

## ВІДГУК

на дисертацію **Хань Вей «Жанр концерту для саксофона в творчості композиторів ХХ століття: національно-стильовий контекст»**,  
подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»

Динамічний розвиток саксофонного мистецтва у ХХ столітті, що отримав особливо потужний імпульс у процесі популяризації інструмента після повторного відкриття класу саксофона в 1942 році в Паризькій консерваторії, став відправним пунктом формування сучасного репертуару, одним із провідних жанрів якого залишається сольний концерт. У сучасних музикознавчих розвідках вітчизняних і зарубіжних авторів саксофонний концерт є доволі поширеною темою дослідження, котра в різних аспектах розглядалася Д. Максименком, В. Чуріковим, В. Лебедь, Б. Бойком, J. Patrick, Y. Minsuk, J. Leggatt та ін. Водночас у цьому різноманітті дослідницьких підходів Хань Вей знаходить власну, ще недостатньо заповнену нішу, звертаючись до національно-стильового контексту жанру. Автор акцентує увагу на опусах китайських композиторів ХХ століття та прагне окреслити типологію саксофонного концерту в китайському виконавському мистецтві й європейській традиції крізь призму «зустрічі» двох культурних світів «Захід – Схід».

Актуальність теми дослідження автор обґрунтовує необхідністю розробки методики аналізу національної поетики стилю в музиці крізь призму виконавської поетики саксофона; потребою розкриття історичної, жанрової та виконавської поетики саксофонного концерту не лише в європейському, але й в глобальному культурному просторі в різних національно-стильових контекстах і зміною парадигми соціокультурної комунікації як когнітивної проблеми.

Такий підхід, власне, і визначає новизну наукової концепції Хань Вея, котрий через низку наукових завдань формує алгоритм процесу дослідження і намагається досягти основної мети – змодельовати типологічні процеси розвитку саксофона в жанровій парадигмі концерту з урахуванням національно-стильового контексту та світових брендів музичної культури ХХ століття.

Матеріалом дослідження обрано достатньо чисельний список саксофонних творів китайських і здебільшого американських композиторів.

У підрозділі 1.1. *«Композиторська творчість для саксофона: жанрові пріоритети. Національно-стильовий контекст»* Хань Вей зосереджується на розкритті сутності «саксофонології» як окремого розділу музикознавчої науки, намагаючись її «структурувати за предметностями мистецького буття» (с. 29). Основними складовими пропонованого наукового напрямку до 2004 року автор вважає історію саксофона і виконавства на інструменті та «теорію стилів і жанрів оригінальних творів, написаних для саксофона».

Після 2004 р., з відкриттям кафедри інтерпретології та аналізу музики у Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського, зазначає пошукувач, розпочався новий етап у дослідженні «саксофонного мистецтва в окремій країні та всього світу», що стало інтерпретологічною складовою саксофонології.

Запропоноване автором лаконічне визначення саксофонології представляє першу спробу системного підходу до вивчення інструмента як наукової дисципліни, однак не є вичерпним для її оформлення у самостійну галузь музикознавства. Очевидно, що зміст поняття повинен бути значно ширшим і включати щонайменше практичні аспекти виконавської педагогіки.

Не зовсім переконливою видається й періодизація розвитку саксофонології на етапи «до» і «після» 2004 року, виокремлення котрих аргументується виключно датою відкриття кафедри інтерпретології та класів саксофона у Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського. Якщо такий підхід застосовується до аналізу розвитку саксофонного мистецтва безпосередньо у Харкові, він є цілком виправданим. Водночас у контексті розгляду саксофонології як науки в глобальному вимірі подібна періодизація втрачає свою переконливість і не підтверджується об'єктивними науковими джерелами. Відомо, що фундаментальні дослідження з історії, теорії та виконавської практики саксофона, а також проблем інтерпретації його художнього репертуару з'явилися значно раніше 2004 року (J. Kool, 1931; F. L. Hemke, 1975 та ін.).

Окремої уваги потребує використання терміну «саксофонологія», який у працях українських і зарубіжних дослідників зустрічається доволі рідко. У разі його широкого застосування за аналогією до інших інструментів виникає ризик необґрунтованого «множення сутностей без потреби» (принцип бритви Оккама), що призвело б лише до дублювання вже існуючих розділів інструментознавства, не створюючи при цьому нових наукових знань, а лише ускладнюючи термінологічний апарат. Крім того, класифікація УДК та бібліотечні системи, орієнтовані на об'єкт дослідження і вид діяльності (історія, теорія, практика), фактично ігнорують подібні неологізми, як такі, що ускладнюють їх цифрову кодифікацію. У зв'язку з цим уживання терміну «саксофонологія» видається малодоцільним. Його застосування може бути виправданим хіба що в метафоричному сенсі – для позначення вузької спеціалізації (наприклад, назви авторської методики, наукового проєкту чи блогу). Варто зазначити, що саксофон серед духових інструментів не вирізняється настільки специфічними акустичними, конструктивними, художньо-виконавськими чи соціокультурними характеристиками, які б обґрунтовували його принципову унікальність як окремого об'єкта наукового напрямку.

Розглядаючи витoki становлення саксофонного концерту дисертант виділяє бельгійського композитора Ж.-Б. Сінжеле як першого автора Концертино для саксофона (1858), котрим було закладено фундамент для подальшого розвитку жанру. Слід зауважити, що у 1858 році французьким композитором для конкурсу Паризької консерваторії був написаний і виданий Концерт для сопрано (або тенора) саксофона і фортепіано ор. 57, а Концертино для альту саксофона і фортепіано ор. 78 було створено пізніше і вийшло з друку у 1861 р. Разом з тим, Ж.-Б. Сінжеле займає особливе місце у формуванні репертуару для всіх різновидів саксофона як автор близько 30-ти творів. Близький друг А. Сакса і один із його ідейних натхненників створював свої опуси для солюючого саксофона, котрі згодом стали основою репертуару для інструмента, орієнтуючись на програмні вимоги щорічних конкурсів Паризької консерваторії. Така практика зберігається по сьогоднішній день, завдяки чому був сформований достатньо різножанровий саксофонний репертуар французьких композиторів, котрий займає чільне місце в концертних програмах сучасних виконавців.

Аналізуючи процес розвитку жанру саксофонного концерту Хань Вей виокремлює три періоди: 1930-1940 рр. – становлення жанру; 1950-1960 рр. – стабілізація жанру; 1970-1990 рр. – кульмінація в еволюції концерту. Однак до вказаної періодизації не було включено написані у 1902 році перші два концерти для саксофона з оркестром Поля Жільсона – автора, який сьогодні вважається «справжнім першопрохідником» у створенні саксофонного концерту циклічної форми, і ім'я котрого в дисертації згадується лише в загальному списку без уточнень на дату написання опусів.

Аналізуючи циклічну структуру класико-романтичних зразків саксофонного концерту, Хань Вей наводить приклади тричастинних (як найбільш поширених), а також чотиричастинних і двочастинних творів. Водночас у представленому переліку наявні певні неточності: зокрема, двочастинний концерт А. Томазі помилково подано як тричастинний, тоді як до чотиричастинних зразків зараховано тричастинні опуси Ж. Рів'є та П. Жільсона. Крім того, відсутність вказівок на номер опусу й рік створення ускладнює ідентифікацію творів композиторів, у доробку яких є більше одного концерту для саксофона.

Характеризуючи концерти, написані у джазовому стилі, автор зазначає, що їхня мелодика вирізняється навмисною танцювальністю, а ритміка – підкресленою акцентністю, метричною змінністю та яскраво вираженою свінговою пульсацією. Специфічною ознакою саксофонних концертів цього стильового напрямку є також використання для супроводу соліста естрадного оркестру або біг-бенду замість симфонічного.

У другій половині XX ст. розпочинається формування авангардного саксофонного концерту, особливо яскраво представленого у творчості Т. Йосімацу, Р. Мучинського, М. Мароша, І. Готковськи та інших композиторів даного періоду. Широкого розповсюдження в цей час набувають нетрадиційні виконавські прийоми, запозичені з практики позаєвропейських культур, котрі композитори намагаються використовувати для збагачення художньо-виражальних засобів саксофона. Зауважимо, що до опусів, написаних у зазначений період, помилково включено концерт ор. 14 Л.-Е. Ларссона, створений у першій половині XX ст. (1934).

У дисертації стисло розглянуто й концерти неофольклорного спрямування, представлені опусами Т. Йосімацу та С. Рамазанова. Звертаючись до традиційних форм народного музикування японський композитор, використовуючи виконавські прийоми розширеної техніки (*extended techniques*), прагне до оновлення «звукового образу» інструмента і урізноманітнення слухацьких уявлень позаєвропейськими музично-виражальними засобами.

Підрозділ 1.3 *«Концерт для саксофона в творчості композиторів США»* представляє аналітичну частину дисертації, в котрій розглядаються національно-стильові аспекти жанру. Серед найбільш значущих концертів для саксофона-альта американських композиторів дисертант вказує десять опусів, однак у наведений список включає і твори для інших різновидів інструмента, сумарно збільшуючи його до чотирнадцяти, що без відповідного пояснення створює певну неузгодженість.

Для безпосереднього музикознавчого аналізу Хань Вей обирає шість творів: по одному концерту для кожного різновиду саксофона (сопрано, альт, тенора, баритона), а також Концерт для квартету саксофонів Ф. Гласа і *Concerto grosso* для квартету саксофонів В. Болкома. Виокремлюючи альт-саксофон як домінуючий інструмент у концертному жанрі, автор намагається простежити специфіку так званої «альтової домінанти», її еволюцію, універсальність та роль «неальтових» виконавських практик в американському саксофонному мистецтві (с. 52).

Проведений аналіз дає підстави дійти висновку, що у багатовимірному культурно-стильовому доробку представників американської композиторської школи інституційним ядром концертного жанру залишається саме «альтова домінанта»: альт-саксофон і надалі посідає провідне місце серед різновидів інструмента.

У Розділі 2 *«Саксофон у творчості китайських композиторів: від академічної традиції до культурної інтеграції»* розглядається комплекс питань, пов'язаних з історією становлення та розвитку саксофонного мистецтва в Китаї. У підрозділі 2.1 автор прагне окреслити основні етапи історії виконавства на інструменті в культурному просторі країни. Появу саксофона в Китаї Хань Вей пов'язує з іменем Хун Пана, який у 1935 році у складі групи молодих китайських музикантів був

направлений на навчання до західних країн. Саме з цього часу, за твердженням автора, саксофон уперше зазвучав у Китаї (с. 98).

Очевидно, що в даному випадку дисертант спирається виключно на факти, пов'язані з професійною діяльністю китайських виконавців. Водночас, якщо йдеться про перше проникнення саксофона на територію Китаю, то його публічна презентація відбулася значно раніше – восени 1856 року під час гастролей відомого французького кларнетиста-саксофоніста Ж.-Б. Саульє, який виступав із концертами на альт-саксофоні перед шанхайською публікою.

У дисертації ґрунтовніше розглянуто пізніший етап, пов'язаний із широкою популяризацією саксофона як академічного інструмента, що припадає на 1990-ті роки. Піонером академізації саксофона в музично-освітньому просторі Китаю автор називає Лі Юшена, який після навчання у Королівській консерваторії в Торонто та повернення на батьківщину у 1997 році відкрив спеціалізований клас саксофона в Сичуанській консерваторії. Згодом аналогічні класи було засновано в більшості музичних навчальних закладів країни, і сьогодні саксофон набув широкого поширення як в естрадній, так і в академічній та традиційній музичній практиці Піднебесної. Однією з принципових відмінностей між китайськими та західними виконавськими школами є активне залучення прийомів розширеної виконавської техніки, характерних для гри на традиційних китайських інструментах, які дедалі частіше використовуються сучасними китайськими композиторами.

У підрозділі 2.2. *«Концерт як циклічна форма»* Хань Вей аналізує не лише концерти для саксофона китайських композиторів (Чу Ванхуа, Лейлей Тяня, Юй-Квон Чжуна), а й твори інших жанрів, зокрема сюїту-фантазію *«Шовковий шлях»* (Silk Road Fantasy Suite) Чжао Ципіна. Водночас із зазначених опусів лише Концерт для альт-саксофона Чу Ванхуа написано у супроводі симфонічного оркестру; всі інші композиції створені або адаптовані для саксофона з оркестром традиційних китайських інструментів.

Розкриваючи самотність авторського стилю Чу Ванхуа у саксофонному концерті, дисертант підкреслює надзвичайно вдале поєднання класичної функціональної системи з національним колоритом пента-/гексатонічних ладових структур та інтегрування східного мелодизму з класичною західноєвропейською гармонією. Окреме місце композитор приділяє нетрадиційним засобам художньої виразності на саксофоні: бендінгу та альтернативній аплікатурі (або фальш-аплікатура). Звуковиразальна близькість бендінгу до тембральної фактури техніки *«ковзної струни»* на ерху створює особливий акустичний ефект, що надає грі особливої співучості. Не менш показовим є застосування Чу Ванхуа альтернативної аплікатури, завдяки чому обертонова шкала звучання саксофона наближає його до народного китайського духового інструмента – сюнь. Здійснений аналіз твору дає

можливість дійти висновку, що концерт для альт-саксофона з оркестром Чу Ванхуа є яскравим прикладом трансформації китайської фольклорної традиції в площині західноєвропейської жанрової моделі концерту.

Іншу жанрову модель репрезентує Концерт для сопрано-саксофона і китайського оркестру Open Secret Лейлей Тянь – перший концерт сучасної композиторки, написаний для саксофона у супроводі оркестру традиційних китайських інструментів. Важливою особливістю одночастинного опусу є широке застосування розширених виконавських технік саксофона: різновидів гліссандо (у тому числі мікротонових), елементів багатозвуччя, перманентного дихання, язикового слепу для імітації голосів тварин і птахів. Слід відзначити високу виконавську майстерність, з якою ці прийоми реалізовано у виконанні видатного французького саксофоніста Клода Делангля та Китайського оркестру Тайбея. Завдяки цьому звучання саксофона набуває тембрових характеристик традиційних китайських інструментів і органічно інтегрується в акустичний простір оркестру. Як зазначає дисертант, активне використання композиторкою *extended techniques* сприяло зростанню зацікавленості молодих китайських саксофоністів у пошуках нових художньо-виражальних засобів і освоєнні нетрадиційних для західної інструментальної практики прийомів, що сприймаються як базові елементи сучасної виконавської техніки.

Не менш значним в художньому і виконавському сенсі для сьогоденного покоління саксофоністів також є Концерт № 1 для альт-саксофона і духового оркестру Юй-Квон Чжун (популярною є його пізніша редакція для китайського оркестру). На відміну від концерту Лейлей Тянь, Юй-Квон Чжун стриманіше підходить до використання складних мікроінтервальних гліссандо, якими насичена сольна партія саксофона в опусі його молодшої колеги. Основою тематичного матеріалу композиції, за словами композитора, стали «впізнавані китайські інтонаційні джерела», які він розвиває й збагачує завдяки віртуозному використанню технічних можливостей інструмента та помірному залученню окремих елементів розширеної техніки. Як слушно зазначає Хань Вей, концерт Юй-Квон Чжуна є вагомим внеском до світового саксофонного репертуару, оскільки демонструє цілеспрямоване поєднання традиційного китайського тембрового мислення із західноєвропейською концертною формою, відкриваючи нові художні горизонти як для виконавців, так і для слухачів.

У підрозділі 2.3. «Програмні та концертноподібні твори» серед представлених опусів пошукувач виділяє «Монолог у стилі Пекінської опери» та Концерт для альт-саксофона з оркестром «Сяоян» Лей Ляна – одного із відомих сучасних митців китайсько-американського походження. В зазначених опусах автор вміло поєднує східні та західні мовностильові елементи і за допомогою виконавських художньо-

виражальних можливостей саксофона презентує новий синтезований стиль. Якщо у «Монолозі у стилі Пекінської опери» композитор значною мірою спирається на вокально-інтонаційну техніку традиційного оперного співу з використанням характерних ритмічних формул ударних інструментів, то в Концерті для альт-саксофона широко залучено фольклорний матеріал народності *яо* з типовими форшлагами у гексахордовій ладовій структурі. Лей Лян, як і його колеги, залучає в сольній партії саксофона різноманітні прийоми розширеної техніки, котрі вимагають від сучасного виконавця досконалого володіння всіма їх видами.

Короткий огляд розвитку саксофонного мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століття містить підрозділ 2.4. Дисертант виокремлює три основні етапи формування національних саксофонних виконавських шкіл: 1979–1990, 1990–2000 та 2000–2020 роки. Серед провідних шкіл особливо виділено пекінську виконавську школу та її засновника Лі Манлуня — професора Центральної консерваторії в Пекіні, одного з активних ініціаторів академізації саксофона як концертного інструмента. Також названо Сичуанську, Уханьську, Шанхайську та Тайванську школи; при цьому підкреслено особливий статус останньої, яка сформувалася як самостійна національно-регіональна школа і нині глибоко інтегрована у світовий музично-культурний простір. Окремо Хань Вей висвітлює художньо-виконавські та науково-методичні здобутки представників означених шкіл і їхній внесок у розвиток китайського саксофонного мистецтва.

Висновки в кінці дисертації мають достатньо вичерпний і переконливий характер: у стислому вигляді автор узагальнює результати проведеного дослідження. Підсумовуючи аналіз дисертаційної роботи, зазначимо, що зміст анотацій, матеріали апробації та публікації повною мірою віддзеркалюють її основні положення.

Серед зауважень, які виникли в процесі ознайомлення і аналізу дисертації, виокремлю наступні.

1. Зважаючи на те, що основна увага у дослідженні спрямована на розкриття національно-стильових особливостей саксофонного концерту у творчості американських і китайських композиторів, слід було більш повно відобразити це у назві дисертації.

2. Текст дисертації не позбавлений прикрих описок і окремих неточностей, тому більш ретельне його редагування дозволило б їх уникнути.

3. У тексті дисертації спостерігається окремі повтори; відсутні вказівки на дату створення творів і їх загальноприйняту нумерацію;

4. Відсутність нотних прикладів значно ускладнює усвідомлення жанрово-стильового і структурного аналізу творів.

Висловлені зауваження не впливають на значимість наукового дослідження і висновків дисертанта.

Для дискусії вважаю за необхідне задати пошукувачу запитання, відповідь на які допоможе уточнити окремі аспекти роботи.

1). Навчаючись в Україні, чи мали Ви змогу ознайомитись і виконувати твори українських композиторів для саксофона; чому вони не стали матеріалом Вашого дослідження?

2) Наскільки популярними в Китаї є сучасні методичні посібники з освоєння розширених технік (*extended techniques*) гри на саксофоні; чи володієте Ви окремими їх видами?

В цілому дисертація «Жанр концерту для саксофона в творчості композиторів ХХ століття: національно-стильовий контекст» становить безперечну наукову цінність, у повній мірі відповідає вимогам, що висуваються до робіт такого рангу МОН України, а її автор Хань Вей заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства, професор  
кафедр теорії та історії музичного виконавства  
і дерев'яних духових інструментів  
Національної музичної академії України

В.П. Качмарчик