

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

УДК : 780.643.2.082:78.071.1]:78.035.1"19"

ХАНЬ ВЕЙ
ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ САКСОФОНА
В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ:
НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВИЙ КОНТЕКСТ

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

 Хань Вей

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор,
академік Академії наук вищої школи України
Шаповалова Людмила Володимирівна

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Хань Вей. Жанр концерту для саксофона в творчості композиторів XX століття: національно-стильовий контекст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури і стратегічних комунікацій України, Харків, 2025.

Дисертацію присвячено вивченню національно-стильового контексту творчості композиторів та саксофоністів XX століття, які разом створювали «звуковий образ інструмента» в своєму історичному хронотопі. У найновітній історії музики саксофон здобув визнання завдяки «вибуховому» впливу на спосіб мислення музикантів всього світу. Призмою для відбору аналітичного матеріалу обрано найбільш репрезентативну форму академічної комунікації – сольний інструментальний концерт з його атрибутивними ознаками (циклічна форма, концертний тип комунікації та музичної драматургії, фактурно-технічні модули віртуозності, принцип гри-змагання *tutti – soli*). Цей магістральний флагман європейської традиції об'єднав навколо себе й інші, споріднені з ним жанри (концертино, п'єси, програмні цикли), ставши маркером блискучого розквіту саксофонного інструменталізму від його народження до нині.

Дослідницьку стратегію автора – практикуючого саксофоніста – складає виконавський підхід до композиторського твору. Попри те, що в українському музикознавстві з'явилося кілька дисертацій, в яких розглянуто специфіку цього виду виконавства (Крупей, 2006; Ван Хаюань, 2015; Максименко, 2018; Зотов, 2018), в тому числі його джазову «гілку» (Чжан Чі, 2024; Р. Стецюк, 2025), виконавська поетика цього концептуального жанру не розроблена в аспекті національного стильового контексту світового саксофонного мистецтва.

Ідея кваліфікаційної праці прийшла від внутрішньої впевненості автора, що національно-стильова семантика твору для саксофона залежить не тільки від

ра, а безпосередньо від виконання. Критерії обґрунтування цієї простої істини обумовили *актуальність теми* не тільки для саксофоністів-практиків, але й для науковців: 1) брак ґрунтовних праць з проблем національно-стильової атрибуції музики для саксофона в добу глобалізації; 2) нерозробленість виконавської поетики – якості звучання твору, що впливає на сприйняття і розуміння його національного стилю (попри композиторські складові – цитування або стилізації); 3) соціокультурна значущість когнітивно-комунікативної проблеми розуміння *Інакшості* – «чужої» національної музичної мови як загальної когнітивної проблеми. Її розв’язання в творчому акті актуалізує важелі впливу виконавської рефлексії на якісний рівень музикології (в незалежності від національної приналежності музики та її інтерпретаторів).

Мета дослідження – змодельовати типологічні процеси розвитку саксофона в жанровій парадигмі концерту з урахуванням національно-стильового контексту та брендів світової музичної культури ХХ століття.

Завдання дослідження означили шляхи досягнення мети:

- узагальнити історіографічні джерела, що складають спеціальний розділ музикознавчої науки про саксофон;
- виокремити напрямки саксофонології з обґрунтуванням її методологічної значущості для практики та теорії цього виду виконавства;
- визначити жанрово-стильову парадигму концерту для саксофона в західноєвропейській культурі ХХ століття;
- охарактеризувати етапи розвитку саксофонного мистецтва Китаю на ґрунті жанрово-стилістичного та виконавського аналізу творів концертного спрямування представників композиторської школи;
- розробити методику аналізу виконавської поетики саксофонного мистецтва та визначити роль його носіїв у розкритті національної специфіки «китайської картини світу».

Об’єкт дослідження – світове саксофонне мистецтво ХХ століття як завершена художньо-стильова система, екзистенційно присутня у виконавській



саксофонного виконавства в жанровій парадигмі сольного концерту.

Матеріалом дослідження слугують зразки оригінального репертуару саксофоністів в жанровій парадигмі сольного концерту з оркестром (і дотичних до нього концертних творів) китайських та американських композиторів.

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*: охарактеризовано структуру саксофонології як вчення, предмет якого – саксофонне виконавство у складі *musica instrumentalis*, що наразі охоплює глобальний контекст світової музичної культури: *з'ясовано структурно-семантичний інваріант* саксофонного концерту для розуміння тенденцій розвитку жанру; *простежено типологічні процеси* розвитку сольного концерту для саксофона в аспекті жанрової, національно-стильової та виконавської поетики; *окреслено типологію* саксофонного концерту в світлі стильової парадигми; *визначено національно-стильову поетику* саксофонного концерту (на ґрунті жанрово-стилістичного та виконавського аналізу зразків жанру в творчості митців Європи, США, Китаю); *складено антологію персоналій* китайської саксофонної виконавської школи.

Отримали подальший розвиток: методика аналізу виконавської поетики; музикознавча категорія «картина світу» (за концепцією І. Романюк) в проєкції на творчість для саксофона китайських композиторів; історична періодизація саксофонного мистецтва в Китаї.

Структура роботи – двочастинна. Розділ 1 «Композиторська творчість для саксофона: жанрові пріоритети; національно-стильовий контекст» складається з трьох підрозділів. У підрозділі 1.1 «Концертний жанр, його місце в історії саксофона» надано аналіз жанру сольного інструментального концерту для саксофона в європейській музиці XX століття; *з'ясовано структурно-семантичний інваріант* саксофонного концерту для розуміння тенденцій розвитку жанру в творчій практиці XXI століть.

Підрозділ 1.3 присвячений саксофонному виконавству в системі музичної культури США. Проаналізовані знакові твори представників американської школи саксофона.

У Розділі 2 «Концертні твори для саксофона китайських композиторів: від академічної традиції до культурної інтеграції» розглядається специфіка саксофонної національної традиції на новітньому етапі. Його зміст складає аналіз специфіки музичної мови творів для саксофона, які увиразнює китайську картину світу. Дослідницька установка – не на запозичення «чужого», а на розвиток національного стилю (на тлі тенденції європейських і азійських впливів та інтеграції в глобальну світову культуру).

На ґрунті вивчення історіографії українських та китайських науковців розробляється методика аналізу національно-стильової поетики творів концертного жанру. Пріоритетом є виконавська поетика звуковідтворення композиторського тексту. Її складові (артикуляція, темпо-ритм, тембровий слух, оркестрово-фактурні особливості) внаслідок порівняння різних національних традицій виконання на саксофоні дають матеріал для узагальнення, уможливив введення в науковий обіг поняття «саксофонізм».

Висновки узагальнюють новизну отриманих результатів.

1. Типологічні процеси розвитку концерту для саксофона (та споріднених з ним концертних творів) в музичній культурі ХХ століття простежено на трьох рівнях наукової когніції: «історична традиція – жанрова парадигма концерту – виконавська складова впливу на національну визначеність твору». Завдяки цьому обґрунтовано доцільність виокремлення спеціального розділу сучасної музикології, присвяченого саксофону, – саксофонології. Його змістовну структуру складають: *історична* поетика (саксофон у певному історичному хронотопі); *жанрова* поетика (система типових моделей композиторської творчості); *виконавська* поетика та феноменологія особистості виконавця (аналіз стилю саксофоніста в єдності традиції та унікальності). Саме від виконавця в момент комунікації з публікою залежить рецепція національно-стильової визначеності творів, що важливо для європейського слухача як маркер креативного «мислення інструментом» (саксофонізм). Домінуючий вплив поетики саксофона на національну поетику творів полягає у маніфестації повноти китайської картини світу в суголоссі з тембрами-архетипами традиційної інструментальної музики.

(як історичного «генотипу» в підрозділі 1.1) та в китайському виконавському мистецтві як національний аналог в творчій практиці XXI ст. (підрозділ 2.1). Два перехідні десятиріччя (1990–2000) стали «золотою добою» академічного саксофонного виконавства в Китаї, коли саксофон остаточно закріпився як універсальний інструмент – носій не лише європейської, а й китайської музичної традиції. Це був початок подальшої інтеграції національної традиції саксофонного виконавства у часопростір світової культури,

Закономірно, що блискучі зразки інтегрованого концерту, створеного на ґрунті полістилістики та міжкультурного синтезу, були визнані на світовому рівні завдяки участі в прем'єрах європейських майстрів-віртуозів. Наприклад, першовиконанні концерту «Open Secret» Лейлей Тянь для саксофона з китайським оркестром здійснив Клод Делянгль (Франція). Національний стиль музикування як феномен культури виникає в наслідок авторських звертань для того чи іншого саксофоніста. Композитори пишуть музику спеціально для китайських саксофоністів: так, Ян Баочжи, Ян Сяочжун, Го Юань – автори камерних творів для Лі Юшена та його ансамблів.

3. Світ саксофонної музики Китаю доби XXI століття – це унікальна динамічна система, в якій міжкультурний обмін традицій всього цивілізованого світу є двигуном культурної прогресії. Завдяки багатогранній діяльності кращих представників кількох поколінь національної школи саксофонного виконавства («зіркові» Чжан Сяолу, Лу Тінцюань, Ян Тонг, Лі Сян, Лі Ченьюй) сформувався *універсальний тип* музиканта, який у своїй творчості синтезує різні стильові напрями: європейський академізм (від романтичної семантики до інтелектуальним експериментам модернового письма; американський джаз – з його унікальною мовою і філософією світовідчуття (гармонія, радість, тілесність світу) та китайську картину світу – через відтворення колористичної палітри китайського інструменталізму як *традиції «мислення інструментом»*. Явище персоніфікації *тембрової семантики* інструмента з його художніми та технічними характеристиками отримало визначення «саксофонізм».

Найвищим рівнем когніції інструментального музикування є *національний*

єдності композиторського і виконавського мислення на усіх рівнях втілення «картини світу» (світоглядно-ментального, музично-структурного та мовно-стилістичного, за І. Романюк). І оскільки саме саксофоніст має відтворити національну поетику музичного твору (без нього унеможливлена «зустріч» двох світів «Захід – Схід»), то *національного-стильовий контекст* слід визнати актуальною дослідницькою стратегією. Подальше вивчення специфіки саксофонного виконавства має урахувати історичну практику та загальний контекст існування *musica instrumentalis* в усьому світовому ареалі. Для цього склалися наукові передумови і аналітичні механізми виконавської творчості. Результати цієї методики уможливляться виключно на ґрунті виконавської когнітивістики.

4. Розкриття *національно-стильового контексту* саксофонного концерту (та споріднених з ним концертною природою програмних п'єс та циклів) здійснено в аналітичних підрозділах на ґрунті таких ознак, як:

- оновлення романтичної моделі концертного жанру;
- оригінальних композиторських рішень (типи драматургії твору: діалогічна, програмна, полістилістична, джазова, синтезована);
- інонаціональних впливів, що призводить до трансформації звучного образу інструмента, його семантичних амплуа, якщо порівнювати європейську генезу та структурно-семантичний інваріант із національними версіями його екзистенції в творчості композиторів світу (зокрема США та Китаю).

5. У дисертації складено китайське представництво світової антології саксофоністів з урахуванням багатства регіональних шкіл. В перспективі вимальовується матеріал для вчення про феноменологію та психологію саксофонного виконавства.

6. Аналітичні підрозділи дисертації підтвердили методологічну установку концепції дисертації на єдність жанрової форми твору, концертної комунікації та стилю, які цілокупно залежать від особистості саксофоніста – *homo ludens* – того, хто звучанням свого інструмента та інтелектуально-чуттєвої психології творить поетику як оригінальний власний і водночас національно верифікований стиль музикування. Тільки на такому підґрунті уможливлюється

ня в концертній практиці національно-стильового контексту мистецького явища (артефакту, або їх сукупності: концерт, концертні твори).

XX століття – царина оновлення саксофонного концерту, фаза творчої кульмінації (*асте*), трансформації структурно-семантичного інваріанту жанру (з його прикметами звучної тембрової колористики та семантичної всеосяжності). У звучанні саксофона, крім звичної лірики, ігрової логіки та віртуозного блиску, сучасна людина отримує «ковток свіжого повітря» від непередбаченості імпровізацій, розкріпаченості духа, свободи мислення і чуття, еротичні та містичні стани, постмодерністську іронію – і все в невимушеній елегантній манері поведінки на концертній сцені. В цілому амплуа саксофона (з урахування позаєвропейської традиції музикування) засвідчили його участь в глобалізаційних процесах:

– від «колиски» – традиційної культури (неофольклорний концерт) – через джаз і авангард XX століття – до полістилістики та метамови, в яких тембр саксофона є атрибуцією інструментального мистецтва ХХІ століття.

З виконавської точки зору в концертах авангардного типу фокус уваги соліста зосереджений на темброво-технічних завданнях: застосуванні чималої кількості нетипових прийомів гри та специфічних технік звукоутворення. Відповідність новим теоріям звука і уявленням про «звуковий образ саксофона» значною мірою посприяла досягненню ним інноваційної планки європейського інструменталізму – *мислення інструментом*. Тоді як академічна традиція саксофона поступається перед глобальним викликом – замінити жанрову парадигму віртуозного «змагальника» на користь універсалізації цього унікального голосу *homo ludens* в масштабі планетарної культури музикування.

Ключові слова: концерт, мистецтво гри на духових інструментах, саксофонне виконавство, стиль, європейська традиція, техніка звукотворення, китайська картина світ, оркестр, музичне середовище, музична діяльність, метод, композиторська творчість, музична мова, адаптація, сучасна академічна музика, жанрово-стильовий генотип, етнічна музика, артикуляція, міжкультурна комунікація, національна ідентичність, звукова продукція.

The Genre of the Saxophone Concerto in the Works of 20th-Century Composers: The National-Stylistic Context. – A qualifying scientific work submitted as a manuscript.

A dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 – "Musical Art" (02 – Culture and Art). I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv, 2025.

The dissertation is dedicated to the study of the national-stylistic context of the works of 20th-century composers and saxophonists, who collectively created the "sonic image of the instrument" within their historical chronotope. In the most recent history of music, the saxophone gained recognition due to its "explosive" influence on the mindset of musicians worldwide. The prism for selecting analytical material is the most representative form of academic communication – the solo instrumental concerto with its attributive features (cyclic form, the concerto type of communication and musical dramaturgy, textural-technical modes of virtuosity, the principle of competition between *tutti* and *solì*). This flagship genre of the European tradition has united around itself other related genres (concertino, pieces, programmatic cycles), becoming a marker of the brilliant flourishing of saxophone instrumentalism from its birth to the present day.

The research strategy of the author – a practicing saxophonist – is a performance-based approach to the composer's work. Although several dissertations have appeared in Ukrainian musicology examining the specifics of this type of performance (Krupei, 2006; Van Haoyuan, 2015; Maksymenko, 2018; Zotov, 2018), including its jazz "branch" (Zhang Chi, 2024; R. Stetsiuk, 2025), the performance poetics of this conceptual genre have not been developed in light of the national stylistic context of global saxophone art.

The idea for this qualifying work stemmed from the author's internal conviction that the national-stylistic semantics of a work for saxophone depend not only on the author of the musical piece but directly on the performance. The criteria for substantiating this simple truth determine the *relevance of the topic* not only for practicing saxophonists but also for scholars: 1) the lack of substantial works on the

of national-stylistic attribution of music for the saxophone in the era of globalization; 2) the underdevelopment of performance poetics – the quality of the sound of a work that influences the perception and understanding of its national style (despite composer-specific elements of quotation or stylization); 3) the socio-cultural significance of the cognitive-communicative problem of understanding *Otherness* – a "foreign" national musical language as a general cognitive problem. Its resolution in the creative act actualizes the levers of influence of performance reflection on the qualitative level of musicology (regardless of the national affiliation of the music and its interpreters).

The aim of the research is to model the typological processes of the saxophone's development within the genre paradigm of the concerto, taking into account the national-stylistic context and the brands of 20th-century world musical culture.

The research objectives outlined the paths to achieving the aim:

- To summarize historiographical sources constituting a special block of musicological science about the saxophone;
- To identify the directions of saxophonology, substantiating its methodological significance for the practice and theory of this type of performance;
- To define the genre-stylistic paradigm of the saxophone concerto in 20th-century Western European culture;
- To characterize the stages of development of Chinese saxophone art based on the genre-stylistic and performance analysis of works in the concerto direction by representatives of the composer school;
- To develop a methodology for analyzing the performance poetics of saxophone art and to determine the role of its bearers in revealing the national specificity of the "Chinese worldview."

The object of the study is 20th-century world saxophone art as a complete artistic-stylistic system, existentially present in the performance practice of the 21st century; **the subject** is the national-stylistic context of saxophone performance in the

The research material consists of samples of the original repertoire of saxophonists in the genre paradigm of the solo concerto with orchestra (and related concert works) by Chinese and American composers.

The scientific novelty of the obtained results. In musicology, *for the first time*: the structure of saxophonology as a doctrine is characterized, the subject of which is saxophone performance as part of *musica instrumentalis*, currently encompassing the global context of world musical culture; *the structural-semantic invariant* of the saxophone concerto is clarified for understanding the genre's developmental trends; *typological processes* of the development of the solo saxophone concerto are traced in the aspect of genre, national-stylistic, and performance poetics; *a typology* of the saxophone concerto is outlined in light of the national-stylistic paradigm; *an anthology of personalities* of the Chinese saxophone performance school is compiled; *the national-stylistic poetics* of the saxophone concerto is defined (based on the genre-stylistic and performance analysis of genre samples in the works of European, American, and Chinese artists).

Received further development: the methodology for analyzing performance poetics; the musicological category "worldview," according to I. Romanyuk's concept; the historical periodization of saxophone art in China.

The work has a two-part structure. Chapter 1, "Composer Creativity for the Saxophone: Genre Priorities. National-Stylistic Context," consists of three subsections. Subsection 1.1, "The Concerto Genre, Its Place in Saxophone History," provides an analysis of the solo instrumental concerto genre for saxophone in 20th-century European music; *the structural-semantic invariant* of the saxophone concerto is clarified for understanding the genre's development trends in the creative practice of the 21st century.

Subsection 1.3 is dedicated to saxophone performance in the system of US musical culture. Landmark works by representatives of the American saxophone school are analyzed.

In Chapter 2, "Concert Works for Saxophone by Chinese Composers: From Academic Tradition to Cultural Integration," the specifics of the national saxophone

at the modern stage are considered. Its content comprises an analysis of the specifics of the musical language of works for saxophone that accentuate the Chinese worldview. The research premise is not the borrowing of the "foreign," but the development of one's own national style (against the backdrop of trends of European and Asian influences and integration into global world culture).

Based on the study of historiography by leading Ukrainian and Chinese scholars, a methodology for the national-stylistic analysis of works in the concerto genre (and its derivatives or related forms) is developed. The priority is performance specificity, or the poetics of sound reproduction of the composer's text, which influences national poetics. Its components (articulation, tempo-rhythm, timbral hearing, orchestral-textural features), through the comparison of different national performance traditions on the saxophone, provide material for generalization and enable the introduction of the concept of "saxophonism" into scientific discourse.

The conclusions summarize the novelty of the obtained results.

1. The typological processes of the development of the saxophone concerto (and related concert works) in 20th-century musical culture are traced at three levels of scientific cognition: "historical tradition – genre paradigm of the concerto – performance component of influence on the national determination of the work." This substantiates the advisability of distinguishing a special section of modern musicology dedicated to the saxophone – saxophonology. Its substantive structure consists of: *historical* poetics (the saxophone in a specific historical chronotope); *genre* poetics (a system of typical models of composer creativity); *performance* poetics and the phenomenology of the performer's personality (analysis of the saxophonist's style in the unity of tradition and uniqueness). It is the performer, at the moment of communication with the audience, upon whom the reception of the national-stylistic determination of the works depends, which is important for the European listener as a marker of creative "thinking through the instrument" (saxophonism). The dominant influence of saxophone poetics on the national poetics of works lies in the manifestation of the fullness of the Chinese worldview in consonance with the timbre-archetypes of traditional instrumental music.

2. The typology of the saxophone concerto in the European tradition (as a historical "genotype") and in Chinese performance art – as a national analogue in the creative practice of the 21st century – is outlined. The two transitional decades (the 1990s–2000s) became the "golden age" of academic saxophone performance in China, when the saxophone was finally established as a universal instrument – a bearer of not only European but also Chinese spiritual tradition. This was the beginning of the further integration of the national tradition of saxophone performance into the time-space of world culture. Naturally, brilliant examples of the integrated concerto, created on the basis of polystylistics and intercultural synthesis, were recognized worldwide thanks to the participation of European master virtuosos in their premieres. For example, the premiere of "Open Secret" by Leilei Tian for saxophone and Chinese orchestra was performed by Claude Delangle (France). The national style of music-making as a cultural phenomenon arises as a result of special commissions for a particular saxophonist. Composers write music specifically for Chinese saxophonists: for instance, Yang Baozhi, Yang Xiaozhong, and Guo Yuan are authors of chamber works for Li Yushen and his ensembles.

3. The world of Chinese saxophone music in the 21st century is a unique dynamic system in which intercultural exchange of traditions from the entire civilized world is the engine of cultural progress. Thanks to the multifaceted activities of the best representatives of several generations of the national saxophone performance school (Zhang Xiaolu, Lu Tingquan, Yang Tong, Li Xian, Li Chenyu), a *universal type* of musician has formed, one who synthesizes various stylistic directions in their work: European academicism with its genre semantics and serious techniques of modern writing; American jazz – with its unique language and philosophy of world perception (harmony, joy, corporeality of the world); and the Chinese worldview – through the reproduction of the coloristic palette of Chinese instrumentalism as a *tradition of "thinking through the instrument."* This phenomenon of personalizing the *timbral semantics* of the instrument with its artistic and technical characteristics has been defined as "saxophonism." The highest level of performance thinking in the sphere of instrumental music-making is the category of "*national style*" in the format

ty, within a specific musical work, of composer and performer thinking at all levels of embodying the "national worldview" (worldview-mental, musical-structural, and linguistic-stylistic, according to I. Romanyuk). And since it is the saxophonist who must reproduce the national poetics, without whom it is impossible to imagine the "meeting" of the two worlds "West – East," this *dimension of the national-stylistic context should be recognized as the subject* of saxophonology, which is dedicated to studying the specifics of performance on this instrument, taking into account historical practice and the general context of the existence of *musica instrumentalis* not only in Western Europe but also in the USA and the Asian region.

4. The disclosure of the *national-stylistic context* of the saxophone concerto (and related programmatic pieces and cycles of a concert nature) is carried out in the analytical subsections based on such features of its existence as:

- The renewal of the romantic model of the concerto genre;
- Original composer solutions (types of work dramaturgy: dialogic, programmatic, polystylistic, jazz, synthesized);

5. Foreign national influences leading to the transformation of the sonic image of the instrument and its semantic roles, when comparing the European genesis and structural-semantic invariant with the national versions of its existence in the works of saxophonists and composers worldwide (particularly the USA and China).

6. The dissertation compiles the Chinese representation of the world anthology of saxophonists, considering the richness of regional schools. In perspective, material is outlined for the study of the phenomenology and psychology of saxophone performance.

The analytical subsections of the dissertation confirmed the methodological premise of the dissertation's concept regarding the unity of the work's genre form, concert communication, and style, which holistically depend on the personality of the saxophonist – *homo ludens* – the one who, with the sound of their instrument and intellectual-sensory psychology, creates poetics as an original, personal, and simultaneously nationally verified style of music-making. Only on such a basis is the

reproduction of the national-stylistic context of an artistic phenomenon (artifact, or their aggregate: concerto, concert works) in performance practice made possible.

The 20th century is the realm of the renewal of the saxophone concerto, a phase of creative culmination (*acme*), renewal and transformation of the structural-semantic invariant of the solo instrumental concerto genre (with its features of sonic timbral coloristics and semantic comprehensiveness). In the sound of the saxophone, besides the usual lyricism, playful logic, and virtuoso brilliance, modern people receive a "breath of fresh air" from the unpredictability of improvisations, spiritual liberation, freedom of thought and feeling, erotic and mystical states, postmodern irony – all in an unforced, elegant manner of behavior on the concert stage. Overall, the roles of the saxophone (considering the non-European music-making tradition) testify to its participation in globalization processes:

– from the "cradle" – traditional culture (neo-folklore concerto) – through jazz and the 20th-century avant-garde – to polystylistics and metamodern, in which the timbre of the saxophone is an attribute of the instrumental art of the 21st century.

From a performance perspective, in avant-garde-type concertos, the soloist's focus is concentrated on timbral-technical tasks: the application of a significant number of non-standard playing techniques and specific sound production techniques. Conformity with new theories of sound and ideas about the "sonic image of the saxophone" significantly contributed to its achievement of the innovative benchmark of European instrumentalism – *thinking through the instrument*. Meanwhile, the academic tradition of the saxophone yields before the global challenge – to replace the genre paradigm of the virtuoso "competitor" in favor of the universalization of this unique voice of *homo ludens* on the scale of a planetary culture of music-making.

Key words: concert, mastery of playing wind instruments, saxophone, saxophone, style, European tradition, sound technique, Chinese painting, orchestra, music center, musical activity, composer, methodology, musical creativity, speech, adaptation, academic music, genre-style genotype, ethnic music, articulation, intercultural communication, national identity, sound production.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові
(категорія Б), спеціальність «Музичне мистецтво»

1. Хань Вей (2025). Концерт для саксофона в системі жанрів європейського інструментального мистецтва: типологічний аспект. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXIX (39), 257-275. DOI 10.34064/khnum2-39.14

https://aspekty.kh.ua/vypusk39/aspekt_39_14_257-275_Wei.pdf

2. Хань Вей (2025). Саксофон у творчості китайських композиторів: від академічної традиції до культурної інтеграції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 75, 135-148. DOI 10.34064/khnum1-75.09

https://intermusic.kh.ua/vypusk75/PROBLEMS-75_9-135-148HANWEI.pdf

3. Хань Вей (2025). Особливості національної поетики саксофонного виконавства в сучасному Китаї. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 76, 143-158. DOI 10.34064/khnum1-76.08

https://intermusic.kh.ua/vypusk76/PROBLEMS-76_8-143-158Wei.pdf

Анотації.....	2
ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1	
КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ДЛЯ САКСОФОНА:	
ЖАНРОВІ ПРІОРИТЕТИ. НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВИЙ КОНТЕКСТ	
1.1 Концертний жанр, його місце в історії саксофона.....	29
1.2 Предметне коло саксофології.....	42
1.3 Концерт для саксофона в творчості композиторів США.....	49
Висновки до Розділу 1.....	92
РОЗДІЛ 2	
КОНЦЕРТНІ ТВОРИ ДЛЯ САКСОФОНА КИТАЙСЬКИХ МИТЦІВ:	
ВІД АКАДЕМІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ДО КУЛЬТУРНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ	
2.1 Історична періодизація розвитку саксофонного мистецтва.....	98
2.2 Концерт як циклічна форма.....	103
2.2.1 Чу Ванхуа. Концерт для альт-саксофона: національний академізм.....	103
2.2.2 Чжао Цзипін. «Сюїта-фантазія Шовкового шляху» для гуаньцзи з китайським оркестром	115
2.2.3 Лейлей Тянь. «Open Secret» Концерт для сопрано-саксофона і китайського оркестру : модель відкритої форми	119
2.2.4 Юй-Квон Чун. Концерт для саксофона № 1.....	125
2.3 Програмні та концертноподібні твори.....	133
2.4 Антологія саксофоністів Китаю: регіональні школи, персоналії.....	146
Висновки до Розділу 2.....	158
ВИСНОВКИ.....	163
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	180
ДОДАТОК.....	190

ВСТУП

Обґрунтування теми. У найновітній історії музики саксофон здобув визнання завдяки «вибуховому» впливу на спосіб мислення музикантів академічного мистецтва, закарбованого в творчості французьких (П. М. Дюбуа, Поль-Аґріколь Женен, Фернанда Декрюк, Іда Готковські та американських композиторів (Пола Крестона, Роберта Мучинські, Вільяма Олбрайта, Філіпа Ґласа, Вільяма Болкома). Поява незвичного колоритного тембру посприяла зацікавленості з боку композиторів, які зацінили, насамперед, креативних виконавців і той незвичний самобутній «звуковий образ світу», який вплинув на розширення художньої самосвідомості і митців, і слухачів.

Однією з найпоказовіших у цьому контексті творчої взаємодії саксофоністів-виконавців та творців музики є китайська композиторська школа, яка вже протягом 100 років засвідчує стійке тяжіння до інтеграції саксофона в національне музичне мистецтво і бажання перебувати в мейнстрімі.

Проблематики пропонованого дослідження зумовлено нагальною потребою в осмисленні практикуючими саксофоністами історичних наслідків «вибухової» для академічного виконавства ситуації у зв'язку з експансією цього чудового музичного винаходу француза А. Сакса в контекст різних національно-стильових систем в *культуру музикування як мислення* виконавців із Західної Європи, США, Китаю.

Саксофонне мистецтво ХХІ століття переживає помітне піднесення, що спостерігається у багатьох сферах культурного життя. Спроби саксофона закріпитися в складі духового інструментарію цієї країни відомі ще з кінця ХІХ століття, але його адаптація здебільшого була ускладнена через консерватизм і “закритість” тогочасного соціуму. За минуле століття мистецтво гри на саксофоні в Китаї набуло високих обертів професіоналізації та наразі забезпечено потужною інфраструктурою (багатоукладна освіта, виконавські регіональні школи, концертна діяльність, конкурси/фестивалі), що уможливило його інтегрованість у світовий процес.

Рівень виконавської майстерності та національно-стильова визначеність саксофонного інструменталізму багато в чому залежать від наявності

Відповідного репертуару. На шляхах становлення зрілості саксофонного мистецтва в кожній окремій країні митцям важливо було спочатку репрезентувати світовий досвід, задовольнивши інтереси вітчизняних меломанів¹. І разом з тим найголовнішим було бажання творити власні композиції з національним колоритом (як сольні, так і у складі ансамблів, або в супроводі оркестру).

Серед китайських саксофоністів набула актуальності не так техніка звукоутворення, як можливості нової семантики і власне «філософія» інструмента, його здатність до національно-образного універсалізму мислення, подолання усталених суспільних кліше «легковажного» інструмента. Зрештою, це не лише збагатило національну музичну мову, але й поступово трансформувало естетичні засади композиторсько-виконавської творчості в інструментальній сфері та навіть психологію слухачького сприйняття. Прочитуємо судження, що відбиває ідеологію наслідування китайськими митцями національного фольклору і цінностей традиційної культури: «На величезній території Китаю проживає п'ятдесят шість етнічних груп; кожна з них створила надзвичайне різноманіття традиційної музики, надавши величезний ресурс для композиторів, які прагнуть увиразнити чітку етнічну стилістику Китаю у своїх творах» (Li, 2020: 22-23).

Яким чином, «чужинець»-саксофон міг подолати ментальну відстань від ідеалу новоєвропейської «урбаністичної» людини до китайської музичної естетики, кредо якої – опора на традиційну культуру та її тисячолітні цінності? На це питання шукаємо відповідь в наукових джерелах (дисертаціях, статтях та спеціалізованих журналах сучасної музикознавчої думки). В них переважає, насамперед, культурно-історичний дискурс, що висвітлює факти та передумови зародження, становлення та розквіту мистецтва саксофоністів у музичних колах Європи, Китаю, США. На другому місці – композиторська творчість для

1 Приклад з Китаєм наводить Li Hantao, який констатує факт доволі пізнього масового поширення саксофона в Китаї (початок 1990-х), що пов'язане з переповненням китайського аудіо-ринку записами американського естрадного саксофоніста Кенні Джі (Kennny G). Популярність поп-зірки призвела до хибної думки, що саксофон – *суто естрадний інструмент*. Цей стереотип був зумовлений також відсутністю академічного саксофона як повноцінного фаху в консерваторіях Китаю. Нова ера почалася у 1997 р., коли зусиллями професора Li Yusheng на базі консерваторії Сичуань (Sichuan) відкрився перший в Китаї клас академічного саксофона (див.: Пан Ботянь (2023)).



В дзеркалі академічної, джазової та страдно-розважальної музики віддзеркалюються закони соціокультурного буття, психологія слухача, який переживав «саксофонний бум» як подію, що змінила вектор популярності академічної музики в бік розважальності, демократизації, «ломки бар'єрів» традиції, подолання когнітивного конфлікту сприйняття музики в парадигмі національно-стильових мовних моделей «свій – чужий».

І, хоча китайські автори, як правило, звертаються до питань технології саксофонного мистецтва², втім **виконавська поетика як система, що визначає стиль мислення інструментом**, впливаючи на національну відмінність (попри композиторське забезпечення творів мовно-стилістичних знаків фольклору), залишається латентною проблемою, яка потребує свого розв'язання. Отже, *специфіка саксофонного мислення в світлі найбільш репрезентативного жанру сольного інструментального концерту є предметом найбільшого зацікавлення автора дослідження і співпадає з науковим напрямком кафедри інтерпретології та аналізу музики – когнітивним музикознавством, і зокрема, проекцією на будь-яку виконавську творчість – виконавську когнітивістику.*

Вивченню жанрової традиції сольного концерту для дерев'яних духових (в тому числі для саксофона) присвячені праці Б. Бойко (2024), Д. Максименка (2018), В. Мартинової (2019), Н. Яропруд (2024). Виконавська специфіка гри на саксофоні розглянута в публікаціях Ю. Василевича (2008), М. Крупця (2006), А. Гладких (2011), Д. Зотова (2016), В. Чурікова (2019) в якості складової серед інших дослідницьких тем. Існує великий «блок» китайських авторів, які написали свої дисертації, присвячені мистецтву гри на саксофоні, і захистили їх в системі музичної науки та освіти Україні Ван Хаюань (2015), Лі Юйсюань (2024), Лі Юйсюань (2022), Ло Кунь (2016), Чжан, Чі (2023), Ши Сінь (2023), Ян Чжеюй (2023), Ян Чжеюй (2023), а також англomовні публікації китайських науковців: Cehuai Zhang (2023), Cehuai Zhang (2023), Enming Zhang (2024), Hantao Li (2020), Xiao Zhang, Kyle Fyr (2021), Xin Gao (2016).

У цілому музикологія розглядає мистецтво саксофоніста або як історико-стильове явище в системі загальноєвропейського мистецтва, або як складову жанрового «древа» інструментальної музики європейської традиції. Саксофон як виконавсько-когнітивна номінація сучасної науки, унікальний «звуковий образ світу» (складова картини світу) в контексті національно-стильової парадигматики – ця проблематика висвітлена «пунктиром». Тому типологічні процеси (мовностильові, жанрові, культуротворчі) залишаються у фокусі уваги дослідників.

Ідея написання кваліфікаційної праці прийшла від внутрішньої впевненості її автора, що національно-стильова визначеність твору для саксофона залежить не тільки від автора музичного твору, а безпосередньо від виконання. Критерії обґрунтування цієї простої істини, обумовили актуальність теми не тільки для саксофоністів-практиків, але й для науковців.

Актуальність теми засвідчує, по-перше, брак ґрунтовних праць з проблем саксофонного мистецтва (попри зростання його популярності та кількості творів) у світлі національно-стильової поетики. Звідси потреба у розробці методики аналізу національної поетики стилю в музиці крізь призму виконавської поетики³ саксофона. Вона, безумовно, тісно пов'язана з композиторським мисленням, знанням технології інструмента і ширше – філософії *homo ludens* в комунікативно-жанровій системі творчої практики ХХІ століття.

Причина друга. У фокусі дослідницької уваги – найпопулярніший і надскладний жанр європейської музично-інструментальної культури, що постає самодостатнім способом виконавського самоствердження та підґрунтям концептуалізації композиторського мислення. Діалектика пізнання загального та особливого, національного та індивідуально-авторського, стильового і жанрового, іманентно-музичного та загальнолюдського (онтологічного) допоможе скласти *історичну, жанрову та виконавську поетику* саксофонного

3 Під виконавською поетикою розуміємо сумарну якість звучання інструмента і виконавського стилю саксофоніста. Його складові, за когнітивною концепцією кафедри інтерпретології, це: «артикуляція, хронотоп, тембровий слух, фактурний слух, темпоритм та агогіка, структурне мислення, або формотворчий слух» (Ніколаєвська, 2025 : 65).



не лише як суто «європейця», а й унікального голосу звучного всесвіту планети Земля.

Мовностильова специфіка саксофонного концерту в різних національно-стильових контекстах світової культури поки що не отримала системного висвітлення «подвійної оптики» – жанру і стилю як когнітивних категорій. З одного боку, – філогенеза загальноєвропейської традиції, в царині якої відкрystalізувався структурно-семантичний інваріант багатьох інструментальних жанрів; з іншого – варіативна множинність його прояву в системі індивідуально-композиторського стилю за 400 років новоєвропейської культури, яка є аж ніяк не детермінованою, а відкритою і невичерпною. Попри те, що в українському музикознавстві напрацьовано кілька дисертацій, в яких розглянуто специфіку саксофонного мистецтва (Крупей, 2006; Ван Хаюань, 2015; Максименко, 2018; Зотов, 2018), в тому числі його джазової «гілки» (Р. Стецюк, 2025), виконавська поетика сольного інструментального концерту – магістрального флагмана європейської традиції – не розроблена в межах жанрової системи світового саксофонного мистецтва.

Третя причина – зміна парадигми соціокультурної комунікації як когнітивна проблема. Йдеться про недостатню увагу серед виконавців-саксофоністів та викладачів до проблеми національної музичної мови (зокрема, у творах для саксофона), що обмежує комунікацію з ними в міжнародному мистецькому просторі. Спостереження про супідрядність жанрової та виконавської стилістики є об'єктивною умовою когніції інструментального мислення, до якого належить і «мислення саксофоном». Зрештою, розуміння «чужої мови» осмислюється музикантами різних країн як *загальна когнітивна проблема*, а її осмислення та розв'язання в творчому акті є актуальним важелем впливу виконавської рефлексії саксофоніста на якісний рівень музикознавчої науки в незалежності від національної приналежності. В творах для саксофона національно-стильова присутність – це «онтологічна вісь» метафізичного єднання *homo sapiens/homo musicus* на теренах країн Європи, США, Китаю.

Національно-стильова складова музикування саксофоністів відбиває розмаїття національно-стильових контекстів цього мистецтва в цілому світі. З

зору автора дослідження «онтологічною віссю» возз'єднання планетарного слухача в парадигмі «Захід – Схід» є людина, яка грає (homo ludens). І це не заважає в кожному конкретному випадку визначити національний стиль мислення музикантів, відчувати національну інтонацію, усвідомити відмінності національної картину світу музичного твору і тим самим розширити Я-свідомість до масштабу розуміння Іншого.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» (протокол вченої ради № 5 від 29. 12. 2022 р.). Тему дисертації затверджено вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 7 від 27.02. 2020 р.).

Мета дослідження – змодельовати типологічні процеси розвитку саксофона в жанровій парадигмі концерту з урахуванням національно-стильового контексту та світових брендів музичної культури ХХ століття.

Наукові завдання, зумовлені постановкою проблеми, складають алгоритм досягнення мети дослідження:

- узагальнити історіографічні джерела, що складають саксофонологію – розділ музикознавчої науки про саксофон (історію, теорію виконавства, стилів, жанрів та інтерпретації);
- визначити еволюцію концерту для саксофона в інструментальній культурі Західної Європи як історичної батьківщини жанрового архетипу;
- виокремити напрямки саксофонології з обґрунтуванням її методологічної значущості для практики саксофонного виконавства сучасності;
- встановити структурно-семантичний інваріант концертного жанру та систему параметрів його виконавської поетики;
- виявити стабільні та мобільні чинники (параметри) розвитку жанру саксофонного мистецтва в американській музиці межі ХХ –ХХІ століть;
- визначити етапи розвитку саксофонного мистецтва Китаю на ґрунті

■ здійснити жанрово-стилістичний та виконавський аналіз концертних творів для саксофона видатних представників композиторської школи XX століття;

■ розробити методику аналізу виконавської поетики саксофонного мистецтва та визначити роль його носіїв у розкритті національної специфіки «китайської картини світу».

Об'єктом дослідження є світове саксофонне мистецтво XX століття як завершена художньо-стильова система, екзистенційно присутня у виконавській практиці XXI століття.

Предмет дослідження – національно-стильовий контекст саксофонного виконавства в жанровій парадигмі сольного інструментального концерту.

Матеріалом дослідження слугують ноти (партитури, клавіри) оригінальних творів для саксофона:

Концерт для саксофона-альта та духового ансамблю Стівена Браянта;

Концерт для тенор-саксофона Девіда Бейкера;

Концерт для саксофона-сопрано та духового оркестру Джона Макі;

Concerto grosso для саксофонного квартету й оркестру (або духового оркестру) Вільяма Болкома;

Concertino для баритон-саксофона з оркестром Роберта Нельсона;

Концерт для саксофонного квартету з оркестром Філіпа Гласса;

Концерт для альт-саксофона Чу Ванхуа з оркестром китайських народних інструментів;

Сюїта-фантазія Чжао Цзипіня «Шовковий шлях» для гуаньцзи з китайським оркестром;

Транскрипція К. Вільта для саксофона «Шовковий шлях»;

Лей Лян «Монолог Пекінської опери» (*Peking Opera Soliloquy*) та Концерт для альт-саксофона з оркестром «Сяосян» (*Xiaoxiang*);

концертні композиції Цзоу Сянпіна для саксофона «Образи річки Ялун» та «Пісня човнярів річки Чуаньцзян»;

Лейлей Тянь. Концерт «*Open Secret*» для саксофона та китайського оркестру;



Чун. Концерт для саксофона № 1 та деякі інші, що увійшли в поле дослідницької уваги більш фрагментарно.

2) аудіо- та відеозаписи обраних творів, наявних на платформах You Tube, необхідні як доказова база для створення виконавського аналізу творів видатних композиторів та саксофоністів ХХІ століття;

Методи дослідження. Оскільки автор є практикуючим саксофоністом, розв’язання проблем саксофонного виконавства відбувається на ґрунті взаємодії теоретичних підходів та практичного досвіду. Саксофонний концерт потребує взаємодії *історичного* (фактаж саксофонного мистецтва в провідних країнах світу) та *виконавського* підходів, що реалізується на ґрунті *інтонаційного* аналізу композиції та драматургії твору.

- *Жанрово-стильовий* метод працює на розуміння композиторської інтерпретації усталених моделей європейської інструментальної музики; *структурно-функціональний* – виявляє діалектику семантичних і комунікативних функцій композиторського тексту;
- *інтерпретаційний* – скерований на творчість виконавців як співтворців музики;
- *компаративний* – дозволив коректні порівняння зразків концертного жанру для саксофона в різних національних контекстах;
- *системно-когнітивний* – уможливив редукцію типологічних розвитку процесів саксофонного мистецтва в творчій практиці ХХ століття в моделі їх пізнання.

Теоретична база дослідження базується на міждисциплінарній взаємодії загальних і спеціальних підходів сучасної музикології до вивчення композиторської та виконавської практики. Засадничими є наступні розділи:

– *теорія жанру сольного інструментального концерту (для струнних, дерев’яних духових інструментів, зокрема саксофона*: О. Антонова (1998), Б. Бойко (2025), Ван Хаюань (2024), Лі Юйсюань (2022), Д. Максименко (2018), В. Мартинова (2019), Лі Юйсюань (2023), В. Ракочі (2020), В. Чуріков, (2019). Н. Яропруд (2024); Т. Oxford (2012); L.Shapovalova, B.Kysliak, R.Vavryk,

ko, B.Katryniak. (2024);

– *виконавство на саксофоні в музичній культурі*: праці М. Крупця (2003), Ю. Василевича (2008), Д. Зотова (2026, 2018), Л. Максименка (2013); Б. Кисляка (2025); В. Мимрика (2017); А. Понькіної (2009); В.Чурікова (1996, 1997); Чжан Пен (2021); Чжао Венькай (2021);

– *народно-інструментальне мистецтво Китаю в історичній традиції*: Хуан Тайлун (2024), Янь Ян (2023), Пан Ботянь (2023), Haiyan Lee (2005), Stephen Jones (1995);

– *саксофон у світлі компаративістики «Схід – Захід»*: Cehuai Zhang (2023), Enming Zhang (2024). Hantao Li (2020), Ло Кунь (2017), Лю Сіньсін, Лю Сюецін (2002), Xiao Zhang і Kyle Fyr (2021), Xin Gao (2016);

– *виконавська специфіка та жанрові засади репертуару саксофоніста*: П. Барабашук (2024); М. Крупей (2006), Л. Максименко (2013); В. Мимрик (2009); Чжан Чі (2023), Ши Сін (2023) Xiao Zhang, Kyle Fyr (2021).

– *саксофон в джазі*: праці Гладких, (2011), Р. Стецюка (2025), – *творчість для саксофона китайських композиторів*: Ян Чжеюй (2023); Li Hantao (2020); Xin Gao (2016), Shu Li (2015);

– *тембр в музиці, оркестрові духові інструменти, звучний образ інструмента* : Ю.Ніколаєвська (2020), (Г. Берліоз), Stephen Jones (1995); В. Петрик (2023);

– *аналіз музики та інтерпретація* : Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація (2025). Колективний навчальний посібник / редактори: Л.В.Шаповалова, Ю.В.Ніколаєвська); І.Романюк (2010).

Наукова новизна отриманих результатів. На ґрунті запропонованої історіографії та аналітики концертних творів для саксофона композиторів світу в музикознавстві *вперше*:

- охарактеризовано структуру і методологію саксофонології як вчення, предмет якого – саксофонна виконавська традиція у складі *musica instrumentalis*, що наразі охоплює глобальний контекст світової музичної культури;

концерта для розуміння тенденцій розвитку жанру в ХХІ столітті;

- простежено типологічні процеси розвитку сольного концерту для саксофона в аспекті жанрової, національно-стильової та виконавської поетики;
- окреслено типологію саксофонного концерту в світлі стильової парадигми;
- визначено національно-стильову поетику саксофонного концерту (на ґрунті жанрово-стилістичного та виконавського аналізу зразків жанру в творчості митців Європи, США, Китаю);
- створено антологію саксофоністів Китаю, творчість яких уособлює спадкоємність генерацій, здатних зберігати національно-стильову поетику через маніфестацію китайської картини світу.

Отримали подальший розвиток:

- методика аналізу виконавської поетики (на матеріалі саксофонного мистецтва);
- музикознавча категорія «картина світу», за концепцією І. Романюк в проєкції на національну поетику творів для саксофона китайських композиторів;
- історична періодизація саксофонного мистецтва в Китаї.

Практичне значення отриманих результатів. Зміст і висновки дослідження складають цінний допоміжний матеріал для підготовки і оновлення навчальних дисциплін: «Основи інструментування та диригування», «Історія виконавського мистецтва на духових та ударних інструментах», «Методика викладання гри на духових інструментах», «Аналіз і інтерпретація музики», «Педагогіка», «Психологія мистецької освіти» для здобувачів ступеня бакалавра/магістра/доктора мистецтва/доктора філософії закладів вищої освіти мистецького спрямування України та Китаю.

Матеріали дисертації можуть стати у нагоді викладачам-практикам, які працюють на відповідних кафедрах закладів вищої мистецької освіти із здобувачами профілізації «Оркестрові духові та ударні інструменти»

он») і викладають «Фах», «Оркестровий клас», «Оркестрова практика». Результати дисертації можуть бути корисними на курсах підвищення кваліфікації концертуючих артистів (солістам/ансамблістам), а також музикознавцям-лекторам, які анонсують сучасний репертуар саксофоністів.

Апробація роботи. Обговорення дисертації відбувалося на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки праці оприлюднені в доповідях на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2023 року); науково-творчий проект «INTER-PROTO-LOGOS», присвячений 20-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського (Харків, 2-6 березня 2025 року); VI міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво і наука в сучасному глобалізаційному просторі» (Харків, ХНУМ, 14-15 листопада 2025 року).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 3-х статтях, опублікованих у спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України (категорія Б).

Структура роботи. Дисертація складається з Анотацій, Вступу, двох Розділів (7 підрозділів, чотирьох пунктів), Висновків, Списку використаних джерел (100 найменувань, з них 40 – іноземними мовами) та Додатку. Загальний обсяг роботи – 190 сторінок, з них основного тексту – 163 сторінки.

РОЗДІЛ 1

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ДЛЯ САКСОФОНА: ЖАНРОВІ ПРІОРИТЕТИ. НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВИЙ КОНТЕКСТ

1.1 Концертний жанр, його місце в історії саксофона

Саксофонологія – розділ музикознавчої науки, що містить інформацію про саксофон від його генези у Франції (1840 – рік створення, 1847 – винахід запатентовано) – до світових брендів саксофонного виконавства XX століття та інтерпретує стереофонію академічної, джазової, поп-музики та експериментальної творчості видатних композиторів та виконавців. Саксофонологію можна структурувати за предметностями мистецького буття наймолодшого представника групи духових інструментів наступним чином.

до 2004 року це були:

- **історія** саксофона та перші кроки саксофонного виконавства в Західній Європі; подальше поширення інструмента в країнах світу;
- **теорія** стилів і жанрів оригінальних творів, написаних композиторами для саксофона за майже 180 років його існування

Після 2004 року (з моменту відкриття кафедри інтерпретології та аналізу музики) почався потужний науковий процес висвітлення проблемних зон саме *виконавської складової* саксофонного мистецтва в окремій країні та всього світу. Цей розділ отримав назву «інтерпретологія» як вчення про виконавську специфіку музикування, універсальні закони музичного виконавства.

У Харкові науковий «рух до саксофоноведства» позначений розквітом саксофонної школи Віктора Васильовича Чурікова, професора кафедри музичного мистецтва і джазу Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського. Не менш значущим чинником був розквіт в Харкові мистецтва джазу, в склад якого входили яскраві саксофоністи: Відбувалися концерти, фестивалі, росли дружні контакти з іноземними музикантами, які із задоволенням грали у м.Київ, Львів, Харків, Дніпро, Запоріжжя, їх зустрічали численні меломани.

Однак чи склалися умови для подальшого розвитку цього наукового напрямку, який мав би стати окремим розділом саксофології? Наприклад, зібрання матеріалів про творчість світових «зірок» Європи, США, країн Азії? З оглядом на вивчення доступної автору історіографії (див. 1.2), відповідь – ні. Отже, метою автора є розпочати процес вивчення *«світового древа саксофонного мистецтва»* з представництва китайської школи, на кшталт феноменології особистості музикантів-виконавців (на сьогодні найменш означеної в працях, присвячених саксофону, але наявна в теорії фортепіанного мистецтва⁴).

На ґрунті обробки інформації про саксофоністів світу слід представити повну картину розвитку саксофонного виконавства по всьому світові – системне уявлення про *«світове древо саксофонного мистецтва»* за такими критеріями, як національна школа, географія, виконавські стилі, репертуарні уподобання, стильові напрями музикування. Це завдання складає зміст підпункту 2.4.

Сформованість передумов появи саксофології в системі академічної науки про музику та усвідомлене ставлення до необхідності розробки спеціального підходу серед виконавців-практиків та дослідників є очевидними.

Перейдемо до оцінки жанрової поетики саксофонного мистецтва.

«Жанрове древо» сучасного академічного саксофонного виконавства сягає своїм корінням другої половини XIX сторіччя. На тлі сталої західноєвропейської традиції музикування на дерев'яних духових інструментах (кларнет, флейта, меншою мірою гобой) саксофонне мистецтво стрімко набувало власних обертів, формуючи оригінальний звучний образ інструмента. З-поміж усталених жанрів європейської традиції «флагманом» є сольний інструментальний концерт з симфонічним оркестром. Його лідерство було безперечним, оскільки в концерті синтезувався першочергово виконавський досвід тогочасних віртуозів. Зрештою саксофоністи в найкоротший термін утвердилися в якості симпатиків слухачької спільноти у світовому масштабі.

4 Див.: Жалейко Д. Виконавський аналіз музичного твору крізь призму феноменології творчої особистості (Когнітивне музикознавство, 2025 : 207-266).

Історична «біографія» інструмента починається з 1840 року. Відомо, що французьким винахідником А. Саксом було розроблено близько 14 різновидів саксофона; з них лише 8 офіційно затверджені патентом від 21 березня 1846 року.

Г. Берліоз, видатний композитор і автор блискучого трактату про інструменти симфонічного оркестру виокремив лише 6 його різновидів і схарактеризував сімейство новостворених музичних інструментів так: «Ці нові голоси оркестру мають надзвичайно рідкісні дорогоцінні якості. М'який та проникливий верхній регістр, повний та об'ємний нижній, їх середній регістр має щось дійсно глибоко експресивне» (Berlioz, 1882 : 233) (переклад мій – Х.В.). Починаючи з 1846 року, саксофон поступово залучається композиторами (у тому числі й Г. Берліозом) до складу симфонічного оркестру; разом з цим з'являються на світ й перші сольні композиції для цього інструмента.

Композиторська спадщина для саксофона, яка складає сучасний репертуар численної армії виконавців, є доволі об'ємною і охоплює різні жанри та стилі музичної творчості. Поява саксофона співпала з періодом розквіту західноєвропейського інструменталізму доби романтизму в розмаїтті усталених тембрових груп симфонічного оркестру (струнні, дерев'яні духові, мідні духові). Зусиллями Й. Брамса, К. Сен-Санса, П. Гіндеміта, Р. Штрауса, Ф. Данці закладався міцний фундамент жанрової традиції сольного *духового* концерту, позначеного домінуванням віртуозності та персоніфікацією тембру в трактуванні партії соліста. Згодом цей спільний досвід європейського інструменталізму серйозно вплине на формування академічного виконавства на саксофоні.

Перебуваючи в загальному річищі типологічних процесів, саксофонне мистецтво мало вийти на рівень оволодіння найбільш репрезентативним по рівню складності жанром сольного музикування у супроводі оркестру. Персона саксофоніста-віртуоза, який становить видовищне явище музичного *агона* () і вершину романтичного інструменталізму, була затребуваною не менш, ніж в інших сферах виконавства (фортепіанного, скрипкового, віолончельного тощо). Саксофонний концерт і донині залишається у фокусі уваги практикуючих

В. Аналіз жанрових, мовностильових, когнітивних параметрів буття цього жанру складає наукове завдання розділу.

Як слушно вказано в дослідженні Д. Зотова, «... становлення європейської музичної традиції Нового часу (XVII – кінець XIX ст.) пов’язане з активною діяльністю видатних композиторів. У цей час вироблялися нові підходи до трактування відомих інструментів і незвичної реалізації їх акустичних можливостей. Як наслідок, європейське академічне мистецтво збагатилося найкращими зразками, які стали еталоном для формування високопрофесійних шкіл інструментального виконання» (Зотов, 2016 : 321). Отже, у порівнянні з концертами для фортепіано, струнних та духових інструментів саксофонний аналог є наймолодшим представником європейського інструментального мистецтва у найскладнішій і масштабнішій жанровій формі класико-романтичної традиції.

Історики зафіксували, що фундатором жанру був Жан-Батіст Сінжеле (J. B. Singelée). У 1858 році він написав Концертіно для саксофона, заклавши першу «цеглину» в фундамент подальшого розвитку концерту для саксофона, справжній розквіт якого припадає на першу половину XX ст.

Історіографія (за матеріалами статей та дисертацій)

Народження нового інструмента пояснюється з різних аспектів. У дисертації Д.Зотова вказано, що цьому посприяло, насамперед, «відкриття військових музичних класів у Паризькій консерваторії. Саксофон починає поширюватися серед музикантів-практиків Франції. Саме у цей час Поль-Агріколь Женен (1832–1903) пише opus 15 «*Variations sur un thème espagnol*» для альт-саксофона та фортепіано⁵. Рукопис не містив присвяти, але Крістофер Гугель доходить висновку, що його було присвячено Адольфу Саксу – винахіднику саксофона як новітнього мистецького явища. Крім того, цей твір міститься у збірці Клода Делангля «*Historic saxophone*», у якій зібрано твори, присвячені А. Саксу і опубліковані за його сприяння⁶.

⁵ Génin P. A. *Variations sur un thème espagnol: pour saxophone alto et piano*. Paris : G. Billaudot, 2000.

⁶ про це див.: видання «*Berio L. 1985. Two Interviews*». New York : Marion Boyars Rizzoli, P. 148.

спадщина для саксофона охопила різні жанри та стилі, і на початок ХХІ століття вона є доволі об'ємною. З плином часу жанрова система саксофонного репертуару поступово розширялася: від концертних мініатюр – до масштабних симфонічних полотен. Із найбільш усталених слід виокремити жанрові моделі, напрацьовані і відшліфовані талантом кількох генерацій музикантів-віртуозів, зокрема:

- **фантазія** – «Фантазія з блискучими варіаціями» Ж. Ж. Кастнера (J. G. Kastner, Франція), Фантазія та «Пасторальна фантазія» Ж. Демерессемана (J. Demersseman, Франція), Фантазія Ж.-Б. Сінжеле (J. B. Singelée, Бельгія), Фантазія Е. Вілла-Лобоса (H. Villa-Lobos, Бразилія);
- **варіації** – «Венеціанський карнавал» та «Карнавал в Венеції» Ж. Демерссемана (J. Demersseman, Франція), «Блискучі варіації» Ж. Ж. Кастнера (J. G. Kastner, Франція), «Хорал з варіаціями» В. д'Енді (V. d'Indy, Франція);
- **дивертисмент** – Р. Бутрі (R. Boutry, Франція), П. М. Дюбуа (P. M. Dubois, Франція), А. Юяма (A. Yuyama, Японія), «Іспанський дивертисмент» Ч. М. Леффлер (C. M. Loeffler, США);
- **соната** – Ж.-М. Леклер (J. M. Leclair, Франція), Ф. Декрюк (F. Decruck, Франція), П. Крестон (P. Creston, США), «Fuzzy Bird» Т. Йосімацу (T. Yoshimatsu, Японія), Ф. Вудз (P. Woods, США);
- **камерні ансамблі** – Тріо для фортепіано, альту та тенор-саксофона П. Гіндеміта (P. Hindemith, Німеччина), Квартет Ж. Абсіля (J. Absil, Бельгія), «Вальс на двох» Дж. Гершвіна (G. Gershwin, США);
- **концертні п'єси** – «Експромт і танець» та «Арія» Е. Боцца (E. Bozza, Франція), «Українські витинанки» Л. Колодуба (Україна), «Homo ludens» В. Рунчака (Україна), «Чардаш» П. Іттуральде (P. Iturralde, Іспанія), «Легенда» Ф. Шмітта (F. Schmitt, Франція), «Джунгли» К. Лоба (C. Lauba, Франція).

З урахуванням того, що в 20-ті роки ХХ століття вектор розвитку саксофонного мистецтва значною мірою змістився в новонароджене джазове виконавство, в якому він у найкоротший термін досяг вершин популярності, цей

Уже в другій половині ХХ ст. саксофон переживе «вторинну академізацію», за виразом М. Крупєя (Крупей, 2006 : 18). Тогочасні виконавці свідомо скеровували свій пошук на синтез мовностильових елементів академічної та естрадно-джазової культури. Саме з того часу прийнято вести відлік невинної *інтеграції* двох стильових напрямів, що поєднують в собі практично всі наявні здобутки саксофонного мистецтва. Найяскравіше цей синтез проявився в творчості композиторів В. Бенсона (W. Benson, США), В. Оякяєра (V. Ojakäär, Естонія), О. Негруца (Україна / Молдова). Зауважимо, що попри намічену тенденцію, саксофонні концерти в джазовому стилі, зрештою, являли собою радше виняток, аніж повноцінне «відгалуження» жанру сольного концерту (з симфонічним оркестром).

Для глибшого розуміння історичної еволюції концерту для саксофона окреслимо його періодизацію.

Перший період (1930-1940) характеризується становленням жанру. Власні виражальні якості саксофона в творах цього періоду реалізовані досить обмежено. З точки зору фактурної єдності партія соліста нерідко звучить дещо відокремлено, за тембровим колоритом – клішовано. Відчувається очевидне орієнтування авторів на виконавсько-технічні якості звучання споріднених духових інструментів: наслідування віртуозної колористики кларнета, флейти, глибини та м'якості валторни. Однак привнесення в концертний жанр характерної мовної стилістики джазового мистецтва посприяло появі яскравих віртуозних каденцій (Концертино для саксофона з оркестром Ж. Ібера / J. Ibert).

Другий період – стабілізація жанру (1950-1960). Окрім беззастережного збереження класико-романтичної традиції, концерти цього періоду унаочнили виняткове прагнення композиторів до цілковитого розкриття виконавських потенцій саксофона. Здебільшого це було реалізовано завдяки переосмисленню драматургічних функцій соліста: через імпровізаційність окремих епізодів, введення достатньо масштабних каденцій, які, втім, все ще не розкривали повною мірою віртуозний потенціал саксофона. Здебільшого увагу композиторів було сфокусовано на виявленні вокально-декламаційної експресії;

сприймання тембрального багатства саксофона ототожнювалося з пластикою людського голосу при співі (А. Дезенкло). Водночас значно розширилися технічні можливості соліста, в тому числі через застосування новітніх нетрадиційних засобів музичної виразності, що змінювало сприйняття семантичних амплуа саксофона та його тембрових якостей в бік авангарду.

Третій період (1970-1990) – кульмінаційний в еволюції концертного жанру з точки зору не лише кількісних показників (в цей час спостерігаємо найбільшу кількість звернень до жанру), а й суто ціннісних критеріїв написаних творів. На тлі суттєвого впливу джазу і авангарду відбувається трансформація жанру. Завдяки втіленню тонких станів психосоматики значно поглибився рівень художньої деталізації лірики на контрасті з іншими типами семантики (твори Р. Беннетта (R. R. Bennett, Англія), М. Капустіна (Україна). Як зазначає дослідник, «європейське саксофонне виконавство вже не обмежується класичними канонами: еволюція інструмента як “звукового образу світу” – це безперервний процес якісного зростання технічної майстерності солістів і художнього рівня оригінального репертуару» (Зотов, 2016 : 332).

Концертам *класико-романтичного* типу притаманне трактування сольної партії саксофона як абсолютної домінанти: соліст превалює над оркестровим супроводом. Для концертних творів цього типу притаманні благозвучні гармонії, витримані ритмічні пульсації; мелодика сольної партії здебільшого мотивна, а фактура чітко функціональна. З точки зору тембрового «амплуа» інструмента відмічаємо композиторське тяжіння до наслідування саксофоном людського голосу. Попри це, звуковий «портрет» саксофона відбиває органічний зв'язок зі специфікою споріднених дерев'яних духових інструментів, усталеною в класико-романтичній традиції. Значну увагу привертає каденція, в якій задіяний широкий спектр виконавських прийомів: мелізматика, різноманітні пасажі, дрібна техніка.

Формоутворення в класико-романтичних зразках жанру є традиційно циклічним: *тричастинні* концерти Ж. Ібера (J. Ibert, Франція), А. Томазі (H. Tomasi, Франція), П. Крестона (P. Creston, США), Х. Бедінгза (H. Badings, Нідерланди), Р. Бінджа (R. Binge, Англія), Е. фон Коха (E. von Koch, Швеція),

Дж. Ворлі (J. Worley, США), А. Еліассона (A. Eliasson, Швеція), Д. К. ДеБура (D. DeBoor, США); значно менше *чотиричастинний* – в творчості Ж. Рів'є (J. Rivier, Франція), Ж.-М. Дамаса (J. M. Damase, Франція), П. Жільсона (P. Gilson, Бельгія) і зовсім рідко двочастинний – П. М. Дюбуа (P. M. Dubois).

Концерти в *джазовому стилі* відмічені активним залученням характерних для цього стильового напрямку гармоній, ритмів, вільного темпоритму, специфічних виконавських штрихів. Драматургічне значення в концертах цієї підгрупи відіграє імпровізація. У якості провідних методів тематичного розвитку в концертах для саксофона відзначаємо здебільшого темброве переінтонування, варіантність, контраст, жанрову трансформацію. Мелодику джазових концертів вирізняє нарочито танцювальний стиль, а ритміку – незвична акцентність, метрична перемінність. наявність яскраво вираженої свінгової пульсації.

Особливу зацікавленість викликає оркестровий склад. На відміну від симфонічного оркестру як типового супроводу академічних зразків жанру, соліста в саксофонному концерті «джазового стилю» супроводжували переважно естрадні оркестри, або біг-бенди⁷, що в цілому надавало звучанню екзотичного колориту. В результаті знайомства та ретельного аналізу низки джазових концертів можна виокремити два різновиди. Для першого більш властивий орієнтир композиторів на традиційну модель академічного концерту, хоча «на слух» видається, що ці твори наділені всіма характерними ознаками джазу (або, принаймні, значною їх кількістю). До найяскравіших зразків цього різновиду належать «Концерт для Стена Гетца⁸» Р. Беннетта (R. R. Bennett) та «Charlie's Dream⁹» М. Пташинської (M. Ptaszyńska, Польща). Їх тематизм містить типові джазові прийоми гри, тяжіє до ускладнення фактури.

Принципово інший підхід спостерігається в підгрупі концертів, яку умовно визначимо за загальноновживаним «сленгом» – «у джазовому стилі». Форма таких творів дещо збігається зі структурою *AABA* джазових стандартів;

7 Біг-бэнд – джазовий оркестр, до складу якого входять група духових інструментів і ритм-секція.

8 Стен Гетц (1927 – 1991) – американський джазовий саксофоніст.

9 Найімовірніше, концерт має присвяту Чарлі Паркеру, одному з найвидатніших та найвпливовіших джазових саксофоністів в історії світової музики.

надважливе значення відведене імпровізації як суто виконавському чиннику жанрової форми. В умовах домінування в партії саксофона імпровізаційної компоненти відбулася глобальна переоцінка часопросторі музичного твору, зокрема, сприйняття його метро-ритмічної будови. Новий хронотоп найяскравіше реалізовано в концертах Е. Вайта (A. White), В. Бенсона (W. Benson). Загалом, концерти в джазовому стилі з точки зору технічної майстерності, з одного боку, ставлять перед солістом низку виконавських завдань, але з іншого – надають повну свободу самовираження.

Стилістика сольної партії, як правило, характеризується активним застосуванням джазового комплексу нетрадиційних засобів гри (штрихів, мікроінтерваліки, динаміки). Серед специфічних засобів виразності у саксофона є кілька найпоширеніших: демпфірування, або «ковтання» звуків, «лігований» язык¹⁰, глісандо (О. Негруца), Smear¹¹ (В. Оякяер / V. Ojakäär, О. Негруца), вібрато, фултон¹² (М. Капустін), субтон¹³ (В. Бенсон / W. Benson), трелі, мультифоніки, обертонові техніки, аерозвуки. Водночас, примітним для концертів в джазовому стилі є тяжіння композиторів до рухливих темпів, хоча й з обмовкою на фактичну відсутність будь-яких технічних складнощів, притаманних концертам академічного типу. Чи не єдиним проявом технічної вправності стають імпровізаційні вставки та каденції. Основна увага приділяється мовностильовій специфіці творів, в яких поєднані ладові елементи народної музики, цілотновість, «бі-боп¹⁴» ладів, блюз, пентатоніка.

Існує група концертних творів, що належить до *оновленої академічної традиції*. Розподіл ґрунтується на сучасних техніках композиції, наскрізних впливах авангардного музичного мовлення. Семантика творів цієї групи достатньо варіативна і розмаїта: саксофону рівною мірою підкоряються

10 «Лігований» язык – умовне позначення основного принципу виконання фраз, поєднаних загальною лігою на духових інструментах. В широкому сенсі фразувальна ліга ґрунтується на м'якій атаці звуку із використанням складів «да-ді-ду», внаслідок чого формується виражена свінгова пульсація.

11 Smear (англ. «змазувати») – притаманний джазовому мистецтву тип короткого глісандо, завдяки чому утворюється акустичний ефект «змазування» або «під'їзду» до звука.

12 Фултон – виконання відкритим, повним звуком.

13 Субтон – виконавський прийом м'якого, приглушеного звучання, що нагадує шепіт. Досягається завдяки демпфіруванню тростини нижньою губою; застосовується переважно в нижньому регістрі.

14 Бі-боп лади – традиційні лади народної музики (іонійський, дорійський, міксолідійський), мелодичний мінор з додатковим хроматичним тоном.

ний ліризм і висока трагедійність. Загалом «новий академічний концерт» є найчисленнішою групою і можливо найбільш цікавою з точки зору розмаїття композиторських рішень та жанрово-стилістичних зв'язків. Зауважимо, що апогей композиторських пошуків припадає на 1970-1990-ті роки, внаслідок чого на світ з'явилися унікальні зразки жанру.

Одним із доказів композиторського бажання бути почутим та зрозумілим широкому слухацькому загалу є звернення митців до програмності, яка має пояснити авторський задум літературними, поетичними, театральновидовищними або філософсько-містичними мотивами, асоціативними «підказками». Це відбувається на рівні всього циклу (Концерт «*Cyber-Bird*» Такасі Йосімацу / T. Yoshimatsu), або його складових (*Raga – Cake-walk – Passacaglia* в творі французького композитора Маріуса Константа / M. Constant).

Концептуалізм окремих саксофонних опусів засвідчив тяжіння інструментального мислення їх авторів до філософського та міжвидового синтезу мистецтв, що в творчій практиці XX століття видається не менш важливим, ніж симфонізм. Наприклад, унікальна концепція Концерту для квартету саксофонів «Фауст» Карлтона Мейсі (C. Macy, США) спирається на літературну традицію відомої легенди європейського середньовіччя. Кожна з частин циклу має програмну назву, що унаочнює першообрази добра і зла: Mov. I – «*Yearning (Dr. Faust)*»; Mov. II – «*Virtue and Anguish (Margaret)*»; Mov. III – «*Devil's Play (Mephisto)*».

Відверто інноваційним є задум Концерту для саксофона з оркестром Еса-фіньського композитора Пекки Салонена (Esa-Pekka Salonen), написаний за романом Ф. Кафки. Твір має програмну назву «...auf den ersten Blick und ohne zu wissen...». Виконання окремих частин твору супроводжується читанням вибраних фрагментів літературного твору прославленого австрійського письменника. Такий підхід потребує спеціального аналізу інтермодальної сутності мистецької комунікації, що поєднує в одному хронотопі різні канали інформації. Сприймання такого твору зорієнтовано на художній переклад мови одного виду мистецтва на інший і врешті-решт, така композиторська стратегія використання саксофона свідчить про універсалізм актуального семантичного

поля, з одного боку, а з іншого – вказує на унікальний індивідуалізм тембру і здатність до театральної персоніфікації.

З другої половини ХХ ст. виокремлюється в нову жанрову підгрупу *авангардний* саксофонний концерт, представлений творами Т. Йосімацу (Т. Yoshimatsu), Л.-Е. Ларссона (L. E. Larsson, Швеція), А. Амеллера (A. Amellér, Франція), Р. Мучинського (R. Muczynski, США), Т. Сліпера (T. Sleeper, США), І. Готковськи (I. Gotkovsky, Франція), М. Мароша (M. Maros, Угорщина), Х. А. Амаргоса (J. A. Amargós, Іспанія), К. Аго (K. Aho, Фінляндія), які за структурою є тричастинним циклом.

Значно скромнішими за художньою реалізацією є *двочастинний* – (твори Дж. Адамса (J. Adams, США), Т. Хосокави (T. Hosokawa, Японія), А. Ріда (A. Reed, США), Р. Рамазанова) та *одночастинний* концерти, що належать Р. Рамазанову (Україна) та Б. Горбульскісу (Литва). Останній твір позначений тяжінням до або злитноциклічної форми.

Нетиповою вбачається модель чотиричастинного циклу: окремі зразки зустрічаємо в творчості С. Расмуссена (S. Rasmussen, Фарерські острови), деяких композиторів східноєвропейських країн.

У своєму прагненні до максимальної повноти розкриття художньо-виражальної експресії саксофона композитори в колаборації з провідними виконавцями значно розширили арсенал технічних можливостей інструмента. Так, у виконавський досвід саксофоністів вводиться низка запозичених з практики позаєвропейських культур виконавських прийомів (slap, фрулато, мікроінтерваліка, гліссандо). Поряд з цим розробляються принципово нові зразки звукотворення: розвинута система мультифонік, голосова фонація, різноманітні шумові ефекти (удари клапанної системи, вдих/видих через інструмент), про що пише сучасний дослідник (Максименко, 2018). До речі, левова частка сучасних концертів позначена поєднанням темперованої та нетемперованої шкали, мультифонним звучанням, нетерцієвою акордиком: твори М. Константа (M. Constant), Чу Ваньхуа (Chu Wanghua, Китай), Т. Хосокави (T. Hosokawa), А. Амеллера (A. Amellér), В. Рунчака.

Концерти *неофольклорного* спрямування представлені лімітованою

опусів. Серед іншого, до числа елементів мови, запозичених з фольклору, слід віднести широке застосування формул-поспівок, народних ладів (пентатоніка, фрігійський, лідійський, дорійський, міксолідійський), характерних метро-ритмічних зсувів. Варто зазначити, що в ході ретельного аналізу обраних концертів не було виявлено фактів прямого цитування фольклорного матеріалу або принаймні його часткового запозичення. Звернення композиторів до архаїчного пласту народної творчості зумовлено не тільки їх прагненням до оновлення «звукового образу» інструмента. Навпаки, нетрадиційні виконавські прийоми посприяли урізноманітненню слухацьких уявлень про саксофон як фундаментальний прадавній світ *homo ludens* – людини, яка музикує поза європейською цивілізацією. Так, тематизм програмного концерту «*Cyber-Bird*» Т. Йосімацу (T. Yoshimatsu) спирається на архаїчні моделі японського фольклору. З цього приводу Ван Хаоюань вказує: «... японський саксофон – ніжний, чуттєвий, романтичний, сентиментальний. Такою є і музика для саксофона японських авторів – Соната “Пухнастий птах” для саксофона та фортепіано Такасі Йошімацу, Концерт для саксофона “Птахи” Тосіо Масіма, твори Юкі Кірамото та Ріо Нода» (Ван Хаоюань, 2024 : 38).

Новаційне рішення жанру запропонував С. Рамазанов у своєму концерті. Двочастинна композиція є унікальною в своєму роді: інтонаційна драматургія в той чи інший спосіб містить прояви різних жанрово-стилістичних моделей. Оригінальність твору здебільшого обумовлює тембровий експеримент.

Перша частина концерту цілковито виконується на міді-саксофоні (цифровий саксофон): глибина тембрового забарвлення в поєднанні з екзотичною орнаментикою арабески створюють надзвичайний звуковий ефект простору. Звучання міді-саксофона увиразнює калейдоскопічність і гіпнотизм образів, що буквально візуалізують в уявленні переливи барв кружляючих в екстатичному танці суфійських дервішів.

Тематизм II-ої частини концерту позначений полістилістичним симбіозом авангардної, джазової та фольклорної музики: в поєднанні з екстраординарним тембром міді-саксофона утворюється самотутній сонорний космос.

Характеризуючи подібні модернові віяння, автори колективної публікації, присвяченій саме концертному жанру, роблять висновок: «Композитори сучасності шукають нові тембральні комбінації, часто поєднуючи музичні інструменти, які істотно відрізняються за своїми акустичними властивостями та принципом звуковидобування, утворюють нові ансамблеві взаємозв'язки як між суто сольними інструментами, так і між солістами й оркестром» (Sharovalova L., 2024 : 76) (адапт. пер. з англ. – Х.В.).

Окремий пласт світового саксофонного репертуару складає доволі специфічний тип подвійних або потрійних концертів для саксофона та інших інструментів. Особливу зацікавленість викликають тембральні поєднання від класичного звучання двох саксофонів («Duo concertant» для сопрано та альт-саксофонів Ж.-Б. Сінжеле) до найрізноманітніших тембральних мікстів. Яскравими прикладами інтеграції саксофона в культурно-стильовий ландшафт інструментальної музики XX століття постають: Подвійний концерт для альт-саксофона та віолончелі М. Наймана (M. Nyman, Англія);

Концерт для альт-саксофона, баритон-саксофона, двох фаготів, труби та контрабасу Ж. Рів'є (Jean Rivier, Франція);

Подвійний концерт для саксофона і труби з дерев'яними духовими В. Гартлі (W. S. Hartley, США);

Подвійний концерт для саксофона та тенорової труби У. О'Тула (A. O'Toole, США);

Подвійний концерт для саксофона віброфона та оркестру «Frog and Star Cycle» Р. Едвардса (R. Edwards, Австралія).

Ці твори надають подальшу перспективу розробки теми через можливість обрати іншу дослідницьку стратегію – визначити виконавський стиль саксофоніста у складі камерних ансамблів, джазових колективів (Частково до матеріалу дисертації були залучені і такі жанрові різновиди музикування за участі саксофона). Часткову цю «прогалину» заповнила дисертація П. Барабашука «Камерно-інструментальний ансамбль за участю саксофона: композиторська творчість та виконавська практика» (Барабашук, 2024).

1.2 Предметне коло саксофології

Структурно-семантичний інваріант жанру концерту

Однією з перших праць, присвячених теоретичному обґрунтуванню сольного інструментального концерту, була дисертація української дослідниці О.Антонової (Київ, 1989). Новаційність її концепції полягала в обранні методом аналізу європейської традиції цього жанру функцію комунікативності. Згідно цієї дослідницької стратегії, жанр формує буттєвість музики. Комунікативні функції – це просторові умови виконання, кількість суб'єктів комунікації та характер їх участі в спілкування, буттєвий контекст, який проявляється подвійно: в звуковому тексті твору (матеріальний план) та через психологічну установку слухача на сприйняття твору певного жанру (план ідеальний). Отже, вони надають пріоритет вивчення жанрового (а не стильового!) контексту, та його ролі для розуміння музичного твору (там само : 6). Сутність відносин виконавців в концертному хронотопі, особливості їх спілкування визначає принцип, відмінний від всіх інших іманентно-музичних якостей музикування, репрезентації образу людини, яка грає (*homo ludens*) та розвитку драматургії форми –«діалог».

На ґрунті концертів В.А.Моцарта та Л. Бетховена визначено «імідж» концертної тема: рельєфність тематизму, характеристичність артикуляції (жестовість), специфічність інструментального мелосу. «До типових або стабільних ознак передкласичного концерту, котрі зумовили його «проміжний» статус в історії концертного жанру належать такі, як: взаємодія ритурнельного та сонатного принципів формотворення, відносна рівновага оркестрової та сольної партій, поступове переміщення діалогічних процесів з композиційного рівня на синтаксичний» (Антонова, 1989 : 19).

Авторкою виявлені стабільні «ознаки концертного жанру, які обумовлюють його специфіку та відповідають його природі: діалогічність, спілкування, риторичність, диференціація просторово-звукових сфер<...>віртуозність, імпровізаційність, колористичність (оркестрових фарб – Х.В.), рельєфний тематизм і ясність форм» (Антонова, 1998 : 19). Цей комплекс стабільних ознак

усі рівні структурно-семантичного інваріанту, оскільки кожен з них проявляється від найменшої одиниці тексту (тематичного мотиву) – до композиції окремої частини та драматургії циклу в цілому.

За результатами дослідження жанру сольного інструментального концерту О. Антонова узагальнює комунікативну ситуацію навколо нього, фактично вимальовуючи модель його функціональної поведінки, яка залишиться системноутворюючою на кілька століть наперед. Іншими словами, на момент створення цієї концепції панувала установка на усвідомлення типологічних процесів розвитку жанрів, звідси і домінування жанрового підходу. І хоча не можна стверджувати, що авторка не «чіпляє» стиль композиторів і стилістику втілення жанру в різних історичних умовах його існування, але все ж таки у висновках цей рівень узагальнення не звучить. Втім, важливим є установка на виконавців, тип спілкування між ними. Відштовхуючись від цього, ми в нашій роботі запозичуємо усі стабільні принципи класичної моделі європейського інструментального концерту. За концепцією О. Антонової і йдемо на новий рівень аналізу типологічного процесу, в якому перебуває те чи інше явище – **національно-стильового контекст**. Будемо розуміти його зміст не в загальновживаному значенні – як те, що оточує явище в системі його мистецького середовища» зовні, і не те що є змінною величиною, бо жанр оточують і впливають в різних країнах і континентах різні етно-національні, соціокультурні та естетичні умови, інструментарій, звичаї.

Важливим чинником комунікабельності жанру концерту є «магія особистості соліста» (там само : 12). Композитори мають свідомо надати солісту перевагу з метою максимального прояву індивідуальної експресії та розкриття його технічно-художнього потенціалу. Як свідчить історія, змінювалися інструменти-солісти (збільшувалася їх кількість), однак ця ознака залишалася «ядром» його внутрішньої форми. Забігаючи наперед, слід сказати, що китайський та американський контекст розвитку саксофонного концерту – не виняток з цього правила. Атрибутивними якостями жанру залишаються імпровізаційність та віртуозність партії соліста, котрі роблять його лідером в

3 оркестром, підвищуючи тим самим святковість і змагальність загальної концертної аури спілкування.

Докторська дисертація Вадима Ракочі (Ракочі, 2020) захищена 33 роки після проаналізованої вище дисертації О.Антонової – яскравий зразок зміни парадигми відносно одного того предмету дослідження. У цьому дослідженні блискуче розкриті інші практики інструментального концерту, насамперед, *оркестр як умова, складова і атрибутивна якість жанрового інваріанту концерта*. Причому дослідницький фокус автора спрямований на історичу генезу жанру – ретроспективно від ранньокласицистичного періоду, описаного О. Антоною, а потім в бік традиції класицизму.

Однак виконавця-саксофоніста зацікавить, насамперед, інформація про риси спадкоємності в баченні сутності та історичної місії концерту, як «двигуна» новоєвропейського мистецтва на шляхах його емансипації і автономізації від доби Відродження і бароко – до класицизму і романтизму, поряд з таким впливовими «родичами», як опера та симфонія. Дослідник красномовно пише про месіанство артиста-віртуоза та історичні процеси явища концертності (яке ширше від жанру) в цілому. Зауваги дослідника слід враховувати творцям мистецького середовища в країнах, далеких від прабатьківщини концерту. «З'явившись в останній чверті XVII ст., він [концерт] віддзеркалив зростаючі потреби суспільства у комунікації. Важливою причиною виникнення жанру концерту та його незмінної популярності, як у XVII, так і на початку XXI ст., став запит на яскраву творчу особистість – соліста – у його взаємодії з оркестром. Пошуки ідеальної моделі для художньо переконливого втілення дуалізму змагання і партнерства, можливість продемонструвати талант, артистизм і технічну вправність у суперництві з оркестром – усе сприяло посиленню зацікавленості концертом композиторами, виконавцями і публікою» (Ракочі, 2020 : 1). Ключові слова «комунікація», «творча особистість соліста», «оркестр» працюють як сталі маркери концертного жанру та стилю музикування.

Отже, В. Ракочі обирає іншу дослідницьку стратегію («еволюція інструментального концерту XVII–XVIII століть у його взаємодії з процесами

становлення і трансформацій оркестру»; курсив мій – Х.В.) (Ракочі, 2020 : 3), і тому аналітичний інструментарій (концептосфера) інший. І тому призма еволюції концерту в дзеркалі трансформацій європейського оркестру має бути провідною парадигмою при аналізі американського та китайського саксофонного концерту.

«Гене́за інструментального концерту має бути пов'язана не лише з жанром (хоровий концерт, тріо-соната, соната для труби, сольна інструментальна музика), але й з інституцією – оркестром.

Автор пише: «Суголосна дія трьох іманентних ознак інструментального концерту неможлива без оркестру. Концерт формують, по-перше, співдія двох (інколи і більше) неодмінно різних за кількістю учасників сторін: соліста (кількох солістів) і оркестру у процесі експонування, розвитку та підсумовування музичного матеріалу. По-друге, контраст звукової потужності, технік гри і виконавської манери учасників. По-третє, невпинна змагальність сторін як квінтесенція концерту, що набуває значення конститутивної жанрової ознаки завдяки перманентному прояву на всіх структурних рівнях композиції ... Ключовим чинником визнано наявність оркестру, який є сполучною ланкою між ними, позаяк саме він забезпечує достатній контраст звукових мас, виконавських манер і принципів викладу, що, своєю чергою, уможлиблює переконливе втілення змагальності» (Ракочі, 2020, : 21).

За основу подальшої екстраполяції положень концепції В.Ракочі на специфіку предмету пропонованої дисертації беремо наступні тези.

1. Етимон *concerto*, досить дискусійний, має такі значення: «латинське дієслово *concertare* (змагатися); його італійський омонім (погоджуватись); латинське дієслово *conserere* (спілкуватись). Найбільш універсальним визнано їх синтез, що віддзеркалює притаманне інструментальному концерту діалектичне поєднання суперництва і взаємодії» (там само : 19). Зазначена думка цілковито підпадає під характеристику, як розуміють китайські композитори цю жанрову дефініцію в творчій практиці сьогодення. Йдеться про спадкоємність у засвоєнні кращих історичних традицій європейської культури як моделі буття. (Хоча в окремих випадках у творах можна більш-менш точно відчутти принцип,

що є домінантним настільки, що входить в категорію стилю (навіть з елементами національної визначеності: наприклад, в концерти для саксофона з симфонічним оркестром Чу Ванхуа переважає *concertare* (змагатися); а концерта Лейлей Тянь – *conserere* (спілкуватись) з додаванням типово азійської споглядальності і внутрішньої гармонії соліста і його поведінки як частки всесвіту, без всякої індивідуалізації та демонізації партії соліста).

2. Взаємообумовленість соліста та оркестру ґрунтується на «теорії кореляції еволюційної співдії інструментального концерту та оркестру» (там само).

3. Три ознаки інструментального концерту за умови їх одночасної дії складають принцип концертності як спосіб мислення, і тому вже після Л. Бетховена він починає діяти і в інших творах, без позначених жанровою назвою «концерт» на титульній сторінці. Концерт, наче зірка притягує до себе інші жанри-супутники; і тому органічно виникає коло концертноподібних творів, яких теж можна залучати до аналізу споріднених проблем саксофонології (сюїта, програмний цикл, навіть кuartет).

Таким чином, можна підвести ризик, що різні генерації музикознавців підкреслюють в якості домінантного «ядра» наукового моделювання жанру концерту різні виміри (аспекти) його когнітивно-суспільного досвіду. Звісно, цей досвід розширює музикознавчу свідомість, охоплює новий матеріал, як ретроспективний, так і на перспективу творчої практики ХХ століття (зокрема саксофонного концерту).

Досвід виконавської когнітивістики в сфері саксофонного виконавства підказує необхідність обговорення співвідношення засобів виконавської виразності із національною поетику твору, що звучить. І в цьому сенсі перед аналітичними підрозділами дослідження пропонується визначення ключового поняття – **саксофонізм**: це **звучний тембро-образ інструмента; його соносфера, що регулюється звукоутворенням на інструменті, онтогенезом акустичних та тембрових характеристик, диханням і артикуляцією**.

У широкому розумінні **саксофонізм** – це система професійної підготовки саксофоніста, яка визначає **стиль мислення інструментом**, впливаючи на національну поетику твору (попри композиторський метод цитування мовних

елементів фольклору або їх інтеграції, що, безумовно, утворює стилістичні «орієнтири» на архетип національної мови).

Найбільш ціннісним є концепт «мислити інструментом», що відповідний ідеальному уявленню про *природу тембрової семантики саксофона* і його технічні характеристики (саксофонізм).

Найвищим рівнем виконавського мислення в сфері інструментального музикування є категорія «*національний стиль*» у форматі єдності в конкретному музичному творі композиторського і виконавського мислення на усіх рівнів втілення «національної картини світу» (світоглядно-ментального, музично-структурного та мовно-стилістичного, за І. Романюк).

Такою постає концертосфера саксофології:

- в центрі категоріальної системи когніції – постать саксофоніста, суб'єкта творчості (*homo interpretatus*, за Ю. Ніколаєвською);
- саксофон постає знаряддям його виконавського мислення і сприймається як *звуковий образ світу* в єдності його органологічних характеристик і сумарної семантичної амплітуди в показі образу людини;
- в свою чергу, звуковий образ світу утримує на собі множинну варіативність можливостей звучання саксофона, яку можна визначити як **саксофонізм в широкому, культуротворчому сенсі**;
- саксофонізм конкретного твору безпосередньо впливає на втілення національної визначеності твору, яка залежна від мовностильового комплексу автора музику і його приналежності до національного інтонаційного словника.

Таким чином, виконавська поетика і національно-стильовий контекст є системоутворюючими категоріями, тісно пов'язаними в акті творіння музики.

Китайська «гілка» саксофології. Роль саксофона в сучасному музичному мистецтві Китаю в англомовних джерелах гідно презентують праці Гао Сінь (Gao, 2016), Лі Хантао (Li, 2020), Чжан Сяо і Кайла Фір (Xiao Zhang & Kyle Fyr,

В українському музикознавстві праці, присвячені становленню саксофонного мистецтва у творчості китайських митців саме в аспекті національної поетики та її зв'язків із виконавською специфікою, не представлені. Хоча є винятки. Наприклад,

У працях Ю. Василевича (Василевич, 2008), М. Крупєя (Крупей, 2003), Л. Максименко (Максименко, 2013), Д. Зотова (Зотов, 2018) фігурує українське саксофонне мистецтво як складова європейської академічної музики.

Типологію виконавських стилів саксофоністів розробив Чжан Чі (Чжан Чі, 2023), яка враховує такий чинник концертного стилю, як імпровізація та каденція.

Пан Ботянь (Пан Ботянь, 2023) зробив перший крок до постановки складної та багатоукладної проблеми: чи можна стверджувати, що вже існує китайська школа саксофонного мистецтва? «У 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» (Пан Ботянь, 2023 : 20). І автору вдалося висвітлити стан одного з численних регіональних центрів Китаю – Сичуань, в яких активно розробляється цей напрямок виконавської культури сьогодення. Тобто новизну зазначено, як «комплексний аналіз етапів розвитку сичуаньської саксофонної школи впродовж перших 20 років її існування; а також досліджено особливості відкриття класу саксофона в Сичуаньській консерваторії в контексті міжкультурної співпраці» (там само : 27). Цей напрям заслуговує на увагу, оскільки опредмечує напрям музично-виконавської регіоністики, так само як це зробив Д.Зотов, надавши в один з підрозділів своєї кваліфікаційної праці характеристику полтавського осередку, в якому навчався (Зотов, 2018).

Нарешті, сучасна історична поетика саксофонного мистецтва містить дуже важливий напрям, пов'язаний безпосередньо з вивченням міжкультурного діалогу Китаю та України. Слід визнати, що цей напрямок висвітлено

фрагментарно (з відомих причин). Тим цінніше виглядають дослідження на цю тему, наприклад, Ло Кунь в статті «Концертні виступи саксофоністів з України та Росії в Китаї у 2013 – 2014 роках» (Ло Кунь 2014). І саме такого ретельного часопису мистецьких подій в середовищі саксофоністів світу не вистачає в музикознавстві, попри що поїдки, концертні виступи та майстер-класи українських саксофоністів в Китаї (як Ю.Василевич), або зацікавленість китайських здобувачів в отриманні освіти в Україні, зокрема в Харкові (як Чжан Чі, Хуан Вей, які приїхали спеціально в клас відомого саксофоніста професора В.В.Чурікова). Висновок: треба розвивати науково-саксофонний «блок» в системі музикознавства за рахунок самих саксофоністів і ставити такі завдання перед китайськими і українськими виконавцями, здобувачами другого та третього рівня освіти (апеляція до спеціалізації «саксофонологія»).

Резюме. Звернення до праць китайських дослідників, безумовно, вартує уваги української науки, однак вони не дають виконавцям вичерпну відповідь на проблемні питання. І це не провина авторів, скоріше – прояв такої вартісності художнього явища, яка не відразу розкриває сенси. Для нових поколінь слухачів Концерт символізує особливості національної поетики саксофонного виконавства Китаю.

Перейдемо до першого аналітичного підрозділу дисертації, в якому музикознавча думка «модулює» від європейської практики до стану музичної держави США, в якій саксофон може слугувати «візитівкою» національної культури ХХ століття.

1.3 Концерт для саксофона в творчості композиторів США

Жанр концерту для саксофона в національно-стильовому контексті американських композиторів ХХ століття вирізняється стійкою закономірністю: переважна більшість опусів адресована саме альт-саксофону, тоді як концерти для інших різновидів саксофонного сімейства помітно менш численні. Ця диспропорція не випадкова і зумовлена комплексом естетичних та інституційних чинників: акустично-виразовий «середній» регістр альту забезпечує найширшу палітру тембрових і технічних рішень у симфонічному

бенд-контексті; саме альт історично закріпився як «академічний» стандарт у педагогічних траєкторіях, університетських оркестрово-духових програмах і сольному репертуарі. Зрештою, виконавська інфраструктура (конкурси, замовлення, наявність солістів-альтистів) стабільно генерує запит на нові твори саме для цього інструмента. До числа значущих творів концертного жанру для саксофона в доробку американських композиторів відносяться 10 обраних нами зразків:

- Концерт для саксофона-альта з оркестром Пола Крестона (Paul Creston) Op. 26 (1941);
- Концерт для саксофона-альта та камерного оркестру Роберта Мучинські (Robert Muczynski); Op. 41 (1969);
- Концерт для саксофона-альта з оркестром Вільяма Олбрайта (William Albright) (1984);
- Концерт для саксофона-альта з оркестром Джона Гарбісона (John Harbison) (1986);
- Концерт для саксофона-альта та духового оркестру Девіда Масланки (David Maslanka) (1998/2003);
- Концерти для саксофона-альта з оркестром Френка Тічелі (Frank Ticheli) (2014), Кеннета Фукса (Kenneth Fuchs) (2012), Майкла Торке (Michael Torke) (2016); Концерт для саксофона Джона Адамса (John Adams) (2013);
- Концерт для саксофона (сопрано/альт) та духового ансамблю Дани Вілсон (Dana Wilson) (1998);
- Концерт для саксофона-сопрано та духового ансамблю Джона Макі (John Mackey) (2018);
- програмний твір «Вулична музика: блюз-концерт для саксофона-тенора з оркестром» Вільяма Руссо (William Russo, 1977);
- Концерти для квартету саксофонів Філіпа Гласа (Philip Glass) (1995);
- *Concerto grosso* для квартету саксофонів з оркестром Вільяма Болкома (William Bolcom) (2000).

Номінальна складова цього переліку підтверджує, що в американській

й традиції для саксофона виразно домінує альт-саксофон, що впливає з темброво-виразових і інституційних чинників: саме він стабільно забезпечує найширшу амплітуду кольору та артикуляційної рухливості у симфонічному й бенд-контекстах, підтриманий освітньою інфраструктурою, затребуваністю як на естрадній, так і на академічній сцені. Втім, попри домінування альту, американський репертуар охоплює помітні зразки для інших голосів саксофонного сімейства та ансамблевих форм, що дозволяє окреслити жанрове поле концерту ширше за одну «нормативну» одиницю.

Відтак у цьому підрозділі пропонується системний огляд концертів для різновидів саксофона – альту, тенора, сопрано, баритона; для квартету саксофонів і в жанровій моделі *Concerto grosso*. Критерієм відбору матеріалу слугують «опорні точки» виконавського репертуару саксофоністів, що репрезентують як домінування альтового голосу, так і альтернативні варіанти. Така репрезентація дозволить, з одного боку, простежити естетичну «норму» альтового концерту (в розмаїтті неоромантичної, модерністської, постмінімалістської стилістики), а з іншого – побачити, як американські композитори переозначають темброво-драматургічний потенціал сопрано й тенора, експериментують із баритонвою «опорою» у великих формах і розгортають ансамблеві версії жанру (квартет як сольний «персонаж», *Concerto grosso*). У цьому підрозділі подаємо системний огляд репертуару, що репрезентує як «ядро» альтового концерту, так і альтернативні конфігурації: Концерт для саксофона-альта та духового ансамблю Стівена Браянта; Концерт для саксофона-сопрано Джона Макі; Концерт для саксофона-тенора Девіда Бейкера; Концертино для саксофона-баритона Роберта Нельсона; Концерт для квартету саксофонів Філіпа Гласса; *Concerto grosso* для квартету саксофонів Вільяма Болкома. Такий ракурс дозволяє простежити еволюцію альтової «домінанти», зіставити камерно-ансамблеві моделі квартету (Гласс, Болком) із сольними наративами сопрано й тенора (Макі, Бейкер) та, зрештою, окреслити, яким чином позаальтові практики не заперечують канон, а переозначають його, вносячи до американського саксофонного концертного дискурсу нові темброві полюси, фактурні баланси й сценічні стратегії. Саме у варіативному полі і

співвідношень уможлиблюється аргументований аналіз специфіки «альтової домінанти» в саксофонному виконавстві, межі її універсальності та роль «неальтових» практик у підтриманні жанрової динаміки та образу саксофона в американській виконавській традиції.

Історично склалося так, що в США саксофон знайшов свою нішу спершу в неакадемічній сфері – у водевілі, військових оркестрах і джазових ансамблях, тоді як провідні композитори Європі (К. Дебюссі, Вінсент д'Анді, Ж. Ібер) відчували потенціал інструмента й писали для нього.

Саксофон надзвичайно придатний до увиразнення камерної інтимності та своєрідних тембрових амплуа сольної висловлювання (від лірики до гротеску). Однак лише в середині ХХ століття репертуар дозволив інструментові розквітнути як віртуозний і виразний голос у виконанні блискучої генерації інтерпретаторів – Марселя Мюля, Сігурда Рашера, Сесіла Лісона, Жан-Марі Лондекса, Фреда Хемке, Юджина Руссо, Дональда Сінти. Надзвичайно високий артистичний рівень цих солістів став натхненням для замовлення десятків нових творів.

У дослідженні Чжан Чі «Типологія виконавських стилів у творчості для саксофона» (Чжан Чі, 2023) відмічається вплив французьких композиторів другої половини ХХ століття на творчість їх американських колег, оскільки саме завдяки цим міжкультурним контактам у кількох важливих вимірах сформувалися риси, що нині визначають обличчя сучасної американської школи академічного виконавства на саксофоні. Хоча в означений період саме у Сполучених Штатах саксофон остаточно утвердився передусім як інструмент неакадемічної сфери (насамперед джазу), академічне виконавство на цьому інструменті тривалий час залишалося на периферії музичного життя. Вагому роль у зміні цієї ситуації відіграла нова генерація композиторів і виконавців, пов'язаних із Паризькою консерваторією, яка стимулювала розвиток саме академічного саксофонного мистецтва у США.

Чжан Чі у своєму дослідженні справедливо наголосив: «... особливого значення набуває творчість композиторів, чия діяльність суттєво сприяла збагаченню та розширенню репертуару академічного саксофона, – П'єра-Макса

Жана Рів'є (Франція)¹⁵, Леслі Бассета й Вільяма Олбрайта (США)» (Чжан Чі, 2023: 58). Зазначені автори глибоко усвідомлювали темброво-виразові можливості, технічний діапазон і стильову гнучкість саксофона. Леслі Бассет навчався у Олів'є Мессіана (до того – в класі Артюра Онеггера), а згодом сам викладав композицію, зокрема Вільяму Олбрайту¹⁶. У 1948-1962 роках він поділяв цю посаду з Даріусом Мійо.

У 1960-ті американські композитори Пол Крестон, Леслі Бассетт, Вільям Генрі Кауелл, Алек Вайльдер створили визначні твори для саксофона, а в період між 1975 і 2005 роками з'явився величезний масив якісних композицій (Stambler, 2009).

Перейдемо до аналітичних есе, присвячених знаковим композиціям згідно вказаних вище персоналій.

Концерт для саксофона-альта та духового ансамблю Стівена Браянта

Музичні інтереси Стівена Браянта (Steven Bryant)¹⁷ (нар. 1972, Літл-Рок, Арканзас) охоплюють широкий спектр стилів, а його творчий доробок включає численні твори для духового оркестру, симфонічного оркестру, електронні та електоакустичні композиції, камерну музику, а також музику для веб-середовища. Він вивчав композицію під керівництвом Джона Корильяно (John Corigliano) в Джульєрдській школі (The Juilliard School); Сінді МакТі (Cindy McTee) в Університеті Північного Техасу (University of North Texas) та Френсіса МакБета (Francis McBeth) в університеті Вашита (Ouachita University).

Музика Стівена Браянта відзначається структурністю та полісемантичністю: у ній поєднуються ліризм, дисонанс, тиша, модерновий гротеск і гумор. Лаконічні, майстерно сконструйовані твори завоювали популярність як з боку слухачів, так і виконавців. Його знаковий твір *Ecstatic Waters* для духового оркестру та електроніки став одним із найчастіше виконуваних творів у світі: за перші п'ять сезонів він прозвучав понад 250 разів.

¹⁵ Жан Рів'є працював у Паризькій консерваторії як провідний професор композиції (починаючи з 1948 року і аж до виходу на пенсію в 1966 році, разом із Даріусом Мійо.

¹⁶ Олбрайт став лауреатом численних премій і відзнак. У дисертації Чжан Чі вказано, що «він отримав стипендію Фулбрайта для удосконалення композиторської майстерності в Парижі та проходив навчання під керівництвом Олів'є Мессіана (Чжан Чі, 2023: 58).

¹⁷ (Bryant, <https://www.stevenbryant.com/biography>). (Bryant <https://www.stevenbryant.com/biography>).

У 2015 році оркестрова версія була вперше виконана Оркестром Міннесоти й отримала одностайну захопленість і визнання. Син професійного трубача й музиканта-педагога, Браянт надає великого значення музичній освіті, а його творчий доробок включає чимало творів для юних музикантів. У 2014–2015 році Стівен Браянт обіймав посаду запрошеного почесного професора композиції (Distinguished Visiting Professor of Composition) в University of North Carolina Greensboro.

У саксофонному мистецтві американської школи XX століття постать Пола Крестона є знаковою: його Соната та Концерт для саксофона й досі належать до найзатребуванішого ядра академічного репертуару саксофоністів. Вони не лише закріпили інструмент у статусі повноцінного соліста, але й створили мовно-стильові орієнтири для кількох наступних поколінь композиторів.

Концерт для саксофона-альта Стівена Браянта є одним із показових прикладів переосмислення спадщини Крестона (так би мовити на «новому витку» еволюції композиторського процесу). Йдеться про те, що композитор звертається до жанрово-стильової моделі Сонати Крестона, трансформуючи її під кутом зору *нового типу мислення* – посттональної гармонії, полістилістики та джазової імпровізаційності. Саме в такому контексті доцільно розглядати подальший аналіз концерту С. Браянта – як сучасний діалог із класичними взірцями американського саксофонного канону.

Написання Концерту для саксофона-альта С. Браянта – це непоодинокий випадок, коли композитор надзвичайно глибоко вивчає не лише інструмент, враховує його технічні та виражальні можливості, а орієнтується, насамперед, на особистість конкретного виконавця – **Джо Лаллова** (Joseph Lulloff). Факт, що адресатом став класичний саксофоніст, який майстерно володів також і мистецтвом джазової імпровізації, зумовив особливу «портретність» звукового образу саксофона: С. Браянт досліджує характер, виконавську манеру, дихання, драматургічне мислення соліста. У цьому сенсі історія створення концерту є своєрідною «передмовою» до його музичної драматургії, оскільки всі ключові сюжетні моменти – замовлення, добір матеріалу, робота з імпровізацією,



— пов'язані з мережею особистої композиторсько-виконавської комунікації. Як зазначає автор, «Концерт для альт-саксофона є моїм третім концертом, що певною мірою іронічно, адже я завжди казав, що не люблю концертів і ніколи не планував їх писати. Цей твір став особливим викликом, оскільки альт-саксофон був моїм інструментом у старшій школі та коледжі. Можна було б подумати, що це полегшить процес композиції, проте я зрозумів, що мушу відкласти убік власні обмеження як виконавця, зокрема той факт, що не грав регулярно протягом останніх двадцяти років, і натомість дослідити неймовірну віртуозність соліста, для якого написано цей твір, – Джозефа Лаллова. Я прагнув продемонструвати як його технічну майстерність, так і виняткові здібності до джазової імпровізації, аж до того, що під час спільної роботи над твором записував і транскрибував деякі його імпровізації. Усі три частини концерту побудовані з єдиного мотиву, який, у свою чергу, виведений із початкових нот Сонати для альт-саксофона Пола Крестона – одного з базових творів сольного саксофонного репертуару, який я сам виконував у студентські роки як музикант-теоретик/виконавець» ().

Історія створення Концерту для саксофона-альта Стівена Браянта нерозривно пов'язана з багаторічними дружніми зв'язками між Говардом Гурвіцом (Howard Gourwitz), диригентом Кевіном Седатолом (Kevin Sedatole) і саксофоністом Джо Лалловим (Joseph Lulloff). Дослідник творчості С. Браянта Честер Дженкінс (Jenkins, 2018) вказує, що наприкінці 1990-х років Гурвіц, колишній учасник Michigan Marching Band, повернувся до колективу як «дорослий новачок», що стало початком його тісної дружби із Седатолом, а згодом і знайомства з Лалловим, палким прихильником саксофона. З часом саме Гурвіц став ініціатором і меценатом майбутнього Концерту, наполегливо озвучивши С. Браянту ідею написати твір спеціально для Лаллова. Паралельно Седатол і Лаллов обговорювали можливість замовлення нового концерту для Michigan State University Wind Symphony, а вирішальним кроком стало знайомство Лаллова з Концертом для ансамблю духових інструментів (Concerto for Wind Ensemble) Браянта: виконавця вразив спосіб композиторського трактування тембру саксофонів в оркестровій фактурі (Jenkins, 2018: 12).

У 2012 році, під час конференції American Bandmasters Association, Браянт почув виконання Лалловим Концерту для саксофона-сопрано Джона Макі й був настільки вражений його звучанням на межі чутності, що побачив у ньому ідеального адресата для майбутнього твору. Відтоді робота над концертом набуває чітких обрисів: Лаллов надсилає композиторові записи власних інтерпретацій та улюблених творів, зокрема, Дезенкло (Alfred Desenclos), Даля (Ingolf Dahl), Хуси (Karel Husa), просить зробити новий твір максимально віртуозним, а згодом навіть пропонує орієнтуватися на драматургічні рішення концерту для кларнета Джона Корильяно (Jenkins, 2018: 13). Так формується концепція Концерту для саксофона-альта як результату тривалої дружби, цілеспрямованого замовлення та тонкого врахування індивідуальності соліста.

У січні 2014 року Лаллов спеціально прилетів до Північної Кароліни, щоб у форматі творчої лабораторії попрацювати з Браянтом над матеріалом концерту. Під час суботньої ранкової сесії композитор надав Лаллову матеріал з третьої частини, попросив імпровізувати над ним і записав близько десяти хвилин цієї імпровізації. Того ж дня обговорювалися й конкретні технічні деталі: швидкі висхідні глісандо у фіналі третьої частини, верхня межа регістру *altissimo*, можливі ефекти наприкінці твору. Власне Джо Лаллов запропонував «freak out»-прийом, який згодом утілено в кульмінації третьої частини (тт. 238–239) (Jenkins, 2018: 14). Після від'їзду соліста Браянт продовжив обробляти записаний матеріал; при цьому друга частина стала останньою, яку він завершив – буквально за кілька тижнів до прем'єри (там само).

Особливо показовим є спосіб, у який імпровізації Лаллова інтегровано до партитури. По-перше, композитор транскрибував окремі фрагменти й «вмонтував» їх у серединний розділ другої частини, радикально змінюючи її «світ»: на тлі статичної, повільної фактури (подвійний метр, половинна дорівнює 45) саксофон вступає «поза метром», у темпі чверті = 132–136, створюючи враження одночасного співіснування двох часових площин (Jenkins, 2018: 15). По-друге, епізод тт. 118–132 є майже прямою транскрипцією імпровізації Лаллова, вилученою з первісного темпового контексту (третьої частини) та ритмічно модифікованою; довкола цього соло Браянт вибудовує

«серпанкові» гармонії, фактично композиційно реагуючи на матеріал виконавця, який, у свою чергу, виник із попередніх авторських ідей (Jenkins, 2018: 15). Так постає своєрідна схема «композитор – імпровізатор – композитор», у якому творення форми йде крізь фільтр індивідуальної виконавської свідомості.

Світова прем'єра Концерту для саксофона-альта відбулася 22 квітня 2014 року: соліст – Джо Лаллов, диригент – Кевін Седатол, оркестр – Michigan State University Wind Symphony; замовником твору виступив Говард Гурвіц (Jenkins, 2018: 16)¹⁸.

Структура концерту й музична мова твору демонструють свідому установку на полістилістичний синтез. Центральним інтонаційним елементом є мотив із перших нот Сонати для саксофона-альта Пола Крестона *Op. 19*, який Браянт інтерпретує як п'ятизвучний «звукосимвол» і перетворює на універсальний «конструктор» для мелодичних, гармонічних і тембрових звучностей. Вже у вступних тактах першої частини проводиться партія альт-саксофона соло, і композитор подає інверсійний варіант головного мотиву: починаючи з третього звуку (ля малої октави), лінія піднімається до першого (ре першої октави) й повертається назад, створюючи новий мелодичний контур на основі висхідної моделі.

Далі розвиток відбувається через секвенції з використанням звуків мотиву, які повторюються в різних його варіантах і «зчіплюють» одне проведення з іншим, забезпечуючи безперервність лінії та наскрізну логіку розвитку – на кшталт симфонічному методу. У діалогах соліста й дерев'яних духових (від т. 19 і далі) ті ж самі контури мотиву з'являються в партіях інших інструментів ансамблю, вибудовуючи поліфонічну тканину.

Поступово мотив переходить із площини мелодики до гармонічного розвитку: у тт. 35–39 у партіях саксофонів і кларнетів виникають два тетраборди, побудовані на перших чотирьох звуках мотиву, зміщені один співвідносно одного на півтону. У т. 63 валторни й тромбони формують пентахорд A–G–E–F–A^b, що функціонує як статична опора під пунктирною

СОЛО-ЛІНІєю. Далі басова лінія фаготів, бас-кларнетів і контрабаса (тт. 79–86) озвучує варіант мотиву у збільшенні з октавними зміщеннями окремих ступенів. Водночас із цим соліст над виконує складну хроматизовану мелодію, також побудовану на основі головного мотиву. Кульмінаційною зоною гармонічного розвитку мотиву можна вважати епізод (тт. 116–123), в якому мідні інструменти, через терасоподібні вступи, нашаровують усі п'ять звуків мотиву, перетворюючи його на потужну вертикаль. Тут уперше чітко постає ще один ключовий елемент концерту – акордовий хід $B \flat m - A/F+5 - D/E \flat 9+5,6 - G/Gm-5,7 - G \flat$ із твору Браянта *Solace*. Хроматична логіка цієї акордової послідовності виявилася ідеально сумісною з мотивом Крестона, на що вказує дослідник творчості композитора Дженкінс (Jenkins, 2018: 32). У першій частині ця послідовність спершу з'являється у прихованому вигляді, а згодом – у більш прозорих гармонічних контекстах; вона ніби «вростає» в тематичну «тканину» концерту, готуючи її центральну роль у другій частині.

Звернення композитора до власного музичного тексту в новому творі можна розглядати як прояв композиторської рефлексії. У такому разі автор не просто займається самоцитуванням, а власне осмислює попередній досвід, переналаштовує знайдені раніше інтонаційно-структурні моделі в іншому художньому контексті. Це свідчить про внутрішню стильову визначеність і континуальність його індивідуального стилю, усвідомлену роботу з власним творчим досвідом.

Друга частина виконує функцію сучасної чакони (за спостереженням Дженкінса (Jenkins, 2018): вказана вище послідовність акордів – спершу в тональності соль-мінор – формується поступово, у «редукованому» варіанті – подаються окремі звуки акордів, а згодом набуває повноцінного звучання завдяки участі кларнетів, труб і тромбонів (g-moll, B-dur, As-dur).

На тлі остинатної пульсації в партії фортепіано з'являється різкий контраст – соло саксофона в стилі *bebop*, ще й в іншому темпо- часовому вимірі (чверть = 126–132) і спочатку навіть не синхронізується з ансамблем (що лишається в темпоритмі половинної тривалості = 45). Тут із особливою

виразністю проявляється здатність композитора інтегрувати джазову імпровізаційну лексику в академічний формат структурного мислення. Фрагменти, записані під час їхньої сесії, Браянт буквально «вплітає» у фактуру другої частини: короткі «спалахи» швидкого темпу накладаються на повільну гармонію, створюючи «дихотомічний» ефект, а у тактах 118–132 соло майже повністю відповідає транскрипції імпровізації, хоча й «вивернуте» з первісного контексту й опрацьоване гармонічно. Пізніше знакова акордова послідовність повторюється в інших тональностях: в ля-бемоль мінорі (т. 41) та в соль мінорі (т. 58), щораз поєднуючись із варіантами «мотиву Крестона». Особливо виразно це спостерігається в т. 100, коли валторни, починаючи з п'ятого ступеня, вплітають цей мотив у тональний контекст h-moll / B-dur.

Каденція з авторською вказівкою «імпровізувати на основі центрального мотиву твору або використати каденцію з сайту композитора» (т. 132) окреслює кульмінацію другої частини, фокусуючи увагу на індивідуально-виконавській інтерпретації. Далі, на тлі майже статичної гармонії (A b та E b у перкусійних інструментів) розгортається поступовий динамічний підйом, у якому труби й валторни проводять «мотив Крестона» в ритмічному збільшенні та з октавними зміщеннями.

Третя частина концертного циклу повертає слухача в простір максимальної динаміки й віртуозності. Тут «мотив Крестона» зазнає найбільш радикальних трансформацій: замість плавної хвилеподібної лінії – різка «кутова» висхідна фігура з великим скачком від третього ступеня, а завершальний, п'ятий звук мотиву композитор підіймає на півтону вище за початковий, що утворює низхідну квінту з виразним каденційним ефектом. Цей модифікований варіант з'являється спочатку в сольній партії саксофона (т. 6), потім у партіях кларнетів, фаготу та бас-кларнету й надалі слугує опорним матеріалом для продовження мотивного розвитку (тт. 15–17). Щільна фактура із пасажів з шістнадцятих тривалостей, кластерами у фортепіано та короткими репліками мідних інструментів будується на перманентних проведеннях того самого мотиву.

послідовності D–C–A–A#–C#, випромінюючи виразний джазовий відтінок (т. 19). Після тривалого викладення активної дрібної моторики Браянт створює ефектний контраст: у фрагменті близько т. 53 і знову в т. 62 мідні (валторни, еуфоніум) виконують мотив у ритмічному збільшенні (четвертні тривалості). Далі композитор надає солістові можливість яскравої імпровізації (тт. 74-90), на тлі розрідженої фактури (флейти, перший альт-саксофон, труба з сурдиною, валторни, фортепіано, бас, вібрафон, всі інструменти звучать на динаміці *mf*); це успішно підтримує прозорість звучання кульмінаційного розділу.

У середньому розвиваючому розділі фіналу концертного циклу фактура час від часу «просвітлюється»: зокрема, у т. 148 соліст вступає в ніби гумористичний діалог із флейтами й гобоями, його фрази подекуди дублюються флейтою пікколо в октаву, а *growl*-ефекти в *altissimo*-регістрі партії соло-саксофона різко контрастують із легким, «яскравим» тембровим середовищем оркестру. Наближаючись до фіналу, композитор знову «запускає» процес наростання: у тт. 188 і далі соло фрагментується короткими фразами з *crescendi* та *sforzando* у труб, в той час як низькі дерев'яні й контрабас формують висхідну лінію, виведену з мотиву (F#–E–C#–D–F), а в гобоїв звучить інший його варіант (A–G–E–F–G#). Це створює багатошарову тканину, де довгі, «важкі» лінії протиставляються віртуозним фігураціям соліста. У т. 210 у соліста звучить широка експресивна мелодія, похідна від основного мотиву, «накладаючись» на мелодичну лінію валторн. Далі партія соліста переходить до максимально екстремального регістру й техніки: ріпи, обертони, *scream*-ефекти, язикове тремоло, складні пасажі у регістрі *altissimo*, у яких «мотив Крестона» зберігається лише як глибинний структурний «скелет», цілковито замаскований октавними зміщеннями й великими інтервальними стрибками.

Отже, концерт С. Браянта для саксофона-альта з духовим оркестром постає як циклічна полістилістична композиція, у якому історично маркований «мотив Крестона», акордовий хід із *Solace* (автоцитата), посттональна гармонія, мінімалістична варіаційність і джазова імпровізаційність не просто співіснують, а примножують *ефект стилю твору*. При цьому центральним об'єднавчим

ЧИННИКОМ, на нашу думку, є не лише інтонаційний мотив, закладений в основу композиції, а й особистість Джо Лаллова – його стиль музикування як звуковий ідеал. І не через технічні можливості соліста-віртуоза, а саме через **тип імпровізаційного мислення**. У цьому сенсі концерт може розглядатися як показовий приклад сучасної композиторсько-виконавської комунікації в академічному саксофонному мистецтві, де індивідуальність соліста стає повноцінною складовою композиційної стратегії.

Девід Бейкер. У науково-біографічному вимірі постать Девіда Натаніеля Бейкера (нар. 1931) постає як одна з ключових у становленні американської академічної джазової освіти та композиторської практики «третьої течії» (*Thid Stream*). Від 1966 року він викладав в Університеті Індіани в Блумінгтоні, де обіймав звання почесного професора музики у Школі музики імені Джейкобса та очолював кафедру джазових студій; із 1991 року працював художнім і музичним керівником джазового оркестру Смітсонівського інституту (Smithsonian Jazz Masterworks Orchestra). Його професійний авторитет засвідчують запрошення до журі Пулітцерівської премії у номінації «Листи, драма і музика» (1995, 1996, 2001, 2003, 2004, 2007), керівні ролі в Міжнародній асоціації викладачів джазу, членство в Національній раді з питань мистецтв, робота в радах Ліги американських симфонічних оркестрів, головування в Консультативній раді з джазу при Центрі імені Кеннеді та в секції джазу, народної й етнічної музики Національного фонду мистецтв США.

Композиторська діяльність митця відзначена широким спектром нагород: номінацією на Пулітцерівську премію за «Концерт для контрабаса соло, джазового оркестру, квартету флейт, квартету валторн та струнного квартету» (1973), грантом Національного фонду мистецтв, почесним званням «Посол мистецтв» (1995), премією «Майстер американського джазу» (2000), ювілейною медаллю Смітсонівського інституту до двохсотріччя (2002) та відзнакою «Жива легенда джазу» Центру імені Кеннеді (2007) (Higgins, 2016).

Академічна підготовка Бейкера пов'язана з Університетом Індіани, де він 1953 року здобув ступінь бакалавра музичної освіти, а 1954 року – магістра



освіти, вивчаючи композицію в класі Бернгарда Гайдна та Хуана Оррего-Саласа. У 1959–1960 роках, як стипендіат програми імені Діззі Гіллеспі, він навчався в літній джазовій школі в Леноксі, де опановував джазову теорію під керівництвом Джорджа Рассела, історію джазу у Маршалла Стернса та Гюнтера Шуллера, а також удосконалював гру на тромбоні в Джей Джей Джонсона й Боба Брукмаєра. Після травми, що унеможливила подальшу виконавську кар'єру тромбоніста, Бейкер уже в дорослому віці опанував віолончель під керівництвом Леопольда Терашпульського, Гельги Вінонд та Яноша Штаркера, що помітно позначилося на його подальшій оркестровій і камерній стилістиці, про що докладно пише дослідник його творчості (Gilley, 2009 : 2). Як теоретик і педагог він став одним із перших систематизаторів джазової освіти: автор понад шістдесяти книжок, у яких вибудував методологію імпровізації, гармонії, ритміки та ансамблевої практики, спираючись на власні дидактичні потреби й усвідомлені «прогалини» наявної літератури.

Окрім власних праць, Д. Бейкер писав передмови до досліджень Натана Девіса («Афроамериканська музика», «Нариси про джаз», 2002) та Аарона Горна («Музика для мідних духових афроамериканських композиторів»), редагував збірники «Гуманітарні науки крізь призму афроамериканського досвіду» (1976), «Чорний композитор говорить» (1978) і «Нові перспективи джазу» (1990), активно публікувався в наукових журналах і популярних виданнях. (Lin, 2016).

Композиторський каталог Девіда Бейкера для саксофона є показовим для еволюції напрямку «третя течія» та симбіозу джазу з академічною оркестровою традицією: шість концертів для саксофона (зокрема «Концерт для тенор-саксофона з оркестром» (*Concerto for Tenor Saxophone and Orchestra*, 1987); «Концерт для альт-саксофона з оркестром» (*Concerto for Alto Saxophone and Orchestra*, 1989/2004); «Еллінгтони: фантазія для саксофона з оркестром» (*Ellingtones: A Fantasy for Saxophone and Orchestra*, 1987/1988); «Паралельні площини» (*Parallel Planes*, 1993); «Концерт для джазового альт-саксофона з оркестром» (*Concerto for Jazz Alto Saxophone and Orchestra*, 2002)), низка творів

ста з камерними складами («Обличчя блюзу: фантазія для альт-саксофона та саксофонного квартету» (*Faces of the Blues: A Fantasy for Alto Saxophone and Saxophone Quartet*, 1988); «Фантазія для альт-саксофона, квартету віолончелей та соло ударних» (*Fantasy for Alto Saxophone, Cello Quartet and Solo Percussion*, 1977); «Альто» (*Alto*) для альт-саксофона та джазового ансамблю), камерні дуети («Дует для двох альт-саксофонів» (*Duet for Two Alto Saxophones*, 1990)) і композиції для квінтету саксофонів із ритм-секцією (Johnson, 2019).

Естетичні погляди Д. Бейкера на творчість, беручи початок у навчанні з Георгом Расселом і Гюнтером Шуллером—двома «архітекторами» напрямку *Third Stream*— базуються на платформі оригінального синтезу джазових і класичних елементів і зважаючи на експерименти з альтернативними техніками письма. На тлі жанрових викликів «третьої течії» – від артикуляційної норми оркестру до проектування великої форми, що узгоджує циклічну природу джазової імпровізації з тематичним контрастом симфонічного мислення –Д. Бейкер послідовно шукає баланс між очікуваннями кожної традиції й виробляє власні структурні рішення. У підсумку його діяльність утворює цілісну модель митця-практика і мислителя, у якій композиторська, педагогічна, інституційна та просвітницька діяльність поєднуються в єдину культурну програму, що істотно вплинула на академізацію джазу в США та на формування сучасних стандартів його викладання й виконання.

Концерт для саксофона-тенора з оркестром Девіда Бейкера (1987) постає як зразок органічного поєднання класичної концертної форми з джазовою імпровізацією та «подвійною» інструментовкою, де джазова ритм-група (фортепіано, контрабас, ударні) функціонує як окремий шар разом із інструментами симфонічного оркестру. Твір написано 1987 року на замовлення Ерні Крівди; прем'єра відбулася 16 січня 1988 року у Drury Theater (Клівленд, Огайо) (Gilley, 2009: 18). Концерт традиційно має три частини, загальна тривалість близько 19.45. Технічно партія соліста орієнтована на володіння розширеною джазовою гармонією та стилістикою таких напрямів, як *bebop* та

post (hard)bop (пентатоніка, квартові структури, альтеровані акорди), з виходом у регістр *altissimo* до звуку «соль»; оркестрове письмо ритмічно вельми деталізоване, особливо це помітно в третій частині під час супроводу імпровізацій. Структура тричастинного циклу дотримується моделі «традиційного сонатного алегро: перші дві частини мають експозиційно-розробкові процеси з тематичними поверненнями, тоді як третя відверто тяжіє до джазової композиції та формотворення остинато/блюзового типу», – відзначає дослідник (Gilley, 2009: 19).

У першій частині концерту музична дія розгортається як безупинний біг: дерев'яні духові задають пульсуючу фігуру, її підхоплюють мідні, після чого струнні в унісон проводять головну тему, яку невдовзі переосмислює тенор-саксофон. Уже на етапі переходу до другої теми соліст виходить у простір вільнішої, «модальної» імпровізації над майже незмінним гармонічним фоном: відчувається послідовне зміщення опорних ладових зон, завдяки чому музика ніби повільно змінює освітлення, хоча гармонічна основа залишається спокійною. Паралельно оркестр ускладнює ритмічний малюнок: при зовні стабільному розмірі слухач починає відчувати «подвійне дно» пульсу, з'являється враження накладання різних метричних шарів, що підсилює внутрішню напругу. Друга тема звучить м'яко й співуче, з виразною риторичною інтонацією, і за характером різко контрастує моторній першій. Подальший розвиток будується на чергуванні чітко виписаних оркестрових епізодів із зоною імпровізацій, де переважає джазово забарвлена гармонія й хроматичні ущільнення, які непомітно, але надійно цементують велику форму.

В окремі моменти оркестр поводить як повноцінний біг-бенд: мідні інструменти ведуть типові «бекграунди», ударник працює у складній, пружній манері, що асоціюється з грою провідних джазових барабанщиків, і вся фактура набуває енергії концертного джазового виступу. У репризі головна тема повертається в «класичнішому» оркестровому звучанні зі струнними та ударними, що вимагає від соліста і колективу чіткого перемикання між симфонічною й джазовою моделями мислення в межах одного розділу.

Повільна друга частина виконує роль емоційного «приглушення» й контрасту. Вона відкривається майже декламаційним сольним вступом тенор-саксофона на тлі застиглої стриманої гармонії струнних; тут надзвичайно важливими стають чистота інтонації й відчуття внутрішнього дихання фраз. Згодом струнні переходять до безперервного, плавного звучання, а в оркестрі з'являється пульсуючий ритмічний мотив, що передається між дерев'яними, мідними та групою ударних з фортепіано й контрабасом, створюючи ніби м'який «килим» для імпровізації соліста над майже незмінною гармонією. Тематичний шар збагачується поліфонічними перегуками між групами, а друга тема, яку спільно проводять саксофон і альти з подальшим камерним діалогом із віолончеллю, вимагає тонкого ансамблевого узгодження фразування й тембру.

Центральний розділ побудована як послідовність варіантів класичної блюзової формули в різних тональних площинах: кожне нове коло додає гармонічної напруги за рахунок характерних джазових змін і хроматичних наближень, створюючи сприятливий простір для імпровізаційної фантазії всієї ритм-групи. Після спрямованого наростання енергії й короткого «спалаху» у високих регістрах дерев'яних і струнних настає стримане повернення початкового матеріалу: перша тема знову з'являється у спокійному темпі, на тлі тремоло литавр і витриманих звуків струнних, поступово заспокоюючи напругу й непомітно підводячи слухача до фіналу без паузи.

Третя частина, швидка й енергійна, спирається передусім на джазову логіку. На початку соліст імпровізує у вільнішій модальній манері над довгими, утримуваними звуками басових інструментів, після чого поступово формується подвійна опора: характерний пульсуючий рух у басу та коротка, наполеглива фігура в мідних. На цьому тлі дерев'яні й струнні розгортають широку, співучу лінію, яка зберігає внутрішній зв'язок із попередніми тематичними елементами твору. Перехід до другої теми здійснюється через поступове нарощування активності соліста й оркестру, збільшення дрібних тривалостей у партіях дерев'яних та струнних інструментів; одним із найбільш вразливих моментів циклу є унісонний дует тенор-саксофона й сольної труби без будь-якого супроводу: обидва виконавці повністю відповідають і за пульс, і за інтонаційну



Далі другий тематичний матеріал розкладається на фрагменти, які переходять до дерев'яних на тлі комбінованого ритмічного пульсу ритм-групи, струнних і ударних. Середній розділ переносить музику в ще виразнішу блюзову площину із характерним тридольним кроком і подовженими гармонічними колами: послідовне зміщення тональних центрів, ходи через півтон і типові джазові завершальні формули створюють відчуття «розгойданого» простору, у якому оркестр супроводжує спосіб гри, близький до біг-бенду, передаючи короткий остинатний ритмо-гармонічний малюнок від високих інструментів до низьких.

У репризі повертається основна тема на тлі знайомого остинато, після чого композитор дозволяє короткий сегмент імпровізації, позначений вказівками грати максимально натхненно й насичено, у дусі найінтенсивніших зразків модерного джазу: струнні при цьому тримають повільні довгі значення, а соліст із ритм-секцією ніби виходять «поза метр» (*off-beat*), нагнітаючи внутрішню напругу. У коді оркестр переходить до щільного звучання, ніби «засвічуючи» одразу всі основні звуки використаного ладу, поступово проводячи динаміку від ледве чутного *pianissimo* до максимального напруження, після чого звук ніби «завмирає», залишаючи враження завершеної, проте відкритої в своїй модальній атмосфері подорожі.

Взаємодія соліста й оркестру впродовж циклу вимагає чіткої стилістичної диференціації: у «класичних» фрагментах – кантиленна артикуляція, фразова дисципліна та баланс із прозорим супроводом; у «джазових» – свінгова мікроритміка, відчуття «пружного» таймінгу, вміння інтегруватися з бекграундами мідних. Гармонічна та ладоінтонаційна мова поєднує дорійські звукоряди, альтеровані домінанти, тритонові симетрії, октатонічні/цілотнові звукоряди та блюзові послідовності з системними підмінами; імпровізаційна лексика спирається на пентатоніку, кварто-квінтові композиторські конструкції, хроматику і «інтервальне» мислення. Ритмічна площина побудована на багаторівневих метричних ілюзіях ($3/4 \leftrightarrow 6/8$, локальні $5/4$), які соліст має інтерпретувати як драматургічні напруги, а не як механічні труднощі.

виконавському плані Концерт містить низку практичних акцентів: підтримання динамічної перспективи з домінуванням соліста на передньому плані й прозорим оркестровим тлом; витривалість дихання та економіка зусиль у протяжних модальних розділах; узгодження інтонації в унісонах із групами струнних/труби та в камерних дуетах; свінгова єдність із ритм-секцією в епізодах «біг-бендового» супроводу; точність у високорегістрових пасажах і контроль *altissimo*-регістру. У підсумку твір репрезентує модель «подвійної компетентності» виконавця: глибоке знання класичної фразеології й оркестрової стилістики поєднується з повноцінною джазовою імпровізаційною мовою, що засвоює модально-хроматичні техніки й блюзові процедури в межах симфонічної драматургії. Це й визначає особливу художню вагу концерту Бейкера у сучасному репертуарі для саксофона з оркестром.

Джон Макі в сучасній американській композиторській школі посідає помітне місце як автор, що сформувався під впливом знаного композитора Джона Корільяно та проявив себе в усьому спектрі жанрових форматів – від камерних ансамблів до творів для симфонічного оркестру; останніми роками він набув особливої ваги у сфері репертуару для духових оркестрів. Одним з його ключових творів є Концерт для саксофона-сопрано та духового оркестру (2007), в якому поєднується віртуозна партія соліста із сучасними виконавськими техніками й розгорнутою оркестровою драматургією.

Джон Макі (нар. 1 жовтня 1973, Нью-Філадельфія, Огайо)¹⁹ походить із виразно музичної родини: батько – колишній трубач оркестрів ВМС США, згодом аматорський саксофоніст; мати – флейтистка-аматорка; дід по матері володів кларнетом і флейтою та утримував музичний магазин. Попри такі передумови, рання формальна освіта композитора не була інструментально орієнтована: після розлучення батьків він із сестрою жив із матір'ю, а систематичних занять грою не мав, лише епізодично експериментував із фортепіано, гітарою, ударними та скрипкою (Wallace, 2009: 7).

Джон Макі здобув композиторську освіту в провідних музичних

19 (John Makey <https://www.johnmackey.com>).

США, навчаючись у Дональда Ерба та Джона Корільяно в Клівлендському інституті музики (Cleveland Institute of Music, ступінь бакалавра, 1995) та у Джулліардській школі (The Juilliard School, ступінь магістра, 1997). Визначальним етапом його кар'єри, за спостереженням В. Лейка, став твір «Редлайн-танго» (Redline Tango, 2003), який завоював широку популярність завдяки виконанням Brooklyn Philharmonic, Dallas Symphony, Minnesota Orchestra, Bergen Philharmonic та на фестивалі сучасної музики Cabrillo (Lake, 2018: 1). У 2004 році композитор здійснив перекомпонування цього твору для духового оркестру; відтоді «Редлайн-танго» (Redline Tango) прозвучав понад 250 разів у всьому світі й був відзначений низкою престижних нагород – Walter Beeler Memorial Prize (2004) та премією ABA/Ostwald Award Американської асоціації диригентів духових оркестрів (American Bandmasters Association, 2005) (Lake, 2018: 2). Макі часто виступає в ролі композитора-резидента в університетах і консерваторіях у різних країнах, а його композиції входять до репертуару колективів найрізноманітнішого рівня – від навчальних ансамблів до професійних оркестрів.

Композиторський стиль Макі поєднує складні композиційні ідеї з сучасною гармонічною мовою та ритмікою. Його доробок для духового оркестру налічує 35 творів, і в музикознавчих характеристиках він постає як автор «агресивного» стилю, що максимально розкриває силу й масштаб звучання духового оркестру (Lake, 2018: 2).

Історія створення «Концерту для саксофона-сопрано та духового оркестру» (Concerto for Soprano Saxophone and Wind Ensemble) формує показовий кейс консорціумної та комунікативної стратегії композитора. У березні 2006 року під час з'їзду Американської асоціації диригентів духових оркестрів (American Bandmasters Association) в Далласі, де Духовий оркестр «Даллас Вінд Симфоні» (Dallas Wind Symphony) виконував твір «Редлайн-танго» (Redline Tango), відзначений премією «Оствалд» (Ostwald Award) за 2005 рік, концертмейстер саксофонів колективу Дональд Фабіан (Donald Fabian) запропонував Джону Макі (John Mackey) написати концерт для саксофона-

сопрано. Після неформальної розмови з художнім керівником оркестру Джеррі Джанкіном (Jerry Junkin) ідея набула конкретних рис: 19 вересня 2006 року було розіслано пропозицію щодо створення консорціуму, який замість запланованих десяти інституцій дуже швидко розширився до двадцяти восьми, що дало змогу зменшити індивідуальні фінансові внески та забезпечити комфортні умови для композитора. Планування загальної форми Макі здійснив за «корільянівським» принципом – спершу вибудував архітектуру, а вже потім наповнював її тематичним матеріалом і оркестровкою. Концептуальний образ підказала дружина композитора Еббі: уявна «реверс-інженерія» сопрано-саксофона інопланетянами, які знаходять інструмент і намагаються відтворити й дослідити його можливості. Звідси походить і «матеріальна» назва трьох центральних частин – «Фетр» (Felt), «Метал» (Metal), «Деревина» (Wood): інструментування та фактурні жести вибудовані навколо відповідних асоціацій (інструменти з фетром у механіці, «металевий» склад, «дерев'яний» склад). Крайні частини – «Прелюдія» (Prelude) та «Фінал» (Finale) – залучають увесь ансамбль і трансформують мотивіку трьох «матеріальних» частин, узагальнюючи її в масштабі всього циклу (Wallace, 2009: 11).

Роботу над партитурою композитор здійснював нелінійно: спершу написав завершальний сегмент «Фіналу» (Finale) після передбаченої каденції, далі паралельно опрацьовував внутрішні розділи; наостанок – «Прелюдію» (Prelude) та завершення «Фіналу» (Finale), які інтегрують мотивний матеріал твору. Сольна партія формувалася у постійному діалозі з виконавцями: окрім безпосереднього адресата, важливі практичні зауваги надали саксофоністи Ерік Стайгнер (Eric Steigner) та Тімоті Робертс (Timothy Roberts), які детально прокоментували тремоло, октавні розв'язки, логіку аплікатури та навантаження у верхньому регістрі, що дозволило усунути суто «паперові» труднощі. Партитуру було завершено 7 вересня 2007 року в Лос-Анджелесі (Los Angeles); прем'єра відбулася 23 жовтня 2007 року в Симфонічному центрі «Мейєрсон» (Meyerson Symphony Center) у виконанні Духового оркестру «Даллас Вінд Симфоні» (Dallas Wind Symphony) під орудою Джеррі Джанкіна (Jerry Junkin) у виконанні соло з Дональдом Фабіаном (Donald Fabian). Уже впродовж сезону 2008–2009

було заплановано тринадцять виконань, що переконливо засвідчило високу виконавську життєздатність цього опусу. (Wallace, 2009: 13).

Жанрово-стильова оптика концерту окреслюється як поєднання «кінематографічного» формотворення з танцювальною моторикою та тембровою драматургією, характерною для всієї творчості Макі. Сопрано-саксофон виступає не лише як носій віртуозної артикуляції та кантилени, а як «модератор» ансамблевого кольору, здатний запускати й переорієнтовувати енергетичні поля кожної групи. Прелюдія й Фінал функціонують як рамка-колаж, у якій матеріали Фетр, Метал та Деревина переосмислюються в контексті повного складу, – звідси значуща роль ударних, мідних і розширеного саксофонного складу в оркестровці. «Матеріальні» частини, попри програмні назви, не зводяться до ілюстративності: «фетр» прочитується як маркер атаки/демпфування й м'яких сустейнів, «метал» – як спектральна яскравість, резонанс і агогічна напруга, «деревина» – як артикуляційна зернистість і камерна «дихальність» тембру. У цій системі драматургічних опозицій композитор використовує притаманні йому синкоповані ритми, остинатні фігурації, поліритмічні накладення та «зв'язувальні» коди каденційного типу. Високий ступінь виконавської «читабельності» при щільній фактурі – наслідок ранньої навички композиторського редукціонізму та «танцювальної» школи, яка вчить ясності імпульсу, а отже – прозорості ансамблевих взаємин. Саме так вибудований «портрет інструмента», який постає як сценічно-музична структура, що здатна репрезентувати мовлення сучасного духового оркестру.

Концерт має 5 частин, за структурою крайні частини (Прелюдія та Фінал) утворюють своєрідну арку між «внутрішніми» частинами (Фетр, Метал та Деревина). Кожна частина визначається як матеріально-образним кодом, так і специфічною «референтною» звукорядною колекцією. Гармонічне мислення є модально-центровим: замість тональної функції у вузькому сенсі композитор оперує опорними центрами та різноманітними звукорядами (діатоніка, пентатоніка, лідійськийський, октатоніка, цілітоновий звукоряд, зрідка гексатоніка). Кожен звукоряд корелює з певним тембровим забарвленням, тож ступенева логіка

Частина 1 Прелюдія. З перших тактів сопрано-саксофон проявляє свої перші інтонації на тлі прозорих, світлих гармоній. Мелодія зазвичай народжується в ясному, «підсвіченому» середовищі завдяки використанню лідійського ладу. Закінчення фраз переважно м'які, радше схожі на розчинення й опускання, ніж на різкі розв'язання: відчуються асоціації з пісennими, «плагальними» зворотами. Ритмічно вся структура тримається на повторюваних опорних звуках і постійній присутності кількох «ударних» точок, до яких нашаровуються шари з різним дробленням пульсу: тріольне й дуольне зіставлення, відчуття 5/4 проти 4/4 тощо. Це створює ілюзію внутрішнього прискорення й підвищеної напруги без фактичної зміни темпу.

Частина 2. У другій частині, яка має назву «Фетр», домінує м'яке, округле звучання. Тут переважають прості, пісенні поєднання звуків, близькі до народних інтонацій, а час від часу до них додаються пентатонні мотиви, які розріджують вертикаль і ніби «вимикають» зайву вагу гармонії, залишаючи більше простору для тембру сопрано-саксофона. У такі моменти інструмент особливо виразно звучить над супроводом, в той час акомпанемент працює як м'яка хвиля, що підтримує, але не затінює його голос. Гармонічні звороти тут зазвичай відбуваються не через різку зміну напруження й розв'язання, а за рахунок плавного ковзання: тональні центри пересуваються з одного «поверху» на інший через спільні звуки в середніх голосах. Каденції часто «не демонстративні»: замість домінантного ходу й ефектного повернення відбувається поступове згасання фактури, відведення мелодії до нижніх ступенів, м'який хід, що повертає до головного звучання без різкого акценту.

Частина 3. Третя частина, із назвою «Метал», навпаки, максимально загострює звучання. Тут створюється враження, що композитор звертається до природного ряду обертонів: гармонія вибудовується так, що основний тон постійно підсвічується яскравими альтерованими звуками, що додає музиці відчуття невпинної напруги. У кульмінаційних епізодах з'являються хроматизовані та симетричні ходи, які сприймаються як короткі вибухи між більш стійкими

гармонійними площинами. Поряд із ними раптово виникають цілотнові звукоряди, які знезброюють напруження й переводять слух у інший вимір – менш функціональний, але дуже яскравий. Завершення фраз тут за відчуттям тяжіють до домінантної напруги, але уникають прямого й передбачуваного повернення: замість канонічного звороту композитор часто обирає «застиглі» акорди, темпові затримки та раптові зсуви до споріднених тональностей, що зберігають напругу, але водночас звучать логічно. Ритм цієї частини побудований на щільних синкопах і зіткненні кількох схем поділу такту: тріолі, дуолі, септолі, внутрішні гемиоли «три проти двох» або «п'ять проти чотирьох» посилюють відчуття неспокою й постійної вібрації пульсу.

Частина 4. Четверта частина – «Деревина» – повертає слухача до камерної прозорості та більш «зернистої» фактури. Знову домінують діатонічні, інтонації, до яких приєднуються м'які пентатонічні вкраплення, а також окремі рівномірні ряди, що трохи розмивають межі звичного тонального простору, не руйнуючи його. Сопрано-саксофон у цій частині то виходить на перший план із співучою мелодією, спираючись на найстійкіші звуки, то, навпаки, вплітається в групу дерев'яних духових, де його інтонаційні жести підхоплюють кларнети й флейти в паралельних голосах. Контури теми значно спрощуються, зводячись до плавних ступеневих ліній, щоб забезпечити чисту інтонацію, прозорість вертикалі та максимальну камерну злагодженість.

Частина 5. П'ята частина, «Фінал», підсумовує всі попередні інтонаційні світи й мотиви, вибудовуючи ретроспективну драматургію. Початкові, найпростіші мотиви знову повертаються до головного центру, але кожного разу немовби спалахують зсередини завдяки альтерованим звукам і висхідним крокам на цілий тон, що піднімають напругу. Вся форма частини відчувається як широка дуга: від прозорого, світлого звучання – через максимальне згущення, майже симетричні за враженням епізоди напруги – до фінального розрядження. В останніх тактах оркестр часто вибудовує акорди так, що всі звуки головного ладу ніби розкладені по різних групах інструментів: вони звучать одночасно, але в різних регістрах, створюючи відчуття урочистого «засвічення» центру без традиційно підкресленої каденції.

Сопрано-саксофон є персонаж-посередник між різними ладовими й тембровими шарами/станами в драматургії твору. У більш ліричних, «тепліх» частинах («Фетр», «Деревина») соліст зазвичай тримається найбільш стійких, тональних звуків, без широких інтервальних ходів, що надає фразам плавності й характерного м'якого відтінку. Натомість у яскравіших і напруженіших частинах («Метал», «Фінал» партія саксофона стає більш рельєфною: з'являються широкі інтервальні стрибки, пентатонічні ходи, швидкі рівномірні пасажі, що задають загальну атмосферу напруги. Ритмічна організація додатково підкреслює цей контраст: «теплі» шари пов'язані з довшими фразами й плавними, але зсередини нерівномірними наголосами; «металеві» – зі жорсткими, повторюваними фігурами й густими синкопами; «дерев'яні» – з дрібними, ніби зернистими ритмічними формулами на тлі стабільного пульсу.

Твір є винятково складним з точки хору техніки, як для соліста, так і для всього оркестру. Віртуозності потребують усі групи – композитор свідомо відмовляється від моделі, де оркестр виконує роль пасивного супроводу, а фактична драматургія зосереджена лише у соло. На його думку, якщо духовий оркестр бере на себе настільки масштабний опус, кожен музикант має бути повноцінно залучений, а не лише «збирати» акорди під соліста; тому всі групи отримують складні, насичені теми. Дж. Макі прямо наголошує, що не хотів писати «нудний акомпанемент на двадцять п'ять хвилин» (Wallace, 2009: 85). Звідси випливає й друга ключова проблема – баланс між солістом та ансамблем. За винятком одного спеціально обумовленого моменту у фіналі, де композитор допускає ефект часткової «розчиненості» соліста в оркестровій масі, сопрано-саксофон має залишатися чітко чутним щоразу, коли він грає. Цьому заважає як щільність фактури, так і динамічний масштаб окремих фрагментів: повний склад оркестру легко здатен «накрити» соло. Тому загальною рекомендацією є формувати склад за принципом «один виконавець на партію» в усіх групах, залишаючи можливість подвоєння тільки там, де це дозволяє акустика; особливо це стосується частини «Метал», де композитор прямо підкреслює бажаність одиночного складу (Wallace, 2009: 86).

Партія сопрано-саксофона в Концерті Джона Макі належить до

надзвичайно складних як у технічному, так і в виразовому сенсі. Уже з авторського задуму твір практично не містить «зони комфорту» для соліста: композитор свідомо уникає епізодів пасивної підтримки й тримає саксофоніста в стані постійної віртуозної напруги. Протягом приблизно двадцяти трьох–двадцяти п'яти хвилин виконавець майже не має тривалих пауз, що ставить надзвичайні вимоги до витривалості, дихальної техніки, концентрації, особливо з огляду на кульмінаційну каденцію у фіналі. Партія насичена швидкими хроматичними ходами, симетричними пасажами, великими інтервальними стрибками й тривалим звучанням у верхньому регістрі; усе це робить контроль інтонації, звуковидобування й артикуляції критично важливими параметрами, без опанування яких художня ідея твору повністю не розкривається.

Однією з виконавсько-стильових проблем постає баланс між солістом і оркестром. У більшості розділів концерту сопрано-саксофон має чітко програватися крізь густу фактуру великого духового складу й розгалуженої групи ударних. Найгостріше це питання постає в “Прелюдії” та “Фіналі”, де задіяно повний інструментарій оркестру, а мідні та низькі дерев'яні інструменти формують масивні акордові пласти, здатні легко «поглинути» сольну партію. У фіналі додатковий психологічний аспект становить епізод, де партія соліста позначена як опціональна й, за задумом композитора, має лишатися практично нечутною на тлі кульмінаційного звучання оркестру: виконавець змушений грати, усвідомлюючи, що акустичний фокус спрямовано на оркестр, а не на соло. Не менш складним є співіснування соліста з постійно змінюваною метричною організацією: особливо у другій частині та у фінальній частині сопрано-саксофон функціонує в умовах частих змішаних і асиметричних розмірів, щільних синкоп і нашарувань різних пульсацій, що потребує бездоганного внутрішнього відчуття пульсу й стійкої метричної опори, незалежно від складності акомпанементу.

Особливої складності набуває інтонаційний аспект, зокрема в третій частині, де важливу роль відіграють плавні «передачі» мелодії від соліста до інших інструментів (насамперед першого кларнета та флюгельгорна): у цих моментах найменші розбіжності у висоті тону стають відчутними, оскільки

фраза ніби безперервно триває, переходячи від одного тембру до іншого. У прозорих фактурних середовищах, де соліст залишається фактично «оголеним» на тлі статичних гармонічних опор, контроль інтонації у верхньому регістрі стає ще більш відповідальним. Водночас композитор ставить перед саксофоністом низку стилістичних завдань: у другій частині необхідно відтворити своєрідний звуковий образ, поєднати екстремальну технічність із жорстким, часом різким тембровим забарвленням, не втрачаючи чіткості інтонації та ритму; у четвертій частині – навпаки, важливим є відчуття танцювальної пульсації в умовах розрідженого, синкопованого ритмічного рельєфу, де велика кількість пауз і «позаметрових» акцентів легко провокують втрату впевненості в метричній опорі. Кульмінаційна каденція у фіналі підсумовує всі попередні вимоги: вона вимагає максимальної віртуозності, володіння верхнім регістром, ефектних технічних прийомів і водночас збереження драматургічної цілісності, оскільки саме тут концентрується емоційний та енергетичний пік усього концерту. У такому контексті партія сопрано-саксофона постає як випробування комплексного характеру, де техніка, інтонація, витривалість, стильове чуття та здатність взаємодіяти з масивним оркестровим середовищем є однаково визначальними для успіху інтерпретації.

Резюме. Концерт для сопрано-саксофона з духовим оркестром Джона Макі постає як цілісна драматургічна структура, в якій стилістичні, ладово-гармонічні, ритмічні й темброві параметри інтегруються в єдину модель звучання сучасного духового ансамблю. П'ятичастинна архітектоніка твору вибудована за принципом «рамкового» обрамлення: Прелюдія та Фінал утворюють зовнішню дугу навколо трьох «матеріальних» частин (Фетр, Метал, Деревина), у яких реалізовано різні аспекти тембрового й фактурного мислення композитора. При цьому образні маркери «матеріальності» не виконують ілюстративної функції у вузькому сенсі, а демонструють спосіб організації звуку: «фетр» виявляється через м'якість атаки та демпфери, «метал» – через спектральну яскравість, акустичний лад і резонансну напругу, «деревина» – через «дихальну» камерність, артикуляційну зернистість та опору на дерев'яні духові. Гармонічне мислення концерту послідовно модально-центрове: замість



функціональної тональності Макі працює з опорними центрами й низкою референтних звукорядних колекцій (діатоніка, пентатоніка, лідійсько-домінантові комплекси, октатоніка, цілотновий та гексатонічні ряди), кожна з яких жорстко пов'язана з певним тембровим «режимом» та типом фактури.

Визначальною для авторського стилю є також ритмічна організація: синкоповані формули, остинатні структури, поліритмічні нашарування та гемиоли не лише динамізують поверхню, а й слугують важливими засобами формотворення, створюючи ефект внутрішнього прискорення чи «розжарення» без буквальної зміни темпу. У цьому полі сопрано-саксофон послідовно постає як модератор ладових і енергетичних станів: у «м'яких» частинах він закріплює опорні ступені й організує кантилену, у «яскравих» – ініціює переходи до більш напружених, симетрично організованих зон, запускає кульмінаційні пасажі та вертикалі. Водночас партія соліста є надзвичайно складною у виконавському плані, що поєднує в собі віртуозну техніку, розширений регістр, складні метроритмічні моделі, високі вимоги до інтонації та витривалості. Залучення майже рівноправного за складністю оркестрового матеріалу, відмова від «пасивного» акомпанементу та акцент на прозорості густої фактури дозволяють розглядати концерт як один із показових зразків сучасного репертуару для духового оркестру, де «портрет інструмента» вибудовується не тільки в сольній партії, а в усьому комплексі ансамблевих взаємодій.

Американський композитор і піаніст **Вільям Болком** /William Bolcom (нар. 1938 року в Сіетлі, штат Вашингтон). Завдяки підтримці батька Роберта він рано розпочав систематичні музичні заняття: з одинадцяти років студіював композицію у Джона Веральла (John Verrall) і фортепіано в мадам Берти Понсі Джейкобсон (Berthe Poncy Jacobson). Остання, учениця впливового французького педагога Венсана д'Енді, прищепила Болкому засадничу думку про глибинну вкоріненість академічної музики у фольклорному мелосі–настанову, що стала однією з констант естетики майбутнього композитора. 1955 року Болком вступає до Вашингтонського університету, де протягом трьох років (до 1958) навчається композиції у засновника місцевої школи композиції Джорджа Фредеріка Мак-Кея (George Frederick McKay). Паралельно працює

концертмейстером, що дає йому практичне знання вокального репертуару й сценічної мови. Подальші студії проходять у середовищі американсько-французького модернізму: магістерський ступінь здобутий у Mills College в класі Даріуса Мійо (Darius Milhaud), докторський—у Стенфордському університеті під керівництвом Ліланда Сміта (Leland Smith). Перебування в Європі поглиблює композиторський горизонт: у Паризькій консерваторії Болком працює з Мійо та Олів'є Мессіаном, здобуває другу премію в конкурсі композиторів за Восьмий струнний квартет–твір, що викликає дискусії через алюзії на рок-н-рол як «неакадемічну» інтонаційну домішку. Саме в цей час «композитор починає цілеспрямовано поєднувати матеріал популярної музики з академічними формами», – відзначає дослідник (Evangelist, 2025: 7-9).

Завдяки рекомендації Мійо Болком знайомиться з лібретистом Арнольдом Вайнштейном; співпраця виливається в кабаре-оперетковий проєкт *Dynamite Tonight*. Утім повернення до США через призов у 1961 році унеможлиблює завершення паризьких студій і ускладнює подальший доступ до класів; композитор повертається до Нью-Йорка, доводить оперету та 1964 року захищає ступінь DMA у Стенфорді. Прем'єра *Dynamite Tonight* (1963) не приносить очікуваного успіху; на тлі складного викладацького року у Вашингтонському університеті та особистих криз В. Болком майже полишає «концертну» композицію, декларуючи інтерес до поп-музики. Поворот відбувається через відкриття регтайму–спадщини Скотта Джоปลіна, «короля регтайму», чия опера *Treemonisha* стає поштовхом до написання *Glad Rag* (перший із циклу *Three Classic Rags*). У 1967–1968 роках композитор створює сім регів у діалозі зі стилем Джоปลіна–з упізнаваною гармонією та метрикою, але з модернізацією форми (модуляції, структурні зсуви). Наступний етап (1969–1971) позначений контактами з піаністом Юбі Блейком (Eubie Blake) і засвоєнням «stride»-техніки; у регах цього десятиліття Болком експериментує з кластерами, гострою дисонантністю та театральними жестикуляціями (кроки, клацання язиком, постукування пальцями), розширюючи палітру інструментального перформансу. Після 1973 року він частково повертається до класичної джоплінівської моделі (*Raggin' Rudi*, *Epithalamium*), демонструючи

Професійна кар'єра стабілізувалася у 1973 році, коли В. Болком обіймає посаду професора композиції в Мічиганському університеті (до 2008 року). В академічному середовищі формується коло (зокрема з Вільямом Олбрайтом) навколо «регової» естетики—творчий обмін і взаємні присвяти живлять жанрову лабораторію композитора. У 1975 році він одружується з мецо-сопрано Джоан Морріс; дует спеціалізується на кабаре-етних і популярних американських піснях ХХ століття, записує двадцять п'ять альбомів, і ця виконавська платформа підсилює авторську стратегію «стирання» кордонів між «серйозною» та популярною музикою. Болком обґрунтовує свою позицію історичними аналогіями: так само, як Монтеверді й флорентійська камерата «узаконювали» вишуканість, інтегруючи «вуличний» танець і мовлення у високі жанри, американська опера й симфонізм повинні органічно вбирати джаз, блюз, естраду—аби не втратити зв'язку з живою культурою.

Інституційне визнання закріплює його статус: Пулітцерівська премія (1988) за *Twelve New Etudes for Piano*; чотири «Греммі» за монументальні *Songs of Innocence and Experience*; широкий каталог симфоній, опер, концертів, сонат, вокальних циклів. Усе це артикулює впізнаваний авторський профіль—унікальний голос «високого» мистецтва, для якого «межі між академічним і популярним є радше ресурсом, ніж бар'єром», — за влучним визначенням дослідника (Hwang, 2009: 86).

Окремий пласт творчості митця становлять внески до саксофонного репертуару, де В. Болком застосовує традиційні форми як конструктивну раму для американського вернакуляру. Перший масштабний твір—*Lilith* (1984) для саксофона й фортепіано, п'ятичастинний драматичний цикл, що інтерпретує багатолікий міф про Ліліт не як іконографічний, а як «людський» феномен—із відповідними атмосферними модусами кожної частини. Далі постає *Concert Suite in E-flat* (1998) для альт-саксофона і духової капели, написана до святкування Мічиганських університетських оркестрів і присвячена Дональду Сінті: партія системно «піднімає планку» альтісімо, випробовуючи крайні



регістру та моторики. У 2000 році створено *Concerto grosso* для саксофонного квартету й оркестру (також у версії з духовим оркестром), де барокова діалогічна модель «*concertante-tutti*» насичена ритм-енд-блюзовими та бібоповими інтонаціями.

Найновішим саксофонним опусом є *Concerto for Soprano Saxophone* (2015), написаний для Крістофера Кревістона; композитор підкреслює амбівалентну ідентичність сопрано-саксофона, який легко «перетинає межі» між класикою й іншими стилями (від Сідні Беше до камерної кантилени),— звідси тричастинна форма з численними нашаруваннями джазових, блюзових і рокових жестів (Evangelist, 2025: 5, 6). Таким чином, біографічна й естетична еволюція Болкома окреслює послідовну стратегію стилістичного синтезу: від раннього утвердження фольклорної основи та французького навчання—через кризові пошуки 1960-х і «відкриття» регтайму—до інституційного успіху й програмного демонтажу бар'єрів між жанрами. У саксофонних творах ця стратегія проявляється як органічне поєднання класичних формотворчих принципів із американським вернакуляром, що збагатило академічний саксофонний канон як технічно (розширення регістру, артикуляційна й метроритмічна варіативність), так і стилістично (інтеграція джазу, блюзу, естрадної пісні). Болком утверджує модель композитора-медіатора, для якого сучасна «серйозна» музика немислима без живої взаємодії з «вуличною» культурою—у цьому й полягає тривка цінність його внеску.

Concerto grosso для саксофонного квартету й оркестру (або духового оркестру) Вільяма Болкома²⁰ природно вписується у тривалу історію становлення саксофонного ансамблю та водночас окреслює сучасні обрії жанрового синтезу. Витоки квартетної традиції сягають XIX століття: ще Жан-Батіст Сінжеле, товариш Адольфа Сакса, писав опуси для різних поєднань саксофонів (зокрема *Premier Quatuor*, 1857), а у XX столітті паризький квартет Марселя Мюля закріпив класичний склад SATB (сопрано—альт—тенор—баритон), що за темброво-функціональною організацією нагадує струнний квартет, —

дослідник (Evangelist, 2025: 39). Уже невдовзі після перших концертів Мюля композитори – серед них Г. П'єрне – звернулися до цієї інструментації; протягом XX століття утворився потужний пласт оригінальної літератури, який на межі XXI століття сягнув понад півтори тисячі творів. Особливістю саксофонного квартету – у здатності органічно охоплювати найрізноманітніші стилі й техніки: широке тематичне поле, арсенал розширених прийомів і стилістична гнучкість прямо кореспондують із естетикою творчості Болкома, що знімає кордони між «класикою» й американським вернакулярном. Джастін Еванджеліст відзначає у своєму дослідженні, що «саме цю здатність ансамблю композитор максимально використовує в *Concerto grosso*, поєднуючи елементи блюзу, бібопу й ремінісценції бахівської музики» (Evangelist, 2025: 40).

Твір написано у 2000 році для квартету PRISM – віртуозного ансамблю, однак автор принципово підкреслює не сольну, а колективну ідентичність «четвірки», що закарбовано у переважно гомофонній фактурі твору та взаємодії з оркестром. 2009 року композитор здійснює авторську транскрипцію для духової капели на прохання Майкла Гейткока для гастролей Мічиганського симфонічного духового оркестру в Китаї; цей опус продовжив низку співпраць В. Болкома з університетськими бендами (після *Concert Suite for Alto Saxophone*, *Song for Band* та *Symphony for Band*) і був підживлений його прагненням написати «серйозний твір для бенду» у діалозі з традицією сучасної симфонічної духової музики, – читаємо в інтерв'ю (Clague, 2011).

Історичний контекст жанру тут не випадковий: бароковий *Concerto grosso*, що досяг «повного розквіту» у Бранденбурзьких концертах Й.-С. Баха (із протиставленням *concertino* та *ripieno* й активним залученням танцювально-увертирних моделей), надовго поступився жанру концерту для сольних інструментів доби класицизму й романтизму, але в XX столітті пережив ренесанс у неокласичних та модерністських переосмисленнях (Стравінський, Кауелл, Блох, Вон-Вільямс). Дж. Еванджеліст зауважує, що для Болкома важливим попередником став *Konzertstück* Р. Шумана для чотирьох валторн і оркестру (1849) – зразок колективного солювання з екстремальними

ими й технічними вимогами, що окреслив логіку роботи з однорідною групою солістів у крупній формі (Evangelist, 2025: 43) *Concerto grosso* для квартету саксофонів Вільяма Болкома складається з чотирьох частин, які опираються на симфонічний типаж циклу, але реалізовані у характерному для композитора еkleктичному стилі. Перша частина (*Lively*)

вибудована як «проста сонатна форма» з експозицією двох тем, розробкою, репризою та рухливою кодою. Вступ подає «зламану» ритмічну гомофонну фігуру квартету на тлі простішого оркестрового акомпанементу – алюзія на джазовий «соліст + ритм-секція». Перша тема оркестру вирізняється лінійною хроматикою й синкопами, швидко переходить до квартету й транспонується; друга – народжується всередині квартету з тимчасовим «згортанням» оркестру до прозорої фактури, отримує пентатонічний профіль із характерним «блюзовим» розширенням (введенням ступеня, що доповнює блюз-масштаб), чим формує джазово забарвлений контраст. У розробці матеріал розщеплюється на фрагменти й мігрує між групами; у репризі автор грає ролями квартету та оркестру, а в коді, підсиленій темпово, повертає затемнений блюзовий зворот як заключний штрих.

Друга частина (*Song Without Words, larghetto*) – лірична кантилена з багатою гармонічною палітрою, що тяжіє до двочастинної побудови з варіативним поверненням матеріалу. Тема «А» звучить у струнах та духових у мі-бемоль мажорі, але постійні домішки паралельного мінору (сі-дубль-бемоль у гармонії) створюють модальний мікс – типову для джазу модальну інтерчанж-практику без твердого модуляційного зсуву. Розділ В містить невелике прискорення, модальний наспів у середніх голосах квартету на тлі квінтальних струн, а згодом контрапунктичне згущення з активнішим оркестровим рельєфом, насиченим розширеними інтерваловими надбудовами (9-, 11-, 13-ступеневі акорди) та запозиченими гармоніями. Пластична «пісенність» розкриває теплоту ансамблевого тембру й індивідуальну виразність кожного голосу.

Третя частина (*Valse*) має «французький імідж»: ясна метрика вальсу,

прозорі гармонії, мелодична легкість і граціозність фактури. Замість класичного менуету з тріо Болком обирає вальс із жвавим «scherzetto» посередині; архітектоніка набуває рис модифікованого рондо, тоді як у першому великому відтинку легко впізнається форма ААВА, властива джазовій і естрадній пісні. Сscherzetto функціонує як ігрова «мініатюра в мініатюрі» (тернарний контур із поверненням), а при другій появі стискається, що відповідає улюбленій композиторській манері швидкої ротації ідей. Завершення – tutti-збіг квартету й оркестру з мінорною каденцією, що злегка затінює загалом бадьорий характер.

Фінал (*Badinerie*) не лише викликає алюзію на останню частину Бахівської оркестрової сюїти №2, а й тематично перегукується з нею: баритон-саксофон подає швидко, синкоповану «арпеджійну» лінію з бібоп-дикцією, чий контур відсилають до знаменної бахівської формули, але у ритмічній і мелодичній мові ХХ століття. Далі квартет веде діалог за принципом «trading twos», розсипаючи послідовності низхідних тризвуків цілими тонами – явна джазова сценографія у класичній формі.

Контрастний розділ із позначкою «Rhythm and Blues» переносить фокус у сферу лірики: квартет співає гомофонно «як вокальний квартет», оркестр виступає як ритм-секція з басовою «ходою» і барабанными заповненнями – явне підсилення «четвірності» як ідентичності ансамблю. Каденція квартету поєднує віртуозну «групову атлетику» (швидкі пасажі, мовний слеп, техніка *growl*) з дотепними ремінісценціями на попередні частини (зокрема на розділ В першої частини), інколи з «блюзовим відхиленням». Кода повертає моторний вступ першої частини (у ритмічному зменшенні), «стягуючи» цикл у єдине тематичне кільце.

В усіх чотирьох частинах В. Болком вибудовує багатовекторні стилістичні зв'язки: джазово-блюзова гармонія взаємодіє з класичними й «популярними» формами, метроритм балансує між симфонічною чіткістю та імпровізаційною «дихальністю», а стильові алюзії – від Баха до R&B (ритм-н-блюз) – зливаються у впізнавану авторську мову. *Concerto grosso* демонструє не тільки технічний потенціал саксофонного квартету й його ансамблеву злагодженість, а й

«медіативність» саксофона як інструмента, що поєднує концертну сцену з американським вернакуляром і традицією духового оркестру. Завдяки цьому твір стає репрезентативним портретом місця саксофона в ХХІ столітті й водночас стислою «подорожжю» історією інструмента – від паризьких витоків до сьогоденного глобального культурного поля.

Твори для саксофон-баритона. Історично кількість оригінальних сольних композицій і транскрипцій для баритон-саксофона істотно поступалася відповідним корпусам для інших представників сім'ї саксофонів, насамперед альт та сопрано; брак обізнаності в професійній спільноті щодо актуального репертуару часто зумовлював недостатню представленість баритона в сольних програмах і недооцінювання його потенціалу. Останні десятиліття, однак, засвідчили стрімке оновлення й розширення сольного репертуару для цього інструмента: з'явилися численні оригінальні твори, які посіли вагоме місце не лише в ніші баритон-саксофона, а й у загальному каноні сім'ї саксофонів.

Дослідження Джейсона Левіна «Developing Solo Repertoire For The Baritone Saxophone: An Examination, History, And Review Of Selected Literature» (Lewin, 2025) підіймає питання недостатнього музикознавчого та композиторського інтересу саме до саксофона-баритона. Дж. Левін зазначає, що значна частина репертуару, який нині вважається репрезентативним для інструмента, створена за останні 30–60 років; за даними Брюса Ронкіна, лише за приблизно сорок років видано десятки композицій від провідних авторів, а загальний масив сольної літератури для баритон-саксофона налічує далеко понад сотню позицій; попри це, при наявності окремих бібліографічних покажчиків (Lewin, 2025: 2) і праць про камерний доробок, все ще бракує розлогих аналітико-педагогічних посібників, повністю присвячених саме сольному репертуару баритон-саксофона: зазвичай ресурси обмежуються переліком назв та авторів без оцінки складності, опису проблемних зон і структурно-музичного аналізу (там само). Неможливо оминути вплив джазу та популярної культури на формування *баритон-саксофона як сольного інструмента*: на відміну від «академічної» практики, де від виконавця очікують

всіма чотирма основними різновидами саксофона, джазова сцена тяжіє до інструментальної спеціалізації й асоціативної ідентичності (тип інструмента – ім'я артиста); показовою є спадщина Ронні Кубера (Ronnie Cuber) з понад 400 записами, з яких близько 350 – саме на баритоні; впродовж XX – поч. XXI ст. впливові баритоністи – Гаррі Карні (Harry Carney), Лео Паркер (Leo Parker), Пеппер Адамс (Pepper Adams), Геррі Малліган (Gerry Mulligan), Ронні Кубер (Ronnie Cuber) – сформували естетичні орієнтири, які надихнули нові покоління та, безперечно, активізували інтерес і джазових, і академічних композиторів до інструмента (Lewin, 2025: 19). Сукупно ці історичні, технологічні та стильові вектори зумовили сучасний ренесанс баритон-саксофона в сольному форматі; запропонований огляд покликаний систематизувати вибраний репертуар, надати інтерпретаційні й техніко-педагогічні орієнтири та таким чином сприяти ширшій сценічній присутності баритон-саксофона як повноцінного соліста.

Concertino для баритон-саксофона з оркестром Роберта Нельсона (1996) – тричастинний твір у «американській класичній» манері з м'якими джазовими нашаруваннями, задуманий як внесок у досі «тонку» нішу сольного репертуару для баритон-саксофона. Автор (нар. 1941) – вихованець Університету Небраски (В.М.Е., М.М., клас Роберта Бідделла) та Університету Південної Каліфорнії (D.M.A., клас Інгольфа Даля), з 1968 року пов'язаний з Університетом Г'юстона, де нині – професор кафедри теорії та композиції; його доробок поєднує академічні і джазові мовно-стильові комплекси, а коло інтересів охоплює також музику для медіа й театру (Lewin, 2025: 49).

Концертино створене для баритон-саксофона з оркестром (існує також авторське перекладення для клавіру), триває близько 11–12 хвилин, складається з трьох контрастних частин – *Moderato* (*poco misterioso*), *Andantino*, *Allegro*. Композитор підкреслює потенціал баритон-саксофона як ліричного сольного голосу поза межами звичних асоціацій із джаз-бендами, наголошуючи на «американському класичному ідіомі» з дотиком джазу (особливо у фіналі).

Перша частина вибудована у тональності мі мінор з низкою короткочасних модуляцій (ре-бемоль мажор у т. 42; ля мінор у тт. 55–56; до-діз мінор у тт. 56–57; ля-бемоль мінор у тт. 70–75) з поверненням до основної тональності (т. 76). Форма – тричастинна (А-В-А'), з експресивною драматургією, що спирається не на віртуозну «флору» пасажів, а на тонкі зміни гармонічної фактури між сольним і акомпануючим шарами. Визначальною текстурною ознакою є безперервні рівномірні восьмі тривалості (часто в октавному подвоєнні), які виконують роль моторики гармонічного поступу й розгортаються у ключові моменти, особливо в середньому розділі. Зміна ритму відбувається лише в короткочасному епізоді (тт. 43-45 та 90-100), де в партії саксофона з'являються тріолі восьмих та квартолі шістнадцятих тривалостей. Мелодична лінія саксофона соло викладена у різних варіантах: як поступово у висхідному та низхідному напрямках, з насиченням хроматичних звуків, так і стрибкоподібно. Часто має місце хід на квінту (тт. 70-73 демонструють повторюваний мотив з трьох звуків за квінтами), та октаву (наприклад, тт. 102-103). Інтерпретаційний акцент припадає на фразове мислення та пов'язане із цим розрахування виконавського дихання й виважене моделювання динаміки: передчасне надмірне форсування звуку до т. 76 (в якому саксофон має звучати на *ff*) знівелює кульмінацію, тоді як поступове вибудовування динамічної інтенсивності забезпечує виразний кульмінаційний ефект і переконливе повернення в репризу.

Друга частина (*Andantino*) розгортається у соль мінорі і має наскрізну побудову, об'єднану мотивом, який уперше з'являється в т. 5, далі варіюється (зокрема у тріольному ритмі) і повертається у кульмінаційному проведенні вищої теситури (т. 49 і далі). Контрастна вставка з жвавою мелодичною моторикою пасажів шістнадцятих в ля-бемоль мінорі (тт. 40-46) тимчасово відводить від опорного мотиву, з метою підсилити його вплив у замиканні частини. Тут, як і в першій частині, технічні труднощі поступаються «психології фрази»: автор економно маркує динаміку, залишаючи виконавцеві простір для індивідуальної артикуляційно-динамічних рішень, делікатного тембрового моделювання й мікроагогії.

Третя частина (*Allegro*) вибудована як сонатне алегро з чіткими тематичними функціями (експозиція – вступ – головна партія – зв'язуюча – побічна партія – заключна партія; розробка; реприза з повторами функцій; кода) і містить найвиразніший джазовий компонент – як у сольній партії саксофона (характерні зниження III, V і VII ступенів; контури напівзменшених септакордів), так і в акомпанементі, який імітує «stride-piano» (типові басово-акордові жести, синкоповані пульсації). Технічно це – найскладніший розділ циклу: швидкі пасажі шістнадцятих, секстолі, послідовність поспіль артикульованих нот, а також стилістичні вимоги (відчуття «свінгу» без акцентних деформацій) ставлять високі вимоги до координації язика й повітря, до інтонаційної стабільності у верхній теситурі. Цікавим є розділ розробки, який автор структурує у формі маленької фуґи (т. 80, композиторська позначка *Fughetta*), як данина поліфонічної техніки письма.

Концертино задумано композитором як твір середнього рівня складності з акцентом на музикальність: перші дві частини пропонують широкі можливості для нюансування, формування довгих фраз і динамічного рельєфу; фінал – для розвитку чистоти артикуляції, ритмічної дисципліни та стилістичної гнучкості в полі «академічне музикування ↔ джаз». Стосовно порад для виконавців слід зауважити: доречно планувати виконання з піаністом, який має досвід роботи з оркестровими перекладеннями (вміння враховувати щільність фактури; ритмічна інерція акомпанементу вимагає ансамблевої «витривалості» і точності педалізації). В сольній партії для саксофоніста є оптимальним здійснювати вдих на межах гармонічних фраз, економно розподіляти форте, аби «зберегти» динамічний ресурс для кульмінації, і уважно відноситись до тембрового балансу (особливо в низькому регістрі, де баритон схильний домінувати над фортепіано). У підсумку Концертино для саксофона-баритона Роберта Нельсона – компактний циклічний «портрет» баритон-саксофона як ліричного й водночас мобільного сольного інструмента: він органічно поєднує академічну форму з американською ритміко-гармонічною мовою, розкриває темброву теплість, кантиленну якість і стильову пластичність інструмента та є доцільним вибором

грам, орієнтованих на зростання витривалості, динамічного контролю й стильового кругозору виконавця.

Саксофонний квартет у складі сопрано-, альт-, тенор- та баритон-саксофонів у музичній культурі США постає усталеним камерним ансамблем. Перший репертуар для такого складу формувався переважно за рахунок транскрипцій та європейських, насамперед, французьких, творів, однак, як відмічає дослідник Р. Бендер, упродовж останніх приблизно сорока років американські композитори дедалі активніше звертаються саме до SATB-квартету (Bender, 2010: 120). Стильові характеристики цього репертуару надзвичайно різноманітні: ранні квартети 1960–початку 1970-х тяжіють до «сучасної» естетики з атональністю та нефункційною гармонією, значний пласт творів написано у джазовій стилістиці або з очевидними джазовими впливами, частина складів передбачає безпосередню імпровізацію. У новіших опусах виразно окреслюються впливи напряму *World music* й етнічних традицій, а також моделі багаточастинних циклів, що переосмислюють камерну музику XVIII століття в сучасному контексті, поруч з відчутною присутністю алеаторичних прийомів та неметризованих звукових структур. Більшість авторів цього корпусу пов'язані з вищою школою як університетські викладачі; окремі композитори є професійними виконавцями або працюють у сфері комерційної музики.

Важливу роль у формуванні доступного репертуару відіграють спеціалізовані видавництва, а стрімкий розвиток інтернет-інфраструктури забезпечив швидкий доступ до нот і актуальної інформації про композиторів: онлайн-каталоги, можливість безпосереднього замовлення чи завантаження партитур і прямий контакт із авторами істотно розширюють репертуарне поле. Окремою, ще недостатньо дослідженою, але перспективною сферою є твори для саксофонного квартету з додатковими інструментами (акордеон, орган, фортепіано, контрабас, литаври тощо), що спрямовані на темброве розширення однорідного SATB-складу. Список творів для саксофонного квартету зростає надзвичайно швидко, і в цьому контексті звернення до жанру концерту саме для квартету саксофонів ми вважаємо доцільним та актуальним.

Гласса²¹ належить до знакових віх його оркестрової творчості середини 1990-х років. Твір було написано 1995 року на замовлення Шведського радіо для Raschèr Saxophone Quartet; світова прем'єра відбулася 1 вересня 1995 року в Стокгольмі у виконанні Swedish Radio Symphony Orchestra під орудою Роя Гудмена (Roy Goodman), тривалість концерту становить близько 23 хвилин, видавцем виступає Dunvagen Music Publishers. Паралельно композитор створив альтернативну версію для саксофонного квартету solo (без оркестру), яка була вперше публічно представлена в липні 1995 року на Schleswig-Holstein Musik Festival, що від самого початку окреслило подвійне існування цього матеріалу: у жанрі великої симфонічної сцени та камерного, автономного квартетного твору²².

Стилістика Concerto цілком упізнавана у парадигмі «мінімалізму Гласса»: пульсова моторика, остинатні фігури, поступові зміни фактури, адитивні процеси та широкі арпеджійні площини формують ту модель «внутрішньої драматургії», яка розгортається без традиційної тематичної розробки у класичному сенсі. Композитор у численних автохарактеристиках своєї мови підкреслює важливість повторюваних структур, прозорої гармонії та поступового мікророзвитку як головних носіїв форми, і цей концерт є показовим втіленням цієї естетики (Glass, офіційний сайт).

Тема першої частини витримана у плавному русі: висхідну роль відіграють нижні оркестрові голоси, послідовно експонуючи три ритмо-інтонаційні «клітини», з яких надалі вибудовується вся фактура: коливання остинатних вісімок у віолах, «провисаючі» половинні тривалості в партії фаготів і валторн та хроматичні чверті у віолончелей. Чотири саксофони (сопрано й тенор у строї B, альт і баритон у строї E♭) підхоплюють той самий матеріал; сопрано-саксофон «накладає» зверху безперервну лінію восьмих тривалостей, а згодом квартет вводить характерні для Ф. Гласса тріольні фігурації, які іноді

21 Посилання на відеозапис твору:

<https://www.google.com/search?client=opera&q=Concerto+for+Saxophone+Quartet+and+Orchestra%2C+1995&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:5d00de2a,vid:XfVmWJvirQo,st:0>

22 (Ф. Гласс, офіційний сайт: https://philipglass.com/compositions/concerto_for_saxophone_quartet_orchestra).

ють скрипки (ц. 6-9). На цьому тлі формується розгорнута тиха синкопована пульсація «поза бітом» (*off-beat*), підкреслена тамбурином і трикутником, після чого квартет переходить до «хвилювання» шістнадцятками, які то згущуються, то розріджуються, створюючи типову для стилю Ф. Гласа хвилеподібну течію, підтриману високими дерев'яними духовими та скрипками над остинатними восьмими альтів. Усі ці елементи, зазвичай «підперті» безперервною пульсацією восьмих, комбінуються й чергуються до досить аскетичного фіналу, де низхідні восьмі тривалості солістів поступово «згасають», утворюючи відчуття тиші (ц. 32-33).

Друга частина має скерцозний характер (у досить жвавому темпі; чверть =144) в розмірі 7/8, з виразною ритмічною опорою і використанням ударних (зокрема *hi-hat*), що посилюють відчуття драйву. Саме баритон-саксофон першим виводить синкопований джазовий зворот, який згодом підхоплює тенор. Для цієї частини показово, що квартет у край рідко звучить як однорідне *tutti*: переважно поєднуються лише два голоси: наприклад, сопрано з баритоном, альт із тенором, а далі альт із баритоном тощо, доки у кульмінації ближче до завершення не з'являється компактний «удар» повним складом, де всі сім восьмих у такті ритмічно «вибито» з граничною наполегливістю. Однак і тут композитор принципово уникає гучного фіналу: після кульмінації послідовно позначається *diminuendo*, і синкоповані ритми поступово втрачають і швидкість, і гучність, приводячи до тихого «згасання» звучності.

Повільна третя частина циклу, яку рецензент американської прем'єри Нік Брекенфілд влучно охарактеризував як «спокій колискової»²³, має витриману динамічну шкалу: позначки не перевищують *mezzoforte* і фактично рідко досягають цього рівня. Над повторюваною пульсацією четвертих тривалостей в партіях фаготів і контрабасів струнних виростає розгорнуте «розслаблене» соло тенор-саксофона, орієнтоване на поєднання восьмих і половинних тривалостей, яке повільно й послідовно розвивається. Згодом скрипки повертаються до вже знайомого супроводу восьмих, а дерев'яні духові

23 Nick Breckenfield. <https://www.wisemusicclassical.com/work/6397/Concerto-for-Saxophone-Quartet--Philip-Glass>

передають одна одній висхідно-низхідну фразу типу «восьма–половинна», що м'яко осаджує інтонаційний профіль. Далі на передній план виходять сопрано-й альт-саксофони, які беруть на себе провідну кантиленну роль; згодом до них долучається баритон у поєднанні з челестєю, і тканина поступово наростає до настирливої кульмінації. Після цього оркестр і солісти вибудовують своєрідну фактуру: групи інструментів ніби «зачіпляються» одна за одну, по черзі й дуже м'яко передаючи рух. Наприкінці саме повторювані чверті в низьких голосах, які поступово згасають, делікатно замикають частину на тихому, зосередженому рівні. В цілому жанрово-стильова логіка твору тяжіє до моделі *Concerto grosso*: саксофонний квартет функціонує як своєрідне *concertino*, а повний симфонічний склад – як *giuoco*, при цьому квартет не є «додатком» до оркестру, адже рівноправним драматургічним центром, тоді як оркестр – це резонатор, контрапунктна маса й кольоровий фон. Інструментовка передбачає повноцінну оркестрову палітру (дерев'яні та мідні духові, ударні, арфа, струнні групи) й водночас підтримує необхідну прозорість, аби квартет залишався рельєфно читабельним у будь-якій фактурній щільності.

В кожній частині концерту умовний пріоритет переходить до іншого учасника квартету, завдяки чому формується внутрішній «тембровий ротаційний» принцип: сопрано, альт, тенор і баритон по черзі виходять на перший план, не втрачаючи ансамблевої взаємодії.

Камерна версія твору (квартет без оркестру) у цьому контексті набуває особливої ваги: вона дозволяє переносити матеріал у програми, де участь симфонічного оркестру неможлива, зберігаючи при цьому логіку розподілу ролей усередині квартету. Драматургія концерту вибудовується через чергування своєрідних «риторнелних» блоків оркестру та епізодів квартету. Оркестрові розділи часто репрезентують стиснені гармонічні «петлі» з чітким метричним профілем, які повертаються впродовж твору, задаючи відчуття циклічного руху. На цьому тлі квартет вибудовує власні пласти фактури, де провідними є моторні остинатні структури, синкоповані зсуви в середньому темпі, що задають горизонтальний вектор руху (ц. 10-15 в I-й ч.). Динамічний

від *pianissimo* до кульмінаційних *mf-f* утворюється переважно не за рахунок грубого нарощування тембрової маси, а шляхом нашарування дрібних ритмічних осередків, ущільнення внутрішньої пульсації та «розжарення» остинатних структур. Важливим є внутрішній діалог солістів усередині квартету: лінії сопрано- й тенор-саксофона нерідко «прошивають» оркестровий фон довгими арпеджійними ходами, тоді як альт і баритон утворюють опорні педалі, фонові фігурації й ритмічні «коментарі» (ц. 25-30 в II-й ч.), завдяки чому фактура зберігає багатоплановість за мінімуму тематичної «декламації».

Оркестровка концерту тримається на принципі «прозорості маси». Дерев'яні духові часто подвоюють або делікатно «затінюють» фігури квартету, допомагаючи їм інтегруватися в загальний звуковий простір; мідні застосовуються переважно як рельєфні «колони» у кульмінаціях, акцентуючи структурні вершини форми; ударні (зокрема малий барабан, вудблоки, дзвіночки) виконують роль метричних орієнтирів, які підкреслюють пульс і структурують часове розгортання, а арфа відіграє сполучну функцію між арпеджійними площинами квартету та гармонічним фоном струнних. Усе це дозволяє композитору зберігати відчуття безперервної течії, коли форма розгортається крізь малі варіаційні зрушення в середині, а не через різкі тематичні контрасти.

З погляду виконавської практики концерт висуває низку специфічних завдань для оркестру та квартету. Одним із ключових є баланс і прозорість: оркестр має послідовно утримувати динаміку в межах *p-mf*, щоб квартет лишався виразно чути. Не менш важливою є робота з пульсом і мікроритмом: дрібні остинатні фігури мають зберігати еластичність, «пружинити», а не перетворюватися на механічне тремоло. Слухове сприйняття квартетної фактури суттєво залежить від артикуляційної ієрархії: розрізнення коротких «зернистих» атак і довших зв'язних фраз, застосування м'якого *détaché* з рівномірною опорою повітря у повільніших розділах підтримує чіткість мікротекстури.

Окрему увагу слід приділити темброво-регістровому розподілу ролей

квартету: сопрано-саксофон виконує функцію «світлової осі» верхнього регістру, альт з'єднує середину, тенор несе кантиленну лінію, баритон формує фундамент і моторний імпульс. У кульмінаційних моментах доцільно уникати одночасного *tutti*-форсування оркестру й максимального напруження у верхньому регістрі квартету: значно ефективніше працює відносно «відкритий простір» під солістами, коли квартет може вільно «освітлювати» гармонічне поле.

У підсумку *Concerto for Saxophone Quartet and Orchestra* постає як один із найрепрезентативніших творів Гласса середини 1990-х, де мінімалістична техніка органічно поєднується з логікою *Concerto grosso*, а саксофонний квартет отримує справді солістичний, а не декоративний статус. Прем'єрний контекст (Шведське радіо, Raschèr Saxophone Quartet) і паралельна камерна версія помітно розширили «життєвий цикл» композиції – від великих форм до камерних програм, що зробило цей концерт зручним і гнучким репертуарним ресурсом для саксофонних ансамблів та оркестрів різного типу.

Висновки до Розділу 1

1. На ґрунті музикознавчої історіографії виокремлено три когнітивні напрями *саксофології* в її розвитку на сучасному стані. Вони вирізняються своїми предметностями, семантичним наповненням саксофонних творів, дослідницьким «фокусом зору» (стратегією), а поєднуються форматом поетики як системи принципів:

- історичної поетики;
- жанрової поетики;
- виконавської поетики.
- Розшифровка їх змісту відбудеться на ґрунті аналітичних спостережень та узагальнень в порівнянні з китайською історією саксофонного концерту, що містяться у Розділі 2. (Див.: Висновки, с.161).

Історіографія саксофона в працях китайських дослідників, безумовно, варта серйозної уваги, однак вона не є «саксофоноцентричною», тобто не концентрується на виконавці, не дає вичерпну відповідь на питання про місію

2. Осмислення типологічних процесів кристалізації та подальшого розвитку сольного саксофонного концерту дозволяє з'ясувати не лише технологічно-виразові, але й образно-стильові модифікації жанру, фокусуючись на розумінні культурно-семантичних «кодів» європейського інструменталізму, що дотичні до глибинних архетипів буття *homo musicus*. Творча практика світового саксофонного мистецтва ХХ століття продемонструвала глобальне переосмислення композиторами європейської традиції сольного інструменталізму: від питомої ваги класико-романтичної традиції – до інноваційного «мислення інструментом», що розширює семантичні обрії, як у світ архаїки, так і в метафізику постмодерну. Зважаючи на це, еволюція саксофонного концерту постає як динамічна поліморфна система, вкажемо на «жанрове древо», з усіма можливими різновидами, що існують паралельно:

- концерт класико-романтичної традиції;
- концерт у джазовому стилі;
- авангардний концерт;
- концерт із впливами фольклору (неофольклорний).

Між цими жанровими «скрепами» і стильовими маркерами (доволі умовними) вимальовується складний багатовимірний культурний ландшафт динамічного буття саксофонного концерту, в якому дія «історичної пам'яті» зіштовхується з візіями теперішнього мистецького хронотопу. Цьому сприяє потужна енергія символічного мислення (композиторів), сприйняття та розуміння європейської, або американської культури (виконавці-саксофоністи), які разом в пошуках нового слова трансформують «звуковий образ» саксофона кожний в своїй площині. І слухач має бути обізнаним в різних амплуа свого улюбленого інструмента, який «родом з доби романтизма»; між тим на його еволюцію впливали багато чинників творчої практики ХХ століття. – царина оновлення і фази акме (творчої кульмінації), в якому сформувався структурно-семантичний інваріант жанру сольного інструментального концерта з його

прикметами звучної тембрової колористики, семантичної всеосяжності, в якій, крім звичної лірики, ігрової логіки та віртуозного блиску сучасна людина отримує «ковток свіжого повітря» від непередбаченості імпровізацій, розкріпаченості духа, свободи мислення і чуття, еротичні та містичні стани, постмодерністську іронію – і все в невимушеній елегантній манері поведінки на концертній сцені. В цілому амплуа саксофона (з урахування позаєвропейської традиції музикування) засвідчили його участь в глобалізаційних процесах:

- від «колиски» – традиційної культури (неофольклорний концерт)
- через джаз і авангард XX століття;
- до полістилістичної композиції та універсальної метамови, в яких тембр саксофона є атрибуцією інструментального мистецтва XXI століття.

З виконавської точки зору відзначимо, що в концертах авангардного типу фокус уваги соліста-інструменталіста зосереджується на темброво-технічних можливостях саксофона, застосуванні чималої кількості нетипових прийомів гри та специфічних технік звукоутворення. Відповідність новим теоріям звука і уявленням композиторів про оригінальний «звуковий образ саксофона» значною мірою посприяла досягненню ним інноваційної планки європейського інструменталізму XX століття – *«мислення інструментом»*. Тоді як академічна традиція поступається перед художнім надзавданням – змінити жанрову парадигму концерту як віртуозного «змагальника» з оркестром на користь домінуванню саксофона як унікального автономного голосу людини (*homo ludens*) в природному середовищі виконавських практик та культури музикування.

3. Підсумовуючи внесок американської композиторської школи в жанр сольного концерту для саксофона (та споріднених з ним жанрів) в супроводі оркестру різного складу, можна стверджувати, що цей доробок постає як багатовимірний культурно-стильовий ландшафт, або складна динамічна система, у якій співіснують стійкі константні та мобільні змінні принципи та ментальні ознаки, зумовлені вибором тембрового різновиду саксофона, типом оркестрового партнера, естетичними засадами творчості та композиторсько-виконавської взаємодії. Однією з базових констант є «альтова домінанта», бо

-саксофон формує історичне й інституційне ядро концертного жанру.

Окремий пласт становлять концерти для саксофонного квартету – у Філіпа Гласса та Вільяма Болкома, – де весь SATB-ансамбль функціонує як «компаративний» сольний інструмент у дусі *Concerto grosso*. У творі Ф. Гласса квартет працює як *concertino* в діалозі з повним симфонічним оркестром: мінімалістична техніка (остинато, поступові фактурні зміни, адитивні процеси) організовує форму, тоді як внутрішня ротація пріоритетів між сопрано, альтом, тенором і баритоном створює «темброву драматургію», де кожен голос по черзі виходить на перший план, не втрачаючи ансамблевої інтегрованості. Саксофонний квартет Ф. Гласса, таким чином, постає як ідеальна матриця для модульованого, «дихаючого» мінімалізму: інструменти здатні підтримувати тривалі остинатні структури, перетікати одне в одного, зберігати прозорість у щільній фактурі.

У творі В. Болкома той самий SATB-склад опиняється в іншій естетичній системі: *Concerto grosso* поєднує барокову модель *concertino/ripieno* з джазово-блюзовою й регтаймовою лексикою, а квартет структурно поводить себе то як «блок солістів», то як «вокальний квартет» із гомофонною пісенністю, то як віртуозний ансамбль із бібоповою дикцією. Обидва приклади демонструють, що американські композитори мислять саксофонний квартет не лише як камерний жанр, а як повноцінний концертний «суперінструмент», здатний акумулювати в собі багатство інтонаційних традицій – від Й. С. Баха й французької квартетної школи до джазу й популярної музики. Тут константною рисою є використання квартету як «узагальненого» образу саксофона, тоді як мобільним параметром стає обрана жанрово-стильова стратегія: мінімалістична «ритуальність» у Ф. Гласса проти іронічного, позаакадемічного синтезу в В. Болкома.

Важливою площиною порівняння концертів американських композиторів є тип програмності та її міра в аналізованих творах. У концерті Браянта програмна «оптика» радше латентна: концерт не має прямого сюжету, але його можна прочитувати як своєрідний «сюжет повернення» до Крестона – історично закріпленого канону – через сучасні техніки, полістилістику й індивідуальність

У творі Бейкера програмність згущена навколо ідеї третьої течії та синтезу – тенор-саксофон ніби уособлює долю джазу, який входить до симфонічної зали й отримує статус повноцінного концертного героя; при цьому внутрішній наратив твору складають взаємодія з ритм-секцією, розгортання блюзових кіл, алюзії на манеру Джона Колтрейна чи Елвіна Джонса. Макі пропонує найвиразніший програмний каркас: матеріальні коди (фетр, метал, деревина), «інопланетна» ідея реконструкції інструмента, рамкова структура з Прелюдією та Фіналом, що підсумовують «дослід» над сопрано-саксофоном.

У В. Болкома програмність має іронічно-історичний характер: *Concerto grosso* – це «подорож» через стилі, де алюзії на Й.С.Баха, регтайм, бібоп, r&b переплітаються в одному циклі, створюючи панораму місця саксофона в американській культурі. У творчості Ф. Гласса програмність мінімізована, але саме мінімалістична техніка створює специфічний «стан» – медитативної, пульсуючої подорожі крізь час; саксофонний квартет тут радше «моделює» досвід слухання, ніж оповідає сюжет у традиційному сенсі.

У Р. Нельсона програмний компонент найбільш латентний: *Concertino* радше вибудовує психологічну дугу – від «таємничого» *Moderato* через співуче *Andantino* до віртуозного *Allegro*, – у якій баритон-саксофон послідовно позиціонується як ліричний, а не карикатурний чи «курйозний» інструмент.

Співставлення творів за виконавськими параметрами дозволяє виокремити ще одну важливу константу: майже всі концерти орієнтовані на високий, а подекуди й екстремальний рівень технічної та художньої готовності соліста. В концертах Макі й Браянта це проявляється у щільності фактури, тривалості безперервної сольної участі, складних поліритмічних структурах і широкому використанні *altissimo*-регістру, розширених прийомів (*growl*, ріпи, «*freak out*» тощо). У Бейкера додатковим виміром складності слугує тяжіння до повноцінної джазової імпровізаційної компетенції та «свінгового» таймінгу: соліст мусить не лише «зіграти» ноти, а й увійти в часовий і артикуляційний «код джазу», працюючи з ритм-секцією як рівноправний партнер.

У саксофонних композиціях Ф. Гласса й В. Болкома на перший план



ансамблева віртуозність: квартет має забезпечити ідеальну темброву інтеграцію, гарантуючи прозорість власного шару на тлі оркестру, при цьому кожен голос отримує свої кульмінаційні ділянки, де вимагається індивідуальна технічна майстерність.

Нельсон у своєму творі надає рівень технічних вимог значно м'якший, однак саме завдяки цьому на перший план виходять питання дихальної витривалості, інтонаційної стабільності й стилістичної гнучкості – актуальні для широкого кола виконавців.

Спільною ж проблемою для всіх творів є баланс між солістом/квартетом та оркестром (особливо в бендових складах Макі, Болкома, Браянта): щільна фактура, потужні мідні й активні ударні створюють постійну небезпеку «поглинання» саксофона, тому оркестрова динаміка, чисельність складу й характер *crescendi* мають узгоджуватися з тембровими й проекційними можливостями інструмента.

РОЗДІЛ 2

САКСОФОН У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ВІД АКАДЕМІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ДО КУЛЬТУРНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

2.1 Історична періодизація розвитку саксофонного мистецтва

У 1935 році уряд Китайської Республіки відправив групу китайських студентів на навчання до західних країн, серед яких був і Хун Пан (Hong Pan), який згодом став відомий як «батько китайської духової музики». Саме з цього періоду саксофон був фактично вперше зазвучав у Китаї. В період з 1941 по 1949 рік, коли країна перебувала у стані війни, розвиток саксофона, як і інших форм культурного мистецтва, практично зупинився. У 1949–1978 роках культурне життя Китаю зазнало значного поліпшення, однак музичні елементи західної традиції ще не були повноцінно інтегровані, тому саксофон не привертав особливої уваги. “Нова хвиля” розвитку саксофонного мистецтва в Китаї почалася лише після проведення політики реформ і відкритості, – вказує дослідник (Enming Zhang, 2024: 319).

Після реформ, на тлі трансформацій соціальної системи Китаю, підвищення матеріального добробуту та культурного рівня населення, а також значної ідеологічної лібералізації, культурні й мистецькі обміни між Китаєм і закордоном стали дедалі активнішими. Саксофон почав з’являтися у сферах виконавського мистецтва, у танцювальних залах та інших розважальних закладах.

Саксофон уперше здобув широку популярність серед китайської публіки на початку 1990-х років. Причиною цього стала поява на китайському ринку записів американського саксофоніста Кенні Джі, які започаткували справжній бум на виконання саксофонної музики. Проте, попри те, що саме завдяки цим записам саксофон став впізнаваним інструментом серед китайського слухача, він закріпився в масовій свідомості як суто естрадний або джазовий інструмент, непридатний для виконання серйозної академічної музики (Li, 2020).

До 1990-х років саксофон не викладався як спеціальність у жодній з китайських консерваторій, і здобути професійну освіту за цим профілем у

країни було неможливо. Внаслідок цього, на тлі популярності поп-музики Кенні Джі, сформувалося стереотипне уявлення про саксофон як інструмент розважального, а не класичного призначення. Додатково до цього, часте використання саксофона в нічних клубах ще більше закріпило за ним репутацію «нетрадиційного» інструмента, що сформувало упередження не лише серед пересічних слухачів, а й серед самих музикантів.

Поступові зміни у сприйнятті саксофона в академічному середовищі розпочалися з 1997 року, коли Лі Юшен (Yusheng Li), щойно закінчивши програму з класичного саксофона в Королівській консерваторії музики в Торонто (Канада), заснував клас класичного саксофона у Сичуаньській консерваторії музики. Він став першим китайцем, який здобув вищу освіту з класичного саксофона за кордоном, а згодом – першим повним професором саксофона в Китаї. Враховуючи специфіку музичної освіти в Китаї, де провідна роль належить саме консерваторіям, а не університетам, саме консерваторський статус викладання саксофона визначив його легітимізацію як повноцінної академічної спеціалізації.

Завдяки діяльності Лі Юшена, саксофонний клас Сичуаньської консерваторії за кілька років значно розширився та здобув визнання. Це стало поштовхом до впровадження спеціальності «академічний саксофон» в інших провідних консерваторіях Китаю. На сьогодні в багатьох музичних вишах Китаю відкрито спеціальності з гри на саксофоні, що сприяє системному й професійному розвитку виконавства та викладання на цьому інструменті.

Незважаючи на той факт, що китайські виконавці на саксофоні перш за все орієнтувалися на західні моделі музикування, існують деякі відмінності між китайською та західною стилістикою гри на саксофоні. Енмінг Чжан виокремлює наступні характерні риси китайського та західного виконавства на саксофоні: у західній традиції саксофон є невід'ємною частиною джазу, року та попмузики. Виконавська практика ґрунтується на розвиненій технічній і композиційній системі, передбачає розвинену майстерність імпровізації, обігравання акордів та володіння усіма іншими правилами організації музичного тексту джазової сфери.

У Китаї та інших азійських країнах гра на саксофоні тісніше пов'язана з традиційною та академічною музикою. Тут зазвичай більше уваги приділяється музичності та виконавській виразності, а не імпровізації чи індивідуальному стилю. Саме ці чинники й зумовлюють основні відмінності між китайською та західною манерою гри на саксофоні (Enming Zhang, 2024).

Починаючи з початку XX століття, саксофонна музика стрімко здобула популярність у Китаї. Серед китайських музикантів набула актуальності не так виконавська майстерність на саксофоні (виконувалися зразки західної музики), як інтерес до нього з боку композиторів щодо створення численних творів із національним колоритом. Композитори намагались звучними ресурсами екзотичного інструмента створити національні образи. Але для цього треба було «переформувати» фундаментально закладені історичні традиції інструментального музикування.

Традиційна китайська народна музика тяжіє до використання змін інтенсивності, висоти звуку та тембру у розвитку мелодії – відповідно до емоційних потреб національного характеру. Тому для того, щоб передати на саксофоні музичний стиль етнічних меншин Китаю у зворушливій манері, необхідно застосовувати традиційні прийоми гри на національних духових інструментах – такі як *горлове звучання*²⁴ чи *змазане звучання*²⁵. Це значно збагатило виразові засоби китайської саксофонної школи й призвело до появи оригінальних художніх форм саксофонної музики з китайською специфікою, що має велике значення для розвитку та популяризації музичного мистецтва етнічного Китаю.

Неможливо залишити без уваги таку засадничу характеристику музики Китаю, як програмність. У китайській музиці поняття програмності виростає з принципу мислення музикантів, який полягає у реалізації події, “відтворення” ландшафту або здійснення ритуалу за допомогою звуку. Те, що в європейській традиції має назву «сюжетом» або «образний рядок», у Китаї природно зливається з інтонаційною пам'яттю: кожен тембр несе на собі сліди обряду,

²⁴ задля імітації звучання інструмента *гуанци*

²⁵ для імітації звучання *ерху*.

і, професії, навіть пори року. Тому коли у XX столітті в країні почали складатися дві оркестрові системи – західний симфонічний оркестр і модернізований оркестр китайських інструментів – програмна музика отримала подвійний простір для зростання. В одному – великі форми, гармонічна драматургія, кульмінації у «західному» сенсі; в іншому – розгорнуті темброві сюжети, де самі акустичні характеристики інструмента стають носієм значення

Ранній модернізаційний етап окреслив перші наративні спроби у форматах симфонічної поеми та оркестрової сюїти, де музика «озвучувала» локальні топоси: урбаністичні сцени, легендарні сюжети, панорами *shan-shui* (гори й води). З утвердженням героїко-епічної парадигми у творчості китайських композиторів музичний текст стає прямолінійнішим у семантичній подачі: форму впорядковує чітка лейттемна стратифікація, маршові формули задають риторику поступу, а прозора архітектоніка забезпечує телеологію кульмінацій. У XXI столітті до цієї матриці додаються мультимедійні формати (світло-проекції, відео, просторове розміщення груп), екообрази та мотиви постпам'яті, а також «Шовковий шлях» як метафора транскультурної відкритості й мобільності смислів, що розширює як інтонаційний словник, так і драматургічні моделі програмної музики.

Темброва символіка у китайській програмній музиці функціонує як повноцінна семіотична система: фактурна барва перетворюється на носія смислу, а інструментальні профілі – на стійкі знаки з культурною пам'яттю. Суона артикулює сигнал і ритуальну подію, репрезентуючи сфери оголошення, ярмаркового дійства й сакральної процесії; гуаньцзи наближає звучання до «людського голосу» з притаманною йому гортанною експресією та плачевою інтонаційністю; ерху формує ліричний континуум пам'яті й оповіді; шен забезпечує просторову опору – органоподібний, стабільний фон, який утримує традицію як безперервність. Ударні інструменти позначають власне подієвість: крок процесії, вибух стихії, спалах святкового кульмінаційного моменту.

Залучення симфонічного оркестру західного типу в традиційне інструментальне мистецтво розширює коло тембрової персоніфікації й уможливорює міжкультурну медіацію різних національних складових. Кларнет

асоціюється із «урбаністичної людини» та увиразнює рухливу осучаснену інтонацію, вводячи пласт «міської лірики», тоді як саксофон виконує роль провідника між східною орнаментальною мовою та західною гармонічною логікою, – його тембр природно поєднує кантиленну експресію з функціональною напругою симфонічної форми. У змішаних складах «граматики» цих світів зіставляються й узгоджуються: західна формотворча парадигма надає архітектонічну опору, а китайська темброва поетика забезпечує семантичну диференціацію та смислові відтінки.

Наративність вибудовується засобами лаконічної, але високоефективної риторики. Лейттеми повертаються як індекси персонажів, локацій або ідей, утворюючи мережу впізнаваності. Остинатні конфігурації виконують функцію процесійного хронотопу, маркуючи поступ часу й рух обряду; терасна динаміка «розсуває» панораму від крупного плану до загального, створюючи ефект оптичної глибини в акустичному полі. Пентатоніка надає пейзажного профілю, водночас у кульмінаційних розділах активізуються розширені ладові структури та функційні напруги симфонічного типу – саме їхня взаємодія й зумовлює драматургічний злет. Нерідко форму визначає кінематографічна монтажність: швидкі фактурні перемикання стискають тему до «звукосимволу», після чого вона розгортається у широкій кантилені, що перегукується з поетикою крупного плану.

Оркестр китайських інструментів у цій системі посідає місце прозорого, але великомасштабного носія семантичних шарів. Група щипкових інструментів «будує» рельєф простору, смичкові відтворюють оповідь, духові виводять ритуальний знак на поверхню звучання, а ударні фіксують структурні «вузли» події. У співпраці із симфонічним оркестром постає подвійна перспектива: один апелює до «тілесної пам'яті» інструментів та їхніх органологічних кодів, інший – до логіки форми, гармонічної телеології та кульмінаційного профілю. Саме в точках перетину цих перспектив семантика тембру набуває об'ємності. Солісти – гуаньци, суона, ерху та в останні роки – саксофон – є «оповідачами» з власною «фізіономією», історією, завдяки чому індивідуальний голос входить у діалог із колективною пам'яттю оркестрового масиву.

інтонаційних систем з різною естетикою тембрового мислення. Інтонаційні коридори між інструментами різних традицій потребують мікрокорекцій, особливо у повільних розділах і довгих унісонах; темброве забарвлення дерев'яних духових і саксофона налаштовується відповідно до фактури, від нефорсованого *non-vibrato* або мікровібрато до рельєфної атаки у сигнальних жестах. Орнаментика має лишатися живою, але стилістично вивіреною; звукоорежисура – ненав'язливою, зорієнтованою на збереження природної обертоності щипкових і «дихання тростини».

Узагальнюючи, можна сказати, що китайська програмна музика постає не як ілюстративний додаток до сюжету, а як спосіб мислення про світ у координатах тембру, ладу та форми. Її поетика допускає героїчне й камерне, ритуальне й медитативне, поєднуючи пам'ять традиції з мовою сучасності. На перехресті оркестрових систем і культурних кодів формується наратив, який зберігає впізнаваність образів і водночас відкритий до подальшої експансії семантичних ландшафтів і голосів.

2.2 Концерт як циклічна форма

2.2.1 Чу Ванхуа. Концерт для альт-саксофона: національний академізм

Сучасний китайсько-австралійський композитор та піаніст Чу Ванхуа народився 1941 року у місті Їсін, провінції Цзянсу. Закінчив Центральну консерваторію як піаніст (1963), де згодом і розпочав викладацьку практику. Давнє захоплення композицією, рішуче прагнення освоїти сучасні техніки письма спонукало молодого митця іммігрувати до Австралії. У 1982 році він вступає до Мельбурнського університету відразу на дві спеціалізації: композиція (клас професора P. Tahourdin) і фортепіано (клас професора D. Thornton). Здобувши у 1985 році ступінь магістра музики Мельбурнського університету, Чу Ванхуа активно занурюється у композиторську творчість. Як пише Шу Лі, «...у цьому середовищі він знайомиться з новими жанрами, інструментами, гармонічним мовленням, композиторськими техніками» (Шу Лі,

2015: 7). Як наслідок, у 1987 році Чу Ванхуа стає лауреатом премії Albert Maggs з композиції, а вже наступного року здобуває докторську ступінь з музики, ставши почесним членом Австралійського Музичного Центру²⁶.

Творчий доробок Чу Ванхуа представлений симфонічною та камерною музикою, різними вокально-інструментальними жанрами. Широко відомі його симфонічні твори – симфонічна поема «Autumn Cry» («Осінній плач») та симфонії «Silk Road» («Шовковий шлях») та «Ash Wednesday» («Попільна Середа»). Втім, світове визнання композитор отримав завдяки фортепіанному концерту «Жовта Річка», що був написаний Чу Ванхуа у колаборації з іншим відомим китайським композитором Ін Ченцзуном впродовж 1968-1969 років. Спеціальний інтерес складає виконавська складова драматургії концерту для альт-саксофона з оркестром визначного діяча китайської музики. Цей твір був написаний автором у 2013 році, що дозволяє віднести його до зрілої творчості майстра. Ідея створення твору належить австралійському саксофоністу, етнічному китайцю Йї Янгу (Yi Yang), з яким у Чу Ванхуа склалися особливо тісні дружні та професійні стосунки. Варто зазначити, що це твір – єдине звернення композитора до концертного жанру, водночас зводячи його в ранг піонера освоєння жанру концерту для саксофона на теренах китайської академічної музики. Задля справедливості слід зазначити, що попри абсолютну унікальність, в колі світових концертуючи виконавців обраний твір, на жаль, не отримав гідного визнання. Дещо збіжне ставлення спостерігаємо і серед музикознавців. Поодинокі звернення китайських дослідників (Ян Чжеюй, Ван Хаоюань) до аналізу твору, безумовно, варті уваги, однак не дають вичерпні відповіді на актуальні питання, що постають після знайомства з саксофонним концертом китайського митця.

Отже, концерт для альт-саксофона з оркестром Чу Ванхуа, насамперед, викликає особливу зацікавленість в контексті переломлення китайської фольклорної традиції в площині західноєвропейської жанрової моделі концерту. Ретельне опрацювання наявних наукових джерел (у тому числі іншомовних)

26 Australian Music Centre (AMC), або Австралійський Музичний Центр – національна організація, заснована у 1974 році, представники якої займаються просуванням та всебічною підтримкою академічної музики в Австралії.

висвітлити факти життєтворчості Чу Ванхуа, які, найімовірніше, і визначили вектор становлення його композиторського стилю. Дослідник Шу Лі пише: «У 1973 році Чу Ванхуа подорожував Китаєм, збираючи зразки традиційної музики» (Шу Лі, 2015 : 7). Наполегливе «акумулявання» китайської народнопісенної творчості, зрештою, дозволило митцю сформувати надзвичайно ємний ресурс екзотичного східного мелодизму, подальше звернення до якого вигідно вирізняло твори Чу Ванхуа серед інших національно-стильових контекстів світового музичного мистецтва.

Концерт для саксофона з оркестром замислювався автором в якості яскравої реалізації концепції цитування (хоча й не прямого) фольклорного матеріалу. Водночас, з урахуванням специфіки китайського фольклору (зокрема його монофонічності) особливу зацікавленість викликає можливість аналізу принципів інтегрування східного мелодизму в контексті класичної західноєвропейської гармонії. «На відміну від Західної музики, – пише Шу Лі, – китайська музика здебільшого заснована на мелодії без гармонічного супроводу. Гармонія та контрапункт західної музики не зустрічаються в традиційній китайській музиці. Чу Ванхуа, втім, ефективно поєднує західні техніки композиції з китайськими фольклорними мелодіями, створюючи свій власний музичний стиль» (Шу Лі, 2015 : 24).

В основі концепції концерту покладено ідею втілення історично усталеної жанрової моделі, типової для академічного інструментального концерту другої половини XX століття (насамперед, його структури, фактурної організації, почасти гармонії). Загальна структура твору відповідає тричастинному циклу, хоча звісно, інтонаційне наповнення кожної з частин досить варіативне. Гармонічна мова твору являє собою унікальний зразок надзвичайно вдалого симбіозу класичної функціональної системи з національним колоритом пента-/гексатонічних ладових структур. Композиторську інтерпретацію жанру довершує витончений східний мелодизм, вигідно підкреслюючи самотність авторського письма.

Характеризуючи творчий стиль Чу Ванхуа на прикладі Концерту для саксофона, китайський музикознавець Лі Хантао виокремлює три ключові

принципи: установка на націоналізацію²⁷ музичної мови та мислення через інтонаційний словник (як данина поваги до культурно-етнічних традицій своєї держави); пряме (або часткове) цитування традиційної китайської пісенності та інструментальної музики; прагнення до стилізації народних пісень та традиційних інструментів можливостями сучасних виконавських технік (Лі Хантао, 2020).

Отже, саксофонний концерт Чу Ванхуа презентує спадкоємність із західноєвропейським концертом, причому не тільки на рівні оркестрової фактури, але й особливостей трактування партії саксофона. Доволі цікаве припущення Ян Чжеюй: «...композитор мав на меті засвоїти всі здобутки жанру та представити “калейдоскоп” музичних ідей, що віддзеркалили різноманітні стильові знаки та інтонаційні звороти, притаманні конкретним творам того періоду. <...тут задіяні стилістичні ознаки таких напрямів, як імпресіонізм, неокласицизм, джаз, неофольклоризм, неоромантизм» (Ян Чжеюй, 2023 : 49).

Наведена теза якомога точніше відображає полістилістичну природу композиторського мовлення Чу Ванхуа, представленого в рамках аналізованого концерту. Поглиблений виконавсько-стильовий аналіз твору принаймні в загальних рисах дозволив намітити прояв вище описаних стильових напрямів, причому як в партії акомпанементу, так і в партії соліста.

Перша частина концерту представлена тричастинною формою *Lento – Adagio – Grave*, яка, загалом, дещо подібна до сонатної, насамперед завдяки наявності двох абсолютно контрастних тем (головна та побічна). Втім, факт ґрунтування мелодичної лінії соліста на фольклорному матеріалі, зокрема в розділі *Adagio*, ймовірно, може вказувати на підспудну «рапсодійність». Додатковою ознакою ймовірної рапсодійної природи першої частини можна також вважати очевидну емоційно-виразну відмінність перших двох розділів. Ба більше, посилення емоційного контрасту досягається композитором завдяки тонкому розмежуванню розділів тривалими смисловими паузами.

Надзвичайна варіативність та багатовекторність вирізняє мелодико-інтонаційний зміст партії соліста в першій частині концерту. Характер викладу

матеріалу почасти відсилає до західноєвропейського концерту періоду другої половини XX століття, зокрема вбачається очевидна паралель з саксофонним концертом А. Томазі. Водночас, значне використання специфічних метро-ритмічних конструкцій (висхідні/низхідні арпеджовані квінтольні/секстольні пасажі) в буквальному сенсі відтворює в уяві перший розділ п'єси «Prélude, cadence et finale» А. Дезенкло (А. Desenclos, Франція). В цілому ж, трактування саксофона в розділі Lento в загальних рисах демонструє зримий зв'язок з французьким саксофонним концертом другої половини XX століття (А. Томазі, П.-М. Дюбуа, меншою мірою М. Констант). Витончене вкраплення специфічних прийомів гри, таких як нарочите глісандування (бендінг) в межах довгої тривалості, або ж часте використання коротких форшлагів у досить широких інтервальних сполученнях, ймовірно, свідчить про композиторські шукання Чу Ванхуа в плані стилістики, а також прагнення автора до наслідування традиційної виконавської манери, притаманної стародавнім китайським співакам. Характеризуючи факт активного застосування бендінгу, дослідник стверджує, що це може бути свідомо «... імітація співу китайських виконавців, які використовували інтонаційні підйоми та падіння на довгих розпівах» (Лі Хантао, 2020 : 20). Далі йдеться про фольклорні запозичення тематизму «Деякі мелодії в інтродукції Lento походять із дуже популярних китайських народних пісень Lady Meng Jiang, адаптованих з народної легенди про вдову Lady Meng Jiang, як однієї з чотирьох найвідоміших китайських фольклорних любовних легенд» (Лі Хантао, 2020 : 19). Як відомо, в основі традиційної китайської пісні надзвичайно ніжна та вишукана мелодія, яка оповідає трагічну легенду про молоду дівчину. Дізнавшись, що її коханий поліг на будівництві Великого китайського муру та похований під ним, вона гірко заплакала, а її сльози частково зруйнували стіни муру (Хаян Лі, 2017 : 38). Елементи мелодії Lady Meng Jiang знаходять прояв в розділі Lento, на рівні наслідування метро-ритмічної будови. Втім, найяскравіше вона розкривається в розділі Adagio. Супровід традиційної народної пісні насичується дисонансним звучанням характерних інтервалів (зменшеної септіми, тритони), що, безперечно, підсилює драматизм образу. Східний колорит підкреслено завдяки

ному вкрапленню серії коротких форшлагів (переважно широкого інтервального сполучення), притаманних азіатській музичній традиції. Подібні техніки різною мірою знаходять прояв в третій частині Сонати «Fuzzy Bird» та концерті «Cyber-Bird» Т. Йосімацу, почасти концерті Т. Хосокави, сольних п'єсах Р. Ноди.

Гармонічне рішення в розділі Adagio, на відміну від попереднього Lento цілковито ґрунтується на пентатонічних ладах – «наріжного каменю» китайського музичного мистецтва. Фактура оркестрового супроводу значно «розріджується», тяжіючи до сталих метро-ритмічних і акордових конструкцій. Розкішне звучання теми Lady Meng Jiang в оркестрі забезпечено тембрально-виражальними якостями групи високих струнних. Щодо партії саксофона, відмічаємо певну фрагментарність проведення теми, окремі риси якої часом відчувуються лише на рівні типових метро-ритмічних зворотів. Відтінок «другорядності» покривається витонченою орнаментикою основної теми в партії оркестру.

Заключний розділ Grave позначений речитативною реплікою соліста на тлі глибокої педалі низьких струнних вгадуються елементи теми плачу Lady Meng Jiang як уособлення невідвортної втрати.

Друга частина концерту з точки зору загальної драматургії циклу зазнає істотної образної трансформації (переорієнтування). На противагу жалю та всепоглинаючого розпачу саксофон презентує чутливий вишуканий мелодизм, як своєрідну ремінісценцію зі щасливого життя молодой жінки. Такий ефект досягається фактурним рішенням в партії оркестру, яка набуває ознак гомофонно-гармонічного викладу.

Тематизм експозиції другої частини лаконічно репрезентований у вигляді монотонного остінато (спрощення ритмічного малюнку пісні Lady Meng Jiang), на тлі якого протяжно лунає зворушливий вокаліз саксофона.

Формоутворення другої частини Концерту для саксофона Чу Ванхуа тяжіє до варіаційної форми. Вибір автора можна трактувати, з одного боку, як орієнтування на усталену європейську модель сольного інструментального концерту, в якій середня частина нерідко представлена саме варіаціями. З

боку, ми вбачаємо наявний зв'язок із культурно-етнічним корінням митця.

Хуан Тайлун відзначає, що «варіаційна форма є найпоширенішою у китайській традиційній музиці<...>Темою часто слугують популярні народні пісні (або цюйпай) з яскравими, легкими для запам'ятовування образами» (Хуан Тайлун, 2024 : 96). Втім, в ході аналізу мелодико-інтонаційного будови другої частини концерту вбачаються елементи ще однієї китайської народної пісні «走西口» («*Go West*» / «*Йди на Захід*»), поширеної в провінції Шеньсі. Так, характерний мело-ритмічний пунктирний зворот, написаний Чу Ванхуа, значною мірою схожий на аналогічний зворот в зазначеній народній пісні. Наслідуючи принцип варіаційної форми, тема викладена спочатку в партії соліста, а ближче до каденції отримує розвиток вже «в буянні» оркестрового звучання.

Композитор активно опрацьовував нетрадиційні засоби художньої виразності та технічні прийоми: бендінг та альтернативна аплікатура (або фальш-аплікатура). Співставляючи семантичну функцію означених прийомів гри (зокрема бендінг), Лі Хантао вказує на їх ключову відмінність: «... в першій частині бендінг потрібен задля наслідування вокальних технік китайської опери²⁸, тоді як в другій частині аналогічний прийом взято до уваги через імітацію виконавських прийомів гри на традиційних етнічних інструментах» (Лі Хантао, 2020 : 22).

Дійсно, суто акустично стилістика бендінгу в другій частині концерту за естетико-виражальними якостями звучання доволі схожа на техніку «ковзної струни», широко залучену виконавцями при грі на одному з найпоширеніших традиційних струнно-смичкових інструментів Китаю – ерху (二胡, Erhu).

Експериментуючи з акустичними ефектами, Чу Ванхуа впроваджує в партитуру твору тематичний розділ з альтернативною заміною аплікатури, внаслідок чого тембр інструменту значною мірою видозмінюється, набуваючи інших обертонових відтінків. Звучання саксофона тут більш споріднене до іншого старовинного духового інструмента Китаю – Сюнь (埙, Xun).

28 В даному випадку йдеться про вокальні техніки.

Тематизм каденції другої частини концерту містить інтонаційний «відгомін» інтродукції першої частини циклу, якій притаманний ясно виражений пента-/гексатонічний ладовий нахил. Секвенційний виклад, агогічні зміни (*rit.* – *accel.* – *rit.*) надають відчуття безперервності розгортання теми. Водночас опора на народні лади, темброво-ритмічне варіювання одного тону додають відтінок архаїчності, апелюючи до традиції інструментального супроводу театральних дійств стародавнього Китаю.

По завершенні каденції в партії оркестру розлого звучить розкішна варіація на тему пісні «Go West» (хоча викладеної в мінорі). Витончено-рельєфний тематизм, глибокий ліризм відсилають слухачке сприйняття до естетики неоромантизму, в той час як партія соліста дещо «вибивається» із загального жанрово-стильового контексту як за мелодикою, так і типом її викладення, якому притаманний яскраво втілений «дух» неофольклоризму. Тонкому ліризму оркестрового звучання протистоїть енергія секвенційного руху саксофона, партія якого будується на об'єднанні пентатоніки з хроматичними звуками. У такий спосіб Чу Ванхуа підкреслив полістилістичну природу свого мислення.

Завершення другої частини є нетиповим для варіаційної форми, оскільки замість репризного проведення теми композитор повертає видозмінений тематизм пісні «Lady Meng Jiang» з першої частини циклу. З огляду на вищезазначене, можна припустити міркування щодо наявності в музичній драматургії Концерту прийому лейттеми («Lady Meng Jiang»), оскільки її інтонаційні сегменти тією чи іншою мірою знаходять прояв в кожній з трьох частин циклу.

Третя частина концерту являє собою п'ятичастинне рондо (ABA₁CA₂), епізоди якого контрастують до основного рефрену. В основі рефрену – енергійна та надзвичайно рухлива мелодія, чітка ритмічна організованість та урочистість звучання якої відсилає до найяскравіших зразків народно-танцювальної культури Китаю, багатство якої є колосальним.

Тематизм музичних тем фіналу вочевидь спирається на різнобарвний інтонаційний «фонд» китайського фольклору: наявні ознаки стилізації

старовинних народних танців. Лі Хантао відмічає: «На величезній території Китаю проживає п'ятдесят шість етнічних груп; кожна з них створила надзвичайне різноманіття традиційної музики, надавши величезний ресурс для композиторів, які прагнуть увиразнити чітку етнічну стилістику Китаю у своїх творах» (Лі Хантао, 2020 : 22-23).

Характерним для рефрену є епізодичні перегуки соліста з оркестром на кшталт quasi-імітаційної поліфонії: окремі репліки соліста знаходять ідентичну відповідь в супроводі (група дерев'яних духових). В усьому іншому на рівні взаємодії оркестру та соліста у третій частині – на відміну від попередніх – властива виражена *домінуюча роль партії саксофона*. Партія оркестрового супроводу здебільшого підпорядкована солісту та відповідно до задуму композитора забезпечує сповнений жвавої бравурності урочисто-танцювальний настрій.

Епізоди рондо вирізняють відчутні образні контрасти, що, насамперед, обумовлено зміною тематичною викладу матеріалу. В широкому сенсі, орієнтування композитора на танцювальну природу тематизму залишається незмінним, хоча й відчувається певне тяжіння до вальсовості (розділ *B*), або вокально-хорового типу (розділ *C*) у дусі національно-патріотичних пісень.

З числа характерних виконавських технік звертає на себе увагу активне вживання широкої палітри форшлагів, завдяки яким, ймовірно, композитор прагнув наслідувати виконавську техніку гри на традиційній китайській вертикальній флейті Сяо (簫, Xiao). Часта зміна розміру поряд із впровадженням каденції засвідчує намір Чу Ванхуа представити оригінальну жанрову візію традиційної для європейської інструментальної музики форми рондо, збагачену національним колоритом (через мелос, ритм, ладогармонію).

В якості прикладу успішного втілення мистецького обміну між Сходом і Заходом у програмному форматі далі буде запропоновано розглянути концертний твір під назвою **Сюїта-фантазія Шовкового шляху** (*Silk Road Fantasy Suite*), яка написана видатним китайським композитором **Чжао**

Цзипіном для гуаньцзи з оркестром китайських інструментів у 1981²⁹ році. Її основою стала картина, а сюжет базується на історичному тлі династії Тан.

Китайська інструментальна музика, вкорінена у національній культурі впродовж тисячоліть, завжди зберігала зв'язок із природою, із небом і землею, відображаючи регіональні особливості. Основна увага зосереджена не стільки на техніці, скільки на настрої, образності й емоційному зануренні. Це проявляється й у саксофонному виконанні – акцент робиться на образність, ефемерність звучання, п'яти-, шести- та семиступеневі модальні системи звукорядів, їх вільні комбінації у мелодіях. Часто використовуються розсипчасті ритми, де є фрагменти імпровізаційної віртуозності з використанням етнічних інтонацій, а велика кількість блискучих, вільних нот надзвичайно добре передає «непередбачуваність» китайського ритму (Zhang, : 321).

Західна саксофонна традиція, навпаки, надає перевагу розкриттю досвіду самого композитора, більш детально зосереджуючись на контрапункті, формотворенні та виразності солюючого інструмента.

У китайському академічному середовищі зберігається стійка інерція сприйняття саксофона як «периферійного» інструмента, далекого від канону європейської традиції інструментального виконавства. Цей стереотип особливо помітний у представників старшого покоління композиторів і педагогів, для яких історія становлення національної композиторської школи була пов'язана з утвердженням симфонічного мислення, оперної сцени та камерних жанрів у складі стабілізованих інструментальних складів. Натомість західноєвропейська історія інструмента демонструє протилежну динаміку: понад півтора століття розвитку репертуару від салонних і військово-духових практик до солідного корпусу академічних творів (солістичних, камерних, оркестрових), що співіснує

29 Гуаньцзі (кит. 管子, pinyin: guanzi) – стародавній китайський духовий інструмент з подвійною тростиною й циліндричним свердленням (на відміну від суони, яка має конічне свердлення). Виготовляється з твердих порід дерева або бамбука, має сім отворів на верхній поверхні інструмента та один отвір на нижній поверхні. Діапазон близько двох октав. Гуаньцзі характеризується пронизливим, «гортанним» звучанням, з багатою тембровою палітрою; інструмент здатний для відтворення мелодичної лінії, мікроінтервалики, орнаментики, гліссандо та перманентного дихання. Близькими “родичами” інструмента є корейська пірі (piri) та японська хітірікі (hichiriki). Гуаньцзі використовується в народних ансамблях Північного Китаю, буддистській/даоській обрядовій музиці, оперному мистецтві, в сучасному оркестрі китайських інструментів як сольний або колористичний інструмент (<https://www.britannica.com/art/guan-musical-instrument>).

Розрив між «локальним уявленням» і «глобальною історією» інструмента формувався не стільки через брак інформації, скільки через інституційні інерції канонотворення, де саксофон тривалий час залишався поза пріоритетами державних замовлень, конкурсних майданчиків і навчальних програм.

Останніми роками намітився якісний поворот: викладачі саксофона в китайських консерваторіях почали системно ініціювати співпрацю з композиторами, ставлячи конкретні завдання щодо створення оригінального репертуару для навчальних і концертних потреб. Така співпраця змінила конфігурацію «поля» – з'явилася інфраструктура замовлень, внутрішніх університетських прем'єр, студійних записів і публікацій нот, що поступово легітимізує саксофон у статусі повноправного академічного інструмента. Важливо, що ця трансформація відбувається не лише «зверху» (через адміністративні рішення), а й «знизу» – завдяки педагогічним проєктам, ансамблевим класам, міжкафедральним концертам у системі майстер-класів, де нові твори відразу отримують виконавську апробацію.

Помітну роль у зміні виконавського бачення звукового образу саксофона відіграють китайські композитори діаспори, що тривалий час мешкають і викладають за кордоном. Їхній досвід інтеграції в західні інституції зумовив інше сприйняття саксофона: не як «екзотичного голосу» або «естрадного відгалуження», а як універсального академічного інструмента з багатою технічною і тембровою палітрою. Саме ці автори нерідко пропонують жанрово диференційовані моделі письма – від сольних циклів і сонат до концертів з оркестром китайських інструментів або змішаних складів, і тим самим коригують локальні уявлення про межі «належного» інструментування. Контраст між підходами «всередині» й «поза» материковим Китаєм продуктивно працює на розширення стилістичних уявлень про можливості саксофона та відкриває нові траєкторії входження китайських творів у міжнародний обіг.

Показовим маркером інституалізації саксофона став симпозіум, що

у вересні 2017 року в Уханській консерваторії музики під егідою Національного комітету із саксофона при університетах і музичних академіях Китаю. Протягом цього форуму було представлено понад півсотні нових творів для саксофона – від сольних п'єс і квартетів до малих і великих ансамблів, включно з електроакустичними проєктами. Симпозіум виконав одразу кілька функцій: консолідував розпорошені ініціативи, створив комунікаційний майданчик «композитор – виконавець – педагог», зафіксував стандарти презентації нових партитур і водночас чітко окреслив проблемні зони – зокрема потребу в довгострокових замовленнях, виданні матеріалів і підтримці гастрольного обігу нових програм (Li Hantao, 2020 : 3). На тлі цієї інституційної динаміки спостерігається і широке соціокультурне зростання популярності інструмента. Саксофон сьогодні – один із найбільш затребуваних західних інструментів у Китаї: цього статусу йому надають велика аматорська база (насамперед, серед молоді), розгалужені класи в провідних консерваторіях і конкурентний ринок інструментів і аксесуарів.

Якщо два десятиліття тому публічне уявлення про саксофон у Китаї здебільшого редукувалося до медійного образу популярної інструментальної музики, то нині інструмент стабільно розглядається як академічний: він присутній у конкурсних програмах, камерних фестивалях, змішаних оркестрових проєктах. Водночас структурним викликом залишається дефіцит репертуару, який би репрезентував саме китайську композиторську школу на міжнародних конкурсах і конгресах, – ідеться не про кількісне нарощування п'єс, а про формування корпусу творів із високим рівнем технічної, стилістичної та драматургічної опрацьованості.

Відповіддю на цей виклик стає активізація спільних ініціатив викладачів і студентів із композиторами в межах консерваторій: курси композиції з акцентом на духові інструменти, внутрішні конкурси нових творів, лабораторії електроакустики і міждисциплінарні модулі з участю ансамблів китайських інструментів. Така «екосистема замовлення» породжує природний попит на партитури різних форматів (соло, дует, квартет, саксофон з фортепіано, з

ансамблем, з оркестром китайських інструментів, зі змішаним оркестром), а також сприяє стандартизації виконавських вимог і видавничих практик. У підсумку саксофон постає не лише як носій «західного» тембру, а як засіб сучасного національного висловлювання, здатний інтегруватися в локальні темброві коди (діалог із суоною, шеном, ерху) і водночас опановувати «велику форму» з її кульмінаційною логікою.

Трансформація статусу саксофона в китайському музичному житті має комплексний характер: вона поєднує інституційні зміни (освітні програми, симпозіуми, конкурси), еволюцію композиторського мислення (від епізодичної колористики до повноцінних концертних і камерних циклів), а також зміни у виконавській практиці (формування ансамблевих традицій, поява спеціалізованих класів і студій запису).

Вирішальним чинником стає міжкультурна циркуляція – участь діаспорних авторів і міжнародні кооперації, що забезпечують обіг творів і формують нові стандарти якості. Перспективи полягають у цілеспрямованому нарощуванні репертуару «високої щільності» (сонати, квартети, концерти з оркестром китайських інструментів і змішаними складами), у видимості цих творів на міжнародних платформах та у впровадженні системи довготривалих комісій, які гарантуватимуть сталість розвитку національної саксофонної школи у світовому контексті.

2.2.2 Чжао Цзипін. «Сюїта-фантазія Шовкового шляху для гуаньцзи з оркестром китайських інструментів

Твір складається з п'яти частин: *“Прощання з Чан’анем”*, *“Пісня Стародавньої дороги”*, *“Музика Лянчжоу”*, *“Мрії про Лоулан”* та *“Танець Гуйцзи”* (*"Farewell to Chang'an"*, *"Chant of the Ancient Road"*, *"Music of Liangzhou"*, *"Dream of Loulan"*, *"Dance of Guizi"*). Усі частини передають культурно-історичну атмосферу Шовкового шляху, композитор звертається до *“теми мандрів”* – кожен розділ дихає культурною глибиною, – пише у своєму аналітичному есе Чжан Енмін (Zhang : 321).

2014 році французький саксофоніст Крістіан Вільт адаптував “Фантазію Шовкового шляху” для саксофона й здійснив прем’єру на Тайвані. Уважне вивчення цього твору демонструє глибоку інтеграцію західних композиторських технік із унікальним трактуванням елементів китайської музики. Зокрема, всі частини, окрім *Мрії про Лоулан*, мають чітку форму, тоді як частина *Мрії про Лоулан* витримана у вільному, розгорнутому стилі. В інтерпретації Вільта цей насичений фольклорними інтонаціями твір звучить щиро й лірично. Окрім збереження якості звуку й вокальних характеристик китайських духових інструментів, Вільт наслідує їх народний стиль, підкреслюючи яскраву змінність тембрів саксофона та його динамічну напругу.

Зробимо короткий екскурс до історії китайської традиційної інструментальної музики, яка, впродовж тисячоліть вкорінена у національній культурі, завжди зберігала зв’язок із природою, із небом і землею, відображаючи регіональні особливості. Основна увага зосереджена не стільки на техніці, скільки на настрої, образності й емоційному зануренні. Це проявляється й у саксофонному виконанні – акцент робиться на образність, ефемерність звучання, п’яти-, шести- та семиступеневі модальні системи звукорядів, їх вільні комбінації у мелодіях. Часто використовуються розсипчасті ритми, де є фрагменти імпровізаційної віртуозності з використанням етнічних інтонацій, а велика кількість блискучих, вільних нот надзвичайно добре передає «непередбачуваність» китайського ритму (Zhang, : 321).

Західна саксофонна традиція, навпаки, надає перевагу розкриттю досвіду самого композитора, більш детально зосереджуючись на контрапункті, формотворенні та виразності солюючого інструмента.

У китайському академічному середовищі зберігається стійка інерція сприйняття саксофона як «периферійного» інструмента, далекого від канону європейської традиції інструментального виконавства. Цей стереотип особливо помітний у представників старшого покоління композиторів і педагогів, для яких історія становлення національної композиторської школи була пов’язана з утвердженням симфонічного мислення, оперної сцени та камерних жанрів у складі стабілізованих інструментальних складів. Натомість західноєвропейська

інструмента демонструє протилежну динаміку: понад півтора століття розвитку репертуару від салонних і військово-духових практик до солідного корпусу академічних творів (солістичних, камерних, оркестрових), що співіснує з потужною джазовою традицією.

Розрив між «локальним уявленням» і «глобальною історією» інструмента формувався не стільки через брак інформації, скільки через інституційні інерції канонотворення, де саксофон тривалий час залишався поза пріоритетами державних замовлень, конкурсних майданчиків і навчальних програм.

Останніми роками намітився якісний поворот: викладачі саксофона в китайських консерваторіях почали системно ініціювати співпрацю з композиторами, ставлячи конкретні завдання щодо створення оригінального репертуару для навчальних і концертних потреб. Така співпраця змінила конфігурацію «поля» – з'явилася інфраструктура замовлень, внутрішніх університетських прем'єр, студійних записів і публікацій нот, що поступово легітимізує саксофон у статусі повноправного академічного інструмента. Важливо, що ця трансформація відбувається не лише «зверху» (через адміністративні рішення), а й «знизу» – завдяки педагогічним проєктам, ансамблевим класам, міжкафедральним концертам у системі майстер-класів, де нові твори відразу отримують виконавську апробацію.

Помітну роль у зміні виконавського бачення звукового образу саксофона відіграють китайські композитори діаспори, що тривалий час мешкають і викладають за кордоном. Їхній досвід інтеграції в західні інституції зумовив інше сприйняття саксофона: не як «екзотичного голосу» або «естрадного відгалуження», а як універсального академічного інструмента з багатою технічною і тембровою палітрою. Саме ці автори нерідко пропонують жанрово диференційовані моделі письма – від сольних циклів і сонат до концертів з оркестром китайських інструментів або змішаних складів, і тим самим коригують локальні уявлення про межі «належного» інструментування. Контраст між підходами «всередині» й «поза» материковим Китаєм продуктивно працює на розширення стилістичних уявлень про можливості саксофона та відкриває нові траєкторії входження китайських творів у



Показовим маркером інституалізації саксофона став симпозіум, що відбувся у вересні 2017 року в Уханській консерваторії музики під егідою Національного комітету із саксофона при університетах і музичних академіях Китаю. Протягом цього форуму було представлено понад півсотні нових творів для саксофона – від сольних п'єс і квартетів до малих і великих ансамблів, включно з електроакустичними проєктами.

Симпозіум виконав одразу кілька функцій: консолідував розпорошені ініціативи, створив комунікаційний майданчик «композитор – виконавець – педагог», зафіксував стандарти презентації нових партитур і водночас чітко окреслив проблемні зони – зокрема потребу в довгострокових замовленнях, виданні матеріалів і підтримці гастрольного обігу нових програм (Li Hantao, 2020 : 3). На тлі цієї інституційної динаміки спостерігається і широке соціокультурне зростання популярності інструмента. Саксофон сьогодні – один із найбільш затребуваних західних інструментів у Китаї: цього статусу йому надають велика аматорська база (насамперед, серед молоді), розгалужені класи в провідних консерваторіях і конкурентний ринок інструментів і аксесуарів.

Якщо два десятиліття тому публічне уявлення про саксофон у Китаї здебільшого редукувалося до медійного образу популярної інструментальної музики, то нині інструмент стабільно розглядається як академічний: він присутній у конкурсних програмах, камерних фестивалях, змішаних оркестрових проєктах. Водночас структурним викликом залишається дефіцит репертуару, який би репрезентував саме китайську композиторську школу на міжнародних конкурсах і конгресах, – ідеться не про кількісне нарощування п'єс, а про формування корпусу творів із високим рівнем технічної, стилістичної та драматургічної опрацьованості.

Відповіддю на цей виклик стає активізація спільних ініціатив викладачів і студентів із композиторами в межах консерваторій: курси композиції з акцентом на духові інструменти, внутрішні конкурси нових творів, лабораторії електроакустики і міждисциплінарні модулі з участю ансамблів китайських

інструментів. Така «екосистема замовлення» породжує природний попит на партитури різних форматів (соло, дует, квартет, саксофон з фортепіано, з камерним ансамблем, з оркестром китайських інструментів, зі змішаним оркестром), а також сприяє стандартизації виконавських вимог і видавничих практик. У підсумку саксофон постає не лише як носій «західного» тембру, а як засіб сучасного національного висловлювання, здатний інтегруватися в локальні темброві коди (діалог із суоною, шеном, ерху) і водночас опановувати «велику форму» з її кульмінаційною логікою.

Трансформація статусу саксофона в китайському музичному середовищу має комплексний характер: вона поєднує інституційні зміни (освітні програми, симпозіуми, конкурси), еволюцію композиторського мислення (від епізодичної колористики до повноцінних концертних і камерних циклів), а також зміни у виконавській практиці (формування ансамблевих традицій, поява спеціалізованих класів і студій запису).

Вирішальним чинником стає міжкультурна циркуляція – участь діаспорних авторів і міжнародні кооперації, що забезпечують обіг творів і формують нові стандарти якості. Перспективи полягають у цілеспрямованому нарощуванні репертуару «високої щільності» (сонати, квартети, концерти з оркестром китайських інструментів і змішаними складами), у видимості цих творів на міжнародних платформах та у впровадженні системи довготривалих комісій, які гарантуватимуть сталість розвитку національної саксофонної школи у світовому контексті.

2.2.3 Лейлей Тянь. «Open Secret». Концерт для сопрано-саксофона і китайського оркестру: модель відкритої форми

Лейлей Тянь (Leilei Tian) (нар. 1971 року, КНР) – сучасна композиторка китайського походження, чия мистецька біографія є прикладом глибокої міжкультурної інтеграції Сходу і Заходу³⁰. Музичну освіту дівчина розпочала

30 Авторка понад 50 творів, багато з яких написані на замовлення провідних інституцій, фестивалів та ансамблів. Її музику виконували: Цюрихський концертний оркестр, Стокгольмський королівський філармонічний оркестр, Гетеборзький симфонічний оркестр, Гульбенкян-оркестр (Лісабон), Страсбурзький

вивчаючи фортепіано з шести років. З 1988 по 1995 рік Тянь навчалася у Центральній консерваторії музики в Пекіні, де вивчала композицію під керівництвом Сюй Чженьміна (Zhenmin Xu) й отримала ступінь магістра

З 1997 року вона продовжила професійну освіту у Швеції – в Консерваторії міста Гетеборг, у класі композитора Оле Люцова-Гольма (Ole Lützow-Holm), де здобула післядипломну кваліфікацію у 2001 році. У цей період композиторка активно брала участь у європейських композиторських майстернях, зокрема: Internationale Ferienkurse Darmstadt (Німеччина), «Voix Nouvelles» в Руамоні (Франція), Centre Acanthes (Франція), Міжнародна зустріч молодих композиторів в Апелдорні (Нідерланди), «Avantgarde Schwaz» в Австрії. У межах цих програм вона мала можливість працювати з провідними представниками сучасної академічної музики – Луї Андрісенем (Louis Andriessen), Брайаном Фернігоу (Brian Ferneyhough), Жераром Грізе (Gérard Grisey), Сальваторе Шарріно (Salvatore Sciarrino) та Богуславом Шаффером (Bogusław Schaeffer). У 2002–2003 роках Лейлей Тянь пройшла однорічне професійне стажування з електроакустичної музики у IRCAM (Париж), де вивчала новітні технології композиції у класах Філіпп Леру (Philippe Leroux), Джонатан Гарві (Jonathan Harvey), Трістан Мюрай (Tristan Murail), Філіпп Манурі (Philippe Manoury).

Стиль мислення Лейлей Тянь – це унікальний синтез традиції та сучасності, східної та західної культурної моделі інструментального мислення, Для композиторки творення музики – це інтуїтивна репрезентація внутрішнього досвіду з ознаками філософсько-духовного вираження, що є універсальним і

філармонічний оркестр, Національний оркестр радіо і телебачення Сербії, Гонконзький філармонічний оркестр, Пекінський симфонічний оркестр, Ensemble Intercontemporain (Париж), Ensemble Orchestral Contemporain (Ліон), Nieuw Ensemble (Амстердам), Ensemble Integrales (Гамбург), Ensemble Zagros (Гельсінкі), NEM (Монреаль), Ensemble Earplay (Сан-Франциско). Її твори звучали на престижних міжнародних фестивалях: ISCM World Music Days, Festival Agora (Париж), Huddersfield Contemporary Music Festival (Велика Британія), Венеційська бієнале, Gaudeamus Music Week (Амстердам), Printemps des Arts (Монако), Heidelberger Frühling (Німеччина), Rainbow Day (Люксембург), Фестиваль Ігоря Стравінського (Арнем), Nordic Music Days (Гельсінкі), Stockholm New Musik, Beijing International Music Festival, Asian Music Festival (Токіо), Seoul International Computer Music Festival. Лауреатка численних міжнародних конкурсів: Першої премії Конкурсу оркестрової композиції у Безансоні (Франція), Першої премії конкурсу «Citta' di Udine» (Італія), Першої премії конкурсу GRAME (Ліон), фіналістка Gaudeamus Competition (Амстердам) та ISCM Young Composer's Award. У 2006–2008 роках вона була композиторкою-резиденткою Центру сучасної музики CoMA у Швеції. У 2012–2013 роках отримала одну з найпрестижніших мистецьких відзнак – Римську премію (Prix de Rome), присуджену Французькою академією, що дало їй змогу працювати у Віллі Медічі над першою камерною оперою (посилання: <http://www.tianleilei.org/bio.htm>).

позачасовим. Саме прагнення до трансцендентного є джерелом натхнення, смислу та художньої сили її творів.

Open Secret (*Відкрита таємниця*) – це перший концерт, спеціально написаний для саксофона і традиційного китайського оркестру. Прем'єра відбулася у 2009 році в Національному театрі і концертному залі Тайбею (Тайвань), у виконанні Клода Делангля з Тайбейським китайським оркестром під керівництвом Ен Шао (En Shao). «Open Secret» («Відкрита таємниця») постає як етапний твір у сучасній історії інструменталізму Сходу й Заходу (Xin Gao, 2016: 26).

Концертний твір являє собою одночастинну композицію як безперервний процес із п'яти розділів з тематичною аркою (вступ, А, В, С, А'), де кожен сегмент визначається специфічною темброво-фактурною логікою, а саксофон виконує роль медіатора між західною технікою звуковедення та органологічною семантикою китайського оркестру. Така естетична установка зумовлює подвійний вектор сприйняття: з одного боку, концертний жанр із притаманною йому змагальністю «tutti – soli»; з іншого – «інструментальний театр», у якому функція тембра кожного інструмента артикулює персонаж через сценографію звуку.

Експозицію твору є вступ – картина музичного звукопису, наче пейзаж «дикої» природи. Композиторка оперує тематизмом, який організований як сонорні блоки, запозичені з практики виконання на традиційних щипкових інструментах сімейств люцінь, чжунжуань і даруань. Відмова від звичного щипка на користь удару по дерев'яних частинах корпусу переводить оркестр у перкусійний режим, де резонанс деревини стає первинним носієм «сирої» акустики. Паралельно модифікується гу-чжен: аркуш паперу, підкладений під струни, створює шумову домішку, що згущує барву до «зернистого» шороху. На цьому тлі діє прокладає загадковий мелодичний контур з розмитими межами інтонацій, у який «входить» тембр сопрано-саксофона, розкриваючи спектр розширених прийомів – growl (гарчання) у поєднанні з flutter tongue

(фруллато³¹) та глісандо з чвертьтоновими відхиленнями.

У такий спосіб вводяться два провідні принципи твору: темброва семантизація (звуки як «сліди» природних голосів) і мікроінтонаційна пластика (світ проміжних висот як зона «таємного») – так пише Гао Сі (Gao, 2016: 27).

Експозиція (розділ **A**) продовжує тематичний матеріал вступу, проте інструментальна палітра змінюється: діцзи, шен, ударні й струнні утворюють ширшу панораму, в якій саксофон виходить на передній план із висхідною гамоподібною лінією, що фактично «сканує» майже весь робочий діапазон сопрано. Послідовний рух крізь регістри створює вираз «вертикальної топографії» інструмента, де кожен щабель акцентується або глісандо, або ударною артикуляцією язикового слепу.

Оркестр поступово підхоплює ритмічні кліше саксофона, вибудовуючи імітаційні нашарування; динаміка зростає терасами, але без жорсткого функціонального тяжіння – радше як «пульсуюче згущення» фактури. Кінець секції позначений протяжним глісандо, котре, подібно до кінематографічної «наїзної» камери, переводить слух у наступний план.

Розділ **B** здійснює радикальну зміну енергетики: звуковий простір стає прозорим, «виповненим тишею». Солюючий гаоху розгортає кантиленну лінію на пентатонічній основі з делікатними проходовими ступенями, що дистанційно апелюють до західної гармонічної логіки без втрати локальної інтонаційної ідентичності. Саксофон з'являється «у масці»: шматок тканини в розтрубі приглушує низькі обертони, «просвічуючи» верхній спектр і зближуючи барву з суоною – різким язичковим духовим, яке вступає в діалог-«антитезу». Обидва голоси імітують орнітофонічні сигнали (глісандо, трелі, дрібні аплікатурні прикраси), створюючи ефект «акустичного пейзажу», або «концерту лісових півчих пташок»: ідентифікація джерела звуку принципово нестабільна, а отже, й «таємниця» відкривається лише через слухову увагу до мікрожестів.

Розділ **C** виконує роль ритмічного ядра твору: тут формується кульмінаційна маса. Оркестр звертається до традиції барабанних танців:

³¹ Фруллато / Flutter-tongue — техніка, коли виконавець створює тремтіння звуку за допомогою швидкої трелі язиком (як при «р» у мовленні) або, у деяких випадках, гортанним способом.

ї дагу (великого барабана) з сяобо (малими тарілками) і групою ударних створюють гранульований, «іскристий» рельєф пульсації. На цьому тлі саксофон вибудовує діалог із даруанем, до якого долучається піпа, надаючи гармонічної опори й тембрової атаки.

По мірі нарощування щільності вступає група струнних китайських інструментів, замикаючи спектр і переводячи фактуру в квазісимфонічний режим. Тут розширені прийоми саксофона (мультифонія, швидкі мовні слепи) функціонально «вмонтовуються» в оркестровий організм: вони не переривають плин, а «підхоплюють» перкусійні рисунки, підсилюючи загальну кінетику й підкреслюючи матеріальність дихання тростини як частини перкусійної драматургії.

Фінальний розділ *A1* постає як згущена варіація попередніх епізодів: лаконічний, але драматично питомий тематизм *A* з частковою ремінісценцією вступної «архаїчної» теми. Саксофон повертається до гамоподібної формули, проте в іншій конфігурації (від *E* до *G*), ніби «переписуючи» власну траєкторію в інверсії. Кода організована як унісонне зближення – по висоті та ритму всі групи зводяться в єдиний контур із поступовим *crescendo* до *fff*. Такий прийом не просто завершує форму; він актуалізує символічний рівень «відкритої таємниці»: множинність голосів і барв, розіграна протягом твору, у фіналі зливається в унісон як алегорія спільного «видиху» ансамблю, – влучно зазначає Чжан Сехуай (Zhang Cehuai (2023, : 28-29).

Важливою рисою партитури Концерту є системність звернення до розширених технік саксофона – альтісімо, глісандо (в т. ч. чвертьтонові), мовний слеп, мультифоніки. Їх застосування ніколи не виконує функції «зовнішнього ефекту»: кожен прийом тематизований і вписаний у локальний семантичний контекст (імітація голосів тварин і птахів, перкусійна атака, ритуальна «дзвоноподібність», мікроінтонаційна «нестійкість» природного середовища). Завдяки цьому саксофон перестає бути лише «західним солістом» на тлі китайського оркестру й постає як інструмент, здатний органічно засвоювати органологічні коди іншої традиції, водночас збагачуючи темброву мову колективу власною артикуляцією.

виконавському вимірі твір висуває комплексні вимоги до інтонаційної політики, артикуляційної гнучкості та тембрового балансу. У вступі критичним є контроль growl і flutter tongue у поєднанні з чвертьтоновими глісандо: надмірне форсування руйнує «зернисту» якість ансамблевого тла, недостатня енергія – нівелює контраст «голос – середовище».

У розділі *A* точність висхідної «діапазонної» лінії вимагає рівномірної апертури амбушюра в переходах між регістрами, щоб глісандо не перетворювалося на «ступінчасте» ковзання. Особливу увагу слід приділити «масці» звуку із сурдиною: завдання полягає не стільки в зменшенні гучності, скільки у спектральному вирівнюванні для камерного діалогу із суоною.

У розділі *C* – синхронізація slap-tongue із дрібними ударними ритмами та чистота мультифонічних комплексів на піку динаміки; в *A1* – збереження ясності унісону на форте-фортиссімо без «розщеплення» висоти.

З позиції структурно-семантичного інваріанту жанру сольного інструментального концерту «Open Secret» Лейлей Тянь має наслідки, що вказують на вихід за межі історичних аналогів. Сам факт створення концерту для саксофона в супроводі традиційного китайського оркестру активує нову *національно-стильову поетику*: саксофон не просто «гостює» в іншій культурі, а входить у режим двосторонньої інтеграції, де його техніка й темброві ресурси підлягають перекодуванню відповідно до звукових практик люциня, піпи, руанів, гу-чжена, діцзи, шена, суони та розгалуженої групи ударних. Партитура, у якій розширені прийоми зафіксовані як норма, стала каталізатором для виконавської освіти: молоде покоління саксофоністів отримало стимул системно опановувати альтісімо, мультифонію, slap-tongue і мікроінтонацію як елементи базової техніки. Водночас оркестр традиційних інструментів у взаємодії з саксофоном збільшує спектральну варіативність і динамічну шкалу, зберігаючи притаманну китайській оркестровій культурі прозорість фактури.

Таким чином, концерт Лейлей Тянь для саксофона з китайським оркестром «Open Secret» репрезентує модель «відкритої» форми не тільки у композиційному плані, а як культурну парадигму. «Таємниця» полягає не прихованому сюжеті – це радше *інший спосіб акустичного мислення*:

взаємопроникнення тембрів, технік і інтонаційних кодів, у межах якого саксофон і китайський оркестр стають співтворцями спільної мови. Монолітність драматургії, тематизована «природність» шумів і мікроінтонацій, інструментальна кінетика барабаних розділів і символічна єдність фінального унісону разом формують художній образ твору як «відкритої системи», що демонструє новий стандарт інтеркультурного концертного жанру у глобальному академічному контексті.

Поява цього твору суттєво вплинув на китайське саксофонне мистецтво. Як перший концерт для саксофона з традиційним китайським оркестром, *Open Secret* отримав значну увагу в материковому Китаї. Розширені техніки – альтісімо, глісандо, слеп за допомогою язика, мікроінтерваліка – досі вважаються складними та рідкісними для більшості китайських саксофоністів. Наявність цих виразних засобів у музичному тексті стимулювала інтерес до новітніх технік серед молодого покоління виконавців, що стало поштовхом до нової хвилі розвитку саксофонного виконавства у Китаї.

2.2.4 Юй-Квон Чжун: Концерт для саксофона № 1

Юй-Квон Чжун – видатний сучасний китайський композитор, відомий свідомою інтеграцією західних класичних форм із традиційними китайськими музичними елементами. Його *Концерт для саксофона № 1* є знаковим твором у розвитку китайського концертного репертуару для саксофона. Першу редакцію концерту Чжун створив у Тайбеї наприкінці 2005 р. на замовлення тайванської компанії KHS; твір було задумано як одночастинний, для альт-саксофона і духового оркестру. Згодом, у січні 2007 р., композитор переоркестрував його для оркестру китайських інструментів. У програмному поясненні³² до видання підкреслюється, що композиція спирається на добре впізнавані китайські інтонаційні джерела та віртуозну, «розширену» саксофонну техніку. Концерт демонструє міжкультурний синтез і суттєво сприяє еволюції ролі саксофона в китайському мистецтві XXI століття³³.

32 (https://www.tco.gov.taipei/News_Content.aspx?n=74672072C2940F65&s=24E472246905B4D3).

33 Посилання за виконання Chung Yiu-Kwong <https://www.youtube.com/watch?v=lpP2JiTdbuc>.

маркер тієї стадії міжкультурної еволюції, коли інструмент із глобальною ідентичністю – саксофон – входить у повноцінний діалог із тембровою грамактикою оркестру китайських інструментів не на правах ефектної «іншості», незвичності, а як органічний співтворець форми. Твір написано для солюючого саксофона і сучасного китайського оркестру, чия структурна організація – щипкові (піпа, янцінь, різні типи гуань), смичкові (ерху, гаоху, джунху), духові (дізі, сюнь, шен, суона) та розгалужена ударна група – забезпечує власну, відмінну від симфонічної, логіку акустичного простору. Саме вибір цього складу детермінує композиторське мислення: колористика стає носієм семантики, а драматургія формується не лише тематично, а й через керовані зіставлення тембрів, артикуляцій і фактурних режимів. У цьому контексті саксофон виступає медіатором двох традицій – західної нотованої культури з її кульмінаційною вціленістю та китайської тембрової поезики з її ритуальним часом й «панорамністю» звукового жесту.

Архітектоніка концерту тяжіє до тричастинної моделі «швидко – повільно – швидко», проте кожен розділ вибудовує власний «акустичний світ», у якому локальні інтонаційні коди співіснують із західними прийомами розвитку. В експозиції (*Allegro energico*) провідний мотив виринає як пентатонічної формула з чітко профільованою ритмікою та пружною артикуляцією; його інтонаційне «ядро» легко розпізнається в подальших варіантах, що проходять крізь різні регістри саксофона, уможливорюючи вертикалізацію його діапазону.

Оркестр відповідає антифонно: щипкові групи задають зернистий імпульс, дерев'яні духові підхоплюють інтонаційні фрагменти, суна³⁵ загострює сигнальні вершини, тоді як шен стабілізує гармонічне тло, створюючи ефект «органоподібної» опори. Гармонічна мова вкорінена в модально-пентатонічних опорах, проте не відмовляється від тонких хроматичних інтонацій і локальних модуляцій, завдяки яким західна логіка спрямованого розвитку інтегрується у

³⁴ аналіз спирається на запис:

https://www.youtube.com/watch?v=YZQrc1JQVxw&list=RDYZQrc1JQVxw&start_radio=1

³⁵ Суна — це китайський подвійний очеретяний духовий інструмент, подібний до західного шолому або зурни. Має дуже яскравий, різкий, пронизливий тембр.

концепцію поступового «наростання присутності» тембру. Саксофонна партія моделює лексичний словник технічних прийомів – глісандо, *non-vibrato* або мікровібрато, м'яко керовані акценти. Всі ці прийоми будуть зустрічатися й у наступних розділах як упізнавані «жести мови».

Середній розділ (*Lento misterioso*) відкриває простір споглядальності, де головним композиційним ресурсом стає керування тишею та рідкістю подій. Час організовано за принципом «ліубай» – свідомо контрольованого незаповнення: паузи не розривають музичну тканину, а структурують її: артикуляційні прийоми фокусують увагу на найменших мікроподіях тембрового інтонування. Композитор відмовляється від віртуозності в партії саксофона; музична мова тяжіє більш до вокального прототипу. Кантилена з мікротоновими відхиленнями, легкими портаменто та агогічними хвилями натякає на сценічну декламацію; в окремих вузлах з'являються «поліфонія одного тону»: коли різні артикуляційні та динамічні шари накладаються в межах сталої висоти, наближаючи саксофон до звучання гуцяня – «внутрішньої багатоголосності» одного звуку. Оркестр у цій частині мінімізує щільність, залишаючи шен і м'які щипкові тремоло, наче димні «завіси» звучного простору. Ударні переходять у сферу майже недружних шепотів, а дізі й сюнь позначають далекі акценти «повітряних бульбашок».

Фінал (*Vivo con fuoco*) повертає кінетичну енергію, але вже іншої якості: перехресні ритми, синкоповані акценти, імітації танцювальних формул витворюють поліритмічну сітку, в якій саксофон мусить одночасно бути і провідником пульсу, і його «коментатором». Китайська ударна група – дагу, бань, бо – розгортає багатшарову перкусійну драматургію; суона й дізі підсилюють сигнальні жести, піпа та янцінь загострюють атаку, тоді як смичкові «виповнюють» середину спектра, утримуючи фактуру від розпаду на фрагменти. У саксофонній лінії можуть з'являтися джазово забарвлені інтонації – не як стилізація, а як нагадування про глобальну історію інструмента; ці «інфлексії» без конфлікту влітаються у традиційні текстури завдяки спільній метроритмічній енергії та узгодженню тембрових забарвлень³⁶.

Виконавська поетика саксофонного концерту вимагає не просто технічної готовності до розширених прийомів – глісандо, мультифоніків, чвертьтонів, язикового слепу, ударів по клапанах, – а й сформованої «політики інтонації» та спектрального балансу. Для автентичного діалогу з оркестром китайських інструментів саксофоніст має володіти діапазоном тембрового різноманіття, як-от *non-vibrato*, світлий верхній регістр з прозорим вібрато в сигнальних вузлах, перкусивна атаки звуку та кантиленна тяглість з мікроагогікою.

У середньому розділі ключовою мовленнєвою складовою є паузи. У фінальному розділі спостерігається синхронізація slap-жестів із дрібною ударною поліметрією та акуратна інтеграція можливих «джазових» інфлексій без руйнування пентатонічної модальності. Оркестрова співпраця потребує чутливого мікшування спектрів: суна легко домінує у верхньому регістрі, отже, для камерних дуетів доречно коригувати спектр саксофона (приглушення низьких обертонів, робота з дистанцією до мікрофона/зали), тоді як із шеном важливо не втратити «середину» – місце, де формується відчуття простору.

У широкому історико-культурній та національно-стильовому контексті Концерт № 1 Юй-Квона Чуна фіксує момент інституційної зрілості саксофонної музики Китаю в цій жанровій парадигмі: він пропонує солістові роль не епізодичного «чужого голосу», а співорганізатора локальної звукової міфології. Композитор демонструє, що західна концертна форма може бути не лише «рамою» для національного мислення, а динамічною «матрицею», у якій пентатоніка, сигнальні формули суони, «органоподібні» шари шена, зернистість щипкових, кінетика ударних поєднуються в глобальний процес, відкритий до інтонаційних впливів. Саме тому твір набуває подвійної значущості: як художня подія, що розширює горизонти репертуару, і як педагогічний кейс, у якому відпрацьовуються компетенції міжкультурної інтерпретації – керованість мікропараметрами звуку, темброва герменевтика, ритмічна поліграмотність, робота з простором і тишею.

Отже, Концерт для саксофона № 1 Юй-Квона Чуна є вагомим внеском до світового саксофонного репертуару й взірцем композиторського потенціалу східно-західного музичного синтезу. Через цілеспрямоване поєднання

традиційного китайського тембрового мислення із західною концертною формою композитор відкриває нові художні горизонти як для виконавців, так і для слухачів. Цей твір не лише збагачує ідентичність саксофона в китайській музиці, а й утверджує його як засіб міжкультурної експресії у музиці XXI століття.

Саксофон і оркестрова традиція. Формування оркестрових колективів у Китаї упродовж першої половини XX століття відбувалося в руслі глибоких соціально-політичних зрушень, що детермінували не лише інституційний ландшафт музичного життя, а й самі моделі оркестрового мислення. Вирішальною виявилася поява бінарної системи – західного симфонічного оркестру та модернізованого оркестру китайських інструментів, організованого за симфонічним принципом, але з власною органологією й тембровою семантикою. Ця «полюсність» породила постать диригента-універсала, який мислить двома граматами одночасно й здатен переносити методи формотворення, балансування та репетиційної організації з одного інструментального корпусу до іншого без втрати стилістичної цілісності.

Саме в межах такої подвійної інфраструктури саксофон отримав дві комплементарні траєкторії інклюзії: у симфонічному оркестрі – як інструмент із усталеною функцією європейського походження, і водночас – як тембр, свідомо «перекодований» під національний наратив через адаптацію фразування, гнучку вібрацію, локальні орнаментальні жести; у сучасному оркестрі китайських інструментів – як відсутній у традиційній органології, але функціонально виправданий «міст» між суоною, діцзи та шеном, що дозволяє «конвертувати» східні колористичні модальні моделі у музичну драматургію концерту як архетипу західноєвропейської інструментальної традиції з виразною експресією діалогів та композиційним профілем «хвилі».

На перетині цих двох стилів оркестрового мислення сформувалася репертуарна стратегія, у якій саксофон поступово звільняється від зацікавлення суто колористичною функцією тембру на користь повноцінній суб'єктності. Концерти з оркестром китайських інструментів – симфонічні полотна зі змішаними складами, а також кросвер-проекти, де симфонічний та

ний оркестри співіснують на єдиній платформі. Ця практика засвідчила, що саксофон здатен до поліфункціональності своїх проявів, одночасно слугувати:

- «тембровим ядром» у кульмінаційних випромінюваннях;
- сигнальним контрапунктом до дізі чи суони;
- носієм вокалізної інтонаційності у творах, присвячених образом історичної пам'яті;
- оператором фактурної кінетики.

У симфонічному оркестрі західного типу цей інструмент функціонує як маркер сучасності, що привносить відтінки міської інтонації або «модерної» барви на тлі пентатонічних зворотів; у китайському оркестрі – як канал стилістичної інтеграції, завдяки якому модально-ладова образність східного зразка отримує гармонічну опору і форму музики західноєвропейської академічної традиції.

Реалізація такого подвійного призначення неможлива без точного налаштування виконавських параметрів. Ладово-інтонаційний вимір вимагає від саксофоніста мікрокорекцій висоти, особливо в повільних розділах і витриманих звуках унісонів з інструментами варіабельного строю (суона, дізі) та з узгодженим, але специфічним звучанням шена. Темброва сумісність передбачає контроль над «образом» звуку: у фактурному тлі – м'яка атака, *non-vibrato* або мікрівібрато з мінімальними обертонами, у фрагментах соло саксофона – співучість із контролем вібраційної частоти та амплітуди; у сигнальних формулах – артикульована, подібна до суони різкість, але без зайвої металізації, що перекриває щипкові й смичкові групи. Баланс і фактура диктують динаміку у *tutti*, обережне поводження з верхнім регістром (щоб не «перекрити» тонку середину оркестру китайських інструментів) і стилістичне дозування джазової обертонової насиченості, доречної лише коли її прямо припускає композиційний контекст.

Орнаментика – зона підвищеної відповідальності: мікрогліссандо, форшлаги та м'які портаменти у виконавстві на саксофоні слід підкорювати логіці музикування на дізі або ерху, зберігаючи при цьому чистоту періодизації

у фрагментах, де працює європейська формальна риторика. Акустична інженерія великих залів, особливо для змішаних складів, потребує помірної підзвучки та чутливого мікрофонного планування; компресія, що «зварює» спектр і металізує атаку, руйнує прозорість фактури й стирає мікротемброві контрасти, на яких тримається китайська оркестрова палітра.

У цій багат шаровій конфігурації диригент виконує роль «модератора подвійної граматики», за виразом Янь Яна (Янь Ян, 2023). Його завданням стає узгодження фразування саксофона з «диханням» дізі й ерху – із подовженими видиховими фразами, плавними сполуками жестів і природною агогікою синтаксичних ланцюжків; диференціація режимів вібрато – від природної кантилени до майже безвібраційної прозорості; керування часовими траєкторіями – там, де домінує східна модель, зберігається регулярність ходи й ритуальної повторюваності. Там, де працює західна модель драматургічного мислення – реалізуються спрямовані прискорення та сповільнення, що ведуть до структурних вершин. Темброве оркестрування у репетиційному процесі набуває предметного характеру: диригент визначає, хто і в якому регістрі дублює саксофон (шен, суона, кларнет, альтові щипкові), як локально «склеюються» барви в унісоні чи терцієвій вертикалі, де саме варто розрядити обертонову густину, аби відкрити простір кантилені.

Практика сценографії та організації простору впливає на семантику звучання не менше, ніж нотний текст. Розташування саксофона поблизу дерев'яної групи або на перетині «подіумів» дізі й шена забезпечує пряму акустичну комунікацію, а незначний «винос» уперед у сольних епізодах підвищує артикуляційну точність без технічного форсування. Репетиційні цикли виявляються найефективнішими тоді, коли послідовно проходять три фази: спершу вибудовуються інтонаційні коридори (сталі унісони та консонантні інтервали з ключовими групами), далі нашаровуються тембри (додаються щипкові, шен і суона як контрастні профілі), і лише потім артикуються гармонічно-ритмічні зони кульмінацій. Текстологічна робота з партією саксофона – це не вторинна «редактура», а засіб стилістичного вирівнювання: аплікатурні варіанти для швидких аподжіатур, «дихальні» розмітки довгих

фраз, типи вібрато в різних регістрах знімають ризик сиюхвилинного джазування там, де потрібна «східна кантилена».

У підсумку саксофон набуває у китайському оркестровому мистецтві очікуваної багатовимірності, яку можна описати через послідовність функціональної дії в часопросторі певного жанру/твору.

У *кolorистичній* якості саксофон фіксує сигнали, тяглі педалі, «надгрудний» спів верхнього регістру, що збігається з мовними «кодами» суони;

у *кантиленній* – виспіває основну мелодичну лінію і вступає в діалог із дізі чи ерху, відтворюючи «людський голос» інструментальними засобами;

у *звукосемантичній* площині «історичної пам'яті» культури – актуалізує голос сучасної людини, коли її плач і радість протистоять tutti, висвітлюючи драму самотності.

Нарешті, прояв саксофона в жанрових умовах сольного концертування – *концертно-комунікативна* функція – утримує велику форму без опори на звичні симфонічні ресурси, повний цикл із оркестром китайських інструментів або змішаним складом, доводячи унікальний артистизм, пластичність і багатство темброво-технічних можливостей.

Таким чином, *бінарна оркестрова система Китаю створила унікальні умови для інституціоналізації саксофона: у симфонічному оркестрі – через програмне маркування сучасності та гнучке стилістичне перекодування, у китайському – через глибоку темброву інтеграцію й модально-гармонічну адаптацію до великої форми.* На думку Янь Яна, «професійна диригентська культура універсального типу забезпечила методи модерації подвійної граматики; композиторська практика запропонувала репертуарні рішення високої щільності – від концертів до симфонічних сцен із виразною роллю саксофона; виконавська школа виробила точні параметри інтонації, орнаментики, тембрового балансу та акустичної інженерії, необхідні для сумісності з китайською оркестровою палітрою» (Янь Ян, 2023) На цьому підґрунті формується перспектива подальшого зростання концертного корпусу оригінальних творів для саксофона в азійському контексті: інструмент уже не лише «гість» у чужій акустиці, а співтворець локальної музичної мови,

2.3 Програмні та концертноподібні твори

Важливу роль у формуванні суспільних уявлень про сучасний звуковий образ саксофона відіграють ті китайські композитори, які тривалий час мешкають і викладають за кордоном. Їх сприйняття саксофона як повноцінного академічного інструмента істотно відрізняється від митців-співвітчизників. Важливим творчим завданням для музикантів нової генерації є розуміння ролі саксофона як засобу національної інтонаційної мови і тембро-образу в сучасній картині світу. Процес адаптації до фольклорних, театральних, електроакустичних умов комунікації виявив різні семантичні та хронотопічні виміри екзистенції європейського «віртуоза»: від сольних композицій та камерних жанрів до діалогу з традиційним китайським оркестром.

У творах провідних композиторів можна простежити певні етапи історичного шляху саксофона. Так, яскравим прикладом мовностильової інтеграції традиційного китайського мистецтва у західноєвропейський стиль мислення та музикування на саксофоні є творчість Лей Ляна (Lei Liang), одного із найвпливовіших сучасних композиторів китайсько-американського походження. В композиції *«Монолог у стилі Пекінської опери»* / *«Peking Opera Soliloquy»* та Концерті для альт-саксофона з оркестром *«Xiaoxiang»* / *«Сяосян»* композитор поєднав східні та західні мовностильові елементи і, трансформувавши їх за допомогою можливостей саксофона, представив новий синтезований стиль.

Дослідники Чжан Сяо та Кайл Фір відмічають в якості основного національного «кода» спів Пекінської опери, присутній в обох творах (Zhang, Fyr, 2021). Цей стиль яскраво втілений у звучанні саксофона, який виконує широкі глісандо, характерні для вокального мистецтва в Пекінській опері. Якщо в *«Монологі в стилі Пекінської опери»* прийоми звуконаслідування співу позначено рукописними лініями на однолінійній нотній системі, то у концерті *«Сяосян»* композитор вже застосував п'ятилінійну систему з точною фіксацією звуковисотності та метроритму. До речі, традиційні ритмічні моделі супроводу Пекінської опери також наявні в обох творах і виконують функцію інтермедій між розділами. Лей Лян прагнув, щоб у обох випадках



структура імітувала *бангу* – традиційний китайський барабан, що використовується в оперній перкусії. Для звуконаслідування на саксофоні композитор застосовує такі технічні засоби, як *slap tongue* (удар язиком), *key slap* (удар по клапанам) та *tongue click* (кляцання язиком). Усі ці засоби націлені на сухе, ударне звучання.

Концерт для альт-саксофона з оркестром «Сяоян» Лей Ляна містить елементи китайської музичної мови через залучення мелодій народу *яо* (провінція Хунань), викладених з характерними форшлагами в гексахордовій структурі.

Використання прийомів прихованої поліфонії імітує звучання *гуциня* – стародавнього китайського щипкового інструмента (Zhang, Fyr, 2021). Ці твори надихають виконавців і слухачів у всьому світі й переконливо демонструють майстерність Лей Ляна у полістилістичному «вплетінні» тембрів традиційних китайських музичних інструментів у жанрово-виконавські моделі західноєвропейського зразку.

Наступний жанровий різновид саксофонного репертуарі в творчості митців Китаю презентують твори Цзоу Сянпін (Zou Xiangping). Його композиції «*Images of Yalong River*» / «Образи річки Ялун»³⁷ для саксофона і фортепіано та «*Song of Chuanjiang River Boatmen*» / «Пісня човнярів річки Чуаньцзян»³⁸ для квартету саксофонів є взірцями сучасного музичного мислення, в яких виявлено глибинне осмислення національно-культурного контексту. Обидва твори засновані на специфічних етнокультурних елементах провінції Сичуань. Слід визнати, що, на жаль, ці твори поки ще не стали широко розповсюдженими в репертуарі європейських виконавців-саксофоністів.

Цзоу Сянпін³⁹ (нар. 1951) – один із видатних композиторів сучасного Китаю, хто творить музику для саксофона. Проте його твори, що належать до класики ХХ століття досі не стали предметом уваги українських дослідників.

37

https://www.youtube.com/watch?v=KmocY7EalZ0&list=RDKmocY7EalZ0&start_radio=1

38

https://www.youtube.com/watch?v=PqnbFf9j7Cc&list=RDPqnbFf9j7Cc&start_radio=1

39 Цзоу Сянпін – композитор, професор, заступник голови Вченої ради Шанхайської консерваторії музики та керівник кафедри композиції й диригування Шанхайської консерваторії музики. Обіймає низку високих посад: заступника голови Шанхайської спілки музикантів і голови її Комітету з музичної композиції; заступника голови секції композиції Китайської музичної асоціації та комітету з теорії композиції; заступника голови Комітету з композиції Товариства оркестрів китайських інструментів. Лауреат численних відзнак: Премії «Веньхуа», Державної премії за досягнення в галузі освіти, «Відмінний учитель» корпорації Baosteel. Очолює віртуальну викладацько-дослідницьку структуру Міністерства освіти та є головним професором інноваційної команди м. Шанхай. (посилання: ZHOU Xianglin, електронний ресурс <https://en.riversawards.cn/chusaipingweialc/285.html>).

(*Images of Yalong River*) та «Пісня човняра річки Чуаньцзян» (*Song of Chuanjiang River Boatmen*) написані у 2022 році. Тут автор демонструє свою модель інтеркультурного спілкування, в якій локальні етнокультурні коди Сичуані інтегруються у сучасну мову на лейттематичній основі, із семантизованими остинатними структурами та диференційованою тембровою драматургією.

У творі «*Images of Yalong River*»/«Образи річки Ялун» елементи тибетсько-китайської народної та релігійної традицій інтегровані композитором в західноєвропейську стилістику. Для їх поєднання Цзоу Сянпін створив особливий лад (на кшталт «ладів обмеженої транспозиції» О. Мессіана), в якому пентатоніку поєднано із буддійським «акордом мантри», побудованим «на основі шести складів тибетської мантри *Om mani padme hum*, що слугує структурною основою всього твору», – пише музикознавець Чжан Сехуай (Zhang, 2023 : 24).

У композиції «*Song of Chuanjiang River Boatmen*» для квартету саксофонів композитор звертається до сичуаньського фольклору: базою знову постає пентатоніка (що формує провідний мелосний ресурс), а септакорди слугують гармонічною підтримкою. Типовим для обох творів є застосування остинато.

Структура обох творів тісно пов'язана з національно-культурними кодами Китаю. За спостереженням Чжана Цехуай (Zhang, 2023), три частини «*Images of Yalong River*» послідовно зображають:

- віддзеркалення гір у річці, пробудження землі та ранкове читання мантри;
- молитовні прапори, що розвіваються під вітром, супроводжувані дзвонами та співом монахів;
- танці чоловіків, жінок і дітей у святковому настрої.

Композиція «*Song of Chuanjiang River Boatmen*» структурована за китайською традицією: «Qi–Cheng–Zhuan–He» (початок-розвиток-кульмінація-завершення), що створює драматичну оповідь про життя рибалок (Zhang, 2023). Мелодичне мислення Цзоу відкриває для саксофоністів широкі можливості. Якщо виконуючи «*Images of Yalong River*», саксофоніст спокійно відчувається «в аурі» академічного музикування і може водночас поглинути в інтонаційний світ тибетського фольклору, то в «*Song of*

«*Chuanjiang River Boatmen*» виконання саксофонної партії унеможлиблюється без глибокого занурення в автентичну народної пісні *хаоцзи*, що слугувала натхненням для автора (Zhang, 2023). Успіх цих творів потребує засвоєння специфіки автентичної вокально-інструментальної традиції певних регіонів.

Однією з визначальних ознак стилістики обох творів є застосування розширених технік гри на саксофоні: альтісімо-регістр, мультифоніки, глісандо, мікроінтервали. Ці прийоми мають на меті імітацію виконання тибетських і сичуаньських пісень, відбиваючи технічну гнучкість саксофона та глибоке розуміння його потенціалу.

Обидва твори об'єктивують розширені техніки, уникаючи їх функції «спецефектів». Альтісімо-регістр у «Образях річки Ялун» працює як зона екстатичних «випромінювань», а у «Пісні човняра...» – як сигнальний еквівалент вигуку, що прорізає густу фактуру. Мультифонія наділяється «дзвоноподібною» або «хоровою» символікою (відлуння ритуалу, гул натовпу); глісандо оформлює вокальну тяглість, інтонації плачу; мікроінтервали заповнюють інтонаційні «лакуни», необхідні для наближення до стилістики виконання народної манери. Важливо, що ці прийоми інтегровані у звукову тканину твору. Тобто вони корелюють із лейттемною мережею, динамічними терасами та метроритмічною організацією, а не накладаються поверх вже готової форми.

Інтерпретація цього твору вимагає зваженості у звуковому відтворенні інтонації, артикуляції та тембрового балансу. Якщо в «Образях річки Ялун» можна спостерігати роботу композитора з мікрокорекціями звуковисотності на довгих опорних нотах, ретельне дозування вібрата та гнучку агогіку фрази, то у «Пісні човняра...» – вражає пружний пульс, чітка атака, дисципліна ансамблевого дихання.

Особливої уваги в квартеті потребує спектральна рівновага середнього регістру, аби уникнути «перенавантаження» тембрового поля; у дуєті з фортепіано – прозора координація остинатних шарів із індивідуалізованою кантиленою та контроль над співвідношенням прямої і відбитої акустичної енергії залу. Ненав'язлива звукорежисура (мінімальна компресія, природна

обертоніки тростини й щипкових атак фортепіано) сприяє збереженню тембрової достовірності й семантичної читабельності.

З огляду на широкий національно-стильовий контекст сучасної культури Китаю проаналізовані саксофонні опуси унаочнюють жанр програмної концертної п'єси як «візитівку» китайської культурної пам'яті. При цьому музична семантика творів формується і осмислюється слухачем не стільки через позамузичні «підказки» літературної програми або живопису, скільки через внутрішню логіку музичних параметрів: наприклад,

- ладова структура – просторовий символ «пейзажу» чи «ритуалу»;
- ритм як «кінетика праці»;
- тембр – уособлення людського голосу або образи природи, води, простору.

«Образи річки Ялун» та «Пісня човнярів річки Чуаньцзян» є взірцями модерного мислення Цзоу Сянпіна, демонструють оригінальні композиторські стратегії, засновані на знанні двох засадничих умов: культурних архетипів Китаю та розширених виконавських можливостях саксофона. Вони становлять цінний внесок у світовий саксофонний репертуар та потребують подальшого наукового осмислення та виконавського просування в глобальний мистецький простір.

Отже, в творах провідних композиторів можна простежити певні етапи історичного шляху саксофона. Так, яскравим прикладом мовностильової інтеграції традиційного китайського мистецтва у західноєвропейський стиль мислення та музикування на саксофоні є творчість Лей Ляна (Lei Liang), одного із найвпливовіших сучасних композиторів китайсько-американського походження.

В композиції *«Монолог у стилі Пекінської опери»* / *«Peking Opera Soliloquy»* та Концерті для альт-саксофона з оркестром *«Xiaoxiang»* / *«Сяосян»* композитор поєднав східні та західні мовностильові елементи і, трансформувавши їх за допомогою можливостей саксофона, представив новий синтезований стиль.

Дослідники Чжан Сяо та Кайл Фір відмічають в якості основного національного «кода» спів Пекінської опери, присутній в обох творах (Zhang, Fyr, 2021). Цей стиль яскраво втілений у звучанні саксофона, який виконує широкі глісандо, характерні для вокального мистецтва в Пекінській опері. Якщо в *«Монологі в стилі Пекінської*

прийоми звуконаслідування співу позначено рукописними лініями на однолінійній нотній системі, то у концерті «Сяосян» композитор вже застосував п'ятилінійну систему з точною фіксацією звуковисотності та метроритму. До речі, традиційні ритмічні моделі супроводу Пекінської опери також наявні в обох творах і виконують функцію інтермедій між розділами. Лей Лян прагнув, щоб у обох випадках ритмічна структура імітувала *бангу* – традиційний китайський барабан, що використовується в оперній перкусії.

Для звуконаслідування на саксофоні композитор застосовує такі технічні засоби, як *slap tongue* (удар язиком), *key slap* (удар по клапанам) та *tongue click* (клацання язиком). Усі ці засоби націлені на сухе, ударне звучання.

Вже відзначалося, що Концерт для альт-саксофона з оркестром «Сяосян» Лей Ляна містив елементи китайської музичної мови через залучення мелодій народу *яо* (провінція Хунань), викладених з характерними форшлагами в гексахордовій структурі. Таким чином, йдеться не просто про китайський національний стиль, а саме про регіональну версійність, у законний спосіб репрезентуючий спосіб музикування як національний символ. Проблема полягає в тому, щоб в глобалізованій культурі не втратити цей відчуття рідної національної укоріненості в джерелах народної культури.

Використання прийомів прихованої поліфонії імітує звучання *гуциня* – стародавнього китайського щипкового інструмента (Zhang, Fyr, 2021). Ці твори надихають виконавців і слухачів у всьому світі й переконливо демонструють майстерність Лей Ляна у полістилістичному «вплетінні» тембрів традиційних китайських музичних інструментів у жанрово-виконавські моделі західноєвропейського зразку.

Нарешті, третій етап у саксофонному мистецтві, який демонструє повноцінну інтеграцію китайської та західноєвропейської традицій, доцільно представити на прикладі концерту для сопрано-саксофона із програмною назвою «*Open Secret*» / «*Відкрита таємниця*» композиторки китайського походження Лейлей Тянь (Leilei Tian). Дозволимо собі ще раз повернутися до аналізу цього Концерту, в якому поєднані принцип концертної форми європейського зразка (за принципом «соло – tutti») задля аналізу тембрової драматургії саксофонові партії в угодосі із

Твір поєднує одночастинну концертну форму європейського зразка (за принципом «соло – tutti») із звучанням традиційного китайського оркестру. Партія соліста передбачає розширені виконавські техніки, що здійснюються за допомогою язика (мультифоніки, чвертьтонові глісандо, слеп), унаочнюючи приналежність твору до модерн-традиції.

На початку твору звучать специфічні ефекти, запозичені з техніки гри на китайських щипкових інструментах *люцінь*, *чжунжуан* і *даруань*. Замість звичного щипка виконавець робить удари по корпусу саксофона, створюючи перкусійний жест. Під струни *гучжена* вставляється аркуш паперу, що надає характерне шумове забарвлення. На цьому звуковому тлі вступає *ді* (бамбукова флейта) із вибагливою мелодію, а за нею – сопрано-саксофон. З метою імітації голосів диких тварин, саксофоніст застосовує техніку *growl* (гарчання) одночасно з *flutter tongue* (тремоло язика). Згодом додається глісандо в чвертьтонових інтервалах, що збагачує палітру звучання. За висловом Гао Сіня (Gao, 2016), вступ малює картину дикої природи гірського північно-західного Китаю.

Експозиція розпочинається з повторного проведення теми вступу, але в новому тембровому забарвленні: звучать інструменти *ді*, *шен*, ударні та струнні. Після цього саксофон виконує висхідну гамоподібну мелодію, що охоплює майже весь діапазон. Для створення тембрового контрасту задіяні гліссандо та техніка язикового слепу. Поступово до саксофона приєднується оркестр із ритмічними імітаціями на крещендо.

Другий розділ містить образний контраст: музика сповнена тишею та внутрішнім спокоєм. *Гаоху* (різновид *ерху* – китайського струнного інструмента сімейства хордофонів) виконує мелодію на основі звукоряду із включенням пентатоніки та прохідних звуків за її межами (на кшталт модуляцій в тонально-гармонічній системи). Саксофоніст проводить діалог із *суоною* (китайський духовий інструмент, що має різке гучне звучання і нагадує гобой). Разом дуєт наслідує пташині голоси за допомогою гліссандо, трелей і дрібних аплікатурних прикрас.

Третій (кульмінаційний) розділ драматургії твору починається з традиційного для китайської традиції соло на барабанах. Згодом додаються *сяобо* (малі тарілки) і

дагу (невеликий барабан), створюючи насичений динамічний ефект. Контрапункт дауаня (струнно-щипковий інструмент), саксофона і *nini* утворює колористичний полілог. У кульмінації звучить tutti струнних; а в партії саксофон мультифоніки й швидкий язиковий слеп для створення перкусійного ефекту.

Заключний розділ є варіацією експозиції: саксофон співає мелодію на основі пентатоніки, з мотивними цитатними вкрапленнями зі вступу. Невеликий за обсягом драматичний розділ наближений до моделі фіналу циклічної форми сольного інструментального концерту європейської традиції. В коді всі інструменти оркестру грають в унісон з поступовим наростанням до *fff*.

Концерт «*Open Secret*» отримав значну увагу в материковому Китаї. Гао Сінь (Gao, 2016) характеризує розширені техніки гри на саксофоні, присутні в творі (надзвичайно високий регістр, глісандо, язиковий слеп, виконання чверть тонів), як складні та рідкісні для більшості китайських виконавців. Їх поява в партитурі стимулювала процес опанування розширених технік серед молодії генерації, що стало поштовхом до нової хвилі саксофонного «бума» в Китаї.

Традиційна китайська народна музика тяжіє до використання змін інтенсивності, висоти звуку та тембру у розвитку мелодії. Щоб передати на саксофоні стиль музикування відповідно до емоційних вимог етнічних меншин Китаю, митці стали залучати традиційні прийоми гри на духових інструментах: наприклад, *горлове звучання* (для імітації звучання *гуанцзи*), або «змазане» *звучання* (для імітації *ерху*). Це значно збагатило тембровий арсенал китайського саксофонізму⁴⁰ та призвело до появи оригінальних форм саксофонної музики з національною специфікою, що мало велике значення для популяризації музичного мистецтва етнічного Китаю.

Резюме. Саксофонні твори Лей Ляна – «Монолог Пекінської опери» (*Peking Opera Soliloquy*) та «Сяосян» (*Xiaoxiang*) – демонструють послідовне переосмислення західної камерно-концертного музикування через призму китайських театральних і музично-візуальних кодів. У цих партитурах композитор цілеспрямовано переносить принципи пекінської опери (вокальна

40 Пропонуємо визначення незвичного для української музикології терміна: саксофонізм – звучний тембро-образ інструмента; його соносфера, що регулюється звукоутворенням на інструменті, онтогенезом акустичних та тембрових характеристик, диханням і артикуляцією.

ність, ритміка ударних та «супровідних» формул, сценічна семантика пауз), а також ладоінтонаційні моделі південнокитайських фольклорних традицій у простір сучасної саксофонної техніки й нотації. Водночас Лей Лян не зводить міжкультурну інтеграцію до ілюстративних цитат: на рівні фактури, артикуляції та часової організації він вибудовує «перекодувальні механізми», що дозволяють саксофону імітувати вокалізи *цзіньшена*, темброву жорсткість бангу, «дихання» шовкових струн гуціня й навіть жестову каліграфічність традиційного письма. Відтак кожен параметр – висота, тембр, ритм, пауза – набуває значення носія культурної пам'яті (Zhang, Fyr, 2021).

Провідним медіумом «інструмаентально-тембрового театру» в обох творах стає вокальна модель пекінської опери. Саксофонна лінія системно спирається на широкі, майже безперервні глісандо, що репрезентують інтонаційну пластичність сценічного співу з його мікротоновими відхиленнями, плачевими аподозисами та акцентованими апексами фрази. У «Монолозі Пекінської опери» Лян навмисно руйнує звичний п'ятилінійний формат графічного нотного запису: «спів мундштуком» (гра лише на одному мундштуці інструмента) нотовано на однолінійному стані, де контурна лінія, проведена від руки, фіксує не стільки конкретні висоти, скільки «вектор» інтонації, її амплітуду, кут і темп; таким чином композитор моделює процесуальність голосу (Zhang, Fyr, 2021).

У творі «Сяосян» той самий вокальний прототип перенесено в п'ятилінійну систему нотації з точним визначенням звуковисотності та метроритмом: це уможливлює співіснування «живого» глісандо зі структурно жорсткою драматургією, необхідною для сценічної напруги сюжету (образ вдовиного плачу, що пронизує композицію як семантичний остов). В обох випадках глісандо не є декоративним прийомом, а працює як фонетика «говоріння» – інструментальний еквівалент кантиленних формул *цанг цян* із характерним «зламом» на кульмінаціях.

Ритмічний вимір у Лей Ляна побудовано на перенесенні структур акомпанементу пекінської опери (ритмоформули бангу та малих ударних) у саксофонну виконавську техніку. Суха, «дерев'яна» атака досягається за

ю комбінації наступних виконавських технік: слеп, що здійснюється ударом язика по тростині; удари пальцями по клапанах інструмента та клацання язиком. Ці жести позиціонують інструмент як «перкусійний», демонструють, що саксофон здатен вести діалог із вокальним контуром без підміни його артикуляційної природи. У «Монолозі Пекінської опери» ударні інтерлюдії часто фіксуються графічно – «пір'єподібними» штрихами з варіативною довжиною та густотою, які відтворюють імпровізаційність сценічної реакції супровідної групи на дію. Натомість у «Сяосян» ритм нотується точно, із регламентованими рубато-деформаціями (традиційні зміни темпу й активності удару), що вбудовує «оркестровий» пласт пекінської опери в чітко розмічену драматургію конфлікту. У дуетних ситуаціях із суоною саксофон змінює спектральне забарвлення (використовується приглушення низьких обертонів інструмента тканиною, поміщеною в розтруб) для зближення з різким тембром суони, щоб не витіснити, а «підхоплювати» сигнальність партнера; у поєднанні з трелями, мікроаплікатурними прикрасами та дрібними глісандо це вибудовує орнітофонічну сценографію – «акустичний пейзаж» із рухомими звуковими фігурами, – влучно характеризують виконавську специфіку автори спільної статті Чжан Сяо і Кайл Фір (Zhang, Fyr, 2021).

Ладово-мелодична організація твору «Сяосян» вписує саксофон у сферу гексатонічних опор із фольклорними інфлексіями народу яо (провінція Хунань). Пентатонічна основа систематично «порушується» проходовими ступенями й інтонаційними відгалуженнями, що з одного боку посилюють локальну ідентичність матеріалу, з іншого – відкривають його до західної колористичної гармонії, уникаючи жорсткої функційності. Водночас Лей Лян залучає прийом «поліфонії на одній ноті», очевидно асоційований із інструментом *гуцінь*: гра на одній й той самій висоті набуває внутрішньої багатшаровості завдяки артикуляційним, тембровим і ритмічним варіантам, які створюють ефект мікрополіфонії в межах одного звукового стовпа. Для саксофона це означає перехід від висотно орієнтованої віртуозності до керування «мікродикцією» звуку – спрямованістю стовпу повітря, тактильною швидкістю язика, мікрівібрато, модуляцією тиску, обертоновими перемиканнями.

простору) й каліграфічної жестики, які композитор імплантує в музичну тканину, структурно зшивають обидва твори. Порожнеча тут не перерва звучання, а композиційний ресурс, що впорядковує час і «приводить у фокус» смисл попередніх і наступних подій. У «Монолозі Пекінської опери» паузи формують риторику внутрішнього монологу – напружена тиша акумулює «дихання сцени». У «Сяосян» паузи в партії саксофона набувають етичної природи: «нездатність промовити» стає частиною драматургії, перетворюючи концертний жест на своєрідний акт “анти-музикування”, де відмова від звуку рівноцінна висловлюванню.

Каліграфічний вимір, у свою чергу, матеріалізовано в самій нотації: рукописні лінії й штрихи у «Монолозі Пекінської опери» є певним алгоритмом виконання, що вимагає від інтерпретатора «підписати звук» – рухати мундштуком і корпусом за вектором лінії, узгоджуючи висоту, динаміку й темп із жестом «пензля». Так формується унікальна «граматика штриха», в якій графема й фонема стають ізоморфними (Zhang, Fyr, 2021). Важливо підкреслити, що розширені техніки в партитурах обох творів семантизовані: глісандо, мультифоніки, фрулато, слеп за участі язика, удари по клапанах інструмента функціонують не лише як «спецефекти», а закладають інфраструктуру інтонаційного мислення творів. Мультифоніки у кульмінаційних вузлах створюють ефект акустичних «хорових голосів», що розщеплюють «один голос» на спектральну множину; фрулато імітує «хрипливатість» голосових зв’язок; язиковий слеп та удари по клапанах повертають інструмент у перкусійний реєстр, підкреслюючи театральну природу матеріалу творів; мікротонові глісандо дозволяють працювати у «сірій зоні» між ступенями, де й народжується афективність пекінської опери. Сумарно це змінює профіль віртуозності: виконавська техніка на саксофоні фокусується не на швидкості відтворення, рухливості пальців та залученні максимального діапазону інструмента, а на спроможності керування мікропараметрами інтонації, артикуляційною точністю, агогікою та тембровою



У виконавській практиці ці твори вимагають чіткої репрезентації спектрального балансу й інтонаційної мікрокорекції. Наприклад, під час гри на одному мундштуці інструмента критичними для виконавця параметрами є стабільність опори дихання й узгодження амбушюра з траєкторією графічної лінії: надмірне тремоло руйнує «каліграфічність», а недостатня напруга позбавляє глісандо експресивного «стрижня». У перкусійних епізодах важливими є узгодженість слеп-жестів із метричною сіткою та їх диференціація за динамічними нюансами, щоб «сухість» атаки не перетворювалася на акустичну монохромність. У «поліфонії на одній ноті» пріоритетом стає мікродинаміка всередині сталого звуковисотного рівня, створюється «рельєф». З погляду сценічної комунікації паузи мають тривати «до появи змісту», а не «до зручності дихання»: їх драматична міра визначається не фізіологією виконавця й акустичними характеристиками інструмента, а логікою театру.

Отже, розглянуті твори “Монолог Пекінської опери” та “Сяосан” Лей Ляна репрезентують послідовний рух до інтеграції традиційних китайських кодів із західною нотованою культурою. Композитор демонструє, що інтеграція можлива не лише на ладоінтонаційному, а й на глибинному рівні фізичних параметрів звуку та онтології тиші (пауз). У партитурах цих творів одиницю звучання запрограмовано як подію з власною фонетикою: композитор визначає не лише висоту й тривалість, а й різновид атаки, дихальної опори, траєкторію глісандо, режими вібрато, спектральну колористику мультифоників та перкусійні артикуляції. Паузи трактуються як активний композиційний матеріал, що організує час і смисл за принципом *ліубай*, дозволяючи драматургії розгортатися через акустичний шлейф і мовчання.

У творах “Монолог Пекінської опери” і особливо у “Сяосан” пауза структурує музичний текст за зразком *ліубай* у китайському живописі тушшю: незаповнені ділянки сторінки формують перспективу й дихання композиції. Композитор прописує тишу як форму – місце паузи визначає логіку фрази й силу наступного звука. Виконавець має мислити ці “порожнини” не

ічно, а ситуативно-риторично: пауза триває рівно стільки, скільки потрібно для фокусування змісту, а не для зручного виконавського вдиху. Таке переорієнтування фокуса кардинально змінює підхід до роботи з інструментом: саксофон перестає бути лише носієм західної кантিলени і стає медіатором різнорідних традицій, здатним артикулювати голос пекінської сцени, внутрішню «поліфонію одного звуку» гуцуня та жорстку сигнальність ударних кодів оперного бангу, не виходячи за межі дисципліни нотованої музики.

Графічна нотація, у свою чергу, перетворюється на сценарій жестів: рукописні лінії, однолінійні «вектори» інтонації, детально марковані глісандо і мікροтонові відхилення кодують кінематику звуку. У цьому сенсі письмова фіксація стає інструментом перекладу між культурами, а не лише засобом збереження тексту. Для виконавської практики наслідки очевидні. Інтерпретатор мусить читати звук як багат шарову структуру, у якій тембр, артикуляція, мікроінтонація і динамічна огинаюча є рівноправними носіями змісту; відповідно тиша мусить виконуватися з такою ж дисципліною, як і звучання: витримувати акустичний шлейф, калібрувати тривалість паузи за драматургічною логікою сцени, зберігати тілесну нерухомість і «каліграфічний» жест у моменти мовчання. Репетиційна методика саксофоніста зміщується від «відпрацювання нот» до моделювання тонових подій і пауз: узгодження спектральних параметрів, дихання, моментів перетину з «голосами» суони, шена чи дізи, а також спільної роботи з акустикою залу.

Включення до концертної програми творів Ляна потребує уваги до акустичного середовища (зал, розсадка, мікрофоніка), а у виконавському плані – уваги до формування «мікродикції» виконавця: керування повітрям, точність глісандо, спектральна чистота відтворення мультифоників, дисципліна тиші. Усе це разом утворює саксофон як інструмент міжкультурної герменевтики, здатний говорити мовою кількох традицій одночасно і водночас зберігати ясність музики західноєвропейської академічної традиції.

Таким чином, розглянуті твори не лише розширюють технічний і стилістичний арсенал сучасного саксофона, а й пропонують модель мислення

про музику, у якій «написаний звук» і «почута тиша» стають головними провідниками смислу.

2.4 Антологія саксофоністів Китаю: регіональні школи, персоналії

Соціокультурні передумови. Розвиток саксофонного мистецтва в Китаї в другій половині XX століття є унікальним прикладом трансформації ментально «чужого» музичного інструмента під впливом державної ідеології та установок китайської музичної системи. Після закінчення «культурної революції» (1966-1976), що характеризувалася ізоляцією Китаю від західного мистецтва, музична система країни вступила у фазу розбудови нової стратегії мистецької освіти. Відповідно в державі формувалися нові «скрижалі» культурного життя.

«Першоцеглиною» розбудови мали бути провідні центри музичної освіти: Центральна консерваторія в Пекіні, Академія мистецтв Народно-визвольної армії. Іншою платформою стали духові оркестри при державних та військових установах, в яких відбувалося оновлення складу та репертуару за рахунок запозичень досвіду європейських оркестрів за участі саксофон. Його впровадження відбувалося, насамперед, у контексті військової та церемоніальної музики, що визначило специфічний держано-дисциплінарний «дух» раннього етапу розвитку китайського саксофонного виконавства.

На межі 1970-1990-х років формується перша професійна група саксофоністів, діяльність якої була нерозривно пов'язана саме з військовою та академічною інфраструктурою Народної Республіки Китай.

У 1990–2000-х роках саксофон у Китаї переходить у нову фазу, яка позначена формуванням системи «вчитель – учень» на базі музично-педагогічних шкіл та традицій в різних регіонах країни. Звідси її умовна назва – *академізація*. Функцію спадкоємності і поширення саксофона в інструментальному середовищі виконували виконавські кафедри консерваторій та університетів мистецького спрямування.

Поступово були закладені різні спеціалізації: «академічне (сольного та ансамблевого) мистецтво» – «естрадно-джазове мистецтво». Практика поширення різних стилів музикування супроводжувалася створенням

Географія ареалу саксофонного виконавства – від Пекіна до Сіаня, Сичуані, Уханя й Шанхаю – кількісний динамічний маркер доцентрового руху прогресії цього процесу. Зростання якості навчальних програм і міжнародних зв'язків саксофоністів посприяло інтеграції китайської професійної освіти у світову академічну систему, що зрештою призвело і до народження блискучих музикантів, які започаткували провідні центри в Китаї.

1. Пекінська школа

Фундатором стає Лі Манлун (李满龙) – професор Центральної консерваторії в Пекіні, представник другого покоління саксофоністів. Його діяльність знаменує перехід від військово-оркестрової традиції до академічної сцени, орієнтованої на європейські зразки. Освіта Лі Манлуна включала навчання у Франції, де він вивчав саксофонну техніку під впливом паризької школи (традиції Марселя Мюля та Клода Делюанга). Повернувшись до Китаю, він заснував першу саксофонну студію при Центральній консерваторії, у якій запровадив систему індивідуальних занять, камерного музикування та щорічних студентських концертів. Завдяки його педагогічній діяльності саксофон почав сприйматися як сольний концертний інструмент. Лі Манлун адаптував європейські методики звуковидобування, артикуляції та дихання до китайської фонетики, що дозволило розвинути новий тип тембрової культури – «академічно-м'яке звучання» саксофона. Цей стиль став відмінною рисою пекінської школи кінця XX століття. Під його керівництвом у 1997 р. було створено Пекінський саксофонний ансамбль, який виступав у межах міжнародних фестивалів, зокрема «Beijing International Wind Music Week». Це утвердило Пекін як провідний центр академічного саксофонізму в країні.

У Західному Китаї вагомим осередком стала **Сіаньська консерваторія**, де працював Лі Чжуньюань (李中元) – один із піонерів регіональної традиції саксофонного мистецтва. Його педагогічна концепція базувалася на інтеграції ансамблевої практики та диригентської підготовки. Заснувавши студентський **ансамбль саксофоністів Сіаньської консерваторії**, Лі Чжун'юань запровадив моделі камерного музикування, близькі до французьких квартетів (Dubois

Quartet, Quatuor Habanera). Його репертуар був зорієнтований на транскрипції класичних творів західноєвропейських та китайських композиторів, адаптованих для саксофонного складу. Тобто, **Лі Чжун'юань** був першим, хто зробив перші кроки до формування **національного репертуару саксофонної музики**, що стало принципово новим явищем у китайській виконавській культурі. Його педагогічна діяльність супроводжувалася методичними розробками, серед яких курс «Саксофон у камерному ансамблі» (*Saxophone in Chamber Music*, 2001), що узаконив саксофон як академічний інструмент не лише сольного, а й ансамблевого призначення з широким полем жанрових та стильових репрезентацій.

Сичуанська школа: дослідницький напрям

У південно-західному регіоні ключовою постаттю стає **Лі Юшен (李玉生)** – професор Сичуанської консерваторії музики (м. Ченду). Він поєднав педагогічну, виконавську та наукову діяльність. Його участь у міжнародних конгресах – *World Saxophone Congress* (Італія, Польща, Словаччина, США) – сприяла репрезентації китайської школи на глобальному рівні.

Лі Юшень став першим китайським саксофоністом, що презентував власні доповіді про *специфіку китайського виконавського стилю* в контексті європейських тенденцій. У своїх працях він систематизував класифікацію китайських саксофоністів за напрямками – академічним, оркестровим і джазовим, – підкреслюючи багатовекторність розвитку інструмента.

Під керівництвом Лі Юшена у Сичуані було створено науково-практичну лабораторію саксофонного виконавства, де досліджувалися проблеми тембрової акустики, артикуляції, інтонаційної чистоти, адаптації китайських мелодій до європейської ладової системи. Стаття «*Традиційна китайська мелодика у виконавстві на саксофоні*» (2003) заклала основу методики інтерпретації національного матеріалу в репертуар виконавців академічного спрямування.

Уханьська школа.

Символом нового покоління китайських саксофоністів став **Ао Кун (敖琨)** – випускник Уханьської консерваторії, який отримав магістерську освіту в Італії

сторія ім. Н. Піччіні, м. Барі). Повернувшись на батьківщину, він став представником інтернаціоналізованого типу виконавця, поєднавши італійську кантиленність із китайською емоційною пластикою. Його діяльність у складі Італо-Китайського культурного товариства саксофоністів та участь у фестивалі *China–Europe Saxophone Exchange* (Шанхай, 2008) сприяли зміцненню контактів між китайськими та європейськими педагогами. Ао Кун також заснував перший регіональний конкурс молодих саксофоністів у м. Ухань, що стимулювало розвиток виконавської освіти у центральному Китаї. У його інтерпретаціях поєднуються технічна точність та мелодична виразність китайського вокального мистецтва.

Для академічного етапу саксофонізму нового типу типовим постає установка на синтез мовностильової емблематики саксофона як портрета сучасної людини західної культури (з її кредо: індивідуалізм, технічна майстерність, воля до імпровізації) і водночас як «перекладача» культурної мови Сходу (зв'язок із звукобудуванням на національних духових інструментах, звуконаслідування фонетики та синтаксису китайської мови, нерегламентованість метро-ритму, орнаментальний тип мелосу і варіативне розгортання коротких по співок із динамічним підйомом та спадом).

Якщо європейська традиція розкриває психологічні інтенції звучання інструмента (еротизм, щирість, відкритість дієвості, стан «легкості дихання» і радості від спілкування), то філософія китайського саксофоніста і музики, яка сповідує китайську ментальність, – це споглядальність, наближення до природи, насолода від краси звука, фарби, жесту, гармонія зі світом.

Етап інтернаціоналізації (2000–2020-ті): міжнародне визнання та розширення жанрів

На початку XXI століття саксофонне мистецтво в Китаї увійшло у нову фазу – перехід від переважно національно-академічної моделі до відкритої мережевої системи, де китайські саксофоністи стали активними учасниками глобального професійного співтовариства. Whereas previous decades були позначені переважно військовою чи академічною структурою, новий період характеризується розширенням жанрових меж (джаз, модерн, камерна, поп-

Таким чином, 2000-2020-ті роки можна розглядати як етап, на якому китайське саксофонне виконавство сприйняло виклик і на якісно новому рівні увійшло в мережеву систему міжрегіонального розвитку, горизонтальних зв'язків в кількох центрах (Пекін, Шанхай, Тайвань, Гонконг, Ухань, Сичуань), де музиканти реалізують себе як педагоги, артисти, дослідники.

Шанхайська школа: джазово-академічний синтез

Одним з найважливіших центрів новітнього етапу стала Шанхайська консерваторія музики (Shanghai Conservatory of Music), де формується власне «шанхайська школа саксофона». Ключовою постаттю цього напрямку є Чжан Сяолу (Zhang Xiaolu / 章嘯路) – професор, саксофоніст, диригент, який об'єднує академічну школу та джазову практику. У 2005 році заснував “Shanghai Eastern City Saxophone Ensemble”, один із перших професійних саксофонних ансамблів у Китаї. Виступив на XIV світовому конгресі саксофоністів; його композиції «East Cool», «East Lake 1522» виконували університетські джаз-ансамблі США.

- У педагогічній діяльності Чжан Сяолу об'єднав науку (мастер-класи в Berklee College, університетах Техаса) та індустріальні партнерства (Yamaha, Rico). Цей приклад ілюструє, як у Шанхайській школі саксофонного виконавства відбувся *стилістичний синтез*: з одного боку – академічна школа звуку, вплив французької/європейської техніки, з іншого – свобода імпровізації і джазова модель музикування. У підсумку виникає інша, притаманна саме для цього центру культурна парадигма, що увиразнює роль Шанхая не просто як регіонального явища, а як національної форми модернізації саксофона, що вплине на глобальні процеси в світі:

- «академізм + джаз + поп».

Пекін: школа джазової імпровізації

Водночас у столиці Центральна консерваторія музики (Пекін) (Central Conservatory of Music) склалася значуща джазова лінія, її очолив музикант-педагог Лу Тінцюань (Lu Tingquan / 呂廷泉). Його діяльність ознаменувала формування нової профілізації (спеціалізації) – джаз-імпровізація як освітня

дисципліна. Він автор навчального посібника «Курс імпровізації джазового саксофона» і розвинув концепцію імпровізації як процедурного процесу (гармонічний аналіз + артикуляція + стилістична гнучкість). Це означало: саксофон перестає бути просто знаряддям для практики «надавання послуг» (розважати, брати участь в церемоніях, у вихованні молоді в патріотичному дусі). Саксофон стає повноцінним голосом світу, звуковим символом людини творчої (*homo crtator*), чутливим до відображення артистичних якостей людини, яка грає і змінює світопростір навколо себе. Така педагогічна модель відповідає тенденції переходу від накопичувальної репродуктивності «школи пам'яті» до *когнітивно-креативної моделі* музичної освіти.

У Пекіні окремо існує і академічний напрям – Європейська модерна лінія. Прикладом є **Ян Тонг** Yang Tong (杨彤) – молодий представник, що навчався у Франції та Швейцарії, виконує твори Лючано Беріо, Франсуа Россе. Це дозволило китайським саксофоністам увійти в контекст **європейської avant-garde** – розширені прийоми, мікродинаміка, темброві міксти, що підвищило академічний статус інструмента.

Таким чином, Пекін функціонує наразі ще й як центр європейського академічного виконавства в Азії.

Особливе місце у процесі інтернаціоналізації саксофона займає **Тайвань**. Тут формується потужна школа міжнародного рівня. Лі Ченью (Cheng-Yu Lee) (李承育) – тайванський саксофоніст, який однаково добре виконує класичну і джазову музику. Після отримання ступіня магістра в США (University of North Texas) і очолив Taipei Jazz Orchestra⁴¹. Під його керівництвом Тайвань стає мультитранзакційним мостом між Сходом і Заходом, між Китаєм та світовими центрами саксофонного виконавства. З точки зору семіотики музичної мови спілкування композиторів та виконавців різних континентів саксофон слугує інтермодальним полем полістилістики, в якому джаз, академія і популярна культура співіснують та переплітаються без «конфлікту інтерпретацій» в свідомості реципієнтів.

41 (antiguawinds.com+2archive.ncafroc.org.tw+2).

Резюме. Етап 2000–2020-х визначається низкою характерних ознак і якісної диференційованістю.

- **Глобальна інтеграція** – китайські саксофоністи стають активними учасниками міжнародних конгресів (World Saxophone Congress, ISC), міжнародних колаборацій, майстер-класів.
- **Багатожанровість** – академічна техніка, джазова імпровізація, поп-вокальна виразність традиційної китайської пісні співіснують в одному часопросторі, породжуючи феномен «китайського гібридного саксофонізму».
- **Мережева модель** – замість централізованої структури з Пекіном на чолі виникає горизонтальна взаємодія між центрами (Шанхай, Тайвань, Пекін, Гонконг, закордонні вузли).
- **Естетична автономія** – китайські виконавці швидко запозичили досвід західноєвропейських саксофоністів: засвоїли технічну базу інструментального «мислення інструментом» з розгалуженою системою композиторського письма. Більш того, вони адаптували рецептивну естетику та психологію комунікації, тісно пов'язані з фенотипом культурного слухача. За цей час трьома генераціями музикантів-виконавців та викладачів в Китаї була сформована саксофонна школа, національний стиль музикування із поєднанням високої технічної майстерності, східної манери звукоутворення на базі тембрової ідентичності.

Китайське саксофонне мистецтво – це відкрита, динамічна і міжнародно інтегрована система, у якій взаємодія культурних традицій творіння та виконання музики для саксофона є рушійною силою його розвитку. Завдяки діяльності Чжан Сяолу / Zhang Xiaolu, Лу Тінцюаня / Lu Tingquan, Ян Тонга / Yang Tong, Ченью Лі Cheng-Yu Lee сформувався *універсальний тип музиканта-саксофоніста, який здатен поєднати європейський академізм, американський джаз і східну філософію звуку.*

2000–2020-і роки – перехід от націоналізації (доцентровий рух) до глобалізації саксофонного мистецтва (відцентрова тенденція).

відміну від попередніх часів саксофонне мистецтво ХХІ століття формується як явище культурної глобалізації, де межі форм і жанрів, стильових напрямів дещо свідомо розмиті. Формується нова генерація виконавців, отримавши освіту за рубежом. Вони привнесли в китайське мистецтво розмаїття «чужих мов», оригінальних технік композиторського письма та виконавських прийомів і технік звуковибудування, яскравих постатей та їх інтерпретацій, що сформувало у слухача нову естетику та психологію сприйняття музики.

Додамо інформацію стосовно окремих персоналій.

Нова академічна естетика. Сучасний академічний напрям у Пекіні презентує **Ян Тонг (Yang Tong)** – випускниця Центральної консерваторії, яка отримала освіту у Франції та Швейцарії. Її репертуар охоплює твори європейських авангардистів Лючано Беріо, Крістіан Лаубер, Клод Дельанж, Жан-Дені Мішель Россе, що можна вважати першою «ластівкою» історичного моменту входження китайських саксофоністів в європейську модерністську традицію.

Інтерпретацію Ян Тонг вирізняють увага до тембрової деталізації, мікродинаміці та просторової акустики, що свідчить про вплив французької школи “nouvelle musique”. Її діяльність зробила Пекін центром європейської академічної музики для саксофона в Азії. Тут відбувається активне оволодіння авангардними техніками звуковибудування (мультифоніки, мікротональність), розширення виконавських прийомів.

Академічний стиль саксофонного мислення, який уособлює Ян Тонг, є фактом, що вказує на зрілість китайського саксофонізму, який як мистецьке явище вже не лише адаптується – грає європейський репертуар, але й здатен до інтерпретативного мислення на рівні відтворення власного національно-стильового контексту – китайської картини світу, яка є при цьому цікавою для *іншого* культурного реципієнта.

Вкрай важливе місце в ареалі китайського саксофонного виконавства займає **Тайвань**: тут склалася самостійна національно-регіональна школа, яка водночас глибоко укорінена в простір світової музичної культури.

Лі Сянь (Li Xian) – одна з ключових постатей цієї школи. Навчався у

Жан-Марі Лондекса. Він активно гастролює в країнах Європи та Азії, представляючи китайську виконавську школу на міжнародній арені. Завдяючи своєму таланту, як учасник всесвітніх конгресів саксофоністів (World Saxophone Congress), Лі Сянь втілює концепцію транскультурного артиста. Це означає, що для нього національна ідентичність не протистоїть глобальній культурі, в якій ми всі перебуваємо, а вступає в діалог з представниками різних естетичних систем і стильових напрямків.

Тайбейська джазова школа створена **Лі Ченьюєм (Li Chengyu)** – видатним саксофоністом, який отримав музичну освіту в США (Bowling Green State University, University of North Texas). Його стиль зформувався під впливом американської джазової традиції, тож в його творчості її елементи впізнаються як інкрустація в азійську ментальну музичну мову, до якої звикли носії традиційного культурного середовища Китаю. Як керівник Тайбейського джаз-оркестру, Лі Ченьюй збудував **«гібридну» стильову модель**: академічна точність артикуляції, структурне мислення суголосна стихії джазових ритмо-формул та вільному розгортанню східного мелосу.

Ці дві постаті визначили візію Тайваня як центру міжкультурної взаємодії та прогресії, в якому академічний стиль виконання, джаз і поп-культура співіснують в єдності унікального художнього простору.

Зробимо кроки на шляху до створення антології на матеріалі творчості конкретних виконавців. Критеріями для типологізації загального процесу слугували такі чинники, як: біографії, що дозволяють окреслити історичні покоління (генерації), географічний чинник – типос міста, або провінції; педагогічні школи, пов'язані з діяльністю того чи іншого саксофоніста-фундатора, опубліковані підручники, наукова складка, виконавсько-міжнародна діяльність музикантів.

Академічна методика та педагогічні школи

Перший етап інституціалізації навчання (1985–2005) представляє **Ін Чжифа (Yin Zhifa)** – автором понад 19 монографій, включно з «Курсом самонавчання гри на саксофоні» та «Курсом виконання на саксофоні». І тому по праву вважається засновником фундамента китайської саксофонної дидактики. Його

діяльність утворює типове явище китаїзованої адаптації західних методик, де педагог: структурував аплікатуру й типові технічні формули, розробив доступну самонавчальну модель для широкого кола студентів, заклав норми звуковедення, близькі до європейського класичного стилю. Факт включення його праць до «Літературно-художнього словника знаменитостей» та «Словника китайських музикантів» свідчить про офіційне визнання його внеску у фахову інфраструктуру саксофонного виконавства. Його школа – перший етап інституціалізації, де саксофон постав як академічний, а не суто військовий чи естрадний інструмент.

Академічно-військова школа сформувалася у Пекіні потужна інфраструктура, пов'язана з оркестрами НОАК. Ван Цинцюань та Се Цзиньци – ключові постаті цього напрямку.

Се Цзиньци – перший у Китаї, хто провів сольний концерт на саксофоні (1989). Це подія символічна: вона переводить інструмент зі статусу оркестрового «додаткового» в статус солюючого академічного інструмента.

Ван Цинцюань, навпаки, уособлює професійну дисципліну та стандартизований підхід: навчання у провідних військових інструкторів, робота у «тисячному оркестрі», багаторічна педагогічна діяльність у Центральній консерваторії. Цей напрям вирізняється стабільністю звуку, контрольованою артикуляцією та точністю ритму – характерними рисами оркестрового духового мистецтва.

Академічні центри нового покоління представляють Сичуаньська та Шанхайська консерваторії.

Лі Юшен – провідний теоретик сучасної китайської саксофонної педагогіки; автор численних есе, присвячених тембру, тремоло, звуковибудування. Він є також організатором міжнародних конкурсів.

Лі Манлун – один із найскрупульозніших викладачів класичного репертуару, що з 1980-х років системно інтегрує французьку школу саксофона.

Юй Сінь і Сюе Юйшн – представники покоління, яке отримало освіту у Франції та США (Гремель, Фурмо, Лінь Цзянькуань, Оттіс Мерфі). Усі вони демонструють тенденцію: перенесення європейських та американських

в в китайську освітню систему, що призвело до підвищення технічного рівня та появи у студентів репертуару світових композиторів.

Саксофон в оркестровому та камерному жанрах

Головні центри – Пекін та Шеньсі. Серед провідних викладачів та виконавців як представників оркестрового напряму виокремимо наступних діячів.

Лі Чжунюань – педагог Сіаньської консерваторії, один із перших диригентів саксофонного ансамблю, що поєднав академічні стандарти з регіональною музичною специфікою Шеньсі;

Ванг Хен і Ян Цзяюй – учасники провідних китайських симфонічних оркестрів та випускники французьких консерваторій. Ці музиканти втілюють тенденцію європеїзації оркестрової практики: виконання сучасного симфонічного репертуару, співпраця з оркестрами Франції, Німеччини, Китаю.

Камерні ансамблі та квартетна культура

У ХХІ ст. важливим форматом стала камерна музика, зокрема квартети:

Allah Quartet (Сюе Юйшен) – один із технічно найдосконаліших ансамблів країни. MecSaxo Quartet (Роджер, Ян Цзяюй, Чжоу Юн, Ляо Чжаофен) – приклад «французької» виконавської школи у китайському контексті. Ці ансамблі створюють культуру оркестру саксофонів, кожний з яких виконує нову китайську музику, у т.ч. обробки пекінської опери (приклад: «Боротьба з тигром на горі»).

Джазове спрямування: становлення китайської імпровізаційної школи

Чжан Сяолу – фундатор шанхайської джазової школи, перший серед митців, хто гармонізував американський джаз із китайською музичною традицією, створивши нові мовно-культурні коди.

Генотип його музичного становлення закладений на глибоко культурному тлі: Він – носій родинної традиції джазу (дід працював у Shanghai Paramount у 1930-х). Навчання у США (Boston). Засновник джазової кафедри у Шанхайській консерваторії.

Його стиль поєднує: класичну техніку звуку, імпровізаційну свободу, ритмічні моделі американського hard-bop та contemporary jazz.

Лу Тинцюань – філософ імпровізації та естрадної практики.

На противагу шанхайському інтелектуальному джазу, Лу Тинцюань представляє джазову педагогіку імпровізації, орієнтовану на концертну комунікацію зі слухацькою аудиторією «тут і зараз». Його концепція «політу музиканта» – це метафора виконавської зрілості, де сцена та досвід виконання важливіші за формальні академічні рамки. Лу критикує модель «учень без сцени» як хибну. Отже, його внеском стало усвідомлення *етосу* джазової професійності, де саксофоніст повинен бути не лише педагогом, а, насамперед, артистом-імпровізатором.

Тайвань вважають «культурним мостом» між Китаєм і іншим світом. Тайванську школу презентують два видатних саксофоніста:

Лі Сянь – професор Махидол-університету (Таїланд), організатор Міжнародного конкурсу Жана-Марі Лондекса, учасник світових конгресів;

Лі Ченьюй – лідер Taipei Jazz Orchestra, випускник Bowling Green State University та University of North Texas. Ці музиканти спираються на американську big band-традицію, поєднуючи її з азійськими мело-гармонічними структурами.

Представники **модернізму європейського типу** – Ян Тонг, Лян Сію, Чжан Дін. Більшість з них навчалися у Франції, Швейцарії та Німеччині:

Ян Тонг – виконавець творів Л. Берріо, Ф. Россі; інтегрує техніки multiphonics, slap-tongue, key-clicks.

Лян Сію – майстер сучасних технік (Штутгарт), учасник європейських фестивалів нової музики.

Чжан Дін має подвійну магістерську освіту (Бордо та Базель); виконавець сучасних європейських прем'єр.

Усі вищезазначені постаті здійснюють «переадресацію» західного модернізму в китайський контекст, де темброві пошуки інтегруються з локальними інтонаційними моделями.

Національний стиль музикування як феномен культури виникає в наслідок спеціальних замовлень для того чи іншого саксофоніста. Тобто композитори пишуть музику спеціально для китайських саксофоністів. Наприклад, Ян Баочжи, Ян Сяочжун, Го Юань – автори камерних творів для Лі

Інший приклад – композиція «Western China Suite»: це зразок втілення національно-образної тематики в традиції струнного квартету. Тут відчутні впливи пекінської опери, народної музики, мінімалістичної естетики.

Висновки до Розділу 2

1. Історична типологізація саксофонного виконавства відбувалася як рух від периферійного сприйняття до інституційної зрілості завершився формуванням життєздатної системної інфраструктури: *освітня* (класи, репертуар, методики), *композиторська* (концерти, камерні цикли, камерна музика).

Справжній розвиток саксофонного мистецтва в Китаї почався лише після проведення політики реформ і відкритості на тлі трансформацій соціальної системи, значної ідеологічної лібералізації, підвищення матеріального добробуту та культурного рівня населення. Коли культурно-мистецькі обміни між Китаєм і світом стали дедалі активнішими, саксофон почав з'являтися у танцювальних залах, виконавських майданчиках, розважальних закладах.

Популярність саксофона в Китаї стрімко зростає на початку 1990-х років, коли на ринку з'явилися записи американського саксофоніста Кенні Джі (Kennny G.). Його впізнаваний стиль став маркером естрадної чуттєвості й романтизму, посприявши формуванню стереотипу саксофона як інструмента винятково розважального призначення, пише Лі Хантао (Li, 2020). Відсутність педагогічної традиції, обмеження в репертуарі, «шлейф асоціацій» з легковажною музикою закріпили за саксофоном репутацію «естрадного» інструмента і сформували упередження не лише серед масової слухацької аудиторії, але й у музикантів-виконавців (там само).

Зауважимо, що до цього саксофон не входив до жодної освітньої програми у китайських консерваторіях; професійна підготовка саксофоністів здійснювалася переважно за кордоном або на базі естрадної музики. Зрушення відбулося 1997 року, коли Лі Юшен (Li Yusheng), випускник класу академічного саксофона в Королівській консерваторії Торонто відкрив перший офіційний клас академічного саксофона при Сичуаньській консерваторії. Саме ця подія вважається точкою інституційного запуску професійного викладання інструмента в Китаї (Li, 2020). У наступні роки клас Лі

Юшена стане потужним осередком формування виконавської саксофонної школи Китаю, фахові класи спеціалізації саксофонного мистецтва були поступово впроваджені у провідних консерваторіях країни. Так саксофон в Китаї отримав статус легітимного академічного інструмента на рівні освітніх стандартів.

Попри позитивні зміни в середовищі китайських композиторів, особливо старшого покоління, саксофон усе ще сприймається як інструмент, що не відповідає академічній традиції. На противагу цьому в західних країнах цей інструмент має понад 150 років репертуарної історії як у класичній, так і в джазовій музиці. Лише в останні роки викладачі саксофона в китайських консерваторіях почали активно співпрацювати з композиторами для створення оригінальних творів. Завдяки цьому поступово відбувається переосмислення саксофона як інструмента, здатного до повноцінного академічного звучання.

Ознаки академічного етапу саксофонного виконавства у Китаї.

Статус академічного для будь-якого інструмента серед іншого означає наявність повноцінного сольного репертуару, поряд з участю в оркестровому та камерному музикуванні. Академічний етап розвитку саксофонного мистецтва в Китаї 1990–2000-х уможливився тому, що була закладена і спрацювала протягом кількох попередніх поколінь система професійної підготовки молодих виконавців. На цьому шляху роль науково-педагогічних центрів відіграли консерваторії провідних музичних міст в різних регіонах.

Постать Лі Манлуна символізує педагогічну спадкоємність пекінської школи, в той час як роль Лі Чжуньюаня визначається на шляхах децентралізації й формування регіональних осередків. Якщо Лі Юшен здійснив наукову та методичну кодифікацію, то діяльність Ао Куна сприяла інтернаціоналізації виконавських досягнень китайських саксофоністів.

Таким чином, два перехідні десятиріччя (1990–2000-ті роки) можна вважати «золотою добою» академічного саксофонного виконавства в Китаї, коли саксофон остаточно закріпився як універсальний інструмент – носій не лише європейської, а й китайської духовної традиції. Це був початок подальшої інтеграції національної традиції саксофонного виконавства у часопростір світової культури. Основні результати вивчення китайської музикознавчої

історіографії узагальнено на таблиці (Див. Висновки).

Упродовж чотирьох останніх десятиріч китайське саксофонне мистецтво пройшло шлях від фрагментарних спроб інституціоналізації до формування розгалуженої системи професійної підготовки, що охопила академічний, оркестрово-військовий, джазовий, модерністський і національно забарвлений напрями. Конкретні виконавці – понад сорок представників різних провінцій, поколінь і навчальних шкіл), дозволяють реконструювати складну картину становлення китайського саксофона як мультивекторного феномена, де кожен центр – Пекін, Шанхай, Сичуань, Тайвань, Гонконг – має власну традицію.

Кілька генерацій музикантів здійснили європеїзацію оркестрової практики на ґрунті системитичного пропагування сучасного симфонічного репертуару, співпраця з оркестрами Франції, Німеччини, Китаю.

Таким чином, світ саксофонної музики Китаю доби ХХІ століття – це унікальна динамічна система, в якій міжкультурний обмін традицій всього цивілізованого світу є двигуном культурної прогресії. Завдяки багатогранній діяльності кращих представників кількох поколінь національної школи саксофонного виконавства (Чжана Сяолу, Лу Тінцюаня, Яна Тонга, Лі Сяня, Лі Ченьюя) сформувався *універсальний тип* музиканта, який у своїй творчості синтезує різні стильові напрями: європейський академізм зі своєю жанровою семантикою і серйозними техніками модернового письма; американський джаз – з його унікальною мовою і філософією світовідчуття (гармонія, радість, тілесність світу) та китайську картину світу – через відтворення колористичної палітри китайського інструменталізму як *традиції «мислення інструментом»*.

Періодизація. Проведений аналіз засвідчив еволюцію саксофона у творчості китайських композиторів: від «периферійності» до повноцінного учасника академічної традиції, від полістилістичних спроб до усвідомлення важелів міжкультурної взаємодії; від академізації до інтеграції різних національних впливів в художню цілісність саксофонного концертного твору, який здатен відповідати не лише китайській картині світу, але й усім міжнародним стандартам. Головне – є зрозумілим!

Можна виокремити три основні етапи цього процесу.

Т. Перший – формування *академічної традиції гри на саксофоні* – сталося на ґрунті його інституалізації під впливом європейського саксофонного мистецтва у другій половині XX ст. (після відкриття першого офіційного класу саксофона в Сичуаньській консерваторії). Цей етап позначений поступовим визнанням саксофона як академічного інструмента, впливом на композиторську творчість.

2. Етап *полістилістики* репрезентований творами Цзоу Сянпіна, що містять органічне поєднання фольклорних, сакральних і регіональних елементів китайської музики із західноєвропейською академічною традицією. Композиторські рішення виявили нові темброво-акустичні та технічно-виразні можливості саксофона, що ставлять перед виконавцями складні завдання по опануванню розширених виконавських технік та креативного мислення.

3. Третій (кульмінаційний) етап, який отримав умовну назву *міжкультурної інтеграції*, репрезентує Концерт для саксофона Лейлей Тянь «Open Secret»⁴², в якому унаочнено органічне поєднання західноєвропейського жанру з національними культурно-семантичними кодами, насамперед, тембровою персоніфікацією інструментів традиційного китайського оркестру.

У межах цих етапів сформувалися стабільні ознаки китайського саксофонного мистецтва: зростання кількості авторських творів для саксофона; поява нових виконавських шкіл і педагогічних традицій в Китаї; активне опанування сучасними саксофоністами розширеними техніками гри на саксофоні (мультифоніки, мікроінтервали, язиковий слеп).

Щодо концертного репертуару для саксофона, слід визначити митців – творців композицій для саксофона та виконавців-саксофоністів.

Першочергової уваги заслуговує творчість Цзоу Сянпіна, який послідовно поєднував академічний стиль композиції з фольклорними та сакральними елементами традицій провінції Сичуань. Його твори «Образи річки Ялун» для альт-саксофона і фортепіано та «Пісня човнярів річки Чуаньцзян» для квартету саксофонів є яскравими зразками інтеграції національних традицій в авторську музику. Концерт Лей Ляна для альт-саксофона з оркестром («Сяосян») та

42 Запис концерта за участі Клода Делянгля, а також посилання на особистий профіль в Фейсбуці: <https://www.facebook.com/claude.delangle.3?rdid=16nonoZDhsOaJfqe#>

Лейлей Тянь для саксофона і традиційного китайського оркестру («*Open Secret*») увиразнюють модерні якості саксофона.

Проаналізовано чотири жанрово-стильові напрями, які формують чотири групи виконавських стилів. Ця типологія базується на вивченні творчих біографій музикантів-саксофоністів Китаю, чия діяльність і наполеглива праця забезпечили розвиток і справжній розквіт саксофонного виконавства країни. Це: академічна школа, оркестрово-камерний напрямок, джазове музикування, модерністські та національні стилі. Кожна група розкривається через конкретні біографії, педагогічні лінії, опубліковані підручники, виконавські практики та міжнародну діяльність музикантів.

Таким чином, виконавська складова саксофонного мистецтва в сучасному Китаю набуває нової креативної сили: інтерпретація творів вимагає не лише технічної майстерності, але й високого рівня стилістичної адаптивності та етномузикологічної обізнаності. В цілому еволюція саксофонного мистецтва у творчості китайських композиторів постає як динамічний рух від стилізації та тембрової імітації традиційних народних інструментів до академічної трансляції, від полістилістичної «мозаїчності» до глибинної міжкультурної інтеграції.

ВИСНОВКИ

На ґрунті історіографії, методології та аналітики саксофонного мистецтва як складових дисертаційної концепції на матеріалі творів концертного жанру (й споріднених з ним жанрових «супутників») з репертуару саксофоністів Західної Європи, США та Китаю, можна зробити узагальнення відповідно до мети та завдань дослідження.

1. Типологічні процеси розвитку концерту для саксофона (та споріднених з ним концертних творів) в музичній культурі XX століття простежено на трьох рівнях наукової когніції: специфіки жанрової ідентифікації, національно-стильової визначеності та виконавської. Відповідно їх можна структурувати за трьома розділами вчення про саксофон – *саксофології*:

- *жанрова поетика*: в цій парадигмі дослідницьке пізнання рухається від порівняння саксофонної версії із загальною жанровою моделлю сольного концерту для духових європейського типу, в якому сформовано «генетип» концертного музикування, – до появи оригінального репертуару, позначеного повнотою традиційної моделі національної (ширше – азійської) традиції музикування;
- *виконавська поетика* (у вузькому сенсі) розкриває специфіку звукового образу інструмента (=саксофонізм): це якісна характеристика звучання інструмента, його соносфера, що регулюється звукоутворенням (дихання, артикуляція), акустичними та тембровими можливостями саксофона. Саме про ці якості йшлося в аналітичних підрозділах кваліфікаційної роботи.

І оскільки саме саксофоніст має відтворити національну поетику, без нього неможливо уявити «зустріч» двох світів «Захід – Схід», то слід цей *вимір національного-стильового контексту визнати предметом* саксофології, який присвячено вивченню специфіки виконавства на цьому інструменті з урахуванням історичної практики та загального контексту існування *musica instrumentalis* вже не тільки в Західній Європі, але й в США, і в азійському ареалі.

Національна поетика творів для саксофона являє систему знаків та



китайської картини світу. Прийоми *тембронаслідування*, такі як горлове звучання (імітація гуанцзи), «змазане» звучання (імітація ерху), збагатили китайський саксофоновий стиль *звуконаслідуванням тембрів інструментальної етнічної регіоніки*.

Тембр у китайській музиці – це семіотичний об'єкт, що віддзеркалює культурні коди. Наприклад, ерху персоніфікує лірику; шен забезпечує просторовість звучання. Якщо кларнет своєю яскравою кінетикою уособлює образ «урбаністичної» людини світу, то китайський саксофон – «тлумач» – перекладає з однієї мови на іншу, «загортає» східний мелос в авангардну естетику. Його голос природно модулює від кантিলени до різножанрових «персонажів» тембрової драматургії, від етнічних знаків до етично-філософських ідей.

У змішаних складах *оркестрових творів за участю саксофона* тембри не лише зіставляються, але й узгоджуються: західна парадигма виконавської поетики забезпечує індивідуалістичне висловлювання соліста, ясність звучної форми, тоді як китайська – акцентує семантичні знаки-тембри «ізсередині» політембрового суголосся. Зрештою, залучення оркестру (симфонічного або народно-інструментального складу) до медіації із саксофоном розширює обрії міжкультурної комунікації в бажаний для глобально орієнтованого музиканта повноті. Якщо для європейця принциповими є установка на *Іншого*, відкритість до «чужої мови» в колі глобальної системи «Схід – Захід», то для носіїв азійської традиції саксофонового мистецтва – це можливість експансії уваги світової спільноти до їх ментального мислення. Тому голос саксофона в китайській музиці звучить і сприймається інакше – наче знайомий персонаж в незнайомій п'єсі. Звучний образ інструмента в проаналізованих творах китайських композиторів – пізнаваний символ, але з подвійним смисловим «кодом». І цей інший код зветься *китайська картина світу*.

2. Теоретичні моделі узагальнення *національно-стильового контексту* жанру саксофонного концерта (та споріднених з ним концертною природою програмних п'єс та циклів) сформувалися в аналітичних підрозділах дисертації на ґрунті визначеності таких ознак його буття, як:

- оригінальних композиторських рішень (типи драматургії твору: діалогічна, програмна, полістилістична, джазова, синтезована);
- інонаціональних впливів, що призводить до трансформації звучного образу інструмента та його семантичних амплуа, якщо порівнювати європейську генезу та структурно-семантичний інваріант із національними версіями його екзистенції в творчості саксофоністів та композиторів світу (зокрема США та Китаю).

Так, спектр концертів для саксофона, представлений у творчості американських композиторів, дозволяє розглядати цей жанр як лабораторію, де формуються сучасні зразки композиторсько-виконавської комунікації, полістилістичного синтезу й темброво-драматургічного мислення.

Константними для більшості творів є наступні ознаки і принципи:

- альтова домінанта як історично закріплений центр концертного репертуару;
- роль саксофона як посередника між академічною формою й американським вернакуляром;
- тяжіння до модально забарвленої гармонії та полістилістичних поєднань;
- високий рівень технічних і стилістичних вимог до солістів;
- увага до тембрового балансу й фактурної прозорості в оркестровці.

Мобільними параметрами постають:

- вибір конкретного голосу саксофонного ряду (альт, тенор, сопрано, баритон, SATB-квартет);
- ступінь і характер програмності; міра інтеграції джазових/популярних елементів, тип оркестрового партнера (симфонічний оркестр, духовий оркестр, гібридні склади), а також стратегія персоніфікації соліста.

Саме взаємодія константних і мобільних компонентів формує особливий культурно-стильовий «ландшафт» американського саксофонного виконавства в жанровій парадигмі сольного концерту кінця XX – початку XXI століть. Визначено, що альтовий канон співіснує з новими голосами й форматами, а саксофон постає не лише як інструмент із багатою історією, а як символ

сучасної американської музичної культури, динамічної й відкритої до діалогу виконавських традицій та композиторських новацій.

Категорія «виконавський стиль» може об'єднати представників світового саксофонного виконавства світу; наразі у дисертації складено поки що його китайське представництво – антологія саксофоністів різних регіональних шкіл. В перспективі вимальовується феноменологія особистості музиканта-саксофоніста та психологія саксофонного виконавства.

3. Окреслено типологію саксофонного концерта в європейській традиції (як історичного «генотипу») та в китайському виконавському мистецтві – як національний аналог в творчій практиці XXI століття. Цікавий факт: блискучі зразки інтегрованого жанру концерту, створеного на ґрунті полістилістики та міжкультурного синтезу, були визнані на світовому рівні завдяки участі європейських майстрів-віртуозів. Наприклад, прем'єра концерту «Open Secret» Лейлей Тянь для саксофона з китайським оркестром пройшла за участі саксофоніста з Франції («Бог саксофона», за виразом журналіста, який написав рецензію на концерт в м.Запоріжжя, Україна). Інший приклад проілюструємо на висновках з підрозділу 1.3, присвяченого специфіці трактування окремих представників сімейства саксофонів у творчості американської когорти авторів, що зрештою характеризує їх саме в аспекті національної традиції.

Саксофон-альт стабільно сприймається американськими композиторами як «нормативний» концертний голос, що поєднує ліричну кантиленність, технічну мобільність і зручний, «серединний» регістр, придатний як до симфонічного, так і до бендового балансу. Водночас у полі поруч із цією нормою активно розгортаються альтернативні конфігурації – концерти для саксофона-тенора (Девід Бейкер), саксофона-сопрано (Джон Макі, пізній Болком), саксофона-баритона (Роберт Нельсон) та ансамблеві формати *Concerto grosso* для саксофонного квартету (Філіп Гласс, Вільям Болком), які не руйнують канон, а радше демонструють його межі, потенціал розширення і здатність саксофонної «родини» репрезентувати різні модуси американської музичної ідентичності. На рівні структурно-семантичного інваріанту розглянутого корпусу концертів американської школи типовою є така константа,

традицією та американським вернакуляром (джаз, блюз, регтайм, ритм-н-блюз, популярна пісня). У Концерті Бейкера для тенор-саксофона ця медіативна функція реалізується максимально буквально: форма спирається на класичну тричастинну логіку, але наповнюється мовою *bebop / postbop*, блюзовими прогресіями, модальною імпровізацією та «подвійною інструментовкою», де симфонічний оркестр співіснує з джазовою ритм-секцією. У Браянта альт-саксофон стає точкою перетину посттональної гармонії, мінімалістичної варіаційності та джазової імпровізаційності, причому сам матеріал твору має «генетичну» пам'ять про Сонату Крестона, яка становить одну з основ академічного саксофонного канону. У Болкома саксофонний квартет в *Concerto grosso* втілює «подорож від Баха до бібопу»: барокова форма *concerto grosso* наповнюється блюзовими, регтаймовими, бібоповими та r&b-інтонаціями, а квартет функціонує як гнучкий носій історичної та стилістичної пам'яті.

У Джона Макі сопрано-саксофон занурений у полістилістичний простір духового оркестру, де «кінематографічна» формотворчість, танцювальна моторика, акустичні лади, джазові й латинські «groove»-моделі формують драматургію без жорсткого розриву між «академічною» й «неакадемічною» сферами. Навіть у «м'яко академічному» *Concertino* Роберта Нельсона для баритон-саксофона, де домінує традиційна тричастинна форма й тонально-модальна мова, у фіналі виразно проступають джазові інтонації й stride-подібний акомпанемент, що знімає межу між концертною сценою та мовою американської популярної культури.

Таким чином, для більшості розглянутих творів характерною є не опозиція, а саме синтез двох традицій: саксофон як інструмент, історично пов'язаний із джазом, стає для американських композиторів символом «легітимізації» повсякденної музичної мови, або домінуванн позаакадемічної традиції в межах академічної форми музикування. У цьому контексті особливо показовим є те, яким чином різні автори інтерпретують темброво-драматургічний потенціал окремих представників саксофонного сімейства. Альт-саксофон у Концерті С. Браянта постає як персоніфікований «портрет»

виконавця (Джо Лаллова): віртуозна техніка, джазова імпровізаційність, готовність до екстремальних регістрових та метроритмічних викликів постають як структурні параметри композиції. Мотив Крестона, акордовий хід із Solace та імпровізації Лаллова утворюють своєрідний трикутник, у якому особистість соліста стає не лише виконавцем, а й співтворцем форми – це мобільна, індивідуалізована риса, що контрастує з більш «узагальненим» трактуванням альту в зразках ранньої академічної творості (Крестон, Мучинські).

У концертах для альту Масланки, Тічелі, Фукса, Торке (як вони окреслені більш загально, у репертуарному тлі) зберігається стадіальна функція інструмента як носія широкої кантилени і водночас моторної віртуозності, але вже з опорою на пізньомодерністське, постмінімалістське та неоромантичне мовлення. Таким чином, альтовий голос у сучасному американському концерті стабільно утримує ідентичність «головного речника» академічної саксофонної школи, але щораз персоніфікується в діалозі з конкретними виконавцями та їх стилістикою.

Іншу інтонаційно-образну нішу займає тенор-саксофон у концерті Девіда Бейкера. Якщо альт у Браянта – це академізований, але джазово забарвлений соліст, вписаний у посттональну полістилістику, то тенор у Бейкера майже демонстративно апелює до джазового архетипу – традиції від Дж. Колтрейна до «біг-бендового» соліста. Теноровий тембр з його густотою звучання «людського голосу» із грудним серединним регістром і гнучкою верхньою теситурою запам'ятовується як суб'єкт імпровізаційного мислення. Вибір цього інструмента зумовлює «подвійну компетентність» виконавця, який має однаковою мірою володіти класичною фразеологією (кантиленна робота з оркестром, чистота інтонації в унісонах зі струнними, чіткість структурного мислення) та джазовою імпровізаційною мовою (свінгова мікро-ритміка, модальна й альтерована гармонічна лексика, блюзові формули).

Оркестрова партія, де симфонічний оркестр та ритм-секція функціонують як «накладені» шари, підкреслює природу твору, яка бере витоки із напряму *Third stream*; отже, й особливий статус тенора як інструмента, що синтезує

у й джазову традиції на рівні самої звукової матеріальності. Тут мобільним параметром є саме ступінь «джазовості» – від лірично кантиленних розділів другого руху до максимально «біг-бендового» фіналу з прямими алюзіями на історичні моделі.

У концерті Джона Макі темброва роль сопрано-саксофона піднімається до рівня драматургічного «модератора» цілого духового оркестру. На відміну від альту й тенора, які традиційно асоціюються з «людським» середнім регістром, сопрано в Макі отримує функцію «світлової осі» – інструмента, що здатен не лише вести кантилену й віртуозні пасажі, а й задавати «кольорову температуру» ансамблю, запускати й переналаштовувати енергетичні поля груп. Програмний задум концерту («фетр», «метал», «деревина» як матеріальні коди) відразу виводить твір у площину образно-асоціативної інтерпретації інструмента: сопрано-саксофон ніби стає «об'єктом експерименту» уявних дослідників, і кожна частина фіксує певну грань його матеріальності – від м'якої, демпфованої «фетрової» атаки до спектральної яскравості «металу» й камерного дихання «дерев'яних». При цьому композитор послідовно уникає прямолінійної ілюстративності: матеріали функціонують як ладово-темброві й ритмічні режими, а не як сюжетні картини. Сопрано-саксофон, працюючи то в опорі на найстійкіші ступені (III, V) у «теплих» розділах, то виводячи рельєфні квартово-квінтові формули й симетричні пасажі у кульмінаціях, утілює динамічний образ інструмента як «інтерфейсу» між різними модальними, тембровими та ритмічними станами. На виконавському рівні це означає надзвичайно високу вимогу до витривалості, контролю верхнього регістру, точності інтонації в прозорих фактурних середовищах і здатності орієнтуватися в складній поліритмії та змінних розмірах.

Таким чином, сопрано в американській концертній традиції (від Макі до пізнього Болкома) постає як «маргінальний», але надзвичайно мобільний голос, в якому композитори випробовують межі технічних та тембрових можливостей саксофона, надаючи йому особливої віртуозної та колористичної ролі.

Баритон-саксофон у Concertino Роберта Нельсона репрезентує іншу траєкторію: замість підкреслення екстремальної технічності композитор

ся вивести на передній план ліричний, кантиленний потенціал цього, здавалося б, «важкого» інструмента. Баритон тут постає як повноцінний сольний голос, здатний забезпечити широкий динамічний діапазон, тонкий фразовий рельєф і достатню рухливість у швидкому фіналі. На відміну від альтового концерту Браянта чи сопрано-концерту Макі, де солістові відразу пропонується «екстремальний» рівень складності, Нельсон свідомо орієнтується на середній рівень – із акцентом на музикальність, артикуляційну чистоту й дихання. Водночас сам вибір баритона як соліста в симфонічному контексті, підсилений м'якими джазовими алюзіями, має важливий симптоматичний вимір: інструмент, який упродовж значної частини своєї історії залишався в тіні альту й тенора, отримує власний «портрет» у форматі концерту, що розширює жанрову карту саксофонного репертуару.

Таким чином, аналітичні підрозділи дисертації підтвердили методологічну установку концепції на єдність жанрової форми твору, концертної комунікації та стилю, які цілокупно залежать від особистості саксофоніста – *homo ludens* – того, хто звучанням свого інструмента та інтелектуально-чуттєвої психології творить поезику як оригінальний власний і водночас національно верифікований стиль музикування. Тільки на такому підґрунті уможлиблюється усвідомлення, розуміння та відтворення в концертній практиці національно-стильового контексту мистецького явища (артефакту чи їх сукупності, як наприклад, концерт і концертні твори).

XX століття – царина оновлення саксофонного концерта, фаза акме (творчої кульмінації), коли сформувався структурно-семантичний інваріант жанру сольного інструментального концерта з його прикметами звучної тембрової колористики та семантичної всеосяжності. У звучанні саксофона, крім звичної лірики, ігрової логіки та віртуозного блиску сучасна людина отримує «ковток свіжого повітря» від непередбаченості імпровізацій, розкріпаченості духа, свободи мислення і чуття, еротичні та містичні стани, постмодерністську іронію – і все в невимушеній елегантній манері поведінки на концертній сцені. В цілому амплуа саксофона (з урахування позаєвропейської традиції музикування) засвідчили його участь в глобалізаційних процесах:

— від «колиски» – традиційної культури (неофольклорний концерт)

– через джаз і авангард XX століття;

– до полістилістичної композиції та універсальної метамови, в яких тембр саксофона є атрибуцією інструментального мистецтва XXI століття.

З виконавської точки зору відзначимо, що в концертах авангардного типу фокус уваги соліста-інструменталіста зосереджується на темброво-технічних можливостях саксофона, застосуванні чималої кількості нетипових прийомів гри та специфічних технік звукоутворення. Відповідність новим теоріям звука і уявленням композиторів про оригінальний «звуковий образ саксофона» значною мірою посприяла досягненню ним інноваційної планки європейського інструменталізму XX століття – *«мислення інструментом»* (вираз А.Черноіваненко). Тоді як академічна традиція поступається перед художнім надзавданням – змінити жанрову парадигму концерту як віртуозного «змагальника» з оркестром на користь домінуванню саксофона як унікального автономного голосу людини (*homo ludens*) в природному середовищі виконавських практик та культури музикування.

4. Надано порівняну таблицю історичних етапів розвитку саксофонового виконавства.

Таблиця 1

Ключовий маркер	Досягнення	Персоналії
Інституціоналізація освіти	Створення кафедр, ансамблів, конкурсів	Лі Манлун Лі Чжун Юань
Методологічне осмислення	Поява перших навчальних програм і наукових публікацій	Лі Юшень
Регіоналізація	Формування шкіл поза Пекіном (Сіань, Сичуань, Ухань)	Лі Чжунюань, Ао Кун
Інтернаціоналізація кадрів	Освіта за кордоном, участь у міжнародних конгресах	Лі Юшень, Ао Кун
Синтез національного європейського	ІВключення китайських мелодій у академічний репертуар	Усі представники

За матеріалами другого розділу зроблено висновки по окремим творам та загально стилевим тенденціям розвитку концертного жанру в Китаї.

Проаналізований Концерт для альт-саксофона з оркестром Чу Ванхуа – єдине звернення митця до саксофонного концерту. Втім його статус фундатора цього жанру є досить виправданим завдяки встановленим дослідницьким маркерам, а саме: *атрибуція національної поетики, взаємодія саксофона з оркестром традиційних китайських інструментів та китайська картина світу.*

Концерт для альт-саксофона з оркестром – це досвід зустрічі двох цивілізацій «Схід – Захід»: китайської фольклорної (мовностильової) та західноєвропейської (жанрової) традицій. Наполегливе «акумулявання» китайської народнопісенної інтонації сформувало надзвичайно ємний ресурс східного мелосу, який вигідно вирізняє саксофонний концерт серед інших творів Чу Ванхуа. Важливим є відчуття *полістилістичності його мови*, коли впізнавані інтонації (в партії оркестру і соліста) «напливають», комбінуються в нові смисли, вочевидь резонують в пам'яті слухачів, складаючи «асоціативний шлейф» культурної стереофонії.

Саксофон як складова оркестру (великого симфонічного, традиційного китайського). Національна поетика саксофонного мистецтва являє систему принципів відтворення китайської картини світу. Прийоми *тембро-наслідування*, такі як горлове звучання (імітація гуанцзи), «змазане» звучання (імітація ерху) збагатили китайську саксофонну школу *звуконаслідуванням етнізмом*. Тембр у китайській музиці – це семіотичний об'єкт: інструментальні «амплуа» діють як стійкі знаки культурної пам'яті. Наприклад, ерху персоніфікує лірику; шен забезпечує просторовість звучання. Якщо кларнет своєю рухливою кінетикою уособлює образ сучасної «урбаністичної» людини світу, то китайський саксофон – «тлумач» – перекладає з однієї мови на іншу, розгортає східний мелос в річище європейської гармонії. Його тембр природно модулює від кантилени до іншожанрових «персонажів» драматургії твору.

У змішаних складах *оркестрових творів за участі саксофона* тембри не

ставляються, але й узгоджуються: західна парадигма виконавської поетики забезпечує індивідуалістичне висловлювання соліста, ясність звучної форми, тоді як китайська – акцентує семантичну диференційованість «всередині» політембрового суголосся. Врешті-решт, залучення оркестру (симфонічного або народно-інструментального складу) до медіації з саксофоном розширює обрії міжкультурної комунікації в бажаній для глобально орієнтованого музиканта повноті.

Китайська картина світу. Убезпечення китайськими саксофоністами національно-стильової атрибуції академічних творів є надважливою умовою глобалізації, культурної взаємодії. Завдяки інтеграції саксофоністів у світовий контекст відбувається прогресія національного стилю музикування на саксофоні: від «доцентрового руху» (Концерт для альт-саксофона Чу Ванхуа) – в бік універсалізації національних маркерів «мислення інструментом» (транскрипція К. Вільта «Шовковий шлях» для саксофона). Констатуємо подвійну оптику в творах для саксофона – «національне & глобальне».

Народження оригінальних форм національного «мислення інструментом» має велике значення для подальшої популяризації саксофона в Китаї. Домінуючий вплив виконавської поетики саксофона на національну поетику творів вітчизняних композиторів полягає у *маніфестації повноти китайської картини світу* в суголоссі з іншими музичними архетипами світової культури. сприйняття національно-стильової визначеності твору залежить безпосередньо від виконавця-інтерпретатора. Для європейського слухача – це маркер «мислення інструментом», відмінного від звичаєвого образу саксофона. Домінуючий вплив поетики саксофона на національну поетику творів китайських композиторів полягає у *маніфестації повноти китайської картини світу в суголоссі* з іншими тембрами-архетипами світової культури.

З точки зору семіотики культури (музичної мови) та її прагматики (спілкування композиторів та виконавців різних континентів) саксофон слугує «ядром» формування міжкультурних зв'язків та полем узаконеної полістилістики, в якому джаз, академічна традиція і популярна музика

співіснують без «конфлікту інтерпретацій» в самосвідомості національної музичної культури всього Китаю.

Образи річки Ялун» і «Пісня човняра річки Чуаньцзян» пропонують репертуарні моделі «високої щільності», придатні як для концертного обігу, так і для педагогічної практики: вони одночасно тренують технічний інструментарій (альтісімо, мультифонія, керовані глісандо, мікроінтонація), формують слухову увагу до тембрових співвідношень і дисциплінують структурне мислення виконавця. У світлі актуалізації репертуарної політики саксофоністів Китаю ці твори засвідчують перехід від зовнішньої «колористики» до концептуальних творів із продуманою драматургією, здатних репрезентувати національну інтонаційну традицію в академічному мистецтві.

5. Уточнені соціокультурні умови та мистецькі прикмети трьох історичних етапів саксофонного виконавства Китаю:

1) *академічний*, або інституційний, позначений створенням системи професійної освіти саксофоністів як умови (гаранта) розбудови креативної школи в наступні часи історичної прогресії в цій сфері інструментальної творчості;

2) *полістилістичний синтез* вирізняється поєднанням в оригінальних творах для саксофона китайської інтонаційної мови (мовностильових комплексів) із західними музичними формами і ладо-тональними структурами, або авангардними техніками письма;

3) етап *міжкультурної інтеграції* передбачає повноцінне включення саксофона – носія «чужої» ментальності (урбаністичної людини) – до китайського оркестру, який постає апологетом традиційних національних цінностей. Наслідком є складний процес – на перший погляд, конгломерат звукообразів, інтермодальних асоціацій, філософсько-ететичних ідей мотивів, який ще не отримав загальноприйнятого визначення. Однак вектор його розвитку очевидний: це **взаєморозуміння, спілкування з ментально «чужим» культурним кодом; отже, складність полягає в розкодуванні мережевої системи кодів, які насправді, неможливо охопити водночас.** Однак важливим є сама установка на відкритість людини назустріч *Іншому*. В музиці

6. Творча діяльність численних виконавців дає підстави для моделювання історико-стильових засад саксофонного виконавства Китаю за стильовими ознаками та персоналіями трьох генерацій.

Академічний напрям (Ін Чжифа, Лі Юшен, Лі Манлун, Юй Сінь) – систематизація навчання, формування канону вправ і репертуару.

Оркестрово-камерний (Се Цзиньци, Ван Цинцюань, Лі Чжунюань, квартети Allah і MecSaxo) характеризують такі прикмети, як: стандартизація інтонаційної мови, ритмоформул, досягнення ансамблевого балансу.

Джазовий (Чжан Сяолу, Лу Тинцюань, Лі Ченьюй) – становлення школи виконавської імпровізації та основа національного джазового стилю.

Модерністський та національний (Ян Тонг, Лян Сію, Чжан Дін) – інтеграція європейських новітніх технік і китайських локальних естетик в єдиному артефакті (жанровій моделі, регіональній школі).

Тайванську джазову школу представляють два видатних музиканта – Лі Сянь (професор Махідол-університету (Таїланд), організатор Міжнародного конкурсу Жана-Марі Лондекса, учасник світових конгресів) та Лі Ченьюй – лідер Taipei Jazz Orchestra, випускник Bowling Green State University та University of North Texas. Ці музиканти спираються на американську big band-традицію, поєднуючи її з азійськими мелодико-гармонічними структурами.

Нарешті, вкажимо на необхідність розрізняти два типи музикування на саксофоні: стиль модерн і національний стиль.

У Китаї дуже поширений напрям *модернізму європейського типу*: його представники Ян Тонг, Лян Сію, Чжан Дін. Звідки це явище радикальної інтеграції? Вважаємо, що причина – в їх освіті: більшість з модерністів навчалася у Франції, Швейцарії, Німеччині, США:

Ян Тонг – виконавиця творів Л. Берріо, Ф. Россе – інтегрує техніки multiphonics, slap-tongue, key-clicks.

Лян Сію – майстер сучасних технік учасник європейських фестивалів нової музики (Штутгарт),

Чжан Дін – подвійна магістерська освіта, отримана в вищих навчальних

Усі вони здійснюють «переформатування» західного модернізму в китайський національно-стильовий контекст, коли в музичному творі саксофоніст об'єктивує через «душу і розум» складні звуко-темброві структури, інтегровані у локальні (регіональні) інтонаційні моделі, впізнавані «культурні коди» національної китайської музичної мови.

Національна стильова орієнтація. Почастішали випадки співтворчості митців з виконавцями, коли композитори пишуть музику спеціально для китайських саксофоністів. Йдеться про співтворчість митців з талановитими виконавцями: наприклад, Ян Баочжи, Ян Сяочжун, Го Юань – автори камерних творів для Лі Юшена та його ансамблів; «Western China Suite» – спроба виразити національні мотиви у квартетному складі. У цих творах відчутний інтонаційний вплив пекінської опери, народної музики, мінімалістичної стилістики.

У творах провідних композиторів можна простежити певні етапи історичного шляху саксофона. Так, яскравим прикладом мовностильової інтеграції традиційного китайського мистецтва у західноєвропейський стиль мислення та музикування на саксофоні є творчість Лей Ляна (Lei Liang), одного із найвпливовіших сучасних композиторів китайсько-американського походження. В композиції «*Монолог у стилі Пекінської опери*» / «*Peking Opera Soliloquy*» та Концерті для альт-саксофона з оркестром «*Xiaoxiang*» / «Сяосян» композитор поєднав східні та західні мовностильові елементи і, трансформувавши їх за допомогою можливостей саксофона, представив новий синтезований стиль.

Якщо в «*Монологі в стилі Пекінської опери*» прийоми звуконаслідування співу позначено рукописними лініями на однолінійній нотній системі, то у концерті «Сяосян» композитор вже застосував п'ятилінійну систему з точною фіксацією звуковисотності та метроритму. Традиційні ритмічні моделі супроводу Пекінської опери також наявні в обох творах і виконують функцію інтермедій між розділами. Лей Лян прагнув, щоб у обох випадках ритмічна структура імітувала *бангу* – традиційний китайський барабан, що використовується в оперній перкусії.

Для звуконаслідування на саксофоні композитор застосовує такі технічні

як *slap tongue* (удар язиком), *key slap* (удар по клапанам) та *tongue click* (клацання язиком). Усі ці засоби націлені на сухе, ударне звучання.

Вжідзначалося, що Концерт для альт-саксофона з оркестром «Сяосян» Лей Ляна містив елементи китайської музичної мови через залучення мелодій народу *яо* (провінція Хунань), викладених з характерними форшлагами в гексахордовій структурі. Таким чином, йдеться не просто про китайський національний стиль, а саме про регіональну версійність, у законний спосіб репрезентуючий спосіб музикування як національний символ. Проблема полягає в тому, щоб в глобалізованій культурі не втратити відчуття національної укоріненості.

Використання прийомів прихованої поліфонії імітує звучання *туциня* – стародавнього китайського щипкового інструмента. Ці твори надихають виконавців і слухачів у всьому світі й переконливо демонструють майстерність Лей Ляна у полістилістичному «вплетінні» тембрів традиційних китайських музичних інструментів у жанрово-виконавські моделі західноєвропейського зразку.

За матеріалами антології популярних історичних постатей сформульовано типологію китайського саксофонізму з урахуванням аналітичних розділів дослідження специфіки національно-стильового контекста. Упродовж останніх 80 років китайське саксофонне мистецтво пройшло шлях від фрагментарних спроб інституціоналізації до формування розгалуженої системи професійної підготовки, що охоплює академічний, оркестрово-військовий, джазовий, модерністський і національно забарвлений напрями.

Виконавці-саксофоністи – сучасники доби кінця ХХ– початку ХХІ століть (понад сорок представників різних провінцій, поколінь і навчальних шкіл) – репрезентують китайську картину становлення саксофонізму як мультивекторного феномена, де кожен центр – Пекін, Шанхай, Сичуань, Тайвань, Гонконг – формує власну регіональну традицію.

Важелями *академічного* напрямку (Ін Чжифа, Лі Юшен, Лі Манлун, Юй Сінь) є сформованість системи спеціальної освіти, створення канону педагогічного репертуару, домінування принципу спадкоємності (в системі «вчитель – учень») – від перших генерацій і до нині.

Оркестрово-камерний напрям – представники Се Цзиньци, Ван

Цинцюань, Лі Чжунюань, квартисти Allah і MecSaxo – характеризує тенденція до стандартизації стилю музикування (інтонаційного словнику, ритмоформул, ансамблевого балансу, фактурно-тембрових комплексів), що відрізняється не просто комунікацією в іншому мистецькому хронотопі, а й картиною світу.

Джазовий напрям (Чжан Сяолу, Лу Тинцюань, Лі Ченьюй) – становлення китайської імпровізаційної школи та поява національної «гілки» джазового стилю музикування.

Модерністський та національний (Ян Тонг, Лян Сію, Чжан Дін) наступає з появою ознак інтеграції європейських новітніх технік і відмінних регіональних естетик.

На наше переконання, жанр сольного концерту в контексті **світового** розвитку саксофонного мистецтва виконує функцію alter ego симфонії. Симфонічне мислення (симфонізм) вважається вищою формою звукового універсуму (в єдності композиторської креативу та виконавської співтворчості). Потенційне порівняння концептуальної природи двох провідних жанрів європейського інструментального мистецтва – симфонії та інструментального концерту – може призвести до висновку, що вони в глобальному часопросторі давно перебувають у перманентній міжкультурній взаємодії не тільки на ментально-музичному рівні (мислення формами і принципами розвитку теми).

На природу музичної творчості європейських митців впливає азійський спосіб світовідчуття, філософії та психології. Втішає лише те, що в сфері звуків не може бути антагонізму – лише природне суголосся!

Перспективи подальшого розвитку теми.

У репертуарі сучасних саксофоністів світу існує велика кількість творів для саксофона, що чекають на дослідження їх національної поетики крізь призму виконавця. Приваблює «подвійна оптика» цього дослідницького підходу: стиль виконавця віддзеркалює шляхи когніції, що ведуть до розуміння ментальних «кодів» тої чи іншої культури через моделювання картини світу. Наприклад, III-я частина Сонати «Fuzzy Bird» та концерт «Cyber-Bird» Т. Йосімацу, Концерт Т. Хосокави, сольні п'єси Р. Ноди містять рецепції східної інструментальної традиції і чекають на своїх дослідників.

проблем сучасного саксофонного мистецтва полягає у розумінні парадигмальних зв'язків в тріаді «композитор – інструмент – виконавець», які в часи глобальних викликів змушують композиторів переформатовувати свій художній метод світобачення і творчості в цілому під потреби національної політики культури в окремій державі і в цілому планетарному масштабі. Вплив виконавців – першовиконавців і пересічних пропагандистів саксофонного репертуару – на цей процес важко переоцінити, про що свідчить практика і деякі наведені автором дисертації приклади.

Матеріалом для обґрунтування методики аналізу композиторського мислення в парадигмі «інструменталізм & симфонізм» у сфері саксофонного мистецтва можуть слугувати яскраві зразки *мультиінструментального синтезу* академічного та джазового мистецтва. Наприклад: концерт для саксофона, кларнета та біг-бенду П. Лейла (P. Lehel, Німеччина), подвійний концерт С. Гарропа для саксофона та туби у супроводі ансамблю дерев'яних духових (S. Garrop, США); подвійний концерт для саксофона, кларнета у супроводі ансамблю дерев'яних духових композитора К. Панна (C. Pann, США).

Крім національної поетики, національної музичної мови та виконавського стилю саксофоніста актуальними є такі дослідницькі стратегії:

- етнокультурний контекст національних культур інших країн та континентів (Японія, Південна Америка, Австралія);
- творча діяльність саксофоністів як носіїв національного мислення (*homo creator*) і творців музичної комунікації;
- метатекст культури постмодерна як «зняття» проблеми національної ідентифікації, оскільки інструмент та інструментальна творчість (в нашому випадку саксофоніста) не знає національних обмежень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Авілов, В. Н. (2002). Сольний концертний репертуар саксофоніста: історичний огляд. *Музичне мистецтво*: збірник наукових статей. Донецьк: Донецька держ. муз. академія ім. С. С. Прокоф'єва, 5, 249-255.

Антонова О.Г. (1989). Жанровые признаки сольного ынструментального кнцерта и их претворений в предклассический период (Автореферат ...канд. искусствоведения). Киев, 1989, 19.

Апатський, В.М. (2003). Використання технічних засобів у сучасній вітчизняній методиці навчання на духових інструментах. *Мистецтвознавство України*. Київ, 3, 106-110.

Апатський, В. (2008). Шляхи подальшого збагачення духового виконавства. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 1, 134–152.

Апатський, В. (1969). Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах. *Українське музикознавство*. Київ, 4, 133-147.

Барабашук, П. (2024). Камерно-інструментальний ансамбль за участю саксофона: композиторська творчість та виконавська практика: Київ, НМАУ імені І.П.Чайковського.

Богданов, В. (2007). Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку ХХ століття): монографія. Харків, 350.

Бойко, Б. (2025). Саксофонний концерт ХХ–ХХІ століття: жанрові трансформації та стилістичні пошуки. *Актуальні питання гуманітарних наук. мистецтвознавство*. 85, 1, 65–70.

Ван Хаоюань (2024). Художньо-технологічні засади саксофонної творчості: історико-стильовий та жанрово-виконавський аспекти: дис. ... канд. мистецтвознавства : 025 / Нац. муз. акад. імені А. В. Нежданової. Одеса. 215.

Ван Хаоюань (2023). Саксофон у музичній культурі Китаю. *Музичне мистецтво і культура*. 36, 2, 57–70.

Василевич, Ю. (2008). Методичні основи навчання гри на саксофоні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І.*

Гладких, А. (2011). Специфіка виконання джазових прийомів у сучасній музиці. *Культура України: Музичне мистецтво*. 34, 265–274.

Ден Цзякунь (2019). Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур. Дис... канд.. мист.: 17.00.03. Львів, 190.

Зотов, Д. І. (2016). Еволюція саксофона у творчості провідних європейських композиторів. *Українське музикознавство*, 42, 320–336.

Зотов, Д. (2018). *Виконавство на саксофоні в системі музичної культури ХХ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія культури, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Харків, Суми.

Єргієв І. (2008). Сучасне академічне виконавство в культурологічних вимірах постмодернізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України*. Київ, Виконавське музикознавство, 77. Кн. 14, 84–91.

Kachmarchyk V., Kachmarchyk N. J.G. (2021). Tromlitz's Articulatory Phonetics in Flute Sound Formation. *STUDIA UBB MUSICA*, LXVI, 2, 2021. P. 225–238.

Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація (2025). Навчальний посібник / колектив авторів; наукові редактори: Л.В.Шаповалова, Ю.В.Ніколаєвська. Харків, 268.

Крупей, М. (2003). Саксофон в контексті розвитку музичного виконавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*, 26 (9), 269–284.

Крупей, М. (2006). Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ–ХХ століть): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. імені А.В.Нежданової. Одеса, 218.

Лі Юйсюань (2022). Концерт для саксофона і струнного оркестру Л.–Е. Ларссона в контексті українсько-шведських історичних зв'язків і традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 3, 240–245.

Ло Кунь (2016). Навчальні посібники для саксофону у Китаї на початку ХХІ ст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету* імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 4, 102 – 108.

Ло, Кунь. (2014). Концертні виступи саксофоністів з України та Росії в Китаї у 2013 – 2014 роках. *Наукові записки*. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 3 ,157-161.

Ло Кунь (2017). Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Львів, 22.

Максименко, Д. (2012). Рапсодія К. Дебюссі: до проблеми становлення концертного академічного саксофонного репертуару. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету* імені Володимира Гнатюка . Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 3, 50 56.

Максименко, Д. (2013). Циклічні концерти для саксофона з оркестром (ХХ століття): композиційно драматургічний аспект. *Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 23, 48 54.

Максименко, Д. (2013). Одночастинні поемні жанри у контексті становлення саксофонного концертного репертуару ХІХ–ХХ століть. *Науковий вісник Національної музичної академії* імені П.Чайковського, 100, 159– 170.

Максименко, Л. (2013). Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство*, 47, 217–223.

Максименко, Д. (2018). Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. / Нац. муз. акад. імені М. В. Лисенка. Львів, 22.

Мартінова, В. (2019). Концерт для гобоя з оркестром у творчості композиторів Новітнього часу: аспекти жанрової стилістики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 54, 71–93.

Мимрик, М. В. (2017). Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці.

Мимрик, М. (2009). Жанрові особливості української камерно-інструментальної музики за участю саксофона кінця ХХ–ХХІ століть. *Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського: Проблеми методики та виконавства надухових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво)* /Ред.-упор: В. Посвалюк, В. Сніжко. Київ : НМАУ, 83, 140-148.

Палій І. (2023). Духові інструменти в uniponique music: особливості функціонування. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 64., Том 2, 64-70.

Пан Ботянь (2023). Роль відкриття класу саксофону в Сичуанській консерваторії у становленні китайської саксофонної школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал, 3, 308–313.

Понькіна, А. (2008). 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. 4 (143), 213-220.

Понькіна, А. (2007). Становлення жанру сонати для саксофона. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь: Сана, XXIV, 1, 9-15.

Понькіна, А. (2005). Про жанр квартету для саксофонів. *Музичне ітеатральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців*: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. Харків, 63-64.

Понькіна, А.М. (2009). Саксофон в музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів): дис. ...канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 257.

Ракочі, В. (2021a) Інструментальний концерт: проблеми класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Київ, 60, 7–35.

Ракочі, В.О. (2021b). Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр (Автореф. дис. ... док. мистецтвознавства. Одеса, 40.

Романюк, І. А. (2009). «Картина світу» в системі категорій аналізу музики

(на прикладах української музичної культури) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 23.

Стецюк, Р. О. (2025). Саксофон у джазовому мистецтві США 1950-х – 1960-х років (на прикладі порівняльного аналізу стилів Дж. Колтрейна і С. Роллінза): Дис. ... на здобуття ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 – музичне мистецтво, Харків, 224.

Хань Вей (2025). Концерт для саксофона в системі жанрів європейського інструментального мистецтва: типологічний аспект. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXIX (39), 257-275. DOI 10.34064/khnum2-39.14

Хань Вей (2025). Саксофон у творчості китайських композиторів: від академічної традиції до культурної інтеграції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 75, 135-148.

Хань Вей (2025). Особливості національної поетики саксофонного виконавства в сучасному Китаї. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 76, 143-158.

Хрестоматія (2021). «Золотий саксофон» для саксофона на основі творів українських композиторів. Клавір та партії альт та сопрано саксофонів, [Ноти] : навч. посіб. / пер. та ред. А.О.Степанової ; Нац. муз. акад. України імені П.І.Чайковського. Київ : КІМ, 81.

Хуан Тайлун (2024). Особливості китайської традиційної музики. *Fine Art and Culture*. 5, 93–99.

Чжань Цзянянь (2014). 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

Чжао, Венькай (2021). Розвиток мистецтва гри на саксофоні в Китаї у XX ст. *Музична освіта*. Пекін, 18-22. [кит. мовою]

Чжан, Пен (2021). Становлення та розвиток саксофонного мистецтва Китаю. Суми: Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка, 50.

Чжан, Чі (2023). *Типологія виконавських стилів у творчості для*

саксофона (Дис. ... доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Чжао Венькай. (2021). Розвиток мистецтва гри на саксофоні в Китаї у ХХ столітті. *Музична освіта*. Пекін, 18-22. [кит. мовою]

Чуріков, В.В. (1997). Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики: навч.-метод. посіб. Київ: Інститут змісту і методів навчання, 72.

Чуріков, В.В. (2019). Концерт для саксофона та струнного оркестру П. М. Дюбуа: методичні настанови до виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 54, 107–122.

Ши Сінь (2023). Тенденції створення виконавського репертуару для саксофоністів у сучасній творчості композиторів Китаю. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття*: Зб. матеріалів VI міжнародної науково-практичної конф. Мукачєво, 20–21 квітня, 162–165.

Ян Чжеюй (2023). Композиційно-виконавські особливості концерту для саксофона-альта Чу Ванхуа як першого зразка даного жанру в китайській музиці. *Матеріали наук.-практ. конф. Музичний твір у синтезі теоретичного та виконавського осмислення*. Дніпровська академія музики. 48–51.

Янь Ян (2023). *Мистецтво оркестрового диригування в історичній традиції Китаю*. (Дис. ... на здобуття ступеня доктора філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Яропруд, Н. (2024). Жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства: дис. ... докт. мистецтвознавства: 025 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 128.

Ян Чжеюй (2023). Композиційно-виконавські особливості концерту для саксофона-альта Чу Ванхуа як першого зразка даного жанру в китайській музиці. *Матеріали наук.-практ. конф. Музичний твір у синтезі теоретичного та виконавського осмислення*. Дніпровська академія музики. 48–51.

Bender, R. L. (2000) *An Annotated Bibliography Of Published Saxophone Quartets (SOPRANO, Alto, Tenor, And Baritone) By American Composers*. In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor Of Musical Arts. Athens,



Berlioz, H. (1882). *Grand Treatise on Instrumentation and Modern Orchestration*. London & New York Novello, Ewer and Co. P. 233.

Breckenfield, N. *Concerto for Saxophone Quartet by Philip Glass*. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/6397/Concerto-for-Saxophone-Quartet--Philip-Glass> (accessed: 15.06.2023).

Chung Yiu-Kwong <https://www.youtube.com/watch?v=lpP2JiTdbuc>

Chenoweth, W. (2019). *New and Lesser Known Works for Saxophone Quartet: A Recording, Performance Guide, and Composer Interviews*. In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. Arizona State University.

Clague, M. (2011). Interview with William Bolcom. URL: <https://open.spotify.com/track/4dnxjXA65bsGVXhkue8tPx> (accessed: 7.03.2025).

Evangelist, J. (2025). *From Bach To Bebop: Exploring The Saxophone In Three Concert Works By William Bolcom*. In partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor Of Musical Arts. Norman, Oklahoma.

Gilley, R. (2009). *The Published Works Of David N. Baker For Solo Saxophone And Ensemble*. In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor Of Musical Arts. Athens, Georgia.

Glass, Philip. The Official site. URL: https://philipglass.com/compositions/concerto_for_saxophone_quartet_orchestra (accessed: 12.05.2024).

Higgins, W. (2016). *The Herald-Times* (obituary). Bloomington, Indiana. March 31, URL: <https://www.indystar.com/story/news/2016/03/30/david-bakers-unplanned-yet-remarkable-life/82338144> (accessed: 19.12.2024).

Haiyan Lee (2005). Tears that crumbled the Great Wall: the archeology of feeling in the May fourth folklore movement. *Journal of Asian Studies*, 35–65.

Jenkins, J. (2018). *A Conductor's and Performer's Guide to Steven Bryant's Concerto for Alto Saxophone*. In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. The Ohio State University.

John Makey. URL: <https://www.johnmackey.com>

Johnson, D. (2019) The David Baker Songbook. URL:

Kupina D., Rediya V. Genre tradition as an artistic category (on the example of Ukrainian organ music of the late XX – early XXI century). *Studia Universitatis Babes-Bolyai*. Volume 67, Issue 3. Musica, 2022. P. 33–48.

Lake, W. L. (2018). *A Conductor's Analysis And Performance Guide For John Mackey's Songs From The End Of The World (2015)*. in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. The University of North Carolina at Greensboro.

Lewin, J. (2025). *Developing Solo Repertoire For The Baritone Saxophone: An Examination, History, And Review Of Selected Literature*. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor Of Musical Arts. University Of North Texas.

Lin, Sheng-Hsin (2016). Background, Compositional Style, and Performance Considerations in the Clarinet Works of David Baker: Clarinet Sonata and Heritage: A Tribute to Great Clarinetists. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor Of Musical Arts University Of North Texas.

Li Hantao (2020). *Solo and Quartet Saxophone Repertoire Composed by Chinese Composers*. DMA diss. University of Iowa. 1-36. DOI: 10.17077/etd.005303.

URL: <https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/doctoral/Solo-and-quartet-saxophone-repertoire-composed/9983949696202771/filesAndLinks?index=0>

Mi Kyung Hwang (2009). *Elements Of Jazz Style In Twentieth-Century American Organ Works: Selected Works Of Charles Ives, William Albright, And William Bolcom*. In partial fulfillment of the requirements For the Degree of Doctor Of Musical Arts. The University Of Arizona.

Nikolaievska Y., Paliy I., Chernenko V., Tsurkanenko I., Lozenko L., Yurchenko O., Dikariev S. (2022). Instrumental fantasy in the 20th century: variations on the genre-style genotype. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Special Issue.*: 12/02/XXIX (Vol. 12, Issue 2, Special issue XXIX), 193–198.

Oxford, T. (2012). *Contemporary concert repertoire for saxophone*. Texas: Texas State University.

Solo instrumental concert with the participation of folk and percussion instruments in the context of the new European tradition. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. V. 14, Issue 1. P. 72–78.

Shapovalova L., Chernyavska M., Govorukhina. N., Nikolaievskaya Y. Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18–21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research*. Magnanimitas, 2021. Vol. 11 Issue 02. Special Issue XX. p. 136–140.

Shapovalova, Liudmyla, (2025); Chernovivnenko, Alla; Bondar, Ievgeniia; Filatova, Olha; Murza, Svitlana (2024). The influence of genre and species characteristics on musical and performing interpretation. *Revista de Investigacao e Ensino das Artes (Journal of Research and Arts Education)*. Vol. XVII (33). Pp. 169-184. DOI 10.53681/c1514225187514391s.33.241

Stambler, D. B. (2009). *Selected Solo Music for Saxophone by United States Composers: 1975-2005*. Degree: Music. University of Maryland. URL: <http://hdl.handle.net/1903/9711>

Stephen Jones (1995). *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. Oxford: Clarendon Press, 422.

Shu Li (2015). *A Study of the Piano Works of Chu Wanghua, with an Emphasis on Six Preludes*. University of Kansas, 46.

Steven Bryant. Official site. URL: <https://www.stevenbryant.com/biography>
Steven Bryant. Concerto for Alto Saxophone. URL: https://www.stevenbryant.com/wp-content/uploads/2015/02/BRYANT_Concerto-for-Alto-Saxophone-PERUSAL-SCORE.pdf

Zhang Cehuai (2023). *The Saxophone Meets Chinese Culture: A Guide To Works For Saxophone By Composer Zou Xiangping*. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor Of Musical Arts University Of North Texas. Denton.135.

Zhang Enming (2024). *A Study of the Differences between Chinese and Western Saxophone Playing Styles*. Conservatoire De Perpignan, Perpignan, 318-324.

Xiao Zhang, Kyle Fyr (2021) *The Use of Traditional Chinese Elements in Selected Saxophone Works by Lei Liang* *Journal of Music Research* No. 35,123–154.

Xin Gao (2016). *Project China: A Resource of Contemporary Saxophone Music Written by Chinese-Born Composers*. PhD diss., University of North Carolina at Greensboro. URL: <http://library.uncg.edu/>

Wallace, J. E. (2009). John Mackey's Concerto For Soprano Sax And Wind Ensemble (2007): *An Analysis And Conductor's Guide To Performance*. In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor Of Musical Arts. Athens, Georgia.

刘欣欣, 刘学清 (2002). 哈尔滨西洋音乐史. 北京: 人民音乐出版社. 403 页

(Лю Сіньсін, Лю Сюецін. Історія західної музики в Харбіні. Пекін: Видавництво народної музика. 403)

Лі Юшен (2007). Стан і розвиток саксофона в сучасній інструментальній музичній системі. *Music Exploration* (Ченду), лютий, 100-103 (КИТ. МОВОЮ)
(李雨生. 《论萨克斯管在现代器乐体系中的定位和发展》. 音乐探索.
2007年6月25日发表_

Чень Синь. (2016). Аналіз «Малого концерту» для саксофона-альта Ибея. *Харбинский педагогический университет* (Харбин), червень, 21.

(陈鑫. 伊贝尔《中音萨克斯小协奏曲》演奏分析. 哈尔滨师范大学.
2016年06月01日发表)

Чень Хундуо (2016). Елегічна пісня про людську силу: «Xiaoxiang – для альт-саксофона та оркестра». *Music Research* (Пекін), вересень 2016, 63-74 (КИТ. МОВОЮ).

(陈鸿铎. 一曲充满人性力量的悲歌——《潇湘——为中音萨克斯与管弦乐队而作》评析. 杭州大学学报(哲学社会科学版).
2016年9月15日发表)

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові
(категорія Б), спеціальність «Музичне мистецтво»

1. Хань Вей (2025). Концерт для саксофона в системі жанрів європейського інструментального мистецтва: типологічний аспект. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXIX (39), 257-275. DOI 10.34064/khnum2-39.14 https://aspekty.kh.ua/vypusk39/aspekt_39_14_257-275_Wei.pdf
2. Хань Вей (2025). Саксофон у творчості китайських композиторів: від академічної традиції до культурної інтеграції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 75, 135-148. DOI 10.34064/khnum1-75.09 https://intermusic.kh.ua/vypusk75/PROBLEMS-75_9-135-148HANWEI.pdf
3. Хань Вей (2025). Особливості національної поетики саксофонного виконавства в сучасному Китаї. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 76, 143-158. DOI 10.34064/khnum1-76.08 https://intermusic.kh.ua/vypusk76/PROBLEMS-76_8-143-158Wei.pdf

Основні положення та висновки праці оприлюднені в доповідях на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних **конференціях**:

«Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2023 року);

науково-творчий проект «INTER-PROTO-LOGOS», присвячений 20-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П.Котляревського (Харків, 2-6 березня 2025 року);

VI міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво і наука в сучасному глобалізаційному просторі» (Харків, ХНУМ, 14-15 листопада 2025 року).