Також в доробку Фань Сяонін є переклади для саксофону «Китайської рапсодії» Чжена Лу і мелодій з опери «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» (що є китайською версією сюжету про Ромео і Джульєту). В цих творах композиторка представила спосіб свіжого, властивого її індивідуальній фантазії використання пентатонного ладу в західноєвропейських техніках пуантилізму і додекафонії і наслідування звучання китайських національних інструментів засобами саксофону.

Народні пісні завжди цікавили і притягали увагу всіх композиторів Сичуанані. Слід зауважити, що при першому проведенні теми обраної народної пісні, вони уважно стежили, щоб у її мелодію не закрався якийсь чужорідний,

¹³ Сайбей – територіально велика місцевість, що знаходиться на північ від Великої китайської стіни.

зайвий хроматичний звук (з таким явищем вони багато стикались при прослуховуванні певної народної пісні в виконанні різних народних співаків). Тому свідомо насичуючи свою пам'ять народними мелодіями, вони з великою відповідальністю ставились до їх показу і подальшого опрацювання, виявляючи при цьому глибоку повагу до народних творінь і високу моральну відповідальність перед аудиторією, музичний смак якої вони покликані були розвивати. Постійне інтенсивне «спілкування» з народною піснею дозволяло їм осягати сокровенні глибини народної музичної мови і велике таїнство їх національного забарвлення. Це зумовило широке знання фольклору та неупередженість поглядів сичуаньських композиторів на народну пісню.

В опрацюваннях для саксофону мелодії народних пісень використовуються композиторами багатоманітно: від прямого цитування автентичних мелодій та чуйного слідування їхнім закономірностям до глибинного перетворення в різноманітних жанрах. Результатом такої роботи ставали розвиток у творчості образної сфери та музичних особливостей пісень, а нерідко й створення композицій, заснованих не на цитованих фольклорних мелодіях або поспівках, а на своїх власних, близьких до народнопісенних темах.

Усі разом сичуаньські композитори, розвиваючи зразки фольклорних мелодій і намагаючись надати їм нового звучання, створили унікальний репертуар для сучасних саксофоністів Китаю та зарубіжжя.

Висновки до другого розділу

В першому підрозділі здійснено аналіз різнобічних досягнень найяскравіших педагогів, що першими розпочали працю на відділі саксофонної гри в Сичуаньській консерваторії. Основне місце приділено розгляду здобутків засновника і очільника відділу професора Лі Юйшена. Досліджено, що в своєму класі він вже підготував понад вісімдесят студентів, багато з яких здобули високого визнання як педагоги і виконавці в Китаї і за його межами. В педагогічній роботі, наслідуючи настанови Пола Броді, основоположним завданням для Лі Юйшена стало навчити студентів виробляти свою

індивідуальну інтерпретацію та досягати максимальної переконливості в створенні художнього образу кожного окремого виконуваного твору. В прагненні успішної організації навчального процесу при допомозі провідних західних саксофоністів, головним чином – французьких, американських і частково українських – «з нуля» швидко створив необхідну теоретичну, навчально-методичну і виконавську базу, яку продовжує успішно розвивати до теперішнього часу. Серед перших підручників відділу виділено переклад китайською статті метра української школи саксофонної гри Ю. Василевича «Методичні основи навчання гри на саксофоні». Розглянуто пріоритетні напрями розробки навчально-методичних праць Лі Юйшена, критерії оцінювання студентів на іспитах різних років навчання. В композиторському доробку виділено твори для виконання навчальних і концертних програм. Їх основою стали переклади творів зарубіжних композиторів стилістичних напрямків від Бароко до Романтизму, Імпресіонізму і музики композиторів ХХ ст., переклади найпопулярніших творів народної музики Китаю і національних композиторів для співу та різних традиційних і академічних інструментів; накопичення репертуару з естрадних і джазових композицій західних та національних композиторів.

В ході систематизації аспектів діяльності Лі Юйшена розглянуто і надано оцінку результатів його лекторської практики, яку вивів до міжнародного рівня; як засновника ряду музичних фестивалів, голови або члена суддівського журі китайських та міжнародних конкурсів саксофоністів, як організатора і спонсора придбання для консерваторії саксофонів фірми «Ямаха». В широкому репертуарному та географічному значеннях панорамно розглянуто його виконавську діяльність як соліста і ансамбліста в заснованих ним двох саксофонних квартетах.

Виділено персоналії, проаналізовано напрями діяльності і досягнення найяскравіших учнів Лі Юйшена. В роботі кожного з них виявлено яскраві результати поєднання: педагогічної діяльності і виконавства; виконавства і наукової роботи; педагогіки, виконавства і композиторської творчості. Означені

аспекти роботи вони поєднують із суспільно-музичною працею в Сичуані та інших провінціях, успішно впливаючи на розвиток саксофонного мистецтва усього Китаю.

Своїм прикладом Лі Юйшен стимулював до роботи інших педагогів консерваторії. Розглянуто аспекти виконавської, педагогічної, науково-методичної діяльності і композиторської творчості перших провідних педагогів відділу саксофонної гри: Лу Тінвєя як першого професійного джазового саксофоніста Китаю і Чжана Сяолу як видатного виконавця творів академічної і джазової музики, Чжан Кечена як провідного діяча в музичній кіноіндустрії та автора музики для радіо- і телевізійних передач. При аналізі здобутків випускників класів Лі Юйшена, Лу Тінвєя і Чжана Сяолу важливим постає констатація продовження розвитку засад їх педагогіки. Це розглядаємо як формування наступного покоління сичуаньських саксофоністів, що стає важливим при системному формуванні сичуаньської школи.

В другому підрозділі проаналізовано і систематизовано жанрово-стильові параметри композиторської творчості саксофоністів Сичуані. В прагненні китайців виконувати свою національну музику виділено усвідомлення композиторами свого провідного завдання – створення і накопичення національного виконавського репертуару для саксофону із професійним втіленням національних мелодій у складну музичну тканину сучасних технік.

Розглянуто особливості тематики музичного фольклору Сичуані, що стала основою виникнення більшості творів професійних композиторів, значення створення в 1940-х рр. мережі «Бюро досліджень народної музики» як бази документування музичного фольклору та вплив напрямів його роботи на збільшення кількості якісних творів, присвячених опрацюванню фольклорних мотивів.

Серед провідних сичуаньських композиторів, що створили кращі композиції за участі саксофону, розглянуто творчість Хуан Хувєя, Тан Дуна, Лу Чжон Ю, Лі Юйшена, Гао Вейцзе, Фань Шенці, Фань Сяоніна та ін., а також

Фань Шенці, який не належить до композиторів Сичуаньської консерваторії, але його діяльність і композиторська творчість була багато пов'язаною з нею.

Запропоновано аналіз жанрових різновидів та індивідуальних ознак стилістики композиторів Тао Цзячжоу, Хуан Ваньпіна, Зоу Сяньпіна, Хе Сюнтяня, Цзя Дакуня з акцентуванням уваги на творах із саксофонами. Розгляд творчості цих композиторів обрано з огляду відсутності звернень музикознавців до їх спадщини попри особливу популярність і привнесення ними в саксофонну спадщину Китаю важливих новаторських рішень щодо творення форми і використання найсучасніших специфічних прийомів гри.

В сфері перекладів для саксофону народних та популярних авторських мелодій здійснено систематизацію творів за жанровими ознаками. Відзначено розширення інтонаційного словника саксофону шляхом привнесення способів гри на національних духових, використання специфіки прийомів сучасного саксофонного виконавства і залучення в академічну музику елементів джазового і театрального мистецтва.

Творча діяльність композитора вже не мислиться поза виконавством, тобто поза виконавською інтерпретацією, а об'єднання спільної діяльності в тріумвіраті композитор – виконавець – слухач відіграють однаково важливу роль як у площині творчо-експериментального процесу, так і в площині сприйняття, оцінки і подальшого життя творчого продукту.

РОЗДІЛ 3

СПЕЦИФІКА СИЧУАНЬСЬКОЇ САКСОФОННОЇ ШКОЛИ У НАЦІОНАЛЬНОМУ І СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТИНУУМІ

В китайському музикознавстві в царині інструментального мистецтва терміни «національна педагогічна, виконавська, композиторська чи науково-методична школи» ще не використовуються в практиці і лише починають розроблятися окремими науковцями та вводиться до наукового обігу. Сутність самого поняття «саксофонна школа Китаю» в сенсі систематизації і характеристики сукупності її складових, а саме – досягнень у педагогічній праці та методиці виховання професійних педагогів і виконавців, утворення масиву національного композиторського дидактичного і концертного репертуару для саксофонів, у китайському музикознавстві досліджується вперше.

В історії розвитку європейського саксофонного мистецтва від часу виготовлення інструменту (1840) формування саксофонних шкіл відбувалось в умовах еволюції музичних стилів, розвитку методів професіоналізації виконавства з художніми і технічними завданнями та мистецтва виконавської інтерпретації. Одну з найкрупніших шкіл – канадську – створив і описав в інструктивно-педагогічних працях Пол Броді («Керівництво для студентів з саксофону» (1979), «Золоте століття саксофону» (1982), «Довідник з саксофону» (1986), трьох томів власних авторських сольних мелодій та ін). Французька саксофонна школа виникла в результаті комплексної діяльності композиторів, виконавців, музичних теоретиків і підсумування її здобутків Клодом Деланглем у праці «Метод для початківців» і продовжену в праці педагога Паризької консерваторії Р. Летелльє «Новий метод для всіх саксофонів».

У той час, коли на Заході вже були сформовані саксофонні виконавські і педагогічні школи та був створений об'ємний дидактичний і виконавський репертуар, Китай лише починав долучатися до цього процесу – тоді, коли з'явилися перші поодинокі твори для саксофону національних китайських композиторів Фань Шенці і Су Лая, а Ян Цзя Сан уперше серед китайських педагогів створив «Школу гри на саксофоні» для початківців.

В процесі досягнення мети роботи – музикознавчої реконструкції процесів утворення сичуаньської саксофонної школи та висвітлення впливу її досягнень на розвиток саксофонного мистецтва інших регіонів Китаю, важливим стало спирання на зразок дослідження аналогічного явища в царині фортепіанного мистецтва. Робота китайської дослідниці Фен Їжань «Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю ХХ – початку ХХІ століть у проекції діалогу культур» [185] (2022) постає першою спробою аналізу шляхів утворення в китайській музичній культурі фортепіанної національної школи. Дослідження Фен Їжань послугувало зразком для здійснення аналізу і доведення створення в саксофонному мистецтві Китаю сичуаньської школи. Комплексом системних заходів цієї школи, вироблених у процесі підготовки високопрофесійних виконавців і педагогів, в останніх роках вже успішно почали користуватися в ряді навчальних закладів Китаю та азійських країн (Південна Корея, Індія, Нова Зеландія). Про це знаходимо інформацію в працях Лі Шиюань [94], Чен Інцюнь [66], А. Лі [87], у біографічних виданнях «Митці Сичуані» [132] та «Словник світових талантів» [160]), що засвідчують про визнання авторитетності сичуаньської школи в Китаї і за його межами.

Розглядаючи процес становлення і розвитку саксофонної школи Сичуані на прикладах діяльності найвизначніших представників, важливим стало вивчення аспектів роботи однієї з найвизначніших постатей в історії китайського саксофонного мистецтва професора Лі Юйшена.

В роботі узагальнено засади його власної методики викладання гри на саксофоні і створення ним у консерваторії в м. Ченду унікального педагогічно-виконавського колективу, винятковість якого полягає у високому професіоналізмі здійснення комплексу необхідних завдань; досліджено здобутки найбільш яскравих учнів Лі Юйшена та інших педагогів, що продовжували розвивати особливості їх педагогічних засад.

В процесі дослідження сичуаньської саксофонної школи відзначено систематичні запрошення Лі Юйшеном до роботи на відділі кращих

саксофоністів світу, які, здійснюючи в Китаї гастрольні концерти, читали лекції сичуаньським педагогам і студентам, проводили майстер-класи і відкриті уроки, допомагали в організації проведення музичних конкурсів і фестивалів. Мультинаціональне представництво цих музикантів засвідчує про тісні міжнародні контакти Сичуаньської консерваторії і дає можливість збагнути важливість та продуктивність їх впливу на розбудову сичуаньської саксофонної школи. Серед цих представників в різних роках були Пол Броді (Канада), Клод Делангль, Марсель Мюль, Вінсент Давид і Ежен Руссо (Франція), Алан Крепен (Бельгія), Йоганн Ернст (Німеччина), Стів Урбан (Бельгія), Федеріко Мондельчі (Італія), Джеймс Хоулік (США), Крістіан Вірт (Австрія), Карлос Агілера (Іспанія), Нобуя Сугава (Японія), Ева Рушала і Даріуш Самоль (Польща), Юрій Василевич (Україна) та ін.

Усі разом вони також посприяли початку накопичення від першого року заснування відділу (2000) великого масиву методичних праць і нотної літератури західноєвропейських авторів, що сформували початкову базу для педагогічної праці і осягнення виконавської майстерності китайських саксофоністів, а також наступному створенню і накопиченню національного виконавського репертуару, національної бази науково-методичних праць і навчальних програм.

Аналіз діяльності перших педагогів відділу саксофонної гри в консерваторії у м. Ченду і в наступних, заснованих в ряді міст провінції Сичуань аналогічних відділів дозволив виділити серед них вельми яскравих постатей, що розвивали педагогічну діяльність: Лі Юйшен, Гу Чжаогуй, Лу Тінсю, Лю Іхуа, Гао Вейцзе, Цзя Дакунь та ін.

Важливим при дослідженні стало виявлення великої уваги педагогів не лише до академічної творчості та розробляння напрямів роботи з педагогіки, виконавства, інтерпретації. В педагогічній практиці багатьох із них (Ду Інцьзяо, Лі Лян, Фан Мен) спостерігаємо значну концентрацію уваги, спрямовану на розвиток естрадного та джазового мистецтва (що виявляється особливо важливими у сфері саксофонного мистецтва), а також на розвиток

пов'язаного із тембральними особливостями саксофонів напряму кіноіндустрії, розважальної індустрії та організації сучасних форм проведення концертів, наприклад із застосуванням експериментів з накладанням на саксофонові звучання семантичних та електронних звуків.

Педагоги саксофону Сичуаньської консерваторії прагнуть розробляти методичні вказівки для роботи зі своїми вихованцями над вивченням творів насамперед своєї національної спадщини. Не без участі впливу бачення керівника відділу Лі Юйшена, вони переконані, що основним завданням музичної освіти має бути не тільки розвиток професійно-виконавських здібностей учнів, але й. Адже реалізація цього завдання стає неможливою без прилучення учнів до національної культурної спадщини та збереження її надбань. Тому при формуванні педагогічного репертуару викладачі саксофону Сичуані незалежно від специфіки музики – академічної, естрадної чи джазової – з метою професіоналізації фахової освіти обирають першочерговість впливу національних традицій і, таким чином, обґрунтовують пізнавальне та виховне призначення таких творів, доводять необхідність їх вивчення, а також спонукають національних композиторів до постійного поповнення сучасного саксофонного репертуару.

Педагоги сичуаньських музичних навчальних закладів чітко усвідомлювали необхідність створення і спирання в роботі на національні програми викладання гри на саксофоні – таких, що дозволяли б спиратись на твори китайської музики із презентацією своєрідності специфіки національного інтонування, ладовості, метроритміки, творення музичної форми; твори, на яких можна було б навчати способам наслідування засобами саксофону «співу» народних мелодій, звучання національних духових інструментів, застосовувати в грі на саксофоні специфічні способи звуковидобування, властиві грі на етнічних духових інструментах.

Аналіз навчального репертуару саксофоністів Сичуаньської консерваторії показав, що серед обов'язкових творів китайських композиторів включено насамперед усі п'єси зачинателя саксофонної творчості в Китаї Фань Шенці, а

також різноманітні твори Ду Маньцзяо, Чжана Сяолу, Сюй Цзипіна, Хуана Шу Цзюня, Лю Сун Ліна, Лі Піня, Лі Шихея, Чу Ван Хуа, твори сучасних молодих композиторів Ван Гуовей, Чен Ї, Лі Лян (поряд з п'єсами Чу Ван Хуа його твір «Медузи» постає одним з найпопулярніших серед молоді та студентства і найбільше виконується).

Тенденція прагнення сичуаньських композиторів до опрацювання фольклорних пісенних та інструментальних мелодій пояснює високий ступінь їх звернення до перекладацької праці для саксофону і найбільшу кількість створених композицій в жанрі перекладів та аранжувань мелодій народних пісень, танців та інструментальних награвань. З роботою в цих жанрах пов'язана творчість насамперед Лі Юйшена, який створив понад півтори сотні перекладів фольклорних мелодій для саксофону. Серед найдосконаліших його перекладів постають п'єси «Звуки бамбукової флейти», «Достигає виноград», «Білий кінь», «Три цвітіння сливки». Серед перекладів інших композиторів твори Хуан Хувей («12 сичуаньських народних пісень»), Хуан Ваньпіна («П'ять народних сичуаньських пісень»), Лінгола («Місцевість Ляньшань»), Гао Вейцзе («Весняна ніч», квартет «Хунчун», п'єса «Осінній вечір»), Лу Чжона Ю («Весняна річкова квітка місячної ночі»), Фань Сяонін («Жасмин», «Річка Люяан»), Хуан Аньлуня («Люблю тебе, сніг у Сайбеї») та багатьох інших. Ці твори як еталонні однаково широко використовуються і в виконавській практиці і в педагогічній праці як дидактичний матеріал. Як кращі композиції видатних національних композиторів і як зразки поєднання фольклорних мотивів з яскравими саксофонними виразовими засобами, усі ці твори включено сичуаньськими педагогами до різних збірок при укладанні педагогічного репертуару.

Значне місце в збірках дидактичного спрямування посідають твори для роботи над виконанням джазових ритмів блюзу, свінгу та хроматизованих джазових ладів: «Лян Чжу» і «Люблю тебе, сніг у Сайбеї» Фань Шенці, найулюбленіша в Китаї п'єса Фань Шенці «Закохані метелики» в джазовому

аранжуванні Лу Тінвея, «Китайський квартал», «Політ диких птахів», збірка п'єс Ду Іньцзяо «Саксофоніст» та ін.

Навіть у технічно найбільш складних творах композиторів, що створювали свої композиції в модерній стилістиці, використовували техніки додекафонії, серійної музики, почасти пуантилізму, техніки поєднання звучання саксофону з ефектами сучасних звукових електронних технологій і широкого використання складних для виконання сучасних прийомів гри (субтонів, фруллято, гліссандуючих кластерів, слепу, сплешу, гри нігтьовими пластинами, гри клапанами без конкретної звуковисотності, використання звучання обертонів, прийомів звукової фонації, мультифоніки), завжди чітко прослуховується національне начало.

Прикладами засвоєння модерної композиції та застосування техніки регламентованої алеаторики стають ансамблеві твори для саксофонів і ударних (квартети, квінтети і секстети Лю Сун Ліна, Лі Піня), твори для ансамблевого виконання Лі Шихая.

Серед хрестоматійних творів модерної стилістики – п'єси Лю Лі «Пісні провінції» і «Шукаю Шу», Цзя Дакунь «Три ідеї живопису чорнилом», Чжана Сяолу «На схід від озера», Лі Ляна «Повідомлення білого», цикли п'єс Хе Сюнтяня «Звуки природи» і «Образи в звуках». Нерідко для композиторів Сичуані важливим стає опосередковане звернення до фольклору Сичуані або його етнічних меншин, відтворення тембрової специфіки народних інструментів при питомому на початку ХХІ ст. розширенні засобів використання окремих сучасних прийомів гри.

У процесі роботи над осягненням багатства технічних та виразових можливостей саксофону педагоги відпрацьовують у студентів щоразу глибше усвідомлення значення важливості першості естетичного змісту музичного твору над його віртуозністю.

Під впливом популярних серед китайських виконавців концертів для саксофона і духового оркестру американських композиторів Пола Крестона і Джона Маккея, японського Тошіо Машіми, концерту для саксофона і струнного

оркестру шведського композитора Л.-Е. Ларссона з'являються концерти китайських композиторів (Чу Ван Хуа, Лю Сун Ліна), що характеризуються підвищеною технічною складністю та синтезуванням різностильових ознак музичної мови початку ХХІ ст. При цьому в роботі сичуаньських композиторів завжди залишається відданість традиції притягнення в саксофонне виконавство способів звуковидобування на традиційних національних духових.

У творах з посиленням інтересом композиторів до сфери експериментування педагогі, окрім технічних завдань, працюють над умінням студента виявляти індивідуальну творчу фантазію, відтворювати засобами звучання саксофону специфіку, наприклад, звуків природи, сучасного міста, навіть абстрактного відтворення емоційного сприйняття твору образотворчого мистецтва. Важливим аспектом у роботі над такими композиціями стає робота над відточуванням створення виконавської інтерпретації. Як найбільш технічно складна в виконавському аспекті, ця група творів все ж постає найбільш цікавою і питомою серед студентства і слухацької аудиторії.

Володіння сучасними музичними стилями і поєднанням композиційних технік з тонкощами особливостей національного музичного висловлювання сприяє здійсненню нових експериментів, проявів творчої свободи і виникненню нових цікавих творів.

Аналіз великого масиву виконавського репертуару сичуаньських композиторів засвідчує про наявність розгалуженої композиторської школи, що сформувалась під значним впливом досягнень композиторів західних шкіл, а також про сформовану тенденцію китайських педагогів привносити в саксофонне виконавство національні особливості рідної духової музики.

Нерідко педагогіка, виконавство, наукова робота і композиторська творчість концентрується і яскраво проявляється в діяльності однієї особи (Лі Юйшен, Гао Вейцзе, Гао Сінь, Лу Чжон Ю, Хуан Ваньпін, Зоу Сяньпін, Ї Цзяйї). До ряду цих професійних діячів слід залучити й зачинателя саксофонного мистецтва Китаю, аматора Фань Шенці. Адже саме з його творчістю в Китаї розпочались саксофонне виконавство, педагогіка і створення музичних

композицій для саксофону із включенням особливостей ладових та метро-ритмічних елементів китайської музики.

Універсальність постаті Фань Шенці приховується не лише в різнобічності його діяльності як першого національного виконавця, композитора і навіть аматора-педагога, який педагогічною роботою займався доволі несистематично – за сприятливих ситуацій. Очевидно, так відбувалось внаслідок надмірної завантаженості Фань Шенці створенням саксофонного репертуару, концертною діяльністю і далекими гастрольними подорожами, які особливо збагачували його як різнобічного музиканта і насичували професійними знаннями. Проте, навіть при подібному інтенсивному ритмі життя відданий саксофонному мистецтву мистець знаходив можливості для занять з бажаними, переймати його досвід, для проведення публічних показових уроків і навіть читання лекцій з локальних питань саксофонного виконавства.

Дослідивши персоналії саксофоністів, що брали систематичні уроки у Фань Шенці і підсумувавши результати їхньої подальшої творчої діяльності, що в ряді окремих випадків вже вливається в історію найбільш яскравих сторінок розвитку саксофонного мистецтва Китаю, сукупно вдалось сформулювати уяву про вихідців з його класу. Серед найбільш яскравих учнів Фань Шенці – Тао Сунхао, Рен Цзюнь, Ван Юйжань, Ду Інцзюа, Гао Сінь. Кожен з них в подальшому, прагнучи здобути найвищі професійні знання, продовжував власну освіту в консерваторіях та музичних інститутах Ченду, Пекіна, Лешаня, Мянъяна, Чунцина, Чженчжоу і навіть в ряді кращих навчальних закладів Заходу – в Університетах Дюка у Франції та Південної Орегони в США, в коледжі Джоліет (Франція), в Американській музичній школі Eastman, в Одеській національній музичній академії імені А. Нежданової в Україні. При цьому вони обирали для себе кращих з кращих професорів світу (Томас Лілі, Сьюзен Фенчер, Майк Томаро, Зеновій Буркацький), деякі з них брали уроки в декількох з них.

Універсальність Фань Шенці як педагога полягає й у тому, що він був чудовим виконавцем і творів академічної музики, і джазової та естрадної. Цю універсальність він прищеплював і розвивав у своїх вихованців.

Спираючись на матеріали праць європейських дослідників щодо визначення характеристик будь-якої інструментальної виконавської школи – фортепіанної, скрипкової, різноманітної духової, в представленій роботі намагатимемось охарактеризувати специфіку сичуаньської саксофонної школи за загальноприйнятними рівнями: «індивідуальна», «регіональна» і «національна».

Індивідуальну школу створює яскравий педагог, який зумів власними творчими здобутками і здобутками своїх учнів досягнути визначних результатів у сферах виконавства, педагогіки, науково-методичної праці або й у поєднанні цих сфер. Про функціонування індивідуальної школи можемо констатувати, коли творчі досягнення такого педагога і напрямки його методики вже реалізовані на практиці і продовжують застосовуватись, розвиватись і пропагуватись у педагогічній та виконавській діяльності його учнів-послідовників.

У Сичуані про сформованість індивідуальної школи доводимо на прикладі, насамперед, школи Лі Юйшена, який постає її засновником. Як педагог, Лі Юйшен підготував у своєму класі понад 80 випускників, серед яких вже вирізняється ряд високопрофесійних педагогів та виконавців. Окремі з них – Ї Цзяйї, Мей Сун вже виховали своїх яскравих послідовників.

В методичному і композиторському доробку Лі Юйшена представлено велику кількість дидактичних творів – етюдів, екзерсисів, сонатин та творів інших жанрів для вдосконалення техніки гри на саксофоні, творів для навчальної виконавської і концертної практики. Узагальнення методичних, педагогічних положень, а також виконавських (в сенсі роботи над технічною майстерністю та виробленням індивідуальної художньої інтерпретації) здійснено в його наукових працях і підручниках.

Про сформованість в Сичуані індивідуальних шкіл доводимо й на прикладі діяльності ряду інших визначних педагогів, що вже створили свої власні школи – Гао Сіня, Сюй Пейкая, Ї Цзяїї, Гао Вейцзе, Мей Суна, Лу Тінвей та інших.

До творців індивідуальної школи, згідно отриманих у процесі дослідження результатів, залучаємо й першого в Китаї виконавця, композитора і педагога саксофону Фань Шенці, а також київського професора Національної академії України імені П. Чайковського Юрія Василевича, в класі якого у Києві навчались китайські саксофоністи, а під час його численних візитів до Китаю, зокрема до Ченду, навчались і брали участь у майстер-класах чимало сичуаньських студентів.

У наведеній нижче таблиці презентовано, як від покоління одного педагога до іншого передавались і продовжувались педагогічні традиції.

Як приклад, у таблиці показано, що випускник класу Лі Юйшена Мей Сун в особі педагога і композитора Цюань Вея постає репрезентантом виховання третього покоління сичуаньських саксофоністів:

Лі Юйшен → Мей Сун → ЦюаньВей

Серед учнів класу професора композиції Гао Вейцзе, що навчався в класі Хуан Хувей, виділяються відомі композитори і музикознавці Цюй Сяосун, Хе Сюньтянь, Чжу Шижуй, Тан Цінши, Цзя Дакунь. Зі школи Цзя Дакуня походить Хуань Ваньпін, постать якого постає прикладом спадкоємності традицій в сичуаньській саксофонній школі вже в четвертому поколінні:

Хуан Хувей → Гао Вейцзе → Цзя Дакунь → Хуань Ваньпін

**Розвиток шкіл індивідуального рівня на прикладах діяльності
сичуаньських саксофоністів**

Фань Шенці



Тао Сунхао, Рен Цзюнь, Ван Юйжань, Ду Інцззяо, Гао Сінь

Пол Броді



Лі Юйшен



Лун Ю, Лю Іхуа, Фу Цзянь, Ван Юнжань, Йі Лянь, Чень Цян,
Ван Цян, Гао Сінь, Гу Чжаогуй;

Мей Сун



Цюань Вей;

Ї Цзяїї



Лей Мен, Цзо Сяоянь, Ван Цян, Ян Чженьхан

Хуан Хувей



Сюй Чжемін, Сан Тон, Гао Вейцзе, Чжан Сяолу, Лі Інхай



Цюй Сяосун, Хе Сюньтянь, Цзя Дакунь, Чжу Шижуй, Тан Цінши



Хуан Ваньпін

Лу Тінвей



Чжан Кечен, Ван Сісі, Чжан Сяолу

Продовжувачі школи українського педагога **Юрія Василевича**



виконавці

Хе Ян, Ці Ченцюй, Куан Юань, Лі Гедзя, Ду Чжао

Також на прикладах, поданих у цій таблиці персоналій можемо спостерігати, що розвиток шкіл провідних сичуаньських саксофоністів продовжувався в усіх необхідних для розбудови саксофонної школи напрямках.

Наприклад:

- педагогіки: Лі Юйшен → Гу Чжаогуй, Лу Тінсю, Лю Іхуа та ін.;
- виконавства: Лі Юйшен → Ї Цзяйї → Лей Мен, Цзо Сяоянь, Ван Цян, Ян Чженьхан;
- композиції: Хуан Хувей → Сюй Чжемін, Гао Вейце, Сан Тон, Чжан Сяолу, Лі Інхай;
- наукової і методичної роботи: школа Гао Вейце → Цюй Сяосун, Хе Сюньтянь, Цзя Дакунь, Чжу Шижуй, Тан Цінши;
школа Лі Юйшена → Ван Юнжань, Йі Лянь, Гао Сін та ін.

Наявність представленої сукупної ситуації дозволяє стверджувати про послідовне розгортання сичуаньської саксофонної школи «індивідуального» рівня.

При укладанні таблиці було використано персоналії випускників класів найяскравіших педагогів, що вже зробили свій важливий внесок у розвиток саксофонного мистецтва Сичуані та інших провінцій Китаю. З проведеного дослідження переконуємось, що кожен із випускників обирає ті напрями подальшої роботи, які цікавили їх найбільше. Не всі з них спрямували свою

діяльність в рідше суто педагогічної роботи. Більшість з них презентують кількааспектні напрями роботи відповідно до індивідуальних прагнень і талантів:

Лі Юйшен зосередив роботу на розбудові саксофонної школи як багатокомпонентної системи: організації навчального процесу, вироблення основоположних ознак індивідуальної педагогіки, виконавської практики, наукової, методичної, лекторської роботи, які здійснював у Китаї і на міжнародному рівні, композиторської праці, суспільно-музичної діяльності.

Гу Чжаогуй, Лу Тінсю, Лю Іхуа зосередились на педагогічній роботі; на підготовці виконавців – Гу Чжаомін, Юань Дін, Лу Тінвей; композиторській праці – Гао Вейцзе, Лу Чжон Ю, Цзя Дакунь, Чжан Сяолу, Цзя Дакунь, Ї Цзяйї, Су Лай, Хе Сюнтянь, Зоу Сяньпін. Виявлено яскравих продовжувачів педагогічного стилю Лі Юйшена, Гао Вейцзе, Фу Цянь, Лу Тінвей та їх учнів Ї Цзяйї, Мей Сун, що дозволяє зробити висновок про утворення в Сичуані педагогічних шкіл в другому, третьому та четвертому поколіннях.

Про сформованість *регіональної* саксофонної школи стверджуємо, спираючись на довершений факт об'єднання декількох індивідуальних шкіл в одну загальну. Оскільки регіональну школу характеризує спільність місця її знаходження, витоків утворення, поглядів на методи досягнення художньої та технічної майстерності, можемо стверджувати про факт утворення та розбудови регіональної саксофонної школи Сичуані. Для визначення її сформованості узагальнюємо комплексні здобутки великої мережі музичних інституцій провінції на чолі з педагогами консерваторії в м. Ченду.

Національна саксофонна педагогічна, виконавська, композиторська і науково-методична школа об'єднує в собі характеристики ряду регіональних шкіл. Сичуаньська саксофонна школа об'єднує ознаки шкіл Франції, США, Канади, Бельгії, Нідерландів, Італії, Чехії та України.

Підсумування здобутків сичуаньських саксофоністів дозволяє стверджувати про створення, потужну розбудову сичуаньської школи, її вельми високий потенціал і високе визнання далеко за межами Китаю.

Високі надбання сичуаньської саксофонної школи і визнання у всьому світі дозволяють залучати її до категорії *світової*. При цьому визначенні вирішальне значення мають досягнення в міжнародній конкурсній, концертній та науковій діяльності, а також визнання високого професійного рівня, затребуваності і популярності творів китайських композиторів.

Також, керуючись розробками музикознавців О. Бородіна [17] і Фен Їжань [185], характеризуючи сичуаньську саксофонну школу як багаторівневе явище, пропонуємо пропозицію визначення особливостей її структури:

1. Сичуаньська саксофонна школа як освітня структура. Цю школу очолює засновник відділу професійної гри на саксофоні, педагог, виконавець, науковець і композитор Лі Юйшен, який передає свій досвід та навички іншим педагогам консерваторії і своїм учням. В консерваторії було сформовано класи ряду визначних педагогів, серед яких Гу Чжаомін, Лу Тінвей, Чжан Сяолу, Гао Вейцзе, Лінгол, Лу Чжан Ю та ін., а також композитори Гао Вейцзе, Хуан Хувей, Фань Сяонін та ін., що зробили свій важливий вплив на розбудову саксофонної школи. Кожний з них здійснював публічну демонстрацію різних форм практичних занять. За прикладом Лі Юйшена вони робили відеозаписи своїх уроків для того, щоби роботою над досягненням певних завдань могли користуватись усі бажаючі в будь-який час; проводили майстер-класи, що стало особливо питомою формою роботи. Для проведення майстер-класів систематично запрошувались кращі майстри світового саксофонного мистецтва, що періодично приїжджали з концертами: Пол Броді з Канади, Клод Делангль із Франції, Федеріко Мондельчі з Італії, Юрій Василевич з України. Лю Сінсін писав, що майстер-класи найбільш дієво посприяли «збільшенню потоку бажаючих отримати фундаментальну музичну освіту, розширенню виконавського саксофонного репертуару індивідуальними інтерпретаціями, виведенню наукової діяльності китайських саксофоністів у міжнародний простір та поширенню репертуару китайських композиторів у світі» [116, с. 187].

Сичуаньську саксофонну школу розглядаємо й як окремий важливий напрямок у китайському національному мистецтві. Адже досягнення сичуаньських саксофоністів швидко розповсюдились не лише по багатьох інших провінціях Китаю, але й вийшли далеко за межі Китаю, ставши явищем міжнародного значення. Також ця школа розглядалась у роботі в ракурсі сформованого творчого колективу, професори якого працюють над досягненням художніх та виконавських результатів своїх учнів під керівництвом провідного педагога. Модель роботи творчого колективу сформувалась за зразком: голова школи (Лі Юйшен), педагоги і композитори, їх учні.

Сичуаньська саксофонна школа це також і методична система, щаблями якої є виконавська, композиторська, наукова, методична робота. В такій системі кожен педагог щоденно спрямовує свою працю на вдосконалення індивідуально обраних напрямів роботи, узагальнюючи власний досвід у різноманітних статтях, розробках, підручниках, методичних розробках, музичних творах, редакціях творів інших композиторів тощо для того, щоб їхніми надбаннями могли користуватись найширші кола потребувачів.

Усі щаблі сичуаньської саксофонної школи об'єднує домінуюча характеристика – традиційність. Н. Гуральник у статті «Розвиток української фортепіанної школи в ХХ ст.»¹⁴ слушно зауважила, що «домінантність традиції сприяє продовженню перспективних ідей через діяльність учнів, причому застарілі методи і принципи не завжди відмирають, а продовжують розвиватися, трансформуючись і оновлюючись».

Сичуаньська школа сформувалась як важливий осередок наукової та методичної діяльності педагогів і композиторів. Досліджуючи теоретичну наукову спадщину сичуаньських саксофоністів, насамперед виділимо праці Лі Юйшена. Ло Кунь виділяє серед багатьох його робіт відео-звуковий посібник «Центральна музична консерваторія. Відділ саксофону. Навчальна та екзаменаційна програми на VCD» [101]. В цій роботі, як роз'яснює Ло Кунь

¹⁴ Музично-просвітницькі традиції і методичні орієнтири. *Ars inter Culturas*, 2013. №2. С. 43-59.

(котрий особисто впродовж свого навчання неодноразово користувався цією новинкою), професор використав новітні на той час прилади технічного забезпечення – відео-компактні диски. На цих дисках у відео-звуковій версії педагог, що невпинно знаходився в пошуках нових ефективних форм роботи з саксофоністами і постійно немов фонтанував пропозиціями нових ідей щодо покращення виконавства, записав спеціальні навчальні програми. Причому ці програми він укладав окремо для студентів, окремо для педагогів. Практична користь цих програм полягала в тому, що використовуючи надані поради, кожен з них може не лише працювати над вдосконаленням окремих прийомів гри на саксофоні, відпрацьовувати технічні труднощі чи досягти багатоманіття інтерпретаційних нюансів виконання, але й безпосередньо спостерігати, як цього досягає особисто Лі Юйшен. Ло Кунь зауважує, що подібні відео-звукові посібники кожний музикант, хто бажає вдосконалювати свою майстерність, завжди може скопіювати на персональний диск і безперервно використовувати його як «настільну книгу» в будь-який час доби та в будь-якому місці свого знаходження [106, с. 104]. «Про справжню високу затребуваність та практичну користь розробки китайського професора свідчить такий факт: у перший же рік видання вона миттєво розійшлася в декількох мовних перекладах у багатьох країнах світу в кількості 100 тис. примірників і до теперішнього часу вже декілька разів перевидавалася» [107, с. 138]. Подібну роботу швидко почали продовжувати інші педагоги відділу.

В перший рік після відкриття відділу педагоги і студенти користувались працями зарубіжних авторів, основу яких склали згадувані в попередніх розділах праці Пола Броді, навчальні посібники педагогів Паризької консерваторії «Новий метод для всіх саксофонів» Р. Летелльє і аналогічний Ежена Руссо, «Початкова школа гри на саксофоні» та «Повна школа гри на усіх саксофонах» Г. Клозе, «Метод для початківців» К. Делангля, чеського саксофоніста Дж. Скорнички «Методика гри на саксофоні», американських – «Техніка саксофоніста» Е. Кокрофта, «Техніка гри на саксофоні» Д. Віоли, «Щоденні вправи для вдосконалення різних видів техніки саксофоніста»

Д. Волфорда. Особливо примітними в цьому переліку постають праці видатного українського саксофоніста і педагога Юрія Василевича «Методичні основи навчання гри на саксофоні» [27] та українського педагога і дослідника «Основи індивідуальної техніки саксофоніста» Володимира Іванова [63].

Що видається особливо примітним – для найшвидшого опрацювання усі ці праці зарубіжних авторів упродовж найшвидшого часу були перекладені китайською мовою. Це засвідчує про оперативність роботи педагогів відділення саксофону та їхнього прагнення до швидшого досягнення ефективності своєї праці. Проте, як показує практика, в навчальних закладах Китаю все ще відчутно бракує вітчизняної нотної саксофонної літератури та методичних розробок, а положення більшості праць зарубіжних авторів засвоюються компілятивним методом і тому потребують власної інтерпретації та врахування особливостей специфіки арсеналу національної китайської музичної мови.

Проте, серед першорядних завдань організація навчального процесу вимагала створення своєї національної бази наукових праць і методичних розробок і педагогічних програм викладання гри на саксофоні, якої в Сичуані в час відкриття відділу ще не існувало.

Усвідомлюючи необхідність створення національної науково-методичної бази, молоді педагоги, не маючи необхідного досвіду і практики, сміливо взялись за заповнення цієї прогалини. Першою такою роботою стала спільна праця «Короткий вступ до спеціальності «духова музика» з точки зору стану розвитку та досягнень» Ян Тінгена (*Yang Tingeng*), Лі Ібо (*Li Ibo*) і Ма Тянью (*Ma Tianguyu*), яку вони представили на організованому Полем Броді і Лі Юйшеном симпозіумі саксофоністів у Ченду 2001 р. В цій першій розвідці було здійснено огляд стану і специфіки навчання та духового виконавства в консерваторії, лише коротко торкаючись цих питань в сфері саксофонної гри. Серед інших перших робіт національних авторів – публікація в Internet навчальних відеоуроків для початківців професора консерваторії Юань Діна (*Yuang Din*) і викладачів Мей Суна та Ян Тонга (*Yang Tong*).

Педагоги відділення відчували і розуміли насамперед необхідність створення своїх національних програм викладання, які дозволяли б спиратись на творчість своєї національної музики і, пропагуючи при цьому творчість китайських композиторів, враховували б специфіку своєрідних особливостей національного інтонування, ладовості, ритміки, творення музичної форми і використання традицій звуковидобування на традиційних духових інструментах.

Дуже активно до створення наукової і методичної бази консерваторії після значних досягнень у сфері виконавства долучився очільник відділу саксофону Лі Юйшен. Від 2012 р. він зосередив свою діяльність на написанні наукових статей і з доповідями, спираючись на матеріали цих статей, виступав на різноманітних міжнародних симпозіумах. Так, наприклад, у Шотландії (в Едінбургу) та в Таїланді (Бангкок) він представив роботу, раніше створену спільно із Полом Броді, на тему «Виконання концертних етюдів для альт-саксофону Чарльза Кессленда»; у Франції (в Паризькій консерваторії) виступав із доповіддю на тему «Твори французьких композиторів для саксофону на прикладі твору «10+1» Робера Дісселя»; в Словенії (Любляна) – із доповіддю на тему «Аспекти тренування дихання саксофоніста»; в Італії (у Римі) – «Виховання саксофоніста. Навички гри в аспектах інтонаційності і збагачення тембрової палітри» [224, с. 12-14]. Крім власних виступів вже високошанований і широковідомий у світі саксофонного мистецтва професор із Сичуані головував на симпозіумі, присвяченому проблемам «Створення курсу камерної музики для спеціальностей «Інструментальне музичне виконавство» в сучасних студентських університетах».

Загалом у симпозіумі взяли участь: доцент кафедри саксофону культури та мистецтва Сичуані, директор Федерації духової музики Асоціації сичуаньських музикантів Ян Тінген; доцент Південно-Західного університету наук і технологій, саксофоніст Ву Юаньхуей; молоді артисти Сичуаньського симфонічного оркестру, саксофоністи Ма Тянью, Лю Юян, Гун Чжіпу, Лі

Хуанчен і Чжен Яньцзе, а також наймолодші педагоги відділу саксофону Сичуаньської консерваторії Лі Ібо, Ван Цзінхуей і Ніу Цзіньжань [24, с. 31-33].

В інших міжнародних конференціях, симпозіумах та фестивалях світу брали участь: Тан Дун виступав у Німеччині з доповіддю про гармонічну мову власних творів під час фестивалю «Тиждень музики Тан Дуна», на Венеціанському біенале, на Міжнародному фестивалі мистецтв фестивалю «Празька весна».

Лу Жчон Ю виступав з доповіддю у Нью-Йорку на тему «Про індивідуальні підходи до оркестровки творів китайських композиторів» на симпозіумі « По обидва боки китайської протоки».

Гао Вейцзе брав участь у міжнародній конференції Азійсько-Тихоокеанської радіомовної спілки з доповідями про авангардний твір Ло Ченя «Аромати весняної ночі» та «Твори китайської камерної музики з саксофоном», у Міжнародному фестивалі сучасної музики у Франції з виступом про власний твір «Дорога», на шостому Міжнародному фестивалі сучасної музики в Південній Кореї, презентуючи свій камерний твір «Танцювальна музика. Пустеля».

Мей Сун двічі виступав на конференціях як запрошений гість Музичної школи Університету Цинциннаті та Музичного коледжу Ісіка у США, брав участь у Всесвітній конференції саксофоністів у Таїланді, у форуму «Майстри саксофону» в Університеті штату Південа Орегона (США), читав лекції в Музичній школі Університету Цинциннаті (США) та в Школі музики Університету Тасманії (Австралія).

В міжнародних фестивалях саксофонної музики брали участь Зоу Сяньпін – у Цинциннаті, Нью Йорку, Сіетлі, в Австрії, Південній Кореї і Японії; Лю Лі – в США, Канаді та Південній Кореї; Цзя Дакунь – в Токіо, Сеулі, Сінгапурі, Парижі, Ліоні, Берліні, Кельні, Лондоні, Брюсселі, Нью-Йорку.

Лише невеликий вибірковий перелік найяскравіших виступів китайських саксофоністів засвідчує про високе визнання і популярність творчості сучасних

композиторів Китаю та невідомий інтерес до особливостей їх мистецтва в національному стилі.

Важливим від початку роботи відділу саксофонної гри в консерваторії стало накопичення для навчального процесу великого масиву методичних праць: *Мей Сун* «Короткий аналіз» та «Кілька методів гри на саксофоні», «Музичні дослідження» і «Короткий аналіз»; *Лі Юйшена* «Мануальна техніка саксофоніста» і «Практика використання видів вібрато на саксофоні», *Ї Цзяйї* – «Дослідження декількох питань базової теорії музики»,

Серед створених і вже опублікованих підручників та навчальних посібників сичуаньських авторів стали: «Управління звуком в класичному саксофонному виконавстві і стилі», «Щоденна практика гри на саксофоні», «Класичні музичні твори у виконанні на саксофоні», «Виконання народних мотивів на саксофоні», «Саксофонне виконавство на VCD» *Лі Маньлуна*, усі роботи *Лі Юйшена* з пріоритетом «Вправи для саксофону» – підручник, у якому розроблено вправи для гри гам у всіх мажорних і мінорних тональностях; підручники *Гао Вейцзе* «Аналіз музичних форм» і «Жанрова класифікація музичних творів», *Ї Цзяйї* «Дослідження кількох питань базової теорії музики», *Лю Іхуа* «Історія саксофонного мистецтва», *Лу Тінвей* «Джазовий саксофон: експромт і перформанс» і «Курс джазового саксофонного виконання», *Гао Сін* «Аналіз музичних форм», «Жанрова класифікація творів».

В останніх роках з'явилися наукові статті *Ї Цзяйї* «Моя думка про створення національних оркестрів», *Зоу Сяньпін* «Особливості процесу створення композицій в сучасній китайській камерній музиці» і «Нові форми поліфонічного письма в творчості зарубіжних композиторів (на прикладі творів В. Лютославського і Л. Ноно».

Грунтовні музикознавчі дослідження складають монографії: колективні – «Короткий вступ до спеціальності «духова музика» з точки зору стану розвитку та досягнень» *Ян Тінгена*, *Лі Ібо* і *Ма Тянью*, «Розвиток сучасного мистецтва духових інструментів у Китаї» *Ван Туна* і *Ду Ліна*, одноосібні монографії *Гао Вейцзе* «Вивчення кращих творів композиторів Китаю ХХ ст.» і «Дослідження

гармонічної мови у творах композиторів Китаю», *Хуан Хувей* «Відповіді на уроках з акустики» в двох томах, монографії *Ї Цзяйї* «Популярний саксофон» (про стандартний репертуар саксофоніста та вибір китайських класичних творів)» і «Моя думка щодо створення національних оркестрів», *Гао Сінь* «Вивчення кращих творів композиторів Китаю ХХ ст.», «Дослідження гармонічної мови у творах композиторів Китаю», *Лу Чжон Ю* «Практика композиції для початківців».

Також Лу Чжон Ю зробив ряд перекладів китайською тих праць західних авторів, які були особливо питомими на відділі: Пауль Хіндеміт «Класична гармонія» в двох томах і «Світ композитора», Пол Сінді «Ремесло музичної композиції», Джордж Перле «Композиція і атональність», Чарльза Вьорінена «Організація гармонічної мови в творах весняних обрядів».

Важливим стало від перших років роботи відділу створення сичуаньськими педагогами і композиторами національної літератури дидактичного спрямування. Ці композиції вони створювали, вивчаючи і систематизуючи різновиди саксофонної техніки, шукаючи нових засобів музичної виражальності і розробляючи нові технічні прийоми. Всі твори дидактичного спрямування відзначаються збереженням національного стилю: *Фань Шенці* «Вправи для розігрування на саксофоні (для сучасних саксофоністів)», п'єси «Закохані метелики», «Аксі танцює на Місяці» та багато інших його п'єс, альбоми п'єс *Тан Дуна* «Дев'ять пісень» і «Червневий сніг», *Лю Лі* «Пісні провінції» і «Шукаю Шу», *Хе Сюнтяня* «Голоси з неба»; адаптовані для студентів училищ і консерваторії переклади для саксофону *Лі Юйшена* «15 концертних етюдів Чарльза Кесленда», «50 етюдів Лакура» і «30 великих етюдів Марселя Мюля», п'єси *Тао Цзячжоу* «Нова пісня Тяньшань» і «Річка любові», *Гао Вейцзе* «П'ять сичуаньських народних пісень» і «Пісні в західно-сичуанському стилі».

Особливо важливий внесок зробили сичуаньські композитори для розвитку мистецтва джазової гри на саксофоні. Серед найважливіших праць – *Ду Інцзяо* «Практичний посібник гри на саксофоні», «Курс джазового

саксофонного виконавства», Лу Тінвей «Курс джазового саксофонного виконання», «Розподільні навички в модульній музиці». Його праця «Джазовий саксофон: експромт і перформанс» стала кращим підручником для любителів джазової музики у всьому Китаї.

Все ж, незважаючи на велику працю усіх згаданих авторів, потреба розширення виконавського репертуару і навчальних посібників національних авторів залишається актуальною.

Визнанням сичуаньської школи стали також численні блискучі перемоги саксофоністів на китайських і міжнародних конкурсах: на Міжнародному молодіжному конкурсі духових інструментів у Мельбурні, «*Golden Bell Awards*», «Кубок Гуйяїнь» («*Huayin Cup*»), джазової і серйозної музики DSO та «Почесна нагорода Східного відділення» (*Eastern Division Honor Award*) у США, камерної музики в Пенсільванії, Міжнародному конкурсі квартетів саксофоністів «Кубок Yamaha» та ін. Багатьом сичуаньським саксофоністам вручено почесні нагороди «За видатні виконавські якості».

Визнання школи підтверджують також запрошення провідних саксофоністів Сичуані для проведення майстер-класів у найпрестижніших музичних інституціях світу. Найяскравішими подіями стали участь Чень Цяна і Мей Суна в конкурсі китайсько-німецьких майстер-класів на теми виконання камерної музики з саксофоном; Ван Юнжань проводив майстер-класи в Державному університеті Північної Орегони, Консерваторії університету Цинциннаті в США, в Австралії – в Оперному театрі Сіднея, в Греції – в консерваторії м. Ітака, в Таїланді – в Королівській школі Мансонде Чао Прая і Таїландському університеті в Бангкоку.

Від самого початку ХХІ ст. саксофон упевнено увійшов у китайський соціум, став улюбленим інструментом великого числа музикантів і слухачів. Здобутки сичуаньської саксофонної школи стали надбанням навчальних музичних закладів у більшості інших провінцій Китаю.

Проте, захоплюючись мистецтвом традиційних інструментів, не всі керівники музичних навчальних закладів охоче ставились до відкриття в них

класу саксофонної гри. Молодим випускникам Сичуаньської консерваторії, інших консерваторій Заходу, зокрема й українських, у числі яких були й випускники Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка доводилось прибігати до певних хитрощів.

Так, наприклад, в Гуаньчжоу (провінція Гуандун), випускник класів професора В. Цайтца і В. Бондарчука в аспірантурі ЛНМА імені М. Лисенка Ло Кунь¹⁵ робив власні переклади інструментальних ансамблевих творів китайських композиторів для національних традиційних духових, включаючи в партитуру саксофон. Особисто беручи участь в концертах ансамблевої духової музики як саксофоніст і презентуючи свої переклади, Ло Кунь наполегливо запрошував на ці концерти ректора університету Гуаньчжоу, в якому він прагнув працювати. Таким чином він зумів переконати несхильного до впровадження в навчальну програму відділу гри на духових цей європейський інструмент. У своїх перекладах Ло Кунь прагнув демонструвати можливість посилення засобами саксофону елементів національної музичної мови. Адже, користуючись таким методом, китайські виконавці на будь-яких західних інструментах досягали мети швидше інтегрувати кращі зразки китайської національної музики в світове виконавство. В умовах глобалізації як найпомітнішого явища сучасності та особливої інтенсифікації на початку ХХІ ст. розвитку взаємодії культур Захід – Схід, тенденція активізації діалогічного спілкування набувала особливого значення. В такий спосіб Ло Куню вдалось переконати зачарованого почутим звучанням саксофону в китайських творах ректора Гуаньчжоуського університету в доцільності відкриття відділу саксофонної гри і навіть отримати свободу в його організації.

Інший шлях у справі швидшої популяризації саксофону і привнесення уваги китайської молоді до оволодіння гри на ньому обрав випускник аспірантури ЛНМА імені М. Лисенка Сун Жуй Лун¹⁶. Цей музикант здобув місце праці в університеті Чженчжоу (провінція Хенань) – багатомільйонному

¹⁵ Ло Кунь завершив навчання в аспірантурі ЛНМА ім. М. Лисенка 2017 р., де здобув науковий ступінь кандидата мистецтвознавства.

¹⁶ Сун Жуй Лун закінчив аспірантуру ЛНМА імені М. Лисенка в класі професора В. Цайтца 2014 р.

місті на північному заході Китаю, що на відміну від більш консервативного Гуаньчжоу відзначалось лояльністю і великою гнучкістю щодо впровадження в свій мистецький простір різноманітних здобутків Заходу. Вихованець Львівської музичної академії без труднощів організував тут велику кількість концертів саксофонної музики своїх учнів, у яких брав велику участь особисто. Прагнучи показати красу звучання свого улюбленого інструменту, він багато використовував специфічні сучасні прийоми гри на ньому. Почасти Сун Жуй Лун прагнув показати в саксофонному виконавстві можливість притягнення в його гру способів звуковидобування на китайських національних інструментах і таким чином асоціативно наслідувати за його допомогою звучання сони або флейти. В саксофонну гру він додавав особливостей китайської мелізматики, поєднуючи це із західною технікою експериментальної музики. Він поєднував те, що в стереотипному мисленні китайських слухачів не могло поєднуватись. Серед інших цікавинок Сун Жуй Лун показував, як, користуючись сучасними західними витівками, він, використовуючи ефекти «підготовленого саксофону» без труднощів міг налаштувати слухачів на хвилю споглядання природи або поглибити стан роздумів про сенс життя – тих найбільш характерних ознак, що завжди були особливо питомими і властивими китайським інструментальним творам. Наприклад, показував, як розмістивши в корпусі саксофону сторонній предмет, він міг відтворювати різноманітні шумові ефекти – шелестіння трави чи листя, шум дощу, подув вітру. Звучання інструменту починало асоціюватися не з духовим, а з перкусійним.

Використання подібних, до певної міри експериментальних в царині китайського виконавства способів гри допомагало вихованцю з України досягати тих інтерпретаційних особливостей створення образів і семантичних смислів, які дозволяли йому привнести в саксофонне виконавство елементи китайських національних традицій.

Висновки до третього розділу

Спираючись на матеріали попереднього дослідження в розділах 1 і 2, підсумовано результати досягнень педагогів Сичуаньської консерваторії та інших музичних закладів провінції, що дають змогу стверджувати про утворення сичуаньської саксофонної школи. Її становлення і наступний розвиток відбулись при великій допомозі кращих саксофоністів Заходу. Доведено, що в Сичуані на початку ХХІ ст. сформувався високопрофесійний педагогічний і виконавський колектив, який успішно вирішує комплекс необхідних для навчального процесу завдань.

У розділі виділено постаті найбільш яскравих педагогів, виконавців, науковців і композиторів Сичуані та визначено їх здобутки в сферах створення національного концертного та дидактичного репертуару, наукової і методичної бази, утвореної комплексом підручників, методичних посібників, наукових статей і монографій сичуаньських авторів. Першочергового значення при укладанні цієї літератури має спирання педагогів на національну музику з точки зору її виховного призначення та використання в викладацькій роботі навчальних програм китайських авторів. Це засвідчує їх переконання щодо мети і завдань музичної освіти – формувати особистість в її національній визначеності.

Аналіз навчального репертуару для саксофоністів здебільшого ґрунтується на перекладах та аранжуваннях мелодій китайської народної і популярної музики, на композиціях у модерній стилістиці, при розучуванні яких студенти можуть розвивати технічну майстерність та досягати сучасні техніки композиції і прийоми гри. В роботі педагоги Сичуані відпрацьовують у студентів мистецтво індивідуальної інтерпретації та усвідомлення важливості першості естетичного змісту музичного твору над його віртуозністю.

З'ясовано про значну концентрацію уваги педагогів, спрямовану на розвиток естрадного і джазового саксофонного мистецтва. Аналіз створеної бази матеріалів показав наявність теоретичних і музикознавчих досліджень з різних питань джазової музики і виконавства, навчальних посібників і наукових

праць місцевих авторів, а також створення композиторами Сичуані музичних творів у різних джазових стилях і жанрах, які можуть скласти навчальний і виконавський репертуар. У творах джазової музики теж спостережено схильність до спирання на національні компоненти.

Сичуаньську саксофонну школу розглянуто як комплекс сформованих рівнів: індивідуальна, регіональна, національна, світова. Цей комплекс доповнюють характеристики школи як освітньої структури, як напрямку в китайському національному мистецтві, як методичної системи.

Успіхи та авторитетність школи показано на прикладах продовження виконавсько-педагогічних традицій в наступних поколіннях, на прикладах блискучих перемог на китайських і міжнародних конкурсах, широкої участі сичуаньських саксофоністів на міжнародних конференціях, симпозіумах і фестивалях та затребуваності в світі їх композиторського доробку.

Впливи творчих досягнень сичуаньської школи на розвиток саксофонного мистецтва інших регіонів Китаю проаналізовано на прикладах відкриття відділів професійної гри на саксофоні за зразками сичуаньських, впливу стилістики композиторської творчості та на прикладах праці сичуаньських випускників у концертних установах і навчальних закладах всього Китаю.

ВИСНОВКИ

Відповідно до визначеної мети і поставлених завдань досягнуті результати дослідження дозволяють зробити наступні висновки:

1. Становлення китайського саксофонного мистецтва базувалось на діалогізмі музичного мислення в засадах західної і китайської ментальності. Методологічне вирішення дослідження його розвитку здійснено шляхом послідовного аналізу в історичному, культурологічному і мистецтвознавчому вимірах як складової світового музичного простору та включення в загальну модель національного музичного мистецтва Китаю. Пріоритетними в цьому шляху виявились усвідомлення динамічних, технічних властивостей саксофону, темброво-інтонаційної семантики і сприятливості продовження в традиціях національної музики, зокрема можливості наслідувати спів – тої якості музичних інструментів, що споконвіку особливо цінувалась у китайському соціумі.

2. Охарактеризовано історичні передумови та шляхи становлення саксофонного мистецтва в Китаї впродовж понад столітнього періоду. До відкриття на кафедрах духових інструментів перших у Китаї відділів саксофону в Пекінській (1998) і Сичуаньській (2000) консерваторіях саксофон був доволі відомим у країні, проте, справжню увагу до себе привертав уривчасто, зацікавлюючи лише музикантів вузького кола.

Шляхом опрацювання наукових праць сучасних китайських дослідників, давніших періодичних джерел і спогадів саксофоністів у процесі становлення китайського саксофонного мистецтва визначено сукупність епізодичних впливів ряду знакових подій. Такими стали організація оркестрів з залученням саксофонів британців Роберта Харта, Моуртрі, португальця Ремі Раса і китайського диригента Лі Інгена, створення Лі Інгеном збірки перших оркестрових перекладів улюблених китайських мелодій, навчання китайських духовиків за кордоном та їх спроби навчати азів гри на саксофоні китайців,

поява джазових оркестрів емігрантів Д. Гейгнера, Д. Таїрова, О. Лундстрема і першого китайського естрадного колективу «Байюемен» (в якому встановлено ім'я першого китайського соліста-саксофоніста Чжен Дерена), розвиток розважальної індустрії з організацією танцювальних вечірок, відкриття музичних магазинів із продажем записів кращих світових виконавців творів академічної і джазової музики.

Досліджено перші приклади проникнення концертуючого саксофону в простір китайської музичної культури: гастрольна діяльність оркестру Роя Нобла, соліста Еда Саллівана, ансамблів жінок-саксофоністок зі США, Франції, Нідерландів, Південної Кореї. На тлі цих подій в Китаї з'являються перші національні виконавці і композитори-аматори, які створили базу для підготовки в китайському саксофонному мистецтві появи першої значної постаті – Фань Шенці. З його творчістю в Китаї розпочались створення музичних композицій для саксофону із включенням особливостей ладових та метро-ритмічних елементів китайської музики та поступове сходження саксофонного мистецтва до рівня професійного виду творчості.

Зафіксовано заходи щодо документування музичного фольклору, що в подальшому стало базою для саксофонної композиторської творчості.

На етапі ще не сформованої професійної музичної творчості спостережено зародження тенденцій: руйнування бінарної опозиції Схід-Захід та подолання стану їх «чужості», конкурування академічного музичного мистецтва з масовою і популярною культурою; прагнення китайських виконавців і композиторів зберігати і розвивати національні традиції для процвітання саксофонного мистецтва.

3. Дослідження відкриття класу саксофону в Сичуаньській консерваторії було здійснено в контексті міжкультурної співпраці та узагальнення специфіки мережі навчальних закладів провінції в професійному вихованні саксофоністів.

Проаналізовано комплекс запроваджених у консерваторії заходів, що мали значення для наступного розвитку китайського саксофонного мистецтва та розбудови китайської саксофонної школи:

- 1) знаходження і залучення до педагогічної роботи фахівців;
- 2) організація навчального процесу;
- 3) накопичення національного виконавського репертуару;
- 4) створення національної бази наукових, методичних праць і навчальних програм;
- 5) кооперація педагогів з провідними зарубіжними фахівцями, що здійснювали в провінції концертно-виконавську діяльність, яку поєднували з педагогічною та лекторською практикою: Пол Броді (Канада), Клод Делангль, Марсель Мюль, Вінсент Давид і Ежен Руссо (Франція), Алан Крепен (Бельгія), Йоганн Ернст (Німеччина), Стів Урбан (Бельгія), Федеріко Мондельчі (Італія), Мігель Налакейва і Карлос Агілера (Іспанія), Джеймс Хоулік (США), Крістіан Вірт (Австрія), Нобуя Сугава (Японія), Ева Рушала і Даріуш Самоль (Польща), Юрій Василевич (Україна).

Досліджено, що розгалужену мережу навчальних закладів у провінції Сичуань, де в містах Ченду, Маньян, Сяньюн, Цзітон, Сінін здобувають освіту саксофоністи, було створено з метою задоволення зростаючого числа бажаючих осягати мистецтво гри на саксофоні та збільшення кількості професійних національних кадрів – педагогів, виконавців, композиторів. У переліку освітніх кваліфікацій крім спеціальностей соліст-виконавець, артист оркестру, викладач саксофону, виявлено включення спеціальностей «редактор радіо- і телепрограм», «управління індустрією в сфері культури».

4. Розкрито аспекти діяльності навидатніших саксофоністів Сичуані в контексті розвитку сичуаньської саксофонної школи. Доведено, що їх здобутки пов'язані з інтенсивною працею в сферах педагогіки, виконавства, науково-методичної роботи і композиторської творчості, яку вони розвивають на національному і міжнародному рівнях. Художній компонент передбачає застосування індивідуального підходу до кожного студента для виявлення його професійних якостей, аксіологічний – для досягнення результату при гармонійному розвитку кожної окремої особистості.

Визначено першочергові завдання роботи відділу, досліджено напрями праці і здобутки перших педагогів консерваторії – Лі Юйшена, який зосередив роботу на розбудові саксофонної школи як багатокомпонентної системи та зрощенні нового для Китаю саксофонного музикування при збереженні традицій національної художньої творчості; Гу Чжаогуй, Лу Тінсю, Лю Іхуа зосередились на педагогічній роботі; на підготовці виконавців – Гу Чжаомін, Лу Тінвей, Юань Дін; Чжан Сяолу, Гао Вейце, Лу Чжон'ю, Лінгол, Ї Цзяйї – на зрощенні виконавців і композиторів. Досліджено напрями роботи запрошених до співпраці західних фахівців, серед яких виділено педагогічну, виконавську і наукову сфери Пола Броді, Ю. Василевича.

Виявлено яскравих продовжувачів педагогічного стилю Лі Юйшена, Гао Вейце, Цзя Дакуня, Лу Тінвея та їх учнів Ї Цзяйї, Мей Суна, що дозволяє зробити висновок про утворення в Сичуані педагогічних шкіл в другому і третьому поколіннях.

При використанні нарративного аналізу сформовано панораму творчих досягнень роботи відділу впродовж понад двадцяти перших років його існування. Вивчення напрямів роботи та значних результатів стало важливим для осмислення значення спільної праці педагогів у закладанні основи для подальшого стрімкого формування саксофонної школи. Підсумування здобутків дозволяє стверджувати про розбудову школи і її вельми високий потенціал.

5. У сфері академічної та джазової композиторської творчості, виконавства і методичної роботи з'ясовано про значний ступінь впливу на розбудову сичуаньської саксофонної школи українських музикантів.

Першими з таких стали емігранти єврейського походження Давид Гейгнер з м. Казатин (тепер Вінницька область) і Дмитро Таїров – контрабасист з Одеси, що стали організаторами джазових оркестрів і музичних магазинів.

Відзначено зміцнення китайсько-українських взаємин після 1991 р.: в обміні студентами, в організації фестивальної, конкурсної та концертної діяльності, в вихованні китайських студентів у музичних академіях Києва,

Харкова, Одеси, Львова. Виявлено високий рейтинг в Китаї дипломів магістра та аспіранта ВИШівУкраїни.

Після відкриття Сичуаньської консерваторії серед запрошених для тимчасової роботи педагогів виділено професора саксофону з Києва Юрія Василевича. Його співпраця виявилась у забезпеченні відділу власними етюдами та підручниками гри на саксофоні українських авторів, в використанні в концертних програмах власних перекладів інструментальних мелодій китайської фольклорної музики, в допомозі організації конкурсів та фестивалів саксофонного мистецтва в Китаї, у проведенні майстер-класів та спільних концертів українських і китайських студентів.

Зворотні впливи виявлено в виконанні студентами і педагогами музичних інституцій Сичуані найпоказовіших творів українських композиторів для соло саксофону або в складі камерних ансамблів В. Рунчака, С. Пілютікова, Л. Самодаєвої, В. Годзяцького, М. Скорика, В. Цайтца, К. Цепколенко, О. Козаренка, в приверненні Лі Юйшеном уваги студентів до вільного поєднання в них різностильових елементів, використання фольклорних інтонацій і наслідування засобами саксофону звучання національних елементів; зафіксовано бажання педагогів отримати для виконання ноти творів Г. Гаврилець і «Мольфар» львівського композитора В. Камінського, почутих у Китаї в записах. На даний час ноти партитури і сольної версії «Мольфару» професором В. Камінським вже подаровано Сичуаньській консерваторії.

6. Про сучасну китайську композиторську творчість для саксофону стверджено як про школу модерної композиції в розумінні сучасності музичної мови. Наголошено на посиленні факторів експериментування і перетинання в одному творі атрибутики музичної мови фольклорних джерел і професійної композиторської творчості, на розширенні інтонаційного словника саксофону шляхом привнесення в виконавство способів гри на національних духових та асоціювання тембрового звучання саксофону з традиційними духовими (сона, піпа, флейта сяо), на перетинанні елементів стилістики класичної і модерної

музики, на посиленні зростання впливу тенденції до зближення стилістичних елементів академічного та естрадно-джазового мистецтва.

Щодо жанрових орієнтирів, у зверненні закладеного в ментальності китайців до національного фольклору спостережено пріоритетність здійснення саксофонних перекладів народних пісень та інструментальних мелодій, застосування в них методу наслідування звуків природи, дотримування національних традицій творення мелодизму та вибору засобів музичної вражальності, втілених у складну музичну тканину сучасних технік.

Саксофонна творчість представлена в найширшому спектрі жанрів від камерних п'єс, танцювальних циклів, квартетів, циклів варіацій, прелюдій і фуг, сюїт до творів крупних форм: симфонії, балети, симфонічні сюїти, поеми, рапсодії, симфонічно-хорові твори.

Розглянуто творчість Лу Чжон Ю як розробника теорії «пентатоніки з дванадцятьма тонами», Гао Вейцзе, Тао Цзячжоу як експериментаторів з пентатонним ладом шляхом альтерації його шаблів, пентатонної мелодії з атональними гармонічними послідовностями та розбудовою гармонічних вертикалей, поєднанням специфіки традиційних метроритмічних фігур з елементами додекафонії, застосуванням прийому ритмічної імпровізації для посилення етнічного фактору, вільної демонстрації якостей імпровізаційності і відчуття свободи метро-ритмічного нюансування.

В творчості Лі Юйшена, Хуан Ваньпіна, Зоу Сяньпіна, Лю Лі, Хе Сюнтяня виявлено злагодженість поєднання національних методів композиції із західними техніками, нестандартність гармонічного опрацювання і велике багатство включення сучасних технічних прийомів гри: субтонів, фруллято, гліссандуючих кластерів, слепу, сплешу, гри нігтьовими пластинами, гри клапанами без конкретної звуковисотності, використання звучання обертонів, прийомів звукової фонації; твори в стилістиці джазових ритмів – Ду Іньцяо, Лі Лян, Фан Мен.

Доведено, що творча діяльність сичуаньських композиторів не мислиться поза виконавською інтерпретацією. Об'єднання в тріумвраті композитор-

виконавець-слухач відіграє важливу роль у площинах експериментального процесу, сприйняття, оцінки і подальшого життя творчого продукту.

7. Обґрунтовано поняття «сичуаньська саксофонна школа» як важливий осередок у просторі китайської музичної культури, що формувалась під значним впливом досягнень західноєвропейських, американських, українських фахівців та прагненням китайських музикантів виділити риси типологічної єдності і привнести в саксофонне мистецтво особливості національної музики.

Сичуаньську школу визначено як цілісне явище китайського духового мистецтва, що містить риси типологічної єдності з іншими національними школами; як систему єдності принципів, що застосовуються в діяльності сичуаньських педагогів і продовжуються в педагогічній і виконавській практиці наступних поколінь; як єдність стильових особливостей композиторської творчості.

Резонанс досягнень сичуаньської саксофонної школи доведено на результатах зростаючої авторитетності сичуаньських саксофоністів у світі, затребуваності композиторського доробку та свіжих за новизною і проблематикою наукових музикознавчих і науково-методичних праць, в їх затребуваності у міжнародній співпраці, на прикладах яскравих перемог китайських сольних саксофоністів та камерно-інструментальних колективів у найпрестижніших музичних конкурсах Європи, Америки, Азії та Австралії.

8) Узагальнено впливи творчих досягнень сичуаньської школи на розвиток саксофонного мистецтва інших регіонів Китаю. Це доведено на прикладах відкриття, за зразками сичуаньських, відділів професійної гри на саксофоні в навчальних закладах провінцій Гуандун, Хенань, Цзянсу; на прикладах праці сичуаньських випускників у концертних установах і навчальних закладах Китаю, де вони продовжують розвивати традиції розробки навчальних програм і сучасних форм роботи зі студентами, на прикладах впливу в інших регіонах стилістики композиторської творчості.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації. Основні положення дисертації викладено в публікаціях у наукових збірках, затверджених МОН України:

1. Пан Ботянь. Роль відкриття класу саксофону в Сичуаньській консерваторії у становленні китайської саксофонної школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*. 2023. № 3. С. 315-320.
2. Пан Ботянь. Внесок учнів класу професора Лі Юйшена в розбудову сичуаньської саксофонної школи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету: Мистецтвознавство*. Рівне, 2023. № 46. С. 118-125.

У закордонних фахових виданнях:

3. Botian Pang, Chen Mengwei, Xiaoxuan Zeng, Weifeng Xu & Yuan Chang. Traditions of folk instrumental art in the works of Chinese composers of the XX – XXI centuries. USA, 2022. *Rupkatha Journal*, Vol. 14, випуск 2, квітень-червень 2022 р.

В опублікованих тезах для конференцій:

1. Співпраця китайських та українських саксофоністів у галузі камерно-інструментального мистецтва. Міжнародна науково-творча конференція «Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат». Львів, 20 листопада 2019.
2. Фольклор Сичуані як джерело творчості композиторів-саксофоністів провінції. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». Львів, 5-6 березня 2020.
3. Сичуаньський майстер музики для саксофона Гао Вейце. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». Львів, 22-23 січня 2021.

4. Аспекти діяльності китайського саксофоніста Мей Суна. IV Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття. Мукачеве, 12-14 квітня 2021.
5. Проблеми забезпечення навчально-методичною літературою для фахової підготовки саксофоністів Китаю. V Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття. Мукачеве, 2-3 травня 2022.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авилов В. Н. Генезис и конструктивный статус саксофона в условиях романтического искусства. *Музичне мистецтво: збірка наукових статей*. Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, ЛТД», 2013. Випуск 13. С. 220-229.
2. Авілов В. Н. Сольний концертний репертуар саксофоніста: історичний огляд. *Музичне мистецтво: збірник наукових статей*. Донецьк: Донецька держ. муз. академія ім. С. С. Прокоф'єва, 2002. Вип. 5. С. 249-255.
3. Александрова Н. Діалогічність як жанрово-стильова парадигма в творчості українських композиторів 90-х років. *Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні*. Київ, 1998. С. 56-67.
4. Апатський В.М. Використання технічних засобів у сучасній вітчизняній методиці навчання на духових інструментах. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2003. Вип. 3. С. 106-110.
5. Апатський В. М. Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах. *Українське музикознавство*. Київ, 1969. Вип. 4. С. 133-147.
6. Апатський В. Шляхи подальшого збагачення духового виконавства. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2008. № 1. С. 134–152.
7. Афоніна О. С. Культурний код і "подвійне кодування" в мистецтві: дис. ... док. Мист.: 26.00.01. НАКККіМ. Київ, 2018. 445 с.
8. Бахтин М. Искусство и ответственность. Работы 1920-х годов. Киев: Нехт, 1994. 383 с.
9. Баярсайхан С. Б. Саксофон в симфонических партитурах. *Человек и культура*. 2016. № 5. С. 115-124. URL: https://nmbpublish.com/library_read_article.php?id=20625.
10. Беляєва Л. Г. Нова музика або нова класика? *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Збірник наукових праць*. Київ: Міленіум, 2009. Вип. 23. С. 132-138.

11. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке (с дополнениями Р. Штрауса). Москва: Музыка, 1972. Ч.1. 308 с.
12. Библер В. С. Культура. Диалог культур (опыт определения). *Вопросы философии*. Москва, 1989. №6. С. 31-42.
13. Бірюльов Ю. Метафора, барва, звук: культура авангарду. *Львівщина. Історико-культурні та краєзнавчі нариси*. Львів: Центр Європи, 1998. С. 268-279
14. Бова Ж.М. Саксофонне виконавство від витоків до сьогодення: історико-культурний аспект. *Ювілейна палітра 2019: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів: збірник статей за матеріалами III всеукраїнської науково-практичної конференції (5-6 грудня 2019 року)*. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 75-80
15. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку ХХ століття): монографія. Харків, 2007. 350 с.
16. Боровский В.С. Искусство игры на духовых инструментах (фагот, саксофон): учеб. пособие. Рига, 1984. 194 с.
17. Бородин А. Б. О структуре понятия «Фортепианная школа». *Вестник башкирского университета. Серия: Искусство. Искусствоведение*. Уфа: Башкирский университет, 2007. № 1. С. 187-190.
18. Буркацкий З. П. Ван Ювэй. *Етюди саксофоніста (for all saxophones)*. Київ: Музыка. С. 2-3.
19. Буркацький З. П. Особисто орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста. Одеса: Друкарський дім, 2010. 166 с.
20. Буяльська Т. Б., Сідлецька Т. І. Практична культурологія: частина I. [URL:https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn](https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn).
21. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Хуа Ле, 1996. 181 с. [кит. мовою]

22. Ван Бінбін. Транскультурні контексти створення обробок для саксофону у процесі інструментальної підготовки майбутніх магістрів музичного мистецтва. *Матеріали і тези VI Міжнародної конференції молодих учених та студентів "Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства"*. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського 15-16 жовтня 2020 р. С. 19-20.
23. Ван Лісань. Новий рух і старе коріння. *Дослідження китайського мистецтва*. Пекін, 1986. №3. С. 12 – 16. [кит. мовою]
24. Ван Тун, Ду Лін. Розвиток сучасного мистецтва духових інструментів у Китаї. *Сучасне мистецтво духових інструментів*. Шанхай: Музичне видавництво, 2015. С. 31-50. [кит. мовою]
25. Ван Юй Мін. Лі Юйшен. Шанхай: Музичне видавництво, 2013. 68 с. [кит. мовою]
26. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с. [кит. мовою]
27. Василевич Ю. Методичні основи навчання гри на саксофоні. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Кн. 14. Київ, 2008. Вип. 77: Виконавське музикознавство. С. 202-212.
28. Вей Юань. Ілюстрований трактат про заморські країни. Пекін, 1842. 268 с. [кит. мовою]
29. Вей Янь. Ранній період Пекінської консерваторії. *Голос юефу*. Шеньян: Науковий вісник Шеньянської консерваторії, 2015. №4. С. 232-236. [кит. мовою]
30. Волков Н. В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах: монографія. Москва: Альма Матер, 2008. 398 с.
31. Гавеля О. М. Проблема історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей. *Актуальні проблеми культурології*. Київ, 2012. Вип. 28. С. 110 – 121.
32. Гантінгтон Самюель. Зіткнення цивілізацій і зміна світового порядку. Київ, 1996. 115 с.

- 33.Гэ Мэн. К вопросу о развитии саксофонного искусства в Китае XX – начале XX века. *Искусство и культура*. Минск, 2014. № 3. С. 48-54.
- 34.Гэ Мэн. Трансплантация саксофона в китайскую музыкальную культуру XX века. *Универсальное и национальное в культуре*. Минск, 2012. С. 317-328.
- 35.Географічний енциклопедичний словник: поняття і терміни / за матеріалами А. Рудницького, І. Ковальчука, О. Пилиповича. Київ: Національний університет біоресурсів, 2002. С. 532.
- 36.Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32-47.
- 37.Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. Рига, 1997. 446 с.
- 38.Гладких А.В. Методика формування виконавської майстерності на духових інструментах: Навчальний посібник з курсу «Спеціальний інструмент» для студентів ВНЗ I-IV рівнів акредитації. Вінниця: «Нова книга», 2014. 200 с.
- 39.Година И. Авторский стиль в современной музыке: предпосылки и методы музыковедческого анализа. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/psmkp/2010_12/Godina.html
- 40.Годлевський Володимир. Концептуальна основа розвитку фольклорно-джазового напрямку в культурно-мистецькому просторі України кінця XX – першої половини XXI століть. *Вісник НАКККиМ*. Київ, 2003 № 3. С.
- 41.Годлевський В. Взаємодія культурних компонентів у музичному мистецтві Китаю в контексті глобалізаційних впливів. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/recent-submissions?offset=20&locale-attribute=en>
- 42.Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ: Музична Україна, 1980. 122 с.
- 43.Громченко В.В. Індивідуально-практична своєрідність предмета "Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар". *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в*

- контексті національної культури України та зарубіжжя. Рівне, 2020. Вип. 12. С. 127-130.
44. Дедусенко Ж. В. «Школа» в системі культури. *Культура України: Збірник наукових праць Харківської державної академії культури*. Харків, 2000. Вип. 6. С. 163-171.
45. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур. Дис... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2019. 190 с.
46. Деррида Ж. Письмо и различие. Санкт-Петербург: Академический проспект, 2000. 432 с.
47. Дін Шаньде. Роздуми про китайську музику. *Музичний журнал*. Ханьчжоу, 1935. С. 28-42. [кит. мовою]
48. Ду Енн Тьяо. Мистецтво саксофону [кит. мовою]. Сичуань, 2002. 128 с.
49. Ду Енн Тьяо. Практичний посібник гри на саксофоні. Торонто, 1996 [англ. мовою; Пер. китайською Ду Эн Тьяо]. Шанхай, 2001. 197 с.
50. Ду Енн Тьяо. Світ саксофону [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 1997. 148 с.
51. Ду Лін. Лі Маньлун – флюгер китайських саксофоністів. *Вісник Центральної музичної консерваторії* [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2012. Вип. 37. 115 с.
52. Ду Лін. Міжнародний фестиваль «Золотий саксофон» в Чанде розпочав роботу. *Золотий саксофон* [кит. мовою]. Ченду, 2014. 28 с.
53. Енциклопедія нового Китаю. Пекін, 1987. 482 с. [кит. мовою]
54. Єлісеєва Д. О. Стильове розмаїття саксофонного виконавського мистецтва. *Магістерські студії*. Херсон, 1922. Вип. XXII. С. 18-22.
55. Єргієв І. Сучасне академічне виконавство в культурологічних вимірах постмодернізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України*. Київ, 2008: Виконавське музикознавство. Вип. 77. Кн. 14. С. 84-91.
56. Жао Джін. Вплив філософії та естетики даосизму на вокальну культуру Китаю. Дис. ... доктора філософії... 025 – музичне мистецтво. Львів, 2023. 229 с.

- 57.Закопець Л. М. Львівська гобойна школа: генеза, виконавсько-педагогічні принципи, культурні зв'язки: автореф. дис. на здоб. ... канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2021. 18 с.
- 58.Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття: автореф. дис. канд. мист.: 17.00.03 Музичне мистецтво. Суми: Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, 2018. 20 с.
- 59.Зотов Д.І. Еволюція саксофона у творчості провідних європейських композиторів. *Українське музикознавство*. Науково-методичний збірник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського, 2016. Вип. 42. С. 320-336.
- 60.Зотов Д.І. Особливості функціонування психологічної сфери саксофоніста-імпровізатора. *Наукові збірки ЛНМА імені М.В. Лисенка*. Музикознавчий універсум : збірник статей. Львів: Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, 2017. Вип. 41. С. 262-275.
- 61.Зосім О. Л. Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ, 2022. № 2. С. 153–158.
- 62.Зустріч китайських студентів. Українсько-китайський центр розвитку культури і освіти. URL : <http://www.uccecentre.com/ua/study/studnts.html> (дата звернення : 21.02.2021).
- 63.Іванов Володимир. Основи індивідуальної техніки саксофоніста / пер. О. Бровченко. Київ, 1999. 25 с.
- 64.Інтерв'ю з Юрієм Василевичем. Саксофон прожив таке життя, як український народ. *Український тиждень*. №33 (353), 14 серпня 2014. URL: <https://tyzhden.ua/Culture/116863>.
- 65.Інтерпретація. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ, 2008. Т. 2. С. 242.
- 66.Інцюнь Чен. Розвиток китайського саксофонного мистецтва і освіти в історичному аспекті. *Музичні новини*. Сінін, 2019. С. 18-24. [кит. мовою]

67. Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі. Київ: НАКККіМ, 2015. 160 с.
68. Карп'як А. Видатний син українського народу. *Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 157-165.
69. Карп'як А. Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста: Монографія. Львів: Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка, 2013. 378 с.
70. Карп'як А. Я. Флейтове мистецтво та методичні школи. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Рівне, 2020. Вип. 12. С. 117-123.
71. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та історичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 16 с.
72. Кияновська Л. Музичне виховання як національна проблема. *Музикознавча україністика: Зб. наук. статей*. Київ – Івано-Франківськ, 2008. Вип. 2. С. 257-266.
73. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1999. 16 с.
74. Коменда О. І. Універсальна особистість як феномен музичної культури. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: мистецтвознавство. 2016. Вип. 35. С. 156–164.
75. «Контрасти». 3-й Міжнародний фестиваль сучасної музики. Львів, 1997. 80 с.
76. Корихалова Н. П. Інтерпретація музики. Теоретичні проблеми музичного виконавства. Ленінград: Музика, 1979. 208 с.
77. Креадер В. Фортепіанна педагогіка минулого і сьогодення Китаю. Шанхай, 1984. 86 с. [кит. мовою]

- 78.Крупей М.В. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*, 2004, 40 (10), С. 36–47.
- 79.Крупей М. В. Саксофон у контексті розвитку музичного виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*, 2003, 26 (9), С. 269–284.
- 80.Крупей М. В. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ – ХХ століть). Дис. ... канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеська державна музична академія імені А. Нежданової, 2006. 216 с.
- 81.Крупей М. В. Шляхи формування художньо-виразного мислення виконавця-саксофоніста. *Музичне виконавство і культура: Науковий вісник*. Вип. 4. Кн. 2. Одеса: «Друк», 2004. С. 258-268.
- 82.Кучма О. П. Діалогічність як принцип стильового мислення в музиці другої половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
- 83.Ластовецька-Соланська З.М. Інфраструктура сучасного музичного життя в регіональному вимірі. *Наукові збірки ЛНМА імені М.В. Лисенка*. Видавничий дім «Гельветика», 2022. № 48. С. 41–44.
- 84.Лебедь В. О. Твори для саксофона у супроводі духового оркестру як фактор розвитку дніпровської саксофонної школи. URL: <https://orcid.org/0000-0003-2162-9759>
- 85.Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград, 1973.
- 86.Лисенко О. В. Художня інтерпретація в системі категорій музичного виконавства : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.02. Київ, 1990. 18 с.
- 87.Лі А. Джаз у Китаї. *Історія джазу на сучасному етапі розвитку музичної педагогіки*. Матеріали першої молодіжної міжнародної науково-практичної конференції. Пекін, 2019. С. 83-87. [кит. мовою]
88. Лі Маньлун. Закон гри на саксофоні. Пекін: Видавництво народної музики, 2009. 143 с. [кит. мовою].

89. Лі Маньлун. Китайська мелодія. Виконання народних мотивів на саксофоні. Пекін: Видавництво народної музики, 2011. 118 с. [кит. мовою].
90. Лі Маньлун. Саксофон. Щоденна практика. Пекін: Видавництво народної музики, 2008. 215 с. [кит. мовою].
91. Лі Маньлун. Управління звуком у класичному саксофонному виконавстві та стилі. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2012. 223 с. [кит. мовою].
92. Лі Сіань. Китайська національна форма, народна пісня та інструменти. Пекін: Народна музика, 1985. 134 с. [кит. мовою]
93. Лі Чен Чжао. Ніжний саксофон. Інтерв'ю з саксофоністом Фань Шенці. *Всесвітній обмін знаннями*. Пекін: Державне управління по справах іноземних експертів, 1996. № 4. [кит. мовою].
94. Лі Шіюань. Сучасна музика: діалог з традиціями Заходу Шанхай, 2004. 303 с. [кит. мовою].
95. Лі Юйшен. Виконання концертних етюдів для альт-саксофону та фортепіано Чарльза Кесленда. Шанхай: Музичне видавництво, 2012. 38 с. [кит. мовою].
96. Лі Юйшен. Досліджуйте багатство звучання саксофону. Шанхай: Музичне видавництво, 2006. 129 с. [кит. мовою].
97. Лі Юйшен. Практика використання видів вібрато на саксофоні. Шанхай: Музичне видавництво, 2008. 59 с. [кит. мовою].
98. Лі Юйшен. Саксофон у Китаї. Шанхай: Музичне видавництво, 2013. 57 с. [кит. мовою].
99. Лі Юйшен. Спогади про мого наставника Пола Броді. URL: <https://www.cnbrass.com/knowledge/896>
100. Лі Юйшен. Стандартні іспити з гри на саксофоні в Сичуаньській консерваторії музики. Ченду: Сичуаньська консерваторія і Публічний мистецький дім, 2007. 128 с. [кит. мовою]

101. Лі Юйшен. Центральна музична консерваторія. Відділення саксофону. Навчальна та екзаменаційна програми на VCD [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2009.
102. Лі Шіюань. Сучасна музика: діалог з традиціями Заходу. Шанхай, 2004. 303 с. [кит. мовою]
103. Ло Кунь. Видатні майстри мистецтва гри на саксофоні у сучасному Китаї. *Матеріали міжнародної наукової конференції молодих музикознавців «Музикознавчі студії»*. Львів, 24 – 26 лютого 2016. С. 98 – 99.
104. Ло Кунь. Жіноче мистецтво гри на саксофоні ХХ століття та його проєкція на розвиток саксофонного мистецтва Китаю. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 36. Львів, 2015. С. 169 – 178.
105. Ло Кунь. Жіноче мистецтво гри на саксофоні ХХ століття та його проєкція на розвиток саксофонного мистецтва Китаю. *Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції молодих науковців «Музикознавчі студії»*. Львів, 2016. С. 76-78.
106. Ло Кунь. Навчальні посібники для саксофону у Китаї на початку ХХІ ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2016. № 4. С. 102 – 108.
107. Ло Кунь. Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу. Дис. ... канд. мист.: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2017. 225 с.
108. Ло Кунь. Саксофон в музичній творчості Китаю (на прикладі діяльності Лі Маньлуна). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2014. Вип. 32. С. 134 – 142
109. Ло Кунь. Концертні виступи саксофоністів з України та Росії в Китаї у 2013 – 2014 роках. *Наукові записки*. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2014. № 3. С. 157 – 161

110. Ло Кунь. Учебные пособия в практике китайских композиторов начала XXI века. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття*. Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції. Мукачево, 2016. С. 259 – 261.
111. Лотман Ю.М. *Избранные статьи*. Таллин: Александра, 1992. 472 с.
112. Лу Цзе. Філософсько-естетичні засади китайської музичнопоетичної традиції та їх втілення в другій половині XX ст. *Norten Musik*. Харбін, №3 (277), 2014. С. 4–5. [кит. мовою]
113. Лу Цзянь. Філософські основи у мистецьких формах Китаю XX ст. *Norten Musik*. Харбін, №6 (280), 2015. С. 22–23. [кит. мовою]
114. Лундстрем О. *Про джаз і децю про себе*. Російський Харбін. Харбін, 2007. С. 114-122.
115. Лю Бінцян. Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2015. 28 с.
116. Лю Сінсін. Історія західної музики в Китаї [кит. мовою]. Шанхай, 2002. 198 с.
117. Лю Сінсін. Розвиток європейської музики в Китаї. Пекін: Народне видавництво, 2012. 403 с. [кит. мовою]
118. Лю Цін. Вища музично-педагогічна освіта у сучасному Китаї. *Вісник Хунаньського першого педагогічного університету*. 2010. № 9. С. 35-38. [кит. мовою]
119. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ: Музична Україна, 1973. 325 с.
120. Максименко Д. Одночастинні поемні жанри у контексті становлення саксофонового концертного репертуару XIX–XX століть. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П.Чайковського*. 2013. Вип. 100. С.159– 170.
121. Максименко Д. Рапсодія К. Дебюссі: До проблеми становлення концертного саксофонного академічного репертуару. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Львів, 2012. №3. С. 50 – 56.

122. Максименко Л. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: дис. ... канд. мист. 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2020, 292 с.
123. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство*. 2013. Вип. 47. С. 217–223.
124. Максименко Л. В. Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавчі записки»*. Тернопіль, Вип. 1. С. 59-65.
125. Максименко М. До питання про провідну значущість позамузичних інформаційних чинників в організації художнього контінууму сьогодення (на прикладі творчості українських композиторів). *Наук. вісник Одеської держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової*: зб. наук. праць. Вип. 10: Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2009. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/Maksimenko.htm
126. Маркова О. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. Чайковського* : зб. ст. Київ, 1999. Вип. 1: Музичне виконавство. С. 126–134.
127. Маркова О. Інтенаційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування та проблеми педагогіки. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.
128. Масол Л.М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: Монографія. Київ: Промінь, 2006. 432с.
129. Мимрик М. Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. *Мистецтвознавство України*. 2017. Вип. 17. С. 159–179.
130. Мимрик М.Р. Особливості формування темброво-виражальних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної

- творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака) URL:
http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_25_15
131. Мимрик М. В. Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського/ URL:
https://revolution.allbest.ru/culture/01119716_0.html#text
132. Митці Сичуані: короткий біографічний словник. Мянъян – Сінін: Коледжі культури і мистецтв, 2021. 318 с. [кит. мовою]
133. Молчанова Т. О. Кафедри камерного ансамблю та концертмейстерства в площині історично-культурних процесів, фахових перетинів і репертуарної політики. *Мистецтвознавчі записки: Збірка наукових праць НАКККіМ*, вип. 4. Київ, 2023. С. 117-122.
134. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: науковий журнал. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. №1. С. 206 – 111.
135. Москаленко В. Творчий аспект музичної інтерпретації. Київ, 1994. 157 с.
136. Му Цюаньчжи. Становлення і розвиток скрипкового мистецтва в Китаї: освіта, виконавство, національний репертуар. Автореф. дис... канд. мист.: 17.00.02. Нижній Новгород, 2018. 26 с. [рос. мовою].
137. Населення провінції Сичуань. URL:
https://www.google.com.ua/search?q=%D0%&sca_esv=573801698&sxsrf=A_M9HkKkJNr7cJyamA1Ok6W.
138. Немцова Л. О. Історія окремих напрямів музичного мистецтва в Україні у ХХ столітті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2021. № 4. С. 150-155.
139. Нове життя. Харбін, 1930. №2. 8 с.
140. Нове життя. Харбін, 1934. №16. 8 с.
141. Нове життя. Харбін, 1936. №42. 8 с.

142. Павлишин С. Напрями творчості на межі ХХ – ХХІ століть. *Музика двадцятого століття*: навч. посібник. Львів: БаК, 2005. С. 233-227.
143. Пан Ботянь. Фрагменти розмови з Лі Юйшеном від 18 червня 2023 р. Аудіозапис.
144. Пей Ліань. 29 покоління нащадків Фань Чжун'яня повертається до саксофону. Шанхай, 2011. 18 с. [кит. мовою]
145. Плахцінський Р. Програма до спецкурсу «Історія виконавства на духових та ударних інструментах» (структура та зміст). *Наукові записки*. Серія Педагогіка. Тернопільський державний педагогічний університет імені В. Гнатюка. №2, 2001. С.70-74.
146. Плохотнюк О.С. Організація самостійної роботи в класі ансамблю духових та ударних інструментів: навчальний посібник. Луганськ: Альма-матер, 2007. 34 с.
147. Понькіна А. Жанр сонати для саксофона в творчості українських композиторів. Молоді музикознавці України : тези VII Всеукр. науково-теоретичної конф. Київ, 2006. С. 71-72.
148. Понькіна А. Нові виконавські прийоми гри в сонатах для саксофона 70– 90-х років ХХ століття. *Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т. Шевченка* : Педагогічні науки : зб. наук. ст. Луганськ : Альма-матер, 2008. №4 (143). С. 213-220.
149. Понькіна А. Про жанр квартету для саксофонів. *Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців*: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. Харків, 2005. С. 63-64.
150. Понькіна А. Становлення жанру сонати для саксофона. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь: Сана, 2007. Вип. XXIV, ч. 1. С. 9-15.
151. Понькіна А. Сигурд Рашер: исполнитель и педагог. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Серія: Мистецтвознавство. Архітектура. 2010. № 4. С. 238–241.

152. Посвалюк В. Наукові дослідження виконавства на духових інструментах в Україні на сучасному етапі: *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ: НМАУ, 2008 № 1. С. 112–117.
153. Прокопович Т. Ю. «Contra spem spero» Володимира Рунчака: жанрово-стилістичний аспект. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Збірник наукових праць. Рівне, 2021. Вип. 13. С.
154. Професійний комітет музикантів Сичуані. *Документи і матеріали роботи Комітету 2001-2010 рр.* Ченду, 2010. 452 с. [кит. мовою]
155. Професійний комітет музикантів Сичуані. *Документи і матеріали роботи Комітету 2010-2022 рр.* Ченду, 2022. 628 с. [кит. мовою]
156. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. Москва, 1953. Т. 1.
157. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
158. Сі Даофен. Значення народної пісенності у виконавському мистецтві Китаю. *Вісник КНУ імені Т. Шевченка*. Київ, 2013. № 10 (269). С. 161-169.
159. Сіончук О.В. Використання виконавських традицій духових оркестрів у розвитку джазового мистецтва. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Рівне, 2020. Вип. 12. С.86-90.
160. Словник світових талантів. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2014. Розділ 3: Композитори і виконавці Китаю. С. 284-367. [кит. мовою].
161. Сокол О. В. Виконавські ремарки, образ світу і музичний стиль: монографія. Одеса: Моряк, 2007. 275 с.
162. Сокол О. В., Голубов І. В. До проблеми актуалізації національних традицій у вітчизняній музичній культурі. *Актуальні проблеми патріотичного та інтернаціонального виховання засобами культури та*

- мистецтва*: матеріали Республіканської науково-теоретичної конференції вузів культури та мистецтва. Одеса, 1982. С. 143-144.
163. Сокол О. В. Музика, музична культура: визначення. *Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні*: збірник наукових праць. Київ: Друкарня Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 1998. С. 85-94.
164. Сокол О. Експресивно-стилістичні ремарки і музичний стиль. Київ: Республіканський методичний кабінет навчальних закладів мистецтва і культури, 1992. 82 с.
165. Соломонова О. Система музичної освіти в КДАМ-КАМ: проблеми і перспективи. Міжнародна наукова конференція *Мистецька освіта в Україні: сучасний стан – інноваційність – перспективи розвитку*. Тези доповідей. Київ: МЗВО «КАМ», 2019. С. 52-53.
166. Старе фото. Єврейські музиканти в історії музичної культури Харбіна. URL: <http://www.partnery.cn>2008-04-22 09:12:11.
167. Сташевський А. Володимир Рунчак. *Науковий вісник*. Київ, 2003. Вип. 26. С. 185 – 192.
168. *Сташевський А. Володимир Рунчак - «Музика про життя»*. Аналітичне есе баянної творчості: монографічне дослідження. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2004. 199 с.
169. Степанова А. О. Методичні вказівки до вивчення дисципліни «Основний музичний інструмент» (сакфосон) для студентів бакалаврів. Одеса: Університет Ушинського, 2020. 53 с.
170. Структуралізм у філософії культури. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди, 2002. С. 612.
171. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Музичне виконавство. Київ: НМАУ, 2004. Кн. 10. С.180-190.

172. Сун Жуй Лун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю. Дис. ... канд. мист.: 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство). Львів, 2014. 211 с.
173. Сунь Цзинань. Короткий курс загальної історії музики Китаю [кит. мовою]. Цзинань: Шаньдун цзяоюй, 2002. 615 с.
174. Сюй Шучжен. Нові значення естетики мистецтва. Шанхай, 1998. 109 с. [кит. мовою]
175. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів (стислий огляд). URL: http://www.musicaukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html
176. Сян Яньієн. Біографії китайських композиторів нашої епохи. Шеньян: Література Чунь Фен, 1994. 820 с. [кит. мовою]
177. Таїров Дмитро. Головне бюро в справах емігрантів у Маньчжурській імперії. Ф.Р-830.
178. Тіан Лі. Китайська національна музика. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2001. 145 с. [кит. мовою]
179. Туриніна О. Л. Психологія творчості. Київ: МАУП, 2007. 160 с.
180. У Чжан. Видатний професор саксофону Лі Маньлун. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2014. 29 с. [кит. мовою]
181. У Янь. Дослідження культурного поля функціонування мистецького твору [кит. мовою]. Хейлунцзян: Хейлунцзянське народне видавництво, 2010. 278 с.
182. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1989. 205 с.
183. Фен Веньці. Історії взаємовпливів китайської та західної музики. Чанша, 1998. 234 с. [кит. мовою]
184. Фен Їжань. Наукові рефлексії про специфіку поняття «фортепіанна виконавська школа». *Північна музика*. Пекін, 2019. С. 222-223. [кит. мовою]

185. Фен Їжань. Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю ХХ – початку ХХІ століть у проекції діалогу культур. Дис. ... доктора філософії: 025 – музичне мистецтво. Львів, 2023.
186. Фен Чанчунь. Музичні тенденції у Китаї першої половини ХХ століття [кит. мовою]. Пекін: Китайська академія мистецтв, 2005. 238 с.
187. Фурсік Л. І., Мельник Л. В. Поняття «художня інтерпретація». *Журнал Київського педуніверситету ім. М. Драгоманова*. Київ, 2018. № 60. Т. 1: Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школі. С. 165-169.
188. Хрестоматія ансамблевої гри (дуети, тріо, квартети): навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів II–IV рівнів акредитації / Упор., муз. ред., метод. рекомендації О. Мельника. Івано-Франківськ, 2011. 164 с.
189. Ху Іцзюань. Становлення та розвиток музичної освіти в Китаї. Пекін, 2010. 341 с. [кит. мовою]
190. Ху Пін. Развитие украинских и китайских культурных традиций в камерно-инструментальных ансамблях второй половины ХХ века: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Львов, 2013. 218 с.
191. Хуан Хувей. Робота композитора з інструментальними мелодіями. Пекін, 1999. 98 с. [кит. мовою]
192. Хуан Пін. Стародавній Китай – філософія музики та музика філософії. *Вчені Китаю* [кит. мовою]. 2006. № 12 (202). С. 31-32.
193. Хуан Я. Специфіка стилетворення у китайській музиці. *Вісник Інституту Шіцзячжуана*. 2005. № 4. С. 100-112. [кит. мовою]
194. Чан Шоучжун. Події і люди Шанхайської консерваторії. Шанхай, 1997. 396 с. [кит. мовою]
195. Чень Лінцюнь. Дослідження музичної історії Китаю ХХ століття. Шанхай, 2004. 453 с. [кит. мовою]

196. Чен Менвей. Інтеграція європейських традицій у скрипкове мистецтво Китаю. Дис. ... доктора філософії ... 025 – музичне мистецтво. Львів, 2023. 206 с.
197. Черниш М.О. Глобалізація і культура: до визначення проблеми взаємин. *Актуальні питання культурології*. Київ, 2013. Вип. 29. С. 237-242.
198. Чехуніна А. О. Психологічна настанова як базовий аспект музичного навчання. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2021. Вип. 76. Т. 3. С.54-59. URL: http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2021/76/part_3/12.pdf
199. Чехуніна А. О. Установка творчої діяльності в контексті музикознавчої проблематики. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*. Альманах. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2008. Вип. 22. С. 323-329.
200. Чехуніна А. О. Феномен психологічної установки у визначенні національно-стильової специфіки музики. *Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової «Музичне мистецтво і культура»* / головн. ред. О. В. Сокол. Одеса: «Друкарський дім», 2009. Вип. 10. С. 87-98.
201. Чжан Пен. Становлення та розвиток саксофонного мистецтва Китаю. Суми: Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка, 2021. 50 с.
202. Чжань Цзянянь. Деякі положення методики навчання гри на саксофоні. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 16 (21). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2014_16%282%29__25
203. Чжао Венькай. Розвиток мистецтва гри на саксофоні в Китаї у ХХ ст. *Музична освіта*. Пекін, 2021. С. 18-22. [кит. мовою]

204. Чжао Дунмей. Новаторство та спадщина елемента висоти звуку китайської традиційної музики в сучасній музичній творчості [кит. мовою]. Пекін: Центральна консерваторія, 2012. 202 с.
205. Чжао І. Відродження джазового мистецтва в Китаї в останні десятиліття ХХ ст. *Музична освіта*. Пекін, 2020. С. 43-45. [кит. мовою]
206. Чжао І. Джазова культура в сучасному Китаї. *Музична освіта*. Пекін, 2020. С. 46-49. [кит. мовою]
207. Чжао І. Джазова освіта в сучасному Китаї. *Музична освіта*. Пекін, 2020. С. 54-58. [кит. мовою]
208. Чжао І. Про роль Шанхая в становленні китайського джазового мистецтва. *Музична освіта*. Пекін, 2020. С. 23-27. [кит. мовою]
209. Чжао Шимін, Сян Яньшен. Біографії сучасних китайських музикантів. Шеньян: Ветер, 1994. 649 с. [кит. мовою]
210. Чжао Юе. Специфіка китайської музичної культури як філософськокультурний код. *Мистецтво естради: проблеми виконавської практики, системи освіти й наукових досліджень: Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції Київ: КМАЕЦМ. 2022. С.97-98*
211. Чжао Юе Традиційна музика Китаю: до питання національного інструментарію. *Сучасний культурномистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації». Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 21–22 червня 2022 р. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 110- 112.*
212. Чжоу І. Китайський саксофоніст Лі Юйшэн і його творчі американські контакти. *Музична освіта і наука*. 2020. № 1 (12). С. 45 – 48. [кит. мовою]
213. Чжоу І. Концерт для саксофона-альта с оркестром Чу Ванхуа как синтез китайских национальных и европейских традицій. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2020. № 2 (56). С. 72 – 83
214. Чжоу Іцунь. Лі Юйшен і його творчі американські контакти. *Музична освіта*. Пекін, 2019. С. 31-34. [кит. мовою]

215. Чинаев В. «Прорив до виражальності»: Глен Гулд – музикант і особистість. *Музыкальная жизнь*. 1992. С. 21.
216. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. Ленинград, 1950.
217. Чуріков В. Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики: навч.-метод. посіб. Київ: Інститут змісту і методів навчання 1997. 72 с.
218. Шан Б. Вплив західної святкової культури на традиційну культуру Китаю: історія і сучасність. Пекін, 2011. 94 с. [кит. мовою]
219. Шахназарова Н. Самосознание национальной музыкальной традиции как важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества. Избранные статьи и воспоминания. Москва, 2013. С. 85 – 91.
220. Ши Сінь. Саксофонне камерно-інструментальне мистецтво Китаю: сучасний стан. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття*. Мукачево, 2023.
221. Ши Цзінь. Музичне життя Харбіна 1908-2008 років [кит. мовою]. Шанхай, 2008. 165 с.
222. Эопова К. М. Марсель Мюль и его методический вклад в становление академической французской школы игры на саксофоне URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/marsel-myul-i-ego-metodicheskiy-vklad-v-stanovlenie-akademicheskoy-frantsuzskoy-shkoly-igry-na-saksofone/viewer>.
223. Юй Х. Медные духовые инструменты в музыкальном образовании современного Китая – артикуляционно-штриховые приемы игры. *Закономерности и тенденции инновационного развития общества: сборник статей Международной научно-практической конференции*. 2020. С. 227 – 229.
224. Ян Тінген, Лі Ібо, Ма Тянью. Короткий вступ до спеціальності «духова музика» з точки зору стану розвитку та досягнень». Ченду, 2001. 8 с. [кит. мовою]

225. Ян Ятін. Дослідження локалізації джазу в Шанхаї. Шанхай, 2005. 38 с. [КИТ. МОВОЮ]
226. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століття: дис... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2018. 251 с.
227. Abbink E. Saxophone education and performance in British Columbia: early history and current practices: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts. Vancouver, 2011. 97 p.
228. Abbink E. Saxophone education and performance in British Columbia: early history and current practices. Vancouver: University of British Columbia, 2011.
229. Adorno T. W. Music and language: A fragment. In R. Livingston (trans.), *Quasi una fantasia. Essays on modern music*. Verso, London, 1998, pp. 1– 6.
230. Bai Chongren. Briefly about the link between mythology and primary religion. Beijing, 1982. 212 pp.
231. Bartolozzi, B. *New souds for woodwind*. London; New York; Toronto : Oxford University Press, 1967. 86 p.
232. Beeson R. E. *The Saxophone Sonata in Twentieth Century America: Chronology and Development of Select Repertoire: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts*. Maryland, 2011. 39 p.
233. Cottrell S. *The Saxophone. Yale Musical Instrument Series*. Yale University Press, 2013. 352 p.
234. Cui, S. G. (2000). The Journey of Music-Talking with Huang Anlun about his music life and creation of piano. *Piano Art*. URL: <https://doi.org/CNKI:SUN:GQYS.0.2000-01-001>.
235. Dan Ouellette. *First Views: Beijing International Jazz Festival // Jazz Journalists Association Library*. URL : <http://www.jazzhouse.org/library/index.php3?read=ouellette1>
236. Delong J. *My, Saksofon*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2011. 134 s.

237. Dreyfus L. Beyond the Interpretation of Music. *Dutch Journal of Music Theory*. Copenhagen, 2007. № 12/3. pp. 253-272.
238. Inghman Richard. The Cambridge companion to the Saxophone. USA: Cambridge University Press, 1988. 226 pp.
239. Female Bands of the Early 20th Century – Happy Women’s History Month! URL: <http://www.amoeba.com/blog/2012/03/eric-s-blog/all-female-bands-of-the-early-20th-century>.
240. Gevaert F. *Traité général d’instrumentation*. Paris-Bruxel, 1885.
241. Hamilton A. The Art of Recording and the Aesthetics of Perfection. *The British Journal of Aesthetics*. 2003. Vol. 43. Issue 4. pp. 345–362. URL: <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/43.4.345>.
242. Herrer P. Szaxofoniskola. Budapest: Ed. Musica, cop. 1963. 60 p.
243. Kochinitzky A. Sax and his saxophone . A. Kochinitzky. New York, 1964. 27 pp.
244. Yang Jinma. *New York Times*. 1993. № 54. P. 32.
245. Koechlin Charles. [Traité de l'orchestration](#). Paris, 1941.
246. Letellier R. Methode Nouvelle pour tous les Saxophones. Print. in France: Ed. Robert Martin, 1965. 123 p.
247. Liebman D. Developing a personal saxophone sound. USA: Dorn Publications, Inc., 1994. 47 p.
248. Miracle S.E. An exploration of the French and American schools of classical saxophone. Akron: University of Akron, 2015.
249. Mule Marcel. 30 Great Exercises or Studies (Trente Grands Exercices ou Études) for All Saxophones. Leduc, 1944. 31 p.
250. Mule Marcel. Saxophonist and Teacher. *Saxophone Journal*. URL: <http://www.dornpub.com/saxophonejournal/marcelmule.html>
251. Rendal F. Saxophone before Sax. *The Musical Times*. London, 1939. Pp. 1076-1082.
252. Rousseau Eugène. Marcel Mule: his life and the saxophone. Étoile, 1982. 154 p.

253. Saxophone journal. Chicago, USA: Publisher Dorn Publications, 1992. Volume 17. 35 pp.
254. Sterns M. (1963). The Story of Jazz. (3rd Ed.). New York: Oxford University Press, 200 p.
255. Thiollet Jean-Pierre. Sax, Mule & co. Paris: H & D, 2004. 72 p.
256. Zosim O. Popular Music in Contemporary Church Chants. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9. № 2. P. 227–235. URL: <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/2508>

АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК КИТАЙСЬКИХ САКСОФОНІСТІВ І КОМПОЗИТОРІВ

Бао Юань Кай – 103, 129
Брайт Шен – 135

Ван Біньбінь – 36, 82
Ван Гуовей – 101, 119, 132, 154
Ван Лісань – 142
Ван Сісі – 106
Ван Тун – 169
Ван Цзінхуей – 168
Ван Цзянь Чжон – 138, 142
Ван Цян – 116, 161
Ван Чжень – 138
Ван Ювей – 82
Ван Юйжань – 67, 171
Ван Юнжань – 80, 107-109, 161
Ву Юаньхуей – 167

Гао Вейцзе – 73, 88, 91, 103, 104, 119, 122, 127, 138, 140, 141-143, 145, 149, 152, 157, 159, 161, 162, 163, 138, 169, 170

Гао Сінь – 67, 80, 88, 114, 154, 157, 159, 161, 169, 170

Го Венцзянь – 104

Го Юань – 103, 129

Гу Чжаогуй – 72, 73, 88, 91, 152, 161, 162

Гу Чжаомін – 72, 73, 88, 91, 103, 104, 162, 163

Гун Чжіпу – 168

Ден Цзякунь – 82

Дін Шаньде – 140, 142

Ду Ханфан – 82

Ду Чжао – 82, 161

Ду Іньцзяо – 67, 129, 133, 153, 155, 170

Ду Лін – 169

Ду Маньцзяо – 100, 129, 154

Ду Мінсінь – 138

Зоу Сяньпін – 104, 121, 122, 149, 157, 162, 168, 169

Ї Цзяйї – 80, 81, 88, 115-116, 119, 157, 159, 161, 162, 169, 170

Йі Лянь – 80, 109-110, 161,

Лей Мен – 116, 161

Лі Гедзя – 161

Лі Ібо – 35, 166, 168, 169

Лі Інген – 49, 81, 89

Лі Інхай – 161

Лі Лян – 101, 119, 134, 153, 154, 155

Лі Маньлун – 29, 35, 36, 68, 69-71, 114, 145, 169

Лі Пінь – 101, 129, 154,

Лі Сяомінь – 138

Лі Хуанчен – 168

Лі Хуан Чжі – 130

Лі Шихай – 101, 130, 154, 155

Лі Шуе – 82

Лі Юйшен – 25, 27, 29, 36, 72, 73, 74, 76, 78-80, 81, 88, 91-104, 106, 107, 111, 113, 119, 124, 125, 126, 140, 142, 143-144, 145, 147, 148, 151, 153, 154, 157, 159, 161, 162, 163, 165, 167, 169, 170

Лінгол – 73, 88, 138, 154, 163

Ло Кунь – 82, 172

Ло Чень – 168

Ло Чжон Жон – 138

Лу Тінвей – 72, 73, 88, 91, 104- 105, 124, 124, 129, 148, 155, 159, 162, 163, 169, 171

Лу Тінсю – 72, 73, 88, 91, 152, 162, 170

Лу Чжон Ю – 73, 88, 91, 104, 117, 119, 140, 143, 149, 154, 157, 162, 163, 168, 170, Лун Ю – 80, 106

Лю Іхуа – 73, 80, 107, 152, 161, 162, 169

Лю Лі – 121, 124, 126, 155, 168, 170

Лю Сун Лін – 101, 129, 154, 156

Лю Цзюньї – 82

Лю Юан – 168

Люй Чимін – 138

Ма Тянью – 35, 81, 166, 169

Мей Сун – 80, 81, 103, 104, 111-113, 159, 162, 167, 168, 169, 171

Ніу Цзіньжань – 168

Рен Цзюнь – 67

Сан Тон – 161

Су Лай – 78, 129, 151

Сун Жуй Лун – 82, 172

Сюй Пейкай – 159

Сюй Цзіпін – 100, 129, 154

Сюй Чженьмін – 161

Тан Дун – 114, 119, 140, 149, 168, 170

Тан Цінши – 161

Тань Міцзи – 140

Тао Сунхао – 67

Тао Цзячжоу – 119, 121-122, 149, 170

У Чжан – 88, 144

Фан Мен – 119, 134, 153

Фань Сяонін – 104, 145-146, 149, 154, 163

Фань Шенці – 25, 64, 67, 100, 114, 123, 124, 129, 145, 149, 151, 154, 155, 157, 158, 159, 170

Фу Цянь – 80, 107, 162

Хан Мінсіо – 140

Хе Сюнтянь – 104, 119, 126-127, 149, 155, 159, 161, 162, 170

Хе Ян – 82

Хо Юньцзянь – 86

- Хуан Аньлунь – 25, 35, 77, 119, 120, 130, 154
 Хуан Ваньпін – 119, 121, 127, 138, 149, 154, 157, 159
 Хуан Ень Цзюнь – 131
 Хуан Хувей – 36, 103, 119, 140, 142-143, 149, 154, 159, 161, 163, 170
 Хуан Шу Цзюнь – 100, 129, 154
 Хуан Я – 144
 Хуан Янь Цзюнь – 145
- Цзень Чнь – 140
 Цзо Сяоянь – 116, 161
 Цзя Дакунь – 104, 119, 127, 152, 155, 159, 161, 162, 168
 Цзюнь Ван – 129
 Ці Ченцюй – 82
 Цю Цзунлянь – 64, 89
 Цюй Сяосун – 159, 161
 Цюань Вей – 112, 159
- Чен Ї – 101, 132, 154,
 Чен Руй – 86
 Чень Мінчжи – 119, 140
 Чень Цінгу – 138
 Чень Цян – 80, 110, 171
 Чжан Зусінь – 140
 Чжан Кечен – 105
 Чжан Мінсю – 86
 Чжан Сяолу – 35, 72, 78, 88, 91, 100, 104, 105, 129, 131, 132, 148, 154, 155, 162, 163
 Чжан Цзянькуй – 138
 Чжао Венькай – 144
 Чжао Дунмей – 82
 Чжао Сантон – 115
 Чжао Цзипінь – 35, 77, 130
 Чжен Дерен – 57, 64, 89
 Чжен Жуньчунь – 64, 89
 Чжен Лу – 130, 145
 Чжен Яньцзе – 168
 Чжу Шижуй – 159, 161
 Чу Ван Хуа – 101, 130, 142, 145, 154, 156
- Юань Дін – 81, 103, 162, 167
- Ян Тінген – 35, 81, 167, 169
 Ян Тонг – 81, 167
 Ян Тун – 103
 Ян Сун Чжун – 103

Ян Цзя Сан – 151
Ян Чженьхан – 116, 161
Янь Сяньмін – 138

ДОДАТКИ

Додаток № 1.Хуан Аньлунь. Китайська рапсодія № 3.

中国狂想曲

I

(中国) 黄安伦曲

ktv查吧曲谱网

www.ktv8.com

Allegretto

III

ktv查吧曲谱网

www.ktvc8.com

The musical score consists of ten staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a *dim.* (diminuendo) marking. The second staff continues the melodic line. The third staff features a *cresc.* (crescendo) marking. The fourth staff includes a *dim.* marking. The fifth staff starts with a *f* (forte) dynamic. The sixth staff also begins with a *f* dynamic and includes a fingering '9' above a note. The seventh staff has a *dim.* marking. The eighth and ninth staves continue the melodic development. The tenth staff concludes the piece with a final chord and a fermata.

Додаток № 2. Аранжування п'єси Фань Шенці «Закохані метелики»

梁祝

化蝶·范圣琦
(Закохані метелики)

Tabbed by xiaolinsax

Soprano Saxophone

♩ = 50

6

10

13

16

19

22

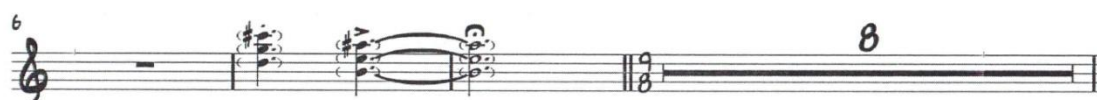
28

30

3

tr *tr* *tr*

Додаток № 3. Лі Шихай. «Inner Rhythm»

03. 鼓点音乐 CLASHICAL MUSIC
《内在律动 INNER RHYTHM》作曲/演奏: 李世海
采谱: 揭冰

1CM4y1u7LZ 00:08:05.34



37 Amaj7(#9) Fmaj7(#11) C#/G Amaj7(#9) Fmaj7(#11) C#/G

41 **B** F#7ALT. C/Ab Eb13(#11)

44 Em11(#13) F#7ALT. C/Ab

47 Eb13(#11) Em11(#13) F#7ALT.

50 C/Ab Eb13(#11) Em11(#13)

53 F#7ALT. C/Ab Eb13(#11)

53 F#7ALT. C/Ab Eb13(#11)

56 Am11/E Dmaj7(#11) Dbmaj7(b9)/C Bbmaj7(b9) Amaj7(b13)

59 **C** E DORIA



Додаток 4

Список опублікованих праць за темою дисертації

Статті у виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавства»:

1. Пан Ботянь. Роль відкриття класу саксофону в Сичуаньській консерваторії у становленні китайської саксофонної школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*. 2023. № 3. С. 315-320.
2. Пан Ботянь. Внесок учнів класу професора Лі Юйшена в розбудову сичуаньської саксофонної школи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету: Мистецтвознавство*. Рівне, 2023. № 46. С. 118-125.

У закордонних фахових виданнях:

3. Botian Pang, Chen Mengwei, Xiaoxuan Zeng, Weifeng Xu & Yuan Chang. Traditions of folk instrumental art in the works of Chinese composers of the XX – XXI centuries. USA, 2022. *Rupkatha Journal*, Vol. 14, випуск 2, квітень-червень 2022 р.

В опублікованих тезах для конференцій:

1. Співпраця китайських та українських саксофоністів у галузі камерно-інструментального мистецтва. Міжнародна науково-творча конференція «Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат». Львів, 20. XI. 2019.
2. Фольклор Сичуані як джерело творчості композиторів-саксофоністів провінції. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». Львів, 5-6 березня 2020.
3. Сичуаньський майстер музики для саксофона Гао Вейцзе. Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». Львів, 22-23 січня 2021.

4. Аспекти діяльності китайського саксофоніста Мей Суна. IV Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття. Мукачеве, 12-14 квітня 2021.
5. Проблеми забезпечення навчально-методичною літературою для фахової підготовки саксофоністів Китаю. V Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття. Мукачеве, 2-3 травня 2022.