ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ім. М.В. ЛИСЕНКА
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова

праця на правах рукопису

Ло Кунь

УДК 784.5; 78.461

ДИСЕРТАЦІЯ

РОЗВИТОК САКСОФОННОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ У ВИМІРАХ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

Спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)

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

Ло Кунь

Науковий керівник – Антонюк Ірина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ - 2017

АНОТАЦІЯ

Ло Кунь. Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. – Львів, 2017.

Дисертація є дослідженням становлення і розвитку саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу.

У роботі зроблено висновок щодо перспективності використання методології міжкультурного діалогу як чинника розвитку саксофонного мистецтва Китаю, яке в умовах початку XXI ст. постає однією з найрозвиненіших галузей музичного мистецтва у світі.

Проблему діалогу культур розглянуто у дослідженнях з філософії, культурології, соціології, філософської антропології, мистецтвознавства. В основу дискурсу діалогу культур покладено дві ідеї: ідея культури як поля взаємодії та ідея єдності різноманіття культур. Зроблено висновок, що культура — це поле взаємодії на всіх етапах свого існування: становлення, функціонування та розвитку.

Розглянуто процес історичного розвитку мистецтва духових інструментів в контексті проникнення в музичну культуру Китаю саксофону. Створення упродовж тривалого історичного періоду значного розмаїття духових інструментів і виділення великої кількості виконавців та композиторів вказують на непересічне значення духового мистецтва в культурному житті Китаю до початку XX ст. Причиною пізнього проникнення саксофону в китайське музичне мистецтво і можливість його активного засвоєння лише після утворення Китайської Республіки (1912) стала закритість Китаю внаслідок консервативної зовнішньої політики його правителів до європейських надбань і зосередження виключно на розвитку національних традицій.

Увагу китайського культурного соціуму до багатства тембрових, колористичних і віртуозних характеристик европейського саксофону привернула гастрольна діяльність провідних виконавців Заходу і проникнення в Китай джазового мистецтва.

Зроблено висновок про те, що репертуар для саксофону в Китаї за останнє двадцятиріччя пройшов шлях, який у Європі було здійснено за 150 років. З метою проведення аналогій в історично-хронологічному аспекті розглянуто еволюцію застосування саксофону у творчості західноєвропейських, українських та російських композиторів кінця XIX — початку XXI ст., визначено ступінь поширення в Китаї їх репертуару, досліджено аспекти співпраці.

Визначено, що зародження професійного розвитку гри на саксофоні і зростання репертуару для саксофону пов'язані у Китаї з початком діяльності кафедри духових інструментів Центральної Пекінської та Сичуаньської консерваторій, викладачі гри на кларнеті яких вперше ініціювали «перепрофілювання» на саксофоністів. Для цього найяскравіші з них виїхали здобувати саксофонну освіту в Америці та Європі. Згодом у цих консерваторіях у 1998 та 2000 рр. вперше в Китаї було відкрито класи професійної гри на саксофоні, а також засновано «Експериментальні центри», метою яких стала організація проведення музичних фестивалів, конкурсів, лекцій та майстер-класів всесвітньо відомих саксофоністів з Заходу, які сприяли відкриттю класів професійної гри на саксофоні у консерваторіях Китаю, збільшенню потоку бажаючих талановитих музикантів отримати освіту за кордоном, виведенню наукової діяльності китайських саксофоністів у міжнародний простір та поширенню репертуару китайських композиторів у світі.

На прикладі аналізу саксофонного репертуару львівської, київської, одеської та харківської композиторських шкіл проведено паралелі та аналогії з творчістю композиторів пекінської та сичуаньської шкіл як найбільш потужних на початку XXI ст. осередків саксофонної музики Китаю. Розгляд саксофонного репертуару в творчості окремих випускників української композиторської

школи (Дмитра Капиріна, який розвиває своє мистецтво у Росії, Л. Самодаєвої — у Німеччині) вказав на можливість спостереження розвитку репертуару за кордоном випускників Сичуаньської консерваторії Гао Сіня і Ду Енн Тьяо, що розвивають творчу кар'єру в Америці. Відзначено аналогії між творчістю українських композиторів (особливо — М. Скорика, Ю. Василевича) та творчістю представників Китаю, домінуючим напрямом композиторської практики яких стала посилена опора на елементи національної музичної мови і популяризація творів своєї національної музики у світі. Для китайських композиторів та виконавців ці методи стали пріоритетними у процесі інтеграції кращих зразків китайської національної музики у світове виконавство.

Проведено структурно-функціональний аналіз саксофонного мистецтва Китаю за напрямами: виконавство, композиторська творчість, музично-професійна школа початку XXI ст., який показав стрімкий розвиток духового мистецтва Китаю і виведення його до розряду одного з найбільш значних явищ у сучасному світовому музичному просторі. Це доведено прикладами багатогранної діяльності та видатних творчих досягнень найбільш яскравих представників сучасного саксофонного мистецтва Китаю Лі Маньлуна, Лі Юйшена, Ян Цзя Сяна, Ду Ен Тьяо, Гао Сіня, Лімен Юна, Хуан Ань Луня, творчість яких відзначена найвищими нагородами і визнана у всьому світі.

У творчості китайських композиторів розширення репертуару для саксофону найбільш яскраво виявилось у тяжінні до роботи з національним музичним матеріалом. Це стало домінуючою рисою їх творчості і проявилось в активному зверненні до жанру перекладів народного пісенно-танцювального репертуару та популярних національних класичних творів. Характерною рисою виконавського репертуару виділено тенденцію асоціативного наближення звучання саксофону до китайських національних духових інструментів.

Класифіковано репертуар національних композиторів початку XXI ст. у трьох напрямах: академічному, модерністичному та естрадному. Розглянуто специфічні особливості музичної мови найбільш показових творів і засобів виразності: розширення інтонаційного словника при опорі на елементи

національної музичної мови, широке використання пентатоніки в поєднанні з політональними прийомами, спосіб видобування звуків без певної висоти, використання в ансамблевих творах хаотичних акордових послідовностей та кластерів для відтворення шумових ефектів, використання специфічних технічних прийомів, прагнення композиторів/виконавців до асоціювання звучання саксофону з китайськими національними духовими інструментами, використання елементів джазової музики.

Окреслено специфічну особливість окремих творів китайських композиторів початку XXI ст., продиктовану культурною тенденцією сучасності — глобальне зближення академічного, модерністичного та естрадного напрямів, яке надає можливість прояву індивідуальності творчої особистості.

Аналіз жанрово-стильових параметрів творів для саксофону китайських композиторів початку XXI ст. доводить ствердження у їхній творчості тенденції синергізму національних традицій і сучасних композиторських технік.

Проведене дослідження підтверджує перспективність подальшої розвідки проблем саксофонного мистецтва Китаю за окремими напрямами: виконавство, композиторська творчість, науково-методичне забезпечення.

Ключові слова: діалог культур, саксофонне мистецтво Китаю, виконавство, репертуар, композиторська творчість, національна музична мова.

SUMMARY

Luo Kun. The Development of the Saxophone Art of China in Terms of Intercultural Dialogue. – The qualifying scientific work as the manuscript.

Thesis for the degree of Master of Arts in speciality 26.00.01 - Theory and History of Culture. – M. Lysenko Lviv National Music Academy, Managerial Staff of Culture and Arts. – Lviv, 2017.

The thesis is devoted to the complex study of the saxophone art of China of the 20th - early 21st century through the prism of an intercultural dialogue factor.

The necessity to study the problem of the dialogue of cultures is the consequence of contradictory processes taking place in the modern society, when the main condition of coexistence of humankind is the dialogue between cultures with its immanent focus on equality and partnership, ensuring cultural stability and preservation of civilization in general.

National culture is not formed in isolation, but in the interaction with other cultures. Constant turning to the experience of other cultures is an indispensable law of its existence. If culture becomes isolated, destructive elements in it are increasing; and on the contrary, interaction with other cultures develops and strengthens its creative elements. Consequently, culture is a field of interaction at all stages of its existence: formation, functioning and development.

The impressive economic growth of the Far Eastern countries (China, South Korea, Japan) makes a number of issues related to the comprehension of the results, trends and prospects of the development of the world community topical, deep integration in all spheres of intercultural cooperation being characteristic of this community. The research of the evolution of the musical traditions of these countries is relevant in terms of studying their functioning within the framework of modern historical and cultural process, and in terms of understanding the deep integration of cultures.

East and West are two powerful branches of human culture, which are developing simultaneously, but in different ways, they are different socio-cultural paradigms that have coexisted for millennia, competed with each other, interacted and influenced one another.

A holistic panorama of the formation and development of Chinese saxophone art of the period under review is created. The conceptual field of the dialogue of cultures in various spheres of humanitarian knowledge is studied, value guidelines and prospects of the interaction of Chinese culture within the framework of cultural unification are presented.

The process of historical development of the art of wind instruments is considered in the context of the penetration of the saxophone into the musical culture

of China. The causes of the late (after the Republic of China was formed in 1912) penetration of the saxophone into Chinese musical art and the possibility of its active adoption only after the termination of the reign of the imperial dynasties, their struggle against the penetration of free thinking from the outside, the closure of China as a result of the conservative foreign policy, denying European values and focusing exclusively on the development of national traditions, are revealed.

The attention to the richness of timbre, coloristic and virtuosic characteristics of the solo saxophone was attracted by touring activities of the leading European and American performers and the penetration of jazz art into China. It is revealed that the spread of jazz saxophone performance in China has caused gradual feminization of this phenomenon among Chinese performers (such as Se Lya Yan and Fan Xiaoning).

It is concluded that the repertoire for the saxophone in China over the past two decades has gone the way that was covered in Europe in 150 years. In order to draw analogies in the historical and chronological aspects, the evolution of the saxophone use in the works of Western European, Ukrainian and Russian composers of the late 19th and early 21st centuries is studied, the degree of their repertoire popularity in China is determined, the aspects of cooperation are examined.

It was determined that the origin of the professional development of saxophone playing and the growth of the saxophone repertoire in China are associated with the beginning of the activities of the Department of Wind Instruments of the Central Peking and Sichuan Conservatoires, whose clarinet teachers were the first to initiate the "conversion" to saxophone playing. For this purpose, the brightest of them went abroad in order to acquire saxophone education in America and Europe. As a result, the classes of professional playing the saxophone were opened in these conservatoires for the first time in China in 1998 and 2000; besides, "Experimental Centers" aimed at organizing music festivals, contests, lectures and master classes of world-famous saxophonists from Paris, Yale, London, Brussels, Vienna, Tokyo, Melbourne, Toronto, Pittsburgh, Kyiv and Moscow were founded. The analysis has been made, the results have been summarized and the role of the performing,

teaching, research and lectorial activities of the most important ones - Paul Brodie, Claude Delangle, James Houlick, Migele Nalakeiva, Federico Mindelci, Carlos Aguilera, Yuriy Vasyilevych, Margarita Shaposhnikova, Sergey Kolesov - has been determined .

Their combined activities helped to open classes of professional saxophone playing in conservatoires of China, to increase the flow of talented musicians wishing to acquire a profound education abroad, to expand the performance repertoire with individual interpretations, to put the scientific activity of Chinese saxophonists into the international orbit and to spread the repertoire of Chinese composers in the world. The achievements of Chinese students who had mastered the skill in the conservatoires of Ukraine, Europe and America in the classes of P.Brodie, C.Delangle, Y.Vasylevych are studied. In this respect, the growing problem of the outflow of the best young saxophonists from China at the present stage is considered (for example, most activities of Gao Xin and Du Enn Thyao take place outside of China). The analysis of the statistic results of the last two decades indicates a significant outflow, but it has been shown that at present this phenomenon is not yet a threat for China with its population up to 1.5 billion inhabitants.

By analyzing, for example, the saxophone repertoire of the Lviv, Kiev, Odessa and Kharkiv composer schools, parallels and analogies with the work of the composers of the Peking and Sichuan schools, as the most powerful centers of saxophone music in China at the beginning of the 21st century, are drawn. The consideration of the saxophone repertoire in the works of some graduates of the Ukrainian composer school (Dmitro Kapyrin, who is developing his artistic skills in Russia, L. Samodayeva, in Germany) made it possible to observe the development of the repertoire of the graduates of the Sichuan Conservatoire Gao Xin and Du Enn Thyao in America. The analogies between the creative work of Ukrainian composers M. Skorik, Y. Vasylevych and that of the representatives of China are observed, the dominant trend of their composing practice being strong reliance on the elements of the national musical language and popularizing the works of their national music in the world. For Chinese composers and performers, these methods have become a

priority in the process of integrating the best samples of Chinese national music into the world performance.

The structural and functional analysis of saxophone art of China, carried out in the areas of performance, composer creativity, music and professional school of the beginning of the 21st century, has shown rapid development of the wind instruments art in China and its transformation into the category of one of the most significant phenomena in the contemporary music world. This is proved by examples of multifaceted activities and outstanding creative achievements of the most outstanding representatives of modern saxophone art of China. For this purpose, examples of the activities of Lie Manyulloon, Li Yusheng, Yang Xia Sian, Du Enn Thyao, Gao Xin, Limen Yung, Huan An Lun, whose creative work has been distinguished with the highest awards and recognized throughout the world, are studied and systematized.

The extension of the repertoire for the saxophone in the work of Chinese composers is most clearly noticeable in the disposition to work with national musical material. This became the dominant feature of their work and was manifested in the active employment of the genre of translations (working, arrangement, transcription) of the folk song and dance repertoire and popular national classical works. The tendency of associative approximation of the sound of the saxophone to the Chinese national wind instruments is singled out as a peculiar feature of the Chinese saxophone performing repertoire.

The repertoire of Chinese composers of the early 21st century is classified in three areas: academic, modernistic and variety. Specific features of the musical language of the most illustrative works of Chinese composers, which required the search for new means of expressiveness: the extension of the intonational lexicon based on the elements of the national musical language, a wide use of pentatonics in combination with polytonal techniques, the method of eliciting sounds without a certain pitch, the use of chaotic chord sequences and clusters in ensemble works for rendering noise effects, the desire of composers/performers to associate the sound of the saxophone with Chinese national wind instruments, the use of jazz music elements, are considered. The analysis of genre and style parameters of works for the

saxophone of the Chinese composers of the beginning of the 21st century proves the assertion of the tendency of synergy of national traditions and modern composers' techniques in their works.

Key words: dialogue of cultures, saxophone art of China, performance, repertoire, composer's creativity, national musical language.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України та у періодичних виданнях інших держав:

1. Ло Кунь. Саксофон в музичній творчості Китаю (на прикладі діяльності Лі Маньлуна) // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. Львів, 2014. Вип. 32. С. 134 – 142.
2. Ло Кунь. Концертні виступи саксофоністів з України та Росії у Китаї у 2013 – 2014 роках // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2014. №3. С. 162 – 168.
3. Ло Кунь. Жіноче мистецтво гри на саксофоні XX ст. та його проекція на розвиток саксофонного мистецтва Китаю // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Львів, 2015. Вип. 36. С. 169 – 178.
4. Ло Кунь. Навчальні посібники для саксофону у Китаї на початку XXI ст. // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2016. №4. С. 102-108.
5. Ло Кунь. Штрихи до творчого портрету видатного українського педагога саксофону Вячеслава Цайтца // Північна музика: культура і освіта. – Харбін: Асоціація музикантів північного Китаю, 2014. №16. С. 52 – 53.

   Статті в збірниках матеріалів конференцій:
6. Ло Кунь. Стиль симфоджаз і використання групи саксофоністів в камерно-інструментальних творах композиторів І-ї половини XX ст. //

Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір. Тези міжнародної науково-практичної конференції. Львів, 2013. С. 82–83.

7. Ло Кунь. Видатні майстри мистецтва гри на саксофоні у сучасному Китаї // Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії». Львів, 24 – 26 лютого 2016. С. 98 – 99.
8. Ло Кунь. Жіноче мистецтво гри на саксофоні XX століття та його проекція на розвиток саксофонного мистецтва Китаю // Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії». Львів, 25 – 26 лютого 2016. С. 76 – 78.
9. Ло Кунь. Учебные пособия в практике китайских композиторов начала XXI века // Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття. Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції. Мукачеве, 2016. С. 259 – 261.

ЗМІСТ

ВСТУП 12

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ ПОЛІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР 19
1.1. Проблематика діалогу культур: філософсько-мистецтвознавчий дискурс 19
1.2. Методологічні підходи у дослідженні музичного мистецтва Китаю в умовах міжкультурної взаємодії Захід — Схід 39
Висновки до першого розділу 68

РОЗДІЛ 2. САКСОФОННЕ МИСТЕЦТВО У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ КИТАЮ 70
2.1. Особливості розвитку музичного мистецтва для духових інструментів Китаю в контексті історії національної філософії і культури 70
2.2. Еволюція саксофонного мистецтва у світовій культурі та його поширення в китайському культурному просторі 82
2.3. Тенденції взаємодії українських та китайських митців у професіоналізації саксофонного мистецтва Китаю 98
Висновки до другого розділу 122

РОЗДІЛ 3. НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ І МІЖНАРОДНІ ВПЛИВИ У СУЧАСНОМУ САКСОФОННОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ 125
3.1. Творча діяльність видатних саксофоністів сучасного Китаю в аспекті діалогу культур 125
3.2. Жанрово-стильові параметри саксофонної творчості композиторів Китаю 147
3.3. Музично-професійна школа саксофонного мистецтва Китаю XXI століття 162
Висновки до третього розділу 181

ВИСНОВКИ 185

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 190

ДОДАТКИ 213

ВСТУП

Актуальність теми. Саксофонне мистецтво сучасного Китаю постає однією з найрозвиненіших галузей музичного мистецтва у світі. Незважаючи на те, що вперше саксофон з'явився у Китаї ще в самому кінці XIX ст., використовуючись у складі інструментів духового оркестру для підсилення його звучання, активний розвиток виконавства, методики викладання гри та створення національними композиторами власного репертуару отримав справжнього поступу лише на початку XXI ст., коли у вищих навчальних музичних закладах Китаю на відділах духових інструментів було відкрито нову спеціалізацію «професійна гра на саксофоні». Історичний шлях адаптації саксофону в музичне мистецтво Китаю був справді довготривалим. Це не пов'язується з далекою віддаленістю Китаю від Європи, хоча історія й знає багато прикладів тривалого засвоєння там європейських винаходів. Повільне реагування Китаю на певні західні новації швидше пов'язується з обставинами ідеологічного спрямування, а також відмінністю консервативного китайського соціуму, що склався упродовж багатовікового періоду правління імператорських династій, від європейського соціуму, де відбувалась безперервна його трансформація.

Від кінця 1920-х років у ряді міст Китаю (Шанхай, Харбін, Пекін, Гуанчжоу) відбувалось багато концертів європейської та американської музики за участі саксофонів (діяльність утвореного тут джазового оркестру Олега Лундстрема, гастрольні виступи кращих саксофоністів Європи та Америки Едда Саллівана, Лестера Янга, Соні Роллінза, Еріка Марієнталя, Джонні Ходжеса, Девіда Сенборна та інших), проте, тотальне захоплення національним китайським інструментарієм переважало.

Перші твори національних композиторів для саксофону з'явились лише наприкінці 1950-х років у творчості Фань Шенці, який вперше здійснив спробу перекладів для цього інструменту найбільш улюблених китайських пісень. Розвиток мистецтва гри і створення власного національного репертуару для

саксофону розпочався лише у період новітньої історії Китаю: від 1990-х до наших днів.

Незважаючи на тривалий період адаптації саксофону в китайське музичне мистецтво, на початку XXI ст. в результаті вдосконалення духового виконавства, активної концертної діяльності у Китаї кращих світових класичних та джазових виконавців, поступового відкриття відділів «саксофону» в консерваторіях, а також встановлення різнобічних творчих контактів китайських музикантів з провідними саксофоністами світу, розвиток саксофонного мистецтва Китаю упродовж останніх двадцяти років пройшов шлях, який у Європі музиканти здійснили за сто п'ятдесят років. Саксофонне мистецтво Китаю сформувалось як важливе самостійне явище, а досягнення китайських саксофоністів визнані у всьому світі.

Попри наявність досліджень окремих аспектів цієї проблематики, спостерігається відсутність узагальнень та теоретичного осмислення панорамного розгляду саксофонного мистецтва Китаю як комплексного явища, що включає в себе композиторську та виконавську творчість, науково-методичні досягнення, особливості утворення репертуару для саксофону та напрями його розвитку в китайській культурі.

Вищевикладене визначило вибір теми дисертації **«Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу».**

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка відповідно до теми № 6 «Музично-виконавська творчість: теорія, історія, практика» перспективно-тематичного плану науково-дослідницької діяльності ЛНМА ім. М. Лисенка на 2012–2017 рр. Тему дисертації затверджено рішенням Вченої ради (протокол № 3 від 20.12.2012).

Мета дослідження полягає у визначенні закономірностей та тенденцій розвитку саксофонного мистецтва Китаю у взаємодії культур Захід — Схід.

Необхідність досягнення зазначеної мети визначила формулювання наступних **завдань**:

1) висвітлити концептуальне поле діалогу культур як важливого чинника розвитку саксофонного мистецтва у Китаї;

2) осмислити особливості процесу розвитку музичного мистецтва духових інструментів у Китаї в контексті історії національної філософії і культури;

3) виявити шляхи поширення світової саксофонної музики в китайський культурний простір в умовах міжкультурного діалогу;

4) здійснити аналіз основних напрямів діяльності і систематизувати досягнення провідних саксофоністів Китаю;

5) виявити результативність співпраці українських та китайських митців у професіоналізації саксофонного мистецтва у Китаї;

6) провести структурно-функціональний аналіз саксофонного мистецтва Китаю за напрямами: виконавство, композиторська творчість, музично-професійна школа початку XXI ст.;

7) охарактеризувати жанрово-стильові параметри і типологічні особливості музичної мови саксофонної творчості композиторів Китаю.

Об'єкт дослідження — феномен саксофонного мистецтва у світовій музичній культурі.

Предмет дослідження — діалог культур розвитку саксофонного мистецтва Китаю.

Теоретико-методологічну основу дослідження склали друковані наукові праці, матеріали періодичних видань та архівів. Зважаючи на те, що розвиток саксофонного мистецтва Китаю розглядається в дисертації у площині діалогу культур, автор інтегрує естетико-мистецтвознавчий дискурс зазначеної проблеми на основі філософських, культурологічних і мистецтвознавчих праць М. Бахтіна, В. Біблера, М. Бубера, Є. Більченко, В. Личковаха, Лю Бінуена, В. Малахова, Л. Терещенко-Кайдан, В. Шульгіної, О. Яковлева.

Дослідженням мистецького життя і музичної культури Китаю присвячені праці Ф. Арзаманова, Т. Будаєвої, Ван Дон Мея, Ван Юнхе, В. Виноградова, Л. Говердовської, Г. Карась, Лю Сінсіна, Лю Бінцяна, Лю Шіе Ціна, Нань Лінь У, Н. Райан, В. Серебрякова, Сунь Цзинаня, Чень Лінцюнь, Чень Цзяньхуа, Ши Цзиня, Г.Шнеєрсона. Розгляд політико-економічних та історико-культурних питань Китаю представлений в працях В. Валицького, Ван Міна, Ін Луна, Л. Маркізова, Сунь Цзинаня, В. Усова.

Найбільш масштабними сучасними працями, де розглядаються проблеми розвитку саксофонного мистецтва в Китаї, стали роботи Ге Мена, Лі Маньлуна, Ті Чхуо. Автор спирається на джерела, де досліджуються: походження та еволюції саксофону і духового інструментарію (праці Г. Берліоза, Ван Туна, В. Іванова, О. Іванова, С. Левіна, Лі Юйшена, Д. Рогаль-Левицького, Хуан Хуй Цзи, Цзянь Цзихуа, М. Чулакі, Ю. Василевича); джазове мистецтво та виконавство (Ю. Верменич, Ду Енн Тьяо, Дж. Коліер, В. Конен, П. Корнєв, О. Лундстрем, К. Мошков, О. Осейчук, Д. Савицький, Д. Саймон, У. Сарджент, Н. Свєтлакова, Ф. Шак); методика навчання та техніка гри на саксофоні (В. Авілов, В. Апатський, І. Браудо, З. Буркацький, Ю. Василевич, М. Волков, Б. Диков, Ду Енн Тьяо, В. Іванов, Н. Карауловський, М. Крупей, Лі Маньлун, М. Мюль, І. Німан, Б. Прорвич, О. Ривчун, М. Шапошникова, Ян Цзя Сан); виконавська майстерність та інтерпретація саксофонного репертуару (В. Гойсак, М. Давидов, І. Єргієв, В. Крицький, Лі Маньлун, Лі Чен Чжао, Ж.-М. Лондейкс, Л. Максименко, І. Палійчук, Л. Смірнова, Ян Цань); композиторська творчісь (Н. Азарьонок, В. Актисов, Пей Ліан, Т. Семеновських, О. Щетинський); музична освіта в Китаї (Лі Юйшен, Лю Сінсін); саксофонний репертуар у творчості композиторів Китаю (Лі Юйшен, Чень Лінцюнь); діяльність європейських та китайських саксофоністів (З. Буркацький, Ван Юй Мін, Ду Лін, Мен Жуо Хуа, У Чжан, А. Асмоловський, Р. Вовк, А. Карпяк, С. Корецька, А. Сташевський, Ю. Чекан, А. Школьнікова, М. Волков, Є. Гаврилов).

У роботі використані аудіо- та відеоматеріали записів творів для саксофону китайських композиторів кінця XX — початку XXI ст., матеріали міжнародних музичних конкурсів та фестивалів, публікації періодичних, енциклопедичних та довідкових видань; матеріали Міністерств культури та освіти Китаю. Інформаційну допомогу в дослідженні склали інтернет-ресурси, що надали доступ до бібліографічних, біографічних, фактологічних і документальних баз даних.

Методи дослідження ґрунтуються на міждисциплінарній інтеграції наукових принципів філософії, культурології, естетики, історії, мистецтвознавства, музикознавства. Методологічною основою роботи послугувала сукупність підходів і методів: *герменевтичний*, який забезпечує інтерпретацію артефактів з позиції вияву та передачі смислових структур текстів культури; *аксіологічний*, що дозволяє виявити ціннісні орієнтири і перспективи взаємодії локальних культур в рамках культурної уніфікації; *джерелознавчий* — що дозволяє долучити архівні та опубліковані матеріали до дослідницького процесу; *історико-культурний* — для аналізу динаміки культурно-історичних процесів розвитку китайського музичного мистецтва та відтворення панорами мистецького та концертного життя Китаю на засадах принципів об'єктивності, історизму, діалогізму та плюралізму; *систематизаційний* — для визначення факторів систематизації окремих явищ у різних сферах саксофонного мистецтва Китаю; *синергетичний* — при розгляді композиторської спадщини китайських композиторів у взаємозв'язку з європейськими надбаннями; *компаративний* метод аналізу у зіставленні різних національних шкіл саксофонного мистецтва як феномену світової музичної культури; *культурологічний* — для осмислення динаміки загальнокультурних процесів у саксофонному мистецтві Китаю; *музикознавчий* — для аналізу саксофонного репертуару в творчості китайських композиторів в аспекті тенденцій його розвитку; *теоретичного узагальнення* — для підведення підсумків дослідження.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в наступному. *Уперше*:

– комплексно досліджено процес історичного розвитку китайського мистецтва духових інструментів в контексті проникнення в музичну культуру Китаю саксофону та взаємодії культур Схід — Захід;

– виявлено шляхи поширення досягнень світової саксофонної музики в китайський культурний простір;

– теоретично обґрунтовано плідний внесок виконавської, композиторської, наукової, педагогічної та суспільно-мистецької діяльності провідних саксофоністів Лі Маньлуна, Лі Юйшена, Гао Сіня, Ду Енн Тьяо, Ван Ювея у розвиток китайського саксофонного мистецтва;

– визначено роль провідних саксофоністів світу на розвиток саксофонного мистецтва Китаю та їхній вплив на формування музичної мови сучасного китайського репертуару;

– доведено значення співпраці українських та китайських митців в аспекті професіоналізації китайського саксофонного виконавства та розвитку репертуару;

– охарактеризовано жанрово-стильові параметри саксофонної творчості композиторів Китаю;

– визначено культурно-діалогічні риси музично-професійної школи саксофонного мистецтва Китаю.

Набули подальшого розвитку:

– характеристика виконавського та навчального репертуару китайських саксофоністів, з’ясовано ступінь поширення в Китаї творів для саксофону українських композиторів;

– методичні засади музично-професійної школи саксофонного мистецтва Китаю, а саме навчальних посібників Ян Цзя Сана — як прикладу першого серед національних авторів підручника для початківців, де виявлені спадкоємні риси з виданнями європейських авторів; Ван Ювея (учня українських педагогів Ю. Василевича та З. Буркацького) — як прикладу найновішого видання навчальних посібників для вищого рівня розвитку техніки саксофоніста.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період XX — початку XXI століть.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів полягає у можливості розширення знань про розвиток саксофонного мистецтва Китаю. Положення дисертації, присвячені сучасній композиторській творчості, науково-методичній та виконавській діяльності китайських саксофоністів, можна використати при підготовці лекцій з розвитку саксофонного мистецтва, а також при викладанні історико-музикознавчих дисциплін в Китаї та Україні.

Апробація результатів дисертації здійснювалась на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях: Наукова конференція «Молоде музикознавство» (Львів, 2012), Міжнародна науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір» (Львів, 2013 і 2016 рр.), Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії» (Львів, 2015 р.), науково-практична конференція «Сучасне мистецтвознавство: науковий та методичний аспекти» (Київ, 2014), Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії — 2016» (Львів, 2016 р.), V Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття» (Мукачеве, 2016 р.).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у 9 наукових роботах, 4 з яких надруковані у наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України як фахові з мистецтвознавства; одна зі статей опублікована у зарубіжному фаховому виданні.

Обсяг і структура дисертації. Робота складається зі вступу, 3-х розділів, 9 підрозділів, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаних джерел складається з 292 позиції, у тому числі – 56 іноземними мовами, з яких 44 – китайською. Обсяг додатків – 15 сторінок. Загальний обсяг дисертації — 228 сторінок, з яких основного тексту — 179 сторінок.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ ПОЛІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

1.1. Проблематика діалогу культур: філософсько-мистецтвознавчий дискурс

Сучасна культура знаходиться в стані пошуку загальних цінностей, які, з одного боку, висловлюють єдність інтересів різних культур, а з іншого, — відображають їхню унікальність та неповторність. Інтенсифікація міжкультурної взаємодії, активний взаємний обмін матеріальними і духовними цінностями, формування глобальної культури, при одночасному посиленні значущості національних культур, актуалізували проблеми їхнього діалогу та міжкультурного дискурсу.

Необхідність дослідження проблеми діалогу культур є наслідком суперечливих, кризових процесів, що протікають у сучасному суспільстві, коли головною умовою толерантного вирішення конфліктних ситуацій є діалог як фактор узгодження різних інтересів, який все частіше виступає важливою умовою існування цивілізації та людства взагалі.

Ситуація, що склалася в сучасній культурі, носить амбівалентний характер. З одного боку, існує уявлення про множинність рівноправних культур, їхню унікальність, з іншого, — виникає думка про певне начало інтегрування, що створює культурну єдність, без якої неможливе існування людства. Найбільш перспективним уявляється діалог між культурами з його іманентною спрямованістю на рівність і партнерство, забезпечення культурної стабільності і взаєморозуміння. У зв’язку з цим, актуалізується науково-теоретична і практична значущість дисертаційного дослідження, яка знаходить вираз в необхідності визначення статусу діалогу культур, в дослідженні сучасних процесів культурної взаємодії, зокрема їхнього значення в розвитку музичного мистецтва Китаю.

У науковій літературі існує значна кількість публікацій з проблематики діалогу культур. Ці питання розглядаються в різноманітних дисциплінарних ракурсах: у дослідженнях з філософії, культурології, соціології, філософської антропології, естетики, мистецтвознавства. Найбільший інтерес викликає аналіз змісту діалогу як способу встановлення духовної єдності на всіх рівнях соціального буття на основі відтворених культурою духовних орієнтирів і моральних цінностей.

Ідея діалогу своїм корінням сягає в античну епоху — філософія Сократа, Платона і Аристотеля має принципово діалогічну природу [9; 183]. Філософське прочитання діалогу, розпочате в античності, потім довгий час не мало запиту в науці, оскільки середньовічний теоцентричний світогляд міг припустити лише діалог з Богом на принципах нікчемності людини і всемогутності Бога.

В епоху Відродження діалог знову стає важливим контекстним елементом суспільної культури, а в Новий час європейська філософська думка розвивається переважно як антитеза монологічності християнського світогляду. Детальний аналіз феномена «діалог» представлений у працях І. Гердера [64], І. Канта [96], Г. Гегеля [61; 62].

Провісниками сучасного філософського діалогізму прийнято вважати Л. Фейєрбаха, який прагнув створити матеріалістичну антропологію як теорію взаємозв’язку Я і Ти, С. К’єркегора з його теологічним діалогом [229] та Ф. Ніцше, який створив дійсно діалогічні твори[185; 186].

Важливим етапом у розвитку дискурсу діалогу стають праці Ф. Розенцвейга, Ф. Ебнера, О. Розенштока-Хюссі, М. Бубера [34]. Діалог у філософії був предметом осмислення для О. Введенського, М. Лосского, П. Флоренського, С. Булгакова. Значний інтерес для дослідження діалогу культур в сучасному світі представляють ідеї Л. Карсавіна [100], який доводить, що кожна культура має свою специфіку, але вона не обмежує можливості культур до вступу у взаємодію, що сприяє формуванню нової культурної цілісності.

Діалог в цілому, а також його структура, відносини між учасниками діалогу стали предметом розгляду в герменевтиці (Х.-Ґ. Ґадамер), феноменології (Е. Гуссерль, М. Мамардашвілі), фундаментальній онтології (М. Гайдеггер), теорії пізнання (М. Каган, А. Коршунов, Г. Кіріленко), літературознавстві та семіотиці (А. Аверінцев, М. Бахтін, М. Лакшин, Ю. Лотман), в основах комунікації (А. Моль, В. Борєв), мистецтвознавстві, загальній теорії мистецтва, зокрема музикознавстві (І. Бєлєнкова, В. Васіна-Гроссман, М. Лобанова, О. Самойленко, І. Польська, Є. Назайкінський, М. Скребкова-Філатова, Ю. Хохлов).

У ХХ столітті проблематика діалогу культур і міжкультурного дискурсу набуває самостійного значення. Над концептуалізацією поняття «діалог» працював М. Бахтін [18], який розумів його як універсальний метод дослідження не тільки людської особистості, а й культури, коли культурна основа робить діалог живою потребою повсякденного буття людей.

Сутність і значення діалогу в житті людського суспільства так були визначені М. Бахтіним: «…діалогічні стосунки явище набагато ширше, ніж відносини між репліками композиційно вираженого діалогу, це майже універсальне явище, що пронизує всю людську мову і всі відношення та прояви людського життя, взагалі все, що має сенс і значення <…> Чужі свідомості не можна споглядати, аналізувати, визначати як об’єкти, речі — з ними можна тільки діалогічно спілкуватися» [18, 71].

М. Бахтін говорить, що культура в цілому існує тільки в діалозі з іншою культурою, а точніше на кордоні культур. «Внутрішньої території у культурній галузі немає, вона вся розташована на кордонах, кордони проходять всюди, через кожен момент її <…> Кожен культурний акт суттєво живе лише на кордонах: в цьому його серйозність та вагомість; відірваний від кордону, він втрачає ґрунт, стає пустим, зарозумілим, вироджується та помирає» [17, 25]. Наявність багатьох культур аж ніяк не є перешкодою для їхнього взаєморозуміння; навпаки, тільки за умови, що дослідник знаходиться поза тією культурою, яку він вивчає, він в змозі її зрозуміти.

Праці М. Бахтіна стали основою створення нового напряму в культурософії — «школи діалогу культур». Основні положення концепції діалогу культур М. Бахтіна розвинуті та поглиблені в роботах його послідовника В. Біблера, який визначає культуру як форму спілкування людей різних культур. В. Біблер стверджує, що «культура є там, де є дві (як мінімум) культури, і що самосвідомість культури є форма її буття на межі з іншою культурою» [25, 85].

Вагомий внесок у розвиток «діалогічного принципу» зробили також В. Махлін [161], П. Гуревич [71], Л. Столович [224]. Вони приділяли увагу проблемі діалогу як складової частини своїх філософських уявлень щодо проблеми буття, природи, соціокультурної реальності, основ людської особистості. У сучасній науковій літературі проблематика діалогу культур розглядається в контексті глобалізації, забезпечення культурної і духовної цілісності соціуму. Даній проблематиці присвячені роботи Н. Моісєєва, Я. Пітерсе, В. Толстих, А. Турен та ін. Велике значення для осмислення особливостей діалогу культур мають роботи К. Берка, Б. Бернштейна, Х.Зедльмайєра, М. Кагана, Д. Ліхачова та ін., в яких здійснено аналіз комунікативних можливостей художньої культури, взаємодії художніх традицій. Саме діалогічність суті культури відзначає М. Каган, наголошуючи про «діалогічний контакт минулого та майбутнього, культури й природи, Заходу і Сходу» [94, 402].

Розвиваючи думки своїх попередників, Ю. Лотман розглядає діалог культур як «обмін порціями інформацій», в ході якого культури змінюють своє положення стосовно одна до одної: від тієї, що сприймає, до тієї, що передає інформацію і навпаки. В результаті цього може статися те, «що дана культура проникла в сутнісний сенс отриманого з іншої культури поняття краще, ніж сам культурний носій. Вчений вважав, що може настати момент повного розчинення “іншокультурних смислів у приймаючій культурі”, яка стає джерелом нових текстів, що транслюються в інші культури» [153, 200]. Так

здійснюється не тільки діалог, але й полілог культур, чим досягається їхня рівноправна, універсальна взаємодія.

Діалогічний підхід до вивчення стану сучасної культури та проблема міжкультурної комунікації знайшли своє втілення у працях зарубіжних вчених, зокрема М. Беннета, М. Бергельсона, Р. Бердвістла, Р. Брисліна, Х. Чен, М. Клайна, В. Гудікунста, С. Тінг-Тумі, Дж. Кондона, Дж. Купера, Т. Сарала. До найбільш відомих теорій міжкультурної комунікації відносять теорію високо- та низькоконтекстуальних культур Е. Холла, теорію культурних вимірів Г. Хофстеде, теорію культурної освіченості Е. Гірша [289].

У дослідженнях саме з музичної культурології такі вчені, як Н.Герасимова-Персидська [63], О. Самойленко [224], Н. Шахназарова [264] та ін. порушували окремі аспекти діалогу культур у сфері музичної культури. Наприклад, О. Самойленко в музиці визначила такі типи діалогу, як «діалог за нечутністю» (період романтизму); «діалог глухих» (період неокласицизму); «діалог за умовчанням» (ностальгічний, алюзивний); «діалог мовчання» (музика тиші, авторські моделі мінімалізму). У музичній культурі XX ст. «діалог нерозуміння», за словами О. Самойленко, став «маніфестацією обірваних зв’язків людей з предметною реальністю, одного з одним (з реальністю іншого), з особистим “Я” (з власною психологічною реальністю), викриванням безглуздя буття, сприйняттям картини світу як “театру абсурду”» [208, 106]. Залежно від типів діалогічних відносин у музиці О. Самойленко також виділяє внутрішньожанровий діалог (від тексту до смислу), міжжанровий діалог (від смислу до тексту), внутрішньостильовий діалог (від тексту до тексту).

Н. Шахназарова в своїй роботі «Музика Сходу та музика Заходу» [264] стверджує, що взаємодія західної та східної музичних культур має давню історію, яку поділяє на три періоди: вплив високорозвиненої культури Сходу на європейську музику, що тільки зароджувалася (починаючи з часів Давньої Греції); поступове відторгнення Сходу західною цивілізацією в середньовіччя та формування європо-центричної концепції культури; новий поворот Заходу

до Сходу в намаганні зовнішнього оновлення музичного мистецтва (починаючи з кінця XIX ст.).

Становлення постнекласичного засобу теоретизування в сучасній західній філософській думці принесло з собою появу нових підходів до культури і міжкультурного діалогу. Розлучення зі стереотипами класичної філософії сформувало платформу постметафізичного мислення, яке базується на комунікативній установці (Ю. Габермас). Нова роль філософії як раціональної, критичної діяльності полягає в постметафізічному дискурсі в медіативній (посередницькій) активності, що забезпечує усвідомлення можливості співіснування різних типів наукового знання, а також форм культури, які здаються непорівняними в їхній своєрідності [287].

У зв'язку з цим виникає і необхідність розуміння простору історії як витканого з різноманіття потенційно відкритих для діалогічної комунікації культур, своєрідність яких вкорінена в їхніх «життєвих світах». Таке бачення культури знаходиться в певній опозиції до її розуміння як постійного прогресивного духовного вдосконалення людства, запропонованого Просвітництвом і німецькою класичною філософією. Будь-яка діалогічна активність передбачає визнання цінності і рівності партнера по діалогу, його раціональної здатності, можливості висунення інтерсуб'єктивно значущих проблем, прийняття неповноти і можливої помилковості будь-якої позиції, плюралізм та толерантність, взаємодоповнюваність розуміння та раціональної інтерпретації.

Всі ці проблеми обговорюються сьогодні сучасними авторами при аналізі теми міжкультурного діалогу. При цьому спостерігається різноманіття трактувань самого питання про принципову можливість міжкультурного діалогу в силу семантичної складності розуміння та перекладу, а також відмінностей в ціннісних підставах і типах раціональності різних культур. У зв'язку з цим можна виділити, перш за все, полярність позицій радикальних постмодерністів і їхніх опонентів. Розуміння нашого власного та інших культурних світів є первинним стосовно будь-якої раціональної інтерпретації та

діалогу. Якщо ми не розуміємо повідомлення, адресованого нам, це буде означати розрив комунікації і відсутність можливості ініціювати діалог. Герменевтичний горизонт розуміння того чи іншого феномена може розділятися учасниками діалогу в тому випадку, якщо вони належать до одного і того ж культурного і мовного середовища. Їхнє перше «прочитання» тексту, народженого в межах власної культури, може бути результатом розкриття певної проблеми в загальному розумінні її змісту, що приведе до подальших зусиль з її інтерпретації. Суб'єкти діалогу можуть володіти різними рефлексивними стратегіями розкриття несхожих смислових пластів аналізованих текстів.

Культура є «форма спілкування індивідів» [27, 289]. Основою спілкування індивідів в культурі та самих культур виступає текст. М. Бахтін в роботі «Естетика словесної творчості» писав, що текст може бути представлений в різних формах: як жива мова людини; як мова, відбита на папері чи іншому носії (площині); як будь-яка знакова система (іконографічна, безпосередньо речова, дієва і т. і.). У свою чергу кожен текст по-своєму діалогічний, оскільки завжди спрямований до іншого, спирається на попередні та наступні тексти, створені авторами, які мають своє світобачення, свою картину або образ світу, і в цій своїй іпостасі текст несе сенс минулих і наступних культур, він завжди на грані [19, 18]. Саме це вказує на контекстний характер тексту, що робить його твором. За висловом В. Біблера, текст, який розуміється як твір, «живе контекстами <…> увесь його зміст тільки в ньому, і увесь його зміст — поза ним, тільки на його кордонах, в його небутті як тексту» [25, 76]. Твір відрізняється від продукту споживання, від речі, від знаряддя праці тим, що в ньому втілюється буття людини, відсторонене від нього самого. У творі втілене цілісне буття автора, яке може бути сенсом тільки при наявності адресату.

Діалог — багатозначний термін. Як вже наголошувалося, він виник в епоху античності та означав розмову, суперечку, обмін думками між двома або кількома індивідами. Згодом його значення стало більш широким: не тільки

спілкування людини з людиною, але і спілкування з різними «текстами», а через них з усім світом буття: спілкування з самим собою, зі своєю думкою, своїм внутрішнім світом, взаємодія соціокультурних світів, діалогічність в сфері науки і мистецтва, етноконфесійні взаємини та інше.

У мозаїчній ситуації постмодерну все це продукує різні песимістичні й оптимістичні прочитання шансів породження і підтримки міжкультурного діалогу. Всередині течій постмодернізму існують теоретики, які вважають можливим осягнути мову іншої культури, і автори, що підтримують протилежну точку зору, яка передбачає непроникненість іншокультурного партнера для свого погляду.

Ж. Дерріда розвинув свою стратегію діалогічних переговорів у відповідь на постійні звинувачення в крайній формі неуваги до культурної традиції та її цінностей. Він бачив деконструктивістський варіант генеалогічної стратегії як головну опозицію будь-якому типу глобальної онтотеологічної інтерпретації історії. У той же самий час, заперечуючи подібний підхід до історії, Дерріда не мав наміру відмовитися від історизму як способу переговорів з різними культурними традиціями. Він зазначає: «Деконструкція метафізичного поняття історії не означала, що для мене “немає історії”» [285, 157]. Деконструкція, як вважав Дерріда, еквівалентна постійному переговорному процесу з традицією в світлі відкритого та абсолютно непередбачуваного майбутнього. «Отже, переговори постійно знаходяться в процесі, переговори, які є ні що інше, як сама деконструкція. Це не передбачає заперечення як протиставлення між деконструкцією та чимось іншим. У самій деконструкції присутній баланс між запереченням цінностей, тем, значень, що піддаються деконструкції, і певною підтримкою, або виживанням, їхніх ефектів» [285, 16]. Дерріда інтерпретував процедуру заперечення як залежну від певного контексту, що задає свій імпульс деконструкції і збереження певних підсумків минулого. «Існують лише контексти, і тому деконструктивні переговори не можуть дати загальних правил, методів» [285, 17]. Дерріда розумів традицію як те, що складається з різних машин, що виробляють дискурс, оформлених стратегій текстотворення.

Розвиваючи власну теорію виробництва дискурсу, він починав із поглядів Д. Остіна та П. де Мана. Міжкультурний діалог постає в його прочитанні як постійний процес переговорів.

До числа опонентів радикального постмодернізму, які вважають можливою осяжність мов інших культурних світів і пошук єднаючих їх ідеальних раціональних конвенцій, належать Е. Гіденс, Р. Бернстин, Ю. Габермас та ін. Найбільш плідна серед цієї групи авторів позиція Ю. Габермаса, який обґрунтовано вважає, що тільки єдність теоретичного і практичного розуму здатна стати сьогодні опорою для інтерсуб'єктивності значущих критичних оцінок існуючого і конструктивних проектів зміни культури глобального співтовариства [287]. Дискусія між представниками різних течій постмодерної думки зачіпає безліч проблем, що стосуються перекладу культурної спадщини та надбань в міжкультурний діалогічний простір. Постійний процес переговорів між несхожими культурними традиціями повинен привести до взаєморозуміння, що дає шанс на отримання початкового базису раціонального обговорення взаємоприйнятних проблем.

Діалог передбачає спілкування, але ці поняття не тотожні: не завжди спілкування є діалогом. В «діалозі культур» мова йде про діалогічність самої істини (краси, добра), про те, що розуміння іншої людини передбачає взаєморозуміння «Я — ти» як онтологічно різних особистостей, що володіють — актуально чи потенційно — різними культурами, логіками мислення, різними смислами істини, краси, добра. «Діалог, який розуміється в ідеї культури, — це не діалог різних думок або уявлень, це — завжди «діалог різних культур» [27, 299]. Таким чином, діалог культур і є їхня взаємодія. Він являє собою різновид міжкультурної взаємодії, що передбачає активний обмін змістом культур-контрагентів при збереженні ними своєї самобутності. Діалог культур, таким чином, — це умова розвитку культури.

Як свідчать дослідження питань взаємодії культур, зміст і результати різноманітних міжкультурних контактів багато в чому залежать від здатності їхніх учасників розуміти один одного і досягати згоди, яка головним чином

визначається етнічною культурою кожної з взаємодіючих сторін, психологією народів, цінностями, що панують у тій чи іншій культурі. З чого ж має складатися це розуміння? В основі дискурсу діалогу культур, як уявляється, знаходяться дві ідеї: ідея культури як поля взаємодії та ідея єдності різноманіття культур. Кожна культура безумовна, неповторна і самобутня. У цьому — цінність кожної з культур.

Однак історичний процес свідчить, що кожна культура виникає не на порожньому місці, не відокремлено, а у взаємодії з іншими культурами. Якою би глибокою не була культура, вона не самодостатня. Необхідним законом її існування є постійне звернення до досвіду інших культур. Жодна культура не змогла б утвердитися, якби була повністю відокремлена і ізольована. У закритій системі, як стверджує синергетика, зростає ентропія — міра безладу. Але щоб існувати і бути стійкою, система повинна бути відкритою. Тому якщо культура стає замкненою, то це посилює в ній деструктивні елементи. А взаємодія з іншими культурами розвиває і зміцнює в ній творчі начала. Виходячи з цього, можна сказати, що культура — це поле взаємодії. Причому вона залишається такою на всіх етапах свого існування — як на етапі становлення, так і на етапі функціонування та розвитку.

Для культури необхідна взаємодія тому, що будь-яке нове явище в культурі виникає на стику, у прикордонній ситуації. Подібно до того, як в науці нові відкриття робляться на стику наук, так і розвиток однієї культури здійснюється у взаємодії з іншими культурами. Культура багато в чому визначається комунікацією, це система, що розвивається, джерелом руху якої є взаємодія. Взаємодія — це розвиток, розширення, що передбачає обмін, збагачення, трансформацію.

Взаємодія веде до подолання одноманітності, до реалізації різноманіття, що є ознакою стійкості. Одноманітність життєво не стійка і легко призводить до деструктивних явищ і ентропійних процесів. Одноманітні системи мають меншу кількість зв’язків між елементами, тому їхня структура легко руйнується. Тільки складні багатоукладні системи гомеостатичні, тобто стійкі, і

можуть протистояти зовнішнім впливам, і тому їхнє існування направлено до якоїсь вищої мети і стає доцільним.

Розвинена культура має багато образів, і чим складніша і різноманітніша культура, тим більше смислів вона в собі втілює. Різноманіття робить культуру певною ємністю смислів. Культура існує на основі, зрозуміло, не фізичної і навіть не соціальної, а духовної енергії, яка генерується виключно в просторі сенсу, який, в свою чергу, є тим, що підживлює культуру, наділяє і збагачує її енергією. Різноманіття, що породжується взаємодією культур, стає уособленням різних та різноманітних граней духовних смислів у культурі.

Іншою підставою дискурсу діалогу є, як видається, ідея єдності різноманіття культур. Культури багатогранні, і не буде повноцінного діалогу і взаємодії між ними, якщо вони будуть розглядатися поза їхньою єдністю. Культура діалогу будується на розумінні та визнанні єдності різноманіття культур. У світі існує безліч різних культур, і ці культури якось пов'язані між собою, тобто складають певну єдність. Абсолютно зрозуміло, що єдність культур бажана, оскільки сучасне людство зіткнулося з проблемами, що стосуються всіх людей без виключення. Разом з тим, їхня різноманітність теж важлива тому, що вона лежить в основі будь-якого розвитку. Повна культурна гомогенізація була б загрозою майбутньому. Але при всьому різноманітті різні культури єдині у своїй суті, їхня єдність здійснюється через їхнє різноманіття.

Діалог передбачає, з одного боку, відокремлене існування культур, а, з другого боку, ще й їхнє взаємопроникнення і повноцінну взаємодію. При збереженні самобутності та самостійності діалог передбачає визнання різноманітності культур і можливість іншого варіанта розвитку культури. В основі дискурсу діалогу лежать ідеї плюралізму та толерантності.

Діалог культур передбачає активну взаємодію рівноправних суб'єктів і якісь спільні культурні цінності. Діалог культур може виступати як випереджуючий фактор виникнення воєн і конфліктів, може знімати напруженість, створювати умови довіри і взаємної поваги між націями. Поняття

діалогу є особливо актуальним для сучасної культури. Сам процес взаємодії і є діалог, а форми взаємодії являють собою різні види діалогічних відносин.

Ідея діалогу має свій розвиток з глибокого минулого. Давні тексти культури Індії наповнені ідеєю єдності культур і народів, макро- і мікрокосмосу, роздумами про те, що здоров'я людини багато в чому залежить від якості її взаємин з навколишнім середовищем, від свідомості сили краси, розуміння як відображення Всесвіту в нашому бутті.

Міжкультурні взаємодії не можуть відбуватися інакше, ніж через взаємодії індивідуальних світоглядів. Найважливішою проблемою при аналізі міжкультурної взаємодії є розкриття механізму взаємодій. Два види взаємодії: пряма, коли культури взаємодіють одна з одною завдяки спілкуванню на рівні мови, та непряма, коли основною характеристикою взаємодії і є її діалоговий характер, діалог при цьому відбувається всередині культури, у складі її власних структур.

Таким чином, взаємовплив та взаємопроникнення культур є наслідком непрямої взаємодії, діалогу культури з собою, як діалогу «свого» та «чужого» (має подвійну природу). Суть діалогічності — в продуктивній взаємодії суверенних позицій, що становлять єдиний і різноманітний смисловий простір і спільну культуру. За влучним висловлюванням відомого українського культуролога Є. Більченко, «Ц*ентр і Периферія, центризм і децентрація, "сконструйована" та "приписана" ідентичність, монокультурна і полікультурна ідентичність, "Я" та "Інший"*. Дані категорії розкривають залежність моделі освіченості від антропологічного ідеалу в цілому, що, у свою чергу, є елементом загальної картини світу доби та формується на основі космологічних уявлень» [29, 28].

Діалогічні відносини, перенесені в духовно-культурну сферу, відкривають найширші можливості для міжкультурного спілкування, але в них може бути деяка небезпека, пов'язана з потенційною можливістю стерти кордони та відмінності між культурами, які беруть участь в діалозі, і тим самим позбавити його основної умови — необхідності прагнення культур до

самоідентифікації, маніфестації своєї унікальності, самобутності. У зв'язку з цим особливого значення набуває формування адекватної культурної політики, яка за можливості чітко визначала б відносини в міжкультурному діалозі. Характер діалогічних відносин на міжкультурному рівні призводить до розуміння того, що в сучасному світі діалог виявляється практично єдиною можливістю «паритетного соціуму». В умовах культурної множинності, дискурс діалогу, з його внутрішньою ідеєю рівності партнерів, стає головною врівноважуючою силою, що створює цілісність сприйняття світу, в якому кожна людина (окрема культура) може бути почута та зрозуміла.

Глобалізація є найпомітнішим, важливим та фундаментальним явищем сучасності. Одночасно сучасний світ все більше універсалізується, набуває вигляду глобальної цілісності, і, в той же час, наша епоха характеризується активізацією та посиленням самобутніх, національних елементів культури. Таким чином, об'єктивно функціонуючий простір діалогу культур є діалектично подвійним утворенням. У кожній культурі протидіють різні вектори: універсальне і локальне, національне і інтернаціональне, високе і низьке, елітарне і масове. Соціокультурна реальність розкривається тільки в умовах взаємодії різних культур, в діалозі яких можливе знаходження рівноваги та взаєморозуміння.

Американський антрополог Е. Хол поділяв культури за способом комунікації на високо контекстні (велика частина інформації передається імпліцитно) та низькоконтекстні (майже все повідомляється явно). На практиці такий розподіл значною мірою перетинається з протиставленням традиційних і сучасних культур, які асоціюються, відповідно, з культурами Сходу і Заходу. За словами Є. Більченко, «різні системи цінностей, різні антропологічні ідеали та різне ставлення до традицій в традиційних та інноваційних культурах породили дві принципово відмінні одна від одної технології виховання: *традиційну на Сході*, вихідним "продуктом" якої є людина як "член соціуму" ("гвинтик"), та *інноваційну на Заході,* що ставить за мету формування людини як індивідуальності» [29, 28].

У різні історичні епохи взаємовідношення понять «Захід» і «Схід» було різним. Протягом довгого часу ця проблема розглядалася з позицій європоцентризму, згідно з культурними, філософськими і світоглядними установками якого Європа, властивий їй духовний уклад є центром світової культури і цивілізації. Вже у Стародавній Греції з'явилося протиставлення Європи і Сходу, елліна і варвара (до останнього поняття відносилися всі народи, що жили на схід від Греції). Це було протиставлення «цивілізації» і «дикості», що згодом стало традиційним. В середні віки європоцентристська точка зору спирається на релігійні основи: найважливішим фактором духовного та політичного життя стало християнство. Культура, релігія Заходу почала сприйматися як справжня цінність, Схід же — як якесь екзотичне явище.

З часом проблема відносин Заходу і Сходу ускладнювалася, що було пов'язано з історичною мінливістю культурно-смислових меж між ними. Періодично змінювали одна одну тенденції: національно-культурного ізоляціонізму, автономізації або культурно-цивілізаційної інтеграції, відкритості культур; культурної експансії і агресії; боротьби і суперництва або діалогу. На межі XIX–XX ст., в кульмінаційний період формування колоніальних систем, Р. Кіплінг сформулював цю дилему широко відомої «формулою»: «Захід є Захід, Схід є Схід, і їм не зійтися ніколи». Але є інший шлях вирішення проблеми, позначений в поезії Гете: «Швидким струмом мудрої думки зв'яжемо Захід ми зі Сходом».

Отже, проблема взаємовідносин «Схід — Захід» має різні аспекти. В даний час все більше стверджується думка про різні шляхи розвитку культури в різних регіонах планети. З цієї точки зору, Схід і Захід — дві потужні гілки людської культури, які розвиваються одночасно, але — по-різному. На думку багатьох дослідників, Схід і Захід характеризуються різними типами світоглядів. Якщо східний шлях заснований на самоізоляції людини від світу, відходу у внутрішнє духовне життя, то західний спрямований на інтенсивне пізнання людиною зовнішнього світу і активний вплив на нього. У західній філософії з'являється ідея буття, у східній — ідея небуття. Істинне знання в

західній філософії мислиться як наукове осягнення істини і логічне її оформлення. «Східний розум нехтує цією манерою мислити, вважаючи її повільною і неартистичною. Він передбачає шлях поетичних зворотів мови і зміни фантастичних образів. Обравши цей шлях, він не потребує проміжних посилів. Тонкі невловимі вигини думки, як би за помахом чарівної палички, призводять його відразу до нового яскравого поданням, до якого він ніколи б не міг дійти шляхом холодного логічного міркування» [161, 51].

Мистецтво Сходу відрізняється більшою недомовленістю, таємничістю, символічністю. Знаменним є те, що багато явищ західного модерністського мистецтва навіяні саме Сходом, його символікою, умовною образністю. Саме умовність відрізняє національні театри Сходу, мистецькі твори, скульптури і архітектурні споруди відрізняються яскравою декоративністю, витонченістю форм. Своєрідний живопис Сходу, наприклад, специфічний синтез живопису, графіки, поезії та каліграфії представляє китайське «мистецтво пензля». У творах, що належать до традиційних жанрів східного живопису, немає ні прямої, ні зворотної перспективи: у художника ніби немає певного місця в світі, він у ньому розчинений.

Різняться етичні й естетичні установки Сходу і Заходу: східна етика спрямована на споглядальність, консерватизм, аскетизм, в той час як західна — на активність, ліберальність, евдемонізм і утилітаризм. Для Сходу характерна строгість поведінкових регулятивів, повага до звичаїв і традицій, для Заходу — прагнення до соціальної творчості, прискорений темп життя, розхитування традицій.

Але існує і певна паралельність культурного розвитку країн Сходу та Заходу. Культурологами і мистецтвознавцями встановлено збіг деяких художніх канонів у східному і західному мистецтві (наприклад, іконометричні пропорції в живописі та скульптурі), ідентичність певних періодів розвитку культури (наприклад, і Схід, і Захід мали епоху Ренесансу, але виражалася вона в різних формах) тощо. Відтак, Захід і Схід — це різні соціокультурні парадигми, які протягом століть і тисячоліть співіснують між собою, борються

одна з одною, взаємодіють та впливають — прямо чи побічно — одна на іншу, але в процесі історичного протистояння так і не подолали семантичного «паралелізму», взаємної неперекладності, символічного протистояння, політичної, філософської, релігійної, художньої опозицій.

Як би не зближувалися між собою Захід і Схід, завжди знайдуться цінності і норми, які гранично поляризують семантичні поля Сходу і Заходу. Але як би далеко не відстояли одна від одної культурно-смислові системи Заходу та Сходу, вони завжди залишаються пов'язаними між собою. Дихотомія Захід — Схід є необхідним компонентом будь-якої культурної рефлексії і культурологічного знання, що доводять хибність шляху уніфікації відмінностей, прагнень уявити конкретні культури автономними і несумісними одиничними феноменами.

Культурні взаємодії та інтеграція Заходу і Сходу цілком можливі й приймають у дійсності різноманітні конфігурації. Можливо сказати, що діалог культур — це рівноправна взаємодія культур, заснована на взаємному порозумінні у всіх його аспектах — мовному, соціокультурному, аксіологічному, творчому та інших, що є метою діалогових відносин і основою соціокультурного розвитку. Діалог стає все більш необхідною формою спілкування, умовою розгортання міжгрупових, міжособистісних, міждержавних, міжкультурних відносин.

На сьогодні існує думка, що світ наближається до альтернативної моделі поведінки, яка виникає на шляхах кореляції західного і східного світогляду. Думки про створення альтернативного типу цивілізації, що поєднує в собі цінності Заходу і Сходу, мають чимало прихильників. У культурологічному плані під «Заходом» мається на увазі європейська і американська культура, під «Сходом» — культури країн Центральної, Південно-Східної Азії, Близького і Далекого Сходу, Північної Африки. Діалог культур був і залишається головним процесом в розвитку людства: протягом століть і тисячоліть відбувалося взаємозбагачення культур, з яких складалася унікальна мозаїка єдиної людської цивілізації. Постіндустріальна цивілізація буде перехідною стадією і формою,

контури якої проступають нині і можуть бути описані як переддень майбутнього глобального світу. На цій стадії, можливо, відбудеться своєрідна конвергенція цивілізацій Сходу і Заходу, в результаті якої виникне свого роду конфедерація цивілізацій, а не єдина планетарна цивілізація.

Діалог культур — це проникнення в систему цінностей тієї чи іншої культури, повага до них, подолання стереотипів, бо діалог передбачає активну взаємодію рівноправних суб'єктів. Західний тип цивілізаційного і культурного розвитку сформувався в Європі в епоху Відродження, Реформації і Просвітництва. Ядром системи цінностей, на яких заснована західна цивілізація, став прискорений техніко-технологічний прогрес. Характерні риси західного типу — це швидка зміна техніки і технологій, що провокують науково-технічні революції та змінюють ставлення людини до природи, до засобів виробництва і суспільного розвитку. Основні віхи в історії західної цивілізації: досвід античної демократії, становлення парадигми теоретичних наук, сформована в епоху європейського середньовіччя християнська традиція з її уявленнями про особистість, з концепцією гуманістичної моралі і розумінням людського розуму як створеного за образом та подобою Бога, а тому здатного як до раціонального розуміння сенсу буття, так й до ірраціональної есхатології.

У Новий час завершилося формування світоглядних установок, що визначили подальший розвиток техногенної цивілізації. Західна цивілізація ототожнюється з епохою становлення ринкових капіталістичних виробничих економічних відносин та буржуазно-демократичних форм правління, становлення громадянського суспільства і правової держави. Вся західноєвропейська цивілізація орієнтована на зміну і розвиток зовнішніх умов, вона «екстравертивна», тобто звертається назовні. Комфортом житла, транспортних засобів, телекомунікаційних систем та іншими благами весь світ в більшості зобов'язаний техногенній цивілізації Заходу. Для соціальної динаміки західної культури характерні такі процеси, як стрибки, ривки, нерівномірність, що супроводжуються катастрофою старої системи цінностей, а також політичних і економічних структур, що призводять до швидкого

формування та зміни типу особистості в суспільстві. Західна культура проголошує динамізм, орієнтацію на новизну, утвердження гідності та поваги до людської особистості, індивідуалізм, установку на автономність особистості, раціональність, ідеали свободи, повагу до приватної власності і прав людини.

Західному типу культури дослідники протиставляють східний тип, який, як вже писалося вище, отримав назву «традиційного суспільства» і включає в себе багато типів культур та субкультур. Геополітично Схід ідентифікується в широкому сенсі як культури країн Індії, Китаю, країн мусульманського світу. У східних духовних культурах велика увага приділяється практиці управління вітальними й ментальними оболонками людини, розробці способів подорожей свідомості, його трансценденції і виходів за межі об'єктивного світу. На Сході існувала й досить потужна аналітична філософська традиція, позбавлена містицизму. Наприклад, в Китаї величезну роль грав схоластичний тренінг, спрямований на оволодіння традиційною культурною спадщиною через вивчення класичних текстів (канонів) та традиції їх коментування.

На Сході не було того розуміння політичних, громадянських та особистих свобод, яке склалося в Європі після XVII ст., але разом з тим тут присутнє виразне розуміння свободи в метафізичному розумінні, свободи від своїх слабкостей та затьмарених станів свідомості. Бути вільним тут означає жити у відповідності зі своєю власною природою, бути самим собою. Східні філософські вчення не ворожі ні раціональності, ні духу свободи, ні цінностям особистісного розвитку та самовдосконалення. В основі західної культури знаходиться культуротворча підстава, яка, з одного боку, сходить до християнської релігії, а з іншого — до античної культури. У східних культурах немає єдиної культуротворчої підстави, адже в основі фундаменту кожної з них закладені ті чи інші власні релігійні течії та світогляди. Тому, кажучи про діалог західної і східних культур, ми маємо на увазі діалог культур Заходу і окремо взятих культур Індії, Китаю, Японії, Ірану, Далекого Сходу тощо.

Китайська цивілізація вважається автохтонною, тобто вона виникла автономно і незалежно від зовнішніх запозичень в 5–2 тис. до н. е.

Представники науки — інтелектуали — займали офіційні посади в Китаї на відміну від середньовічної Європи. Вони складали невід'ємну частину державного апарату, який характеризувався, насамперед, консервативністю і традиційністю, основним завданням якого була підтримка закону, порядку та, що важливо, соціальної гармонії. Наприклад, порох, компас, друкарський верстат були винайдені в Китаї задовго до того, як вони з'явилися в Європі, але європейське суспільство виявилося більш сприятливим середовищем для стимулювання і підтримки динамічного та інноваційного зростання сучасної науки на ранніх стадіях її розвитку.

У конфуціанстві суспільство вважалося частиною Природи і підпорядковувалося єдиним законам еволюції в системі «людина — суспільство — природа». Правитель, згідно з конфуціанською традицією, особисто відповідав за оптимальне функціонування суспільства, оскільки був посередником в даній системі. Головний принцип — даоський принцип недіяння проти природного «у вей», сенс якого полягає в тому, щоб не заважати, не протидіяти законам Природи, бо все робиться в результаті природного ходу закономірно обумовлених подій. Стрімкий розвиток буддизму в I ст. н. е. призвів до виникнення чань-буддизму в Китаї, синтезу індійської гілки Махаяни з даосизмом і частково з конфуціанством. Основна увага в чань-буддизмі приділяється співвідношенню «людина — свідомість — психіка», в якому світ розглядався створюваним кармою живих істот. Реальне буття людини проходить в ілюзорному світі, сансарі, і вихід з нього — досягнення звільнення, нірвана — є основною метою буддійського вчення.

Ідеї коеволюції більш повно відображені в даосизмі. Людина розглядається як єдине психо-соматичне ціле, не поділене на духовну і матеріальну складові. У центрі уваги даосизму знаходяться природа, космос і людина, однак ці початки осягаються не раціональним шляхом, а за допомогою прямого понятійного проникнення в природу існування. Метою мислення, за даосизмом, є «злиття» людини з природою, космосом, адже вона є їх частиною. На особливу увагу заслуговує членування природи у Сюнь-цзи,

найвизначнішого послідовника Конфуція. За Сюнь-цзи, людина є частиною природи і її вищим проявом. У цілому, для китайського розуміння природи характерне сприйняття людини, природи і космосу як єдиного цілого.

Конфуціанська та буддійська культури несуть в собі величезний гуманістичний потенціал, формуючи гармонійну людину. Специфіка становлення духовного світу людини вже в I тис. до н. е. була відзначена тим, що тут йшов активний пошук оптимального співвідношення інтересів держави, суспільства і людини на основі гнучкого поєднання управління з мораллю для успішної коеволюції природи та суспільства. Згідно з конфуціанськими уявленнями, модель майбутнього світу повинна символізувати гармонійну єдність всіх існуючих цивілізацій. Це передбачає поміркованість в почуттях і бажаннях, відмову від будь-яких екстремальних вчинків, тобто дотримання принципу «золотої середини», за яким можна уникнути насильства та зберегти мир.

Культури Сходу та Заходу є різні за методами і засобами пізнання світу, за ціннісною орієнтацією і основним світоглядним установкам, але, з іншого боку, вони, доповнюючи одна одну, утворюють загальну світову культуру, в якій ці два (а насправді значно більше) культурних ареали гармонійно пов’язані один з одним. Діалог культур та цивілізацій вже йде і може стати інструментом і основною формою досягнення взаєморозуміння, консенсусу та згоди, коли всі його учасники об’єднані спільним прагненням створити світоустрій, новий світовий порядок, який в усіх відношеннях був би кращий за сучасний.

Взаємодія Заходу і Сходу з неминучістю призводить до холістичного, цілісного бачення світу. Цілісність і несуперечливість світоглядної системи забезпечується «багаторівневістю», що полягає в сходженні від матеріалістичного до ідеалістичного «шару» цілісної методології; від явних до дуже прихованих феноменів буддійської гносеології. На відміну від кантіанського агностицизму, холізм, в якому розвинена свідомість людини здатна осягати явні, приховані і дуже приховані феномени, пропонує філософам оптимістичну гносеологію. Розвиток і трансформація свідомості повинні

забезпечити, з одного боку, епістемологічні сходження від явного до дуже прихованого, а з іншого — виникнення методологічних новоутворень.

Сьогодні масова західна культура виступає засобом уніфікації поведінки на всій земній кулі. Відбуваються зміни соціальних, політичних, економічних, духовних основ життєдіяльності людей. Якщо основним досягненням західної цивілізації визнавалася індивідуалізація людини — формування вільного, автономного і відповідального індивіда, то в даний час автономний індивід майже витіснений масовим індивідом суспільства споживання. За допомогою масової культури формуються не тільки іміджі і стереотипи, але і спосіб життя в цілому, ідентифікаційні моделі і світоглядні установки, уніфікована ментальність. Людина є самоорганізуючим породженням еволюційної взаємодії і взаємопроникнення біологічної і соціальної форм матерії, а також — взаємодії наших тілесних і духовних начал в динаміці часу і інформації. Істотний вплив на становлення і розвиток людини надає коеволюція соціобіологічних і соціокультурних середовищ. Сучасна людина є плід тривалої взаємодії коеволюції цих середовищ. Історична динаміка соціокультурних процесів стала однією з істотних причин породження різноманіття культур і цивілізацій.

Вражаюче економічне зростання далекосхідних держав (Китай, Південна Корея, Японія) актуалізує ряд проблем, пов’язаних з осмисленням результатів, тенденцій і перспектив розвитку світової спільноти, для якої сьогодні характерна глибока інтеграція в усіх сферах міжкультурного співробітництва. Вивчення еволюції музичних традицій країн далекосхідного регіону є актуальним як з точки зору дослідження їхнього функціонування в рамках сучасного історико-культурного процесу, так і з точки зору осмислення культурної дифузії, глибинної інтеграції культур.

1.2. Методологічні підходи у дослідженні музичного мистецтва Китаю в умовах міжкультурної взаємодії Захід — Схід

Теоретичною базою представленого дослідження послугували праці з теорії діалогу в галузі філософії культури (Г. Батищева, В. Біблера, М. Бубера,

Г. Буша, У. Еко, М. Злочевської, Л. Столовича), теорії комунікації (О. Берегової, Т. Колокольцевої). Теоретико-методологічну основу дослідження склали теорії М. Бахтіна і Л. Карсавіна, що дозволяють розкрити діалогічну сутність культури. Використання герменевтичного підходу сприяло виявленню смислових особливостей діалогу культур. При аналізі генезису і еволюції діалогу культур як культурного феномена був застосований історико-генетичний метод. У процесі дослідження сутнісних сторін і виявлення елементів діалогу культур як цілісності, що самоорганізується, в дисертації використовувалися дескриптивний і системний методи. При розгляді особливостей культурної взаємодії в умовах глобалізації був застосований аксіологічний метод, що дозволяє виявити ціннісні орієнтири і перспективи взаємодії локальних культур в рамках культурної уніфікації.

Існує також ряд підходів, що характеризують методологію аналізу сутності діалогу: онтологічний, гносеологічний, антропологічний, герменевтичний, феноменологічний, аксіологічний, екзистенційний, соціокультурний та інші. Зупинимося на деяких з них. Онтологічний — пов'язаний з дослідженнями німецьких філософів І. Канта, І. Фіхте, Ф. Шеллінга, Л. Фейєрбаха, І. Гердера та інших, які зверталися до проблем суб'єкта та міжсуб'єктних відносин; слід виділити думки І. Гердера про взаємодію культур в процесі формування культурного різноманіття. Гносеологічний підхід проаналізований у працях М. Бубера. Звертаючись до міркувань Платона, Бубер приділяв особливу увагу діалогу як «беззвучній розмові з самим собою». У процесі мислення людина ставить запитання «певній внутрішній інстанції і вона відповідає» [34, 148]. У той же час вчений визначає діалог як «мислення між Я і Ти», в цьому випадку «недостатньо мислити іншого об'єкта думки», необхідно сприймати його «як особистість, якій належить і діяльність мислення» [34, 150]. У даному дослідженні з точки зору гносеологічного підходу розглянуто приклади перекладів для саксофону пісень «На схід від сонця» і «Східна прохолода» Чжана Сяолу, та стародавньої інструментальної народної мелодії «Море любові» Ду Маньцяо, сповнених

філософських роздумів на фоні природи та подібного діалогу «з самим собою» про сенс життя.

У теорії М. Бубера позначений і герменевтичний підхід, що спирається на цілісно-духовне переживання, яке осягає якусь таємницю, і що висловлюється «лише цією мовою», що доступна «слухові» і «поглядові» сприймаючого. М. Бубер обґрунтував положення про діалогічність мистецтва, художньої культури. Слід зазначити і концепцію В. Біблера, який розглядає діалог як взаємодію позитивно налаштованих протилежностей, різних логік, в результаті чого формується нова культура спілкування. В. Біблер звертає увагу на багатоаспектність діалогу і глибину його проникнення в сутність досліджуваних явищ. Особливе значення для теорії культури має його думка про те, що «в діалозі культур йдеться про діалектичність самої істини» [27, 291]. У музичних творах, як пізнанні внутрішньо суперечливої сутності явищ об'єктивного світу, процесів їх виникнення, розвитку та зникнення, діалектичний метод переконливо відображено засобами тембрової колористики у п'єсах «Птахи і море» Сюй Чжипіня, «Доли, гори та місяць» Чу Ван Хуа, «Медитація» Лі Маньлуна.

Наступним етапом став соціокультурний підхід, що має інтегративний характер, який розкрито в працях М. Бахтіна, М. Бубера, В. Біблера, А. Баткіна, М. Кагана та інших філософів. М. Бахтін проблеми діалогу відносить передусім до сфери культури. Сутність культури в його концепції починається зі сфери діалогових взаємин. Це форма спілкування людей різних культур. Для Бахтіна «культура є там, де є дві (як мінімум) культури і <…> самопізнання культури є форма її буття на межі з іншою культурою» [19, 85]. Діалог культур — це пізнання іншої культури через свою, а своєї — через іншу шляхом культурної інтерпретації та адаптації цих культур одна до одної. Зіставляючи іншу культуру зі своєю, людина краще розуміє цінність і своєрідність власної культури (поема «Шовковий шлях» Хуань Ань Луня, переклади вокальних дуетів В. А. Моцарта для саксофону композитором Інь Чжи Фа).

Міжкультурний діалог є дуже складним, бо він передбачає необхідність зрозуміти голос автономного партнера. Цей тип діалогічних відносин базується на перенесенні бачення індивідуального або колективного партнера в чужорідний контекст. У цьому випадку інтерпретація — специфічний тип рефлексивного розуміння партнера в контексті чужої мови. Як успішно показали У. Куайн, Д. Девідсон, М. Уайт і У. Еко, інтерпретація завжди являє собою спробу «сказати майже те ж саме» (У. Еко), результуючи у відносній апроксимації до думки, висловленої іншою мовою. Маючи справу з партнером з іншої культури, ми повинні рефлексивно зрозуміти в межах власного герменевтичного горизонту онтологію його світу, весь набір образів і схем, категорій і цінностей, які він використовує. Тільки після цього ми в змозі перейти до інтерпретації намірів партнера і зробити раціонально зрозумілим його бачення проблеми. Раціонально мотивована відповідь іншокультурному партнеру повинна пройти через схоже коло операцій, і, слідуючи таким шляхом, ми рухаємося до нового раунду міжкультурного діалогічного «конфлікту інтерпретацій». Складність розуміння інокультурного партнера породжує дискусію щодо можливості досягти адекватного розуміння іншої культури.

Повертаючись до саксофонних творів композиторів Китаю, зауважимо прагнення виконавців до відтворення тонкощів національного колориту засобами імітації звучання національних інструментів сони, піпи, сяо і застосування для цього специфічних прийомів звуковидобування, характерних для національних інструментів. У підсумку, виконання таких творів національними та «інокультурними» саксофоністами приводить до виникнення різноманітних трактувань, інтерпретацій музичних образів і варіантної множинності творів.

Д. Ваттімо вважає, що герменевтична перспектива, створена М. Гайдеггером та Х.-Г. Гадамером, відкриває дорогу до розуміння міжкультурного діалогу, який не має меж постійного процесу. У той же час, він пропонує переглянути версію герменевтичного підходу до діалогу, що

базується на сучасному досвіді радикальної іншості культур, які відрізняються від західної. Герменевтична підстава часто розглядається як така, що задає співіснування тотожності і радикальної інакшості, завдяки фінальному горизонту Буття. У подібній перспективі початковий досвід радикальної інакшості повинен бути в кінцевому підсумку трансформований в єдність, що дозволяє ідентифікуватися з явленням Буття. У досягненні «єдності в інакшості» більш значна роль належить, мабуть, не самим авторам, а виконавцям саксофонних творів композиторів Китаю, необхідною якістю яких стають їхній універсалізм в питаннях технічної досконалості та здатності до експериментування.

У великих історичних масштабах найважливішою реальністю міжцивілізаційного діалогу є єдність його просторових і часових характеристик (хронотоп) діалогу. Незважаючи на різноманітність підходів до досліджень культури, в їхній зміст все глибше включаються властивості простору і часу, установка на осягнення її цілісності через форму континууму як проектно вираженого утворення. У гуманітарній науці ці тенденції всебічно розкрив М. Бахтін в теорії хронотопу, де відбувається «злиття просторових і часових прикмет в осмисленому і конкретному цілому. Час тут згущується, ущільняється, стає художньо зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу» [16, 240]. Час, згідно з такою логікою, виявляється засобом освоєння простору, його розширення і смислового поглиблення. А з іншого боку, простір дозволяє конкретизувати розвиток подій через форму часу.

Хронотоп забезпечує відповідність діалогу звичній картині світу, координатам його ідентифікації. Від стійкості хронотопу залежать передбачуваність, сенс, правила діалогу, тобто, в останньому підсумку, його зрозумілість і продуктивність для учасників (навіть якщо це культурний конфлікт). Широкий діалог, що постійно йде в культурі, здійснюється на основі циркуляції в суспільній свідомості різних ідей, світоглядних і ціннісних установок. Основний результат культурного діалогу: природне перетікання (філіація) ідей, їхній взаємовплив, засвоєння або відторгнення розуміння

партнера або супротивника. У цьому сенсі діалог культур не може протиставлятися їхньому конфлікту.

У сучасному світі уявлення про діалог як тотальний процес, що охоплює все буття людини, виявилося особливо поширеним. Увагу філософів все частіше привертає мистецтво, тому що в ньому сподіваються знайти ті форми людських відносин, які були втрачені в реальному житті. Художнє пізнання людини становить особливий інтерес для філософії, тому що мистецтво пізнає людину не однобічно, а в цілісному його бутті, більш того, в діалозі зі світом. Потреба в людському єднанні з вищої духовністю реалізується тільки специфічним чином — у стосунках з мистецтвом. Протиріччя між абстрактними ціннісними нормами, які складають особливість світу повсякденності, що керують людиною в її життєдіяльності та створенням артефактів, які є об'єктами поклоніння, долаються, якщо розглядати ціннісні пріоритети в безпосередньому контакті глядача з творами мистецтва. Основу діалогу як форми художньої комунікації становить поняття «ставлення». «Діалог-ставлення» визначає собою механізм здійснення художньої комунікації, де проявляються властивості кожної зі сторін: глядача і творів мистецтва. Концепція діалогу вважає діалогічну дію як взаємовідношення сторін, кожна з яких має суб'єктну якість: обидва комуніканти (художник і глядач) є суб'єктами дії. Людина, стаючи глядачем, розкривається в своїй людській якості, а твір, вступаючи в діалог з глядачем, розкриває свої комунікативні можливості ідеального посередника. У сенсі комунікативності твору (продукту композитора) — виконавця — слухача необхідною стає індивідуальна енергетика виконавця, коли до виконавської техніки додається й його акторський хист.

Результатом художнього діалогу визнається пізнання, розуміння, співчуття, співпереживання, розкриття нового, катарсис, співтворчість, досягнення духовної спільності тощо. В теоріях, що інтерпретують сутність діалогу в мистецтві, знайшов своє вираження загальний стан культури XX–XXI століть. У цей час проблема автономності особистості набуває особливо

гострого характеру. Це пов'язано, перш за все, з такими змінами в духовному житті, як поява засобів масової інформації, технізація, звуження рамок можливостей індивідуальної ініціативи. Починається процес стирання індивідуальності, заміна її стереотипами і стандартами масової свідомості. Тому, перспективним напрямом в дослідженні діалогу культур є дослідження проблеми справжнього спілкування між людьми, його відмінністю від простого обміну інформацією.

Слід враховувати два самостійних напрями розвитку діалогу в просторово-часовому соціокультурному континуумі: діахронний і синхронний. Перший відноситься до історико-культурного рівня розвитку суспільства. Навіть на невеликій часовій дистанції можуть бути значні зміни характеристик середовища, інформаційного поля і т. і. У зв'язку з цим змінюються цінності, з'являються нові уявлення, формується інший рівень самосвідомості суб'єктів діалогу, умов його здійснення. Другий напрямок пов'язаний з синхронним розвитком діалогу в просторі, що включає в себе інший комплекс проблем. Питання про його культурно-історичну визначеність залишається, але на іншому рівні і в іншій формі. Наприклад, проблема діалогу Захід — Схід, яка мала прояв ще в давнину, істотно змінилася в наш час. Захід і Схід — парна категорія, якою виражено одночасно і єдність культури, і її дихотомію — розділеність на відмінні одну від одної, а багато в чому і принципово відмінні моделі культурної ідентичності. Захід і Схід одночасно визнають і в той самий час взаємовиключають одне одного, втілюючи діалектику єдності і множинності культури як складного цілого.

Взаємовпливи елементів музичної культури Сходу та Заходу проявились у взаємній цікавості та широкому пізнанні фольклорної та професійної композиторської творчості. Завдяки взаємним зусиллям у педагогічній, композиторській, виконавській, суспільно-музичній сферах саксофоністів Китаю (Лі Маньлуна, Лі Юйшена, Ван Ювея) та Заходу (Пола Броді, Ю. Василевича, Клода Делангля та ін.) ці методи стали пріоритетними в процесі поєднання синхронного (у взаємній асиміляції сучасного досвіду) та

діахронного діалогу (пізнання засобами пропагування давніх музичних інструментів та зразків народної творчості географічно віддалених культур). Засобами музичного мистецтва діалог культур Сходу та Заходу вийшов на значно вищий рівень комунікації та інтеграції кращих зразків своєї національної музики (давньої та сучасної) у світове виконавство.

Будь-яка культура має просторово-часову орієнтацію. Дихотомія Захід — Схід проявляється у всіх культурах, що пов'язано з космогонними моментами: схід і захід сонця, інших світил, символіка народження і вмирання всього живого, циклічність всіх природних і космічних процесів, що свідчить про глибину взаємозв'язку Заходу і Сходу, їхню приховану діалектику. У культурах, міфології різних народів Схід символізує початок, весну, народження, оновлення, воскресіння, наступ майбутнього («світло зі Сходу»). Відповідно Захід асоціюється з кінцем, осінню, завершеністю, підбиттям підсумків.

Про одночасність існування різних культур як реального феномену повсякденного буття сучасної людини, міркує В. Біблер: «типологічно різні культури <…> втягуються в одночасний і духовний простір. <…> Культури Європи, Азії та Америки «товпляться» в одній і тій же свідомості, їх ніяк не вдається розташувати по «висхідній» лінії» [24, 32].

Постійно обговорюваною проблемою в рамках діалогу культур є взаємовідносини «Схід — Захід». Різні аспекти цього діалогу (методологічні, соціально-психологічні, естетичні, духовно-етичні) не раз ставали предметом розгляду в роботах вчених. Так, наголошуючи на необхідності коректної постановки питання в антитезі «Захід — Схід», М. Каган і Є. Хілтухіна виділяють такі рівні вивчення даної проблеми: виявлення діалектики загального, особливого і одиничного; принцип історизму; вивчення відмінностей, зворотним процесом якого є «інтерпретація самої можливості взаємодії художніх культур Заходу і Сходу» [95, 139]. Концепція діалогу повинна бути зрозуміла не просто як звичайне джерело інформації, але і як засіб, що дозволяє більш глибоко вивчити особливості іншого, і на цій основі

прийти до свого саморозуміння, але вже на іншому, якісно новому рівні. «Діалог культур може бути інтерпретований у світлі філософської теорії спілкування як взаємодія суверенних, рівноцінних і унікальних суб'єктів, що веде до утворення якоїсь спільноти (практичної і духовної), не позбавляє самостійності і самобутності кожного суб'єкта, але об'єднує їх в цілісну органічну систему» [95, 139].

У роботах Т. Григор'євої діалогічна концепція взаємовідносин художніх культур Заходу і Сходу отримує обґрунтування в принципі додатковості [70]. На її думку, художні культури Заходу і Сходу є одним цілим, в якому є дві частини, що доповнюють одна одну. Вони потрібні одне одному при всій своїй протилежності, подібно до існуючої в далекосхідній культурі дихотомії «інь» і «ян». Через ці категорії визначається схожість і взаємоперехідність культур. «Схід і Захід — та єдність протилежностей, яка є умовою всякого існування нормальної життєдіяльності цілого <…> Немає Сходу без Заходу і немає Заходу без Сходу — одне допомагає іншому усвідомлювати себе. Доповнюючи один одного, Схід і Захід самопізнаються один в одному» [70, 227].

Художня практика попереднього століття дала чимало прикладів взаємодії східної та західної традицій мистецтва: в літературі — Г. Гессе і Дж. Селінджер, в театрі — А. Арто, у просторовому дизайні — Дж. Нельсон. Звертаються до східної тематики і композитори XX ст. — Г. Малер, О. Мессіан, К. Штокгаузен та ін. Органічний синтез східного і західного початків спостерігається у представників національних композиторських шкіл колишніх республік «радянського Сходу» (А. Хачатурян, К. Караєв, Г. Канчелі та ін.). У сучасній культурі, не тільки в академічній і елітарно-авангардній, але і в pop-art'і, постійно відбувається процес дифузії східних і західних традицій.

Інтерес до музичної культури народів Далекого Сходу цілком зрозумілий. Тут інтенсивно відбувається сплав східної і західної культур. Сьогодні є всі підстави стверджувати, що прогрес азіатських країн, обумовлений розширенням їхніх економічних, культурних і політичних зв'язків з країнами Заходу, перетворює Азіатсько-Тихоокеанський регіон (Китай, Японія,

Республіка Корея) в новий центр науки, політики, економіки, новий ареал цивілізації поряд з євро-атлантичним ареалом [246].

У розгляді цих питань істотним є обговорення такого поняття, як «музична культура європейського типу», що дозволяє побачити розвиток нових тенденцій в музичній культурі країн Заходу. Встановлювана типологізація цілком правомірна, оскільки порівняльне вивчення східної і західної культури, як вказувалося вище, отримало глибоке методологічне обґрунтування в роботах учених, що представляють різні галузі гуманітарного знання. А. Кребер, досліджуючи «історичну конфігурацію» розвитку європейської музики і відзначаючи її інтернаціональний характер, описав цю культурну модель таким чином: «З епохи раннього Середньовіччя західноєвропейська музика є якоюсь істотною єдністю. Її розвиток від унісонного до дискантного співу і далі до контрапунктної поліфонії; її шлях від октавного співзвуччя до співзвуччя на основі квінт і кварт <…> поступовий розвиток почуття гармонії <…> відхід від майже позбавленого ритму церковного співу і нове твердження ритму в якості складового елементу музики; удосконалення музичних інструментів, народження чисто інструментальної музики і поява такого важливого чинника, як тембр оркестровки» [120, 604–605]. Аналіз історичного розвитку професійної музичної культури в європейських країнах, починаючи з епохи раннього середньовіччя, дозволяє виявити процес становлення музичної культури на території цих країн, переміщення центрів музичної культури, стадій росту всередині кожної країни, розвиток сформованих жанрів, форм і оволодіння новими.

Тенденції взаємодії західної та східної культур розглядаємо в дисертації у виявленні жанрово-стильових параметрів саксофонної творчості композиторів Китаю початку XXI ст., що характеризується тяжінням до західноєвропейської музики у перекладах творів світової класики. Так, Інь Чжи Фа на прикладах барокової музики запровадив виконання засобами ансамблів саксофоністів творів зі складною поліфонічною технікою; на прикладах вокальних дуетів Моцарта розвинув у сучасному дуетному саксофонному виконавстві вміння

передати нюанси особливостей вокального звуковедення і показати значення тембру людського голосу як найважливішого засобу музичної виразності. Серед перекладів творів національної музики для джазового виконання в дисертації розглядається творчість Ду Енн Тьяо, який намагається наблизити академічний та естрадний напрями виконання і також асоціативно наслідує тембри національних інструментів.

В аспекті взаємодії культур Захід — Схід у роботі розглянуто також особливості музичної мови композиторів: Чжана Сяолу, Ля Хуан Чжи у створенні оригінальних авторських творів для саксофону; засновника жанру концерту для саксофону в Китаї Чу Ван Хуа; автора китайських балетів Хуан Ань Луна. Музична мова проаналізованих творів характеризується виробленням системи образної символіки, «звукописанням» засобами саксофонних тембрів у створенні картин природи, підтексту неспішних філософських роздумів про сенс буття, що асоціюється з творчістю європейських та китайських композиторів, а також з давніми національними традиціями Китаю.

Проникнення протягом досить тривалого часу елементів західноєвропейської музичної культури (починаючи від системи освіти і форм організації концертного життя до створення творів в академічних жанрах європейської музики) дозволяють не тільки констатувати факт взаємодії художніх культур Сходу і Заходу, але зробити більш суттєві висновки про діалогічні процеси, які постійно відбуваються в світовій культурі.

Як відомо, система професійної музичної підготовки в країнах Далекого Сходу орієнтується на європейську: у всіх столичних центрах і великих містах існують консерваторії. Відкрито оперні театри, працюють симфонічні колективи. Відмінною особливістю міжнародного музичного життя, починаючи з середини XX ст., є входження в нього музичних культур азіатських країн. Порівняльне вивчення історико-культурного розвитку країн східного регіону дозволяє більш глибоко розкрити закономірності формування світової музичної культури, а також показати своєрідність професійної музичної культури в

контексті соціокультурних процесів досліджуваних країн даного регіону, їхньої цивілізаційної та глобальної спільності.

Аналіз сучасного стану музичної культури країн Сходу в контексті міжкультурних взаємодій дозволяє розглянути динаміку розвитку їхньої музично-культурної традиції як дифузний процес. Сьогодні можна спостерігати, як окремі форми музичної культури в процесі природного входження цих країн у світове культурне співтовариство видозмінюються, орієнтуючись на європейські зразки. Одночасно необхідно відзначити, що і західна культура активно вбирає культурні досягнення Сходу.

На інтенсивні контакти з Європою країни Далекого Сходу вийшли в середині XIX ст. Для Китаю це був період Опіумних війн (1840–1842, 1856–1858, 1860 рр.). Значущим чинником впливу європейської культури на культуру країн далекосхідного регіону з'явилася діяльність християнських місіонерів. Знайомство з новою релігією зумовило й ознайомлення із західною музичною традицією. З відкриттям християнських церков одночасно відкривалися курси нотної грамоти, де вивчалися європейський нотний лист, церковний спів, гра на європейських музичних інструментах. Іншим джерелом поширення західної музики було створення духових оркестрів за запозиченим зразком. Їхніми керівниками були французи і німці, які працювали в Китаї і Японії.

Значний вплив на розвиток професійної музичної культури країн Далекого Сходу мали представники культури Російської імперії. Через події Жовтневої революції 1917 р. багато хто з них змушені були виїхати за межі країни, зокрема в Китай. Відомо, що в перших симфонічних оркестрах початку XX ст., що діяли в Харбіні, Шанхаї, працювали російські музиканти.

Велике значення для знайомства з європейською музичною традицією мали гастрольні поїздки видатних музикантів Європи і США. З кінця XIX ст. деякі музиканти з Китаю стали навчатися в країнах Європи і в США.

Музично-творча картина європейської музичної культури XX ст. уявляється складною і різноманітною. Її внутрішні проблеми пов'язані з постромантичними тенденціями, що проявилися, в цілому, в художній культурі

на межі XIX–XX ст. Різні течії модернізму визначали обличчя європейської культури того періоду. Важливим складовим її елементом були явища позаєвропейської практики. Процеси глобалізації, розвиток сучасних комунікаційних засобів багато в чому пояснюють ці тенденції. Художнє світовідчуття народів східних країн вплинуло на всі сфери духовної культури Європи в XX ст. Дослідження В. Конен, Н. Шахназарової [264], Г. Шнеєрсона [270] та ін. дозволили виявити різні грані культурних контактів європейських митців з філософським і поетичним доробком далекосхідної культури.

К. Дебюссі був у числі тих перших композиторів, хто під впливом східної музики піддав свою художню манеру радикальному перегляду. Відмінною рисою стилю композитора стали вишукані, з найтоншою зміною пастельно-ніжних відтінків, чергування барвистих акордових плям, чуттєва принадність темброво-гармонійних комплексів, посилення фонічного та сонорного боку акордового звучання. Виникнення дивовижного за новизною і барвистістю імпресіоністського стилю, поза яким неможливий розвиток європейської музики XX ст., дослідники пов’язують із впливом східної музики на музичну мову К. Дебюссі (В. Конен). Привабливими стають звукові кольори інструментальних ансамблів східних культур.

Провідною тенденцією в європейській композиторській практиці XX ст. стає дедалі більше значення ударних інструментів, які, як відомо, грають велику роль в музичному мистецтві народів Сходу. Свій розвиток знаходить і традиція імітування східних тембрів інструментальними засобами європейського оркестру. У творчості лідерів «авангарду» далекосхідна філософія і музика стала підставою для пошуку свого стилю, своєї оригінальності. Вони витягають з позаєвропейської музики риси, що відповідають їхнім особливим прагненням: темперації, що виходить за межі європейської напівтоновості; найскладніші вільні ритми, в порівнянні з якими європейська класична ритміка здається дещо неточною; особливо сонорні ефекти, що не збігаються з тембровою впорядкованістю звучання класичного оркестру та ін.

Значний інтерес авангардистів до східної культури пов'язаний з їхнім прагненням відновити втрачену рівновагу між суб'єктивним і об'єктивним началами творчості. Увага цих авторів до ідей чаньської філософії розглядається як реакція на тенденції західної музики XX ст., на надмірну інтелектуалізацію музичної мови, найбільш яскраво виразилася в «поствеберніанській» творчості. Зближення європейського стилю XX ст. з традиціями східної культури проявляється в сукупності різних складових. Зазначені особливості в системі музично-виразних засобів в китайській та європейській музичній культурі дозволяють ще раз сказати про взаємовплив східної і європейської музичних культур і підкреслити діалогічний характер процесів, що відбуваються на прикладах творчості сучасних композиторів Чжана Сяолу, Ля Хуан Чжи, Чу Ван Хуа, Хуан Ань Луна (див. підрозділ 3.2).

В дисертаціях сучасних дослідників Сун Жуй Луна [225], Сун Яньін [228], Ван І [41] та інших розглядаються питання українсько-китайських культурних і музичних зв'язків у відповідності до проблем взаємодії культур «Схід — Захід».

Так, у дисертації Сун Жуй Луна «Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю» (2014) доведено, що у першій третині XX ст. в Харбіні в наслідок активізації чергової хвилі міграційних процесів було утворено велику спільноту українців (понад 40 тис. осіб), яка відіграла важливу роль у становленні професійного музичного життя міста і сприяла формуванню його інституалізації. Це явище стало унікальною невід'ємною частиною музичної культури всього українського зарубіжжя.

У роботі показано, що розвитку культурних взаємин Харбіна з Україною сприяли політико-економічні та історико-культурні передумови: посилення після Жовтневої революції політичних та ідеологічних переслідувань інтелігенції і, як наслідок, висилки або добровільної еміграції, будівництво Росією трансманьчжурської магістралі «Китайської Східної залізниці» для налагодження транспортних зв'язків. Будівництво, охорона та обслуговування спільного стратегічного об'єкта посприяли створенню необхідної матеріальної,

просвітницької, культурної та кадрової бази для активного розвитку культурних взаємин.

Спираючись на матеріали аналізу харбінських російсько- та україномовних періодичних видань 1900–1930-х років («Харбинский вестник», «Заря», «Концерты. Музыкальное образование», «Новая жизнь», «Новости жизни», «Русский голос», «Харбинские ведомости», «Слово», «Засів», «Далекосхідна газета», «Окно», «Рубеж», «Театр и искусство», «Далекий Схід»), документальних джерел Харбіна (Центрального державного історичного архіву, Харбінського Центрального архіву Оперного театру, Хейлундзянського Архіву Музичного товариства), та матеріали виставок Історичного музею харбінських євреїв, реконструйовано панораму музичного життя міста першої третини XX ст.: концерти харбінського симфонічного оркестру, вистави театру Російської опери, театру оперети та музично-драматичних труп, діяльність камерних інструментальних колективів, духового та джазового оркестрів, аспекти педагогічної діяльності окремих музикантів. Частково реконструйовано та залучено до наукового обігу матеріали про діяльність видатних, але маловідомих музичних діячів з України, які розгорнули в Харбіні різноманітні мистецькі проекти: скрипалів Олександра Дзигара, Володимира Трахтенберга, віолончеліста Олексія Погодіна, диригентів Степана Кукурузи, Еммануїла Меттера, Давида Гейгнера, про діяльність знаменитого першого струнного квартету Китайської Східної залізниці, учасники якого були родом з України, простежено їхні подальші долі після окупації Харбіна Японією. Разом вони заклали у Харбіні потужну виконавську та музично-педагогічну базу і дієво посприяли виходу сольних виконавців та виконавських колективів на кращі світові сцени.

Віднайдено та введено до наукового обігу давні афіші, які з документальною достовірністю дозволили встановити хронологію та репертуар концертів, іменний склад ряду колективів.

Доведено, що створивши мережу музичних освітніх закладів — музичних шкіл, технікумів, училищ та Вищої музичної школи імені Глазунова —

українські та російські емігранти заклали у Харбіні потужні основи для розвитку професійної музичної освіти Китаю. В умовах соціокультурного континууму Харбіна музичне мистецтво характеризується діалогом з традиціями своєї національної батьківщини.

Визначено специфіку життя української емігрантської інтелігенції Харбіна, яка відрізняється від аналогічного явища в Європі: залишаючись в ідеологічно незалежному «своєму» середовищі, харбінські митці-емігранти мали можливість не лише зберігати і пропагувати свою культуру, але й легально розвивати її. Визначено також роль музичної еміграції Харбіна у становленні та розвитку музичного життя міста.

У дисертації Сун Яньін «Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю» (2016) доводиться, що після проголошення Китайської Республіки (1912) у Китаї активізувались культурні взаємини з європейськими країнами, а також з Росією, Білоруссю та Україною. Розвиток міграційних процесів, економічної та політичної взаємодії Китаю з цими народами сприяли інтенсивному обмінові культурними кадрами та активній діяльності педагогів і майстрів оперної сцени.

Вивчення культурних взаємин показало, що багатолітня діяльність окремих українських та білоруських співаків привела до поступового прищеплення у Китаї європейських традицій співу і, в підсумку, — створення китайської академічної вокальної школи. Життєвість та ефективність творчих методів білоруських та українських співаків підтверджує тезу про створення там вокальної школи, що продовжує свій розвиток вже у четвертому поколінні.

Завдяки діяльності майстрів вокального мистецтва Б. Гмирі (Україна), В. Шушліна (Білорусь), у світі вокального мистецтва Китаю з’явилось багато неперевершених майстрів оперної сцени. Багато з них стали гордістю країни і затребувані в кращих оперних театрах світу.

Заглиблення у дослідження даної проблематики показало множинність сприйнятих у китайському вокальному мистецтві європейських традицій. Це спонукало обмеження дослідницьких пошуків у зосередженні, в основному, на

одному з найбільших явищ — створенні та розвитку у Китаї однієї з кращих в країні школи Володимира Шушліна, який працював там понад тридцять років.

У роботі здійснено комплексне дослідження процесу становлення у Китаї професійної вокальної освіти та розвитку школи європейського академічного співу, досліджено передумови та вивчено етапи еволюції вокальної освіти у Китаї, визначено форми впливу на розвиток академічного європейського співу у Китаї найважливіших, зокрема, українських співаків та педагогів. Для визначення внеску в розвиток вокальної освіти Китаю розглянуто основні напрями їхньої діяльності.

Важливий вплив мала активна гастрольна діяльність українських майстрів оперного мистецтва Л. Беспечної, Л. Липковської, О. Шеманського, П. Лавровського та білоруського співака В. Шушліна.

Історико-музикознавчий аналіз специфіки розвитку вокальної освіти у Китаї показав, що у першій половині XX ст. для організації китайського оперного театру сформувалась гостра потреба у підготовці національних професійних кадрів. Розвиваючи національне мистецтво співу, музиканти Китаю були відкритими для вивчення європейського досвіду.

Вивчення етапів еволюції вокальної освіти у Китаї визначило велику допомогу українських та білоруських співаків у проникнення в Китай традицій європейського оперного співу шляхом відкриття музичних шкіл та приватних вокальних студій, викладання академічного співу у китайських консерваторіях. Важливим у цьому процесі стало проведення публічних лекцій співаком Б. Гмирею. Після утворення КНР, орієнтуючись на досвід та методичну допомогу Радянського Союзу, базою для професійної підготовки китайських співаків стали відкриті у 1940–1950-х рр. 8 консерваторій.

Досліджено етапи тридцятилітньої виконавської, педагогічної та методичної діяльності у Китаї Володимира Шушліна. Вивчено принципи його методики активно-пасивного дихання, за якою були виховані наступні покоління найзнаменитіших китайських співаків, зокрема Чжоу Сяоянь, Лан Юйсю, Юй Ісюань, Си Ігуй, Шень Сян та ін., котрі продовжили розвиток

методичних принципів у своїх послідовниках та виховали наступну плеяду співаків світового рівня.

Спираючись на висловлювання Го Шучжень та Лан Юйсю про практичне застосування і розвиток у своїй творчості методичних положень Шушліна і Шень Сяна, зроблено висновок про заснування Шушліним у Китаї високопрофесійної вокальної школи та її спадкоємності у наступних поколіннях. Підтвердженням цьому став аналіз практичного застосування його положень співаками вже у четвертому поколінні. Доведено, що учні його учнів особливо затребувані як провідні солісти кращих театрів світу: Чжан Лі Пін завоювала визнання кращої у світі виконавиці партій Чіо-Чіо-Сан Дж. Пуччіні, а в Китаї — Дездемони Дж. Верді та головних партій в операх Лей Лея «Сі Ші» та Чжана Цзиньаня «Червоноармійські загони на озері Хунху»; У Біся зуміла до найвищого рівня розвинути поєднання техніки belcanto і китайської національної манери співу, завдяки чому стала лауреатом Міжнародного конкурсу імені П. І. Чайковського (2002); Лян Нін стала першою співачкою Китаю, що виступала на сценах театрів Метрополітен-опера, Ла Скала та Віденської опери, визнана кращою китайською виконавицею європейського вокально-симфонічного репертуару і вже понад 20 років є однією з найбільш затребуваних співачок світу; Дільбер Юнус за своє мистецтво отримала пожиттєвий контракт в оперному театрі Хельсінкі та звання «національного надбання фінської нації».

Аналіз матеріалів найбільших міжнародних конкурсів останніх десятиліть показав нечувано високий відсоток участі і перемог в них китайських співаків. Показане значне посилення їхньої уваги до міжнародних конкурсів в Україні.

У дисертації Сунь Яньін визначено множинність засвоєних китайськими співаками форм інтеграції європейських традицій співу у вокальну школу Китаю: європейського класичного співу, бельканто, традицій російської та італійської оперних шкіл, російського та українського камерного мистецтва, що поєдналися у методиці викладання та виконавській манері провідних китайських виконавців. Узагальнюючи цей досвід, вони зуміли об’єднати кращі

досягнення європейського мистецтва і китайського національного співу. В результаті, всього лише за декілька десятиліть, до кінця XX ст. у Китаї було створено могутню, високопрофесійну вокальну школу, що показала на практиці свою ефективність. Доведено, що школа Шушліна сприяла адаптації у Китаї кращих традицій російської та італійської вокальних шкіл. Шень Сян розвинув і запровадив ці досягнення в китайську культуру. На шляху інтеграції європейських традицій співу у вокальну школу Китаю непрямий вплив мали школи педагогів М. Клімова та Н. Ірецької (російська та італійська), та С. Габеля (російська, українська та італійська). Таким чином, у китайській вокальній школі поєднано досягнення кожної з цих шкіл, а створення Шень Сяном і Го Шучжень на їх основі та методичних принципах Шушліна власних методик вивело китайське вокальне мистецтво на світовий рівень.

У роботі Ван І «Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї XX — початку XXI століття в контексті розвитку міжнаціональних зв'язків» (2017) досліджено аспекти розвитку музично-педагогічної та концертної діяльності в контексті взаємодії українських та китайських митців. Дослідження проявів міжнаціональної співпраці дало можливість виявити приклади тривалої і плідної роботи у Китаї українських співаків та педагогів академічного співу, які відіграли значну роль у становленні та розвитку професійного вокального мистецтва Китаю періоду XX — початку XXI ст.

У фундації основ цього процесу великий внесок зробили перші українські співачки, що працювали у Китаї: Л. Беспечна (працювала у Китаї в 1905–1911 рр.), М. Машир (1921) та Л. Липковська (1923), які в українському музично-драматичному театрі Харбіна виконували, крім творів європейської класики, провідні партії в операх українських композиторів С. Гулака-Артемовського і М. Лисенка та народні пісні й солоспіви Я. Лопатинського, Д. Січинського, М. Лисенка.

Знаковою подією державного рівня стали гастролі у Китаї видатного українського басу — Б. Гмирі (рубіж 1956–1957 рр.), з якими пов'язано початок

близького знайомства китайської аудиторії з високопрофесійним співацьким і педагогічним мистецтвом українських майстрів.

З метою систематизації діяльності та оцінки значення ролі Б. Гмирі в галузі українсько-китайської співпраці і розвитку вокального мистецтва Китаю, на матеріалах періодики Пекіна, Шанхая і Тяньцзиня та опублікованих щоденників співака здійснено аналіз його творчості, місце і значення поезій Т. Шевченка та докладний ретроспективний аналіз концертної та лекційно-методичної роботи у Китаї. Провідні професори вокального мистецтва Китаю (Ін Са Пен, Лю І Суань, Лю Сі Ань та Лі Ци Шу) вважали його виступи педагогічною допомогою для китайських вокалістів. Вони оцінювали його діяльність співака, інтерпретатора творів, лектора, педагога і методиста як найважливіше комплексне явище в розвитку музичних зв'язків Китаю та України, що мало значний вплив на розвиток китайського вокального мистецтва.

У дослідженні Ван І систематизовано висловлені під час лекцій у Китаї положення Гмирі, зокрема такі як: дикція, робота над диханням, ритміка, особлива увага до виконання фермат, розуміння законів мови і вокального слова, розстановка головних акцентів у тексті, створення художніх образів співаком в оперній виставі, трактування музичних творів і виявлення головного, про що хотів сказати композитор, культура та емоційний стан співака, необхідність постійної самоосвіти та продуманого режиму дня. На основі цих положень виявлено аспекти специфіки методичних принципів його виконавського стилю.

У лекціях виділено рекомендацію Гмирі обов'язкового виконання народних пісень (яких у його виконавському репертуарі понад 300; саме він висунув ідею про створення у Києві Музею української народної пісні) і концертуючим співакам, творчість яких вже стала добре відомою, і студентам вокального відділу консерваторій, підкреслюючи, що кожна пісня — це місток дружби між народами різних країн. У цій думці закладена сутність громадянської позиції Гмирі про те, що виконання народних пісень різних

народів під час концертів постає одним з найбільш дієвих способів внеску співаками власної часточки в загальну справу миру на всій землі.

Здійснений на основі матеріалів періодичних видань та особистого інтерв'ювання аспектів діяльності Е. Летягіної, О. Жаровської, С. Леонтієвої, Г. Усової та І. Красиліної засвідчив приклади проявів масштабної різнобічної культурної співпраці України та Китаю в роки незалежної України, зокрема, дав можливість висвітлити та підсумувати результати їхньої концертної і методико-педагогічної роботи. Е. Летягіна, що працювала у Тяньцзині, Шанхаї, Гуаньчжоу та Внутрішній Монголії упродовж 1995–2003 рр., присвятила себе педагогічній роботі. Застосовуючи власний багатолітній досвід і науково-обґрунтовані методи українських професорів Г. Поліванової та Ю. Рейдер, вона зуміла розвинути унікальні особливості кожного голосу і значно піднести рівень підготовки китайських студентів, яких у неї навчалось понад 200. Здійснено аналіз її участі у складі журі музичних конкурсів разом із зірками світового вокального мистецтва (Є. Нестеренко, Чжоу Сяоянь, Клаудіо Дездері, Олена Олівейра, Роберт Уайт та ін.), що засвідчує про глибоку повагу і визнання її досягнень в Україні та далеко за її межами: пам'яті Ф. Шаляпіна «Голоси над плесом» (Росія), Міжнародного конкурсу молодих голосів (Італія), Міжнародного конкурсу оперних співаків у Нінбо (Китай), телевізійного Міжнародного конкурсу-фестивалю «Південний експрес» (Україна). За високі досягнення і особливий внесок у справу розвитку та зміцнення братерської дружби з народами колишнього Радянського Союзу Летягіну нагороджено «Премією Дружба», золотою медаллю і Почесним знаком «Трудова слава». Вона стала єдиною українкою, удостоєною державної китайської відзнаки «Steed Awards» в галузі телевізійної індустрії і музики.

Львівський педагог О. Жаровська (працювала у Шанхаї, Нінбо, Усі та Лешані у 2003–2005, 2012–2014 рр.) виявила себе у концертній та педагогічній діяльності. У концертно-виконавській роботі важливим стало її виконання творів української музики і виступи в концертах на честь роковин Т. Г. Шевченка із сольними програмами романсів та арій з опер на тексти поета, для

участі в яких готувала також виконання творів на слова Шевченка разом зі своїми учнями.

Проаналізовано різнобічність методико-педагогічної роботи, що проявилась у проведенні відкритих занять для усіх бажаючих на теми подолання технічних труднощів при виконанні вокальних творів. Виявивши пріоритетність серед китайських співаків не оволодіння технічними навичками, а сам пошук і роботу над індивідуальністю свого голосу, вона присвячувала свої заняття темам вивчення будови органів співацького апарату, вироблення правильного дихання та ін., цікавинкою серед яких було спів на «*рр*» на найвищих нотах твору. Також її діяльність проявилась у проведенні індивідуальних занять з педагогами вокального відділу інституту і, таким чином, організації для них проходження курсів підвищення кваліфікації; у підготовці своїх учнів до місцевого конкурсу молодих виконавців (її учень Чень Кайлун став переможцем); в організації концертів своїх учнів з творів європейської та української класики; у сприянні продовження навчання найбільш талановитим учням лешанського Музичного інституту на вокальному факультеті у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка.

Було розглянуто також аспекти діяльності співачки і педагога з Києва Софії Леонтієвої (працювала у Пекіні упродовж 2004 — початку 2005 рр.), метою якої було здійснення концертної діяльності з творів європейської класики та виконання пісень, у т. ч. українських. Досліджено специфіку напрямів проведення її майстер-класів: робота над правильною дикцією та розспівування за системою вправ професора А. Кравченко, що допомагає пом’якшити і зміцнити голосові зв’язки, попередити перевантаження голосу та вилікувати горло від передвузликового стану.

Ганна Усова (працює на вокальному факультеті університету Чжан Цзя Дзе в м. Хунань від грудня 2014 р.) — академічна та естрадна співачка з Донецька. Діяльність Усової в Китаї є важливою у контексті продовження розвитку традицій всебічної підтримки китайською державою України та окремих її громадян і є прикладом зміцнення китайсько-українських

культурних взаємин та допомоги українськими спеціалістами в розвитку професійного вокального мистецтва як однієї з культурних галузей в Програмі розвитку Китаю.

Досліджено гастрольний тур у Пекіні та Цзинані (2009) Ірини Красиліної спільно з китайським співаком Лю Бінцяном. Цей тур став першим прикладом спільної гастрольної праці українських та китайських виконавців у Китаї. Розглянуто проведення Красиліною майстер-класів у Таяньському університеті з питань техніки виконання, інтерпретації творів і щоденних вправ над вдосконаленням техніки вокалізації.

Діяльність Е. Летягіної, О. Жаровської, С. Леонтієвої, Г. Усової та І. Красиліної має важливе значення як продовження розвитку в Китаї досягнень української вокально-педагогічної школи, приєднання України до культурного життя Азіатського регіону, поглиблення культурно-освітнього потенціалу Китаю в рамках документів, затверджених з метою зміцнення стабільних взаємин дружби і взаємовигідної співпраці, що відповідають інтересам Китаю та України.

Отже, дисертації Сун Жуй Луна, Сун Яньін, Ван І стали вагомим внеском у розробку проблем міжкультурного діалогу як чинника розвитку музичного мистецтва Китаю.

Історія розвитку китайського музичного мистецтва для духових інструментів охоплює декілька тисячоліть. Вбираючи риси музичної культури народів, що входили до складу китайської держави (ханьців, маньчжурів, монголів, уйгурів, чжурчженів, тибетців тощо) та постійно синтезуючи їх, китайська музика від самого початку своєї багатовікової історії зазнавала і переживала також впливи різних релігійних вчень та музичних традицій сусідніх східних азіатських народів — Кореї, Індії, Монголії, Японії тощо.

За популярністю у сучасному музичному світі, завдяки наспівності, силі звучання, багатоманітності звукової палітри, імпровізаційній податливості та надзвичайній ритмічній рухливості, саксофон серед багатьох інших інструментів до кінця XX ст. став одним зі світових лідерів. У просторі

китайської музичної культури про це засвідчують різноманітні феномени: організовано численні академічні та джазові оркестри з використанням саксофонів; тотальне звернення до цього інструмента в композиторській практиці; відкриття класів гри на саксофоні у музичних навчальних закладах; видання книжок, енциклопедичних видань, довідників та періодичних журналів про саксофон; організація регіональних та міжнародних фестивалів та конкурсів; влаштування всесвітніх конгресів саксофоністів.

Найбільш масштабними сучасними працями, де розглядаються проблеми міжкультурного діалогу та розвитку саксофонного мистецтва в Китаї, стали праці Ті Чхуо, Лі Маньлуна, Ге Мена, Ду Енн Тьяо, Лі Юйшен, Янь Цзя Сан.

У праці Ті Чхуо «Нова історія китайської музики» (2000), що видана в Пекіні у двох томах [235], вперше окремий великий розділ присвячено явищу саксофонного мистецтва у Китаї. Важливим видається виділення автором окремого розділу у дослідженні проблеми розвитку саксофонного мистецтва в Китаї у виданні, робота над яким здійснювалась в час, коли ця галузь музичного мистецтва у Китаї ще тільки знаходилась біля витоків професіоналізації, а робота відділів саксофону в консерваторіях країни лише проектувалася, і ще не було створено жодної національної школи гри на саксофоні.

У монографії акцентується тенденція кінця XX ст., що проявилась у надзвичайній популярності зарубіжної саксофонної музики в Китаї і у прагненні великої кількості китайців професійно навчатися гри на саксофоні. Вказано на всезростаючу увагу до інструмента і активізацію руху серед китайської молоді (у зв’язку з великою недостатністю своїх спеціалістів) здобувати відповідну освіту за кордоном. Здійснено огляд діяльності перших китайських професійних саксофоністів у створенні національного репертуару, серед яких увагу зосереджено, головним чином, на двох аспектах: на розгляді постаті композитора Фань Шенці, творчість якого проявилася у перекладах для саксофону найбільш популярних національних мелодій, а також на початковому етапі концертної діяльності Лі Маньлуна, який популяризував

твори європейської класики шляхом особистих перекладів найбільш відомих та улюблених інструментальних творів. Ті Чхуо вдалося вперше спрогнозувати величезний розвиток у Китаї саксофонного мистецтва на початку XXI ст.

Праці Лі Маньлуна «Китайська мелодія. Виконання народних мотивів на саксофоні» [133], «Саксофон. Щоденна практика» [134], «Управління звуком у класичному саксофонному виконавстві та стилі» [135] та для практики естрадного виконавства — «Закон гри на саксофоні» [132] вперше були видані в Пекіні у 2008–2011 роках і до теперішнього часу, як справді дуже актуальні, вже перевидані багатьма європейськими та азіатськими мовами. Усі праці, як роботи першого професійного китайського саксофоніста, що навчався за кордоном, створено як навчальні посібники. Вони містять багато практичних порад та практичних завдань і є універсальними для оволодіння навичками гри на усіх різновидах саксофону. Відзначаємо як найбільш важливий аспект цих праць, — вперше у китайській літературі зосередження уваги автора на використанні для практичних занять прикладів виключно китайської національної музики.

Вершиною його теоретико-методичної діяльності стала праця «Управління звуком у класичному саксофонному виконавстві та стилі» (Пекін, 2012), яка в питаннях роботи над навичками, технікою гри та секретами оволодіння багатством тембрового звучання визнана кращою в Китаї. Згадана праця Лі Маньлуна в сучасній методичній літературі для саксофону вважається кращою й серед усіх інших, існуючих у світовій практиці. Виділяючи особливу цінність праці «Управління звуком у класичному саксофонному виконавстві та стилі», яка ґрунтується на матеріалах особистої практики та багатолітнього досвіду виконавської та педагогічної діяльності, а також творчого спілкування з провідними саксофоністами світової сучасності, професор саксофону Чжан У дав їй найвищу оцінку як першої у Китаї дуже серйозної та успішної спроби розробки нової теми.

Теоретичні праці Лі Маньлуна отримали найширшого визнання серед професійних саксофоністів. Це сприяє пильному та глибокому їх вивченню

виконавцями та студентами усіх китайських навчальних закладів та музичних закладів світу. За вагомий внесок у педагогіку та методику викладання гри на саксофоні китайські музиканти вважають його гідним лідером у викладацькій та науковій діяльності.

Переслідуючи упродовж багатолітньої практики мету найширшого оволодіння мистецтвом гри на саксофоні, Лі Маньлун у різні роки створив й ряд інших праць, серед яких: методичні роботи «Соло на саксофоні», «Збірка класичних музичних творів у виконанні на саксофоні», виданих видавництвом «Молодіжне музичне виконавство», а також серію методичних збірок «Саксофон. Щоденна практика». Ця збірка як навчальний посібник, що включає практичні завдання, є універсальною в сенсі пропозиції вправ, розташованих за ступенем складності для оволодіння навичками гри на усіх різновидах саксофону: сопрано, альт, тенор і баритон. До кожної групи вправ запропоновано теоретичні роз'яснення та рекомендації.

На підставі широкої практики естрадного виконавства Лі Маньлунем створено праці «Закон гри на саксофоні» та «Колекція найбільш відомих музичних творів для саксофону». Крім того, під редакцією «Видавництва народної музики» та Центральної музичної консерваторії він видав праці «Саксофонне виконавство на VCD» (виконавство на відео-компактних дисках), «Щоденна практика гри на саксофоні», «Китайська мелодія. Виконання народних мотивів на саксофоні», «Усім подобається соло на саксофоні», «Виконання музики для саксофону в інструментальному дуеті».

Запропоновані видання являють собою серію навчальних посібників про методи навчання, оволодіння професійними методами підготовки та містять докладні поради їхнього застосування на практиці. Праця «Китайська мелодія. Виконання народних мотивів на саксофоні» вже була перевидана видавничими компаніями Великої Британії та Німеччини і принесла велику практичну користь для західноєвропейських саксофоністів у виконанні чарівливої китайської народної музики та розуміння її особливостей.

Праця Ге Мена «Трансплантація саксофона в китайську музичну культуру XX століття» (2014 р.) присвячена дослідженню ідеї трансплантації як відображення однієї з форм взаємодії культур [72]. Автор обґрунтовує унікальність саксофонного мистецтва Китаю, що масштабно почало розвиватися лише в останніх роках XX ст. і користується визначенням терміну «трансплантації», використаного у дослідженнях історичного розвитку російської літератури X–XVII ст. видатним російським філологом та мистецтвознавцем Д. Лихачовим. Згідно із спостереженнями Лихачова, культурні явища пересаджуються, трансплантуються на новий ґрунт і тут продовжують самостійне життя в нових умовах, а іноді в нових формах, подібно до того, як пересаджена рослина починає жити і рости в нових обставинах.

У роботі Ге Мена досліджено особливості перенесення саксофонного мистецтва на китайський культурний ґрунт. Показано, що після тривалого періоду ізоляції і свідомого заперечення чужих культур в період «культурної революції», саксофон отримав найширшого розвитку в Китаї у період відкритості і реформ. Досліджено специфіку життя цього культурного явища в різних історичних умовах. Докладно проаналізовано діяльність у Китаї провідних майстрів саксофонного мистецтва, що відвідували Піднебесну у 2000–2010 роках: французького професора К. Деланже, професора Токійської академії мистецтв Нобуйа Сугава та знаменитого японського джазового виконавця Масато Хонда. Автор доводить роль саксофонного мистецтва в культурному розвитку китайської держави як дуже важливого знаряддя міжкультурної інтеграції.

У 1997 р. Ду Енн Тьяо захистив кандидатську дисертацію на тему «Світ саксофону» [83], де дослідив особливості розвитку у саксофонному виконавстві Китаю перекладів та аранжувань творів європейських та американських композиторів. Особливу увагу в роботі дослідник приділив темі перекладів для саксофону класичних прикладів китайської народної пісенної та інструментальної музики. На матеріалах музичних ілюстрацій дисертації він

опублікував збірку власних перекладів «Китайський квартал» (1998) [80], багато з яких у концертах виконав особисто. Розкриваючи за посередництвом саксофону тонку чарівливість китайських національних народнопісенних та інструментальних мотивів, Ду Енн Тьяо активно сприяє інтеграції кращих зразків китайської національної музики у світове виконавство.

В аспекті адаптації саксофону в національну музику Китаю найбільшу цікавість являє собою праця Ду Енн Тьяо «Мистецтво саксофону». Її особливу актуальність зумовила спрямованість тематики роботи, присвячена проблемам індивідуального підходу джазових китайських саксофоністів до виконання аранжувань з творів національної музики. «Мистецтво саксофону» являє собою практичний курс розвитку у саксофоністів елементів джазової імпровізації. У даній праці ці закономірності систематизовано у вигляді окремих вправ. Особливе значення в роботі має друга частина, присвячена поєднанню закономірностей джазової імпровізації з типовими особливостями національних китайських ладів та мелодійних зворотів. У практичних вправах другої частини Ду Енн Тьяо пропонує ряд етюдів, створених на основі пентатоніки, характерного для китайської музики тематизму і відповідних гармонічних послідовностей.

Лі Юйшен, як один з найвидатніших серед китайських саксофоністів виконавець, як концертуючий саксофоніст-практик, педагог і професор Сичуаньської консерваторії, декілька останніх років своєї творчої та педагогічної діяльності присвятив створенню теоретичних праць. Так з’явилися його дослідження «Саксофон у Китаї» та «Досліджуйте багатство звучання саксофону» (Шанхай, 2013). Також були видані його навчально-методичні праці: «Практика використання видів вібрато на саксофоні» і «Виконання концертних етюдів для альта-саксофону та фортепіано Чарльза Кесленда» (Пекін, 2013 та 2014) [137–141].

Підручник, створений Ян Цзя Саном, має важливе історичне значення як перша, створена в даній галузі педагогами Китаю праця для тих, хто лише розпочинає вивчати мистецтво духового виконавства. Його «Школа гри на

саксофоні» [279] — це підручник для початкового курсу навчання, який має логічну структуру. У підрозділі «Сімейство саксофонів» подано загальну характеристику сопранових, альтових, тенорових і баритонових саксофонів, а також короткі відомості про ті різновиди інструменту, які вживаються менше: саксофон-сопраніно та бас-саксофон.

Отже, вивчаючи науковий доробок китайських дослідників, можна констатувати, що вони плідно працюють в напрямі оновлення теорії та історії культури, зокрема розвитку музичної культури Китаю та його складової — саксофонного мистецтва — у контексті взаємозбагачення культурних зв'язків України і Китаю. Спільність стратегій національної політики зумовлює єдність провідних принципів: гуманізму, передачі досвіду попередніх поколінь наступним, вимоги збереження національного і вивчення інонаціонального, орієнтації на спільні або схожі етнічні цінності, врахування умов полікультурності, діалогу культур, інтеграції культурних надбань у світовому музичному просторі.

Метою нашого дослідження стало в найширших міжнаціональних контактах показати взаємодію китайських саксофоністів з майстрами України, США, Канади, Австралії, Західної та Східної Європи. У зв'язку з недослідженістю у Китаї цих важливих аспектів, у роботі розкрита велика участь провідних зарубіжних саксофоністів, зокрема українських, у розвитку саксофонного мистецтва Китаю; у проведенні ними великої кількості концертів у Китаї; а також надана неоціненна допомога у запровадженні та відкритті в навчальних процесах консерваторій перших в Китаї відділів саксофонної гри; у їхній допомозі в організації та проведенні міжнародних конкурсів та конференцій на теми саксофонного мистецтва, у проведенні майстер-класів та здійсненні особистого навчання китайської молоді, у їхньому сприянні в отриманні навчання або продовження освіти у кращих спеціалістів вищих музичних закладів Європи та Америки. При цьому, одне з важливих місць відведено аналізу взаємодії китайських саксофоністів з провідними

українськими педагогами та виконавцями, а також вивченню ступеня поширення в Китаї українського саксофонного репертуару.

Висновки до першого розділу

Необхідність дослідження проблеми діалогу культур є наслідком суперечливих процесів, що відбуваються у сучасному суспільстві, коли головною умовою співіснування людства є діалог між культурами з його іманентною спрямованістю на рівність і партнерство, забезпечення культурної стабільності, збереження цивілізації взагалі.

Проблему діалогу культур розглянуто у дослідженнях з філософії, культурології, соціології, філософської антропології, мистецтвознавства. В основу дискурсу діалогу культур покладено дві ідеї: ідея культури як поля взаємодії та ідея єдності різноманіття культур. Зроблено висновок, що культура — це поле взаємодії на всіх етапах свого існування: становлення, функціонування та розвитку.

Розглянуто ряд проблем, пов'язаних з осмисленням результатів, тенденцій і перспектив розвитку світової спільноти, для якої характерна глибока інтеграція в усіх сферах міжкультурного співробітництва. Вивчення еволюції музичних традицій цих країн є актуальним і з точки зору дослідження їхнього функціонування в рамках сучасного історико-культурного процесу, і з точки зору осмислення культурної дифузії, глибинної інтеграції культур.

У різні історичні епохи взаємовідношення понять «Захід» та «Схід» було різним. Сьогодні все більше стверджується думка, що Схід і Захід — дві потужні гілки людської культури, що розвиваються одночасно, але по-різному. Існує й певна паралельність культурного розвитку країн Сходу та Заходу. Таким чином, Захід і Схід — це різні соціокультурні парадигми, які впродовж тисячоліть співіснують, змагаються одна з одною, взаємодіють та впливають одна на іншу.

Враховано два самостійних напрями розвитку діалогу в просторово-часовому соціокультурному континуумі: діахронний і синхронний. Захід і Схід

— парна категорія, коли одночасно визнають і взаємовиключають одне одного, втілюючи діалектику єдності і множинності культури як складного цілого.

Взаємовпливи елементів музичної культури Сходу та Заходу проявились у взаємній цікавості та широкому пізнанні фольклорної та професійної композиторської творчості. Завдяки взаємним зусиллям у педагогічній, композиторській, виконавській, суспільно-музичній сферах саксофоністів Китаю (Лі Маньлуна, Лі Юйшена, Ван Ювея) та Заходу (П. Броді, Ю. Василевича, К. Делангля та ін.), засобами музичного мистецтва діалог культур Сходу та Заходу вийшов на значно вищий рівень комунікації та інтеграції кращих зразків своєї національної музики (давньої та сучасної) у світове виконавство.

Аналіз сучасного стану музичної культури країн Сходу в контексті міжкультурних взаємодій дозволив розглянути динаміку розвитку їхньої музично-культурної традиції як дифузний процес. Сьогодні можна спостерігати, як окремі форми музичної культури в процесі природного входження цих країн у світове культурне співтовариство видозмінюються, орієнтуючись на європейські зразки. Водночас необхідно відзначити, що і західна культура активно вбирає культурні досягнення Сходу.

Дослідження з проблеми міжкультурного діалогу та розвитку саксофонного мистецтва в Китаї розглянуто на прикладі праць Ті Чхуо, Лі Маньлуна, Ге Мена, Ду Енн Тьяо, Лі Юйшена, Ян Цзя Сана та в дисертаціях дослідників Сун Жуй Луна, Сун Яньін, Ван І, які стали вагомим внеском у розроблення проблем міжкультурного діалогу як чинника розвитку музичного мистецтва Китаю.

РОЗДІЛ 2
САКСОФОННЕ МИСТЕЦТВО У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ КИТАЮ

2.1. Особливості розвитку музичного мистецтва духових інструментів Китаю в контексті історії національної філософії і культури

Музична культура Китаю є однією з найстародавніших у світі. Історія розвитку китайського музичного мистецтва для духових інструментів охоплює декілька тисячоліть, проте, пройшовши довготривалий шлях свого розвитку, інструмент саксофон в ній з'явився дуже пізно — лише у самому кінці XIX ст., а розвиток професійного саксофонного мистецтва — виконавства, методики викладання гри та створення власного репертуару національними композиторами отримав справжнього поступу лише з початком XXI ст.

Розглянемо розвиток китайської духової музичної культури, який розподіляємо за п'ятьма періодами. Перший історичний період охоплює справді тривалий проміжок часу і пов'язується з розвитком музичного мистецтва при дворах численних династій імператорських родин, які правили тут від незабутніх часів аж до початку XX ст. — часу повалення влади останньої імператриці Цисі і утворення у 1911 р. Китайської республіки.

Другий період розвитку музичного мистецтва для духових інструментів пов'язуємо з роками існування Китайської Республіки (1912–1949) до початку «культурної революції», який вперше характеризується відкриттям музичних навчальних закладів — музичних шкіл, училищ, консерваторій та музичних факультетів при університетах. Саме цей період позначений зародженням у Китаї професійного музичного мистецтва і епізодичної появи саксофону.

Третій період — роки «культурної революції» (1966–1976), відомий як час тотального гальмування поступу музичного мистецтва, майже до повного занепаду у всіх його сферах і музичного мистецтва зокрема. Європейські та загальносвітові джерела в політичному та соціальному аспектах характеризують рух цього періоду як «одну з найбільших соціальних та культурних катастроф XX ст.» [128; 235; 240]. Проте, ряд провідних сучасних

китайських мистецтвознавців та музичних істориків, незважаючи на визнання багатомільйонних людських жертв (яких налічується понад 60 мільйонів), втрат історичних пам'яток та значного знищення національної культурної спадщини, проголошують й тезу про її позитивні наслідки в аспекті разючих наступних змін в культурному житті країни, могутнього національного пробудження в питаннях культури і мистецтва та наступного стрімкого вивчення і реалізації в Китаї різноманітних форм розвитку сучасного світового музичного мистецтва.

Четвертий період пов'язаний з роками «нової історії Китаю» (до 1998 р.), який в музичному мистецтві духових інструментів характеризується створенням сучасної духової академічної виконавської школи і початком інтенсивної, плідної співпраці з провідними світовими музикантами та музичними навчальними закладами.

Лише п'ятий період «новітньої музичної історії Китаю» (1998 — до наших днів) безпосередньо пов'язується з відкриттям у консерваторіях нової спеціалізації «саксофон», стрімким розвитком китайської саксофонної виконавської і композиторської творчості та виведенням китайського саксофонного мистецтва у міжнародний музичний простір.

Для того, щоби збагнути, який складний і довготривалий шлях пройшов інструмент «саксофон» в сенсі його інтеграції та адаптації в музичній культурі Китаю, зрозуміти, чому у той час, коли досягнення Європи та Америки в цій галузі музичного мистецтва вже досягли надзвичайно високого рівня, професійне мистецтво гри на саксофоні в Китаї у повній мірі почало розвиватися лише на початку XXI ст., необхідно коротко зануритись в історію розвитку музичного мистецтва духових інструментів Піднебесної.

Історія розвитку музичного мистецтва духових інструментів у Китаї нерозривно пов'язана з загальними питаннями історії розвитку стародавнього Китаю та періодами царювання окремих імператорських династій, які змінювали одна одну впродовж тривалого історичного часу.

Династія — це влада, панування декількох поколінь монархів з одного роду, які змінювали один одного за правом наслідування. Упродовж всього

історичного періоду до часу утворення Китайської республіки (1911) в Китаї змінили своє царювання багато династій. Найбільшого впливу на економічний та культурний розвиток країни, а в контексті даної роботи — на розвиток національної духової музичної культури, найважливішими постають 8 з них: династії Шан, Чжоу, Хань, Цинь, Тан, Сун, Юань та Цин. В історичному контексті їх царювання пов'язується, передовсім, із завойовницькими походами, розширенням територій та зміцненням держави. У контексті дослідження — з поступовим розквітом наук, літератури та мистецтва, у тому числі й музичного.

Найдавнішими з династій постають Шан (1766–1122 рр. до н. е.) та наступний період Чень і Чжоу (до 221 р. до н. е.). У ці періоди було закладено основи стародавньої китайської культури, серед яких найважливішими стали винаходи ієрогліфічної писемності, створення сонячного річного календаря, що складався з 365,25 діб, розвиток гончарної справи та бронзового лиття, медицини (голковколювання та вивчення пульсу крові). В часи царювання династії Шан було зведено першу столицю Китаю поблизу сучасного міста Сіань.

Згідно з новоствореною релігією, верховним божеством стало Небо, під яким знаходилася земля. Від цього часу походить алегорична назва усього світу — Піднебесна. З часом цей термін почав вживатися у значенні території влади китайського імператора, двір якого вважався центром світу, тобто — місце Китаю у світі.

Перший період в історико-культурному розвитку країни важливий і в аспекті зародження китайської літератури, представленої анонімними колективними працями «Книга перемін» та «Книга пісень». «Книга перемін», складена в часи династії Чжоу, являє собою набір афоризмів про спостереження світу, стихій та п'яти елементів природи (вода, вогонь, метал, дерево і земля). Число «5» у стародавній китайській філософії мало особливе значення і стало панівни і для музики. Згідно з «Книгою перемін», музику імператорських палаців складали 5 нот відповідно до інших п'яти елементів: 5 органів чуття, 5

емоцій, 5 семантичних інтонацій китайської мови, 5 стихій природи. Завдяки гармонії п'яти звуків, що цілюще впливають на людину, її внутрішній стан приводиться до рівноваги. Тому створений пентатонічний звукоряд складається з п'яти звуків, розташованих поміж собою в певному звуковисотному співвідношенні. Згідно з стародавньою китайською естетикою, порушення гармонії п'яти звукових висот може призвести до катастрофи — як космічної, так і соціально-політичної, а також антропологічної.

П'ятиступеневий пентатонічний звукоряд від глибокої давнини став основою складання народних пісень. Розглядаючи пісню як вид мистецтва, китайські імператори наказували своїм підлеглим збирати пісні по різних районах держави для визначення суспільних настроїв серед народних мас. Так з'явилась «Книга пісень» (Ши Цзін), що стала найдавнішою пам'яткою народної поезії. Збірка складається з 305 поезій, створених у декількох царствах Китаю в XII–VI ст. до н. е. і зібрана у єдину працю в середині VI ст. до н. е. Конфуцієм. Книга, в якій представлені магічні пісні та гімни, засвідчує про розвинені форми не лише вокального, але й інструментального мистецтва даного періоду. В піснях згадується про придворних музикантів, яким при дворі відводилась важлива роль, про їхні інструменти (серед духових — флейта), шкала звучання яких відповідала п'яти звукам. «Книга пісень» мала великий вплив на подальший розвиток музики та літератури Китаю.

Паралельно в період правління династії Чжоу отримала свій розвиток й інша ладова теорія «люй», що базується на 12 ступенях хроматичного звукоряду. Система походить від однойменного духового інструмента люй, звукоряд якого був зафіксований за допомогою 12 трубок, настроєних по півтонах. Кожний зі ступенів звукоряду символізував один з 12 місяців і одну з 12 годин. Люй, що являє собою 12 циліндричних трубок певного розміру, став родоначальником усіх китайських духових інструментів.

Найважливішим досягненням даного періоду стало зародження філософії, що пов'язується з іменем мудреця Лао-Цзи (604–531 рр. до н. е.). Згідно різних джерел його існування залишається суперечливим до теперішнього часу, хоча й

багато хто з істориків (наприклад, Сима Цянь у праці «Історичні оповідання») навіть визначає роки життя філософа і наводить багато фактів з його біографії [230]. Ян Хіншун вказує, що Лао-Цзи в часи династії Чжоу створив трактат «Дао де цзин» (Канон шляху) і служив хранителем імператорського архіву та бібліотеки [270].

Лао-Цзи заклав основи даосизму («дао» — шлях, за яким розвивається світ). Згідно з його теорією природа та життя людей підкоряються не волі неба, а загальному законові дао, що передбачає підкорення людини природі, відмову від жорстокості, воєн та боротьби, а музика постає головним шляхом (способом) злиття людини з природою і тим самим — вдосконалювання.

Світогляд китайського філософа Лао-Цзи співзвучний зі східним вченням буддизму, у якому, зокрема, підкреслювалось містичне начало в музиці, яке допомагає осягненню сутності буття і духовному вдосконаленню людини. Проникнення буддизму в Китай стало наслідком розвитку торговельних зв'язків між країнами Сходу. Разом з буддійськими паломниками до Китаю проникали традиції буддійського малярства, іконопису та архітектури, а в музичному сенсі — привнесення до Піднебесної музичних інструментів інших східних народів, розширення його асортименту та способів музикування.

У цей самий період сформувалась філософська течія конфуціанство — етико-політичне вчення, засноване мудрецем Конфуцієм (551–479 рр. до н. е.; Конфуцій або Кунфу-цзи означає «вчитель Кун»), яке до революції 1911 р. було однією з основних китайських релігій і визнано офіційною ідеологією Китаю.

Конфуціанство — це різновид гуманістичного вчення, в якому у прагненні досягнути порядку та гармонії в родині та суспільстві встановлені моральні норми та правила. В основі вчення конфуціанства — прагнення до реформування порядків у сфері суспільних взаємин та моральності в епоху зростаючого хаосу. Вчення Конфуція закликало ствердити гармонійний взаємозв'язок між небом та землею, землею та людьми. Остаточно це вчення як політико-релігійна система було сформоване дещо пізніше — у III ст. за часів династії Цин. Тоді ж отримали офіційного визнання твори Конфуція: «П'ять

канонів», трактати «Лунь юй» («Бесіди та судження»), «Чжун юн» («Про серединне та незмінне») і «Мен-цзи» (за іменем автора). Основні погляди філософа викладені у книзі «Лунь юй».

У стислому вигляді вчення Конфуція виражає моральний закон, якого людина повинна дотримуватись у житті: «Не роби іншому того, чого не хочеш собі» (Бесіди та судження 15:23 [115, 8]). Це ж правило є головною заповіддю, «золотим правилом» усіх інших релігій: воно звучить і у словах Ісуса Христа: «У всьому, як хочете, щоби люди чинили з вами, так чиніть і ви з ними» (Євангеліє від Матвія 7:12), і в законі, проголошеному Буддою: «Не уражай інших, що уражає тебе самого». Про це ж написано й у книзі індійського епосу «Махабхараті»: «Не роби іншим того, що, зроблене тобі, спричинило б тобі біль».

Вчення Конфуція, який особисто приділяв багато уваги музиці, активно сприяло розвитку музичної культури держави. Він добре грав на цині (китайський струнно-щипковий інструмент), займався збиранням народних пісень і був визнаним зачинателем цієї традиції у Китаї.

Підносячи музику до статусу окремої обов’язкової дисципліни, Конфуцій надавав їй величезного значення, оскільки вважав, що музика є кращим засобом для виховання зразкової поведінки, досягнення гармонії у суспільних взаєминах і навіть засобом управління державою. Таким чином, надаючи музиці виховного значення, стародавній філософ підкреслював тезу про її важливу суспільну та політичну роль.

Особливої уваги музичним питанням Конфуцій приділив у трактаті «Лунь юй», де, серед іншого, у главі «Гуаняодао» вказано: «Для зміни звичаїв та вдачі немає нічого кращого за музику, а для управління народом та спокою правителів немає нічого кращого за обряди» [115, 39], «Розпочинай освіту з поезії, зміцнюй її церемоніями та завершуй музикою» [115, 67]. Примітним є й висловлювання про значення музики в етичному розумінні: «Слова можуть бути брехливими, люди — удавати з себе чесних, та лише музика не здатна обдурити» [115, 89].

Під впливом теорій Конфуція сформувалась система придворних церемоній, кожний етап яких супроводжувався інструментальною музикою. Музикант на церемоніях повинен був грати у праведному стані душі і з чистими помислами. Його розум повинен бути безтурботним, а серце — спокійним. Супровід церемоній музичними творами свідчить про важливість оцінки Конфуцієм музики — можливість за допомогою музики вплинути на вдосконалення характерів та звичаїв. Серед придворних духових «церемоніальних» інструментів — пайсяо (аналог флейти, складається з 16 трубок), сяо (вертикальна бамбукова флейта з чотирма–вісьмома отворами), ді (горизонтальна бамбукова флейта з вісьмома отворами) та сона (аналог ріжка).

У трактаті «Лунь юй» закладені й етико-політичні погляди мудреця щодо врегулювання взаємин між окремими людьми і цілими народами та про віротерпимість між народами різних релігій. В майбутньому це отримало переважаючого значення в розвитку політико-економічних та музичних зв’язків Китаю з іншими народами, наприклад — з українцями, євреями, росіянами. Тому в період масової міграції на початку XX ст. європейських народів до Китаю китайське населення дуже мирно уживалося з чужими національними спільнотами і дружньо надавало їм можливостей для життя та розвитку власної, зокрема, музичної діяльності. Конфуціанські канони про значення музики проіснували понад дві тисячі років і збереглись як актуальні до наших днів.

Новий розквіт музичного мистецтва Китаю розпочинається із затвердженням на престолі династії Хань (I ст. н. е.). Період її правління знаменний розквітом багатьох наук та видів мистецтва. Саме за імператорів Хань була вдосконалена ієрогліфічна писемність, яка стала основною для писемності Китаю, а також Японії, Кореї та В’єтнаму; з’являються перші записи про спостереження за сонячними плямами, зафіксовано 124 сузір’я, що складаються з двох з половиною мільйонів зірок, винайдено сейсмограф, компас, водяний млин, папір, туш; зведено скельні буддійські монастирі. Особливого розвитку отримала церемоніальна музика, музика для світських свят та народна. У прагненні продемонструвати велич імператорів для

супроводу церемоній поширилася традиція створення оркестрів великого складу — від 300 і більше виконавців.

Від 221 р. розпочинається період правління династії Цин. Її перший імператор Цинь Ши Хуан вперше зумів об'єднати велику китайську імперію, в якій її окремі правителі утворили декілька окремих держав і постійно ворогували та воювали один з одним, а також з варварами, що вторгалися з півночі та півдня. Для захисту своїх земель було розпочато будівництво Великої китайської стіни довжиною у 4 тисячі кілометрів, яка повинна була зафіксувати кордони Китаю та сприяти консолідації єдиної імперії, утвореної із завойованих царств.

У музичному житті в цей період було створено перший спеціальний музичний зал для імператора, в якому звучало багато військової та народної музики, що, серед інших інструментів супроводжувалася великою групою духових, виготовлених з бамбуку, тростини або нефриту: сяо (поперекова флейта), пайсяо (багатоствольна флейта), чі та ді (поперекові флейти), сона (аналог гобоя з подвійною тростиною), вдосконалений у язичковий орган, стародавній інструмент шен, який виготовлювали з гарбуза, а його звук асоціювався з голосом фантастичного птаха фенікса.

Отож, у китайському музичному мистецтві поступово було створено систему духових інструментів, які, в залежності від матеріалу виготовлення, підрозділялися на 8 тембрів: шовкові, бамбукові, дерев'яні, кам'яні, металеві, глиняні, гарбузові та шкіряні. Значна частина з них не є автохтонною для Китаю.

Найбільшого розквіту китайська музика для духових інструментів досягла за часів правління імператорів династії Тан (618–907 рр.). При дворах імператорів було призначено спеціальних підданих, які курирували придворні оркестри, танцювальну та народну музику. Придворна музика почала розвиватися за двома напрямами: музика на відкритому повітрі (лі-пучі) та музика, що виконувалась у приміщеннях (іо-пучі). Вперше музичні твори було систематизовано за напрямами: музика для бенкетів, військова та театральна.

Усі музичні твори в цих жанрах виконувалися великими оркестрами з різноманітними складами, число музикантів у яких доходило до півтори тисячі. Для навчання музикантів було відкрито спеціальну придворну школу («консерваторію грушевого саду»), яка виховувала «синтетичних» акторів, що володіли мистецтвом співу, танців, гриму, пантоміми, грою на різноманітних музичних інструментах. У цей період також розпочався активний розвиток камерного музикування на духових інструментах (особливо — на соні та флейтах сяо, чі і ді), що було пов'язано із розвитком стилю життя багатих та освічених людей.

Розвиток духової музики характеризується в цей період вдосконаленням виконавського мистецтва і технології виготовлення самих інструментів. Згідно з історичними документами (фрески, віднайдені статуетки музикантів тощо), в епоху династії Тан використовувалось понад 300 різноманітних видів інструментів [179]. З духових найбільшого поширення здобули язичковий губний орган шен, поперекові флейти ді та денді, гобой білі, вертикальна флейта шуді, флейта чіба та багатоствольна флейта пайсяо.

Саме у цей час в музичному мистецтві Піднебесної з'явився вираз «мелодії шовку та бамбуку», де під «шовком» маються на увазі виготовлені з шовку струни струнних інструментів, а під «бамбуком» — духові інструменти, виготовлені з бамбуку (наприклад — флейти ді, чжуді, сяо та губний орган шен).

906–1279 роки — період правління династії Сун, який асоціюється з часом найвищого розквіту музичного мистецтва Китаю. Музичне мистецтво продовжує залишатися дуже важливим компонентом побуту імператорських палаців, продовжується бурхливий розвиток придворних та військових оркестрів, що особливо інтенсивно сприяло вдосконаленню духового інструментарію та репертуару для духових. Найбільш важливим здобутком стало зародження одного з найзначніших надбань давньої китайської культури — китайської опери, висувається величезна кількість поки ще безіменних композиторів. Китайська музика, література та живопис мають величезний

вплив на розвиток цих самих видів мистецтв у інших народів — японців, корейців, індокитайців [270, 64].

Проникнення опери в культурне життя всіх верств китайського суспільства стало найголовнішим надбанням в музичному житті країни і сприяло значному розвиткові духової музики. На фресці гробниці Сюаньхуа, датованої приблизно 1130 роком, зображені музиканти оркестру оперної трупи, які грають на гобої білі, губному органі шені, 12-стовбурній флейті пайсяо та двох поперекових флейтах хенді. Для супроводу китайської опери почали широко використовуватись велика за розмірами флейта зюйді, мелодійний звук якої застосовувався для вишуканих ліричних мелодій та маленька флейта банді — для емоційних і пристрасних мелодій.

Наступний період розвитку китайської музики для духових інструментів пов'язується з останнім, найбільш тривалим періодом правління кількох імператорських династій Юань, Мін та Цин (1280–1911) і характеризується кульмінацією розвитку музичної драми та міської музичної драми, які з часом мали великий вплив на розвиток музичної культури Японії, Кореї і В'єтнаму. Кульмінацією розвитку драм стала поява пекінської музичної драми цзиндцзюй.

Упродовж існування китайської держави аж до XX ст. в Китай неодноразово вторгалися із завойовницькими походами інші народи, які, пануючи на території країни, привносили у розвиток її культури свої національні елементи. З усіх загарбницьких походів найбільший вплив створили імператор монгольської династії Юань та маньчжури, які правили від 1644 р. (часу захоплення Китаю Маньчжурією) до 1911 року.

За час правління монгольської династії Юань (1280–1368) було зведено столицю Китаю Ханбалик (сьогодні — Пекін), а Китай став частиною великої монгольської імперії, що простягалася на Захід до Європи та Персії. Країна на довгі роки опинилася підкореною чужій владі. Завойовницькі походи маньчжурів принесли Китаю значне розширення кордонів та зміцнення торгових і культурних взаємин з іншими державами.

Хоча нашестя монголів принесло Китаю багато руйнацій, лиха і затримки в розвитку економіки, все ж саме в період їхнього панування відбулось найбільш близьке знайомство з чужими культурами і розпочався розвиток міжнародних музичних комунікацій. Цьому сприяла й давня традиція обміну товарами та культурними надбаннями. За посередництвом Великого торговельного шовкового шляху та організації у Китаї тривалих морських експедицій в країни Центральної Азії, на острів Яву, у Шрі-Ланку, Персію, Африку та Європу, обміни товарами та предметами побуту і культури стали засобом поглиблення музичних контактів Китаю з іншими цивілізаціями та могутнім інструментом культурної інтеграції Сходу і Заходу. В музичному житті зміцнилися традиції виконання музичних творів багатоскладовими оркестрами, ще більше розвинулось ансамблеве виконавство, великого розвитку набула музична драма.

Проникнення у Китай центральноазіатських традицій вплинуло на розвиток пишності та розкоші палацового музикування, а також на збагачення музичного, зокрема, й духового інструментарію. В оркестри широко увійшли продовгаста флейта сяо, багатостовбурна флейта пайсяо, поперекові флейти чі та ді, губний орган шен і передвісниця гобою сона. Усі ці інструменти були створені значно раніше, але в часи цієї епохи отримали нечуваного розповсюдження, технічного вдосконалення та найширшого застосування. До складу палацових оркестрів вводилися різноманітні нові, невідомі китайцям, маньчжурські інструменти. Серед духових, наприклад, швидше за інших розповсюдились, адаптувалися та «китаїзувалися» різноманітні види флейт та дерев’яна трубка хуаку.

Найширшого застосування та розвитку отримала флейта сяо. Зберігся такий запис: «У дні династії Мін почали грати на флейті сяо, не повертаючись до флейти ді, яка більше не має застосування» [250, 84]. Виконавство на цьому духовому інструменті досягло апогею у творчості Хуань І, який, як свідчать давні джерела, був великим майстром своєї справи, заслужив великої слави і

зайняв важливе місце в історії: «Хуань I здобув королівський герб, виконавши на флейті музичний твір неймовірної складності» [250, 90].

В умовах тривалої окупації монголами та маньчжурами, що тривала понад шість століть, китайці зуміли не втратити власної самобутності і зберегти традиції свого національного музикування. Від тих часів у Китаї збереглись окремі твори для флейти, які, завдяки красі мелодій та яскравій образності, не втратили своєї чарівливості та з успіхом виконуються сьогодні. Серед найбільш популярних творів для флейти — п'єса «Фортеці, гори та місяць», що передає хвилювання самотнього мандрівника в дорозі; п'єса «Похмурий настрій та жіночі покої», що навіює настрій легкого смутку; п'єса «Гірський ручай», що відтворює пейзаж гірської ущелини; п'єса для ансамблю духових та струнних «Місячне сяйво та квіти на весняній ріці» майже фізично передає нічний аромат води та квітів. Збереження цих творів упродовж багатьох віків можна пояснити ревним ставленням китайців до збереження своїх національних традицій, що були закладені ще у VI ст. до н. е. Конфуцієм, а також наданням великого значення національним традиціям побутової і палацової музики в організації життя суспільства.

У 1839–1842 рр. у Китаї розпочалась експансія Великої Британії, що стало великою загрозою для маньчжурського двору. В результаті спроб заволодіння британцями Пекіну було прийнято Пекінську угоду, згідно з якою для іноземних торговців було відкрито нові порти і гарантовано екстериторіальні права. Наприкінці XIX ст. розпочалась війна з Японією (1894–1895), в результаті якої Китай втратив Корею, Тайвань та Пескадорські острови. У підсумку, на початку XX ст. з нечуваним розмахом активізуються торгово-економічні взаємини Китаю з західноєвропейськими країнами і, як наслідок, — посилюється вплив західноєвропейської музики. Це призвело до того, що з початком XX ст. китайські придворні традиції поступово почали занепадати і виникла необхідність розпуску придворних оркестрів та поступового перелаштовування музичного життя країни у відповідності з вимогами прийдешнього нового часу.

У китайське національне музикування поступово почали проникати, прийматись та адаптовуватись досягнення європейської музичної культури. Вплив музичної культури західних та східних європейських держав відбився не лише в організації музичної освіти Китаю, підготовки професійних кадрів для музичних театрів, виконавських колективів та навчальних закладів, але й у масштабному засвоєнні окремих, невідомих до цього часу, музичних інструментів, одним з яких став саксофон.

2.2. Еволюція саксофонного мистецтва у світовій культурі та його поширення в китайському культурному просторі.

Одним з адаптованих у Китаї європейських досягнень стало поступове запровадження нового для китайської музичної культури інструмента саксофон, незвичного за своїми тембровими якостями і способами застосування.

Саксофон, що виник у Франції у 1840 р. як інструмент з надзвичайно сильним і водночас ніжним звучанням, дуже швидко знайшов своє найширше застосування у західноєвропейській класичній музиці — спочатку в оперній, симфонічній, ансамблевій і сольній інструментальній, а дещо пізніше — у джазовій та естрадній. У китайській музичній культурі цей інструмент як широко застосовуваний у творчості національних композиторів і, тим більше, як окрема спеціальна дисципліна в переліку навчальних курсів музичних закладів країни, з’явився значно пізніше.

Батьківщиною саксофону вважається Франція, а його винахідником, який вперше у Брюсселі продемонстрував свій унікальний винахід, став талановитий експериментатор і музикант Адольф Сакс (1814–1894).

Сакс закінчив Брюссельську консерваторію по класу флейти і кларнета, добре знав проблеми у звучанні духового оркестру і вчився виготовленню духових інструментів у свого батька. Він прагнув мінімалізувати звуковий простір між дерев’яною та мідною групами оркестру і зменшити, або й навіть зовсім усунути інтонаційні розходження між ними. Для цього він намагався

створити особливий інструмент з могутнім звуком та філігранною технікою. Намагаючись винайти посередника між мідною та дерев'яною групами духових, він удосконалив мідний клапанний інструмент офіклеїд і, залишивши в ньому кларнетовий мундштук, сконструював модель нового духового інструмента з латуні, назвавши його «мундштуковий офіклеїд». Винаходом Сакса відразу зацікавилися його сучасники — композитори Берліоз, Кастнер, Обер та Галеві.

Французький композитор Гектор Берліоз назвав його «саксофон». Про це вперше було опубліковано в журналі «Journal des Debats», що вийшов у Парижі у 1842 р. Берліоз назвав інструмент «саксофоном», користуючись іменем його винахідника, поєднавши прізвище Sachs та грецьке phone (звук) [89, 63] і так охарактеризував його звучання: «Інструмент з повним могутнім за силою звуком, що приємно вібрує і добре надається до пом'якшення <…> Композитори залишатимуться в боргу у пана Сакса. Нехай він буде певен, що підтримка друзів мистецтва йому буде забезпечена» [283, 4]. Нагадуючи за своїм тембровим звучанням гобой і, одночасно, кларнет та віолончель, тембр саксофону залишається неповторним.

Саксові належить першість у запровадженні саксофона в перелік навчальних дисциплін музичних закладів (до навчального процесу Паризької консерваторії саксофон він включив у 1857 р.) [180, 819]. Цього ж року французький композитор і дослідник інструментів симфонічного оркестру Жорж Кастнер, автор опери «Останній цар Іудеї» (1844), в партитуру якої він вперше в історії музики включив саксофон, створив і видав першу «Школу гри на саксофоні»[1].

Гектор Берліоз, як один з найвизначніших вчених і дослідників інструментів симфонічного оркестру XIX ст., автор монументальних праць «Великий трактат про інструментовку» (Grand Traité d'instrumentation et orchestration moderns, Париж, 1844) та «Вечори оркестру» (Les Soirées de

[1] «Methode complete et raisonnee de saxophone famille complete et nouvelle d'instruments de cuivre a l'anches». — Paris, 1857. [У перекладі — «Повний метод міркування про нове сімейство духових інструментів»].

l'orchestre, Париж, 1853), був захоплений незвичним тембром саксофону, не подібним на жоден з інструментів симфонічного оркестру. У своїх працях він присвятив саксофонові значну увагу, дав докладний опис його конструкції, оркестрового застосування і пророкував інструментові велике майбутнє. Праці Берліоза сприяли приверненню до саксофону пильної уваги західноєвропейських композиторів.

Поряд з Кастнером Берліоз також став першим композитором, який увів саксофон в композиторську практику, створивши «Хорал для голосу та шести духових» з кантати «Гермінія» (1844). Крім саксофону композитор включив до партитури «Хоралу» ще два інструменти, вдосконалені його товаришем Саксом — бас-кларнет і корнет.

Прагнучи максимально урізноманітнити темброву палітру можливостей саксофону, Сакс сконструював 14 видів цього інструмента, які відразу було введено у Франції до складу військових духових оркестрів. Примітним стало те, що з початком адаптації саксофону у Китаї на початку XX ст. саксофони розпочали своє широке застосування саме в духовій оркестровій музиці.

Зі створеного Саксом великого розмаїття групи саксофонів більшість з них не знайшли свого широкого застосування і поступово почали виходити з практики. Як найбільш технічно досконалі і мальовничі в тембровому аспекті, у практичному застосуванні композиторів та виконавців залишились сопрановий, альтовий, теноровий та баритоновий саксофони, які склали квартет. Створення саксофонного квартету стало важливим не лише в аспекті еволюції інструмента. Завдячуючи широкій амплітуді виразових засобів квартету саксофоністів, поступово утворився чисельний репертуар, для якого відкрилися усі музичні стилі.

Сопрановий, альтовий та теноровий саксофони як інструменти, що відрізняються могутнім звучанням та невичерпними технічними можливостями, широко використовуються у класичній та джазовій музиці.

Передбачення Берліоза виявилось справді дуже далекоглядним. Щоб зрозуміти, як стрімко і широко саксофон в перші ж роки після його створення

увійшов у композиторську практику західноєвропейських композиторів, необхідно осягнути велику кількість прикладів його введення в партитурах оперних, симфонічних та камерно-інструментальних творів.

Під час викладання саксофону у військовому училищі та консерваторії у Парижі А. Сакс виховав велику кількість учнів, які потім так само, як і їхній наставник, палко пропагували цей інструмент. Але через закриття училища під час військових дій діяльність класу саксофону на багато десятиліть (аж до 1942 р.) було припинено. Ця доволі тривала перерва в розвитку саксофонного мистецтва — композиторського та виконавського — могла призвести до забуття молодого «модного» інструмента. Та період забуття змінився бурхливим сплеском його розвитку, навіть не пов'язаного з наступним відкриттям у 1942 р. класу гри на саксофоні в музичних навчальних закладах Франції.

У світовій історії розвитку музичних інструментів шлях впровадження саксофону в музичне мистецтво різних національних шкіл не має аналогів. Як інструмент, що був створений для вдосконалення якості звучання груп у духовому оркестрі, саксофон, завдяки силі свого звучання та багатоманітності звукової палітри, виявився інструментом найширшого використання. Незважаючи на певний спад уваги до саксофону в творчості композиторів кінця XIX ст., цей інструмент, що «перенісся» на далекий американський континент, у цей самий час несподівано отримав свого стрімкого розвитку в зовсім іншій галузі музичного мистецтва — у джазових музичних стилях та виконавстві. Від того часу до сучасності в джазі цей інструмент постає як один з панівних.

Саксофон миттєво прижився в Америці у творчості джазових виконавців. Відзначимо, що першою найяскравішою представницею з них стала жінка — Еліза Холл (1853–1924), яка успішно виступала як солістка-саксофоністка [144, 170]. В ході свого розвитку саксофон виявився одним з тих небагатьох духових інструментів, який на початку XXI ст. дуже багатоманітно буде презентувати жіноче виконавське мистецтво і жіночу композиторську творчість у консервативному на самому початку XX ст. Китаї/

Невдовзі, повернувшись до Європи разом з новим стилем, джазом, саксофон міцно ствердив своє місце у розвитку музичного мистецтва серед інструментів класичного європейського симфонічного оркестру XX ст.

Від 1930-х рр. мистецтво гри на саксофоні та створення репертуару за його участі широко розповсюджується країнами Західної та Східної Європи, Америки, прямуючи до Азії та Австралії, проявляючись та розвиваючись як в академічному музичному мистецтві, так і в джазі.

Розглядаючи еволюцію саксофону у світовій музичній культурі, неможливо обійти увагою одну з найважливіших сфер його застосування — джаз. Наприкінці XIX ст. паралельно з розвитком у європейській класичній музиці репертуару для саксофону, в Америці розвивався новий стиль — джаз, у якому саксофон став одним з панівних інструментів. В історії розвитку музичних стилів темпи стрімкого розвитку джазової музики не можливо порівняти з будь-якими іншими за всю історію їхнього існування. Про це свідчать десятки створених нових джазових жанрів та форм всього лише за декілька перших десятиліть після його виникнення.

До часу проникнення саксофону до Америки в кінці XIX ст. джаз вже був сформований як нове явище у музичному мистецтві, існуючи у вигляді інструментальних танцювальних свінгових, блюзових та регтаймових композицій з характерними, невід’ємними від танцювальних рухів людського тіла, ритмами.

Найважливішим фактором у джазовій музиці стала ритміка, що базується на вільній метриці. Для ритмічної сутності джазових композицій є характерним використання перехресних розмірів, де ударні долі поєднуваних метрів не співпадають один з одним, а також рясне вживання синкоп, де акценти зміщуються на слабкі долі.

Новаторські особливості ритмічної багатоманітності джазових композицій найбільш яскраво проявилися у свінгових композиціях, блюзах та регтаймах. У свінгах — з їхньою характерною ритмічною пульсацію «похитування», яка постійно відхиляється (з запізненням або випередженням)

від опорних доль тактів, завдяки чому створюється ефект так званого «розхитування» метроритмічної основи. У квадратових побудовах блюзів — найвищому досягненні негритянської музики, де ритмічні знахідки пов'язані з імпровізаційністю, що проявилась не лише у мелодичній свободі, яка не має нічого спільного зі стандартною діатонічною гамою, але й однаково у метроритмічній свободі. У регтаймах, де вже сама назва жанру вказує на ритмічну свободу: регтайм в перекладі з англійської означає «розірваний час», тобто — синкопований ритм. Характерною ознакою ритміки регтаймів є співставлення постійно синкопованої мелодії з метрично чітким, немов крокуючим акомпанементом басу.

Крім танцювальних ритмів, як одного з найважливіших витоків джазової музики, в американському джазі широкого розповсюдження отримав пісенний жанр — спірічуелси, що були невід'ємною частиною негритянських релігійних церемоній та складали найважливішу жанрову частину пісенного хорового та сольного фольклору. До характерних виразних ознак спірічуелсів також належить імпровізаційність, що проявилася не лише у вільному створенні мелодичної лінії, але й у специфічній офф-бітовій (що відхиляється від суворої метроритмічної пульсації) ритміці.

Саксофон дуже швидко і легко адаптувався в джазі завдяки своїм вельми багатим тембровим властивостям і надзвичайній ритмічній рухливості. Нове покоління жадало відкритого та емоційного мистецтва, а поєднання яскравих виразових можливостей цього інструмента викликало необхідність негайного стрімкого створення репертуару для нього.

Упродовж короткого проміжку часу з'явилось дуже багато джазових сольних та ансамблевих інструментальних композицій за участі саксофону. Серед кращих прикладів композиторської творчості першої половини XX ст. знаходяться твори Бенні Гудмена, Джеймса Піта Джонсона та аранжувальника Гленна Міллера. Проте, провідними американськими композиторами в даній галузі стали Джордж Гершвін та Дюк Еллінгтон.

Особливості мелодійної імпровізаційності та метроритмічної свободи, застосовувані у джазових творах, швидко отримали свого найширшого розповсюдження в творчості академічних європейських композиторів. Розвиток особливостей джазової музики викликав за собою процес проникнення елементів афроамериканського фольклору у європейську та світову класичну музику та одночасного створення композицій з віртуозними соло саксофону. Така тенденція спостерігається у творчості Клода Дебюссі, Моріса Равеля, Альбана Берга, Франка Мартена, Сергія Рахманінова, Ігоря Стравінського. Від другої половини XX ст. джазові елементи стали невід'ємною частиною світової музичної культури, впливаючи на творчість академічних композиторів — Пауля Хіндеміта, Даріуса Мійо, Еріка Саті, Артура Онеггера, Ернста Кшенека, Курта Вайля, Руо Нода, Аллана Крепена, а дещо пізніше — й азіатських композиторів Такаші Йошиматцу, Лі Маньлуня, Хуан Маньлуня, Ду Маньцяо та інших.

З розвитком джазової музики для саксофону у творчості європейських композиторів спостерігається посилення уваги до засобів виразності саксофону, а у творчість кращих джазових саксофоністів поступово починають проникати різноманітні елементи європейської авангардної музичної мови. Натомість у твори європейських композиторів все частіше проникають елементи регтайму (наприклад — стилізація регтайму у Мійо, Саті, Стравінського), спірічуелса у Дворжака. Про важливість впливу елементів джазу на творчість європейських композиторів засвідчує художня значимість їхніх творів.

Органічному «призвичаєнню» саксофону у джазовій музиці сприяв також фактор переважання в ній рис імпровізаційності, коли в нотному тексті задається лише мелодія, а гармонічний супровід зазвичай імпровізується музикантами у ритмічно свобідних формулах. Імпровізаційність стала однією з основоположних рис джазової музики, сформувавшись як метод вільної фантазії, в якому композитор і виконавець мають рівні одночасні функції авторства, компонування, вигадливості та інтерпретації.

Отже, факторами, завдяки яким саксофон так швидко отримав провідну роль у джазі, стали максимальна податливість до імпровізаційності та його близькість до людського голосу, що допомагає встановити миттєвий контакт зі слухачами, а також можливість швидкого навчання гри на ньому.

В сучасному джазі саксофон залишається одним з провідних інструментів, проте інструментарій джазових творів є доволі різноманітним. З ударних інструментів тут найбільш поширеними є барабани, різновид малого барабану китайського походження том-том, використання екзотичних інструментів, наприклад — маримба, конга, бонги, хай-хет. Зі струнних найчастіше використовуються банджо та гітара, з духових — флейта, гобой, англійський ріжок, кларнет, фагот і труба.

Серед великої кількості інструментів, що використовуються у джазовій музиці, духовій групі належить особливе місце. В кінці XIX ст. вже було створено багато композицій для солюючих духових інструментів, а з проникненням до Америки саксофону за короткий час з'явився величезний репертуар з його використанням. До початку 1920-х рр. сформувалось налагоджене масове виробництво саксофонів, з'явились перші записи творів, що відразу набули великої популярності. Цьому сприяла й поява висококласних виконавців-саксофоністів.

Особливим феноменом стало те, що першою найбільш яскравою представницею гри на саксофоні стала жінка — Еліза Холл (1853–1924), яка переїхала до Америки, до Санта-Барбари з Парижу, коли вийшла заміж за американського лікаря. Творчість Е. Холл належить поки ще до аматорського рівня виконавства, але є важливою як перший приклад концертування з використанням саксофону, коли вона виконувала твори, в основному, європейських академічних композиторів, написаних спеціально для неї [144, 171].

Еліза Холл була добре відомою не лише як виконавиця. У 1897 р. в Бостоні вона організувала аматорський оркестр Orchestral Club of Boston і була його постійним меценатом. Разом з цим оркестром їй вдалося виконати увесь

класичний репертуар з творів французьких композиторів, що вже існував для саксофону: твори Г. Берліоза, Ж. Бізе, С. Франка, Г. Форе. Багато французьких композиторів у 1920-х рр. писали свої твори спеціально для Елізи Холл і присвячували їх їй особисто. Серед таких творів, наприклад, К. Дебюссі — Рапсодія, В. д'Енді — «Хоральні варіації», Ед Калле — «Жінка і саксофон», Флоран Шмітт — «Легенда для саксофону», П. Жільсон — Концерт, три п'єси Чарльза Лефлера та інші [144, 171].

У 1999 р. професор саксофону Паризької національної консерваторії Клод Делангль, який вважається неперевершеним саксофоністом сучасності, записав альбом з творів, що були створені і присвячені персонально Елізі Холл. До цього альбому увійшли всі перелічені вище твори [166, 51].

Виконавське мистецтво саксофоністки-аматорки Е. Холл неможливо долучити до тієї скарбниці, яку складає творчість наступних видатних музикантів, але воно постає важливим початковим етапом на шляху розвитку виконавства на саксофоні і появи наступних блискучих віртуозів саксофонного мистецтва. Також в історії розвитку інструмента «саксофон» постать Е. Холл є важливою як першої представниці жіночого виконавства, що розпочала славетний перелік найвидатніших солісток світу.

Вже у 1910-х рр. її приклад наслідували багато інших виконавців-жінок. Це були роки появи різноманітних модифікацій саксофонів, у тому числі — газових та електричних, які включалися до ансамблів у необмежених кількостях. В ансамблях саксофоністок цього часу налічувалося від восьми до п'ятдесяти різноманітних саксофонів. Серед таких жіночих ансамблів виділяються «Квартет Сестер Шустер» (The Schuster sisters saxophone quartette), Квартет під орудою Єви Дарлінг «The Darling saxophone four harmony maids», що виконував водевільну музику, ансамбль з одинадцяти саксофоністок під керівництвом Хелен Льюіс «Helen Lewis and her all-girl jazz syncopators» [272].

Особливо серед жіночих колективів у 1920-х рр. виділяється ансамбль з Чикаго «The ingenues», до складу якого входив секстет саксофоністок та акордеоністка. Цей колектив у період 1925–1937 рр. з блискучим успіхом

здійснив гастрольне турне містами Північної та Південної Америки, а потім й багатьма містами Європи, Азії та Африки. У 1929 р. в переліку азіатських країн колектив вперше відвідав Китай [282]. Концерти саксофонної музики у виконанні цього жіночого ансамблю стали одним з найбільш ранніх прикладів проникнення концертуючого джазового саксофону у простір китайської музичної культури[2].

У 1935 р. американська саксофоніста Клара де Фриза сформувала жіночий колектив «Jazzladies» в Нідерландах, з яким багато концертувала Європою та Азією, а у 1936 р. виступила у Шанхаї на сцені концертного залу Шанхайського Муніципального симфонічного оркестру [282].

З жінок-виконавиць у післявоєнний період в Америці виділяються солістки Глорія Гайє та Кеб Келлоуей, в Англії — Грейс Коул, яка систематично виступала на радіо Манчестеру.

Про те, що жіноче саксофонне мистецтво в середині XX ст. успішно розвивалось у східних країнах, свідчить, наприклад, поява у Південній Кореї ансамблю «Cara McLawler & Syncoettes», що складався з тріо сестер і виконав величезну кількість концертів, 22 з яких — містами Китаю з видатним американським саксофоністом Едом Салліваном [282].

Із солісток першої половині XX ст. виділяються також видатні виконавиці Една Кроусон, Іра Рей Хаттон та Іві Бенсон, яку, завдяки її бездоганному володінню кількома духовими (кларнет, труба і саксофон), називали жінка-оркестр.

У другій половині XX ст. саксофонне жіноче виконавство досягло вершини свого розвитку. Серед найбільш знаменитих джазових виконавиць світу стали Джуліан Едерлі, Тіа Фуллер, Лакеша Бенджамін, Шейла Гонсалес та Селін Бонасіна з Америки. Їхня творчість мала великий вплив на розвиток джазового саксофонного виконавства Китаю. Визнаною неперевершеною саксофоністкою сучасного світу є виконавиця в стилі смус-джаз, співачка та

[2] До цього часу в Китаї з європейським та американським саксофонним виконавством бажаючі могли знайомитися лише з грамплатівок, яких у музичних крамницях Китаю, переважно у Харбіні, Тяньцзині, Шанхаї та невеличкому курортному містечку Циндао, де особливо популяризувалися музичні надбання світу, була велика кількість.

композитор з Голландії Кенді Далфер. Вона багато концертує Європою та Азією, а в Китаї на сцені провідного в країні сучасного Оперного театру в Гонконгу разом зі співаками Дейвом Стюартом та Мадонною у 2006 та 2008 рр. вона дала два концерти [144, 173].

До найвидатніших саксофоністок сучасності, що пропагують репертуар світового академічного саксофону і багато концертують в Китаї, належить Маргарита Шапошникова, яка у колишньому СРСР стала першою жінкою-саксофоністкою. Саме Шапошниковій належить заслуга відкриття в Росії класу саксофону (1973) у Державному музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних в Москві, де вона викладає до тепер. Важливою є концертна діяльність у Китаї молодої української саксофоністки Тетяни Фосси з Києва (н. 1980), яка періодичною концертною, методико-викладацькою та фестивально-конкурсною діяльністю зробила свій вагомий внесок у розвиток саксофонного виконавства сучасного Китаю.

Серед китайських виконавиць національне саксофонне мистецтво знайшло свій розвиток лише на початку XXI ст. у творчості Се Ля Ян та Фань Сяонін. На сучасному етапі їхні імена увійшли до переліку кращих саксофоністок світу.

Приклади світового жіночого виконавства на саксофоні свідчать про велику популярність та доступність цього інструмента, проте, все ж найзначніші досягнення на початку розвитку джазової саксофонної музики належать Лестеру Янгу, Чарлі Паркеру та Джону Колтрейну. Їхня творчість пов’язується з періодом кінця 1930-х рр., коли широке розповсюдження отримали джазові оркестри біг-бенди, де саксофони стали обов’язковими інструментами. На формування мистецтва цих музикантів вплинули різноманітні фактори, зокрема попередні досягнення та особливості розвитку національної музичної культури, на яких вони виховувались. Своєю творчістю ці три великі особистості, що знаходились у постійному творчому пошуку, вивели джазове саксофонне виконавство на нечувано високий рівень розвитку, внесли у стиль гри на саксофоні нові прийоми віртуозної імпровізаційності та

відкрили нові кольори музичного висловлювання. Вони мали найбільший вплив на формування виконавських стилів практично усіх наступних саксофоністів світу.

Першим видатним саксофоністом у 1930-х рр. став легендарний Лестер Янг (1909–1959). Його мистецтво м'якої і водночас надзвичайно емоційної віртуозної імпровізації вплинуло на формування виконавських стилів багатьох майбутніх саксофоністів, а його віртуозні імпровізації передбачили пізніші виконавські стилі бібоп та кул. За віртуозні свінгові імпровізації і той величезний вплив, який він зробив на формування стилю наступних саксофоністів другої половини XX ст., його називають «Моцартом джазу». Це визначення музикантові дав видатний тромбоніст другої половини XX ст. Майк Зверін [207].

Серед інших найвизначніших саксофоністів усіх часів — Чарлі Паркер (1920–1955). Його називають одним з найбільш впливових музикантів в історії джазу та родоначальником новаторського в галузі гармонічних та ритмічних засобів виразності, стилю бібоп. Неперевершений виконавець бібопу, Паркер прагнув використати увесь спектр широкого набору додаткових звуків в акордах, тим самим створивши нову гармонічну мову в джазовій музиці. Музикант гостро відчував недостатність яскравих виразних засобів і розумів, що багато виконавців використовують гармонічні послідовності інтуїтивно. Бажаючи випробувати ширший набір звуків в акордах під час винаходження власної гармонічної мови, Паркер винайшов прийом «швидкого глiссандування, немов зісковзування, у несподіваний альтерований акорд», використовував мажорні терції на фоні мінорних акордів. Такі прийоми в часи Паркера звучали свіжо, по-новому, але сьогодні вже стали певним кліше. Про власні гармонічні знахідки він висловлювався так: «Мені набридли стереотипні зміни акордів <…> Повинно ж бути щось ще? Коли я беру верхні інтервали акордів в якості мелодичної лінії і супроводжую їх відповідними змінами, я можу заграти те, що було у мене всередині» [108, 247].

Джон Колтрейн (1926–1967) — теноровий і сопрановий саксофоніст середини XX ст., котрий, як і Лестер Янг, увійшов до історії саксофонного виконавства як один з найвидатніших імпровізаторів і новаторів у сфері джазової виконавської лексики. У питаннях вдосконалення засобів музичної мови Колтрейн застосовував кольори ладової системи, коли мелодії самостійних тем виконуються у різних ладах. В ладових пошуках полягає одна з найбільших знахідок творчого стилю Колтрейна — модальний (ладовий) джаз. В досягненні цього йому сприяли власні захоплення новими віяннями в музичній мові творів європейських композиторів та глибинне зацікавлення східною музикою, в якій широко використовуються специфічні лади.

Як музикант із сучасними поглядами, Колтрейн не міг уникнути новинок музичної мови авангардистських течій. Використання модальної системи найбільше допомагало йому сконцентруватися довкола самої мелодії. Засвоївши модальний принцип, він намагався знайти нові способи його застосування і прийшов до політональності — технічного прийому, що з'явився як підсумок тривалої еволюції різних гармонічних засобів і привів до суміщення в одночасності двох або більше тональностей, кожна з яких має функційну автономію в рамках єдиної ладогармонічної системи (за Ю. Паїсовим — «не сума декількох тональностей, а складний їх синтез, що дає нову ладову якість і спирається на політоніку ладової системи» [190, 18]).

Принципи політональності вже раніше широко використовувались у європейській симфонічній музиці. Проте Колтрейну належить розробка принципу джазової політональності та його використання на практиці. За висловом музикознавця Ф. Шака, «Музичні твори Колтрейна були спробою передати стан людини, емоційно схильної до принципово різних модальних станів, людини, що прийшла до активних релігійних дій за посередництвом імпровізації» [260].

Серед інших широковідомих саксофоністів світу середини XX ст., які, хоча й дуже рідко, але виступали з концертами саксофонної музики у Китаї — Соні Роллінз, Сідней Беше, Майкл Брекер, Ерік Марієнталь, Джонні Ходжес та

Девід Сенборн. Серед кращих виконавців другої половини XX ст. — Джон Колтрейн, Бен Уебстер, Ігор Бутман, Георгій Гаранян, Олексій Козлов.

У кінці XX ст. у Китаї особливо виділяється творчість Джона Сермена та Кенні Джі. Обидва саксофоністи — представники «смус-джазу», постають як володарі багатьох найбільш престижних премій: «Soul Train Awards», декількох премій «Греммі», «Світової музичної премії», «Всеамериканської музичної премії» у номінації «Кращий сучасний артист» та мають свої зірки на алеї слави за внесок в індустрію звукозапису.

Принагідно відзначимо, що один з найвидатніших американських саксофоністів сучасності Кенні Джі за походженням є з України (Інокентій Горелік, народився у місті Одеса у 1956 р.). Його музика сьогодні є неймовірно популярною у Китаї. В багатьох китайських містах, найперше — у Шанхаї та Тяньцзині — його пісня «Go home» («Їдьмо додому») звучить під час прибуття потягів до кінцевих станцій, традиційно виконується під час закриття музичних фестивалів, різноманітних спортивних змагань та культурних заходів [144, 174].

Сучасні китайські саксофоністи неодмінно включають до свого репертуару твори Кенні Джі і з великою вдячністю відзначають, що завдяки його творчості китайська національна музика стала ще більш відомою та популярною у світі мистецтва гри на духових інструментах.

Кенні Джі істотно розширив репертуар китайської національної музики для виконання на саксофоні, коли записав у своїх альбомах ряд найбільш улюблених китайських пісень: «Jasmine flower» («Квітка жасмину», китайською — 茉莉花) та «The moon represents my heart» («Місяць представляє моє серце», китайською — 月亮代表我的心).

Одними з найбільш відомих у Китаї видатних саксофоністів сучасного світу стали також Аллан Креппен (Бельгія) та Федеріко Мондельчі (Італія). Їхня виконавська академічна творчість здійснила великий вплив на розвиток мистецтва гри на саксофоні у Китаї на зламі XX–XXI століть. Аллан Креппен — професор саксофону Королівської консерваторії Брюсселю (Бельгія). Крім

викладацької роботи, неймовірно яскравий і самобутній музикант, що володіє неповторним звучанням та власною філософською концепцією виконання, багато концертує і дає майстер-класи по всьому світі. Креппена на постійній основі запрошують як Голову журі різноманітних міжнародних конкурсів та фестивалів саксофоністів, що відбуваються у Європі та Азії. На цих грандіозних форумах він щоразу частіше відзначає видатні успіхи китайських саксофоністів.

Так, наприклад, в Китаї у 2011 р. він брав участь в одному з концертів циклу «Слухаємо саксофон» у місті Ченду; у 2012 р. в місті Харбін – у складі журі Міжнародного фестивалю «Сакс академія», в якому активну участь брали молоді саксофоністи з Китаю [85, 16; 172, 29].

Федеріко Мондельчі — професор саксофону консерваторії Пезаро імені Дж. Россіні. Він з величезним успіхом неодноразово представляв італійське мистецтво гри на саксофоні у Європі та Америці, а також в ряді азіатських країн — у Японії та Китаї. Музикант багато виступає як соліст та диригент симфонічного оркестру Італії і є одним з найбільш активних європейських гастролюючих саксофоністів, в арсеналі якого дуже великий репертуар: від власних аранжувань для саксофону творів Генделя до творів Гершвіна та популярних танго П’яццолли. Репертуар Мондельчі складають також багато творів сучасних композиторів-авангардистів, подвижником виконання яких він є. В галузі техніки виконання він виступає яскравим новатором, завдяки чому став одним з найактивніших виконавців творів сучасних композиторів для саксофону [77, 63].

З метою централізації існуючих матеріалів про саксофонне мистецтво у 1995 р. в Бордо (Франція) було відкрито Європейський центр саксофону. В Центрі зібрано найбільшу у світі колекцію документів, різноманітних книг та наукових праць про історію виникнення, становлення та розвиток саксофонного мистецтва, фотоматеріали та нотні видання від часу винаходу інструмента до наших днів. Центр також став координатором проведення концертів саксофонної музики, організації конкурсів та фестивалів,

популяризатором самого інструмента і пропагандистом творів давньої та сучасної музики для саксофону.

На початку 1930-х рр. саксофон, як широко використовуваний у класичній композиторській творчості інструмент, вийшов не лише за межі Франції, але й за межі Західної Європи, вперше з'явившись у колишньому СРСР. Не зважаючи на те, що першим прикладом тут став створений за участі саксофонів джазовий оркестр Леоніда Утьосова[3] (1929), від початку 1930-х рр. академічне саксофонне мистецтво поступово набуло величезного розвитку.

У 1931 р. Олександр Глазунов, майстер техніки оркестрового та тембрового звукописання, створив Квартет у трьох частинах для чотирьох саксофонів і присвятив його артистам Республіканської гвардії. Захопившись тембровими можливостями саксофону, у цьому ж році він також створив Концерт мі бемоль мажор для альтового саксофону і струнного оркестру. Роком раніше саксофон як інструмент симфонічного оркестру (не як солюючий) вперше використав у балеті «Золотий вік» (1930) Дмитро Шостакович.

Ці перші приклади засвідчили початок тріумфального просування саксофону з Європи на Схід. Концерт Глазунова відразу отримав великого успіху завдяки виконанню Сігурда Рашера — одного з найбільш видатних саксофоністів Європи першої половини XX ст. (йому й було присвячено цей концерт). Слідом за концертом Глазунова саксофон у своїх творах почали використовувати інші композитори радянської доби: С. Прокоф'єв — у сюїті «Поручик Кіже» (1934), С. Рахманінов — в оркестровій сюїті «Симфонічні танці» (1940), А. Хачатурян — у балеті «Гаяне» (1942) [180, 455; 547].

Від цього часу саксофон міцно ствердився у композиторській практиці східноєвропейських композиторів, а в другій половині XX ст. він став одним з найчастіше використовуваних інструментів у сфері оригінальних

[3] Леонід Утьосов (Лазар Вайсбейн, 1895 — 1982) — видатний радянський естрадний співак та артист, який у 1929 р. створив в СРСР перший джазовий оркестр «Теа-джаз», згодом — Державний естрадний джаз-оркестр РРФСР. На початку 1930-х рр. до СРСР повернувся створений у Китаї оркестр Олега Лундстрема. Від того часу мистецтво саксофонної гри в СРСР успішно почали розвивати солісти оркестру Лундстрема Ігор Бутман, Георгій Гаранян, Давид Голощокін та Валерій Кисельов. Один з провідних солістів оркестру, Лев Сихайлов, у 1990-х рр. став одним з найвідоміших класичних саксофоністів в СРСР.

композиторських пошуків (щодо тембрових та образних характеристик і широких технічних можливостей).

2.3. Тенденції взаємодії українських та китайських митців у професіоналізації саксофонного мистецтва

Надзвичайно великої уваги в другій половині XX ст. саксофон отримав у творчості українських композиторів, які, переосмислюючи виразні колористичні та віртуозні можливості саксофону, поступово почали щоразу частіше звертатись до цього інструмента.

Першим з них став Левко Колодуб (н. 1930). У 1985 р. він створив «Концертино для чотирьох саксофонів», яке присвятив київському Квартету саксофоністів Національної філармонії України під керівництвом відомого музиканта і педагога Юрія Василевича.

У 1980-х рр. ряд творів для саксофону створили київські композитори Віталій Годзяцький (н. 1936) «Веселі витівки» для чотирьох саксофонів (1987) та Юрій Іщенко (н. 1938), який написав сонату для альтового саксофону і фортепіано (1987), «Анданте і алегро» для тенорового саксофону і фортепіано (1988), Квартет для гобоя, кларнета, альтового саксофону і фагота (1989) і Квартет для саксофонів (1994).

До найпопулярніших і часто виконуваних, в тому числі й у Китаї, творів сучасних українських композиторів належить «Концертіно» для саксофону соло з оркестром львівського композитора В’ячеслава Цайтца (1983), яке у Львові вперше виконав Володимир Лебідь [146, 52]. Від цього часу «Концертино» незмінно входить до концертного і навчального репертуару китайських саксофоністів.

В жанрі українського балету вперше саксофон використав Є. Станкович (балет «Ніч перед Різдвом», 1990). Творчість цього композитора знайшла свій яскравий відгук в репертуарі квартету Ю. Василевича, який зробив ряд перекладів з камерних творів Станковича для свого колективу.

Особливо багато творів за участі саксофону в останні роки створюють композитори Одеси[4]. В інтерв'ю однієї з найбільш яскравих одеських представниць, композиторки Юлії Гомельської (1964–2016), зауважується, що «композитори останнього часу вбирають у свою творчість все, що існувало раніше і комбінують, синтезують авангардні і поставангардні технічні та композиційні методи, об'єднуючи їх з традиційними системами музичного мислення <…> В образному сенсі в творах з'являються нові естетичні тенденції втілення постмодерністичного світогляду — почуття невизначеності, іронічність, алегоричність, вираження підсвідомого. Це призводить до утворення множинності стильових поєднань існуючих систем» [118, 257–259]. Множинність стильових поєднань відзначаємо у творах Гомельської «Saksonome. Apologia» для саксофону-альта і духового квінтету з фортепіано (1994), «Забутий ритуал» для альтового саксофону, флейти і перкусії (1996), «Атом анатомії» для сопранового та альтового саксофонів, бас-кларнета, струнного квінтету і фортепіано (2007).

Багато уваги саксофону у своїй творчості надає одна з найбільш відомих сучасних одеських композиторок, авторка ряду популярних одноактних опер Кармелла Цепколенко (н. 1955): Саксофонний квартет (записаний на CD у 1988 р. у виконанні Квартету саксофоністів Ю. Василевича). Один з найбільш виконуваних, в т. ч. у Китаї, її творів — «Коли увірветься нитка» для саксофону-тенора, перкусії, баяну і контрабасу, написаний і вперше виконаний спеціально на замовлення ансамблю «Wiener collage» (Австрія), «Кабіна для восьми» для сопранового і тенорового саксофонів, двох флейт, двох скрипок, там-тама, маримби і туби (2002), «І вітер теж живе» для контрабасового саксофону з незвиклим тембровим поєднанням контрабасу, флейти і туби (2012).

---

[44] Представлені у роботі твори одеських композиторів, вже виконані під час багатьох концертів та фестивалів, можуть бути дуже цікавими і важливими для виконавців України та Китаю, оскільки ще не отримали масового доступу до них. Майже всі з перелічених творів все ще знаходяться у власних архівах авторів у вигляді рукописів. Проте, автори цих творів охоче відгукуються на прохання виконавців і в режимі on-line надають нотні копії.

До композиторів одеської школи, що пишуть для саксофону, належить творчість Людмили Самодаєвої (н. 1951). Для більшої інтимності висловлювання і в пошуках індивідуальних тембрових кольорів вона надає особливого значення саксофонові в різноманітних його поєднаннях з іншими інструментами. На це вказує значна кількість її творів за участі саксофону, серед яких, наприклад — «Танці для двох» (1998), «Pas de trois» (1999) та «Чингізхан» (2005), які вперше були виконані під час фестивалів «Два дні і дві ночі» в Одесі у виконанні Даніеля Кйентзі та авторки, «Once apon a time» для тенорового саксофону, маримби, челести, арфи, скрипки, альта і віолончелі (2005), «Meta-duo» для сопранового та альтового саксофонів і органу (2010), «Troix dans la ville» для баритонового саксофону і органу Хаммонда (2012), «Konzertstück» для контрабасового саксофону (2012) та інші.

Численний і різноманітний репертуар створюють київські композитори Сергій Пілютіков, Олексій Шмурак та Володимир Рунчак.

Багато місця у своїй творчості творам для саксофону приділяє С. Пілютіков (н. 1965): «Інтриги» для саксофону та баяну (2002), «Канцонета» для флейти, саксофону, скрипки і віолончелі, «Пастораль» для саксофону-соло і «Фенікс» для камерного оркестру з саксофоном (2012). Поряд з творами його педагога, композитора О. Щетинського, твори Пілютікова займають провідне місце на Міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти», який щорічно відбувається у Львові. Молодий композитор постає також одним з найяскравіших українських виконавців сучасного саксофонного репертуару. На Міжнародному конкурсі саксофоністів «Сельмер–Париж в Україні» (2000) його було відзначено дипломом за кращий твір українського композитора для саксофону [114, 10; 20].

Композитор і диригент Володимир Рунчак (н. 1960) є одним з найактивніших пропагандистів сучасної музики і засновником масштабного концертного проекту «Нова музика в Україні», з яким здійснив понад 100 прем’єр творів сучасних зарубіжних та українських композиторів. Піклуючись про розширення сучасного репертуару для саксофону, він створив «Концерт

для саксофону і камерного оркестру» (1987), який під час його авторського вечора вперше було виконано Ю. Василевичем в рамках проекту «Нова музика в Україні» в Колонній залі Національної філармонії України. Критики відзначали «напружений емоційний тонус музики Рунчака, її драматичну спрямованість, ефектність, надання можливості музикантам-солістам розкритися максимально повно» [253, 5].

Важливим етапом розвитку української музики для саксофону є творчість композиторів молодшого покоління. В контексті даного дослідження уявляється необхідним привернути увагу на все більше розширення репертуару для саксофону у творчості молодих композиторів України останніх років. До їх числа належить творчість київського композитора Олексія Шмурака (н. 1986). На спеціальне замовлення московського ансамблю «Галерея актуальної музики» (ГАМ) під керівництвом О. Пайбердіна він написав твір «Фікс» для флейти, саксофону, скрипки, віолончелі та фортепіано (2010). Вперше твір було виконано ансамблем Пайбердіна у Львові на XV Міжнародному фестивалі «Контрасти» у 2010 р. [114, 16; 33]. Там само львівські слухачі вперше могли познайомитися і з твором самого Пайбердіна «І тихий вітер розмовляв зі мною» для флейти і саксофону.

До найбільш яскравих представників харківської композиторської школи для саксофону належить творчість Олександра Щетинського (н. 1960). Пропагуючи сучасну музику, був організатором серії концертів «Нова музика у Харкові». Для цього проекту він написав декілька творів, які також виконувались в концертах Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти» у Львові: «Хрест-навхрест» для альтового саксофону і віолончелі та «Pas de quatre» для саксофону, гітари, тромбону і перкусії [147]. В цих творах композитор постає як майстер музичної інсталяції — своєрідного монтажу атональних елементів та сонорики.

Особливістю творів перелічених сучасних українських композиторів Києва, Харкова та Одеси є прихильність до авангарду, використання саксофонних тембрів як характерних для створення плям кольорів у складі

ансамблевого виконання і досить рідкісного їх використання як сольних інструментів.

В останніх роках в Україні з'являється все більше сольних виконавців на саксофоні, квартетів саксофоністів і мішаних складів виконавських колективів за участі одного або групи саксофоністів. Серед найбільш яскравих сучасних українських саксофоністів, що виконують твори класичного та джазового репертуару, — Віктор Павелко з Харкова — композитор, аранжувальник, учасник ряду джазових фестивалів України та Європи і визнаний, за версією Dodj'2009 кращий тенор-саксофоніст. Також Павелко є організатором і керівником колективу «Victor Pavelko Quartett», з яким виступив у багатьох концертах і фестивалях, у т. ч. — у Львові (фестивалі «Контрасти», «Алфаjazz»).

До виконавців старшого покоління належить творчість корифея українського саксофонного мистецтва Юрія Василевича (н. 1951). Оскільки творчість цього непересічного музиканта особливо є популярною в Китаї, здійснемо короткий аналіз його творчого шляху для ширшого розповсюдження відомостей про нього серед китайської аудиторії.

У 1970 р. Василевич закінчив Львівську середню спеціальну музичну школу імені С. Крушельницької по класу кларнета у Карла Геннела — педагога, що був безмежно закоханим у саксофон, але в умовах свого часу не мав змоги широко пропагувати цей інструмент. У 1975 р. Ю. Василевич закінчив Київську державну консерваторію ім. П. Чайковського у класі професора В. Тихонова, після закінчення якої працював артистом оркестру Національної опери України, а від 1988 р. — викладачем класу кларнету і пізніше — професором класу саксофону у консерваторії. Серед найяскравіших учнів професора — понад 50 лауреатів міжнародних конкурсів: С. Гданський, В. Гойсак, А. Гуменюк, О. Заремський, М. Мимрик, О. Пивовар, Б. Степко та інші [116]. У його класі навчалося й багато студентів з Китаю: Хе Ян, Ці Ченцюй, Куан Юань, Лі Гедзя, Ду Чжао, які стали лауреатами всеукраїнських, китайських та міжнародних конкурсів.

У 1985 р. Василевич створив Київський квартет саксофоністів, який пізніше став колективом Національної філармонії України. До його складу увійшли: Юрій Василевич — сопрановий саксофон, Михайло Мимрик — альтовий, Олег Заремський — теноровий, Сергій Гданський — баритоновий. Спеціально для цього квартету рядом українських композиторів було створено кілька творів. Найбільш показовим серед них є «Концертино для чотирьох саксофонів» Л. Колодуба, за виконання якого квартет Василевича на конкурсі камерних ансамблів у Києві (1987) отримав Першу премію [275]. В сучасному репертуарі квартету багато ансамблів українських композиторів (М. Скорика, В. Годзяцького, Ж. Колодуб, В. Шумейка, Ю. Іщенка), створених спеціально для цього колективу.

Професор Василевич, як провідний представник українського мистецтва гри на саксофоні, постійно проводить майстер-класи не лише в Україні, але й у всьому світі (Бельгія, Греція, США, Канада). В останні роки особливо багато майстер-класів відбулось в ряді вищих навчальних закладів Китаю.

Вражає географія гастрольних виступів музиканта: Бельгія, Данія, Німеччина, Греція, Словенія, Польща, Угорщина, Австрія, Білорусь, Росія, США, Канада, а також країни Далекого Сходу — Японія та Китай. Василевич є членом Всесвітньої асоціації ансамблів та оркестрів WASBE, постійно бере участь у складі журі різноманітних всеукраїнських та міжнародних музичних конкурсів: «Мистецтво XXI століття» (Ворзель), імені Д. Біди (Львів), «Сурми» (Рівне), «Фарботони» (Канів), імені О. Глазунова (Москва), «Золотий саксофон» (Китай) і є засновником Міжнародного конкурсу кларнетистів і саксофоністів «Сельмер–Париж в Україні» (1998), який почергово проводиться у Києві та Львові.

Значний вплив на розвиток сучасної саксофонної творчості Китаю має творчість російських композиторів радянського авангарду: Концертна фантазія для 2-х саксофонів або кларнетів та фортепіано (1976) Миколи Пейка; «Гірлянда рецитацій» для флейти, гобоя, саксофонів, фагота і симфонічного оркестру (1981) та «Гімни несподіваних подихів» для саксофонів та клавесину

(1983) В'ячеслава Артьомова; Концерт для сопранового саксофону з оркестром (1985) Андрія Ешпая; Соната для альтового саксофону та віолончелі (1994) Едісона Денисова; «Перевтілення» для тромбону, квартету саксофоністів, віолончелі, контрабасу і там-тама (2004), «В очікуванні» для чотирьох саксофонів та шести ударних Софії Губайдуліної; Сюїта для семи саксофонів (2004) Тетяни Чудової та ін.

На початку XXI ст. особливо вирізняється творчість Олега Пайбердіна. Його твори за участі саксофонів високо цінував український композитор О. Щетинський, який у 2001 р. вперше дав визначення оригінальної стилістики композитора: «В музиці Олега Пайбердіна приваблює органічність та чистота письма, емоційна насиченість і не заданість форми. Мова проста, але при цьому немає жодного трафарету. Багато діатоніки, але це не архаїчна тональність, а модальність. В новій діатоніці писати складно, доводиться йти по лезу бритви, щоби не втратити гостроту і напруженість звучання» [272].

Ансамблеві композиції окремих молодих російських композиторів за участі саксофону сьогодні стали надзвичайно популярними у Китаї, першість з яких належить творам Пайбердіна «Sob Out» для 4-х саксофонів (2005), «Гохуа» для флейти, саксофону, скрипки, віолончелі та фортепіано (2009), «І тихий вітер розмовляв зі мною» для флейти та саксофону» (2010).

Серед творів інших молодих авторів: «Не переривайте політ метеликів» для флейти, саксофону, віолончелі та віоли Ольги Вікторової (2010), «Exposition II» для саксофону, скрипки, віолончелі та фортепіано Георгія Дорохова (2010), «Нерухомий рух» для флейти, саксофону, фортепіано та великого барабану Данила Єкимовського (2010), «Tuba mirum» для чотирьох флейт, чотирьох саксофонів і туби Ганни Желтишевої (2010), «Soundscape» для флейти, саксофону, скрипки, віолончелі та фортепиано Олександра Хубеєва (2009) та «Ноктюрн XXI» для чотирьох флейт, чотирьох саксофонів, туби, фортепіано та ударних Станіслава Маковського (2010).

Значний вплив на сучасне саксофонне мистецтво Китаю мала творчість композиторів у сфері створення музики до кінострічок, де саксофон

приваблював безмежністю особливого тембрального «тонування» емоційних фарб: «Тест I» Юрія Акбалькана (1971), «Андалузький ліс» Віктора Єкимовського, «Дорога» Станіслава Маковського (2011), «Крісло» Сергія Чечотко (2011). Приклади використання саксофону завдяки його наспівності та багатоманітності можливостей створення особливого фонового колориту зустрічаємо в музиці до казкових сюжетів: «Дюймовочка» Олександра Жемчужникова (2010), «Anemic cinema» Максима Коломійця (2010), «Попелюшка» Антона Светличного (2010), «Гавкай, дворняжко» Олександра Хубеєва (2011). Наведені приклади сучасних версій улюблених мультфільмів з музикою у китайських перекладах транслювалися на китайському ТБ та в кінотеатрах під час Днів культури Росії в Китаї (2013).

Крім авторських творів, на початку XXI ст. з'явилось багато перекладів для саксофону популярних класичних творів та народного танцювального репертуару: О. Ривчун — переклади п'єс Дебюссі та Равеля, Франческо — сюїта «Нічний рожевий танцюрист», Б. Холкомб — сюїта «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна та цикл «Історія танго» для квартету саксофоністів на матеріалах найпопулярніших танго аргентинського композитора А. Пьяццолли. Серед перекладів творів народної музики у Китаї виконуються старовинні українські танці для квартету саксофоністів українського майстра Юрія Василевича.

Важливу роль у співпраці українських, російських та китайських саксофоністів відіграють різноманітні міжнародні конкурси, фестивалі та конгреси, під час яких китайські виконавці представляють своє мистецтво і встановлюють довготривалі контакти з кращими представниками саксофонного мистецтва світу.

Всесвітні конгреси саксофоністів, в рамках яких організовуються конкурси та фестивалі, розпочали свій рух від 1969 р. В історії організації міжнародних змагань саксофоністів Європи першим став «Міжнародний конкурс виконавців академічної музики», що відбувся у Женеві (Швейцарія). Першою переможницею в ньому стала саксофоніста з Франції Мішель Нуо [171]. Від того часу конкурси саксофоністів почали проводитись регулярно у

Парижі (Франція), Любляні (Словенія), Хельсінкі (Фінляндія), Москві (Росія). Найпрестижнішим є Міжнародний конкурс саксофоністів ім. Адольфа Сакса, що відбувається на батьківщині винахідника інструмента у місті Дінан (Бельгія) один раз на чотири роки. Конкурс став найскладнішим випробуванням для саксофоністів усього світу.

У Китаї інтенсивний розвиток саксофонного виконавства пов'язується лише з початком XXI ст. На музичному небосхилі з'явились прекрасні виконавці, які вражають віртуозним мистецтвом слухачів не лише Китаю, але й усього музичного світу. Виконавство на саксофоні від цього часу значно розширило межі кордонів в концертному житті різних провінцій Китаю. Від початку XXI ст. у Китаї з'явилось багато різноманітних фестивалів та конкурсів, на яких молоді китайські віртуози представляють своє мистецтво. Кожний фестиваль або конкурс відкриває для світової аудиторії нові імена кращих виконавців з Європи та Америки, а упродовж останніх декількох років — і з Китаю.

Серед прикладів найбільш плідної конкурсної співпраці у Китаї, відзначимо Восьмий фестиваль «Золотий саксофон», що відбувся в серпні 2013 р. в міському театрі м. Цзиньчен (провінція Шаньсі). Його засновником став один з найвидатніших саксофоністів Китаю Ян Цань — педагог Центральної пекінської консерваторії, керівник духового ансамблю Пекіну, а в недавньому минулому — соліст-саксофоніст Центрального китайського філармонійного оркестру.

Важливою подією в організації даного фестивалю стало запрошення одного з найбільш яскравих, молодих, активно концертуючих саксофоністів Росії Сергія Колесова[5]. Під час фестивалю Колесов, проводячи майстер-класи, виконав сонату сучасного японського композитора Такаші Йошімацу

[5] Сергій Колесов (народився у 1982 р. у м. Вологда) добре відомий і українським слухачам, оскільки багато концертує містами України — в Києві, Харкові, Одесі та Львові. Львівським слухачам він добре відомий як неодноразовий гість Міжнародного музичного фестивалю «Контрасти». У Львові, зокрема, під час фестивалю «Контрасти» 2011 р. ним були виконані переклади для саксофону творів С. Рахманінова (Вокаліз ор. 34 №14), А. П'яццолли (Obllivion, Libertango) та М. Регера (Сюїта ор. 103) Такаші Йошімацу («Пухнаста птаха») [114, 139].

«Пухнаста птаха» (Takashi Yoshimatsu «Fuzzy bird sonata» (1991), у якій перед репризою є спеціальна частина, призначена для вільної імпровізації виконавця. «Сергій Колесов наділений вражаючою здатністю заворожувати слухача. На сцені він подібний до шамана, що вводить людину у стан трансу», — писав про його гру оглядач фестивалю, професор Ян Цань [278, 1]. Цей твір від 2006 р. (року його перемоги на Міжнародному конкурсі саксофоністів імені Адольфа Сакса у Дінані) у виконанні Колесова вже облетів увесь світ, повсюдно збираючи захоплені відгуки. У 2011 р. музикант разом з Оленою Гриневич з величезним успіхом виконав сонату Йошімацу у Львові під час фестивалю «Контрасти». Китайські слухачі вперше змогли так близько почути неперевершену інтерпретацію твору у виконанні молодого російського саксофоніста. Як вказував під час майстер-класів сам виконавець, «у цій сонаті поєднується багато стилів. Вона є еклектичною, тут є і джаз, і елементи класичної неоромантичної сонати. Ця особливість дозволяє вільно імпровізувати і виходить дуже ефектно» [278, 2].

Упродовж фестивалю своє мистецтво змогли представити декілька молодих китайських саксофоністів. Особливо резонансними стали виступи молодого виконавця Яна Гуана, виконавський рівень якого було відзначено як кращий. Ян Гуан щойно отримав ступінь бакалавра у Центральній консерваторії в Пекіні, а під час фестивалю виступав солістом духового ансамблю (виконав твори Янь Лу «Попурі на теми китайських народних пісень» та переклади Ян Цаня для саксофону: танго П’яццолли і романс Й. Брамса «Шлях до коханої»).

Головною метою і результатом проведення фестивалю стало не лише знайомство китайських слухачів з мистецтвом одного з кращих сучасних світових виконавців, з його неперевершеними індивідуальними інтерпретаціями творів найрізноманітнішого за стильовими та національними ознаками світового репертуару, але й надання можливості поглибити знання щодо виконавської техніки та інтерпретації сучасних музичних творів і

застосувати досягнення європейського саксофонного мистецтва в практику гри на саксофоні у Китаї.

У сучасному музичному просторі України саксофонне мистецтво займає провідне місце в культурному житті Києва, Одеси та Харкова. Актуальним у даній роботі залишається розгляд його розвитку у Львові, де за роки останнього двадцятиріччя спостерігається значне посилення уваги до цього інструмента.

Цьому сприяло декілька факторів. Кафедра духових інструментів у Львівській консерваторії була сформована ще на початку 1940-х рр., на якій студенти навчались гри на флейті, гобої, кларнеті, фаготі, валторні, тромбоні та тубі. До цих інструментів поступово додавалися класи інших духових, а в 1994 р. було «додано десятий фаховий клас — саксофон» [101, 85]. Відкриття окремого класу у Львові постає важливою подією і відносно молодою. Перший спеціальний клас саксофону серед вищих навчальних музичних закладів України було відкрито у 1979 р. в Одеській державній консерваторії ім. А. Нежданової, який очолив Михайло Крупей; у 1985 р. — у Харківській консерваторії (засновник Віктор Чуріков), у 1989 р. — у Києві (засновник Юрій Василевич).

Незважаючи на те, що відкриття класу саксофону у Львівській державній консерваторії серед вищих навчальних закладів країни стало останнім після Одеси, Харкова та Києва, успіхи Львова сьогодні знаходяться чи не в авангарді українського саксофонного мистецтва. Серед найбільш яскравих педагогів класу були постійно практикуючі музиканти: кларнетисти К. Геннел, Р. Хабаль, В. Носов, пізніше до них приєдналися Я. Проців і В. Бондарчук.

Кафедрою духових та ударних інструментів незмінно упродовж п’ятдесяти років (1969–2016) завідував професор В’ячеслав Васильович Цайтц. Висловлюючи щирі почуття вдячності, великої поваги і захоплення від особистого близького кількарічного спілкування з професором В. Цайтцем в атмосфері високої духовності і професіоналізму, а також з метою популяризації у Китаї відомостей про особистість мого шанованого педагога з фаху, «Концертино» якого виконує більшість саксофоністів Китаю, було

підготовлено і видано статтю «Штрихи до творчого портрета видатного українського педагога В'ячеслава Цайтца» у харбінському виданні «Північна музика: культура і освіта (2014) [146].

В. Цайтц (н. 1937) — високоосвічений музикант, першокласний педагог і методист, композитор, талановитий виконавець, музикознавець і активний суспільний музичний діяч. Виховуючись в інтелігентному родинному колі (мама, Галина Бушинська, писала музику, складала вірші і драматичні твори, але через своє походження, наближене до царської родини, не мала в радянські часи можливості навчатися на гуманітарних факультетах [269]), від раннього дитинства його становлення відбувалось в атмосфері любові до України, у прагненні до духовного та естетичного. Проте, на початку життєвого шляху В. Цайтц все ж обрав професію авіаційного інженера і певний час працював у Львівському аеропорті. Любов до музики і музична атмосфера Львова радикально змінили його професійне майбутнє. Пізніше педагог згадував: «я почав відвідувати концерти, що відбувалися у Великому залі Львівської консерваторії [тепер — це зал Львівської обласної філармонії]. Тут я побачив всю музичну еліту Львова. Це були симфонічні концерти, сольні виступи викладачів консерваторії, а також приїжджих, гастролюючих музикантів — переважно, відомих музикантів. Сильне враження на мене справили концерти з творів С. Людкевича, М. Колесси, Р. Сімовича та інших львівських композиторів» [251, 21].

Атмосфера головного концертного залу міста, на сцені якого виступали видатні українські та зарубіжні музиканти С. Крушельницька, В. Барвінський, Р. Штраус, Г. Малер, А. Рубінштейн, П. Казальс, С. Ріхтер, Д. Ойстрах, В. Горностаєва, і давали авторські концерти композитори Д. Шостакович, Б. Лятошинський, А. Шнітке, К. Пендерецький та багато інших, не могла не зробити магічного вирішального впливу на формування професійного майбутнього музиканта.

У 1956 р. Цайтц вступив до Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка на оркестровий факультет в клас гобоя. Йому пощастило навчатися у

видатного українського педагога, флейтиста Дмитра Біди (1919–1979), ім'я якого пов'язується зі створенням української флейтової школи. В контексті високої духовності пройнятого музикою Львова непересічна особистість Д. Біди — першокласного педагога і соліста симфонічного оркестру Львівської філармонії [28] — зі свого боку мала сильний вплив на становлення Цайтца-музиканта.

Захоплення творчістю, самовіддане служіння музиці, тонке розуміння композиторських стилів і наполеглива праця над шліфуванням своєї майстерності — ці риси В. Цайтц увібрав в себе за роки навчання у видатного педагога. Пізніше, слідуючи за педагогічними, виконавськими і людськими принципами свого наставника він, піклуючись про збереження пам'яті великого львівського музиканта і дбаючи про організацію у Львові періодичного великого музичного форуму для виконавців на духових, став одним з ініціаторів, організаторів і членів журі Міжнародного конкурсу молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах імені Дмитра Біди. Вперше конкурс відбувся у 1996 р. і від того часу його було проведено вже сім разів, з кожним разом залучаючи щоразу більшу кількість учасників і охоплюючи ширшу географічну територію країн учасників. Починаючи від Шостого конкурсу (2014), крім українських, в ньому беруть участь виконавці з Німеччини, Італії, Чехії, Литви, Білорусі, Азербайджану, Вірменії та Росії. Важливим також стала систематична участь в конкурсі молодих саксофоністів з Китаю. Серед виконавців на дерев'яних духових інструментах цей конкурс на даний час є найбільш авторитетним в Україні [251].

Після завершення навчання на оркестровому факультеті В. Цайтц з успіхом закінчив історико-теоретичний факультет та аспірантуру Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського. У 1979 р. він отримав вчене звання доцента, а у 1982 р. — професора кафедри духових інструментів. За роки роботи у ЛНМА імені М. Лисенка) в його класі навчалися і успішно закінчили освіту понад сімдесят студентів, багато з яких стали лауреатами Всеукраїнських та Міжнародних музичних конкурсів, солістами провідних

європейських оркестрів та педагогами різних навчальних музичних закладів[6]. Викладаючи гру на гобої та саксофоні, Цайтц паралельно вів курси інструментознавства, читав лекції з техніки гри на духових інструментах, викладав курс історії оркестрових стилів на виконавських, музикознавчому та композиторському факультетах.

Поєднуючи педагогічну роботу з виконавською, упродовж всіх років роботи Цайтц провадив активну концертну діяльність. До 1971 р. працював солістом оркестру Львівської обласної філармонії і за якість своєї праці та майстерність неодноразово отримував найвищі відгуки. Прикладом захоплених відгуків про його виконавську майстерність стала оцінка присутнього на одному з концертів видатного російського композитора Д. Шостаковича за виконання соло гобоя в «Одинадцятій» симфонії [31, 103]. Паралельно з цим тривалий час В. Цайтц працював солістом Львівського камерного оркестру і дуже багато виступав з сольними концертами, виконуючи різноманітні програми. Його гру високо оцінювали багато визначних музикантів, серед яких скрипаль Давид Ойстрах, композитори Арам Хачатурян і Дмитро Шостакович, диригенти Степан Турчак, Дем'ян Пелехатий, Ісаак Паїн.

Володіючи енциклопедичними знаннями в різних галузях музичного мистецтва, упродовж всіх років викладацької роботи на кафедрі духових інструментів професор Цайтц активно здійснював наукову діяльність, яка завжди була безпосередньо пов'язаною з його практикою. Він є автором праць «Інструментознавство», «Симфонічні оркестри республіки: Львівський», «Техніка гри на духових інструментах», «Історія оркестрових стилів», де проявив глибоке знання особливостей музичних інструментів; праці «Кафедра духових інструментів ЛНМА ім. М. Лисенка», книга-спогад про матір своєї дружини, видатної львівської піаністки і педагога І. Крих «Ірина Крих — особистість, музикант, педагог». Серед його наукових статей — роздуми про

[6] Серед найбільш відомих: Леонід Білинський (соліст Лос-Анджелеського симфонічного оркестру, організатор приватної музичної школи), Мирон і Василь Закопці, Іван Карпін (військовий диригент), Олесь Юган (учасник Запорізького симфонічного оркестру), Володимир Гінсбург, Михайло Масляк, Михайло Стефанко, Денис Гриньов та багато інших, які працюють не тільки на теренах нашої держави, а й у Росії, Словаччині, Німеччині [30].

принципи симфонізму Г. Малера і Д. Шостаковича, створені за допомогою описаних влучними штрихами статті та спогади до творчих портретів видатних львівських музикантів, з якими йому пощастило працювати під час роботи у консерваторії: композитори Станіслав Людкевич і Микола Колесса, диригент Ісаак Паїн, органіст Самуїл Дайч, гобоїст Левко Закопець, музикознавець Стефанія Павлишин. В рукописах знаходиться його незавершена праця «Духове виконавство Львова (1939–1990)» [146].

Змалювання портрета різнобічної особистості одного з кращих українських гобоїстів В'ячеслава Цайтца — педагога, активно концертуючого виконавця, методиста, автора численних наукових праць і суспільного діяча було б не повним, коли б не згадати й про його композиторський хист. Постійно піклуючись про поповнення українського репертуару для духових інструментів, ним були створені «Капричіо для гобоя з оркестром» (1982), пізніше перероблене для саксофона, етюди, обробки та переклади творів українських та зарубіжних композиторів, а також власні твори для труби, сопілки та ансамблів для різних складів духових інструментів: «Візерунки» — капричіозо для сопілки і педального барабану (1980), «Дударик» для сопілки і фортепіано (1985), Етюди фа мінор і сі бемоль мажор для гобоя (1981), циклічні п'єси «Народний спів» і «Танцювальний віночок», Прелюдія на теми українських пісень «Фольклорески» для сопілки та ін. Доповнює композиторську спадщину Цайтца цикл романсів на слова П. Тичини, який додає особливих штрихів у створенні портрета цього дивовижного музиканта — його тонке відчуття поетичного слова, несподівано чуйне розуміння виразності особливого інструмента — людського голосу, ліричність натури композитора і його «постромантичну емоційність».

Один з колишніх учнів професора, Андрій Асмоловський, охарактеризував авторський стиль Цайтца-композитора так: «більшість з його творів є доволі складними за музичною мовою, об'ємними за формою, фактурно-насиченими, але, незважаючи на це, композиторові вдається створити

яскравий образний зміст кожного твору і надати рис найтоншої художньо-емоційної виразності» [12, 277].

Надзвичайно працелюбний, різнобічно ерудований, скромний, інтелігентний, завжди привітний, позитивний, наділений унікальною рисою особливої м'якості характеру і самої розмови, В'ячеслав Цайтц викликає почуття найглибшої поваги серед його колег та учнів. Дуже влучно і ємко про Цайтца-музиканта, людину і особистість висловилась в інтерв'ю на сайті вільних журналістів його донька, відома українська скрипалька Ірина Цайтц: «науково-творчі досягнення з рівною силою доповнюють його романтична натура, гумор, дотепність і незвичайна теплота» [269].

Гостро розуміючи проблему недостатності в українській музичній літературі на початку 1980-х рр. навчально-методичних матеріалів і композиторських творів для концертного саксофону, викладачі кафедри духових інструментів Львівської консерваторії намагалися дещо заповнити цю прогалину. Серед перших прикладів, як один з найбільш масштабних творів педагогічного складу кафедри, з'явилось «Концертино для саксофона з оркестром» В. Цайтца (спочатку створене як «Концертино для гобоя з оркестром», а у 1983 р. автор здійснив його переклад для саксофона).

Жанр концертино, як твір для соліста в супроводі оркестру, привернув увагу композитора можливістю поповнення концертного репертуару для саксофона, де б можна було застосувати принцип зіставлення соліста і групи інших інструментів у порівняно не масштабній формі. Незважаючи на те, що в українській музичній літературі вже були приклади звернення до цього жанру («Концертино» для чотирьох саксофонів Л. Колодуба, «Концерт для саксофона і камерного оркестру В. Рунчака), твір Цайтца, як інколи це доводиться робити практикуючим педагогам, з'явився напередодні відкриття Міжнародного конкурсу молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах імені Дмитра Біди у Львові. Концертино В. Цайтца являє собою одночастинний твір, близький до поемного жанру, написаний в сонатній формі. За принципами монотематичного розвитку матеріалу, що виростає з напруженої теми головної

партії з характерними септімовими ходами, композиторський стиль Цайтца можна охарактеризувати як неоромантичний, з використанням образних, гармонічних і тембральних засобів трансформації теми в умовах стилістики XX ст.

Переосмислюючи семантику звучання саксофону, до створення репертуару в різних жанрах для цього інструмента приєдналися й інші педагоги кафедри духових інструментів ЛНМА імені М. Лисенка. У 1999 р. професор кларнета Володимир Носов створює збірку «22 етюди для саксофону». У 2001 р. вийшла друком його наступна збірка «25 етюдів для саксофону» за редакцією О. Бондарчука. Надруковані зовсім нещодавно, ці збірки стали першими в українській літературі навчальними посібниками для саксофоністів-початківців.

Етюди в збірках В. Носова розташовані за принципом поступового ускладнення технічних, аплікатурних, агогічних, динамічних і темпових труднощів. Етюди знайомлять виконавців з різноманітними музичними жанрами малих форм (скерцо, тарантела, токата, марш), в яких учні виробляють навички відпрацьовувати різноманітні технічні прийоми: ходи на великі інтервали в різних теситурних регістрах саксофону, правильно розподіляти дихання під час виконання комбінованих штрихів при контрастних динамічних відтінках, оволодівати виконавськими труднощами при виконанні уривків у нерівномірно-перемінних метрах і періодичній зміні розмірів. «Етюди для саксофона» стали не єдиною працею педагога для цього інструмента У 1998 р. В. Носов створив п’єсу «Ноктюрн» для саксофона-альта і фортепіано.

Розвитку методичних та виконавських традицій сучасного саксофонного мистецтва, що склалися на кафедрі духових інструментів Львівської академії, активно сприяє й діяльність в даному аспекті педагогів кафедри композиції. Упродовж останніх років львівськими композиторами, а також їхніми учнями створено вражаючий великою кількістю масив творів, які, завдяки своєї мальовничості і художньої завершеності, міцно увійшли до репертуару кращих

українських та зарубіжних виконавців і колективів, вони постійно звучать у програмах концертів та міжнародних фестивалів.

Після відкриття класу саксофона у Львівській музичній академії на проблему необхідності розширення репертуару українських композиторів для цього інструмента одним з перших відреагував молодий композитор Олександр Козаренко (н. 1963, закінчив Київську державну консерваторію та аспірантуру по класу композиції у професора М. Скорика, фортепіано у В. Воробйова, музикознавства у І. Ляшенка). Серед великої кількості творів в галузі інструментальної музики для саксофона ним створено: «Дон Жуан з Коломиї» (1995) та «Інтенції І, ІІ, ІІ» (1996). Обидва твори написані для квартету саксофоністів. Їхню сутність, характеризуючи творчість композитора в цілому, влучно визначила провідний український дослідник, музикознавець, професор Л. Кияновська: «У захопленні Козаренка досягненнями авангардом 1950–1960-х років композитора цікавить не стільки самодостатня виразність технологій, скільки можливість висловлення за їх допомогою цікавої символіки» [106, 326]. Музикознавець та композитор, професор Б. Сюта відзначає: «Для творів Олександра Козаренка характерні вільне поєднання різностильових елементів: від фольклорних інтонацій до лексем європейського бароко, а також — робота у техніці регламентованої алеаторики з опорою на тональні центри» [231].

Твори Козаренка відразу набули великої популярності серед саксофоністів України і складають невід’ємну частину їхніх концертних та конкурсних програм, постійно звучать на різноманітних міжнародних фестивалях, що проводяться в Україні: «Контрасти» у Львові, «Київ-Музик-фест» у Києві, «Два дні і дві ночі» в Одесі, а також регулярно виконуються під час фестивалів саксофонної музики в Польщі, Словаччині, Німеччині. Його цикл «Інтенції» було виконано й у Китаї під час міжнародного симпозіуму саксофоністів у м. Ченду (2011).

У творчості молодих композиторів, вихованців кафедри композиції львівської консерваторії, звернення до саксофону упродовж останніх років стає щоразу ширшим, що вказує на їхню велику увагу до можливостей та

всезростаючої популярності і затребуваності інструмента, а також на потребу створення свого внеску в процес розвитку мистецтва гри на духових.

Серед творів випускників Львова виділяється творчість Дмитра Капиріна[7] (клас композиції професора Л. Мазепи). Це п'єси: «За течією» для сопранового саксофону і камерного ансамблю (1994), «Музика для двох» для саксофону-сопрано та фортепіано (1995), «Музичний момент» для саксофону та віолончелі (1997), «Як метелики на вітрі» для альтового саксофона та арфи (1997), «Осіння пісня» для саксофона-альта (1997). Як висловлювався про свої п'єси сам композитор, «мої твори виростають з тихих співзвуч — немов випливають з небуття — і прагнуть до розгорненої багатошарової кульмінації, яка, врешті, поступово згортається, а музична тканина розпадається на дрібні частинки <…> Звуковисотна організація спирається на модальність з використанням гами тон-півтон та її сегментів» [113: 3-й, 79].

За стилістикою музику Капиріна можна визначити як «інтуїтивну» або «нову імпровізаційну музику». За свої твори він був удостоєний різноманітних премій: II премія на XII конкурсі композиторів ICONS у Туріні (Італія), диплом на VIII міжнародному конкурсі композиторів у Безансоні (Франція). Також він був удостоєний престижної премії Берлінської Академії мистецтв. Його твори неодноразово виконувались на Міжнародних фестивалях сучасної музики «Контрасти» у Львові, на конкурсах та музичних фестивалях Європи та Сполучених Штатів Америки [113: 3-й,78–79].

Серед вихованців Львівської державної консерваторії — Ганна Гаврилець (н. 1958). У Львові вона навчалась композиції в класі В. Флиса, закінчила аспірантуру Київської консерваторії у професора М. Скорика. В даний час композиторка живе і працює у Києві. Серед її опусів з саксофоном: «Осіння пісня» для тенорового саксофону, створена на замовлення піаністки Ірини Портнікової, «In B» для сопрано-саксофону, «Саксофонний квартет» (1992), в

[7] Після закінчення ЛДК ім. М. Лисенка Дмитро Капирін проживає і працює у Москві і на даному етапі представляє російську композиторську школу. В даній роботі його твори розглядаються як композитора — випускника Львівської державної консерваторії.

яких вона «поєднує романсові інтонації з джазовими ритмами, діатонічні та хроматичні побудови, просте і складне» [113: 3-й, 20].

Іван Небесний (н. 1971) навчався на кафедрі композиції львівського Вищого музичного інституту в класі професора М. Скорика. Він є автором великої кількості інструментальних творів і музики для кіно. За свої твори і велику музично-суспільну діяльність був удостоєний звання лауреата премій імені М. Лисенка та Л. Ревуцького. Серед його творів для саксофону: «Останній обряд старого ворожбита» для чоловічого голосу, саксофона-альта, контрабасу, фортепіано та електроніки (1997). В даний час композитор проживає у Києві, де працює музичним директором фестивалю «Київ-Мюзік-Фест».

Найбільш значимими творами для саксофону представників львівської композиторської школи останніх років є поема “Мольфар” для саксофону з оркестром Віктора Камінського та авторське аранжування М. Скориком його славетної «Мелодії» для квартету саксофоністів (2014). Твір для цього складу інструментів вперше прозвучав у виконанні «Київського квартету саксофоністів», для якого він був підготовлений разом з одним із провідних саксофоністів світу Клодом Деланглем. Твір виконується вже кілька десятків років найрізноманітнішими виконавськими складами і є надзвичайно знаним і популярним у світі, в тому числі, у Китаї. Показовим є переклад цього твору для саксофону-альта з фортепіано китайським композитором Лі Маньлуном, який він здійснив роком раніше за автора «Мелодії» (2013) для концерту у літньому міжнародному таборі в Ченду.

Серед вказаних творів львівських композиторів слід згадати про декілька композицій, створених високопрофесійними саксофоністами-виконавцями Львова: Етюд-картина «Ранок на Високому замку» Зенона Ковпака та «Імпровізація» Романа Хабаля, які після їхньої смерті залишилися в рукописах, але періодично виконуються під час концертів.

Розвитку саксофонного мистецтва у Львові активно сприяла організація від 1995 р. щорічного Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти», в якому концертам саксофонної музики належить одне з найважливіших місць.

У 2014 р. львів'яни відсвяткували проведення ювілейного XX фестивалю. За всю історію свого існування на численних концертах фестивалю особливо багато уваги було присвячено саксофонній музиці. Завдяки фестивалю львів'яни вперше змогли почути велику кількість творів для саксофону сучасних молодих композиторів, а також авторів саксофонного репертуару другої половини XX ст. з України, Європи та Америки у виконанні кращих саксофоністів світу. Багато з представлених творів були написані спеціально для цього фестивалю.

За всі роки проведення «Контрастів» у Львові прозвучали твори українських композиторів Сергія Пілютікова «Соната для альта соло», «І тихий вітер розмовляв зі мною»; Ганни Гаврилець «Саксофонний квартет», «In B», «Осіння музика»; Володимира Рунчака квартет «Без надії сподіваюсь», присвячений пам'яті Лесі Українки, усі згадані вище твори К. Цепколенко, О. Козаренка, А. Потієнка, О. Щетинського, О. Шмурака. Свої композиції «Музичний момент» і «Як метелики на вітрі» охоче представляв у Львові й Дмитро Капирін [114].

З творів для саксофону під час львівського фестивалю виконувались композиції Е. Денисова, визнаного ключовою фігурою так званого радянського авангарду, сформованого у 1960-х рр., твори О. Пайбердіна, Д. Смірнова, О. Желтишева, А. Хубеєва, Г. Дорохова, Д. Єкимовського, переклади для саксофону творів Й. С. Баха, А. П'яццолли, Дж. Гершвіна, а також твори М. Віллена, К. Ренквіста, А. Емільссона, М. Самуелессона і Б. Шельберда (Швеція), Давида Маслянки (США), Бетсі Жолян (Франція), Йїндржиха Фельда, Петра Покорни, Алоїса Піньйоса і Павела Новака (Чеська Республіка).

Виконавське мистецтво на фестивалі представляли Марк Сіффер (Франція) — професор саксофону національної консерваторії в Руані, Гові Сміт (США) — віртуозний саксофоніст і композитор, координатор джазових студій при Клівлендському Державному університеті, Юрій Яремчук — сольний і ансамблевий виконавець джазових композицій та інтуїтивної і нової імпровізаційної музики (Дніпропетровськ), в якій, відмовляючись від заданої

естетичної програми, партнерам по сцені надається можливість вільного висловлення, П'єр-Стефан Меже — активно концертуючий саксофоніст з Франції, який співпрацює з ансамблями сучасної музики Відня, Парижу, Лондону і Люксембургу.

Серед українських колективів найактивніше виступає у Львові Київський квартет саксофоністів Юрія Василевича. В репертуарі колективу — класичні твори, твори української народної і сучасної авангардної музики. Послужний список цього колективу справді вражає. Квартет є лауреатом Перших премій ряду конкурсів камерних ансамблів та учасником престижних міжнародних форумів — Міжнародного фестивалю слов'янської музики в Парижі (1998) та Всесвітніх конгресів саксофоністів в Анже (Франція,1990), Пезаро (Італія, 1992), Будапешті (Угорщина, 1996), Монреалі (Канада, 2000) та Любляні (Словенія, 2006).

Під час виступів у Львові квартет виконав сонату Г. Гаврилець (2007), сюїту Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс» (2007), «Дон Жуан з Коломиї» (1995) та «Інтенції I, II, III» О. Козаренка (2005), Диптих О. Потієнка (2007), «Нічний рожевий танцівник» А. П'яццолли (2007), «Міражі» Д. Смірнова (2007) та ін.

Велику програму представив у Львові ансамбль «Галерея Актуальної Музики» (ГАМ, Москва, створений у 2010 р.). Важливим є систематичне включення до репертуару творів сучасних українських композиторів О. Пілютікова, О. Пайбердіна та О. Шмурака [114, 16; 33].

Продовженням розширення співпраці Китаю з представниками українського саксофонного виконавського мистецтва стало запрошення у серпні 2014 р. найвидатнішого українського майстра Юрія Василевича. У концертному залі міста Чанде (провінція Хунань) 3 серпня 2014 р. відбувся його великий концерт, в якому взяв участь його студент з Китаю — магістр Національної музичної академії України ім. П. Чайковського Куан Юань. Юнак ще в ранньому дитинстві познайомився з дивовижним інструментом саксофоном, що прийшов до Китаю з Заходу, і відразу зрозумів, що навчитися гри на ньому стало його найбільшою мрією. Для того, щоби десь показати своє

мистецтво, Куан Юань розпочав наполегливу підготовку до участі у третьому фестивалі «Золотий саксофон», що відбувався у місті Цзиньчен (провінція Шаньсі) у 2008 р. Його виступ серед інших молодих учасників відразу був помічений. Сам Куан Юань після виступу казав, що «музика надала йому величезної сили і впевненості в собі. Я зміг розчинитися в музиці, не думати ні про що, а лише насолоджуватися звуками, відпустити емоції і виразити себе в музиці» [140, 14].

Участь у фестивалі стала поворотним етапом у творчій долі музиканта. Він багато чув про видатного виконавця і педагога з України Юрія Василевича, який регулярно приїздить на фестиваль і від часу його заснування є серед найбільш почесних його гостей, і навіть особисто мав нагоду з ним познайомитися. Послухавши виконання Куан Юаня, професор Василевич порадив йому продовжити свою освіту в Києві. Так розпочалась нова сторінка в творчому житті молодого китайського музиканта. Вступивши до класу професора, Куан Юань у 2011 р. взяв участь у Міжнародному незалежному музичному конкурсі «Індивідуаліс» («I.C.M.U»), що проводився у Києві (президентом конкурсу є талановитий скрипаль, родом зі Львова Остап Шутко), отримавши Другу премію.

Даний конкурс присвячено пам’яті великого українського мецената Михайла Спозіто, в ньому беруть участь молоді музиканти до 23-річного віку з усього світу. Конкурс проводиться на базі дитячої Академії мистецтв. Учасникам конкурсу необхідно відіслати на розгляд журі лише власний відеозапис. Така умова надає конкурсові незалежності, конфіденційності і доступності для усіх бажаючих. Програма творів для участі в конкурсі є довільною, оскільки конкурсантам надається можливість самостійно обрати твори зі світового репертуару.

У 2012 р. Куан Юань став володарем Першої премії на Міжнародному музичному конкурсі «Молода Європа» у Києві, а у вересні 2013 р. брав участь у концерті джазової музики «Москва–Київ–Пекін», що відбувся в Колонному залі імені М. Лисенка у Києві. Участь Куан Юаня у концерті поряд з іншими

знаменитими і визнаними виконавцями (у концерті брали участь «Київ-сакс-квартет» під керівництвом Ю. Василевича, а також квартет саксофоністів «Ad libitum» під орудою О. Волкова) засвідчує про високий ступінь його визнання як музиканта.

За час свого візиту до Чанде у Китаї Юрій Василевич дав декілька концертів, де з великим успіхом виконав «Концертино» В. Цайтца для саксофону в супроводі фортепіано, а також переклади для саксофону творів китайської етнічної музики.

Своє мистецтво під час фестивалю представили й інші китайські саксофоністи, які цього року отримали ступінь бакалавра у вищих музичних закладах України: Чен Вей Ле і Ду Чао Вей — у Національній музичній академії ім. П. Чайковського у Києві (клас проф. Ю. Василевича) і Ван Ювей — закінчив Одеську національну музичну академію ім. А. Нежданової (клас проф. З. Буркацького). Прозвучали твори: «Going home» Кенні Джі (виконав Ду Чао Вей), «Від Пекіну до Києва» українського композитора В. Рунчака (виконав Ван Ювей). Крім цього, ансамбль духових інструментів під керівництвом Ян Цаня виконав попурі китайського композитора Янь Лу на теми китайських народних пісень, увертюру Ля Хуань Чжи «Весняний фестиваль» і «Маленьку нічну серенаду» В. Моцарта.

В інтерв'ю професор Василевич сказав: «Цей мій приїзд до Китаю вже став доброю традицією. Я дуже люблю Китай з його багатовіковими традиціями і багатою культурною спадщиною. Мене дуже тішить справді велике представництво молодих китайських виконавців, які показують чудові результати своєї майстерності, а також індивідуально тонке, вдумливе прочитання виконуваних творів» [85, 10]. Також професор висловив сподівання про подальшу, ще більш глибоку та інтенсивну співпрацю китайських та українських виконавців і про свою власну допомогу китайським студентам, яким він віддає свої знання та вміння.

Присутність у Чанде музикантів такого високого світового рівня, як Юрій Василевич, Сергій Колесов, Клод Делангль та ін., вказує на вже сформовані і

високо розвинені міжнаціональні контакти в галузі саксофонного мистецтва, на глибоке проникнення кращих досягнень у виконавське мистецтво Китаю, сприймання китайськими саксофоністами нових віянь у мистецтві і на те, що на початок XXI ст. у Китаї вже сформована зріла національна школа гри на саксофоні.

Висновки до другого розділу

Дослідження шляхів проникнення та адаптації саксофону в музичному мистецтві Китаю потребувало розгляду процесу історичного розвитку китайського музичного мистецтва духових інструментів. Здійснений аналіз показав, що національний духовий інструментарій був дуже розвиненим, проте запровадження духових інструментів європейського симфонічного оркестру відбувалось дуже повільно. Досліджено, що професіоналізація саксофонного мистецтва — відкриття у консерваторіях спеціалізації «саксофон», становлення педагогіки, розвиток виконавської і композиторської творчості та виведення китайського саксофонного мистецтва у міжнародний музичний простір пов'язується лише з періодом новітньої історії Китаю — від 1998 р.

Здійснено аналіз розвитку китайської духової музичної культури, яку систематизовано за п'ятьма періодами. У період правління імператорських династій проникнення саксофону в музичний простір Китаю було неможливим через «закритість» до європейських надбань, зосередження на розвитку виключно національних традицій і запозичення традицій духового мистецтва сусідніх східно-азіатських культур. Перші приклади застосування саксофону спостерігаються на межі XIX–XX ст. в оркестровій духовій музиці.

Другий період (1912–1949) характеризується відкриттям середніх та вищих музичних навчальних закладів, становленням професійного музичного мистецтва й епізодичною появою саксофону. Виділяється творчість першого професійного виконавця і композитора Фань Шенці. Роки «культурної революції» (1966–1976), позначені однією з найбільших соціальних та культурних катастроф XX ст., характеризуються зупинкою в розвитку

саксофонного мистецтва. Четвертий – період нової історії Китаю (1976–1998) характеризується початком встановлення творчих контактів з провідними саксофоністами світу і активним поширенням саксофону та творів світового саксофонного репертуару. П'ятий – період новітньої історії Китаю (1998 — до наших днів) пов'язується із запровадженням у консерваторіях спеціалізації «саксофон», активізацією міжнародних творчих контактів та стрімким розвитком китайської саксофонної виконавської і композиторської творчості.

З метою проведення аналогій засвоєння у Китаї західних традицій розглянуто еволюцію застосування саксофону в оркестровій та камерно-інструментальній творчості європейських композиторів. Виділено значення перенесення саксофону на американський континент і його розвиток в джазовому мистецтві, досліджено перші приклади проникнення в простір китайської музичної культури концертуючого джазового саксофону, визначено роль Кенні Джі (Інокентія Гореліка), що став першим зарубіжним виконавцем, який розпочав популяризацію китайської національної музики в світі.

В історико-хронологічному аспекті здійснено аналіз саксофонного репертуару у творчості українських композиторів, виявлено міру його засвоєння у Китаї. Особливе місце присвячено аналізу саксофонного мистецтва Львова останнього двадцятиліття. Виявлено посилення звернення до саксофону у творчості М. Скорика, В. Камінського, В. Цайтца, колишніх випускників Львова Г. Гаврилець, Д. Капиріна, І. Небесного. З метою популяризації відомостей у Китаї про особистість В. Цайтца (педагога автора даної роботи) досліджено аспекти виконавської, педагогічної, композиторської та наукової діяльності професора, здійснено аналіз «Концертіно» як одного з найпопулярніших у Китаї творів сучасного концертного репертуару, а також «Етюдів» В. Носова як прикладу першого в українській літературі навчального посібника для саксофоністів-початківців.

Розглянуто саксофонний репертуар Міжнародних фестивалів та конкурсів «Контрасти», «Сакс академія», «Золотий саксофон Одеси». Конкурс «Індивідуаліс» розглядається з позиції перемоги в ньому учня Ю. Василевича

Куан Юаня з Китаю. Участь і перемоги китайських саксофоністів у міжнародних музичних конкурсах постають каталізатором розвитку саксофонного мистецтва Китаю на початку XXI ст.

Серед українських митців, що активно долучаються до процесу розвитку саксофонного мистецтва в Китаї, обрано розгляд діяльності професора НМАУ ім. П. Чайковського Ю. Василевича. Охарактеризовано основні віхи його діяльності як виконавця, композитора, педагога, засновника міжнародного музичного конкурсу «Сельмер–Париж»; досліджено імена його китайських учнів в Україні — лауреатів всеукраїнських, китайських та міжнародних конкурсів. На прикладі діяльності Ю. Василевича розглянуто фактори впливу сучасної української саксофонної школи на саксофонне виконавство Китаю. Охарактеризовано напрями його участі в міжнародних фестивалях «Золотий саксофон» (Пекін, 2006; Цзиньчен, 2013). Проведення концертів і майстер-класів сприяли обміну досвідом, представленню оригінальних індивідуальних інтерпретацій, поглибленню знань щодо виконавської техніки та інтерпретації сучасних музичних творів та встановленню подальших творчих контактів.

Зроблено висновок, що розширення діалогу культур шляхом активізації контактів, проведення лекцій і майстер-класів, можливість навчання китайських студентів в українських музичних закладах та засвоєння українського репертуару суттєво вплинуло на розвиток виконавської майстерності і розширення репертуару китайських саксофоністів кінця XX – початку XXI ст.

РОЗДІЛ 3
НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ І МІЖНАРОДНІ ВПЛИВИ У СУЧАСНОМУ САКСОФОННОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ

3.1. Творча діяльність видатних саксофоністів сучасного Китаю в аспекті діалогу культур

З'являючись епізодично в музичному житті Китаю першої половини XX ст., саксофонне мистецтво було, в основному, пов'язане з виконанням оркестрової музики та творів для духового оркестру. «Трансплантація» саксофона (визначення Ге Мена) в музичну культуру Китаю була здійснена «як відображення однієї з форм взаємодії культур» [72, 52].

Початок професійного розвитку гри на духових інструментах у Китаї пов'язується з діяльністю Центральної Пекінської консерваторії та відкриття факультету інструментальної музики. Надзвичайно важливим етапом на шляху розвитку китайського саксофонного мистецтва стало відкриття класу «саксофон» у Пекінській (1998) та Сичуаньській (2000) консерваторіях. Багато їх випускників-саксофоністів стали відомими музикантами і завоювали міжнародну популярність. Вони мають можливість переймати досвід кращих міжнародних стандартів. Окремі з них активно гастролюють як виконавці, інші проявили себе як видатні особистості у композиторській, педагогічній та науково-методичній діяльності, активно впливають на розширення репертуару і розвиток мистецтва гри на саксофоні у себе на батьківщині і в зарубіжному музичному світі.

При факультетах оркестрової музики в консерваторіях Китаю засновано Експериментальні центри, що здійснюють організацію проведення міжнародних та всекитайських музичних фестивалів, конкурсів, лекцій та майстер-класів відомих світових виконавців. За останні роки Китай відвідали провідні спеціалісти з консерваторій та університетів Парижу, Йєлю, Лондону, Брюсселю, Відня, Токіо, Мельбурну, Торонто, Києва та Москви. В Центрах зберігаються відеозаписи проведених майстер-класів, що дає можливість усім

бажаючим безперервно контактувати з новітніми досягненнями в галузі світового саксофонного мистецтва.

Серед них найважливіше місце належить педагогічній та концертній діяльності у Китаї канадського саксофоніста, творця «Довідника з саксофону для студентів» Пола Броді **(*Paul Brodie*)**, який показав справжню майстерність свого мистецтва і здатність у музикантів будь-якого віку досягнути вдосконалення за посередництвом власного таланту**.** Також Броді став першим педагогом засновника спеціальності «саксофон» у Китаї Лі Юйшена і надав велику практичну допомогу під час її відкриття у Сичуаньській консерваторії.

Серед інших найактивніших представників — професори Юрій Василевич (Україна), Джеймс Хоулік (*J.Houlik*, Піттсбург, США) Маргарита Шапошникова (Росія), які багато концертували в різних містах Китаю, виступали на радіо та телебаченні, провели безліч майстер-класів та лекцій у консерваторіях та музичних училищах.

Незважаючи на те, що у першій половині XX ст. в Китаї вже були здійснені перші яскраві спроби введення саксофону до музичного інструментарію країни і створено перші переклади творів національної музики для саксофону (діяльність Фань Шенці, н. 1933), розвиток професійного мистецтва гри на саксофоні розпочався лише в період новітньої історії Китаю — в кінці 1990-х років.

Стрімко увірвавшись в музичне життя країни, саксофонне мистецтво за два останніх десятиліття в галузях виконавства та створення репертуару пройшло шлях свого розвитку, що дорівнює у європейській музиці цілому століттю. В результаті впливу європейської музичної культури, а також завдяки можливості від 1990-х рр. отримання китайцями музичної освіти за кордоном, тут утворилась когорта видатних саксофоністів. За ступенем професіоналізму та плідності в концертній, педагогічній та науково-методичній діяльності вони не поступаються або навіть можуть змагатися з багатьма найвидатнішими саксофоністами світу.

До числа найбільш відомих саксофоністів сучасного Китаю належать талановиті музиканти, творчість яких відзначена найвищими нагородами і визнана у всьому світі: Лі Маньлун, Лі Юйшен, Ян Цзя Сян, Ду Ен Тьяо, Ян Ї, Лімен Юн, Хуан Ань Лунь, Гао Сінь та багато інших.

Результатом вивчення концертної, педагогічної, методичної, композиторської та музично-суспільної діяльності декого з них стало доведення тих величезних досягнень у розвитку китайського саксофонного мистецтва, що були здійснені в Китаї упродовж надзвичайно короткого проміжку часу. Багатогранна діяльність та видатні творчі досягнення доводять стрімку еволюцію саксофонного мистецтва Китаю початку XXI ст. і виведення його до розряду одного з найбільш значних явищ у сучасному музичному просторі світу.

До числа найбільш видатних саксофоністів сучасного Китаю належить талановитий виконавець, педагог і видатний музично-суспільний діяч, професор відділу саксофону факультету інструментальної музики Сичуаньської консерваторії **Лі Юйшен** (*Li Yusheng*, н. 1957 р., Чунцин).

Лі Юйшен закінчив консерваторію в Сичуані по класу «кларнет» (1982). Після закінчення консерваторії, як один з найталановитіших студентів, він відразу розпочав активну концертну діяльність містами Китаю та відвідував багато концертів китайських та зарубіжних виконавців на духових інструментах, серед яких зрідка звучали твори у виконанні саксофону [44, 30–32].

На початку 1980-х рр. після закінчення складного для розвитку музичного мистецтва Китаю періоду Культурної революції, коли саксофон частково знову став «дозволеним», у Китаї розпочалось його поступове відродження. Національного саксофонного репертуару в ці роки майже не існувало. Важливу роль у процесі його створення відіграли перші п’єси китайських композиторів та саксофоністів Фань Шенці та Су Лая, які включали елементи китайської музики або являли собою переклади національних пісень. У процесі створення початкового репертуару на матеріалі національного фольклору важлива роль

належить видатному американському саксофоністові з українським корінням, що серйозно захопився колоритом китайського фольклору, Кенні Джі. Завдяки творчості цих музикантів на концертній естраді в Китаї все частіше почали звучати перші зразки популярних китайських пісень в перекладах для саксофону. Серед них найширшого розповсюдження отримали обробки для саксофону пісень «Закохані метелики» Фань Шенці, «Твій погляд» Су Лая та «Квітка жасмину» Кенні Джі.

Захопившись багатими можливостями саксофону, багатоманітністю його тембрів, унікальною близькістю інструмента до людського голосу та відповідністю до манери вокального виконання китайських традиційних національних пісень, Лі Юйшен виявив величезне прагнення осягнути таємниці мистецтва гри на саксофоні. Важливу роль в цьому відіграло його особисте знайомство під час одного з концертів з майстром саксофонного виконавства, неперевершеним «королем саксофону» Полом Броді (1934–2008). Це знайомство відіграло вирішальну роль у творчому житті Лі Юйшена. Безмежно закоханий у саксофон та відчуваючи у близькому майбутньому потужний розвиток саксофонної музики в Китаї, він вирішив перепрофілювати свій власний виконавський напрям і поїхав до Пола Броді до Канади для навчання. Під його керівництвом Лі Юйшен закінчив Королівську академію музики в Торонто по класу «саксофон» (1993). Практика отримання освіти за кордоном в ці роки серед саксофоністів Китаю вже була доволі розповсюдженою, оскільки у консерваторіях Китаю поки ще були відсутні спеціальні класи саксофону і не було високоосвічених спеціалістів.

Невдовзі, після проведення в Канаді ряду сольних концертів, Лі Юйшен отримав «Диплом виконавця на саксофоні» (1996) і, як кращий серед випускників цього року, став переможцем першого у своїй кар’єрі музичного конкурсу, організованого RCMT (Радіоуправлінням мережі музичних програм) (1996).

Повернувшись до Китаю у 1998 р., його, як одного з кращих виконавців країни, відразу було призначено головою професійного комітету «Асоціації

музикантів провінції Сичуань». Лі Юйшен відразу розгорнув широку власну концертну діяльність вже як саксофоніст, а на початку 2000 р. розпочав власну викладацьку роботу зі спеціальності «саксофон» у Сичуаньській консерваторії.

Для розвитку професійного виконавства серед педагогів та студентів консерваторії він постійно організовував публічні лекції, для проведення яких запрошував Пола Броді, а також особисто дуже багато виступав з лекціями на теми оволодіння технікою гри, ознайомлення зі світовим саксофонним репертуаром тощо, на яких звучало багато музичних ілюстрацій у його власних інтерпретаціях. Також він став організатором періодичних лекцій відомого американського саксофоніста Джеймса Хоуліка (*James Houlikc*) для членів Асоціації музикантів провінції Сичуань.

На початку 2001 р. Лі Юйшен, розуміючи проблему недостатньої забезпеченості у Китаї необхідним якісним інструментарієм, сприяв придбанню китайськими виконавцями одних з кращих інструментів саксофонів сопраніно, тенорового, баритонового і контрабасового японської фірми «Ямаха».

З кращих і найбільш перспективних студентів-саксофоністів, яких особисто розшукував і відбирав по усій країні, Лі Юйшен створив колектив «Квартет саксофоністів Сичуаньської консерваторії». Серед ансамблів саксофоністів Китаю цей колектив дотепер визнано одним з кращих. За півроку йому вдалось вивчити и виконати з квартетом величезний репертуар, випустити на його основі перший компакт-диск і запланувати на найближчий рік цикл «Сто концертів музики для саксофону». У 2002 р. він здійснив наступний великий концертний тур з новою програмою «Ніч з Ямахою», багато з концертів якого провів у Японії. В результаті успішного концертного турне «Квартету» Лі Юйшен вирішив об’єднати практичну діяльність молодих саксофоністів Китаю та Японії. Для цього він створив Міжнародний літній табір «Яньтай — Ченду», який розташував на узбережжі курортного міста Яньтай. Метою діяльності табору стало систематичне щорічне проведення міжнародних фестивалів саксофонної музики.

Отже, Лі Юйшен постає і як організатор та засновник у Китаї періодичного проведення міжнародних фестивалів, вперше призначених виключно для саксофоністів. Місто ж Яньтай, завдяки діяльності Лі Юйшена та його сприяння проведенню тут великої кількості концертів, отримало назву «літньої столиці» саксофону. Крім проведення фестивалів та концертів саксофонної музики у Яньтаї ним засновано регулярні семінари, присвячені проблемам саксофонного виконавства та вітчизняного саксофонного репертуару. Від 2005 р. семінари, які поступово набули статусу міжнародних, проводяться тут щорічно.

У 2007 р. за сприяння ректора Сичуаньської консерваторії та Департаменту сучасної інструментальної музики Лі Юйшен організував тур «Квартету саксофоністів Сичуаньської консерваторії» та деяких солістів камерного оркестру консерваторії у чотирьох найбільш активних (в сенсі розвитку саксофонного мистецтва Китаю) містах — Ченду, Шанхай, Чунцин та Гуйян. З метою довести тезу про те, що саксофон на цей час вже зайняв дуже важливе місце у китайському професійному музичному просторі, про створення національними композиторами чисельного репертуару для саксофону, а також про сприяння значній популяризації саксофонної творчості власне китайських композиторів, у концертах квартету було вирішено виконувати виключно їхні твори. Таке рішення Лі Юйшена позиціонує його не лише як великого патріота і пропагандиста національної саксофонної творчості, але й в значенні здобутого за дуже короткий період гідного професійного рівня національної виконавської майстерності як у сучасній китайській музичній культурі, так і далеко за її межами.

З кожним роком Лі Юйшен щоразу активніше розширював практику повсюдного проведення у Китаї концертів саксофонної музики, музичних фестивалів та семінарів, приволікаючи до них все більшу участь провідних зарубіжних спеціалістів. Прагнучи вивести китайське саксофонне мистецтво за межі Китаю, він у 2011 р. розпочав глобальну діяльність у означеному напрямку. Для цього у своєму рідному місті Ченду він організував проведення

Міжнародного симпозіуму «Голос осені», для участі в якому запросив провідних виконавців та педагогів світу — з Франції, Бельгії, України, Росії, Канади та США.

2011-й рік став надзвичайно активним у міжнародній діяльності Лі Юйшена. В Сичуаньській консерваторії він організував серію концертів «Слухаємо саксофон», у яких, поряд з китайськими виконавцями, за його сприяння брали участь й найбільші зірки світового саксофонного мистецтва: Аллан Крепен та Федеріко Мондельчі.

Упродовж цього ж року Лі Юйшен брав участь у складі членів журі Міжнародного конкурсу кларнетистів та саксофоністів у м. Мельбурн (Австралія). Серед видатних саксофоністів з інших країн у складі журі були саксофоніст, флейтист та композитор Грем Хем (1957–2012, Австралія), член Бельгійської королівської академії мистецтв Стів Убан (н. 1950, Бельгія), бас-саксофоніст та номінант премії Polaris Кілін Стетсон (н. 1960, Канада). Незабаром знайомство та творча співпраця з цими яскравими музикантами стали важливими для продовження міжнародної діяльності професора Лі Юйшена, коли він у 2012–2014 рр. організував зі своїми учнями серію концертів у Європі та Канаді.

Час, проведений в Австралії, став надзвичайно плідним і важливим етапом міжнародної діяльності Лі Юйшена. За час перебування там упродовж декількох місяців, крім участі в складі членів журі міжнародного конкурсу, він проводив з окремими його учасниками майстер-класи, давав у Мельбурні телевізійні інтерв'ю, виступав разом зі своїми учнями в концертах. Як високо шанованого у середовищі саксофоністів педагога, дирекцією Мельбурнського університету професора Лі Юйшена було запрошено читати лекції для студентів та викладачів духового відділення. Упродовж травня-червня 2011 р. він підготував і провів лекції на теми «Досліджуйте багатство звучання саксофону» та «Практика використання видів вібрато на саксофоні», пізніше опубліковані у Китаї.

У липні в австралійському місті Вікторія серед представників з Японії, Кореї, Нової Зеландії та Китаю Лі Юйшен знову взяв участь у складі суддів Міжнародного «Фестивалю музики для саксофона та кларнета», що проводився на базі Вікторіанського коледжу мистецтв. В ході фестивалю він провів декілька показових майстер-класів [255, 31]у складі «Мельбурн-квартету» і взяв участь у конференції з темою «Мануальна техніка саксофоніста».

Насичена програма перебування в Австралії та участь у складі членів журі двох конкурсів дала можливість Лі Юйшенові познайомитися з декількома талановитими молодими китайськими виконавцями, які на той час навчалися у Мельбурні. Він запросив їх повернутися до Китаю, пообіцявши зарахувати до свого класу у Сичуаньській консерваторії. Таку пропозицію професор надав їм, бажаючи здійснити свою нову ідею — створити ще один квартет саксофоністів «Новий Світ». До складу учасників квартету, які повернулись з Австралії, увійшли Мезон (сопрано-саксофон), Рен Цзюнь (альт-саксофон), Ван Юнь Жань (тенор). Партію баритон-саксофона у квартеті виконує Лі Юйшен.

У наступному році Лі Юйшен виступив з цим квартетом у містах Китаю Сичуань та Ченду, у консерваторії міста Цинциннаті (США) та в консерваторії м. Осака (Японія). До програми концертів увійшли власні переклади Лі Юйшена для квартету саксофоністів: «Анданте кантабіле» П. Чайковського, «Алегро» В. А. Моцарта та твори китайських композиторів Лі Хуаня «Весняна увертюра», Бао Юань Кай (переклад народної пісні «Сонце зійшло»), Го Юаня («Очі птахів»), Ян Сян Чжуна («Переміщення») та ін.

Цього ж року професор Лі Юйшен також підготував сольну програму, з якою виступив у концертному залі Сичуаньської філармонії, виконуючи твори національних композиторів для саксофону з оркестром.

2012–2016 роки професор Лі Юйшен присвячує, в основному, педагогічній та науковій роботі. Він виступає з доповідями та практичними рекомендаціями на різноманітних міжнародних симпозіумах, які публікує в музичних видавництвах Франції, США та Німеччини. В містах Единбург (Шотландія) та Бангкок (Таїланд) виступав з доповідями на тему «Виконання

концертних етюдів для альта-саксофону та фортепіано Чарльза Кесслендa», у Любляні (Словенія) — з доповіддю на тему «Практика використання видів вібрато на саксофоні», у Парижі (Франція) — з доповіддю «Твори французьких композиторів для саксофону (на прикладі твору «10+1» Робера Дісселя)».

Упродовж довготривалої педагогічної діяльності в Китаї професор Лі Юйшен підготував десятки яскравих спеціалістів, багато з яких стали першокласними виконавцями та педагогами.

Найвидатнішим саксофоністом Китаю є **Лі Маньлун** (*Lie Manyulloon*, н. 1963, Пекін) [142]. Ім'я цього педагога, композитора і виконавця, якого відомий індійський диригент Зубін Мета назвав «одним з найбільш видатних і високоосвічених саксофоністів сучасності, що заслуговують на найвищу повагу» [58], відомо далеко за межами Китаю. Серед китайських виконавців його визнано провідним вченим, інтерпретатором та виконавцем, що вперше у Китаї підніс популярність саксофону до нечуваної висоти.

Після закінчення факультету інструментальної музики Центральної музичної консерваторії в Пекіні по класу кларнета у професора Чжана У (1982) Лі Маньлун відразу почав наполегливо вивчати мистецтво гри на саксофоні та шукати нові виконавські способи та методи [238, 2]. Результатом праці стало його визнання у світовому виконавському та педагогічному середовищі як одного з провідних вчених, інтерпретаторів та виконавців сучасності, що зміг у найвищій мірі оволодіти всіма техніками виконавства на саксофоні [142, 136].

Сьогодні Лі Маньлун є надзвичайно затребуваним у різноманітних музичних інституціях Китаю: викладає в Центральній пекінській консерваторії, на факультеті інструментальної музики, в Музичній консерваторії при Центральному університеті національних меншин, у Театральному спеціалізованому університеті культури та мистецтв Китаю, очолює наукове керівництво роботи відділу саксофону при Китайській центральній консерваторії та періодично викладає в Пекінському університеті мистецтв Лонг-Айленду [43, 26].

Одночасно Лі Маньлун здійснює насичену концертну діяльність, щорічно виконуючи близько сотні концертів у кращих концертних залах Китаю та світу [142, 137. В його репертуарі — власні інтерпретації на саксофоні творів китайської національної музики, світові зразки вокальних та інструментальних творів у власних перекладах. Лі Маньлун активно пропагує саксофонну музику у своїй країні. Широко підтримуючи міжнаціональні контакти, він співпрацює з педагогами по класу гри на саксофоні Паризької Вищої національної консерваторії музики та танцю, з багатьма віртуозами саксофону, чим підносить на ще більший рівень розвиток вітчизняного виконавства, бере участь у складі журі різноманітних міжнародних конкурсів саксофоністів. Як один з найвидатніших саксофоністів сучасності, у 1998 р. він отримав запрошення до співпраці від всесвітньо відомого диригента Зубіна Мети[8] та італійського оперного театру [238, 15].

Видатною подією для обох музикантів став спільний творчий проект 1998 р., коли, співпрацюючи з Пекінським імператорським храмом, З. Мета разом з видатним китайським режисером Чжаном Імоу здійснив спільну постановку фільму-опери «Турандот» Дж. Пуччіні. Цей проект став не лише видатною подією у творчому житті диригента, але й однією з найбільш значних сторінок творчої біографії невтомного та невичерпного у способах самореалізації видатного китайського саксофоніста. В цьому виступі, що мав серед широкої музичної громадськості гучний резонанс, Лі Маньлун виступав

[8] Зубін Мета — індійський диригент (н. 1936, Бомбей, Індія) відомий як один з найбільш цікавих особистостей світового диригентського мистецтва. Отримавши освіту у Віденській консерваторії (1958), він упродовж багатьох років диригував багатьма кращими оркестрами світу: Ліверпульським симфонічним оркестром, очолював Монреальський, Лос-Анджелеський та Нью-Йоркський філармонійні оркестри. У 1964 р. отримав запрошення консультанта, а з часом став пожиттєвим музичним керівником Ізраїльського філармонійного оркестру; у 1998–2006 рр. був головним диригентом Баварської державної опери. Серед найвидатніших творчих сторінок диригента — концерт трьох тенорів у Римі, присвячений фіналу чемпіонату з футболу — Пласідо Домінго, Хосе Каррераса і Лучано Паваротті (1990); диригував Реквіємом В. А. Моцарта на руїнах Національної бібліотеки у Сараєво, знищеної під час війни в Югославії (1994); диригував Другою симфонією Г. Малера на концерті-пам’яті концтабору Бухенвальд (1999); традиційними новорічними концертами у Відні (1990–2007) [58].

як єдиний з Китаю учасник симфонічного оркестру, виконання якого, до того ж, отримало найвищу оцінку [238, 26].

У 2000 р. в Китайській вищій музичній академії Пекіну за активної участі Лі Маньлуна відбулось відкриття нової, раніше не існуючої в жодному китайському музичному навчальному закладі спеціальності «професійна гра на саксофоні». Лі Маньлун став першим в Китаї викладачем нової музичної дисципліни. Медіа-засоби називали його «першовідкривачем і основною рушійною силою в китайському класичному виконавстві на саксофоні», «однією з найбільш впливових осіб у китайських музичних колах» [238, 3].

Коли у 2005 р. в Китаї відбулось проведення першого всекитайського конкурсу виконавців на дерев'яних духових інструментах, Лі Маньлун запропонував включити до числа його учасників виконавців на саксофоні. Справжньою сенсацією стали результати конкурсу, коли до фінальної шістки потрапили усі четверо його студентів-саксофоністів, яких він готував для конкурсу особисто.

Розуміючи гостроту невідкладності вирішення проблеми майже повної відсутності національного репертуару для саксофону у Китаї, Лі Маньлун упродовж десяти років наполегливої праці (2000–2010) розширив його до нечуваних розмірів. Він здійснив глибокий професійний аналіз існуючої національної музичної спадщини, запропонував власну інтерпретацію і особисто виконав у концертах понад три сотні творів для соло різноманітних духових у власних перекладах для саксофону [238, 9]. У середовищі китайських музикантів його вважають кращим інтерпретатором, великим вченим та професіоналом найвищого рівня з питань навчання гри на саксофоні і називають «хрещеним батьком китайської класичної саксофонної музики» та «флюгером кола китайських саксофоністів» [84, 108].

Лі Маньлуна визнано кращим педагогом саксофону у Китаї. За майже 20 років педагогічної діяльності (від 1998 року) він виховав понад 50 професійних виконавців і підготував яскраву плеяду викладачів гри на саксофоні.

Лі Маньлун постає ініціатором та організатором великої кількості концертів. За роки педагогічної та творчої діяльності він організував декілька десятків різноманітних циклів концертів, серед них — «Нові аранжування для саксофону», «Тайваньський концерт саксофонної музики», «Концерт Лі Маньлуна та його учнів», «Молодіжний концерт духових інструментів Центральної консерваторії», «Вечір саксофонної музики» та інші [84, 106]), в яких разом зі своїми студентами виступає особисто. Студенти класу Лі Маньлуна зауважують, що подібне насичене концертне життя приводить до мобільного вивчення нових концертних програм, а в результаті (адже до участі в концертах професор залучає лише кращих виконавців) — спонукає їх до безперервного змагання. Професор разом зі своїми вихованцями виступив у багатьох містах Китаю — Пекін, Сіань, Шеньчжень, Гуаньчжоу, Яньтай, Циндао, Чанджі, Харбін, Ченду та інших. Такої нечуваної концертної активності у всьому Китаї не знає жоден інший педагог виконавських факультетів. «Слухаючи його лекції та концертні виступи, студенти усвідомлюють красу та майбуття китайського саксофонного мистецтва і тому можуть швидко зростати» [43, 27].

У творчих фантазіях та організаторських задумах він не знає собі рівних. Постійно творчо спілкуючись з музикантами різних континентів, він організував чимало спільних міжнародних проектів: «Китайсько-французький концерт саксофонної музики», спільні з саксофоністами США «Вечори красивої музики для саксофону», «Концерт, присвячений виконанню творів всесвітньо відомих композиторів-жінок для саксофону» та інші [84, 105].

Поряд з концертною діяльністю Лі Маньлун провів безліч лекцій та майстер-класів у багатьох містах Китаю. Результатом його пристрасної пропаганди саксофону стало абсолютне визнання Лі Маньлуна серед професійних музикантів та шанувальників музичного мистецтва як одного з кращих музикантів сучасності і великого патріота.

Слід окреслити також активну сольну концертну діяльність унікального музиканта [142]. Виконуючи твори зі світового класичного репертуару, у

гастрольних концертах він, показуючи одухотворені приклади майстерності власної інтерпретації, виконує різноманітні програми з власних саксофонних перекладів творів національних композиторів для різних духових інструментів та народних інструментальних п'єс. Особливий резонанс викликав його сольний концерт в Пекіні (2008) під назвою «Спеціальний концерт, присвячений новим аранжуванням для саксофону». Також Лі Маньлун є постійним учасником концертів на телевізійному каналі Musical Television, за що неодноразово (наприклад, за виконання власних творів «Медитація» та «Мій батько») отримував спеціальні золоті та срібні нагороди [84, 98].

Підсумком практичних досягнень талановитого музиканта стали його теоретичні та методичні праці, які отримали найширшого визнання серед професійних саксофоністів і вивчаються виконавцями та студентами навчальних закладів Китаю та світу: «Закон гри на саксофоні» (2009), «Виконання музики для саксофону в інструментальному дуеті» (2010), «Китайська мелодія. Виконання народних мотивів на саксофоні» (2011), «Управління звуком у класичному саксофонному виконавстві та стилі» (2012) Для оптимального досягнення техніки звучання саксофону професор Лі Маньлун першим серед саксофоністів світу запропонував виконавцям раціональний метод регулювання звучання у процесі гри з використанням функції пальців та дихального апарату, фундаментально роз'яснюючи, з точки зору наукового підходу, особливості традиційного саксофонного виконавства у середньому та низькому діапазонах.

Окремого заслуженого схвалення отримала розробка Лі Маньлуна програми «Центральна музична консерваторія. Відділ саксофону. Навчальна та екзаменаційна програми на VCD», яка має значення чергового новаторства Лі Маньлуна [148]. На відео-компактних дисках — одному з найновітніших досягнень в галузі технічного забезпечення — записані у відео-звуковій версії навчальні програми для студентів та педагогів, користуючись якими, вони можуть не лише вивчати окремі прийоми гри та особливості виконання, але й безпосередньо спостерігати за роботою Лі Маньлуна над їх досягненням.

Подібні відео-звукові посібники можуть бути використаними як «настільна книга» для будь-якого музиканта, що бажає вдосконалювати свою майстерність у будь-який час доби та місця його знаходження. Форма видання даної роботи відразу стала надзвичайно популярною і невдовзі цей приклад продовжили педагоги інших виконавських спеціальностей Пекінської та Сичуаньської консерваторій, зокрема — викладачі академічного вокалу та скрипки. У теперішній час саме ця розробка Лі Маньлуна постає в Китаї провідним навчальним посібником на відділі саксофону при підготовці студентів до іспитів. Про справжню високу затребуваність та практичну користь розробки китайського професора свідчить такий факт: у перший же рік свого видання вона миттєво розійшлася в декількох мовних перекладах у багатьох країнах світу в кількості 100 тис. примірників і до теперішнього часу вже декілька разів перевидавалася.

В Україні перекладу даної праці поки ще не існує, тому з метою розповсюдження знань Китаю в галузі навчально-методичної практики, а також популяризації праць професора Лі Маньлуна в Україні нами готується особистий переклад основних положень програми в дар Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка. (Принагідно зазначимо, що українські виконавці, як виявилося, поки ще не знайомі з унікальною методико-педагогічною спадщиною Лі Маньлуна.)

Китайські музикознавці відзначають, що отримані досягнення професора Лі Маньлуна зростають за прогресією, подібною до спіралі [84, 84]. Спираючись на міжнародну співпрацю, він зумів піднести китайське виконавське саксофонне мистецтво, а разом з ним і китайську композиторську творчість до найвищого професійного рівня міжнародного значення.

Лі Маньлун став піонером в галузі музичного мистецтва гри на саксофоні у Китаї. Голова Всесвітньої асоціації саксофоністів, професор саксофону Паризької вищої національної консерваторії музики та танцю Клод Делангль назвав Лі Маньлуна «китайським Марселем Мюллером[9]».

[9] Марсель Мюллер — основоположник спеціальності «саксофон» у Паризькій консерваторії.

Розглядаючи проблему стрімкого розвитку на початку XXI ст. китайського мистецтва гри на саксофоні та його виведення у міжнародний музичний простір, необхідно розглянути приклад діяльності видатного китайського виконавця молодшого покоління, учня Лі Юйшена, **Гао Сіня** (*Gao Xin*, н. 1984, Ченду). Він належить до тих саксофоністів, які отримали початкову вищу музичну освіту (ступінь бакалавра) у Китаї, продовжили її у престижних музичних навчальних закладах далеко за межами Китаю, але виконавська кар'єра яких в подальшому не була пов'язаною з музичним життям своєї країни.

На початку XXI ст. багато талановитої китайської молоді, серед яких, зокрема, було багато співаків та виконавців на різноманітних музичних інструментах, виїжджали до Європи, Австралії та Америки для отримання вищої освіти або подальшого професійного вдосконалення. Великий відсоток з них після закінчення вищих навчальних закладів світу не повернулись на батьківщину і продовжують розвивати свою творчу кар'єру за кордоном.

Статистика даного явища упродовж останніх двох десятиліть дуже прискіпливо вивчається у статистичних центрах Китаю. Аналіз результатів вказує на значний відтік кращих професійних кадрів з країни. Проте, доведено, що на даний час для Китаю з його чисельністю населення, що доходить вже до півтора мільярдів, це явище поки що не становить найменшої загрози, але проблема недостатності високопрофесійних кадрів залишається актуальною. У зв'язку з цим уряд країни всебічно сприяє отриманню освіти за кордоном[10] всім бажаючим і надає великі пільги дипломованим спеціалістам, що повертаються до Китаю: надає можливість роботи у кращих навчальних закладах, безкоштовно виділяє житло, забезпечує медичне страхування тощо. В аспекті інтеграції китайського саксофонного виконавства у світовий музичний простір ці статистичні дані свідчать про все могутніше визнання досягнень китайських музикантів у світі.

[10] Наприклад, за даними матеріалів Незалежного аналітичного центру геополітичних досліджень України, лише за останні 5 років (2011–2016) в Україні здобувають освіту понад 26 тис. китайських студентів.

Розглядаючи здобутки представників молодшого покоління, що дуже активно сприяють визнанню досягнень китайських саксофоністів у світовій музичній культурі, діяльність Гао Сіня привертає особливо пильну увагу. Власну музичну освіту він розпочав дуже рано — у віці 13 років (1997) вступив на програму довузівської освіти у Сичуаньську консерваторію до класу саксофону професора Лі Юйшена. В цей час мистецтво гри на саксофоні, яким вони обидва надзвичайно захоплювалися і почали осягати майже одночасно, також було новим і для його педагога, який всього лише кілька років тому (1993) закінчив Королівську академію музики в Канаді у Пола Броді і ще тільки розпочинав пропаганду саксофону в Китаї.

Успіхи Гао Сіня перевершили сподівання його наставника, і вже після трьох років навчання (2000) він, збираючи гучні овації, виступав в якості концертного соліста в Мистецькому центрі (Art-Center) міста Ченду, а у 2002 р. вперше дав декілька сольних концертів, збираючи аншлагові аудиторії в концертних залах Ченду та Лешаня. На матеріалах творів програм цих концертів (п’єси та переклади Лі Маньлуна, Фань Шенці, Тань Дуна, Шао Еня та ін.) він випустив свій перший CD, який до цього часу продовжує успішно продаватися у Китаї.

З метою професіоналізації саксофонного виконавства та знайомства з новітніми досягненнями у цій сфері Лі Маньлун та Лі Юйшен періодично запрошували до Китаю провідних майстрів з Європи та Америки. З цією метою у 2004 р. для проведення майстер-класів у Сичуаньській консерваторії було запрошено всесвітньо визнаних саксофоністів Клода Делангля (*C. Delangle*) з Паризької консерваторії та Джеймса Хоуліка (*J. Houlick*) з Університету Дюкесна (*Duquesne’s University*) у Пітсбургу (штат Пенсильванія) — одного з найбільших і найпрестижніших американських університетів. За сприяння пана Хоуліка Гао Сінь поїхав до Пітсбургу продовжувати навчання в університеті, де під його керівництвом отримав стипендію для особливо обдарованих студентів, а після завершення — ступінь бакалавра.

Активне блискуче концертне життя Гао Сіня розпочалось в Америці від 2006 р., коли він вперше, і з великим успіхом, розпочав виступи у складі створеного ним квартету саксофоністів «Quadra Minerva», для участі в якому запросив молодих талановитих саксофоністів з Китаю, що навчались на той час у США. Двічі у Вашингтоні (2007 та 2008 рр.) як соліст, він ставав лауреатом третьої премії Конкурсу молодих виконавців на духових інструментах. У 2008 р. серед 90 учасників з усього світу став фіналістом міжнародного конкурсу саксофоністів імені Жана-Марі Лондьє у Бангкоку (Таїланд). У 2009 р. Гао Сінь став лауреатом Другої премії на Південному регіональному конкурсі штату Вірджинія. У цьому ж році, продовжуючи активно гастролювати у складі квартету, він розпочав свою педагогічну діяльність викладача гри на саксофоні в Університеті Теннессі.

Повернувшись до Пенсильванії, він розгорнув велике концертне (сольне та у складі квартету) життя. Цього ж року на міжнародних змаганнях в Пітсбургу його група була удостоєною престижної Колман-Саундерсон премії, а в 2011 р. на конкурсі серед духових інструментів Міжнародної Національної Асоціації викладачів музики (MTNA) у Нью-Йорку Гао Сінь посів почесне Перше місце. У 2012 р. його було обрано членом Міжнародної асоціації саксофоністів Америки та одним з фіналістів на першому, проведеному у США, Міжнародному симпозіумі майстрів мистецтва гри на саксофоні (ISSAC). Як соліста та ансамбліста Гао Сіня визнано одним з найбільш професійних виконавців світу.

У саксофонному мистецтві важливою і невід’ємною частиною постає джазове виконавство. До числа найбільш видатних джазових саксофоністів Китаю належить музикант молодшого покоління **Ду Енн Тьяо** (*Du Enn Thyao*, н. 1965, м. Ухань). Його значення в розвитку саксофонного мистецтва Китаю пов’язується з тріумфальним розвитком національного джазового виконавства.

Яскраві музичні дані та наполегливе прагнення від раннього дитинства оволодіти мистецтвом гри на саксофоні в результаті привели його прийняття у шістнадцятирічному віці (1981) до складу головного духового оркестру країни,

що був заснований у 1947 р. і складався всього з шістдесяти оркестрантів — до військового оркестру Народно-визвольної армії Китаю під проводом Юй Хая.

Яскраві сторінки діяльності оркестру були пов'язані з невпинними виступами всередині країни та гастрольними концертними подорожами містами Франції, Бельгії, Австралії, Японії, США та ін. У насиченій концертами біографії оркестру є його участь у великих спільних концертах з духовими оркестрами військ Мальти, Росії, Канади, у штаб-квартирі ООН (США). Крім того, при оркестрі було створено самостійний колектив — біг-бенд, до складу якого, як кращого саксофоніста, запросили Ду Енн Тьяо. Під час проведення арт-шоу 1986 р. надзвичайна яскравість його виконання та висока техніка були відзначені спеціальною премією «Кращого соліста країни». Активне концертне життя колективу вимагало від оркестрантів швидкого оволодіння щоразу новим репертуаром, що, в результаті, послугувало Ду Енн Тьяо найкращою практикою і зародило палке бажання здобуття професійної вищої освіти.

Завоювання музикантом премії «Кращого соліста країни» сприяло втіленню цієї мети. Керівництво оркестру відрядило його здобути ступінь магістра до Академії музики у Торонто (Канада) до одного з найвідоміших саксофоністів сучасності Пола Броді. Ще в студентських роках під час навчання у Канаді Ду Енн Тьяо вперше проявив прагнення до теоретичного дослідження проблем джазового саксофонного виконавства, взявши участь у X Міжнародній конференції «Мистецтво саксофону» в Італії. Його дослідження про запропонований індивідуальний підхід до виконання джазових аранжувань з творів національної музики було відзначено одним з кращих. Пізніше, коли за сприяння Лі Маньлуна та Лі Юйшена в Китаї відкрились класи саксофону, Ду Енн Тьяо завершив свою освіту в Пекінській центральній консерваторії у Тао Сінхао (*Tao Chunxiao*).

Після повернення з Канади розпочалось активне гастрольне життя Ду Енн Тьяо містами Китаю у складі біг-бенду. У 1993 р. він взяв участь у VII Міжнародному джазовому фестивалі в Пекіні. Хід фестивалю докладно висвітлювався засобами інформації у багатьох країнах. Ім'я Ду Енн Тьяо як

кращого виконавця привернуло особливу увагу світової музичної громадськості, а в трансляції каналу радіомовної компанії Канади його було визначено в числі першої десятки топ-виконавців світу. В Італії Ду Енн Тьяо дав свій перший сольний концерт «Світ саксофону». В США у 1996 р. він опублікував доповідь «Практичне керівництво гри на саксофоні», за яку від Музичної компанії Гонконгу отримав спеціальну нагороду, створену для підтримки талановитих виконавців Східного регіону — можливість записати свій перший сольний альбом.

Період початку XXI ст. став у концертному житті молодого джазового виконавця надзвичайно насиченим. Крім незліченних сольних концертів, він брав участь у «суперконцерті» на сцені Чжуншаньського Мюзик-холу в Пекіні, для проведення якого зібрались кращі сучасні виконавці вокального та інструментального мистецтва Китаю. Як соліст, Ду Енн Тьяо двічі брав участь у церемоніях відкриття Олімпійських ігор (1999 та 2009), у різноманітних державних бенкетах, на яких отримав високі визнання від ряду очільників держав — Хайнца Фішера, Хілларі Клінтон, Кім Чен Іра та Барака Обами. Від 2008 р. Ду Енн Тьяо увійшов до складу членів Асоціації китайських музикантів і постійно бере участь у різноманітних європейських фестивалях джазової музики.

Розглядаючи творчість яскравих представників молодшого покоління китайських саксофоністів, слід згадати про досягнення тих, що отримали вищу музичну освіту в Україні. В аспекті вивчення ролі педагогів, майстрів українського саксофонного мистецтва у розвитку саксофонного виконавства Китаю найяскравішим прикладом останніх років постає творчість Ван Ювея (Wang Youwei).

Ван Ювей народився у 1987 р. в провінції Шаньдун. Захоплення від раннього дитинства народною музикою, красою та колористикою звучання китайських національних духових інструментів викликали у нього нездоланне бажання вчитися музики. Вже від юного віку Ван Ювей самостійно осягав основи гри на гобої білі, виявляючи при цьому добрий музичний слух, почуття

ритму та схильність до імпровізації. Його захоплення музикою спричинило у п'ятнадцятирічному віці вступ до музичного училища міста Хезі на відділення духових інструментів.

Яскраві успіхи, витончена музикальність, працелюбність і цілеспрямованість сприяли зарахуванню Ван Ювея після закінчення училища до складу його педагогів. Під час викладацької роботи в училищі молодий музикант захопився грою на новому інструменті, який всього лише кілька років тому отримав широкого розповсюдження у Китаї. Універсальність звучання саксофону і прагнення молодого музиканта до осягнення його можливостей визначили напрям його особистих пошуків. Відпрацювавши в училищі всього лише один рік, він вирішив вступити до музичної академії Пекіну, де був прийнятий до класу саксофону заслуженого артиста КНР, диригента та директора Центральної музичної академії країни, професора Ян Цяна (Yang Can). За час навчання важливою подією, що вплинула на подальше становлення виконавця та педагога Ван Ювея, стало його особисте знайомство з добре відомим у Китаї видатним майстром гри на саксофоні, професором з України Ю. Василевичем.

У 2006 р. в умовах становлення саксофонного мистецтва в Китаї допомога від України, поряд з майстрами гри на саксофоні з Америки, Канади та Франції, справді була неоціненною. Цього року в Пекіні проводився Всекитайський конкурс виконавців на духових інструментах; для участі в журі зі спеціальності «саксофон» було запрошено одного з провідних спеціалістів України, заслуженого артиста і професора НМАУ ім. П. Чайковського Юрія Василевича. Складаючи програму проведення конкурсу, керівництво запросило українського професора провести в Пекінській консерваторії показові майстер-класи для китайських студентів та педагогів. Проведення таких заходів у майбутніх щорічних різноманітних всекитайських та міжнародних конкурсів саксофоністів у Китаї для професора Василевича стане непорушною традицією, а для китайських саксофоністів — подією, на яку очікуватимуть з великою цікавістю та нетерпінням.

Під час проведення перших майстер-класів відбулось особисте знайомство Ван Ювея з українським маестро (його було обрано як учня, з яким Василевич проводив майстер-клас). Результатом цього заходу стало рішення Ван Ювея вирушити до України для вступу до НМАУ у Києві і там продовжити свою освіту в класі професора Василевича. Обставини сприятливо склались так, що у 2007 р. Ван Ювей вступив до Національної музичної академії України у м. Одеса до класу саксофона професора З. Буркацького [36; 45].

Під керівництвом професора молодий саксофоніст зміг у повному обсязі розкрити багатогранність своїх творчих талантів у вивченні дисциплін «методика гри на саксофоні», «диригування», «духовий оркестр», а також проявити себе як талановитий і активний сольний та ансамблевий виконавець. В особистих відгуках про Ван Ювея професор Буркацький характеризував його як «великого талановитого трудівника і студента-магістранта високої культури» [36, 4].

За час навчання в Одеській академії Ван Ювей продемонстрував надзвичайну працездатність та цілеспрямованість. Як один з найбільш активних студентів класу професора, він взяв участь в ряді концертів класу свого наставника і за роки навчання зумів успішно виступити з сольними програмами містами України та Вірменії: Київ, Ялта, Одеса, Львів, Рівне, Єреван та ін. Для участі в цих концертах Ван Ювей підготував разом зі своїм педагогом програму, виконуючи переклади для саксофону і твори найрізноманітніших за стильовими та технічними особливостями композиторів від Й. С. Баха до В. Рунчака [36, 4]. Наполегливість у власному прагненні до вивчення найширшого світового репертуару для саксофону, постійному самовдосконаленні та бажанні випробувати рівень своєї майстерності він виявив, беручи участь упродовж студентських років у ряді Міжнародних конкурсів, що проводились в Одесі, інших містах України та Вірменії.

Свідченням оцінки непересічного таланту Ван Ювея упродовж всього лише кількох років навчання в ОНМА ім. А. Нежданової стали його чисельні перемоги на Міжнародному телевізійному конкурсі «Південний експрес»

(Одеса, 2007, I премія); на Міжнародному Фестивалі-конкурсі юних талантів (2009, Ялта, I премія); на Міжнародному конкурсі молодих сольних виконавців на дерев'яних та мідних духових інструментах «Мистецтво XXI століття» (Одеса, 2008, III премія); на Другому Міжнародному фестивалі-конкурсі музикантів-виконавців, присвяченому 95-й річниці геноциду вірмен (Єреван, 2010, II премія); на Міжнародному конкурсі музикантів України (Київ, 2011, II премія) [36, 3].

В інтерв'ю про свого учня професор Буркацький підкреслював якість виступів Ван Ювея — «яскравого, талановитого та тонкого музиканта-віртуоза, що володіє легкою технікою, красивим теплим звуком, зрілістю, грамотністю виконання своїх концертних програм, виконання якого публіка слухає з великим задоволенням» [36, 4].

Продовжуючи підтримувати творчі контакти з професором Василевичем, за роки навчання в Одесі Ван Ювея було відзначено в курсі педагогічної практики. Створюючи методичні матеріали для роботи з учнями, він підготував власну збірку «Етюди для саксофоніста (for all saxophones)», яку, за сприяння своїх професорів Буркацького та Василевича, опублікував у видавництві «Музика» в Києві (2012). Професор Василевич став також одним з рецензентів даної збірки, а саме видання — першим досвідом публікації в Україні праць китайських саксофоністів методичного спрямування. Представлена робота свідчить про те, що у насиченому творчому житті Ван Ювея, окрім мети стати високопрофесійним виконавцем, окреслилась тенденція до здійснення в майбутньому власної методичної, педагогічної і навіть композиторської діяльності.

Після закінчення магістратури в музичній академії Одеси свої нагороди Ван Ювей з гордістю відвіз до Китаю, де відразу почав готуватись до вступу в Україні до аспірантури. На даний час Ван Ювей — аспірант НМАУ імені П. І. Чайковського у класі професора Ю. Василевича.

3.2. Жанрово-стильові параметри саксофонної творчості композиторів Китаю

Кардинальні зміни у суспільно-політичному та культурному житті Китаю періоду його «новітньої історії» після тривалої історичної паузи, пов'язаної з роками Культурної революції та наступних років політики відкритості (від 1978 р.), викликали на початку XXI ст. нечуваний розвиток професійного музичного мистецтва і, зокрема — саксофонної композиторської творчості. Яким чином в Китаї у такий короткий термін відбувся стрімкий розвиток композиторської творчості і з'явився потужний національний виконавський репертуар для саксофону?

Згадаємо, що тут віддавна (ще від 1940-х рр. — часу відкриття перших консерваторій) навчальний процес у багатьох питаннях здебільшого був орієнтований не на західноєвропейські зразки, а на досвід та допомогу сусідньої могутньої (хоч і не завжди упродовж XX ст. братньої) держави — колишнього Радянського Союзу. У консерваторіях Китаю уважно та пильно вивчались та застосовувались на практиці навчально-методичні та наукові установки російських авторів. Зокрема, на оркестрових та композиторських факультетах у китайських консерваторіях однією з провідних праць була монографія російського вченого Д. Рогаль-Левицького «Сучасний оркестр» (Москва, 1961) і дуже швидко, через відсутність праць вітчизняних китайських авторів з даної тематики та гостру потребу навчального процесу у подібній літературі, була частково перекладена китайською мовою вже у 1963 році. Враховуючи тотальне, аж до середини 1990-х рр. загалом негативне ставлення у Китаї до саксофону, одним з найбільш розповсюджених і таких, що повністю відповідало запитам часу, було зауваження автора: «Саксофоном слід користуватися надто обачливо та обережно. Бурхлива діяльність саксофону в музиці «духовних злиднів» Заходу і, особливо, Америки, завжди примушує згадувати його зіпсоване, знівечене чуттєве звучання, і тому, щоби не

викликати неправильних, хибних асоціацій, краще саксофон застосовувати у вкрай рідких або безумовно необхідних випадках»[11] [205, 425].

Згідно з передумовами, що склались, а також наведеною тезою Рогаль-Левицького, у класичному музичному мистецтві Китаю саксофон на довгі роки «поринув у забуття». В роки Культурної революції та періоду часткової «відлиги», що відбувався слідом за нею, коли надходили вказівки уряду про дозвіл виконання виключно національної музики (виняток склали всього лише хорові твори, зокрема, партійної та трудової тематики та декілька відповідних оперних постановок), до забуття підлягали навіть повсюдно надзвичайно улюблені аранжування національних пісень для саксофону Фань Шенці.

Найширшому визнанню саксофона — інструмента, який до цього часу у Китаї майже не мав шансів на своє існування, сприяло відкриття на початку XXI ст. спеціальності «саксофон» у Сичуаньській та Пекінській консерваторях, а також усіляке заохочення китайським урядом розвитку міжнародних культурних, у тому числі — музичних зв'язків.

Новий етап культурного поступу країни характеризується тенденціями зростання розвитку музичної освіти та розумінням необхідності інтенсифікації творчих контактів із зарубіжними спеціалістами. Від початку XXI ст. особливо інтенсивними стали обміни досвідом китайських педагогів та студентів з провідними західними музикантами. До навчального процесу на постійній основі запрошуються кращі педагоги саксофонної гри та виконавці світу: Пол Броді та Кілін Стетсон з Канади, Клод Делангль, Ж.-М. Лондейкс, Крістіан Вірт та Роберт Діссель з Франції, Джеймс Хоулік та Чарльз Кессленд із США, Стів Урбан та В. Йороллф з Бельгії, Мігель Налакейва та Карлос Агілера з Іспанії, Аллан Крепен з Бельгії, Дж. Е. Скорничка зі Словенії, Федеріко Мондельчі з Італії, М. Шапошникова, С. Колесов та О. Волков з Росії.

[11] В оригіналі: «Саксофоном следует пользоваться весьма осмотрительно. Бурная деятельность саксофона в музыке "духовной нищеты" Запада и, особенно, Америки, всегда заставляет вспоминать его изломанную, чувственную звучность, и потому, чтобы не вызвать ложных ассоциаций, лучше саксофон применять в крайне редких или безусловно необходимых случаях».

Привертає увагу факт дуже активного залучення до співпраці на початку XXI ст. провідних саксофоністів з України, що вказує на особливу увагу китайської аудиторії до саксофонного виконавства, педагогіки та композиторського репертуару українських митців. До організації лекцій на методико-виконавські теми та проведення майстер-класів у цей період активно залучались саксофоністи Ю. Василевич та молоді виконавці Богдан Теліжко і Віталій Павлюк. Систематично вивчались і включалися до навчального та концертного репертуару твори В. Цайтца, В. Рунчака, С. Пілютікова, Ю. Гомельської.

Тенденція інтенсифікації творчих контактів із зарубіжними спеціалістами проявилась також у запровадженні широкої практики навчання найбільш талановитих китайських саксофоністів у провідних спеціалістів вищих навчальних музичних закладів Америки, Західної та Східної Європи і, як наслідок — у початку їхгьої активної міжнародної конкурсної, фестивальної і науково-методичної діяльності та проявів свободи творчості як фундаментальної основи.

У сукупності згадані фактори спричинили кардинальні зміни в ментальних установках китайської нації щодо саксофону, обумовили досягнення у саксофонному мистецтві західного рівня всього лише за п’ятнадцять років, а в результаті сприяли активному прискоренню динаміки розвитку китайської саксофонної творчості і, зокрема, розвитку національного репертуару.

Посилена увага до світового саксофонного мистецтва на початку XXI ст. викликала нечуваний розквіт китайської *композиторської творчості* для саксофону і вільне обирання художніх засобів для реалізації творчих задумів. В результаті це привело до створення чисельного репертуару та інтенсифікації інтегрування китайського саксофонного мистецтва у світовий музичний процес.

Розвиток репертуару для духових інструментів на початку XXI ст. у Китаї пов’язується зі значним оновленням творчих композиційних методів. Про

музику для саксофону можемо говорити як про школу справді модерної композиції у розумінні сучасності музичної мови.

Аналіз творів для саксофону, створених китайськими композиторами на початку XXI ст., дає підстави стверджувати про істотне розширення національного репертуару і класифікувати його у проявах трьох основних тенденцій. *Перша* з них являє собою розвиток на новому рівні традиції жанру перекладів народних та популярних авторських пісень для саксофона, що була закладена в середині минулого століття першим професійним саксофоністом Китаю Фань Шенці. Слідом за Шенці цю традицію плідно продовжував розвивати у Китаї видатний американський саксофоніст та композитор Кенні Джі, який, знайомлячись під час власних гастролей з китайським фольклором, став першим зарубіжним музикантом, що створив на основі народних китайських мотивів декілька перекладів для саксофону. З його ім'ям пов'язуються перші кроки популяризації китайської національної пісні як невичерпного джерела для розвитку творчої фантазії саксофоніста за кордоном (в Америці та Європі, де він виконував ці твори).

Напрям перекладів народних інструментальних мотивів та популярних авторських пісень для саксофону продовжили розвивати у своїй творчості багато сучасних композиторів Китаю. Хуан Аньлунь створив три «Китайські рапсодії» для саксофону та фортепіано. Третю з них автор створив у Канаді і присвятив своєму товаришеві, який вперше виконав рапсодію у Китаї, канадському саксофоністові Полу Броді (Додаток А). Пізніше, популяризуючи національний китайський мелос в Америці та Європі, Броді неодноразово включав її до програми своїх концертів.

Тяжіння до жанру перекладів творів національної музики стало провідною рисою творчого стилю Хуан Аньлуня. На основі народних пісенних мелодій він створив два «Китайських капричіо» для фортепіано з оркестром. Друге з них — спеціально для конкурсної програми молодого талановитого піаніста Ланг Ланга, який брав участь у Міжнародному конкурсі піаністів імені

П. І. Чайковського у Москві (1996; Ланг Ланг на цьому конкурсі став лауреатом І премії).

Відомий китайський композитор Чжао Цзипін створив дві сюїти: «Фентезі» та «Шовковий шлях» для саксофону та оркестру китайських національних інструментів. Вперше вони прозвучали в 2004 р. у Великому театрі Гонконгу у виконанні французького саксофоніста Крістіана Вірта та Національного оркестру Гонконгу [43, 26].

У жанрі перекладів народних інструментальних творів, що відрізняються великою різноманітністю як у тембровому аспекті, так і жанровому призначенні — для слухання, проведення різноманітних обрядів або безпосереднього сольного або ансамблевого танцю, виділяється творчість композитора Ду Маньцяо. Його переклади міцно увійшли до китайського та європейського виконавського репертуару. Особливої популярності завдяки чарівливому тематизму і вільному сполученню стилістичних пластів здобула п’єса «Море любові» (2001; Додаток Б), створена в оригіналі для сони — дивовижного за своєю співучістю інструмента, близького за тембровим забарвленням до гобоя. Використовуючи колористичні можливості саксофона, композитор зумів у цьому творі відтворити, немов у сучасній інтерпретації, звучання сони. Задумлива, плавна мелодія мажорної ліричної народної п’єси провінції Шеньсі є дуже цікавою в ладовому аспекті: суворе п’ятизвуччя пентатоніки у кінці кожної фрази несподівано порушується введенням сьомого та пониженого сьомого ступенів. Красива, спокійна, з відтінком характерної філософської споглядальності стародавня народна мелодія на початку XXI ст. завдяки інтерпретації Ду Маньцзяо стала надзвичайно популярною і часто виконуваною, у т. ч. сучасними європейськими саксофоністами, стверджуючи тезу про прийняття, осягання та «збагнення» національного китайського музичного мистецтва європейськими слухачами.

Аналогічні цілі переслідує у своїй творчості композитор Чжан Сяолу, який створив ряд перекладів народних пісень для саксофону та симфонічного оркестру. Серед них виділяються переклади китайських народних пісень

«Східна прохолода» та «На схід від озера». Обидва твори вперше були виконані іспанським саксофоністом Карлосом Агілерою (*Carlos Aguilera*) та відзначені спеціальними призами за кращу інтерпретацію народної пісні на XIV Всесвітньому фестивалі саксофонного мистецтва, що відбувся у місті Любляна (Словенія, 2001).

До найбільш улюблених і часто виконуваних в жанрі перекладів національної вокальної та інструментальної музики для саксофону належать також твори композиторів Сюй Чжипіня «Птахи і море» та Хуана Шу Цзюня «Я маю побачення з весною» для саксофона соло. Засобами тембрової колористики у цих творах яскраво відображені величні, сповнені спокою та філософського споглядання мальовничі картини китайської природи. Для більшої характеристичності та образної близькості ці твори призначені для виконання спеціально обраними різновидами саксофонів — альтіно («У мене побачення з весною») та баритоновим («Птахи і море»).

Для проведення фестивалю «Золотий саксофон» у Пекіні 2010 р. композитор Яжен Лу створив «Попурі на теми китайських народних пісень» для альтового саксофона та симфонічного або духового оркестру. «Попурі» вперше було виконане у цьому ж році в Пекіні Національним духовим оркестром під орудою Ян Цаня і, радо сприйняте слухачами, відразу міцно закріпилось в репертуарі китайських виконавців.

Серед прикладів перекладів творів національної музики для джазового виконавства виділяється цикл Ду Енн Тьяо «Китайський квартал» (1998), де яскраво спостерігаються тенденції наближення академічного та естрадного напрямів виконання та асоціативне наслідування тембрів національних інструментів.

Друга яскрава тенденція у створенні саксофонного репертуару серед китайських композиторів проявилася в перекладах національними композиторами творів світової класики. У цьому жанрі широко представлені сольні твори, різного складу інструментальні ансамблі та твори для оркестру з важливою партією саксофонів.

В даному напрямі виділяється творчість композитора Інь Чжи Фа, який, прагнучи показати найширший спектр тембрових та технічних можливостей саксофона, охоплює твори різних епох. Пріоритетними при цьому для нього залишаються твори композиторів бароко та романтизму. З творів композиторів бароко — переклади для двох саксофонів «Канону» Й. Пахельбеля; двоголосних інвенцій, танців з партит та Англійських сюїт Й. С. Баха; для саксофона-соло — «*Ave Maria*» Дж. Каччіні, «*Adagio*» Т. Альбіноні; для саксофона з оркестром переклав і відредагував перший в історії музики концерт для кларнета Яна Стаміца (F-dur); також Інь Чжи Фа переклав окремі частини декількох скрипкових концертів А. Кореллі. Серед творів музики бароко велику цікавість становлять його переклади для трьох саксофонів декількох ричеркарів Дж. Фрескобальді, що відіграли велику роль у підготовці фуги. Таким чином, завдяки творчості Інь Чжи Фа в ансамблевому саксофонному виконавстві Китаю розпочалась тенденція гри творів зі складною поліфонічною технікою.

Звертаючись до жанру перекладів творів романтичної музики, Інь Чжи Фа прагнув до пошуку нових виразових прийомів «тембрової інтонаційності» (термін Б. Асаф'єва [10]) як особливого естетичного засобу художньої виразності в передачі образів та настроїв. Романтична музика представлена у творчості Інь Чжи Фа перекладами ряду вальсів Йоганна Штрауса, вальсу з сюїти «Сон в літню ніч» та окремих «Пісень без слів» Ф. Мендельсона, п'єс «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова та «Колискової» Й. Брамса.

Зосереджуючись, в основному, на творах композиторів бароко та романтизму, Інь Чжи Фа не обійшов своєю увагою твори віденських класиків, серед яких найпопулярнішими стали його переклади вокальних дуетів В. А. Моцарта для двох саксофонів та «Маленької нічної серенади (для секстету саксофоністів).

В перекладах дуетів композитор прагнув заглибитись у світ багатого тембровими та теситурними контрастами, інтонаційними та динамічними фарбами вокального мистецтва. В сучасній практиці китайської композиторської творчості та виконавства на саксофоні важлива роль належить

тембровому звучанню. Ця тенденція, що яскраво проявилась у загальному розвитку китайської музики для саксофону, в перекладах дуетів Моцарта виявилася з усією силою. В роботі над перекладами дуетів Моцарта Інь Чжи Фа, перш за все, переслідував мету розвинути в сучасному виконавстві двох саксофоністів вміння передати нюанси особливостей вокального звуковедення, показати значення тембру людського голосу як найважливішого засобу музичної виразності та «вміння знаходити обґрунтовану, єдино точну інтонацію кожної фрази» [138, 38].

Таким чином, кращі зразки класичної спадщини завдяки творчості Інь Чжи Фа отримали нове дихання, можливість звучати в сучасних інтерпретаціях, а виконавці тримали змогу по-новому проявити віртуозно-артистичні якості.

Третя тенденція розвитку саксофонного репертуару в творчості китайських композиторів початку XXI ст. позначилася в найрізноманітніших проявах створення оригінальних авторських творів. Це — твори для саксофону соло, у складі інструментальних ансамблів та оркестрової музики.

У симфонічній музиці саксофон-соло вперше зазвучав у балетах Хуан Аньлуна — композитора і педагога Пекінської Центральної консерваторії, який багато років працював у музичних університетах Північної Америки в Торонто, Пітсбургу та Єльському університеті. Хуан Аньлун першим серед китайських композиторів використав можливості тембрових фарб інструмента для створення образних характеристик головних персонажів: сопранового саксофону (балет «Дівчинка із сірниками» за казкою Г. Х. Андерсена; в основі музики балету були використані національні китайські танці) та баритонового саксофону (балет «Сон Дуньхуана» за мотивами стародавньої китайської легенди). Аналіз музичного матеріалу балетів (як і його ж «Китайська рапсодія» та «Китайські капричіо») дає підставу зробити висновок про тяжіння композитора до роботи переважно з національним фольклором як характерну рису його творчого стилю.

Для саксофона та симфонічного оркестру створено дивовижні за красою мелодики твори Чжана Сяолу «Східна прохолода» для баритонового саксофона

та «На схід від озера» для альтового. Обидва твори, що були написані і вперше виконані у 2011 р., надають широку можливість використання сучасних виконавських прийомів і тонких градацій динамічних нюансів, що з повною силою сприяють розкриттю виразового потенціалу тембрового забарвлення обох інструментів.

Серед оркестрових творів за участі саксофону-соло слід відзначити також увертюру Лі Хуана Чжи «Весняний фестиваль» (Додаток В) та «Попурі на теми китайських народних пісень» Яжена Лу.

З розвитком серед китайських композиторів жанру концерту пов'язується творчість Чу Ван Хуа (н. 1941) — професора Центральної Пекінської консерваторії, який наприкінці 1990-х рр. в університеті Мельбурну вивчав техніку композиційних прийомів сучасної музики. Чу Ван Хуа — автор першого у Китаї саксофонного концерту (2013), тематизм якого традиційно спирається на особливості ладоутворення та ритміки народного мелосу. Вперше цей твір було виконано Лі Баєм у Пекіні 5 грудня 2013 р. у супроводі Китайського національного симфонічного оркестру.

Серед найбільш популярних творів для соло саксофона — п'єси «Птахи і море» Сюй Чжипіня (2006), «Я маю побачення з весною» Хуана Шу Цзюня (2010), «*Perpetuum mobile*» Цзюнь Вана (2012). Не використовуючи прямих цитат народних інструментальних творів, ці сольні п'єси, немов проростанням на нефольклорному стилістичному рівні в національну свідомість, відзначаються своєрідною «закамуфльованістю» національних інтонацій.

На початку XXI ст. багато п'єс було створено в жанрі камерної ансамблевої музики: Лю Сун Лін «Квітка алое» для саксофону та духового квінтету, Лі Пінь «Танцювальні решітки» для квартету саксофоністів (2007), поема Чу Ван Хуа «Доли, гори та місяць» для сопрано-саксофону та секстету духових та ударних інструментів (2013), Лі Шихей «Безтурботне кохання» для квартету саксофоністів (2014).

Розглядаючи твори для саксофону, або за його участі, створені китайськими композиторами за останні п'ятнадцять років, слід зупинити увагу

на окремих специфічних особливостях їхньої музичної мови. Багато з цих творів вирізняються своєрідністю системи образної символіки. Почасти, завдяки тонкому «звукописанню» у створенні картин надзвичайно мальовничої і, разом з тим, аскетичної китайської природи, нерідко присутнього у створенні цих картин підтексту неспішних філософських роздумів про людські взаємини та сенс буття, стану споглядальності, солодкої млості, томління або заглибленого відходу до світу своїх роздумів, вимагали від композиторів нових засобів виразності.

У прагненні зберігати і відтворювати тонкощі національного колориту привертають увагу також способи поєднання інструментів в ансамблевих композиціях: європейського саксофону, що найчастіше покликаний в незвичній модерній формі відтворити звучання того чи іншого національного інструмента (сони, піпи, сяо), і окремих екзотичних, наприклад — ударних (дагу, пайбань).

У світовій практиці сучасний арсенал прийомів гри на саксофоні дуже широкий. Китайські композитори, прагнучи відобразити у своїх творах певні образи або стани, зуміли по-своєму розвинути їх та розширити шляхом долучення деяких нових технічних прийомів та розширення безпосередньо самого інтонаційного словника.

Новаторство виразових можливостей пов’язане, перш за все, з прагненням притягнути у саксофонне виконавство деякі способи звуковидобування (наближення до звучання національних духових) або інтонування (наприклад — глісандові затримання) на китайських національних духових інструментах. Крім цього, у їхніх творах нерідко зустрічається використання шумових ефектів та елементів джазової музики.

Спираючись на національні традиції виконання на духових інструментах, при створенні образів у ряді творів, основою яких є тематичний матеріал давніх китайських інструментальних п’єс (сюїта «Шовковий шлях» Хуана Ань Луня, «Відображення місяця у двох джерелах» Хуана Ень Цзюня (Додаток Г), відчутно проявляється прагнення композитора/виконавця асоціювати звучання саксофону зі стародавніми інструментами.

В цьому випадку маються на увазі різноманітні фактори. Один з них — спосіб видобування звуків без певної висоти. Для цього із саксофону необхідно зняти мундштук і прагнути видобувати звуки, подібні, наприклад, до шуму зграї птахів або ефект відчуття паруючих гір. Інший спосіб — наближення або асоціативне наслідування тембрів сони, шена, чі або ді, що мали специфічно неповторне звучання завдяки нетрадиційним для сучасних духових інструментів матеріалам їхнього виготовлення: тростина, нефрит, каміння, гарбуз тощо. Способи такого звуковидобування вимагають від виконавців глибинного знання автентичності звучання цих давніх інструментів та володіння прийомами гри на них, спеціальних технічних навичок та значної фантазії. В ансамблевих творах це — використання хаотичних акордових послідовностей та кластерів, що можуть відтворювати шумові ефекти, поєднання додекафонного поліфонічного складу з гомофонією нефункційних послідовностей тризвуків.

Естетичне коріння потреби досягнення подібних ефектів у китайській музичній творчості істотно відрізняється від західної. Якщо в сучасній європейській та американській музиці такі ефекти використовуються як урбаністичні прийоми, то у наведених прикладах китайських композиторів — як відтворення картин природи та специфічних станів людини, заглибленої у стан філософування, роздумів або споглядання безмежної далечини.

Усі згадані способи звуковидобування та створення специфічних ефектів засвідчують вироблення китайськими композиторами індивідуальних прийомів та стилістичних особливостей. Розширюючи репертуар, надання можливості свободи інтерпретації виконання, неначе «різнопрочитання» таких творів, приводить до розвитку тенденції щодо варіантної множинності творів. Зрештою, означені особливості в сучасних умовах стають характерними для саксофонного виконавства не лише в китайському музикуванні, а у східному (особливо японському та корейському) в цілому.

Завдяки широкому застосуванню сучасних технічних прийомів і, як наслідок, — новаторської музичної мови, що проявляється в мелодиці,

інтонуванні, метроритмічних та тембрових закономірностях і способах звуковидобування, твори китайських композиторів початку XXI ст. передбачають формування у виконавців принципово нового ставлення до різноманітних факторів. Сучасний інтонаційний зміст музичних творів вимагає від композиторів розвитку навичок пошуку адекватних засобів виразності, виразних тембрових можливостей саксофону, особливого вміння використовувати нетрадиційні для академічної практики прийоми передачі специфіки нотного тексту, образного змісту твору, навичок втримування у слухачів певних естетично-емоційних вражень або їхньої постійної зміни.

У саксофонній творчості китайських композиторів та виконавців початку XXI ст. яскраво окреслюється специфічна особливість, продиктована тенденцією сучасного часу. Мова йде про глобальне зближення академічного модерністичного та естрадного напрямів у музичному мистецтві, яке надає можливість прояву індивідуальності творчої особистості у незвичному для класичної музики амплуа. Володіння сучасними музичними стилями і технічними прийомами виконання, про які вже згадувалося, та комерційне прагнення до задоволення потреб сучасної аудиторії все частіше приводять до відкритості композиторів до різноманітних творчих експериментів та універсалізації виконавців у ключі «виконавець-імпровізатор — композитор — актор».

Аудиторія глядачів початку XXI ст. — це генерація нового типу аудиторії, вихованої в умовах бурхливого технологічного прогресу. Згадаємо хоча б фактор, що впливає на психологію сприйняття слухачем музичних творів — кліпове мислення сучасного глядача, привнесене в музичне мистецтво з телебачення. Слухач сприймає музичний твір як «чергування майже не пов’язаних поміж собою частин та образів. Це короткий набір тез, коли шляхом безупинного переключення створюється новий образ, що складається з мало пов’язаних поміж собою шматків та осколків вражень» [212, 59].

На психологію сприйняття значний вплив здійснюють і такі новинки технологічного прогресу, як використання ультрасучасних освітлювальних

ефектів під час проведення концертів класичної музики, створення кінотеатрів у новому форматі 3D–5D, а від 2015 р. вже й 6D, що дозволяють глядачеві потрапити у віртуальну реальність і бути неначе учасником того, що відбувається на екрані. Тяжіння до «візуалізації» у сприйнятті музичних творів проявилось у створенні нових архітектурних вирішень в інженерних конструкціях залів для глядачів. Прикладом цього може слугувати організація у Китаї на початку 2010-х рр. видовищних постановок класичних опер (Дж. Пуччіні та Ж. Бізе) в експериментальному оперному театрі Гуаньчжоу, зал для глядачів якого було оснащено різноманітними підйомниками, що дозволяли за лічені хвилини повністю змінити спосіб розсадки аудиторії для більш повного та безпосереднього відчуття різноманітних візуальних та слухових ефектів та відчуття потрапляння в умови віртуальної реальності.

Діяльність сучасного концертуючого саксофоніста все частіше вимагає досягнення комплексу тісно пов'язаних поміж собою різноманітних навичок: практичного засвоєння нових технічних прийомів, виразного художнього інтонування та врахування естетичних потреб слухачів нової генерації. Прагнучи задовольнити потреби сучасної аудиторії, вихованої стрімким прогресом технологічних новинок, композиторами Китаю за останні роки створені високохудожні твори для саксофону, які дають можливість слухачам не лише сприймати почуте, але й «візуально» поєднати свої враження та відчуття з подіями тієї реальності, яка відбивається у музиці.

Такі твори вимагають від виконавців-саксофоністів високого ступеню універсалізму в питаннях технічної досконалості, здібності проявити себе як особливих інтерпретаторів, експериментаторів, а також значної енергетики [81, 86–87]. Коли йдеться про якості сучасного виконавця, засновник наукової теорії формування виконавської майстерності, доктор мистецтвознавства і професор НМАУ ім. П. Чайковського М. Давидов охарактеризував «емоційну енергію, яка повинна проявлятися з достатньою силою та переконливістю, щоби торкнутися серця слухача і вплинути на нього» [86, 4].

Твори китайських композиторів останніх років для саксофону вражають великим багатством включення сучасних технічних прийомів гри: субтонів (наприклад, у п'єсах Сюй Чжипіня для саксофону соло «Птахи і море»; Інь Чжи Фа «Жасмін» (Додаток Д), фруллято (в поемі Чу Ван Хуа «Долини, гори та місяць» для сопрано-саксофону і секстету духових та ударних), кластерів (віртуозна п'єса для двох саксофонів «Сплячі метелики» Люй Тянь Хуа), закритого слепу (тобто — із закритим амбушюром — «Фентезі» Чжао Цзипіня, «Море кохання» Ду Маньцзяо), використання звучання обертонів (наприклад, у партії соло у п'єсі «На схід від озера» Чжана Сяолу для саксофона та симфонічного оркестру). Застосування таких прийомів гри свідчить про прагнення композиторів надати виконавцям значної творчої свободи.

Для виконання творів із застосуванням сучасних технічних прийомів саксофоністам необхідні додаткові якості виконавської та художньої техніки. Окремі твори вимагають розвитку навичок акторської майстерності. До таких належать, наприклад, особисті комунікативні навички під час виконання. Наприклад, у творі Сюй Чжипіня «Птахи і море» для саксофона соло (2006) використовуються короткі усні репліки саксофоніста до слухачів «чшшшш…», «плескаємо разом» тощо. У творах «Танцювальні решітки» Лі Піня для квартету саксофоністів, «Алоє» Лю Сун Ліна для саксофона та духового квінтету та ін. виконавці використовують при грі нескладні елементи хореографії, виходи до залу глядачів з виконанням імпровізованих віртуозних пасажів, наближуючи виконання цих творів до театралізованого дійства або театральної вистави. Наведені приклади також можуть слугувати зразками прояву у сучасній саксофонній творчості згаданої спеціальної «енергетики виконавця».

Серед найбільш виконуваних у Китаї творів сучасних зарубіжних композиторів — сонати П. Крестона, Е. Денисова та соната Т. Йошімацу «Пухнаста птаха», концерти Томазі, Дюбуа, Цайтца, п'єси А. Дзенкло, Ф.Шмідта, найновіші твори І. Нодайри, («Arabesque 3»), Б. Монтовані («*L'Incandescence de la bruine*»), М. Міхаловічі («*Chant premier*»), Р. Дісселя

(«10+1») та інші. Для оркестру з використанням саксофонів — композиції А. Крепена «Саксофон у місті», Дивертисмент для двох саксофонів, «Гра панди» для альтового саксофону з великим фортепіано, «Політ саксофону» (*Saxflight*), «Блідий» (*Nuits Blanches*).

В аспекті створення китайськими композиторами авторських творів для саксофону і, розвиваючи тезу про плідну взаємодію китайських саксофоністів з Україною, особливого значення на початку XXI ст. отримало збільшення кількості виконавців та композиторів, що отримали освіту у Національній музичній академії України у м. Києві та в Одеській національній музичній академії.

До переліку найдосконаліших музичних творів молодих китайських композиторів, що були високо оціненими комісією під час державних іспитів і пізніше отримали широке визнання у Китаї, належать твори китайських випускників останніх років класів Кармели Цепколенко та Юлії Гомельської з ОНМА ім. А. Нежданової. Серед них: технічна п’єса для саксофону Цзюнь Вана «Perpetuum mobile», спеціально створена для виконання державної іспитової програми Джин Чена (2009, клас К. Цепколенко), п’єса «Ліс» для саксофону соло Чжан Наня (2010, клас К. Цепколенко), Соната для саксофону та фортепіано Лю Тянь Тяня (2009, клас Ю. Гомельської), а також збірник «Етюди для саксофоніста» Ван Ювея (2012, клас Ю. Василевича та З. Буркацького).

Особливої популярності та визнання в останні роки серед китайських саксофоністів здобули твори українських композиторів, що значно розширили виконавський репертуар. Серед найбільш часто виконуваних творів представників старшого покоління українських композиторів: «Концертино» для чотирьох саксофонів Л. Колодуба та «Концертино» В. Цайтца. Твір Цайтца, ноти якого були привезені до Китаю Ю. Василевичем, від 2006 р. увійшов до переліку творів обов’язкової програми різноманітних конкурсів та фестивалів саксофонної музики, що неодноразово відбуваються у Китаї щороку. Крім цих творів — технічні етюди та інші твори Ю. Василевича та М. Крупея. Останнім

часом особливо часто виконуються також твори В. Рунчака: Концерт для саксофону з камерним оркестром, п'єси «Дуелі. Квадромузика № 3 для 12-ти або 14-ти саксофонів», «Музичка для маршрутки Пекін–Шанхай» і як її різновид — п'єса «Від Пекіну до Києва», вперше виконана у Китаї випускником ОНМА Ван Ювеєм. У 2015 р. до переліку найпоширеніших творів сучасних українських композиторів додалась вже всесвітньо відома «Мелодія» М. Скорика, аранжована ним для квартету саксофоністів у 2014 р. і відразу виконана разом з Клодом Деланглем.

3.3. Музично-професійна школа саксофонного мистецтва Китаю XXI століття

Беручи до уваги факт офіційного відкриття класу «саксофон» та введення нової спеціалізації «професійна гра на саксофоні» у Китаї лише у 2000 р., перед китайськими педагогами постало багато завдань. Перше з них полягало у зібранні репертуару для навчання студентів, який в авторстві національних композиторів був поки ще не надто чисельним і являв собою, в основному, переклади популярних улюблених пісень та народних інструментальних мелодій [145, 104]. Важливе значення становили також переклади китайських мелодій Кенні Джі. У той час, коли на Заході мистецтво саксофонної гри було вже високорозвиненою галуззю, саксофоністи всього світу здійснювали велику концертну, композиторську, фестивально-конкурсну, методичну і педагогічну діяльність і вже були сформовані яскраві національні виконавські школи, перед першими педагогами саксофону у консерваторіях Китаю постало вирішення проблеми повної відсутності національної навчально-методичної літератури і значної нестачі професійних кадрів.

Перші кроки у цьому напрямі доводилось здійснювати, спираючись на досягнення західного мистецтва і музичної освіти. Початковим досвідом у методичній роботі викладачам китайських консерваторій слугували європейські та американські дослідження з питань техніки гри на саксофоні та її вдосконалення.

Серед перших підручників, що були в арсеналі навчально-методичної літератури, виявилися школи гри та збірки вправ, завезені до Китаю з Європи та Америки. В середині 1990-х рр. видатний європейський саксофоніст, професор Паризької консерваторії Клод Делангль, який неодноразово гастролював у Китаї, став ініціатором встановлення міцних і перспективних творчих взаємин з провідними саксофоністами Китаю тих років — з Лі Маньлуном та Лі Юйшеном.

Співпрацюючи з ними, він справді дуже активно посприяв відкриттю у консерваторіях Китаю спеціальності «саксофон» і був першим, хто допомагав у забезпеченні необхідною навчальною літературою та виданнями музичних творів. Цю традицію слідом за ним продовжили його «китайські» учні, що навчалися в його класі у Парижі, а також учні Пола Броді, що навчались у Королівській академії музики у Торонто в Канаді та учні Джеймса Хоуліка у Пітсбурзькому університеті США. Невдовзі до цього процесу приєднались і саксофоністи, що навчалися в українських та російських музичних навчальних закладах.

Важливим для оволодіння технічними навичками та їх вдосконаленням слугувало зібрання упродовж декількох років європейського та американського технічного репертуару, який містив: «Щоденні вправи» Л. Тіта, «Підготовчі вправи» Р.-Л. Каравана, вправи для вдосконалення різноманітних видів техніки Д. Волфорда, Р.-Л. Каравана, П. Джефрі, П. Дезмонда, О. Ривчуна, різноманітної складності етюди М. Мюля, Дж. Андерсена, Г. Лакура, М. Купфермана, П. Дюбуа, Ж. Бюссе, Е. Боцци, Ч. Кесслендa, транскрипції для саксофону-соло технічно складних творів зарубіжної класики, зокрема й Каприси Н. Паганіні.

У перші роки в бібліотеках духових відділів у консерваторіях Китаю поступово було зібрано безліч зразків кращих підручників та наукових досліджень з американської та європейської практики періоду другої половини XIX — початку XXI ст. Серед них: «Довідник з саксофону» (*Referens saxophone*) П. Броді (Канада); «Тридцять великих вправ та етюдів для

саксофону» (*Trente grands exercices ou etudes*) М. Мюля, «Початкова школа гри на саксофоні» (*Saxophone à l'école primaire)* та «Повна школа гри на усіх саксофонах» (*Des jeux complets de l'école sur tous les)* Г. Клозе, «Високі тони на саксофоні» (*Saxophone hightones*) та «Методика для саксофону» (*Saxophone method*) Е. Руссо, «Параметри саксофона» (*Options saxophone*) Ж.М. Лондейкса, «Метод для початківців» (*Methode debutante*) Клода Делангля (Франція), «Техніка гри на саксофоні» (*Techniqus of the saxophone Saxophone method*) Д. Віоли, «Техніка саксофоніста» (*Saxophone tehnique*) Е. Кокрофта, «Школа Л. Трала та її вплив на саксофонну педагогіку США» (*A study of Larry Tral's influence on saxophone pedagogy in the Unaited states*) Р. Коллегрове (США); «Постановка амбушюру» М. Шапошникової та «Основи техніки гри на саксофоні» Б. Прорвича (Росія), «Метод саксофону» (*Method Saxophone*) Дж .Е. Скорнички (Словенія) [145, 104].

Особливу цінність серед зібраних за перші роки у Китаї навчально-практичних матеріалів склали також скорочений варіант одного з перших, створених у Європі, підручників французького саксофоніста та кларнетиста кінця XIX ст. Г. Е. Клозе «Початкова школа гри на саксофоні сопрано, альті, тенорі та баритоні» (*Methode elementaire de soprano, alto, tenore et baritone saxophone*)**,** відредагованого і перевиданого в Парижі у 1990-х рр., а також — одне з найновіших досліджень в галузі саксофонного репертуару — матеріали дисертації американського саксофоніста та педагога Е. Фридерика «Саксофон: дослідження його застосування у симфонічній та оперній літературі» (*The saxophone: a study of its use in symphonie and operatic literature*) та ін. [145, 104]. На початку 2010-х рр. у результаті активної безпосередньої співпраці українського професора Ю. Василевича з китайськими саксофоністами до переліку посібників, що найширше використовуються в практиці Китаю, додалась його праця «Методичні основи навчання гри на саксофоні» (2008), вперше перекладена китайською мовою у 2011 р.

Таким чином, за короткий період праці відділу саксофону у консерваторіях Китаю було зібрано значний досвід роботи кращих

саксофоністів та методистів світу. Але, враховуючи прагнення китайської аудиторії в значно більшій мірі слухати свою національну музику, перші професійні саксофоністи Китаю розуміли гостру необхідність створення своїх національних підручників та практичних посібників, які були б орієнтовані на специфіку народного мелосу, його ладові та метро-ритмічні особливості. Це належало враховувати у створенні як навчально-методичного, так і концертно-виконавського репертуару.

Першість у розвитку професійного китайського саксофонного мистецтва в аспекті створення навчально-методичної літератури для саксофону у Китаї належить Лі Маньлуну, визнаному вченим найбільшої величини та найвищим професіоналом у питаннях навчання гри на саксофоні, інтерпретації музичних творів та виконавцем. Лі Маньлуну належить також першість серед китайських авторів, що розпочали розробку проблем розвитку навичок та техніки гри на саксофоні. Співвітчизники та провідні саксофоністи світу визнали його як «першого серйозного і найбільш успішного зачинателя у даній галузі» [238].

Однією з найголовніших тем у його науково-методичній діяльності стала робота над розвитком національного китайського інструментального музикування. В аспекті розробки цієї теми ним створено працю «Китайська мелодія. Виконання народних мотивів на саксофоні» (Пекін, 2011). Фундаментальні праці «Закон гри на саксофоні» та «Управління звуком у класичному саксофонному виконавстві та стилі» (Пекін, 2012) стали провідними у Китаї навчальними посібниками для академічного та джазового виконавства на саксофоні [132–135].

Лі Маньлун створив цикл лекцій «Саксофон. Щоденна практика». Використовуючи новинки технічного оснащення, він розробив програму «Центральна музична академія. Відділ саксофону. Навчальна та іспитова програми на VCD». У цьому він став у Китаї починальником створення спеціальних стандартів для відео-збереження власних лекцій зі звуком на компакт-дисках. Завдяки старанням професора студенти консерваторії

отримали можливість багаторазового прослуховування його лекцій на різноманітні теми на спеціальних програвачах.

Слідом за Лі Маньлуном роботу з розвитку мистецької освіти у Китаї продовжив його випускник Лі Юйшен, який повернувся після навчання у видатного саксофоніста Пола Броді в Канаді. Його праці були орієнтовані передусім на студентів його класу. Створюючи їх, професор прагнув надати учням практичну та теоретичну допомогу у набутті індивідуальних професійних технічних якостей як широкого комплексу різноманітних навичок. В основі теоретичних настанов даних праць полягає його власний виконавський та педагогічний досвід 145, 105].

Серед праць китайських авторів з дослідження проблем джазового саксофонного виконавства однією з найбільш ранніх (вперше була видана у Канаді у 1996 р.; перекладена китайською мовою і видана у Шанхаї у 2001 р.) і на сучасному етапі провідною в даній галузі у Китаї стала праця Ду Енн Тьяо «Практичний посібник гри на саксофоні» [82], у якій він спирається на власний досвід і багату історію американського джазового саксофонного виконавства.

Після відкриття спеціальності «саксофон» у Сичуаньській і Пекінській консерваторіях в перших роках XXI ст. відділення саксофону на духових факультетах почали відкриватися повсюдно. У розвитку саксофонного виконавства Китаю великого значення отримала школа, створена у північному регіоні Китаю — в Харбіні. Провідним педагогом саксофону Хейлундзянської консерваторії у Харбіні став один з найбільш визначних методистів Китаю Ян Цзя Сан.

У Харбіні початку XXI ст. — місті з чисельністю населення майже сорок мільйонів відразу з’явилось багато бажаючих навчатися гри на саксофоні. Цьому передували багаті музичні традиції, що склались у Харбіні упродовж XX ст.: виконання творів для духового оркестру з включенням саксофонів для збільшення потужності звучання ще на самому початку XX ст.; традиції початку 1930-х рр., пов’язані з діяльністю першого створеного у країні (щоправда — російського), дуже популярного джазового оркестру Олега

Лундстрема, де було декілька саксофонів; зі створенням доволі чисельного репертуару п'єс та перекладів для саксофону популярних китайських мелодій харбінським композитором Фань Шенці. У зв'язку зі стрімким розповсюдженням саксофона на початку XXI ст. виникла потреба швидкого вирішення двох проблем. Перша — гостра нестача професійних кадрів, особливо на півночі Китаю, для навчання такої великої кількості бажаючих. Ця проблема викликала могутній потік серед молоді навчатися в Америці та Європі (у тому числі — в Україні). Друга проблема — гостра нестача навчальних посібників та підручників для оволодіння технікою гри на саксофоні.

У вирішенні першої проблеми талановитій китайській молоді активно сприяв уряд Китаю — виділяв студентам з малозабезпечених родин державні стипендії на час навчання за кордоном, у великій мірі сприяв подальшому працевлаштуванню. У вирішенні другої проблеми основну роботу на початках взяв на себе професор Хейлундзянської консерваторії Ян Цзя Сан. Для цього виникла необхідність мобільного вивчення та підведення підсумків практики існуючого досвіду у своїй країні та систематизації розвиненої упродовж півторастолітньої історії методичного та виконавського зарубіжного досвіду.

Результатом кропіткої праці стала поява підручника Ян Цзя Сана «Школа гри на саксофоні», роботу над яким було завершено у 2003 р. Вперше підручник було видано у Харбіні за сприяння Видавництва авіаційної промисловості Хейлундзянського округу в 2004 р. [279]. Видання являє собою практичний посібник для оволодіння основними навичками гри на всіх різновидах саксофонів (сопрано, альт, тенор, баритон) і розрахований на найширше коло бажаючих навчатися гри на саксофоні: для учнів музичних шкіл, студентів музичних училищ та початкових курсів консерваторій. Незважаючи на те, що головні заслуги та роль основоположника класичної гри на саксофоні у Китаї належить професору Сичуаньської консерваторії Лі Маньлунові, першість у закладанні методичних основ та у створенні навчальної

літератури для початківців та початкового етапу вивчення професійного підходу в оволодінні технікою гри на саксофоні належить Ян Цзя Сану.

Лі Маньлун почав публікувати результати власної теоретико-методичної діяльності лише на початку 2000-х рр. після проходження довголітньої виконавської практики — сольної і спільно зі студентами свого класу. У порівнянні зі «Школою гри» Янь Цзя Сана теоретичні праці Лі Маньлуна являють значно вищий рівень методичної літератури і присвячені конкретним виконавським проблемам для студентів вищих курсів консерваторій і саксофоністів, що вже заявили про себе як цілком гідні для виконавської роботи. Ці праці присвячені питанням вищого рівня, зокрема — проблемам раціонального методу регулювання звучання у процесі гри на саксофоні з використанням функції пальців та дихального апарату, питанням роботи над управлінням звуком у класичному саксофонному виконавстві, питанням виконання творів для саксофону в інструментальному дуеті та іншим актуальним виконавським проблемам.

Підручник, створений Янь Цзя Саном, має важливе історичне значення як перша створена в даній галузі педагогами Китаю праця для тих, хто лише розпочинає вивчати мистецтво духового виконавства. Його «Школа гри на саксофоні» — це підручник для початкового курсу навчання, який має логічну структуру і складається з трьох частин.

У передмові автор викладає мету створення підручника й аргументує необхідність, продиктовану відсутністю подібних видань у Китаї та значним зростанням уваги до саксофону в сучасних умовах, а разом з тим — збільшення числа бажаючих осягнути основи гри на ньому.

У першій теоретичній частині представлені короткі історичні відомості про походження саксофону, етапи його еволюції та широке застосування у класичному та джазовому виконавстві. Автор підручника вказує, що в сучасних умовах у Китаї все більше число шанувальників саксофону прагне до виконання музичних творів, але ігнорує базову підготовку. Не оволодівши бездоганно базовими навичками та спеціальними вправами, які допомагають

розвинути до певного рівня свій особистий рівень технічної майстерності, тим саксофоністам, що навчаються самі не вдається з усією повнотою передати красу музики виконуваного твору. При підготовці виконавців Ян Цзя Сан радить приділити особливу увагу початковому етапові навчання [279, 2].

Аналізуючи зміст матеріалу першої частини, можна зробити висновок, що автор, без сумніву, враховував досвід роботи у створенні подібних навчальних матеріалів своїх західних попередників. Янь Цзя Сан зауважує, що «створюючи свій підручник, не так багато потрібно було осмислити, оскільки школа гри на саксофоні була вже створеною самим його винахідником Адольфом Саксом, а сучасна методика навчання гри — Марселем Мюлем, який представив світові саксофон у всій повноті його академічного звучання» [279, 4]. Про опору на окремі положення західних авторів вказують певні запропоновані для навчання параграфи підручника (у поданні Янь Цзя Сана — «уроки»).

Будова першої частини:

1. *Сімейство саксофонів*. У підрозділі подано загальну характеристику сопранових, альтових, тенорових і баритонових саксофонів, а також короткі відомості про ті різновиди інструменту, які вживаються менше: саксофон-сопраніно та бас-саксофон.

2. *Строї саксофонів* (Сі бемоль, Мі бемоль, До і Фа).

3. *Як купити саксофон.* У даному підрозділі запропоновано різноманітні класи інструментів для початківців та професійних саксофоністів, що є в наявності у торгових мережах Китаю, з роз'ясненням їхніх характеристик. Запропоновані інструменти фірм «Yamaha» (Японія, модель «Custom»), «Julius Keiwerth» (Німеччина), «Selmer» (Франція) та «King» (США). При цьому автор підручника пояснює, що якість звуку виконавця залежить не лише від якості інструмента, а його взаємодії у комплексі з іншими складовими: перш за все — від якості тростини і мундштука та вироблення вміння досягати необхідного звучання.

4. *Мундштук та тростина.* Описано матеріали виготовлення тростин та способи індивідуального підбору мундштуків.

5. *Аплікатура.* У цій главі, покладаючись на матеріали підручника Мюля, пропонується ознайомлення з аплікатурою повного основного діапазону саксофону, запропонована таблиця умовних позначень та спосіб оволодіння відчуття клапанами «наосліп» без звуковидобування. При грі окремих звуків рекомендовано обов'язкове використання різноманітної аплікатури, при грі гам — комбінувати та вибирати у різних варіантах найбільш зручну.

6. *Положення корпусу тіла під час гри.* Рекомендовано при грі тримати саксофон дещо відведеним праворуч, не порушуючи під вагою інструменту природне положення корпусу тула. Руки повинні бути дещо відведеними в сторони від корпусу, а правий лікоть ще й назад. Для стійкості та спритності пальців їх належить тримати майже вертикально до клапанів, закруглюючи у ділянці першої та другої фаланги. Торкатись клапанів належить середніми ділянками подушечок пальців.

7. Настройка саксофону. Згідно з міжнародним стандартом саксофон повинен бути настроєним на кількість коливань на секунду 440 Гц.

8. Дихання. У цьому підрозділі пропонується виробити правильне відчуття одного з найважливіших факторів процесу звукоутворення — дихання, головним у якому постає активізація м'язів нижніх відділів усього дихального апарату.

Розпочинаючи роботу над звуковидобуванням, Ян Цзя Сан вказує на важливість розуміння необхідності навчитися розвивати в собі такі властивості, як величину можливої ємкості легенів та гнучкість дихальної мускулатури. Для видобування звуків він рекомендує навчитися повільно і беззвучно видихати у мундштук, відчуваючи потік струменю повітря з гортані до рота, через мундштук та корпус саксофону. Проводячи паралель з роботою над правильним диханням у співаків, пояснює значення «опори» звуку для високоякісного виконання у виконавців на духових інструментах та саксофоні зокрема. Важливим елементом для вироблення відчуття достатньої кількості

повітря у грудній клітині, а в результаті — «опори» звуку, є рекомендація випрацювати просту навичку — навчитися робити активне видихання і втримувати грудну клітину у положенні вдиху [279, 20]. У роботі над виробленням виконавського дихання необхідно також враховувати специфіку природного дихання людини.

Важливою ознакою уроку про дихання постає опора Ян Цзя Сана на вже існуючі у даній галузі публікації, зокрема — на статті російських саксофоністів Б. Дикова [77], М. Шапошникової [262–263] та Б. Прорвича [195], з якими автор був добре знайомий і підручники яких на час створення його праці вже були широко розповсюдженими у китайській саксофонній педагогіці.

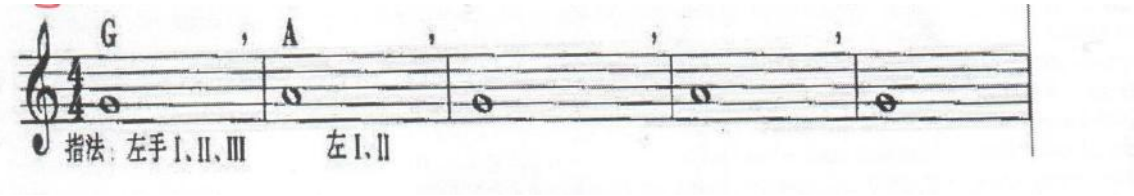
9. Губний апарат. Зважаючи на значно більші, у порівнянні з іншими духовими інструментами, можливості динамічних перетворень та потужності звучання саксофону, губний апарат саксофоніста повинен бути наділений величезною гнучкістю та м’язовою рухливістю. Розглядаючи губний апарат як одну з найважливіших складових частин усієї системи виконавського апарату саксофоніста, автор підкреслює, що робота губ повинна бути у безперервній відповідності з інтонуванням.

Створюючи свій підручник для саксофоністів початкових етапів навчання, він відразу пояснює значення поняття амбушюру (способу складання губ та язика) як однієї з найбільш важливих «специфічних навичок у використанні мускульно-рухової сили губного апарату». Для цього він пропонує прості рекомендації для правильного формування амбушюру, в даному випадку, спираючись у роз’ясненнях на положення свого сучасника — видатного французького саксофоніста Ж.-М. Лондейкса: верхня губа повинна бути максимально зібраною, зуби верхньої частини щелепи спиратись об верхню частину мундштука, при цьому нижня губа повинна бути максимально м’якою та гнучкою [279, 5; 151, 23].

У другій теоретично-практичній частині підручника «Основні вправи для саксофону», що складається з шістнадцяти уроків, виклад необхідних

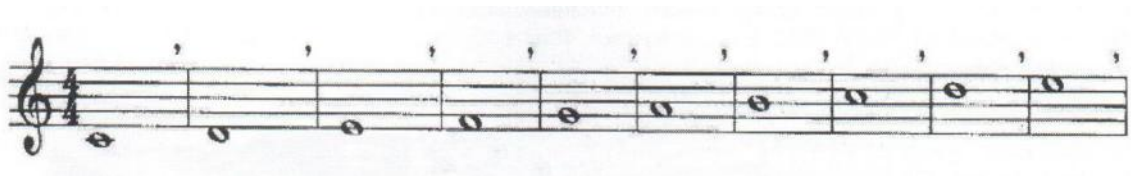
відомостей поєднано з практичними вправами, які автор розмістив у порядку зростаючої складності за принципом «від простого до більш складного».

1. Звуки великих тривалостей. В цьому уроці запропоновано докладно дібрані рухи, наприклад: на звуці «G» рекомендовано поперемінно використовувати вказівний палець лівої руки, після цього — середній палець та безіменний; на звуці «A» — використовувати вказівний палець лівої руки, потім — середній тощо. Для видобування цих звуків слід доторкнутися язиком до тростини, посилити напір повітряного потоку і відчути в інструменті звуки.



У запропонованій вправі показано, як, ставлячи пальці на клапани, виконавцеві необхідно навчитися гнучкості у кистях рук та володіти м’язами рук, які не повинні бути напруженими. Якщо цього не досягнути на початковому етапі роботи над звуковидобуванням, то пізніше ці недоліки виправити буде дуже складно.

2. До мажор. Виконуючи гаму довгими звуками у повільному темпі, слід навчитися брати м’який вдих перед кожним звуком. Вправу грати у повільному темпі, стежити за рівним звучанням усіх регістрів і точно дотримуватись позначень динамічних відтінків:



3–8. Наступні шість уроків присвячено роботі над вправами, що дозволяють навчити виконання у подібний спосіб (відпрацьовуючи зміну аплікатури і взяття дихання) висхідних та низхідних інтервалів: терція, кварта, квінта, секста, септима та октава, наприклад:

9–10. Вправи для гри різноманітними інтервалами у висхідному та низхідному напрямах. Завершальною стадією вправ з інтервалами повинна стати гра висхідних, низхідних та фігурованих арпеджіо. Метою запропонованих вправ є розвиток внутрішнього слуху та відпрацювання чистоти інтонації при контролі якості звуку та дихання.

У вправах 11–12 для роботи над тими самими технічними навичками (зміна аплікатури та дихання) запропоновано розучування нескладних музичних творів. Для цього пропонуються китайська пісня «*Едельвейс*» (вправа 11) і «*Маленький етюд*» (вправа 12). Тут до вже відпрацьованих навичок додається виконання різноманітними (від цілої до восьмих) тривалостями

13–14. Наступні два уроки присвячено вправам для оволодіння навичок гри «*Нота з крапкою*» (урок 13) і «*Паузи*» (урок 14).

15. Нескладні технічні етюди для закріплення тем уроків №№ 1–14.

16. Вправи для оволодіння штрихами *legato* та *staccato* та їхніми комбінаціями. Для оволодіння технікою гри цими штрихами запропоновано у порядку ускладнення виконання гам різноманітними тривалостями, наприклад — восьмими, шістнадцятими, тріолями, комбінаціями восьмих, шістнадцятих та тріолей, а також комбінаціями синкопованих ритмів.

Ці вправи слід виконувати поперемінно штрихами легато і стакато у висхідному та низхідному русі, акцентуючи сильну долю, спочатку у повільному темпі, потім у швидкому. Слід використовувати позначену аплікатуру і повторювати вправи щоденно, досягаючи досконалості звучання та дихання.

Третя частина «Професійна підготовка» складається з трьох уроків.

Урок № 1 «Мелізми». Перший урок присвячено оволодінню навичками виконання мелізмів (мордент, подвійний мордент, трель з мордентом, группетто, короткий форшлаг, подвійний форшлаг, трель з форшлагом, трель з нахшлагом — подвійним кадансом). Поступово завдання ускладнюються додаванням у мелізмах альтерованих звуків, виконанням мелізмів різними

штрихами, використанням стрибків на широкі інтервали всередині мелізмів. Запропоновані Ян Цзя Саном вправи допомагають не лише розвивати техніку виконання мелізмів, але й вдосконалювати внутрішній слух та чистоту інтонації.

Урок № 2 «Вібрато». Присвячений одномц з найважливіших засобів виразності звучання саксофону, що дуже наближений до людського голосу. До роботи над вібрато слід братися після зміцнення амбушюру, досягнення чистоти звучання та краси тембру відтворюваних звуків. Метою запропонованих у даному підрозділі вправ стало досягнути ефекту коливання повітря шляхом легкого при відкриванні та закриванні клапанів саксофону та контролю над зміною інтенсивності видиху. Вібрато рекомендовано виконувати на звуках великої тривалості або на тривалих синкопованих долях такту.

Урок № 3 «Вправи для розвитку вправності». Цей підрозділ призначено для більш вправних і «просунутих» саксофоністів, які бажають у значно вищій мірі вдосконалити свою технічну майстерність. Підрозділ відповідає тій частині анотації до підручника, де, вказуючи на його призначення, було зазначено ремарку «для студентів перших курсів консерваторії». (Втім, за складністю вправ підручник можна рекомендувати й для старших курсів консерваторій.) Для розвитку вправності пальців автором підручника створено комплекс вправ, призначених для розвитку навичок читання з листа та роботи над технічними труднощами значно вищої міри: виконання висхідних та низхідних пасажів короткими змінними тривалостями. При цьому рекомендовано постійно змінювати аплікатуру, штрихи стаккато, легато і маркато, динамічні відтінки, теситуру та темпи виконання. Іноді пасажі ускладнено репетиціями та мелізмами. Вправам передують ремарки про невимушене взяття дихання та досягнення бездоганного виконання шляхом їх багаторазового повторювання.

Особливу цікавість у «Школі гри для саксофону» Ян Цзя Сана являє заключна частина «Застосування досягнутих навичок у виконанні музичних творів». Для самостійного вивчення автором підручника запропоновано

вдумливо дібрані приклади музичних творів, які він назвав «Колекція для саксофоніста зі світу музики». До «колекції» включено мелодії з найбільш відомих та популярних у Китаї творів європейських композиторів-класиків: «Серенада» Ф. Шуберта, «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова, декілька тем зі «Слов'янських танців» А. Дворжака, «Колискова» Й. Брамса, Фантазія *C-dur* Р. Шумана, «Баркарола» Ж. Оффенбаха, «Лебідь» К. Сен-Санса, а також популярна пісня-марш з радянської кінострічки 1930-х років «Веселі хлоп'ята» на музику І. Дунаєвського, яка представлена Ян Цзя Сяном як пісня «Щасливі люди».

В аспекті прагнення автора підручника наблизити виконання музичних творів національних китайських композиторів до саксофонної творчості, він включає до «колекції» мелодії трьох популярних китайських пісень. Включення національного пісенного репертуару (як прикладів для вправ) стало важливою відмінністю та особливістю першої створеної у Китаї «Школи гри на саксофоні». Серед запропонованих мелодій китайських авторів — пісня композитора Лю Фена «Червоні лілії на світанку», в якій використані теми народних пісень північного Китаю про перемогу Червоної армії (Додаток Е). Музичний матеріал пісні обрано як приклад для досягнення кантиленного виконання мелодії та роботи над вдосконаленням вібрато для максимального наближення звучання саксофону до людського голосу.

У другому прикладі використана тема пісні «Велика рогата худоба» — однієї з найулюбленіших народних пісень провінції Хебей. У пісні розповідається про пошуки жінок, що заблукали, шляху додому та хлопчика-пастуха, який показав їм шлях додому. Тематичний матеріал пісні пропонується для роботи над мелізмами та перемінними розмірами (Додаток Є).

Роботі над вібрато присвячено й третій приклад — народна пісня провінції Юінь Нань «Вишитий мішечок» в аранжуванні Лі Маньлуна (Додаток Ж). Цей твір обрано як зразок давньої китайської весільної пісні, створеної в

пентатонічному ладі, про традицію готувати жінками перед весіллям подарунок для свого коханого.

Використані у роботі переклади для саксофону популярних народних та авторських пісень автор «Школи гри» ретельно відбирав, орієнтуючись на відповідність перекладів високим художнім вимогам, на можливість використання характерних технічних прийомів та особливостей звучання саксофону.

«Школа гри» Ян Цзя Сана — це лише перший крок в напрямі створення у Китаї навчальних матеріалів для саксофону. Підручник відображає особисті педагогічні принципи професора. Палко бажаючи розширити пропаганду саксофону серед китайських музикантів, він прагнув втілити у «Школі гри» особистий педагогічний та виконавський досвід, зокрема — у вправах над розвитком технічних навичок та виконання насиченого вібрато. Як творець першої у Китаї школи гри для саксофону, Ян Цзя Сан першим спробував представити в ній національні традиції музикування [145, 104 – 106].

У роботі над «Школою гри для саксофону» Ян Цзя Сан виявив також якості блискучого віртуоза-практика та методиста. У створенні вправ для розвитку вправності (ч. III, урок 3) він виступає не лише як практик, що добре володіє знанням існуючих виконавських проблем, але й як винахідливий композитор. Його вправи — це технічно доцільні приклади високого художнього значення.

Враховуючи кращий досвід авторів створення західних «Шкіл», Ян Цзя Сан спирається на найбільш важливі, на його думку, рекомендації окремих з них. Наприклад, в уроці № 9 («Губний апарат») він використовує пояснення поняття амбушюру Ж.-М. Лондейкса як специфічної навички у використанні мускульно-рухової системи губного апарату, цитуючи його визначення амбушюру у праці «Параметри саксофону» [136, 28]. В поясненні важливості якості вібрато (ч. III, урок 2), якому Ян Цзя Сан надавав особливо важливого значення у власній виконавській та педагогічній практиці, він спирається на коментарі передмови до збірки «Тридцять великих вправ або етюдів для

саксофону» М. Мюля [175, 2]. В уроці № 8 («Дихання») — на положення ранніх праць російських саксофоністів, наприклад — «Про дихання при грі на духових інструментах» Б. Дикова [71, 9], «До проблеми становлення вітчизняної школи гри на саксофоні» М. Шапошнікової [262, 32]. Добірне використання окремих праць французьких та російських саксофоністів та посилання на них свідчать про його глибоке розуміння та визнання їхніх методичних принципів, про прийняття та застосування їх у своїй практиці. «Школа гри» Ян Цзя Сана представлена у даному дослідженні як перший виданий у Китаї практичний посібник для оволодіння основними навичками гри на саксофоні.

Серед практичних посібників останніх років виділяється збірка, що з'явилася нещодавно — «Етюди для саксофоніста (for all saxophones)» Ван Ювея [45]— представника молодшого покоління китайських саксофоністів. Його збірка призначена для вищого рівня розвитку техніки.

Ця збірка була опублікована в Україні, у Києві у 2012 р. в центральному видавництві України «Музика» і серед подібних видань китайських саксофоністів привертає увагу тим, що являє собою результат роботи періоду навчання автора в Україні, в Одеській національній музичній академії ім. А. Нежданової під керівництвом професора З. Буркацького. «Етюди для саксофоніста», як практичний посібник, були представлені Ван Ювеєм як дипломна робота в курсі дисципліни «Методика навчання гри на духових інструментах».

Як цілком зріла та осмислена праця, запропонована збірка була високо оціненою не лише головним рецензентом і науковим керівником Ван Ювея, професором, завідуючим кафедри духових та ударних інструментів та деканом оркестрового факультету ОНМА ім. А. Нежданової З. Буркацьким. Високу оцінку збірці, як самостійній, ґрунтовній та надзвичайно актуальній в сучасних умовах, дали також інші члени екзаменаційної комісії та рецензенти збірки, серед яких були провідні спеціалісти України та Китаю у даній галузі [45, 2]: професор саксофону і директор Китайської центральної музичної академії Ян Цан, професор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського,

заслужений артист України Ю. Василевич, а також завідувачка кафедри сучасної музики та музичної культурології ОНМА ім. А. Нежданової, доктор мистецтвознавства, професор О. М. Маркова [45, 2].

Поява даної збірки має важливе значення в сенсі прояву першого досвіду подібної публікації серед китайських саксофоністів в Україні. Опублікована у 2012 р., вона також постає першим і єдиним серед китайських саксофоністів в Україні свідченням здійснення особистого нотного видання до цього часу.

Для навчальних музичних закладів у Китаї збірка має значення як доробок молодих вітчизняних саксофоністів. Як показує практика кількох останніх років, китайські студенти охоче виконують запропоновані Ван Ювеєм (під керівництвом українського професора Буркацького) етюди збірки, виказуючи при цьому справжню цікавість до сучасного українського саксофонного виконавства, яка в останні роки надзвичайно посилилася. «Етюди для саксофону» Ван Ювея призначені для саксофоністів музичних училищ та консерваторій і спрямовані на щоденну роботу в питаннях оволодіння технічними труднощами та різноманітними прийомами гри для усіх різновидів саксофонів. На це вказує ремарка в назві збірника «*for all saxophones*». Також збірка, що містить 28 етюдів, засвідчує високу якість набутих під керівництвом професора Буркацького навичок редакторської роботи Ван Ювея з різноманітними технічними творами європейських авторів, що створюють репертуар для саксофону.

Серед запропонованих етюдів — практичні приклади, що використовуються найсучаснішими саксофоністами різних національних шкіл. Наприклад, французька школа представлена редакціями етюдів композиторів Жи Тера (Jie Teer, етюд №1), Ж. Лазільї (Lasilli, етюд № 19), Лянже (Langé, етюд № 3), Овея (Hovey, етюди №№ 8 та 17), Оффуара (Hoffuar, етюд № 9), Марселя Мюля (Mulé, етюд № 20) та Робера Мартіна (R. Martin, етюд № 15); бельгійська — етюдами А. Рейвокуна (Reivoqung, етюди №№ 6, 10–11), Ж.-Г. Люфта (Luft, етюди №№ 18 та 21); німецька — Ферлінга (Ferling, етюди №№ 5 та 23), Геррера (Herrer, етюд № 14) та Мюллера (Muller, етюд № 22);

голландська — Дроллефа (Drollef, етюд № 25) та В. Йороллфа (Jorollf, етюд № 27); іспанська — Мігеля Налакейви (M. Nalakeiva, етюд № 13).

Крім редакцій етюдів європейських саксофоністів, логічним стало включення Ван Ювеєм до збірника декількох етюдів китайських митців — Хай Нзе (Hei Nze, етюд № 2) та українських — Івана Оленчука (етюди №№ 4 і 16), а також молодого саксофоніста з Одеси, товариша Ван Ювея, Володимира Федорова (етюд № 24). У збірці, крім того, розміщено два приклади власних композицій Ван Ювея (етюди № 12 та 28). Авторство етюдів № 7 та 26 із зазначенням ініціалів «Н. Р.» не встановлене.

Вибір етюдів для щоденної практики представників декількох сучасних національних шкіл автор збірника аргументував прагненням використати найрізноманітніший сучасний досвід. Це спонукало його до включення до переліку етюдів й двох власних композицій, створених як результат особистого досвіду у роботі над вдосконаленням технічних навичок. Включення до збірника власних етюдів свідчить про прагнення, за висловлюваннями Ван Ювея, до створення власного методичного репертуару та про його власні амбіційні цілі здійснювати у майбутньому не лише виконавську, але й науково-методичну, педагогічну та композиторську діяльність.

Етюди збірки — це ретельно дібрані музичні зразки, що були створені практиками як рекомендовані вправи для вдосконалення техніки гри, вправності пальців та чистоти інтонування інтервалів та послідовностей з рясно альтерованими ступенями звукорядів. Для більшого ускладнення завдань в етюдах використані раптові неочікувані стрибки на широкі інтервали та послідовності нестійких інтервалів (тритони, малі секунди та великі септими, різноманітні збільшені та зменшені інтервали). Прикладом для роботи над технікою гри інтервалами у поєднанні зі складними хроматизмами, які буяють і використані дуже рясно, може слугувати етюд № 20 М. Мюля.

Виконання стрибків на широкі інтервали, що поєднуються з утвореними послідовностями нестійких альтерованих ступенів, вимагають від виконавця бездоганної техніки щодо чистоти інтонування, а як наслідок —

високорозвиненого та гострого внутрішнього слуху. Робота над виконанням подібних послідовностей може ще більше ускладнюватися виконанням чергування різноманітних мелізмів.

Узагальнивши досвід вже існуючих навчальних посібників, Ван Ювей створив свою збірку, яку орієнтував на оволодіння навичками гри на саксофоні не початківців, а студентів старших курсів музичних училищ та консерваторій. Метою створення збірки стало також надання додаткової допомоги для вироблення у саксофоністів навичок виконання складних для інтонування мелодій у творах композиторів сучасних стилів періоду кінця XX — початку XXI століть.

У збірці представлені етюди для розвитку та вдосконалення різноманітних можливих видів техніки. Робота над окремими з них пропонується для вдосконалення виконавської майстерності, звуковедення та різноманітних прийомів гри. Для вправності пальців, наприклад, запропоновані етюди №№ 1, 11, 26, 27; з метою досягнення багатоманіття звукових фарб запропоновані етюди №№ 4, 8, 13 та 18, що спрямовані на роботу над видами ручного, губного та гортанно-ротового вібрато; для виконання арпеджованих пасажів, що постійно модулюють в тональності далекого ступеню споріднення, — етюди №№ 6, 10 та 14; насичених альтерацією вправ в інтервалах та розкиданих звуків у широкому діапазоні — етюди №№ 3, 20, 26 та 28; інтонаційно складних і також рясно насичених альтерацією пасажів — етюди №№ 14 та 19; подвійних нот та репетицій — № 16; для виконання мелізмів (трелей, різноманітних форшлагів, мордентів, группетто, глісандо) — етюди №№ 12, 25, 27 та 28; вправи зі зміною різноманітних ритмічних формул (пунктирний ритм, тріолі, квінтолі, секстолі тощо) — етюди №№ 6, 12, 13, 27; для гри зі зміною розмірів — №№ 14 та 17; зі стрімким наростанням темпів, наприклад, етюд № 4 (moderato, allegro, vivo, presto).

Переслідуючи мету запропонувати бажаючим вдосконалити техніку гри та звуковедення, Ван Ювей прагнув створити універсальний збірник та запропонувати в ньому роботу над якомога більшою кількістю та різноманіттям

можливих технічних труднощів. Для цього він, здійснюючи власні редакції окремих творів європейських та китайських композиторів, розміщує в кінці окремих творів ремарки, пропонуючи виконувати окремі етюди різними способами. Наприклад: «можна виконувати в різних тональностях», пропонуючи вдосконалювати техніку транспонування, або виконувати етюди на різних видах саксофонів залежно від їхніх тембрів. В інших випадках подає ремарки про ускладнення ритмічних малюнків — «можна грати як». Наприклад, ремарки про виконання етюдів різноманітними штрихами: «можна грати на staccato», «можна грати на legato»; «можна грати на staccato або на legato».

У збірнику не прописані (за винятком окремих випадків) динамічні відтінки. Автор аргументував це наданням творчої можливості для індивідуальної образної інтерпретації етюдів кожним окремим виконавцем.

Ван Ювей відзначав, що прагнув створити такий навчальний посібник, який, розвиваючи перш за все, певні технічні навички, допомагав би саксофоністам легко долати технічні та інтонаційні труднощі, якими насичений тематичний матеріал сучасних музичних творів.

Важливим фактором у створенні та виданні збірника постає також істотне розширення знань українських та китайських саксофоністів про музичні твори обох народів, про коло сучасних європейських авторів, що створюють технічний репертуар для саксофону. З метою популяризації етюдів сучасних китайських авторів серед українських виконавців примірник збірника подаровано автором даного дослідження бібліотеці ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

Висновки до третього розділу

Шляхом аналізу концертної, педагогічної, методичної, композиторської та музично-суспільної діяльності найбільш яскравих представників сучасного китайського саксофонного мистецтва представлено докази тих вагомих здобутків, що з’явились у Китаї упродовж 1998 – 2016 років, досліджено напрями стрімкого розвитку китайського саксофонного мистецтва на початку

XXI століття і утвердження його як значного явища в музичному просторі сучасного світу.

Для цього здійснено аналіз діяльності Лі Маньлуна – піонера в галузі професійного музичного мистецтва гри на саксофоні, провідного вченого, композитора, педагога, музично-суспільного діяча і виконавця, який уперше в Китаї підніс популярність саксофону до нечуваної висоти. Систематизовано його досягнення в галузях: заснування спеціалізації «професійна гра на саксофоні» у Пекінській консерваторії (1998); в першості розширення національного саксофонного репертуару; у створенні перших національних фундаментальних наукових досліджень з теорії та практики саксофонного виконавства і педагогіки; у створенні підручників, вперше орієнтованих на специфіку китайської музичної мови; у новаторстві створення навчальної програми на відео-компактних дисках, аналогів якої у світі не існує; в ініціаторстві організації у Китаї серій концертних циклів саксофонної музики та заснуванні національних та міжнародних музичних конкурсів для саксофоністів; в розвитку міжнародних контактів і сприянні співпраці китайських саксофоністів з провідними педагогами та виконавцями світу.

В аспектах розвитку міжнародної діяльності розглядаються здобутки Лі Юйшена (представника, що отримав освіту за межами Китаю – в Канаді): заснування за сприяння П. Броді спеціальності «професійна гра на саксофоні» в Сичуаньській консерваторії (2000); організація періодичних лекцій американських саксофоністів П. Броді та Дж. Хоуліка; першість у запровадженні серійних концертів «Слухаємо саксофон» і майстер-класів спільно з зірками світового саксофонного мистецтва (А. Крепена, Ф. Мондельчі, К. Стетсона, Ю. Василевича); здійснення заходів з повної забезпеченості китайських виконавців першокласними інструментами японської фірми «Ямаха»; створення першого в Китаї і визнаного як одного з кращих у світі «Квартету саксофоністів Сичуаньської консерваторії»; заснування Міжнародного табору «Яньтай-Ченду» для об’єднання азіатських саксофоністів і систематичного проведення міжнародних фестивалів;

заснування Міжнародного симпозіуму «Голос осені» за участі провідних вчених з Франції, Бельгії, Росії, України, Канади та США; пропагандист і палкий популяризатор національної саксофонної творчості за межами Китаю, першокласний лектор та автор праць з проблем виконавства і техніки гри.

Розгляд творчих досягнень Ду Енн Тьяо обрано в аспекті дослідження розвитку національного джазового саксофонного виконавства. Його виконавські інтерпретації активно сприяють інтеграції кращих зразків китайської національної музики у світове виконавство. Творчість Гао Сіна досліджено як представника молодого покоління: аспекти сольної виконавської та педагогічної діяльності в Університеті Теннесі, переможні результати у міжнародних конкурсах як виконавця та на симпозіумах як науковця.

Здійснено аналіз творів китайських композиторів для саксофону початку XXI ст., який дає підстави класифікувати їх творчість у проявах трьох основних тенденцій. Перша (домінуюча) – тяжіння до роботи з національним музичним матеріалом, за посередництва якого найактивніше здійснювалась популяризація саксофону: переклади та аранжування авторських і народних пісень та інструментальних мелодій, асоціювання звучання саксофона з давніми національними інструментами (сона, піпа, білі, сяо, чі, ді, шен) і притягнення у саксофонне виконавство способів інтонування на них (твори Чжао Цзипіна, Ду Маньцяо).

Друга тенденція – в перекладах творів світової класики. Виділено творчість Інь Чжи Фа, який на прикладах барокової музики запровадив виконання засобами ансамблів саксофоністів виконання творів зі складною поліфонічною технікою; на прикладах вокальних дуетів Моцарта розвинув у сучасному дуетному виконавстві вміння передати нюанси особливостей вокального звуковедення і показати значення тембру людського голосу як найважливішого засобу музичної виразності.

Третя тенденція позначилась у створенні оригінальних авторських творів: вироблення системи образної символіки, мальовничість «звукописання» у створенні картин природи (п’єси Сюй Чжипіня, Хуана Шу Цзюня, Цзюнь Вана;

у складі інструментальних ансамблів — в творах Лю Сун Ліна, Лі Піня, Чу Ван Хуа, Лі Шихея); тяжіння до збереження національного колориту шляхом використання національних мелодійних зворотів та образів, пентатонного ладу, хореїчної ритміки, несиметричності фраз (творчість Хуан Аньлуна, Лю Сун Ліна, Чу Ван Хуа). В оркестровій музиці – симфонічні увертюри Чжана Сяолу та Ля Хуан Чжи, концерти Чу Ван Хуа як засновника даного жанру в Китаї, балети Хуан Ань Луна, що першим серед китайських композиторів використав можливості тембрових фарб саксофона для створення образних характеристик персонажів.

Твори вражають багатством використання сучасних технічних прийомів: субтони, фруллято, закритий слеп, звучання обертонів, голосова тонація тощо, що сприяє наданню виконавцям великої творчої свободи і можливості «різнопрочитання» текстів. Глобальне наближення народно-національного, модерністичного і джазового напрямів дало можливість прояву індивідуальності творчої особистості композиторам і виконавцям.

Як зразки навчальних посібників, запропоновано аналіз першої, створеної у Китаї «Школи гри на саксофоні» Ян Цзя Сана (2003). Практичний посібник «Етюди для саксофоніста» Ван Ювея (2012) розглянуто як єдину публікацію творів китайських саксофоністів в Україні, метою якої стало прагнення допомогти виконавцям здобути вищого рівня розвитку техніки, легко поратися з інтонаційними труднощами модерної мелодики сучасної музики та розширити знання про авторів сучасного репертуару різних національних шкіл.

ВИСНОВКИ

1. Досліджуючи концептуальне поле діалогу культур у різних сферах гуманістичного знання, зроблено висновок щодо перспективності використання методології міжкультурного діалогу як чинника розвитку саксофонного мистецтва Китаю. Для розкриття діалогічної сутності розвитку китайської музичної культури, зокрема саксофонного мистецтва, доведено доцільність використання сукупності методологічних підходів, а саме: герменевтичного підходу з метою виявлення смислових особливостей діалогу культур; історико-генетичного методу з метою аналізу генезису і еволюції діалогу культур як культурного феномена; дескриптивного і системного методів у процесі дослідження сутнісних сторін та виявлення елементів діалогу культур як синергетичної цілісності, що самоорганізується; аксіологічного методу, який дозволяє в умовах глобалізації виявити ціннісні орієнтири і перспективи взаємодії локальних культур в рамках культурної уніфікації.

2. Розглянувши процес історичного розвитку мистецтва духових інструментів в контексті проникнення в музичну культуру Китаю саксофону, з'ясовано, що його засвоєння та розвиток репертуару не могли здійснюватися синхронно з європейською та американською музичною культурою. Створення упродовж великого історичного періоду значного розмаїття духових інструментів, вдосконалення технологій їх виготовлення, виділення великої кількості виконавців-віртуозів і композиторів та розвиток репертуару для духових (народне музикування, широке вживання духових інструментів у придворному побуті, потужний розвиток оркестрової музики та музично-театральних жанрів) вказують на непересічне значення духового мистецтва в культурному житті Китаю до початку XX ст. Проте, незважаючи на інтенсивний розвиток духового інструментарію, широкий спектр його застосування та створення потужного масиву духового репертуару, саксофонне мистецтво у китайському музичному просторі могло розвиватись лише після припинення царювання імператорських династій. Причинами пізнього

проникнення саксофону в китайське музичне мистецтво і можливістю його активного засвоєння лише після утворення Китайської Республіки (1912) стали боротьба імператорів проти проникнення в країну вільнодумства ззовні, закритість Китаю внаслідок консервативної зовнішньої політики до європейських надбань, а також зосередження виключно на розвитку національних традицій.

3. Епізодично з'являючись в кінці XIX — першій половині XX ст., цікавість до саксофону в музичному житті Китаю пов'язується, в основному, з розвитком оркестрової музики та музики для духового оркестру, в яких функція саксофону розглядалася лише як спосіб посилення звучання. Увагу до багатства тембрових, колористичних і віртуозних характеристик солюючого саксофону привернула гастрольна діяльність провідних європейських та американських виконавців і проникнення в Китай джазового мистецтва. Виявлено, що поширення джазового саксофонного виконавства у Китаї викликало поступову фемінізацію цього явища серед китайських виконавиць (серед найяскравіших з них — Се Ля Ян та Фань Сяонін).

Зроблено висновок про те, що репертуар для саксофону в Китаї за останнє двадцятиріччя пройшов шлях, який у Європі було здійснено за 150 років. З метою проведення аналогій в історично-хронологічному аспекті розглянуто еволюцію застосування саксофону у творчості західноєвропейських, українських та російських композиторів кінця XIX — початку XXI ст., визначено ступінь поширення в Китаї їхнього репертуару, досліджено аспекти співпраці.

4. Визначено, що зародження професійного розвитку гри на саксофоні і зростання репертуару для саксофону пов'язані у Китаї з початком діяльності кафедри духових інструментів Центральної Пекінської та Сичуаньської консерваторій, викладачі гри на кларнеті яких вперше ініціювали «перепрофілювання» на саксофоністів. Для цього найяскравіші з них виїхали здобувати саксофонну освіту в Америці та Європі. Згодом у цих консерваторіях у 1998 та 2000 рр. вперше в Китаї було відкрито класи професійної гри на

саксофоні, а також засновано «Експериментальні центри», метою яких стала організація проведення музичних фестивалів, конкурсів, лекцій та майстер-класів всесвітньо відомих саксофоністів з Парижу, Йєлю, Лондону, Брюсселю, Відня, Токіо, Мельбурну, Торонто, Пітсбургу, Києва та Москви (Пол Броді, Клод Делангль, Джеймс Хоулік, Мігель Налакейва, Федеріко Мондельчі, Ю. Василевич, М. Шапошникова, С. Колесов), здійснено аналіз, підсумовано результати та визначено роль їхньої виконавської, педагогічної та науково-лекційної діяльності у Китаї.

Названі митці сприяли відкриттю класів професійної гри на саксофоні у консерваторіях Китаю, збільшенню потоку бажаючих талановитих музикантів отримати фундаментальну освіту за кордоном, розширенню виконавського репертуару китайських саксофоністів індивідуальними інтерпретаціями, виведенню наукової діяльності китайських саксофоністів у міжнародний простір та поширенню репертуару китайських композиторів у світі. Досліджено здобутки китайських учнів П. Броді, К. Делангля, Ю. Василевича, що навчалися майстерності у їхніх класах в консерваторіях України, Європи та Америки. У зв'язку з цим, розглянуто визрівання проблеми інтенсифікації відтоку на сучасному етапі кращих китайських саксофоністів з Китаю (наприклад — зосередження діяльності Гао Сіня та Ду Енн Тьяо за його межами). Аналіз результатів статистики останніх двох десятиліть вказує на значний відтік, однак, доведено, що на даний час для Китаю з його чисельністю населення, яка доходить до півтора мільярдів, це явище поки ще не являє загрози.

5. На прикладі аналізу саксофонного репертуару львівської, київської, одеської та харківської композиторських шкіл проведено паралелі та аналогії з творчістю композиторів пекінської та сичуаньської шкіл як найбільш потужних на початку XXI ст. осередків саксофонної музики Китаю. Розгляд саксофонного репертуару в творчості окремих випускників української композиторської школи (Дмитра Капиріна, який розвиває своє мистецтво у Росії, Л. Самодаєвої — у Німеччині) вказав на можливість спостереження розвитку репертуару за кордоном випускників Сичуаньської консерваторії Гао Сіня і Ду Енн Тьяо, що

розвивають творчу кар'єру в Америці. Відзначено аналогії між творчістю українських композиторів (особливо — М. Скорика, Ю. Василевича) та творчістю представників Китаю, домінуючим напрямом композиторської практики яких стала посилена опора на елементи національної музичної мови і популяризація творів своєї національної музики у світі. Для китайських композиторів та виконавців ці методи стали пріоритетними у процесі інтеграції кращих зразків китайської національної музики у світове виконавство.

6. Проведений структурно-функціональний аналіз саксофонного мистецтва Китаю за напрямами: виконавство, композиторська творчість, музично-професійна школа початку XXI ст. показав стрімкий розвиток духового мистецтва Китаю і виведення його до розряду одного з найбільш значних явищ у сучасному світовому музичному просторі, що доведено прикладами багатогранної діяльності та видатних творчих досягнень найбільш яскравих представників сучасного саксофонного мистецтва Китаю. Для цього розглянуто та систематизовано приклади діяльності Лі Маньлуна, Лі Юйшена, Ян Цзя Сяна, Ду Ен Тьяо, Гао Сіня, Лімен Юна, Хуан Ань Луня, творчість яких відзначена найвищими нагородами і визнана у всьому світі.

7. У творчості китайських композиторів розширення репертуару для саксофону найбільш яскраво виявилось у тяжінні до роботи з національним музичним матеріалом. Це стало домінуючою рисою їхньої творчості і проявилось в активному зверненні до жанру перекладів (обробки, аранжування, транскрипції) народного пісенно-танцювального репертуару та популярних національних класичних творів. Особливою характерною рисою китайського саксофонного виконавського репертуару виділено тенденцію асоціативного наближення звучання саксофону до китайських національних духових інструментів.

Класифіковано репертуар національних композиторів початку XXI ст. у трьох напрямах: академічному, модерністичному та естрадному. Розглянуто специфічні особливості музичної мови найбільш показових творів китайських композиторів, яка вимагала пошуку нових засобів виразності: розширення

інтонаційного словника при опорі на елементи національної музичної мови, широке використання пентатоніки в поєднанні з політональними прийомами, спосіб видобування звуків без певної висоти, використання в ансамблевих творах хаотичних акордових послідовностей та кластерів для відтворення шумових ефектів, використання специфічних технічних прийомів, прагнення композиторів/виконавців до асоціювання звучання саксофону з китайськими національними духовими інструментами, використання елементів джазової музики.

Окреслено специфічну особливість окремих творів китайських композиторів початку XXI ст., продиктовану культурною тенденцією сучасності — глобальне зближення академічного, модерністичного та естрадного напрямів, яке надає можливість прояву індивідуальності творчої особистості. Володіння сучасними музичними стилями і технічними прийомами виконання та комерційне прагнення до задоволення потреб сучасної аудиторії приводить до творчих експериментів композиторів та універсалізації виконавців як імпровізаторів та акторів з розвиненими комунікативними навичками.

Аналіз жанрово-стильових параметрів творів для саксофону китайських композиторів початку XXI ст. доводить також ствердження у їхній творчості тенденції синергізму національних традицій і сучасних композиторських технік.

Проведене дослідження підтверджує перспективність подальшої розвідки проблем саксофонного мистецтва Китаю за окремими напрямами: виконавство, композиторська творчість, науково-методичне забезпечення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авилов В. Сольный концерт репертуара саксофониста: исторический обзор // Музичне мистецтво: Збірка наукових статей. Донецьк, 2005. Вип. 5. С. 249 — 255.

2. Азарёнок Н.В. Клиповое сознание и его влияние на психологию человека в современном мире // Материалы Всероссийской юбилейной научной конференции, посвящённой 120-летию со дня рождения С.Л.Рубинштейна «Психология человека в современном мире». Москва: Институт психологии РАН, 2009. — Т.5: Личность и группа в условиях социальных изменений. С. 110 — 112.

3. Актисов Виктор. Произведения для саксофона в творчестве А.К.Глазунова: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / СПб. 231 с.

4. Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. Москва: Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, 1985. Вып. 5. 159 с.

5. Апатський В. Використання технічних засобів в сучасній вітчизняній методиці навчання гри на духових інструментах // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Київ, 2003. Вип. 29: Музична освіта в Україні: теорія і практика. С. 125 — 131.

6. Апатский В. Духовое вибрато // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики: Сборник трудов. Киев, 1979. С. 67 — 81.

7. Апатский В.М. Основы теории и методики духового музыкального исполнительского искусства. Киев: НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006. 432 с.

8. Арзаманов Ф.Г. Заметки о современном развитии музыки Китая // Сообщения института истории искусств. Москва, 1959. №15. С. 159 — 168.

9. Аристотель. Сочинения в 4-х т. Москва: АСТ, 2001. 423 с. Т.4.

10. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград, 1963. 375 с.

11. Асафьев Б. Симфонические этюды. Ленинград, 1971. 263 с.

12. Асмоловський А. Творча постать В'ячеслава Цайтца в контексті соціокультурного середовища Львова // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2009-2010. Вип. 17-18. С. 276 — 278.
13. Багадуров В., Гарбузов Н., Зимин П. Музыкальная акустика. Москва, 1954. 94 с.
14. Батищев Г.С. Диалогизм или полифонизм? (Антитетика в идейном наследии М.М. Бахтина) // М.М. Бахтин как философ. Москва, 1992. С. 140 — 152.
15. Батищев Г. Человек, деятельность, творчество, стиль мышления. Симферополь, 1987. 271 с.
16. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.
17. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975. С. 18 — 29.
18. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Киев: Next, 2004. 340 с.
19. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 424 с.
20. Берегова О. Комунікація в науково-освітньому сегменті культури: дискурс креативності // Культурологічна думка, 2009. №1. С. 33 — 42.
21. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2006. 388 с.
22. Берегова О. Сучасні теорії дискурсу і рефлексів в розробці теорії музичної комунікації // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Київ, 2009. Вип. 2. С. 185 — 191.
23. Бернштейн Н. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. Москва, 1966. 320 с.
24. Библер В.С. Культура. Диалог культур (опыт определения) // Вопросы философии. Москва, 1989. №6. С. 31 — 42.
25. Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура. Москва: Прогресс, 1991. 176 с.

26. Библер В.С. На гранях логики и культуры . Москва: Русское феноменальное общество, 1997. 440 с.
27. Библер В.С. От наукоучения — к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. Москва: Политиздат, 1990. 413 с.
27. Біда Дмитро Михайлович. Вікіпедія. URL: http//uk.wikipedia.org/wiki/
28. Більченко Є. Діалог культур у релігійно-філософській традиції Київської Русі // Актуальні питання міжконфесійних взаємовідносин в Україні: Збірник наукових матеріалів. Київ, 2005: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2005. С. 86 — 91.
30. Більченко Є.В. Модель освіченої людини в контексті діалогу культур // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 7: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія. Київ: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2009. Вип. 22 (35). С. 26 — 35.
31. Болотин Сергей. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. Ленинград: Музыка, 1969. 199 с.
32. Бородин Б. Виртуоз в эпоху Барокко // Культура эпохи Барокко (философия, литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка). Екатеринбург, 2000. С. 83 — 89.
33. Браудо. Артикуляция. О произношении мелодии И.Браудо. Ленинград, 1973. 197 с.
34. Бубер, Мартин. Я и Ты. Москва: Высшая школа, 1993. 175 с.
35. Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзиндзюй (Пекинская опера): автореф. дис…. канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Москва, 2011. 26 с.
36. Буркацкий З.П. Ван Ювэй // «Этюды саксофониста» (for all saxophones). Киев: Музыка. С. 2 — 3.
37. Буркацький З.П. Особисто орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста. Одеса: Друкарський дім, 2010. 166 с.
38. Вайль П., А.Генис. Принцип матрёшки // Новый мир. 1989. №10. С. 247 — 250.

39. Валицкий В. Культурная революція // Полвека КПК. — Москва: Издательство политической литературы, 1975. С. 129 — 138.
40. Ван Дон Мэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Санкт-Петербург, 2004. 154 с.
41. Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї ХХ — початку ХХІ століття в контексті міжнаціональних зв'язків: дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Львів, 2017. 189 с.
42. Ван Мин. Полвека КПК и предательство Мао Цзе-Дуна. Москва: Издательство политической литературы, 1975. 309 с.
43. Ван Тун, Ду Лін. Розвиток сучасного мистецтва духових інструментів у Китаї // Сучасне мистецтво духових інструментів [кит. мовою]. Дайцзун, 2010. №3. С. 26 — 27.
44. Ван Юй Мін. Лі Юйшен [кит. мовою]. Шанхай: Музичне видавництво, 2013. 68 с.
45. Ван Ювэй. «Этюды саксофониста» (for all saxophones). Киев: Музыка, 2012. 49 с.
46. Ван Юнхе. Оглядаючись на попередні 50 років китайської музики [кит. мовою. 2000. № 3. С. 1 — 2.
47. Василевич Юрий заслуженный артист Украины / Music Review. Ukraine. URL: http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/
48. Василевич Ю. Методичні основи навчання гри на саксофоні // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Кн. 14. Київ, 2008. Вип. 77: Виконавське музикознавство. С. 202 — 212.
49. Ваттимо Д. Прозрачное общество. Москва: Логос, 2002. 128 с.
50. Верменич Ю.Т. Джаз: история, стили, мастера. Санкт-Петербург, 2007: Планета музыки. 607 с.
51. Виноградов В. Музыка в Китайской Народной республике. Москва: Советский композитор, 1959. 86 с.

52. Вовк Р.А. Фундатору київської саксофонної школи — 60! // Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Київ, 2011. №1 (10). С. 134 — 137.

53. Волков Н. Акустические исследования звукообразования на деревянных духовых инструментах // В помощь военному дирижёру. Москва: ВДФ при МГК, 1984. Вып. 23. С. 75 — 81.

54. Волков Н. Интервью с Маргаритой Шапошниковой // Саксофон в современном мире. Москва: Медиаскоп, 2008. С. 26 — 41.

55. Волков Н.Теория и практика искусства игры на духових інструментах. Москва: Альма Матер, 2008. 399 с.

56. Волков Н. Экспериментальное исследование некоторых факторов процесса звукообразования (на язычковых духовых инструментах) // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах: Сборник трудов. Москва: ГМПИ имени Гнесиных, 1985. Вып. 80. С. 50 — 75.

57. Волков Н., Пушечников И. К вопросу звукоизвлечения на язычковых духовых инструментах // Теория и практика игры на духовых инструментах. Київ: Музична Україна, 1989. С. 20 — 25.

58. Выдающиеся дирижеры современности. Зубин Мета. URL: http://www.eleven.co.il/article/12738

59. Гаврилов Е. Конкурс — соревнование, а музыка — искусство (интервью с Сергеем Колесовым) // РИФформа. Горно-Алтайск: АлтГПА, 2010. 12 с.

60. Герасимова-Персидська Н. Неомедієвізм в сучасній музиці як показник зміни культурної парадигми // Старовинна музика: сучасний погляд. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2003. Вип. 24, Кн. 1. С. 3 — 13.

61. Гегель Г. В. Лекции по истории философии. Санкт-Петербург: Наука, 2006. 318 с.

62. Гегель Г. В. Энциклопедия философских наук. Москва: Мысль, 1998. 643 с.

63. Герасимова-Персидская Н. Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы // Старовинна музика: сучасний погляд. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2003. Вип. 24, кн. 1. С. 6 — 13.

64. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. Москва: Наука, 2007. 315 с.
65. Говердовская Л.П. Культурная жизнь российской эмиграции в Китае в 20-40-е годы XX века // История культуры стран региона. Москва: Институт Дальнего Востока, 2004. 189 с.
66. Гойсак В.Ю. Інтерпретація сучасного саксофонного репертуару (на прикладі «Камерного концертіно» Ж.Ібера) // Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Серія Мистецтвознавство. Тернопіль, 2013. №1. С. 36 — 42.
67. Гойсак В.Ю. Співвідношення композиторського задуму й виконавської інтерпретації (на прикладі «Контекана» П.Свертса) // Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Серія Мистецтвознавство. Тернопіль, 2014. №3. С. 151 — 157.
68. Горбачёв В. Двойное стаккато на язычковых духовых инструментах // Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва, 1966. Вып. 2. С. 112 — 181.
69. Григорьева Т.П. Дао и Логос. Встреча культур. Москва: Наука, 1992. 424 с.
70. Григорьева Т. П. Японская художественная традиція. Москва: Наука,1979. 368 с.
71. Гуревич П.С. Философские ракурсы культуры. Москва: Омега-Л, 2009. 427 с.
72. Гэ Мэн. К вопросу о развитии саксофонного искусства в Китае в XX — начале XXI века // Искусство и культура. Минск, 2014. №3. С. 48 — 54.
73. Давидов М.О. Актуальні проблеми збереження, функціонування та розвитку народно-музичного інструментарію в сучасній соціокультурі // Українське народно-інструментальне мистецтво в контексті сучасної музичної соціокультури. Київ: НМАУ, 2007. С. 3 — 6.
74. Давидов М.О. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності // Науковий вісник НМАУ им. П.І.Чайковського: Музичне виконавство. Київ, 1999. Вип. 2. С. 88 — 98.

75. Давидов М. Теорія виконавської майстерності в працях українських дослідників // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Музичне виконавство. Київ, 1999. Вип. 3. С. 7 — 22.

76. Деррида Ж. Письмо и различие. Москва: Академический проект, 2007. 495 с.

77. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Госмузиздат, 1962. 116 с.

78. Диков Б.А. О дыхании при игре на духовых инструментах . Москва: Музгиз, 1956. 101 с.

79. Диков Б., А. Седракян О штрихах на духовых инструментах // Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва, 1966. Вып. 2. С. 182 — 210.

80. Ду Енн Тьяо. Китайський квартал. Збірник перекладів китайської народної пісенної та інструментальної музики [кит. мовою]. Шанхай, 1998. 158 с.

81. Ду Енн Тьяо. Мистецтво саксофону [кит. мовою]. Сичуань, 2002. 128 с.

82. Ду Енн Тьяо. Практичний посібник гри на саксофоні. Торонто, 1996 [англ. мовою; Пер. китайською Ду Эн Тьяо]. Шанхай, 2001. 197 с.

83. Ду Ен Тьяо. Світ саксофону [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 1997. 148 с.

84. Ду Лін. Лі Маньлун — флюгер китайських саксофоністів // Вісник Центральної музичної консерваторії [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2012. Вип. 37. 115 с.

85. Ду Лін. Міжнародний фестиваль «Золотий саксофон» в Чанде розпочав роботу // Золотий саксофон [кит. мовою]. Чанде, 2014. 28 с.

86. Єргієв І. Сучасне академічне виконавство в культурологічних вимірах постмодернізму // Науковий вісник Національної музичної академії України: Виконавське музикознавство. Київ, 2008. Вип. 77. Кн. 14. С. 84 — 91.

87. Злочевська М.В. Концептуальний вимір філософії діалогізму // Вісник НТУУ «КПІ». Київ, 2009. №1 (25): Філософія. Педагогіка: Збірник наукових праць. С. 32 — 35.

88. Иванов Владимир. Основы индивидуальной техники саксофониста. Москва: Музыка, 1992. 25 с.
89. Иванов В. Саксофон. Популярный очерк. Москва: Музыка, 1990. 58 с.
90. Иванов В. Словарь музыканта-духовика. Москва: Музыка, 2007. 128 с.
91. Иванов О. История оркестра . URL: http://www.lundstrem-jazz.ru/history.php.
92. Історичний розвиток культури та мистецтва Хейлундзяну [кит. мовою]. Харбін: Центральний хейлундзянський архів, 1994. 475 с.
93. Каган М.С. Мир общения. Москва: Политиздат, 1988. 367 с.
94. Каган М.С. Философия культуры. Санкт-Петербург: Петрополис, 1996. 402 с.
95. Каган М., Хилтухина Е. Проблема «Запад — Восток» в культурологи: взаимодействие художественных культур. Москва: Наука, 1994. 160 с.
96. Кант И. Сочинения в 6-ти т. Москва: Наука, 2004. Т. 3. 554 с.
97. Карауловский Н. Звуковысотная интонация на духовых инструментах и проблема исполнительского стро // Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики: труды ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1979. С. 15 — 32.
98. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: Монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2013. 1164 с.
99. Карпяк А. Видатний син українського народу // Музичне виконавство. Київ, 1999. Вип. 2. С. 157 — 165.
100. Карсавин Л.П. Философия истории. Санкт-Петербург: АО «Комплект», 1993. 351 с.
101. Кафедра духових та ударних інструментів // Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Львів: Сполом, 2003. С. 79 — 87.
102. Кенди Далфер. URL: http://www.lastfm.ru/music/Candy+Dulfer/+wiki
103. Кенни Джи. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/Kenny_G.
104. Кенни Джи. URL: http://sitv.ru/radio/arhiv/kenny-j/

105. Кияновська Л.О. Музична соціологія і проблеми сучасної музичної освіти // Музичне мистецтво і культура. Одеса: Друкарський дім, 2006. Вип. 7. Кн. 2. С. 18 — 28.

106. Кияновська Л. Українська музична культура: Навчальний посібник. Львів: Тріада плюс, 2009. 356 с.

107. Кляйн Р. Франк Мартин, его жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1971. 128 с.

108. Колиер Дж. Л. Становление джаза. Популярный исторический очерк. Москва: Радуга, 1984. 388 с.

109. Колокольцева Т.Н. Специфические коммуникативные единицы диалогической речи. Волгоград: Издательство ВГУ, 2001. 261 с.

110. Колокольцева Т. — науч. ред. Интернет-коммуникация как новая речевая формация. Москва: Наука, 2012. 323 с.

111. Конен В. Д. Блюзы и XX век. Москва: Музыка, 1981. 81 с.

112. Конен В. Д. Рождение джаза. 2-е изд. Москва: Советский композитор, 1990. 320 с.

113. «Контрасти». 3-й Міжнародний фестиваль сучасної музики. Львів, 1997. 80 с.; 5-й Міжнародний фестиваль сучасной музики. Львів, 1999. 223 с.

114. «Контрасти». 20-й Ювілейний Міжнародний фестиваль. 1995 — 2014. Львів: Львівська обласна філармонія, 2014. 156 с.

115. Конфуцій. Лунь юй [кит. мовою]. Пекін: Народне видавництво, 1998. 224 с.

116. Корецька С. Юрію Василевичу — 60! / Світлана Корецька // Художнє слово про музиканта. URL: http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/3EECFF3D0F.

117. Корнев П.К. Джаз в культурном пространстве XX века: автореф. дис. … канд. культурологии: 24.00.01 «Теория и история культуры» / Санкт-Петербург, 2009. 191 с.

118. Кравченко А.І. Камерно-інструментальне мистецтво Одеси в культурному просторі України кінця XX — початку XXI століття: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Одеса, 214. 212 с.

119. Краткая история двусторонних отношений Украины и КНР. URL: http://www.china-ukraine.org/ru/statistics/119.html

120. Крёбер А. Избранное: Природа культуры . Москва: РОССПЭН, 2004. 1008 с.

121. Крейн Ю. Симфонические произведения Мориса Равеля. Москва, 1962. 98 с.

122. Крицький В. Формування художньо-інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Музичне виконавство. Київ, 1999. Вип. 3. С. 110 — 122.

123. Крупей М. Артикуляційно-штрихові виразові засоби виконавської майстерності саксофоніста // Вісник Прикарпатського університету: Музикознавство. Тернопіль — Івано-Франківськ, 2008. Вип. XII —XIII. С. 253 — 259.

124. Крупей М. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Музичне виконавство. Київ, 2004. Вип. 40. С. 36 — 47.

125. Крупей М. В. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX-XX століть) : автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеса, 2006. 15 с.

126. Крупей М. В. Структура репродуктивного процесу сукупності виконавець — саксофон. // Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка. Тернопіль-Київ, 2005. №1 (13). С. 80 — 86.

127. Крупей М.В. Тембро-інтонаційні виразові засоби в контексті розвитку виконавської культури саксофоніста // Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Серія Мистецтвознавство. Тернопіль, 2007. №1 (18). С. 64 — 69.

128. Культурна революція у Китаї. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki.

129. Кушаков Ю.В. Историко-философская концепция Л.Фейербаха: Теория, методология, конкретные результаты. Киев: Вища школа, 1981. 166 с.

130. Лаврухина И. Менеджмент культуры и арт-менеджмент. URL: http:|//global.iatp.org.ua/articles/art man/man cul

131. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград: Музыка, 1973. 145 с.
132. Лі Маньлун. Закон гри на саксофоні [кит. мовою]. Пекін: Видавництво народної музики, 2009. 143 с.
133. Лі Маньлун. Китайська мелодія. Виконання народних мотивів на саксофоні [кит. мовою]. Пекін: Видавництво народної музики, 2011. 118 с.
134. Лі Маньлун. Саксофон. Щоденна практика [кит. мовою]. Пекін: Видавництво народної музики, 2008. 215 с.
135. Лі Маньлун. Управління звуком у класичному саксофонному виконавстві та стилі [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2012. 223 с.
136. Лі Чен Чжао. Ніжний саксофон. Інтерв'ю з саксофоністом Фань Шенці // Всесвітній обмін знаннями [кит. мовою]. Пекін: Державне управління по справах іноземних експертів, 1996. № 4.
137. Лі Юйшен. Виконання концертних етюдів для альта-саксофону та фортепіано Чарльза Кесленда [кит. мовою]. Шанхай: Музичне видавництво, 2012. 38 с.
138. Лі Юйшен. Досліджуйте багатство звучання саксофону [кит. мовою]. Шанхай: Музичне видавництво, 2006. 129 с.
139. Лі Юйшен. Практика використання видів вібрато на саксофоні [кит. мовою]. Шанхай: Музичне видавництво, 2008. 59 с.
140. Лі Юйшен. Саксофон у Китаї. [кит. мовою]. Шанхай: Музичне видавництво, 2013. 57 с.
141. Лі Юйшен. Центральна музична консерваторія. Відділення саксофону. Навчальна та екзаменаційна програми на VCD [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2009.
142. Ло Кунь. Саксофон в музичній творчості Китаю (на прикладі діяльності Лі Маньлуна) // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. Львів, 2014. Вип. 32. С. 134 – 142.
143. Ло Кунь. Концертні виступи саксофоністів з України та Росії у Китаї у 2013 – 2014 роках // Наукові записки Тернопільського національного

педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2014. №3. С. 162 – 168.
144. Ло Кунь. Жіноче мистецтво гри на саксофоні XX ст. та його проекція на розвиток саксофонного мистецтва Китаю // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Львів, 2015. Вип. 36. С. 169 – 178.
145. Ло Кунь. Навчальні посібники для саксофону у Китаї на початку XXI ст. // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2016. №2. С. 102-108.
146. Ло Кунь. Штрихи до творчого портрету видатного українського педагога саксофону Вячеслава Цайтца // Північна музика: культура і освіта. Харбін: Асоціація музикантів північного Китаю, 2014. №16. С. 52 – 53.
147. Ло Кунь. Стиль симфоджаз і використання групи саксофоністів в камерно-інструментальних творах композиторів І-ї половини XX ст. // Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір. Тези міжнародної науково-практичної конференції. – Львів, 2013. – С. 82–83.
148. Ло Кунь. Видатні майстри мистецтва гри на саксофоні у сучасному Китаї // Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії». Львів, 24 – 26 лютого 2016. С. 98 – 99.
149. Ло Кунь. Жіноче мистецтво гри на саксофоні XX століття та його проекція на розвиток саксофонного мистецтва Китаю // Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії». Львів, 25 – 26 лютого 2016. С. 76 – 78.
150. Ло Кунь. Учебные пособия в практике китайских композиторов начала XXI века // Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття. Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції. Мукачеве, 2016. С. 259 – 261.
151. Лондейкс Ж.-М. Параметры саксофона / пер. китайською Ду Енн Тьяо]. Пекін: Народне видавництво, 2014. 68 с.
152. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Тарту, 1989. 287 с.

153. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллин: Александра, 1992. 472 с.
154. Лундстрем О. Л. О джазе и немного о себе // Русский Харбин. Москва: Наука, 2005. С. 152 — 160.
155. Луо Зімін. Музична культура: Монографія / пер. китайською Лю Сінсін. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2003. Т.І. 233 с; Т.ІІ. 211 с.
156. Львівська обласна філармонія: До і після століття. Львів, 2006. 74 с.
157. Лю Бінцян. Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи: автореф. дис. … доктора мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури / Київ, 2015. 28 с.
158. Лю Сінсін. Історія західної музики в Китаї [кит. мовою]. Шанхай, 2002. 198 с.
159. Лю Сінсін. Розвиток європейської музики в Китаї [кит. мовою]. Пекін: Народне видавництво, 2002. 403 с.
160. Лю Шіе Цін. Харбінський симфонічний оркестр. Сто років розвитку: 1908 — 2008 [кит. мовою]. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 2008. 164 с.
161. Макгован Д. Китайцы у себя дома. Очерк о семейной и общественной жизни / пер. с англ. В. Ламанского. Санкт-Петербург: А.Ф. Девриен, 1910. 255 с.
162. Максименко Л. Одночастинні поемні жанри у контексті становлення саксофонового концертного репертуару XIX — XX століть // Науковий вісник. Київ, 2013. Вип. 100: Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні. С. 159 — 171.
163. Максименко Л. Рапсодия К.Дебюсси: К проблеме становления концертного саксофонного академического репертуара // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2012. №3. С. 50 — 56.
164.Максименко Л.В. Російська саксофонна школа: особливості розвитку та проекція на становлення української школи виконавства // Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка: Серія Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. №2. С. 83 — 88.

165. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака) // Київське музикознавство. Київ, 2013. Вип. 47. С. 217 — 223.

166. Максименко Л. Французька саксофонова школа: дискурс розвитку та сучасний стан // Наукові записки Тернопільського національного педагогічногоуніверситету имені В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. №1. С. 59 — 64.

167. Маркизов Л.П. До и после 1945: глазами очевидца. Сыктывкар: ГУП, 2003. 208 с.

168. Маркова Е. Интонационности музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.

169. Маслов А. Конфуций. Суждения и беседы / пер. П. Попова. Москва: Издательство политической литературы, 2003. 58 с.

170. Махлин В.Л. Я и Другой: К истории диалогического принципа в философии XX в. Москва: Лабиринт, 1997. 172 с.

171. Международный конкурс исполнителей в Женеве. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/

172. Мен Жуо Хуа. Славетні люди Харбіну [кит. мовою]. Харбін: Культура, 1993. 163 с.

173. Мимрик М.Р. До питання темброво-інтонаційних можливостей саксофона в системі засобів музичної виразності у сучасній музиці // Мистецтвознавчі записки: Збірка наукових праць. Київ, 2011. Вип. 19. С. 101 — 106.

174. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 262 с.

175. Мозговенко И. Гаммы как основа исполнительского мастерства кларнетиста // Исполнительство на духовых инструментах: Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1979. Вып. 45. С. 101 — 118.

176. Мозговенко И.П. О выразительности штрихов кларнетиста // Очерки по методике преподавания игры на саксофоне. Москва,1964. 79 с.

177. Мошков Кирилл. Джазовый век. Краткая история джаза из перспективы XXI столетия Кирилл Мошков. СПб: Планета музыки, 2013. 640 с.

178. Музыкальные культуры стран Азии и Северной Африки. Москва: Институт Дальнего востока, 1986. 586 с.
179. Музичні інструменти стародавнього Китаю // Всеукраїнська асоціація традицій та культури Китаю. URL: http://zhengongfu.org/index.php.
180. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия. Том 4. 1978. 974 с. (Окунев — Симович).
181. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия. Том 6. 1982. 1003 с. (Хейнце — Яшугин).
182. Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и метод её совершенствования. Москва, 1969. 134 с.
183. Нань Линь У. Русская диаспора в Китае 20-х — 30-х гг. XX века: дис. …канд. историч. наук: 17.00.02 – Отечественная история. URL: http://www.dissercat.com/content/russkaya-diaspora-v-kitae
184. Ниман И. Школа для саксофона . Санкт-Петербург: Цимерман, 1897. 92 с.
185. Ніцше Ф. Людське, надто людське: Книга для вільних умів // Повне зібрання творів. — Т. 6 / пер. з німецької К.Котюк. Львів: Астролябія, 2012. 408 с.
186. Ницше Ф. Сочинения в 2-хтомах. Москва: Мысль, 1996.
187. Освіта. Кількість студентів в Украні. URL: http://www.novostimira.com.ua/novyny_67048.html
188. Осейчук Александр. Школа джазовой игры на саксофоне: Учебное пособие. Москва: Советский композитор, 1991. 95 с.
189. Павлоцкая Н. История музыкальных инструментов. Санкт-Петербург: Каро, 2006. 176 с.
190. Паисов Ю.И. Ещё раз о политональности // Советская музыка. Москва, 1971. №4. С. 18.
191. Палійчук І.С. Інструктивний педагогічний репертуар виконавської майстерності саксофонів-початківців (на матеріалі «25етюдів для саксофона В.Носова) // III Міжнародна наукова інтернет-конференція «Інновації та

традиції в сучасній науковій думці». URL: http://intkonf.org/category/arhiv/1-prostir-i-chas-suchasnoyi-nauki

192. Платон. Диалоги. Москва: АСТНФ Пушкин, 2006. 551 с.

193. Платонов Н. Методика обучения игре на духовых инструментах // Очерки. Москва, 1966. Вып. 2. 270 с.

194. Понькіна А.М. Саксофон у музичній культурі XX століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів): автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків, 2009. 19 с.

195. Прорвич Бронислав. Основы техники игры на саксофоне. Москва: Музыка, 1977. 95 с.

196. Пушечников И. Значение артикуляции на гобое // Методика обучения игре на духовых инструментах: очерки. Москва: Музыка, 1971. Вып. 3. С. 62 — 91.

197. Пушечников И. Особенности дыхания при игре на гобое // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах: Сборник трудов. Москва: ГМПИ имени Гнесиных, 1985. Вып. 80. С. 76 — 96.

198. Пей Ліан. 29 покоління нащадків Фань Чжуньяня повертаються до саксофону // Музичний світ [кит. мовою]. Пекін, 1997. №6. С. 25 — 26.

199. Пей Лиан. Собрание произведений Хуан Аньлуня. URL: http://blog.sina.com.cn/huanganlun.

200. Пясковский И. Логика музыкального мышления. Киев: Музична Украина, 1987. 182 с.

201. Райан Н. Россия — Харбин — Австралия. Москва: Русский путь, 2005. 208 с.

202. Репертуар ГАМ-ансамбля. URL: http://gamensemble/repertoire/

203. Ривчун А. Школа игры на саксофоне. Москва: Музыка, 1965. 146 с.

204. Рогаль-Левицкий Дмитрий. Беседы об оркестре. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. 287 с.

205. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1953. Т. 1. 480 с.

206. Савицкий Дмитрий. Сидней Беше — «Луи Армстронг саксофона». URL: http://www.svoboda.mobi/a/2042412.

207. Саймон Д. Большие оркестры эпохи свинга. Санкт-Петербург: Скифия, 2008. 680 с.

208. Самойленко А.И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с.

209. Сапонов М. Искусство импровизации. Москва, 1982. 78 с.

210. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. М.Рудковской, В.Ерохина. Москва: Музыка, 1987. 296 с.

211. Светлакова Н.И. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Москва, 2006. 152с.

212. Семеновских Т.В. Клиповое мышление — феномен современности // Оптимальные коммуникации. Москва: Институт психологии РАН, 2009. С. 57 — 62.

213. Сергей Колесов и Елена Гриневич — лауреаты Первой премии IV Международного конкурса камерных ансамблів // Claus-Dieter Hanauer. Karlsrue, 2010. №26. С.4.

214. Серебряков В. Своя песня. Казань, 1997. №1 — 4.

215. Сёрен Кьеркегор. Жизнь. Философия. Христианство / сост. и пер. с англ. И. Басс. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 243 с.

216. Син Гао. URL: http://xingaosax.com

217. Скуридина Екатерина. Днепропетровский джазовый. Интервью с музыкантом Виктором Павелко. URL: http://gorod.dp.ua/news/62966

218. Словник китайської музики [кит. мовою]. Пекін: Женьмінь чубаньше, 2002. Т. 1. 168 с.

219.Смирнова Л., О.Маркова. Культурология исполнительской интерпретации // Культурологічні проблеми сузичної україністики. Одеса, 1998. Вип. 2, ч. 2. С. 82 — 93.

220.Сокол А. Экспрессивно-стилистические ремарки и музыкальный стиль. Киев, 1992. 82 с.
221. Соловцова Л.А. Джузеппе Верди. Жизненный и творческий путь. Москва: Музыка, 1986. 274 с.
222. Сон Вей. Старий Шанхай. Джаз [кит. мовою]. Шанхай, 1998. 109 с.
223. Сташевський А. Володимир Рунчак // Науковий вісник. Київ, 2003. Вип. 26. С. 185 – 192.
224. Столович Л.Н. Плюрализм в философии и философия плюрализма. Tallinn, 2004. 336 с.
225. Сун Жуй Лун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія та історія культури / Львів, 2014. 199 с.
226. Сунь Цзинань. Короткий курс загальної історії музики Китаю [кит. мовою]. Цзинань: Шаньдун цзяоюй, 2002. 615 с.
227. Сунь Цзинань. Про наслідки Культурної революції в музичному мистецтві Китаю // Всесвітній обмін знаннями [кит. мовою]. Пекін: Державне управління зі справ іноземних експертів, 2005. №10. С. 18 — 23.
228. Сун Яньінь. Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю: дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Львів, 2016. 182 с.
229. Сёрен Къеркегор. Жизнь. Философия. Христианство / сост. и пер. с англ. И.Басс. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004. 243 с.
230. Сыма Цянь. Исторические повествования. Ши Цзи / пер. Р.Вяткина и В.Таскина. Москва: Наука, 1968. Т.4: Восточная литература. 268 с.
231. Сюта Б. Українська музика молодшої генерації композиторів (стислий огляд). URL: http://www.musicaukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html
232. Тан Я Дін. Життя єврейських музикантів у Шанхаї [кит. мовою]. Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії, 2007. 262 с.
233. Таскина Е. Китайские годы Олега Лундстрема // Проблемы Дальнего Востока. Москва, 2006. №1. С. 144 — 148.

234. Тетенков Н.Б. С.Кьеркегор и современные философские представления о реальности // Известия ПГПУ им. В.Белинского. Пенза, 2001. №3. С. 72 — 76.
235. Ті Чхуо. Нова історія китайської музики:в 2 томах [кит. мовою]. Пекін: Народне видавництво, 2000. Т.2. С. 104.
236. Тіан Л. Китайська національна музика [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2001. 145 с.
237.У Львові пройде VI Міжнародний конкурс молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах ім. Дмитра Біди / Прес-служба Львівської ОДА. URL: http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/16
238. У Чжан. Видатний професор саксофону [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2010. 29 с.
239. Українці в Китаї // Вісник Української Всесвітньої Координаційної Ради. Київ: ТОВ Поліпром, 2004. №2. С. 18 —19.
240. Усов В.Н. Культурная революция в Китае. Китай: история в лицах и событиях. Москва,1991. 187 с.
241. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1978. 89 с.
242. Фейербах Л. Основы философии будущего. Москва, 2006. 302 с.
243. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Москва: Весь мир, 2003. 416 с.
244. Хабермас Ю. Философские и политические статьи. Донецк: Донбасс, 1999. 252 с.
245. Хангтингтон Самюэль. История и сегодняшний день цивилизаций // Столкновение цивилизаций. Ч. 1: Мир цивилизаций. URL: http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3893/3895
246. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. Москва: АСТ, 2005. С. 115.
247. Харбінський Вісник. Орган Китайської Східної залізниці [кит. мовою]. — Харбин, 4 — 13 грудня 1930. №211-221. 240 с.
248. Харлап М. Исполнительское искусство как эстетическая проблема // Мастерство музыканта-исполнителя. Москва, 1976. Вып.2. С. 5 – 67.

249. Хофстеде Г. Модель Хофстеде в контексте: параметры количественной характеристики культур // Язык, коммуникация и социальная среда. Воронеж, 2014. Вып. 12. С. 9 — 49.

250. Хуан Хуй Цзи. Дослідження китайських національних духових інструментів [кит. мовою]. Пекин: Китайська преса, 2009. 119 с.

251. Цайтц В. Спогади // Ірина Крих — особистість, музикант, педагог. Львів: Ліга-Прес, 2005. С. 20 — 43.

252. Цзянь Цзихуа. Знайомство з китайськими музичними інструментами [кит. мовою]. Пекін: Жемінь чубаньше, 2003. 90 с.

253. Чекан Ю. “VIA” “VIVA” Владимира Рунчака // Зеркало недели. Киев, 5 мая, 2000. С. 5.

254. Чень Лінцюнь. Музика Китаю XX століття [кит. мовою]. Шанхай, 2004. 453с.

255. Чень Лінцюнь. Твори китайських композиторів звучать у Динані (до питання про національний саксофонний репертуар) // Сучасне мистецтво духових інструментів [кит. мовою]. Дайцзун, 2010. №3. С. 28 — 32.

256. Чень Цзяньхуа. Поява і процвітання західної духової музики в період династій Сін та Цин // Вісник Сіаньської консерваторії [кит. мовою]. Сіань, 2009. Т. 29. №1. С. 44 — 50.

257. Червоний А. Дражниця Л. Інструментознавство. Навчальний посібник для студентів відділів духових інструментів та військових диригентів музичних ВУЗів України. Львів, 1994. 155 с.

258. Чинаев В.П. Додекафонно-сериальное произведение: стиль и исполнительская поэтика // Музыкальное исполнительство и современность: Научные труды МГК. Москва, 1997. Вып.2. Сб. 19. С. 60 — 83.

259. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. Ленинград, 1950.

260.Шак Фёдор. Джаз как социокультурный феномен (на примере американской музыки второй половины XX века): автореф. дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ростов-на Дону, 2008. URL: http://cheloveknauka.com/dzhaz-kak-sotsiokulturnyy-fenomen#ixzz3GIfsY

260. Шапошникова М. Победа саксофониста Сергея Колесова — это чудо: Интервью. URL: www.sergeykolesov.com/ru/

261. Шапошникова М. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах: Сборник трудов. Москва: ГМПИ имени Гнесиных, 1985. С. 22 — 37.

262. Шапошникова М. Постановка амбушюра // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах. Москва: ГМПИ имени Гнесиных, 1990. Вып. 103. С. 5 — 12.

263. Шахназарова Н. Музыка Востока и Запада. Типы музыкального профессионализма. Москва: Советский композитор, 1983. 152 с.

264. Ши Цзінь. Музичне життя Харбіна 1908 — 2008 [кит. мовою]. Шанхай, 2008. 165 с.

265. Шиманец Е.С. Саксофон в музыкальном искусстве XX века // Культура: открытый формат. Минск, 2013. С. 24 — 36.

266. Шицзин. Книга песен и гимнов. [Пер. с китайского А.Штукина]. Москва, 1987. 98 с.

267. Шіе Сю. Музичні культурні контакти російських емігрантів у Донбею [кит. мовою]. Харбін, 1942. 47 с.

268. Школьнікова А. Відданість мистецтву // Хай Вей, 12.02.2013. URL: http://h.ua/story/371943.

269. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. Москва: Государственное Музыкальное Издательство, 1952. 249 с.

270. Шульпяков Т. Техника развития музыканта-исполнителя. Москва: Музыка, 1973. 104 с.

271. Щетинский А. Композитор Олег Пайбердин. URL: http://www.paiberdin.org/russian.html.

272. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семіологію. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.

273. Эко Умберто. Поэтики Джойса / пер. с англ. А.Коваля. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006. 496 с.
274. Юрий Василевич про саксофон // Тиждень. Київ, 16 серпня 2014. С. 7.
275. Ягудин Ю. О развитии выразительности звука // Методика обучения игре на духовых инструментах: очерки. Москва: Музыка, 1971. Вып. 3. С. 193 — 203.
276. Ян Хиншун. Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение. Москва — Ленинград, 1950. 54 с.
277. Ян Цань. Про виконання «Пухнастої птахи» Т.Яшімацу під час фестивалю «Золотий саксофон» молодим саксофоністом з Росії // Голос фестивалю [кит. мовою]. Цзинчен, 2013. С. 1 — 3.
278. Ян Цзя Сян. Школа гри на саксофоні [кит. мовою]. Харбін: Видавництво авіаційної промисловості, 2004. 124 с.
279. Ян Ятін. Дослідження локалізації джазу в Шанхаї [кит. мовою]. Шанхай, 2005. 29 с.
280. Янг Лестер. Послевоенные записи.URL: https://ru.wikipedia.org/wiki
281. All-Female Bands of the Early 20th Century — Happy Women's History Month! URL: http://www.amoeba.com/blog/ 2012/03/eric-s-blog/all-female-bands-of-the-early-20th-century.
282. Berlioz Hector. Les Soirées de l'orchestre. Paris, 1853. 28 s.
283. Berlioz H.Grand Traité d'instrumentation et orchestration moderns. Paris, 1844. 213 p.
284. Derrida J. Negotiations. Stanford: Stanford University Press, 2002. P. 157.
285. Dulfer Candy, Nelson Rangell, Yuisheng Li // Saxophon. USA, 2015. Volume 30. №2, November. 42 s.
286. Habermas J. Moral Consciousness and Communicative Action / J.Habermas. — Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995. P. 18 — 19.
287. Hall E.T. Beyond Culture. Anchor Books, 1989. 298 p.
288. Hirsch E. D. The New Dictionary of Cultural Literacy. Boston, 2002. 467 p.
289.Kochinitzky A. Sax and his saxophone . A. Kochinitzky. New York, 1964. 27 s.

290.Mule Marcel. 30 Great Exercises or Studies (Trente Grands Exercices ou Études) for All Saxophones. Leduc, 1944. 31 p.
291.Pikken Lourens. China // The Music of Far Eastern Asia. London: Egon Wellesz, 1957. B.1: Ancient and Oriental Music. In The New Oxford History of Music. P. 83-134.
292.Sachs Adolphe. Saxopohe // Journal des Debats. Paris, 1842. P. 8 — 9.

Додаток А

中国狂想曲

Хуан Ань Лунь
〔中国〕黄安伦曲

I

Китайська рапсодія

Lento

f *fp* *ff*

spread *f*

fp *accel.* *f*

spread

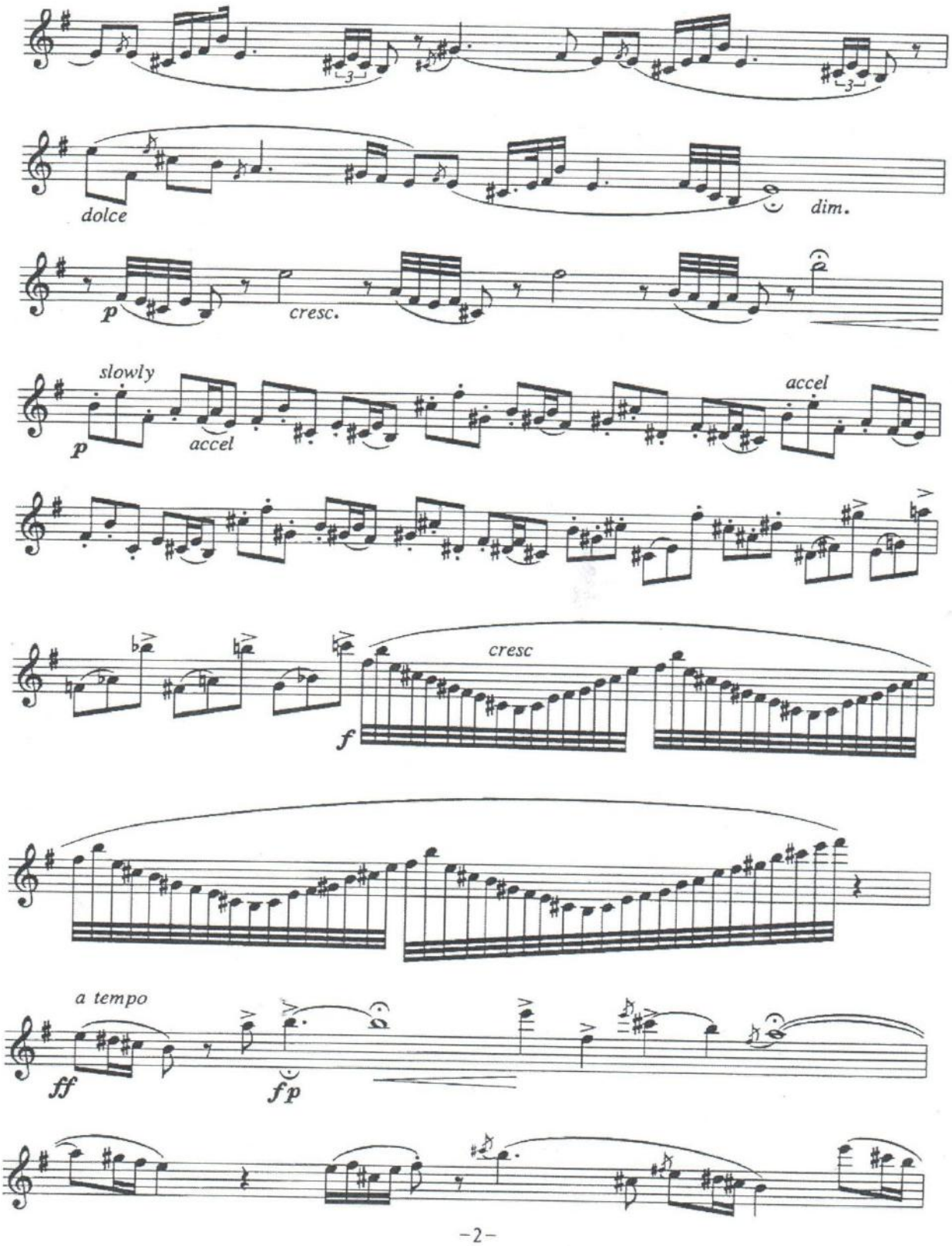
più mosso *mp*

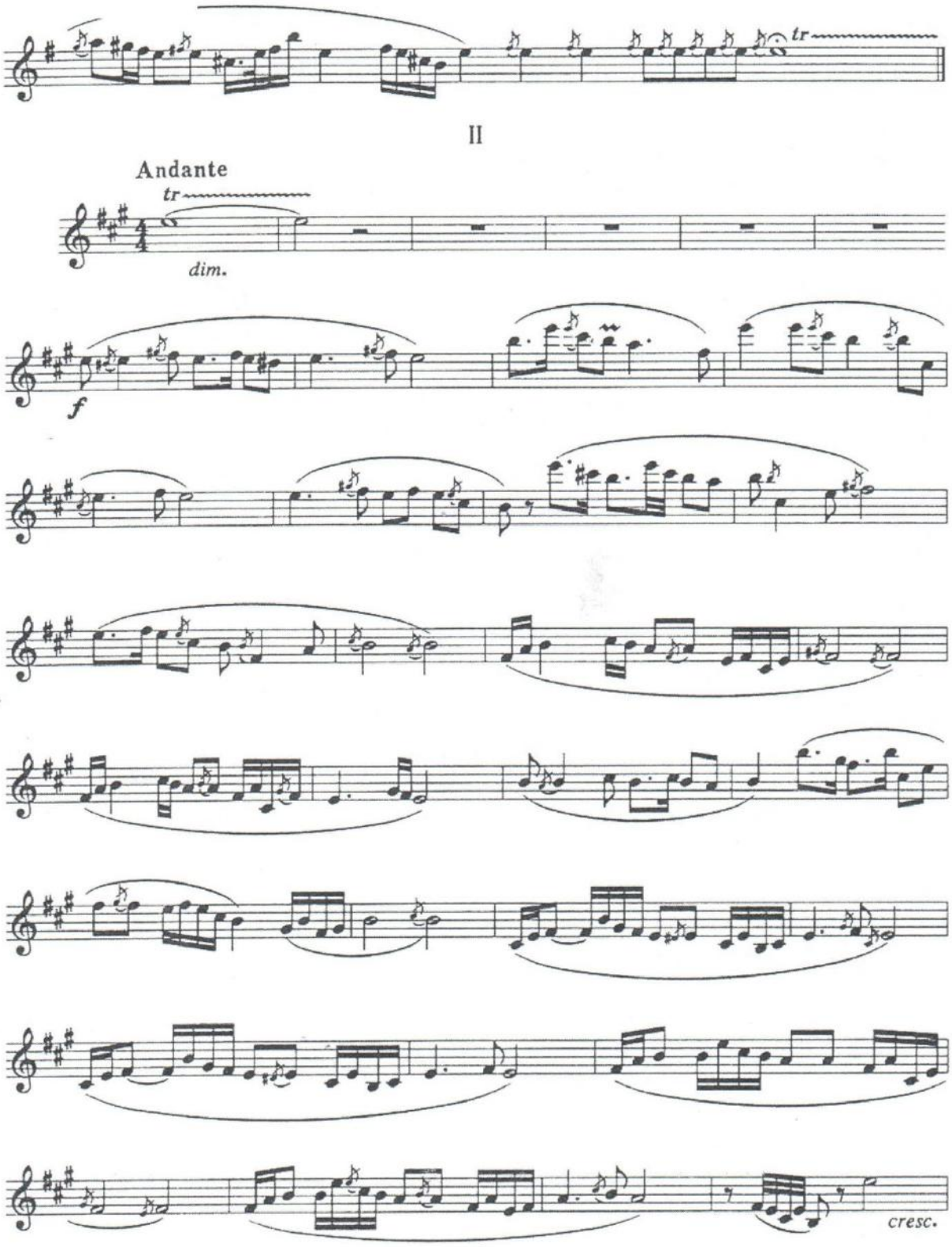
cresc.

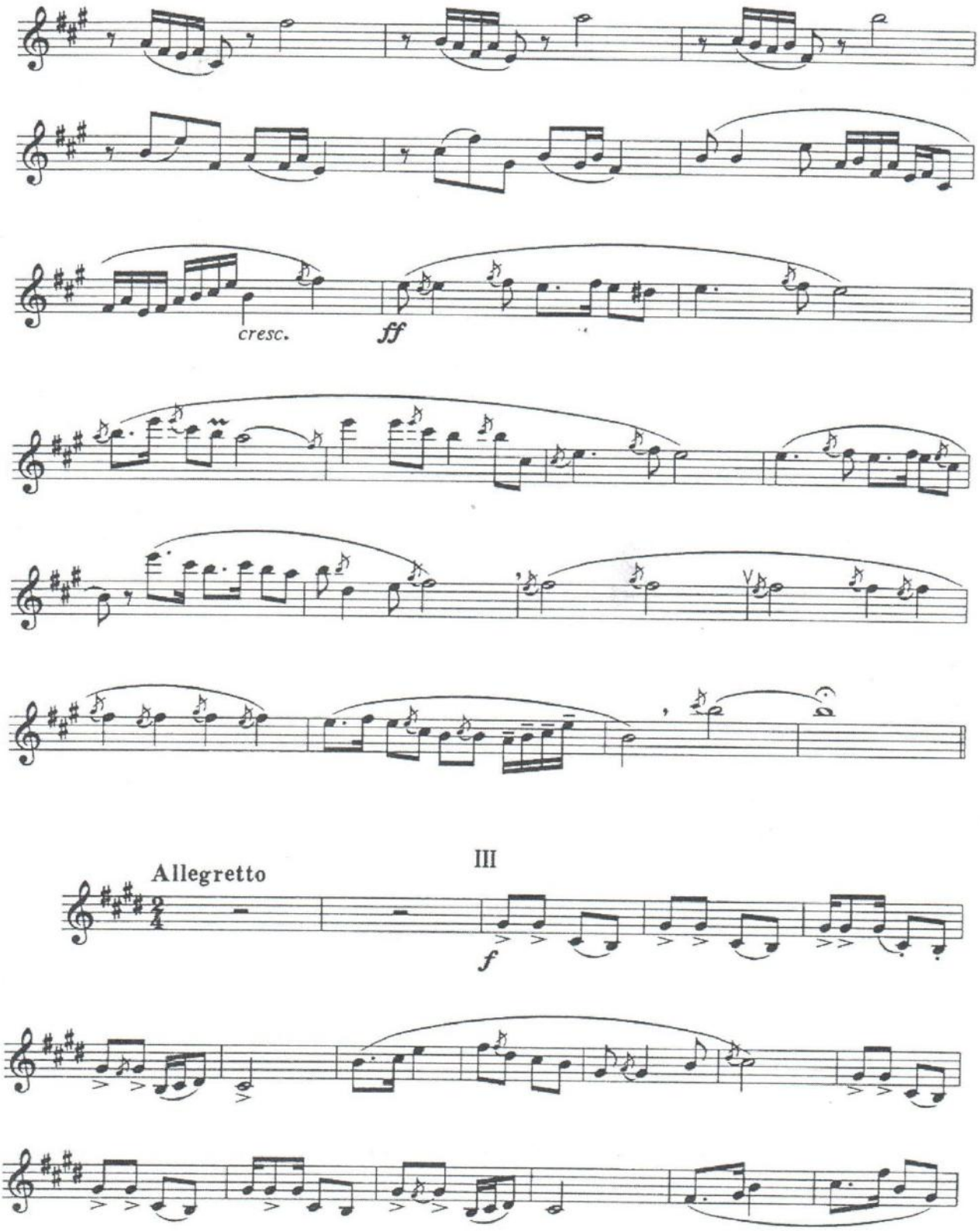
f

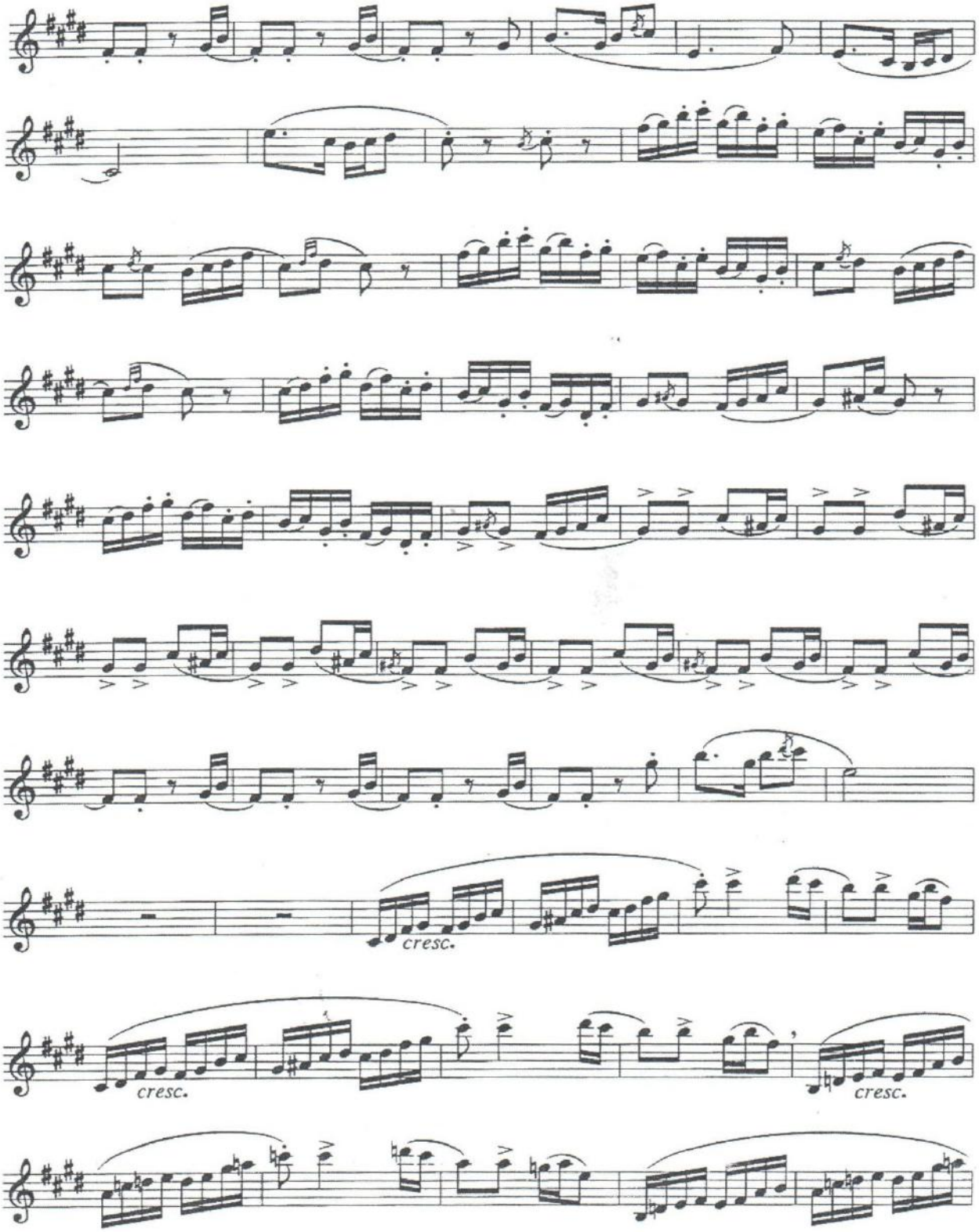
accel.

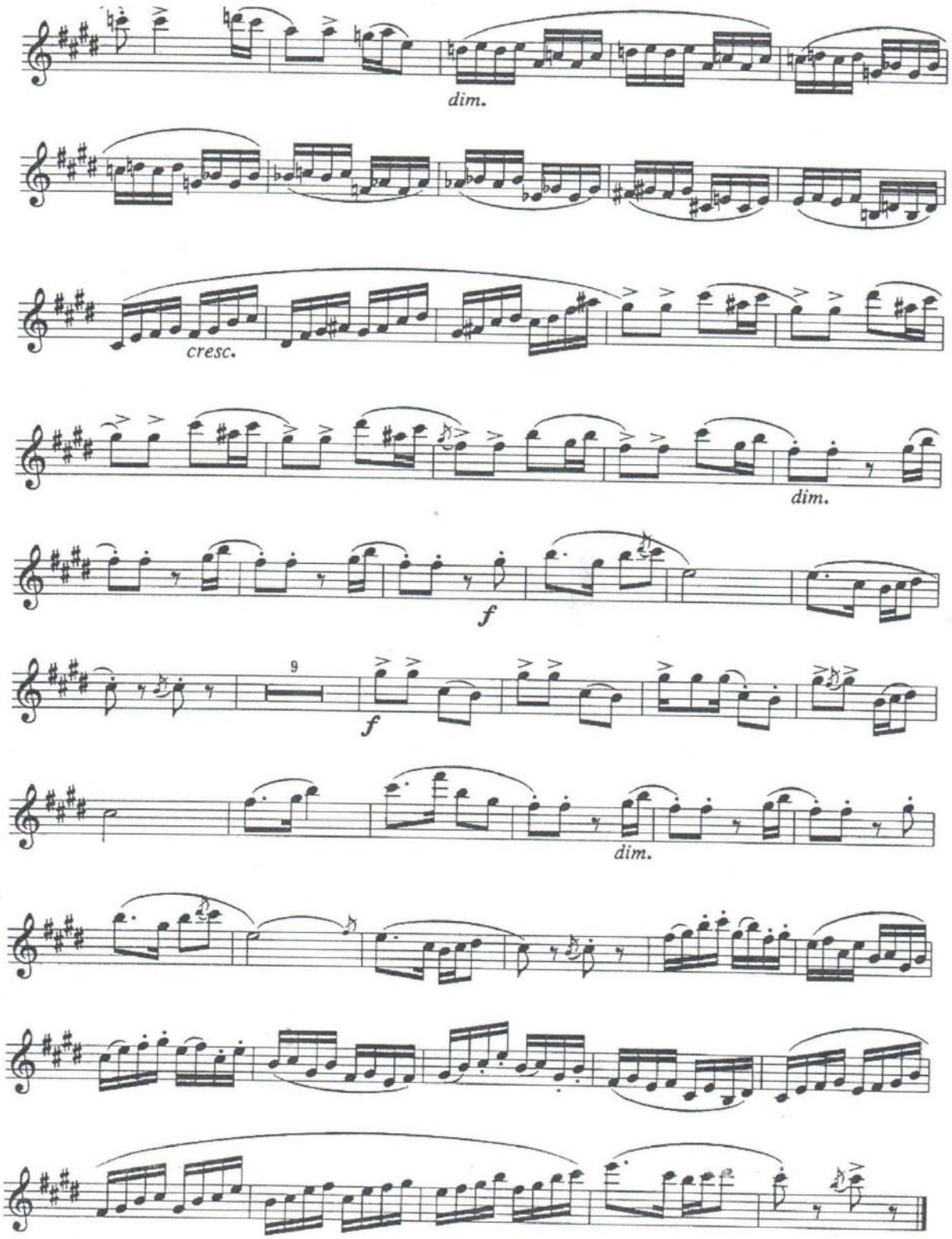
rit. *p* *meno mosso* *pp*


dolce
dim.
p
cresc.
slowly
p
accel
accel
cresc
f
a tempo
ff
fp

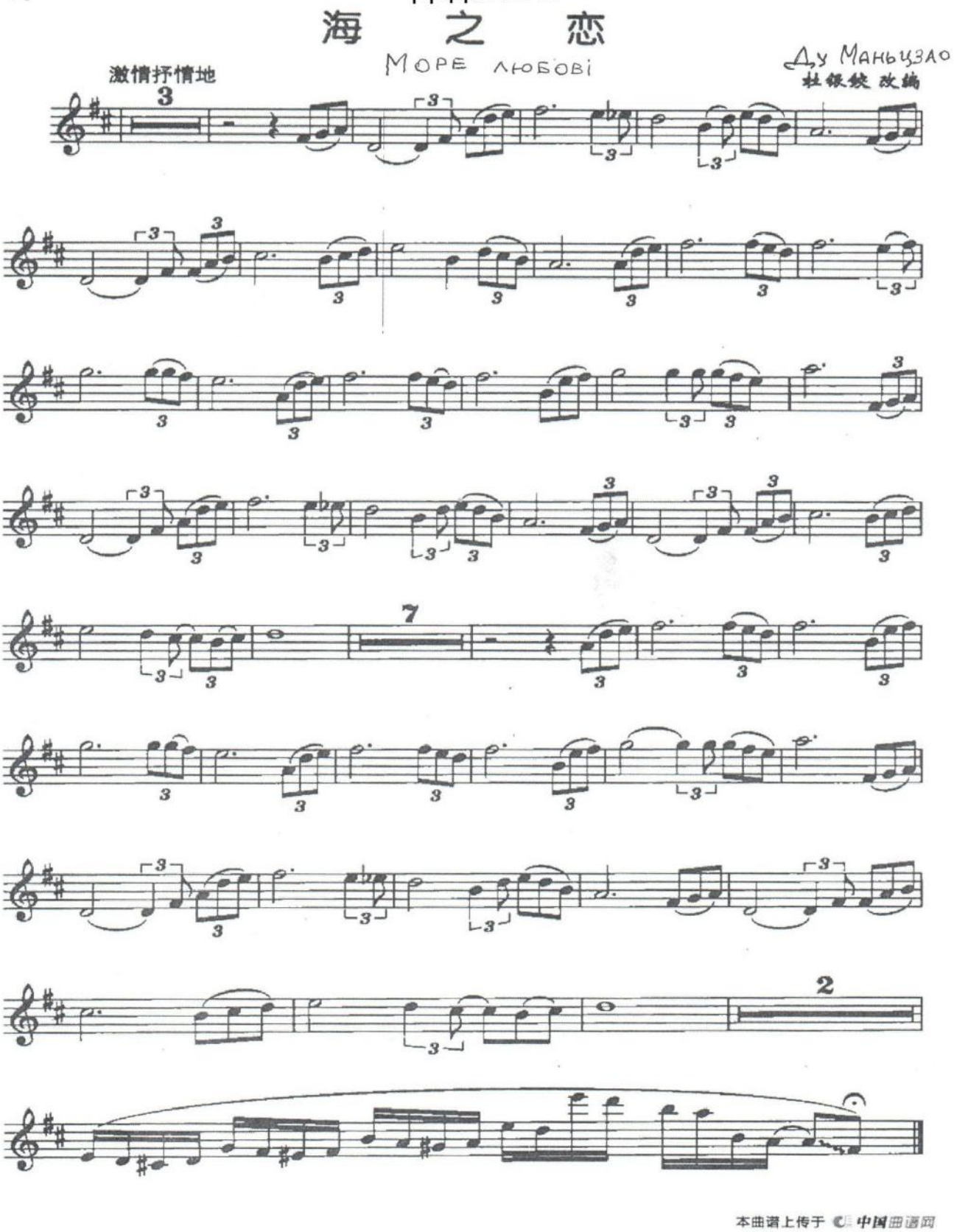

tr
II
Andante
tr
dim.
f
cresc.


cresc.
ff
III
Allegretto
f

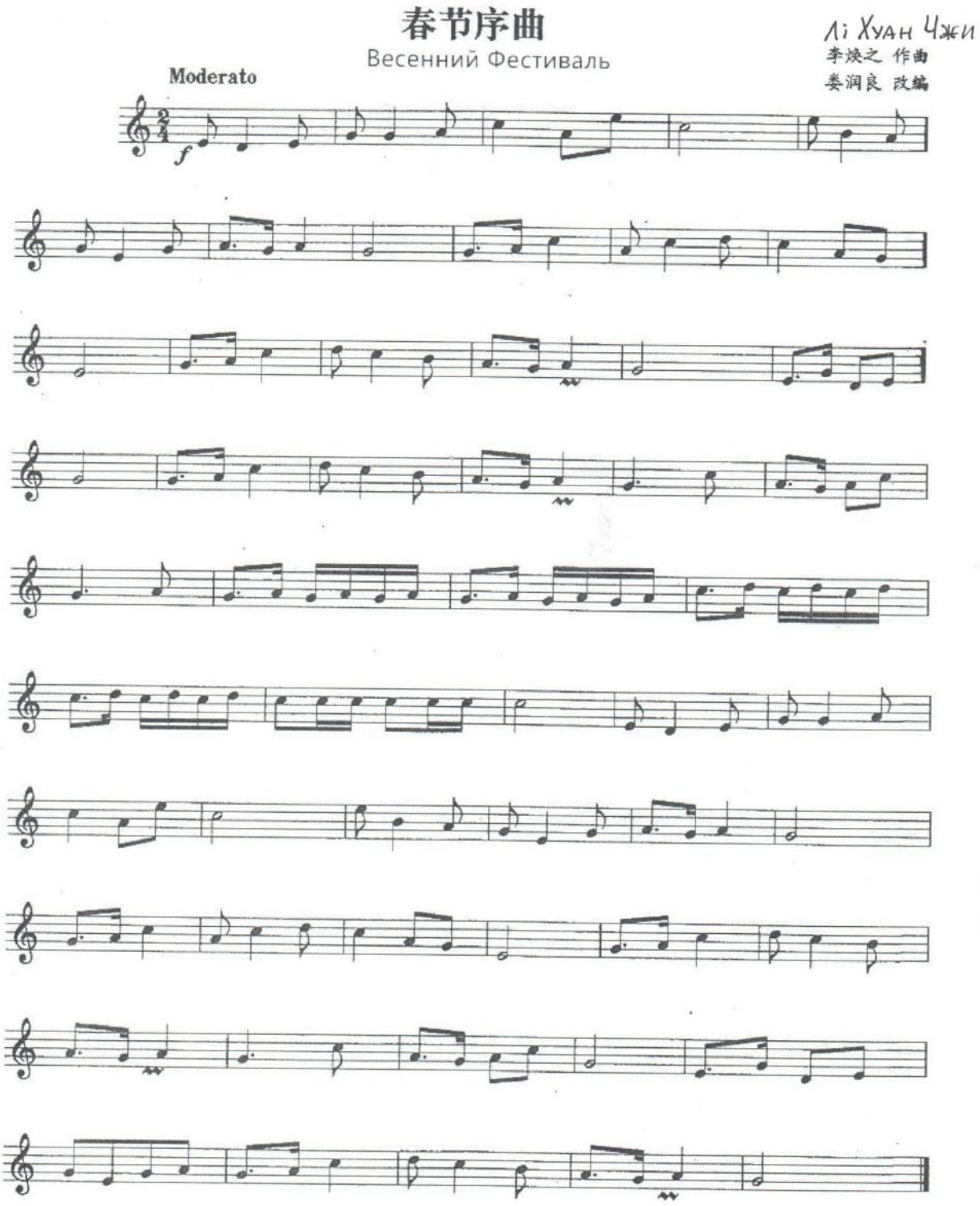

cresc.
cresc.
cresc.


dim.
cresc.
dim.
f
9
f
dim.

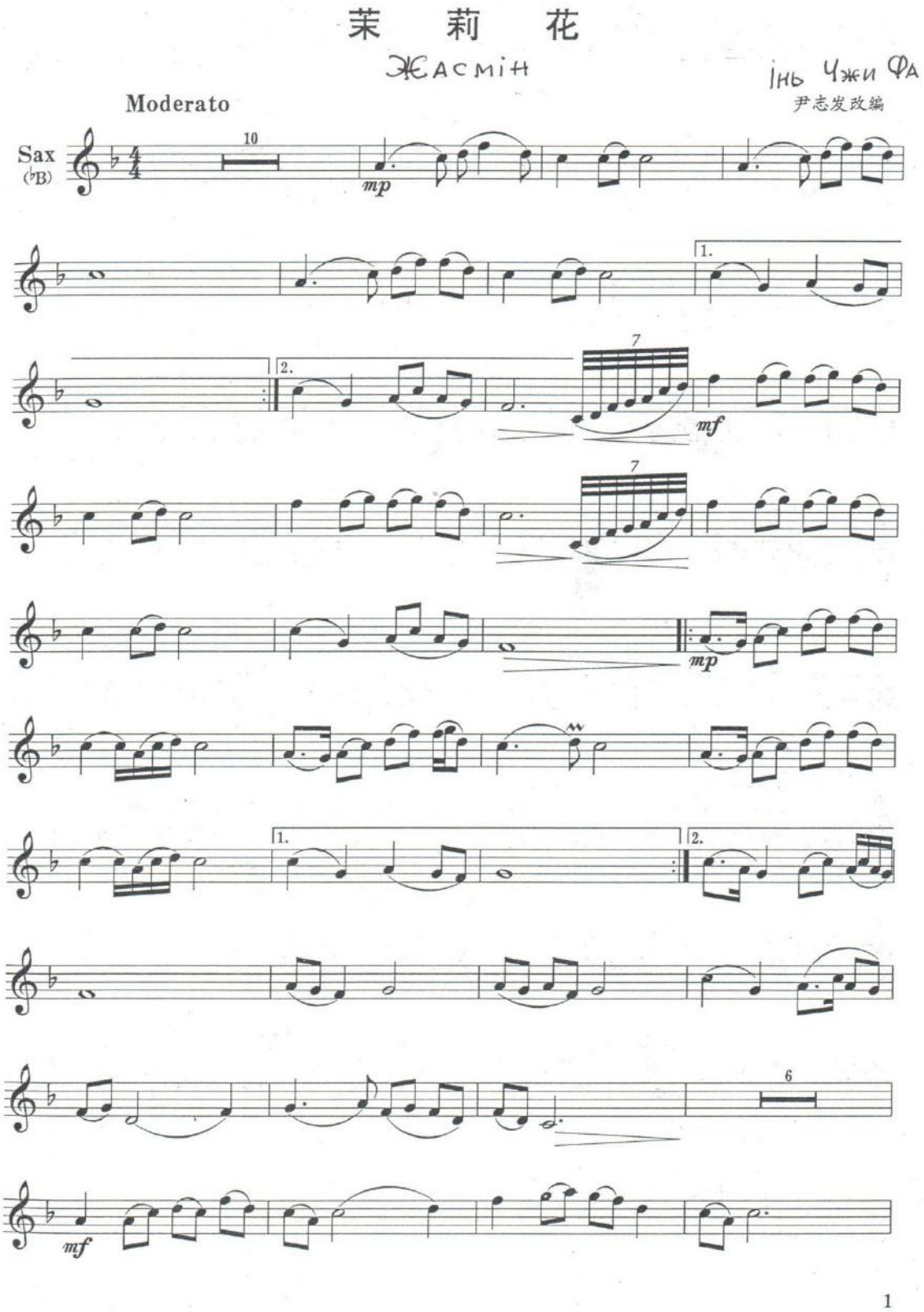
Додаток Б

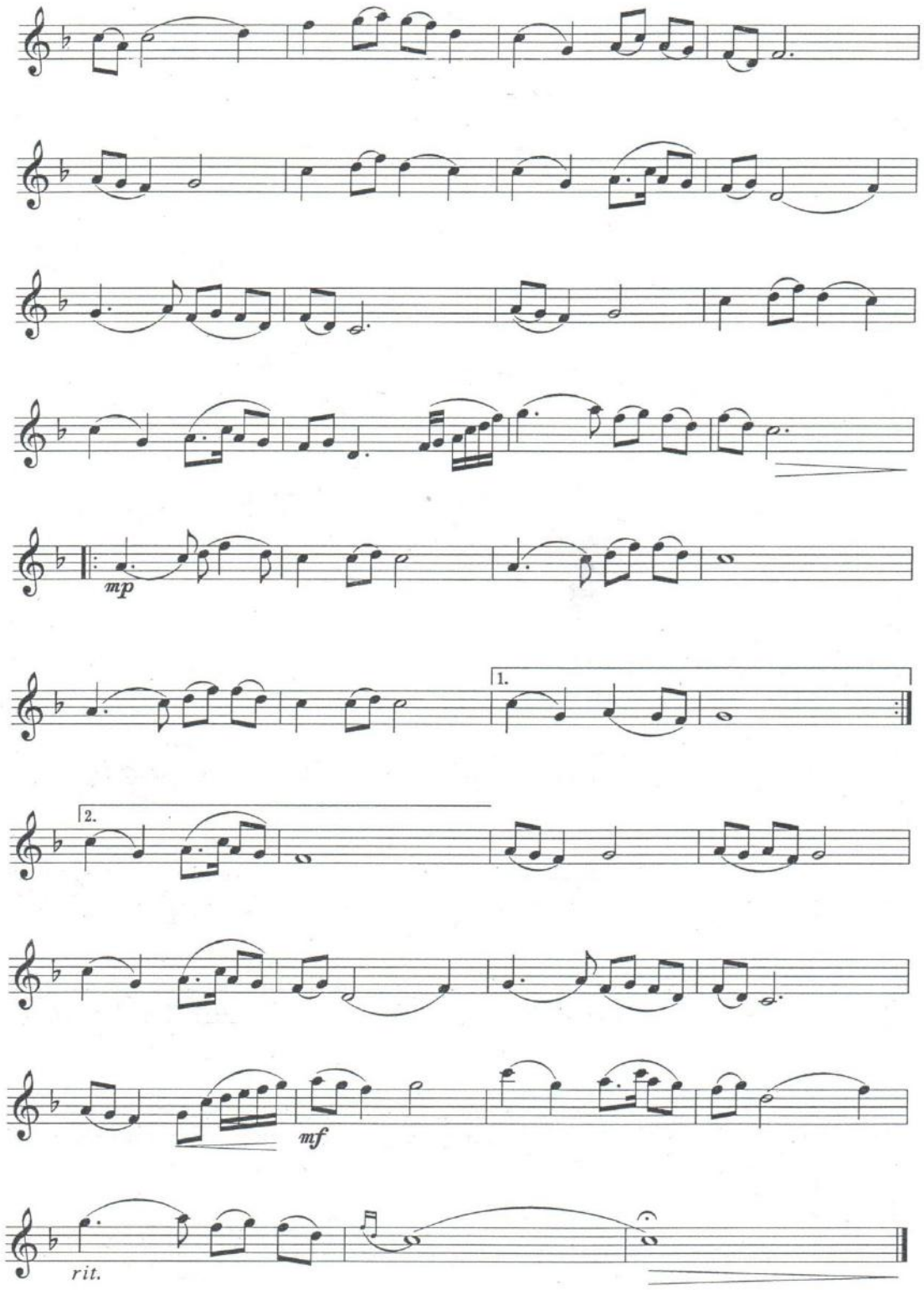


Додаток В

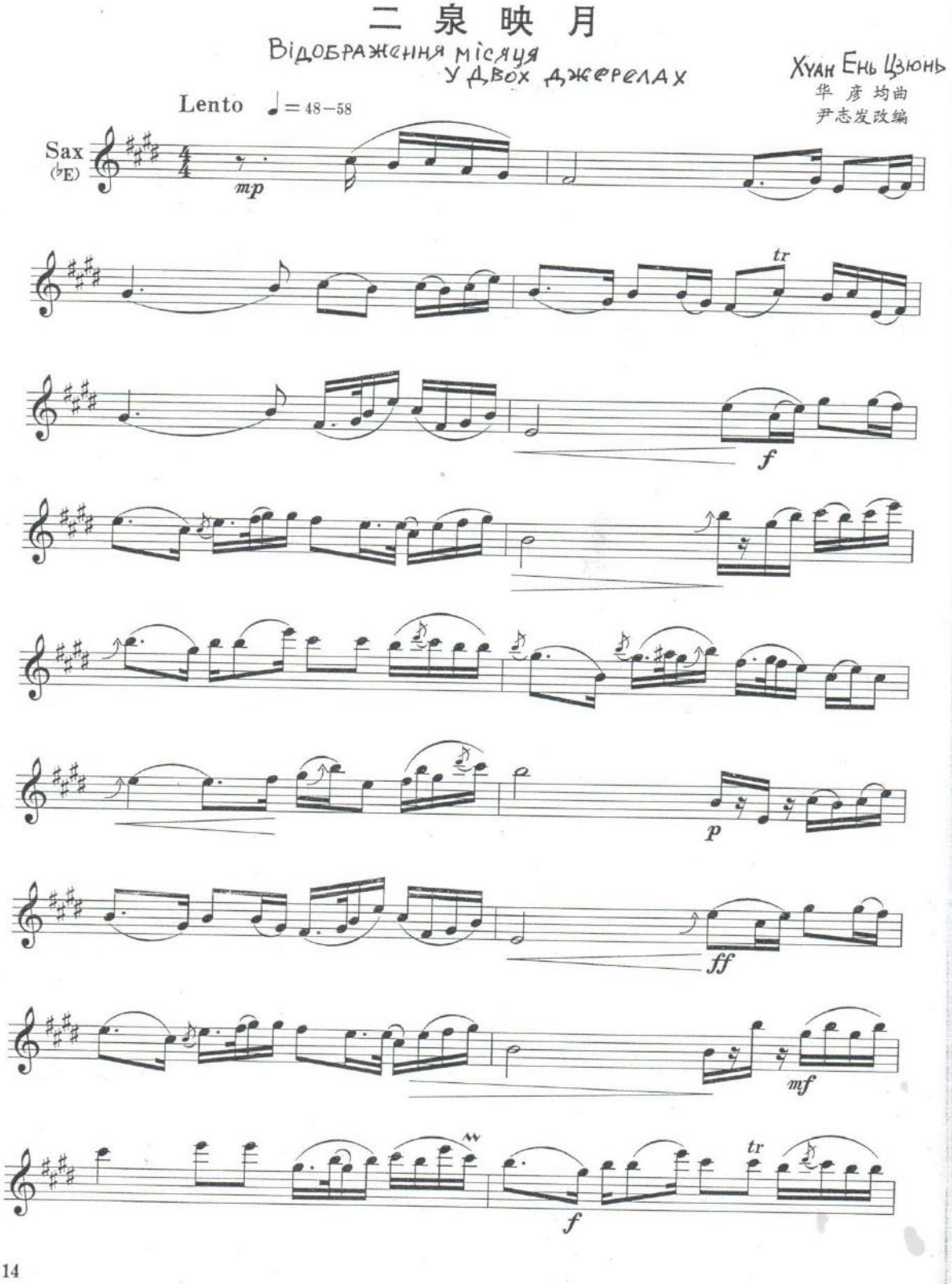


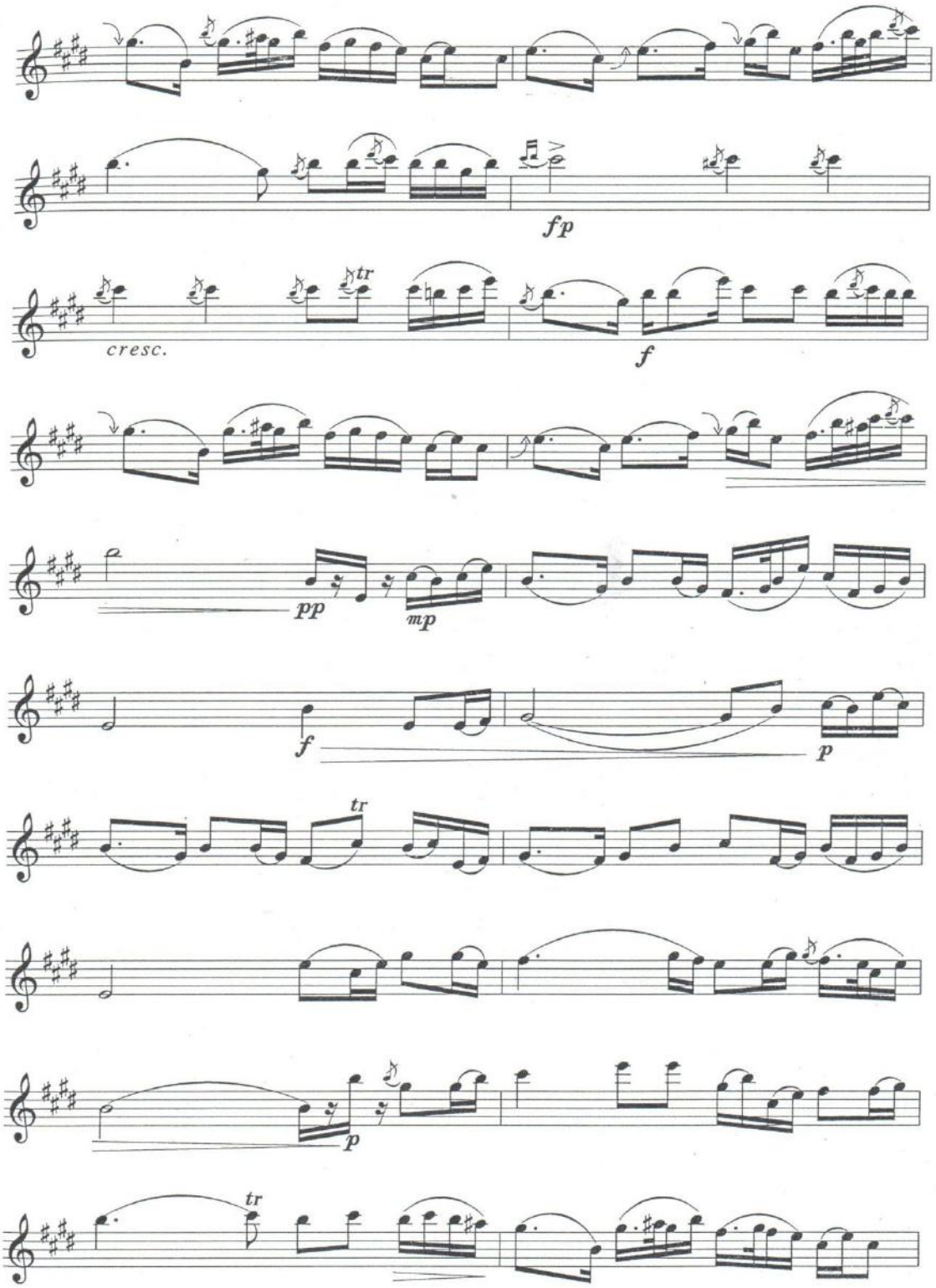
Додаток Г

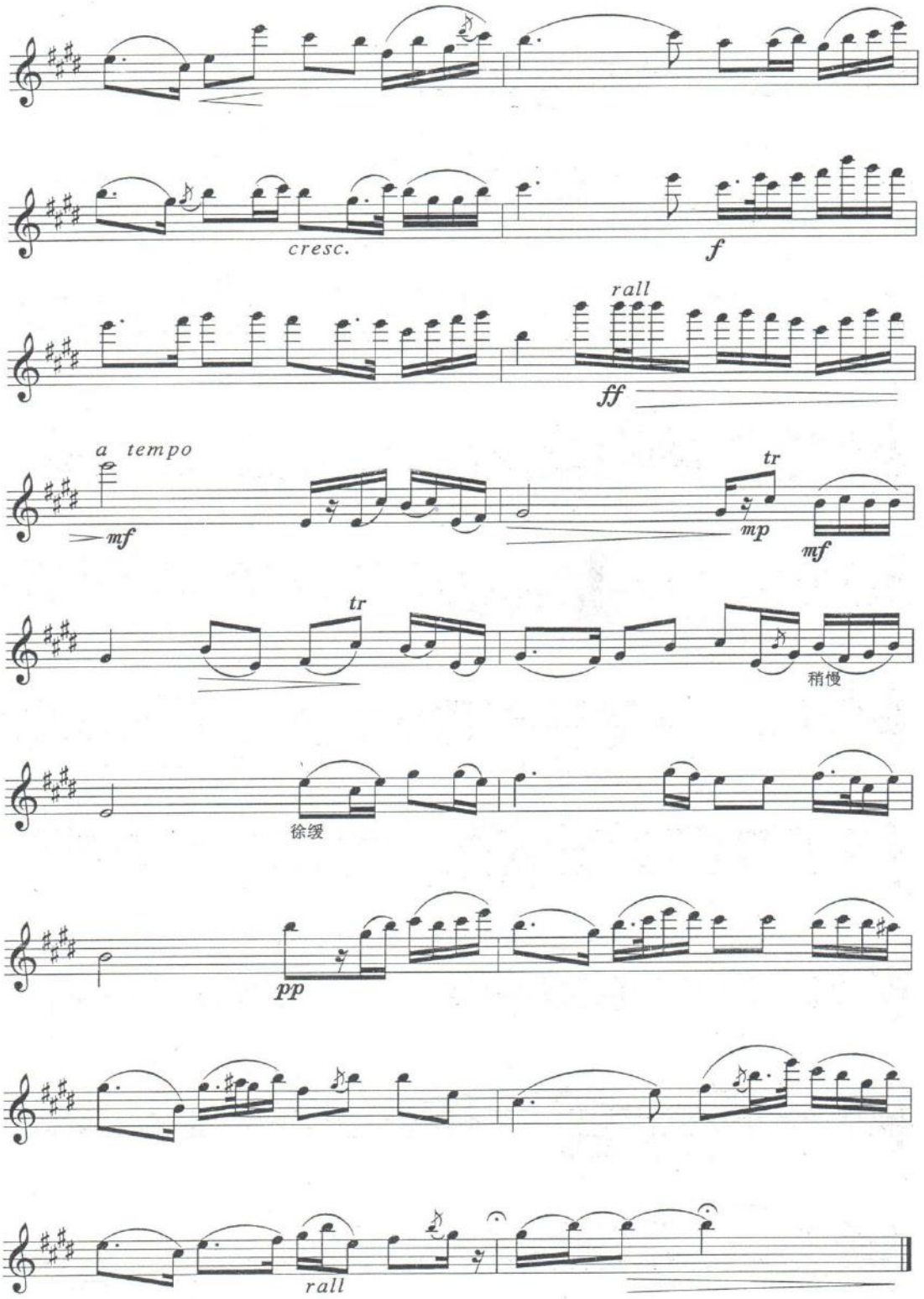

茉 莉 花
Жасмін
Інь Чжи Фа
尹志发改编
Moderato
Sax
(♭B)
10
mp
1.
2.
7
mf
7
mp
1.
2.
6
mf
1


mp
1.
2.
mf
rit.

Додаток Д

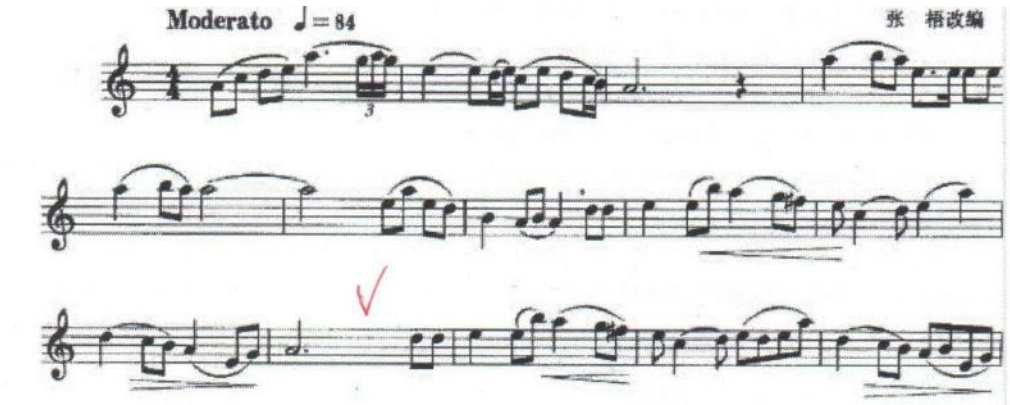

二 泉 映 月
Відображення місяця у двох джерелах
Хуан Ень Цзюнь
华 彦 均曲
尹志发改编
Lento ♩= 48–58
Sax (♭E)
mp
tr
f
p
ff
mf
tr
f
14


fp
tr
cresc.
f
pp
mp
f
p
tr
p
tr


cresc.
f
rall
ff
a tempo
mf
tr
mp
mf
tr
稍慢
徐缓
pp
rall

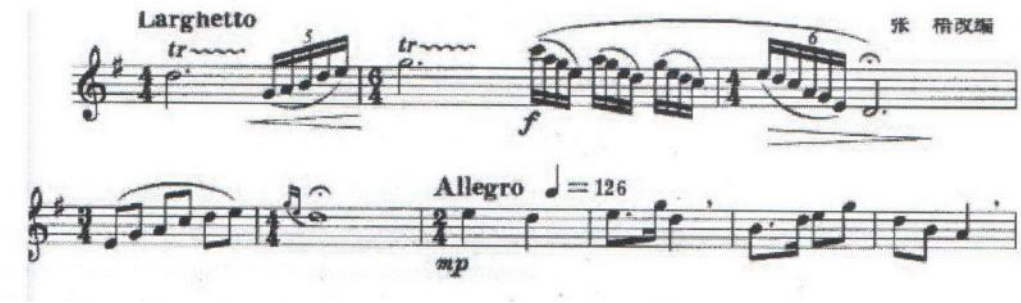
Додаток Е

Лю Фен. Червоні лілії на світанку



Додаток Є

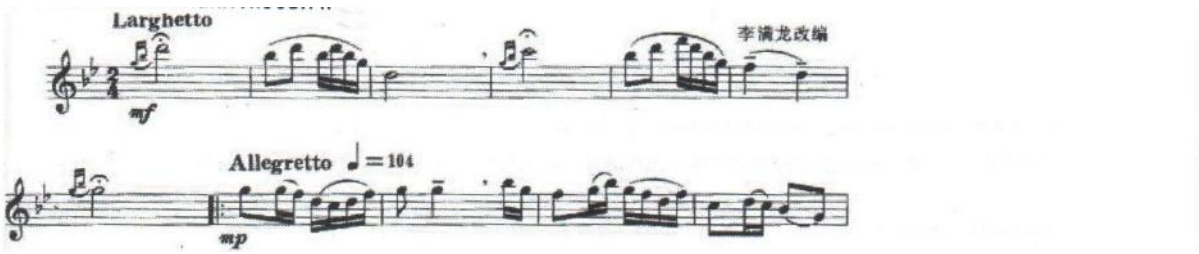
Народна пісня «Велика рогата худоба»



Додаток Ж

Народна пісня провінції Юинь Нань «Вишитий мішечок»

в аранжуванні Лі Маньлуна



Додаток З

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1.Ло Кунь. Саксофон в музичній творчості Китаю (на прикладі діяльності Лі Маньлуна) // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. Львів, 2014. Вип. 32. С. 134 – 142.

2.Ло Кунь. Концертні виступи саксофоністів з України та Росії у Китаї у 2013 – 2014 роках // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2014. №3. С. 162 – 168.

3.Ло Кунь. Жіноче мистецтво гри на саксофоні XX ст. та його проекція на розвиток саксофонного мистецтва Китаю // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Львів, 2015. Вип. 36. С. 169-178.

4.Ло Кунь. Навчальні посібники для саксофону у Китаї на початку XXI ст. // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2016. №2.С. 102-108.

5.Ло Кунь. Штрихи до творчого портрету видатного українського педагога саксофону Вячеслава Цайтца // Північна музика: культура і освіта. Харбін: Асоціація музикантів північного Китаю, 2014. №16. С. 52 – 53.

6.Ло Кунь. Стиль симфоджаз і використання групи саксофоністів в камерно-інструментальних творах композиторів І-ї половини XX ст. // Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір. Тези міжнародної науково-практичної конференції. Львів, 2013. С. 82–83.

7.Ло Кунь. Видатні майстри мистецтва гри на саксофоні у сучасному Китаї // Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії». Львів, 24 – 26 лютого 2016. С. 98 – 99.

8. Ло Кунь. Жіноче мистецтво гри на саксофоні XX століття та його проекція на розвиток саксофонного мистецтва Китаю // Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії». Львів, 25 – 26 лютого 2016. С. 76 – 78.

9.Ло Кунь. Учебные пособия в практике китайских композиторов начала XXI века / Ло Кунь // Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття. Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Мукачеве, 2016. – С. 259 – 261.

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.Наукова конференція «Молоде музикознавство» (Львів, 2012);

2.Міжнародна науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір» (Львів, 2013);

3.Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії» (Львів, 2015 р.);

4.Науково-практична конференція «Сучасне мистецтвознавство: науковий та методичний аспекти» (Київ, 2014);

5.Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016» (Львів, 2016 р.);

6.Міжнародна науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір» (Львів, 2016);

7.V Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття» (Мукачеве, 2016 р.).