

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра музичного мистецтва естради і джазу
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА
САКСОФОНІСТІВ ЄВРОПИ ТА КИТАЮ**

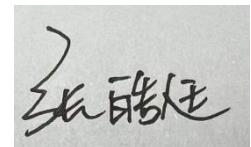
Магістерська робота

Чжан Хаотін

Науковий керівник:

Ягодзинська Ірина Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства

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



Чжан Хаотін

ХАРКІВ 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1	
РОЛЬ ІМПРОВІЗАЦІЇ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА ГРИ НА САКСОФОНІ	6
<i>1.1. Аналіз досліджень і публікацій, що стосуються проблеми імпровізації на саксофоні як загальнокультурного явища</i>	<i>6</i>
<i>1.2. Імпровізація як форма музичної творчості</i>	<i>7</i>
<i>1.3. Специфіка мистецтва імпровізації на саксофоні</i>	<i>9</i>
Висновки до Розділу 1	13
РОЗДІЛ 2	
МІСЦЕ ІМПРОВІЗАЦІЇ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ	14
<i>2.1. Аналіз досліджень і публікацій, що висвітлюють особливості імпровізації в китайській музичній культурі</i>	<i>14</i>
<i>2.2. Імпровізація як складова китайської музичної традиції.....</i>	<i>16</i>
<i>2.3. Закономірність розвитку джазу як стилю західної культури в Китаї... </i>	<i>19</i>
Висновки до Розділу 2	25
РОЗДІЛ 3	
ІМПРОВІЗАЦІЯ ТА ІМПРОВІЗАЦІЙНІСТЬ: ПОРІВНЯННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТА КИТАЙСЬКОЇ КУЛЬТУР	27
<i>3.1. Мистецтво імпровізації на саксофоні в контексті виконавських стилів Якопо Таддеї та Лю Юаня.....</i>	<i>27</i>
<i>3.2. Принцип імпровізаційності в творах для саксофону: К. Лоба «Бібон» та А. Хуань «Китайська рапсодія №3».....</i>	<i>32</i>
Висновки до Розділу 3	39
ВИСНОВКИ.....	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	44
ДОДАТОК.....	51

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасній виконавській та композиторській творчості саксофон є самобутнім явищем. Воно має власну специфіку, стилістику, практичні форми побутування. Завдяки тембровій неординарності, розмаїттям звукових ефектів та експресивним градаціям – унікальному саунду – саксофон дуже затребуваний, як в Європі, так і в Китаї.

Техніка гри на саксофоні в академічній, естрадній та джазовій музиці має ряд відмінностей. Головною причиною є специфіка гри та використання можливостей саксофона. Надважливою складовою джазової та естрадної музики є імпровізація, навчання якій є досить складним процесом.

З одного боку імпровізація як форма музикування існувала завжди, ставлячи на передову уваги свою комунікативну функцію. З іншого боку цей вид мистецтва не є спонтанним набором звуків і ритмів, а конструюється за певними правилами, які кристалізувалися за багатовікову історію музичного виконавства. На тлі глобалізації та взаємної інтеграції культур актуальним представляється: 1) аналіз сучасної ситуації в саксофонному мистецтві, в якому імпровізація постає не тільки складовою стилю джазової музики, а й є обов'язковою вимогою до виконавця сучасної академічної музики; 2) пошук відмінностей та спільних точок перетину між традиціями імпровізації на саксофоні в Європі та Китаї.

Мета роботи – розкрити виконавську специфіку імпровізації як складової саксофонного мистецтва сучасності.

Завдання дослідження:

- визначити специфіку імпровізації на саксофоні в межах американсько-європейської традиції;
- з'ясувати закономірність розвитку імпровізації як складової джазового мистецтва в Китаї;
- проаналізувати та порівняти індивідуальні стилі європейських та китайських виконавців в рамках мистецтва імпровізації;

- виконати аналіз творів європейського та китайського композиторів, що написані за допомогою принципу імпровізаційності.

Об'єктом дослідження є виконавство на саксофоні; **предметом** – індивідуальні стилі сучасних сольних виконавців та джазових композиторів, які розглядаються з точки зору імпровізації як мистецтва.

Матеріалом слугує творчість китайського та європейського саксофоністів Лю Юаня (Liu Yuan) та Якопо Таддеї (Jacopo Taddei) – записи їх виступів; та композиції для саксофона китайського і європейського композиторів: Крістіан Лоба (Christian Lauba) «Бібоп» та Аньлун Хуань (An-lun Huang) «Китайська рапсодія №3».

Методологія дослідження визначається застосуванням наступних методів: *стильовий* – направлений на з'ясування індивідуально-виконавських та композиторських принципів організації музичного твору з акцентом на імпровізації; *компаративний* – допомагає виявленню загальних точок перетину в мистецтві імпровізації між двома культурами; *інтерпретаційний* – націлений на виявлення особистісних характеристик саксофоніста-виконавця в контексті імпровізації як складової творчої діяльності, та також сприяє усвідомленню імпровізаційності, як принципу композиторського мислення.

Теоретичну базу дослідження становлять концепції теоретичного та історичного музикознавства, що висвітлюють проблеми імпровізації на саксофоні як складової виконавського процесу, її специфіку в європейській та китайській традиціях, а саме:

- праці з теорії та методики виконавства на саксофоні: В. М. Апатський [1]; М. В. Крупей [9,10]; М. Мимрик [11]; Є. В. Попель [13]; А. О. Степанова [14]; Р. О. Стецюк [15,16]; В. В. Чуріков [18]; С. Gerard [29] ; J. Micklich [46]; Reuben Chin [54];

- роботи з історії саксофонного мистецтва: Д. Л. Зотов [5,6]; А. М. Понькіна [12]; S. Cottrell [25]; P. Rutkoff, W. Scott [55];

- дослідження імпровізації як складової джазового мистецтва в Китаї: Тань Кайхуа [17], N. Chinen [24]; Gao Xin [28]; Hao Sun [30]; Joo Wang [34]; J. Paice [35]; C. Chen [36]; R. Li [41]; W. Linfeng [43]; E. Marlow [45]; Mo Li [48]; D. Mozer [49]; J. Pockrus [52]; D. Schnee [58].

Новизна результатів дослідження полягає в тому, що вперше був здійснений аналіз та порівняння індивідуальних виконавських стилів Якопо Таддеї та Лю Юаня, як представників двох різних світових культур, з акцентом на якості їх імпровізаційної майстерності. Вперше в світовій практиці проаналізовано твір К. Лоба «Бібоп». Уточнено роль імпровізаційності в творі китайського композитора Аньлун Хуаня «Китайська рапсодія №3». Набуло подальшого розвитку виявлення закономірностей виникнення китайського джазу, як самобутнього синкретичного стилю.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали й результати дослідження можуть слугувати основою для подальших наукових розвідок у галузі теорії та практики саксофонного мистецтва сучасності. Теоретичні положення магістерської роботи та фактичний матеріал може бути використаний у процесі науково-дослідницької діяльності студентів-саксофоністів. Джерельна база дослідження може бути використана у процесі фахової підготовки виконавців за спеціальністю «Музичне мистецтво естради та джазу» у спеціальних курсах «Історія духових інструментів», «Музична інтерпретація» тощо.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, що містить 64 найменування, у тому числі іноземними мовами, додатку. Повний обсяг роботи: 57 сторінок, з них основного тексту – 42 сторінки.

РОЗДІЛ 1

РОЛЬ ІМПРОВІЗАЦІЇ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА ГРИ НА САКСОФОНІ

1.1. Аналіз досліджень і публікацій, що стосуються проблеми імпровізації на саксофоні як загальнокультурного явища

В сучасному українському та світовому музикознавстві існує досить багато праць, що висвітлюють історичні, теоретичні та методичні засади мистецтва гри на саксофоні. Актуальними для проблематики данного дослідження стали наступні наукові джерела.

Монографія *Стівена Котрела* із лаконічною назвою «Саксофон» [25] є на сьогодні найбільшою добіркою історичних фактів про цей інструмент з їх ретельним аналізом та чисельними авторськими коментарями. В книзі знаходимо відомості про загальну історичну траєкторію розвитку саксофона та короткі біографії багатьох провідних класичних і джазових виконавців. Органологічний огляд інструмента починається з аналізу того, що спонукало А. Сакса винайти саксофон, пояснюються конкретні культурні та технологічні чинники, що призвели до остаточної конструкції саксофона. Також розглядаються зусилля тих, хто прийшов до інструмента після А. Сакса і прагнув його вдосконалити або модифікувати в той чи інший спосіб. Незважаючи на постійні удосконалення саксофона та досить широкий попит серед композиторів, лише в останні кілька десятиліть цей інструмент став сприйматись як щось інше, ніж екзотичний гість концертного залу або оперного театру. С. Котрел розмірковує, чому так сталося, а також аналізує використання саксофону різними композиторами та роль окремих виконавців та ансамблів, які сприяли становленню класичної традиції для саксофону.

Серед теоретичних праць, що вплинули на магістерську роботу, окремо виділемо статтю *Р. Стецюка* [16]. Автор статті досліджує особливості джазової саксофонної імпровізації у параметрах фактури та синтаксису.

Наведемо цитату із дослідження: «Наявність у кожного інструменту властивої тільки йому одному фактури – ключовий момент, який дозволяє визначити тембро-семантику саксофона як стильового явища» [16, с. 94]. Як результат, в статті обґрунтовуються передумови для формування фактурного стилю саксофона, що слугує основою для імпровізації.

Найбільш показовими методичними розробками в галузі саксофонної імпровізації послуговували праці *В. Чурікова* [18] та *Ч. Жерара* [29]. Обидва автори акцентують увагу на обов'язковій необхідності опанування базових принципів теорії музики взагалі і джазу зокрема. Так в праці В. Чурікова послідовно викладаються вимоги до юних саксофоністів з детальним їх описом. Серед базової теорії: вивчення мажорної та мінорної гам, вправи на вдосконалення ладової техніки, секвенції акордів і ладів. Чарлі Жерар пропонує в своїй книзі послідовність конкретних кроків, що ведуть до опанування мистецтва імпровізації. Автор наводить приклади готових паттернів (рифів), та вважає їх регулярне виконання з транспонуванням кращим шляхом до розвитку власної імпровізації.

1.2. Імпровізація як форма музичної творчості

Імпровізація як різновид художньої творчості сягає глибоко у нетрі історії. Розвиток музикування як способу взаємодії людини із оточенням починався саме з імпровізації, що складала основу музичного мистецтва допотопного періоду. В часи активного розповсюдження музики, фіксованої в нотах, багато композиторів були професійними імпровізаторами. Вони залишили численні опуси, створені під впливом імпровізації. Сьогодні імпровізація є обов'язковою складовою джазу, року, індійської та китайської музики, деяких жанрів авангардної музики.

Наведемо визначення терміну «імпровізація», послуговуючись Енциклопедією сучасної України: «Імпровізація — це різновид художньої

творчості, при якому творення відбувається у процесі виконання, без попередньої підготовки» [7]. Погоджуючись із цим визначенням, доповнимо, що процес імпровізації в сучасній професійній музиці не є цілком спонтанним і неочікуваним. Виконавець повинен, в залежності від типу виконуваної музики, імпровізувати з врахуванням певних правил та обмежень.

Ю. Глущенко [7] пропонує умовно ділити імпровізацію на малу, обмежену та повну. До малих форм імпровізації він відносить мелізматичну, інтерпретацію нотованих структур та редагування малоінформативних текстів. Тут зауважимо, що ми не вважаємо інтерпретацію формою імпровізації, а скоріш перехідною ланкою між імітацією та імпровізацією, як передумову для розвитку творчої самостійності та самовизначення. До обмеженої імпровізаційної структури Ю. Глущенко відносить варіаційні форми та мобільні фрагменти твору, на кшталт каденцій, речитативів. До повної імпровізації належать різні типи алеаторики (регламентована, метроритмічна, звуковисотна, асоційована).

Підіймаючи тему імпровізації, слід виокремлювати *імпровізаційність*, як спосіб створення музики та особливість композиторського мислення. Серед фіксованої в нотах музики є багато прикладів музичних форм та утворень, що виникли саме завдяки принципу імпровізаційності. Серед найбільш розповсюджених: варіації, транскрипції, фантазії, експромти, прелюдії, каденції. Об'єднуючим чинником є відсутність чітко регламентованої форми. Цей фактор, як ми зазначимо трохи далі, відрізняє імпровізацію в академічній музиці від джазових зразків, де форма на рівні хорусів відіграє ключову роль.

В ХХ столітті імпровізація стає обов'язковою складовою джазового мистецтва. В традиційному джазі імпровізація спирається на заданий мелодичний матеріал, тому її форма наближується до варіаційної. Такий тип імпровізації умовно можна позначити як горизонтальний. В сучасному джазі імпровізація тяжіє до звільнення від мелодійних рамок та спирається загалом на структуру акордів. Такий тип імпровізації назвемо вертикальним. Для фрі-

джазу характерним є повний відхід від тональної організації музичного матеріалу та інших правил, що сформувалися в джазі, як конкретному музичному стилі.

Імпровізація як явище відзначається двухаспектністю, що поєднує в собі одномоментність творення музики з її виконанням. Центральним елементом в системі координат виконавця-імпровізатора постає звукообраз інструмента, що поєднує темброво-акустичні характеристики з образно-семантичними [16].

Опанування мистецтва імпровізації можна порівняти з вивченням іноземної мови. Спочатку треба багато слухати, як говорять інші, щоб вуха поступово звикали до фонізму (слухати кращих джазових імпровізаторів). Потім самому поступово вивчати слова та граматику (оволодіння базовими технічними навичками на кшталт гам, ладів, секвенцій). Починаючи з примітивних речень намагатися утворювати власні маленькі тексти, поступово ускладнюючи мовлення (гра готових джазових паттернів, їх транспонування). Повноцінне вивчення іноземної мови неможливе без живого спілкування так само, як неможливе становлення джазового імпровізатора без гри в ансамблі.

1.3. Специфіка мистецтва імпровізації на саксофоні

Специфіка саксофонного мистецтва зумовлена кількома чинниками. По-перше, це конструктивні особливості інструмента, які поєднують якості мідного духового (матеріал корпусу) і дерев'яного духового (мундштук із тростиною) інструментів. Результатом такого поєднання стали виразні можливості саксофона — від співучого, ніжного і м'якого звучання, характерного для дерев'яних духових інструментів, до яскравого і блискучого тембру, властивого мідним духовим. По-друге, унікальні звукові якості саксофону визначили його стильову універсальність: виникнувши як класичний інструмент симфонічних і військових оркестрів, з часом він став

уособленням джазового стилю. Внаслідок зазначених причин саксофон має свій оригінальний шлях розвитку і, ба більше, простір для розвитку в нього ширший і багатовимірніший, ніж у багатьох духових інструментів симфонічного оркестру.

У сучасній виконавській та композиторській творчості саксофон є самобутнім та унікальним явищем. Мистецтво гри на саксофоні охоплює різноманітні галузі музичної діяльності. Найактуальнішими з точки зору сольного виконавства як форми індивідуальної самореалізації саксофоніста є академічне, естрадне та джазове музикування. Враховуючи те, що техніка гри в різних стилях має свої відмінності й особливості, всеж знаходимо спільні точки перетину, однією з яких виступає імпровізація. Прочитуємо видатного педагога сучасності: «Мистецтво імпровізації складається з численних навичок музиканта. До основних відносяться: уміння сольфеджувати, знання основ гармонії, музичної форми, технічне володіння музичним інструментом, зокрема, техніка виконавського дихання, звуковедення. пальцева техніка» [18, с.4]. Як бачимо, імпровізація не є спонтанним і безконтрольним набором звуків, а набуває статусу вищої форми мистецтва, в якій виконавець повинен мати навички композитора і хист митця: «Спонтанність в імпровізації часто емоціональна та базується на міцному фундаменті технічної досконалості виконавця» [18, с.4]. Цієї ж думки дотримується Р. Стецюк, який зазначає, що: «Створювана імпровізатором звукова тканина не є фактурно аморфною; вона а ргіогі підпорядковується певним принципам організації та обробки, пов'язаним з жанровим та стильовим змістом теми імпровізації, що розуміється і як ідея, і як структура» [16, с. 96].

Процес імпровізації як спотнанного творення музики є доволі парадоксальним, оскільки в конструюванні музичного матеріалу виконавцем поєднуються заздлегідь сплановані паттерни, які настільки укорінені в підсвідоме, що можуть не фіксуватись свідомістю музиканта. Як далі зазначає пан Стецюк: «Мелодична природа саксофона робить особливо важливою

синтагматичне групування («зчеплення») окремих мотивів-паттернів, що надає імпровізації семантико-синтаксичної цілісності» [16, с.100]. Тобто, імпровізація повинна підпорядковуватись законам композиційної логіки, де мелодійні угруповання залежні від запиту форми та метричної заданності.

За своєю природою саксофон здатен втілювати тембрально різні відтінки голосу людини, що спонукає до мелодійної й ритмічної імпровізації: «Специфіка джазового саксофонного саунду, дійсно, полягає в інструменталізації експресивних вокально-декламаційних інтонацій, що йдуть в першу чергу від блюзу з його меланхолією» [16, с. 93]. Ще сам Стен Гедз якось сказав, що якщо вам потрібен інструмент, що може співати як людський голос — обирайте саксофон. Звук саксофону дуже гнучкий, тому здатен виконувати трюки, які властиві голосу людини. Темброво-акустичні та образно-семантичні характеристики саксофону виступають сприятливими факторами для розвитку мистецтва імпровізації на цьому інструменті.

Переважає більшість сучасних творів для саксофону повністю нотована, але деякі з них також надають виконавцю простір для імпровізації, що є зрозумілим авторським вибором, оскільки композитори знають, що багато саксофоністів володіють навичкою імпровізації. Таке поєднання нотованих пасажів, що перемежуються з простором для імпровізації, було поширеним явищем у музиці сімнадцятого та вісімнадцятого століть. У дев'ятнадцятому столітті імпровізація стала відігравати менш важливу роль у західній художній музиці, оскільки, наприклад, каденції концертів все частіше виписувалися композиторами. Тому іронічно, що саме саксофон, інструмент з дуже малою спадщиною як соліст на концертній естраді, в деяких творах повертається до концертної традиції давно минулих часів, демонструючи поєднання написаного заздалегідь і спонтанного виконання.

Наприкінці XIX сторіччя в Америці зародився новий музичний стиль — джаз, і саксофон майже одразу став одним з основних його інструментів. Специфічний саунд та широка палітра виразних можливостей органічно

вписувалися в новий стиль. В сучасному джазі саксофон є одним з провідних інструментів.

Музичні інструменти часто наділяються символічними рисами в культурних контекстах, в яких вони циркулюють, що надає їм значення, яке виходить далеко за межі їхньої основної функції — створення музичних звуків. Саксофон виявився особливо багатим у цьому відношенні, і з плином часу цей інструмент став об'єктом різноманітних, іноді навіть негативних культурних конструктів. Зв'язок між саксофоном і розвитком джазу настільки тісно переплетений, що дехто може стверджувати, що історія саксофона це не більше, ніж історія самого джазу. Джаз надав саксофону його найбільш виразної ідентичності і зробив значний внесок у перетворення його з відносно маловідомого і мало використовуваного інструмента на справжню музичну ікону. Крім того, саксофон виявився інструментом вибору для багатьох найвидатніших джазових новаторів, так що розвиток джазової традиції можна значною мірою простежити через лінію видатних саксофоністів, багато з яких відіграли ключові ролі в музичній індустрії.

Становлення компетентного імпровізатора відбувається шляхом накопичення «словникового запасу» з арсеналу конкретного музичного стилю. Ця мова є перманентно мінливою системою, яка постійно розвивається і персоналізується, оскільки нові гравці привносять свіжі ідеї. З перших днів джазу і до сьогодні існує система правил, яку вивчає і невтомно розвиває кожне нове покоління. Вивчати існуючу «мову» джазу дуже допомагає метод витягування фраз з імпровізацій видатних музикантів минулого, їх аналіз, імітація та подальше підлаштовування і перекомбінування для тренування своїх імпровізацій. Всі видатні імпровізатори копіювали інших, перш ніж прийти до власного звучання. Так, наприклад, Чарлі Паркер практикуючись, навчався у Бастера Сміта, вбираючи його стиль. Майлз Девіс робив те саме під керівництвом Чарлі Паркера. Багато інших музикантів переймали унікальні особливості стилю Майлза Девіса. Всі ці саксофоністи створили свої власні,

глибоко унікальні та особисті стилі, які в подальшому вплинули на інших виконавців.

Висновки до Розділу 1

Сольна чи колективна імпровізація, що базується на попередньо встановлених мелодійних, ритмічних, ладових моделях є найстарішим типом музикування, що був притаманний музичному фольклору та професійній музиці майже у всіх цивілізаціях. В естрадній та джазовій музиці імпровізація набула функції солюючої вставки у зазлегідь визначеному місці, де її зміст і наповнення цілком залежать від майстерності і художнього смаку музиканта.

Імпровізація це суміш теоретичних знань з інтуїцією. Участь у різних ансамблях і бендах дає можливість навчитися музикувати в колективі, відчутти його динаміку. Сольна імпровізація спонукає до розкриття власних креативних ідей. Володіння майстерністю імпровізації допомагає краще розуміти музику, створену композиторами різних часів і зафіксовану в нотах. Фундаментом для такого роду майстерності служить глибоке знання теорії музики та навички її втілення на практиці. Імпровізація в музиці є процесом вираження власних фантазій і творчих думок виконавця, підпорядкованих правилам музичної теорії. Тільки за таких умов імпровізація як форма виконавського процесу може набувати художньої цінності.

РОЗДІЛ 2

МІСЦЕ ІМПРОВІЗАЦІЇ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ

2.1. Аналіз досліджень і публікацій, що висвітлюють особливості імпровізації в китайській музичній культурі

Дисертація *Мо Лі* [48] присвячена дослідженню розвитку гри на саксофоні в контексті джазового мистецтва в Китаї. Автор аналізує історію китайського джазу через призму сучасного суспільства в Пекіні. Центральним завданням дослідника стає зосередження уваги на взаємовідносинах між питаннями моралі, ідентичності та постмодернізму, що слугували підґрунтям для відродження джазу в Пекіні в 1980-х роках. Також ретельно аналізується питання щодо факторів, які призвели джазову китайську спільноту до її нинішньої конфігурації.

Дослідження *Юджина Марлоу* [45] висвітлює основні засади становлення джазу в Китаї. Увага дослідника зосереджується на двох аспектах: як китайський уряд контролював поширення джазу в минулому столітті та як китайські джазові музиканти намагалися знайти свої індивідуальні стилі. Книга Ю. Марлоу складається з двох великих розділів: «До Мао» та «Під час і після Мао». В першій частині Ю. Марлоу описує картину музичної сцени до Мао Цзедуна, включаючи концептуальні пояснення того, як політичні події, такі як дві опіумні війни та японське вторгнення в Шанхай, вплинули на поширення живої музики. Друга частина книги базується на основі досліджень, які Марлоу зробив під час поїздок до Китаю у 2000 та 2006 роках. Автор визначає хроніку важливих візитів американських музикантів, таких як Віллі Рафф, і розповідає про головні нічні клуби Шанхаю та Пекіна.

Інтерв'ю з композитором Лю Сола є, мабуть, найбільш просвітницьким розділом у другій частині книги, оскільки в ній знаходимо відомості щодо труднощів навчання китайських музикантів західній нотації та джазовій

імпровізації. Хоча за останні роки у Китаї відкрилося кілька джазових шкіл, загальна музична сцена страждає від нестачі саме професійних джазових музикантів — такий головний висновок дослідника.

Ванг Лінфенг [43] в дисертації досліджує особливості джазової освіти в Китаї та аналізує індивідуальні стилі музикантів. Він наголошує, що перше покоління джазових музикантів здебільшого мало досвід навчання традиційній музиці, що є цілком закономірним. За відсутності викладачів джазу, музиканти, які вивчали китайську традиційну музику, могли краще розуміти джаз і певною мірою вивчати його самостійно. Однією з причин автор дисертації вбачає наявність пентатонічної гами, що однаково широко використовується як в джазі, так і в традиційній китайській музиці. Іншою причиною є те, що зміст і виконавські форми традиційної музики того часу були фіксованими і примітивними, через що виразити внутрішні емоції було важко чи взагалі неможливо. Поява джазу з формою імпровізації дала музикантам, які не могли знайти напрямок у виконанні традиційної музики, нову музичну мету.

Метою дослідження *Джейсона Покруса* [52] є хроніка та опис історичного розвитку саксофонного виконавства в континентальному Китаї. На противагу іншим опублікованим дослідженням, цей документ представляє докази безперервного, широкомасштабного використання саксофону з моменту його появи в аматорських музичних товариствах Шанхаю у ХІХ столітті і до наших днів. Для того, щоб краще описати виконавську сцену для саксофоністів у Китаї, у кожному розділі представлено історичний та політичний контекст. Природа саксофону як символу сучасності, західних ідеологій, політичного дуалізму, прогресу і свободи, а також вплив цих реалій на життя музикантів і слухачів у Китаї — основний зміст книги.

2.2. Імпровізація як складова китайської музичної традиції

У 1981 році в Шанхаї відбулася надзвичайно важлива для еволюції китайської музики подія. В Шанхайській консерваторії виступили дуєтом два американські джазмени — Віллі Рафф і Двайк Мітчелл. Їх виступ закарбувався в історії як перше виконня джазу в Китаї після реформ і впровадження політики відкритості. В концертній залі консерваторії зібралось близько трьохста студентів та їх вчителів. Спочатку В. Рафф докладно розповів про особливості джазу, в ході чого з'ясувалося, що слово «імпровізація» доволі складно перекласти на китайську мову. Тоді джазмени почали демонструвати імпровізацію на своїх інструментах.

Як згадує В. Рафф: «Я навіть не сказав аудиторії, що саме збираюся зіграти. Тільки зіграв тему, яка перша прийшла в голову, нічого грандіозного. Потім Мітчелл зіграв свою мелодію, як відповідь на мою. Я підхопив мотив, інверсійно перевернув, і ми вдвох обмінялись репліками, як запитання й відповідь, використовуючи паузи й брейки. ... Коли ми закінчили свою імпровізацію, я звернувся до аудиторії і сказав, що вони тільки-но що почули найновішу музику, бо ми її створили на їх очах. Запропонував назвати її “Шанхайський блюз”. В той момент в залі трапилося щось неймовірне: публіка взорвалася аплодисментами й криками захоплення» [64, с. 93].

Китайський професор почав ставити різні питання, на кшталт: «Коли ви щойно створювали “Шанхайський блюз”, у вас була заготовлена форма або якась задана композиційна логіка? Чи можуть дві абсолютно незнайомі людини імпровізувати разом? Чи може китаєць імпровізувати?» [64, с. 94]. Як бачимо, характер цих запитань демонструє, що на той момент в Шанхайській консерваторії не було навіть базових уявлень про джазову імпровізацію. Зберігся відеозапис цього перформансу, який передає емоцію захоплення й здивування, що царила тоді в залі [47]. Після такого яскравого знайомства з можливостями джазової імпровізації студенти почали виявляти велику

зацікавленість в опануванні мистецтва імпровізації, що стало сильним поштовхом для її розповсюдження серед виконавців на різних інструментах.

Наступним кроком пропонується розібратися в доволі цікавій системі *І-Цзин*, що виступає своєрідною формою імпровізації та використовується як інструмент творення китайського джазу.

І-Цзин (I-Ching, 易經) є найдавнішим китайським філософським текстом, що представляє собою окультний трактат-п'ятикнижжя. Він покликаний допомогти ухвалювати важливі життєві рішення і незворушно сприймати дійсність, коли справи йдуть не так, як хотілося б. Текст представляє собою своєрідну систему передбачення майбутнього, що має в своїй основі величезний пласт філософської думки, містичних та релігійних ідей. Можна сказати, що І-Цзин є відображенням світогляду китайців та пояснює особливості їх культури. Цей трактат написаний багатьма авторами, серед яких легендарний правитель Фу Сі та Конфуцій.

Цікавою представляється паралель між І-Цзин та структурою терцового ладу в західній класичній музиці, що детально описана в дослідженні Джу Ван [34]. У космогонії І-Цзин початок усього є небуття, безмежне, яке не має форми, кольору чи звуку. Воно називається Уцзи (無極), що приблизно перекладається як «без стелі». Важливим аспектом цього небуття є те, що воно насправді не є нічим, адже ніщо не виникає з нічого. З цього небуття Уцзи виникає творча енергія Тайцзи (太極). І з цієї енергії утворюються всім відомі Інь та Ян (陰陽). Коли Тайцзи рухається, вона створює Ян (陽), коли вона спочиває, вона створює Інь (陰). З цих чотирьох біграм утворюються вісім унікальних триграм або Багуа (八卦) шляхом додавання до кожної біграми енергії Інь або Ян. Ці триграми представляють певні природні елементи, зокрема Небо (乾), Земля (坤), Вогонь (離), Вода (坎), Грім (震), Вітер (巽), Озеро (兌) і Гора (艮). Комбінаторне поєднання восьми триграм створює 64

гексаграми. Ці гексаграми представляють різні етапи людських і природних дій.

В системі І-Цзин якщо немає звуку — ми відпочиваємо, що співвідносно із паузою в сучасній європейській нотації. Потім із цього спокою виникає єдиний тон — нота, що відповідає за ладову основу. З цього єдиного тону можна створити інтервал малої або великої терції. Третю ступінь обрано тому, що вона є унікальною серед інтервалів, оскільки надає звуку певної якості. Мажорні терції передають відчуття світла, тепла і щастя, в той час як мінорні викликають образ темряви, холоду і смутку. До цих мінорних і мажорних терцій можна додати ще по одній мінорній або мажорній терції, що утворює чотири можливі акорди: зменшений, мінорний, мажорний і збільшений. Додавання третьої мінорної або мажорної терції до кожного з акордів утворює сім видів септакордів. Цікаво, що структура акордів, як базових будівельних блоків західноєвропейської музики, повторює структуру чотирьох біграм — одних з найфундаментальніших енергетичних компонентів І-Цзин. Дійсно, багато композиторів і теоретиків минулих століть вважали терції і терцову композицію найдосконалішою з усіх, серед них і Й. Й. Фукс, чий «*Gradus ad Parnassum*» покоління музикантів шанували як основоположний твір про контрапункт.

І-Цзин, як вважається, був створений десь між 1046 та 771 роками до нашої ери. З моменту свого створення І-Цзин став розглядатися як релігійний, моральний, філософський та символічний твір, і навіть використовувався сучасними композиторами, такими як Джон Кейдж, для створення музики, заснованої на випадкових процесах. «Музика змін» — твір Джона Кейджа для фортепіано соло, написаний у 1951 році. Процес написання включав застосування рішень, прийнятих за допомогою системи І-Цзин. Кейдж підкидав монети, щоб отримати номери 64 гексаграм, які попередньо були налаштовані за різними параметрами. Конструювання твору було продиктовано випадковістю, в якій перехід від гексаграм до музики був

натхненний принципом акордових послідовностей у джазі. І-Цзин був застосований до вибору самих звуків, їх тривалостей, динаміки та темпу.

В традиційному І-Цзин використовують систему з трьох монет. Людина підкидає кожну монету один раз і записує, що випало. Цей перший набір з трьох підкидань дорівнює одній лінії в гексаграмі. Потім процедура підкидування монет повторюється ще два рази, утворюючи триграму, яка має вісім класичних варіацій, кожна з яких має своє позначення (небо, земля, вогонь, вода і т.д.). Потім слід повторити процес, поки не вийде комбінація з шести рядків. Ця гексаграма, одна з 64-х можливих, має ряд ментальних образів, пропозицій та суджень для кожного символу, і людина шукає цей символ у самому І-Цзин, щоб отримати певні знання. Ця система може використовуватися як імпровізація у джазі. Хоча з формальної точки зору називати це імпровізаційним І-Цзин може ввести в оману, оскільки гексаграми потрібно створювати до початку музикування, а потім використовувати своє розуміння гексаграми як концептуальний орієнтир, навіть якщо з кожною з них пов'язані певні ноти і звуки.

Таким чином, такий прийом можна назвати квазі-імпровізаційним І-Цзин. В сучасному Китаї багато музикантів, серед яких є й видатні саксофоністи, експериментують з системою І-Цзин в галузі саме джазової музики. Серед найбільш відомих: Shinya Lin, Du Yin Jiao, Myra Choo, Yi-Ming Hsu, Djang San.

2.3. Закономірність розвитку джазу як стилю західної культури в Китаї

У Шанхаї 1920-1930-х років джаз набув значної популярності серед дуже обмеженого прошарку китайського суспільства. Після падіння династії Цин Китай залишився розділеним, і в ньому домінували іноземні колоніальні бізнес-інтереси. Побічним ефектом стало те, що порт Шанхай, міжнародний діловий центр Китаю, пережив гламурну мультикультурну «епоху джазу»,

засновану навколо французької концесії в Шанхайському міжнародному поселенні. Шанхайські клуби та готелі приваблювали музикантів з усього світу, в тому числі американців, таких як барабанщик Вайті Сміт, піаніст Тедді Везерфорд, трубачі Валайда Сноу та Бак Клейтон. Поряд із західними музикантами виступали й китайські джазові ансамблі. Записів жодного з цих колективів не збереглося, тож невідомо, чи грали вони свінг, наскільки добре працювали в ансамблі, і чи були вправними імпровізаторами.

Однак існує рідкісна розповідь китайського басиста Да Рен Чженга, який доносить цінну інформацію про найпопулярніші джазові колективи епохи до Мао, їхній репертуар (який включав як американську поп-музику, так і китайські народні пісні) та їхній склад. Чжен також коментує високі зарплати, які отримували музиканти, будучи частиною зростаючої джазової сцени [45].

Початок Другої світової війни позбавив Китай доступу до подальших афро-американських досягнень у джазі. У багатьох музикантів конфіскували інструменти, і вони повинні були пройти період реабілітації. Покоління джазових музикантів-початківців були змушені або повністю відмовитися від музики, або заробляти на життя, граючи в революційних операх.

В Китаї склалася парадоксально цікава ситуація, де джаз нібито існував, але був за своїми стильовими ознаками дуже далекий від традиційного його розуміння. Похідний від танцювальної музики, джаз набув своєрідних ознак, що відображали постмодерністське мислення частини пекінської джазової спільноти, і надовго відтіснив від китайської публіки розуміння «справжнього джазу». Головною відмінністю була відмова від ідентичності виконавця на користь колективному цілому, що з одного боку відображає глибинні філософські сенси китайської цивілізації, а з іншого боку не дає можливості для простору самореалізації сольного виконавця як творчої індивідуальності. На той час прагнення артистом власного визнання суперечило системі нормативних цінностей у Китаї. А для підтримки і розвитку джазового музикування виконавська ідентичність і самотність вкрай важливий

чинник. Мораль як ядро ідеології визначала роль і типи музики в традиційному китайському суспільстві. В рамках цієї ідеології музика довгий час слугувала тільки соціальній функції, де моральність цінувалася вище за красу [48].

За китайською традицією вся музика поділялась на моральну та аморальну. На початку Холодної війни з'являється так звана «жовта музика», яка мала тісний зв'язок із джазовою музикою як символом американського стилю життя. Найяскравішою фігурою цієї течії був Лі Цзінхуей, відомий як «батько китайської популярної музики», він був успішним композитором та імпресаріо в Китаї. Лі організовував власні китайські гурти, які поєднували джазові інструменти з народними мелодіями. Серед співаків, з якими він працював, були майбутні кінозірки Ван Ренмей та Чжоу Сюань. Саме Лі Цзінхуей створив дегенеративну форму музики, яку називали «жовтою музикою», що в перекладі з китайської означає непристойна та безбарвна. Ця музика була заборонена китайською комуністичною партією, бо вважалася занепадницькою, колоніальною та непридатною для вух китайської людини.

Хоча воля панівного класу полягала в тотальному контролі над населенням, її прояви зачіпали лише поверхню китайського суспільства. Це призвело до того, що в історії Китаю сформувалися два типи традицій: явні та латентні (субтрадиції). Підпільні суспільства увічнювали власні норми, які не задовольнялися лише обслуговуванням центральних ідеологій. В міру того, як суспільству нав'язувалися воля і мораль можновладців, пошук забороненої краси в нетрях західної культури формував іншу міцну традицію.

З моменту приходу Мао Цзедуна до влади в 1949 році і до його смерті в 1976 році джаз був фактично поза законом. Джазова сцена в Шанхаї, яка процвітала з кінця 1920-х років, була повністю знищена на початку 1950-х років. Лише після смерті Мао Цзедуна та реформ Ден Сяопіна західна музика знову зазвучала в Китаї. Починаючи з 1980-х років в Китаї поступово формується спільнота джазових музикантів. Відмовляючись від традиційного для політичної ідеології погляду на джаз, музиканти в Пекіні запроваджують

нові кодекси поведінки та стандарти, що в свою чергу стає поштовхом для розвитку здорової конкуренції всередині спільноти. Та хоча китайським джазовим музикантам і відкрилися певні двері творчої свободи, політика все одно відіграла певну роль у музичному розвитку Китаю.

Протягом 1990-х років джазова музика продовжувала стрімко відроджуватися в Китаї, що частково можна пояснити тим, що в цей період економічні зв'язки Китаю із Заходом значно зміцнилися. Це, в свою чергу, створило ще більше умов для того, щоб китайці захотіли ознайомитися зі способами життя Заходу. Досить символічно, що протягом 1980-1990-х років місто Шанхай знову стало столицею джазу китайського походження — так само, як це було до комуністичної революції 1949 року. Ще однією примітною особливістю цього розвитку подій є те, що 1990-ті роки стали часом, коли джаз перестали називати небажаним видом музики з боку китайських урядовців. Серед музикантів, які сприяли відродженню жанру джазу в той час, були шанхайський гітарист Фу Тянь І та вокалістка Коко Чжао.

На сьогоднішній день не викликає жодних сумнівів той факт, що саме афроамериканцям належить заслуга у створенні джазу. То як же так вийшло, що музика такої далекої від Китаю культури так органічно прижилася в традиціях Піднебесної? Одна з найхарактерніших особливостей психіки чорношкірих африканців — чітко виражене колективно-общинне мислення. Вони схильні розглядати своє життя як нерозривне ціле із спільнотою, до якої їм випало належати. Така психологічна особливість призводить до вирішування життєвих проблем у високотрадиціоналістичній манері через ритуал. Невід'ємною ланкою ритуалу виступає музика. Звідси одна з найяскравіших характеристик африканської музики — чітко виражене соціальне звучання її дискурсивного підтексту. Тобто ця музика найчастіше виконує утилітарну функцію — допомагає людям вирішувати життєві проблеми в соціально інтегрований спосіб. Ритуальний контекст передбачає невід'ємність фізичних рухів виконавців від музики, що створило об'єктивну

передумову для того, щоб головною якісною особливістю музики став яскраво виражений поліфонічний ритм. Саме примат ритму перед мелодією і відрізняє африканську музику від класичної європейської.

Гама африканської музики зазвичай побудована з півтонів, так званих «блакитних нот», що надає цій музиці технічно неточного звучання і дає можливість музикантам імпровізувати під час виконання. Більшість всесвітньо відомих чорношкірих джазових музикантів-імпровізаторів відомі своєю любов'ю до духових музичних інструментів. Висота звуку цих інструментів не є фіксованою, що природно спонукає виконавців до імпровізації на сцені. В той же час було б не зовсім доречно говорити про джаз як про виключно «чорну музику». Якщо оцінювати цей стиль з точки зору гармонії та композиції, то наявним стає тісний зв'язок із європейською музичною традицією. Тому джаз краще називати гібридним музичним стилем у дискурсивному сенсі цього слова.

Джаз як самобутнє явище досить суттєво вплинув на розвиток музичної теорії у світі. Поява і подальше поширення джазу сприяло легітимізації імпровізації як цілком життєздатної парадигми музичного вираження. У тому, що китайську народну музику виявилось цілком можливо поєднати з джазом, немає нічого загадкового. Адже, як уже згадувалося, принцип імпровізації і сьогодні становить концептуальну основу практично будь-якого піджанру джазу. А, як добре відомо джазовим музикантам, здатність імпровізувати під час гри в джазі передбачає наділеність виконавця загостреним почуттям інтуїції. У свою чергу, наявність такого почуття у людини свідчить про її готовність утримуватися від спроб раціоналізувати свій підхід до виконання музики. Отже, дійсно є вагомі підстави говорити про джаз і китайську музику як про взаємопов'язані мистецькі екстраполяції, що дозволяє нам стверджувати, що у виникненні китайського джазу не було нічого випадкового.

Лінія аргументації, яка пояснює основну схожість між джазом і китайською оригінальною музикою, допомагає пояснити ще один парадокс: афро-американські джазмени висловлювали здивування, коли усвідомлювали, що вони здатні грати китайські традиційні мелодії з видимою легкістю, навіть якщо роблять це вперше в своєму житті. Таким чином, можна з упевненістю зробити висновок, що джаз і китайська музика взаємно доповнюють один одного на такому глибокому рівні, як «колективне несвідоме».

Основна сила, яка сприяє постійній інтеграції джазу в китайську музику, пов'язана з тим, що, незважаючи на зовнішню несумісність цих двох парадигмальних підходів до написання музики, вони, тим не менш, виявляються тісно взаємопов'язаними. Тобто, і джаз, і китайська традиційна музика відображають роботу «холістичного» менталітету людей, пов'язаного з несвідомим прагненням індивідів злитися з навколишнім соціальним чи природним середовищем, а не взяти його під свій вольовий контроль, як це схильні робити люди західної цивілізації.

Це, в свою чергу, визначило утилітарне призначення китайської традиційної музики, яка замислювалася як така, що виконує переважно ритуальну функцію, допомагаючи громадянам залишатися на шляху морального вдосконалення, як головна передумова для ведення гармонійного способу життя. Такий спосіб життя передбачає наявність обцинного мислення. В Китаї поширена практика оцінювати ефективність кожної окремої людини як таку, що позитивно корелює з її здатністю ставити служіння соціуму понад усе. Тому в самій природі китайської музики закладено прагнення викликати у слухачів відчуття цілісної єдності, що, в свою чергу, пояснює пентатонічний лад цієї музики. Така композиційна характеристика означає, що з точки зору китайців, музика не стільки дозволяє людині досягти індивідуалізації, скільки спонукає залишатися емоційно налаштованими на пульсуючі вібрації навколишньої дійсності. Саме за широковживаність пентатоніки музика Кенні Джи дуже популярна в Китаї.

Висновки до Розділу 2

Сучасний Китай — це багатокультурна країна, в якій саксофонова освіта вимагає інклюзивності та мультиінтеграції. Розуміння і вивчення джазової саксофонної музики, осягнення її художніх особливостей і технік виконання, серед яких головує саме імпровізація, направлене на заповнення прогалів в минулому досвіді навчання. Розширення горизонтів саксофонної освіти та зміна кута традиційного погляду на світ і способу мислення — пріоритет сучасного Китаю.

Китайський джаз — стиль музики, який поєднує традиційну китайську музику з елементами джазу. Він характеризується поєднанням традиційних китайських інструментів, таких як ерху, піпа та гучжен, з джазовими інструментами, такими як саксофон, труба та фортепіано. У музиці обов'язково присутні імпровізації з елементами як китайського, так і західного музичних стилів. Китайський джаз це унікальний жанр, який набирає популярності в останні роки.

І для джазу, і для китайської класичної музики імпровізація є характерним способом музикотворення, що застосовує певні мелодичні модули в заданих ритмічних циклах. Така природна спорідненість призводила до колаборацій між американськими й китайськими музикантами, що є однією з характерних рис музичного постмодернізму. Також цьому сприяли й унікальні тембральні якості саксофона, як інструменту, що має гібридну мідно-духову природу. Особливо виділяється сопрано-саксофон, який наділений яскраво вираженими «етнічними» звуковими якостями. Саме через тембральну гнучкість саксофону, здатність створювати і маніпулювати багатьма різними типами звуку, простота у використанні (в порівнянні з іншими духовими інструментами), а також його культовий статус маркера інновацій та сучасності, в решті-решт, пояснюють успіх інструменту в асиміляції таких діапазонів музичних стилів і контекстів, як джаз і китайська традиційна музика.

Викладені міркування передбачають, що після завершення емпіричних етапів дослідження в наступному розділі ми зможемо краще зрозуміти музику як засіб екзистенціальної самореалізації людини. Це, в свою чергу, дасть нам змогу визначити, що слід вважати найважливішими дискурсивними наслідками процесу інкорпорації джазової музики загалом та принципу імпровізації зокрема як невід'ємної частини китайської саксофонної культури.

РОЗДІЛ 3

ІМПРОВІЗАЦІЯ ТА ІМПРОВІЗАЦІЙНІСТЬ: ПОРІВНЯННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТА КИТАЙСЬКОЇ КУЛЬТУР

Оскільки імпровізація на саксофоні є невід'ємною складовою джазового мистецтва, а джаз в Китаї розвивався на фундаменті американсько-європейських традицій, пропонується провести компаративний аналіз індивідуальних виконавських стилів європейських та китайських виконавців. Говорячи про імпровізаційність як принцип створення музичних композицій також пропонується проаналізувати та співставити твори сучасних європейських та китайських композиторів. Ці два варіанти аналізу допоможуть дослідити, яку роль відіграє імпровізація як складова виконавського саксофонного мистецтва.

3.1. Мистецтво імпровізації на саксофоні в контексті виконавських стилів Якопо Таддеї та Лю Юаня

Для розгляду пропонуються постаті саксофоністів сучасності, які на сьогоднішній день досягли певних успіхів в своєму мистецтві та продовжують активно виступати. Представником європейського мистецтва є Якопо Таддеї (Jacopo Taddei, Італія), а представником китайського саксофонного мистецтва — Лю Юань (Liu Yuan).

Якопо Таддеї (1996 р.н., Тоскана, Італія). Навчався в класі Федеріко Мондельчі в консерваторії Пезаро, потім отримав ступінь магістра по класу саксофона в Міланській консерваторії під керівництвом Маріо Марці. З 2006 по 2018 рік брав участь у численних конкурсах, серед яких: Salieri-Zinetti, Luigi Nono, Francesco Cilea di Palmi. За цей період Якопо Таддеї здобув двадцять чотири перші премії. У 2015 році отримав стипендію на навчання у музичному коледжі Berklee at Umbria Jazz Clinics. Після успішних іспитів отримав ще одну стипендію на навчання в коледжі Берклі в Бостоні — найпрестижнішому ВНЗ

по джазовій спеціалізації. Незважаючи на ґрунтовну джазову освіту, Я. Таддеї продовжує виступати і з класичним репертуаром, що стало вагомим чинником для вибору його кандидатури для нашого аналізу. Цікаво дослідити, як один виконавець може поєднувати різні стилі гри, і яким чином це впливає на імпровізаційну майстерність.

В одному з інтерв'ю саксофоніст каже: «Саксофон — це не тільки джаз, давайте визнаємо це. Звичайно, йому вдалося вписатися в оркестровий ансамбль чималої кількості класичних творів, я маю на увазі Равеля, Бізе, Дебюссі. Проблема в тому, що це молодий інструмент: йому немає навіть 180 років! Він не може мати репертуару фортепіано чи скрипки. Але він має чудову універсальність, яка робить його пограничним: ідеально підходить як для класики, так і для джазу» [59]. З приводу виконання музики Я. Таддеї наголошує, що головна мета виконавця на саксофоні це бажання підкреслити «широкий виразний діапазон саксофона, який може кричати або шепотіти з нескінченними нюансами, який може бути як ліричним, так і дуже технічним і віртуозним» [59].

В інтернеті є досить багато записів з концертів Якопо Таддеї, та нас цікавить перш за все його вміння імпровізувати, тому в якості аналітичного матеріалу пропонується виступ музиканта 2021 року в Палаці Свободи із піаністом Джузеппе Бланко [51]. Програма складалася із парафразів на відомі світові мелодії. Тобто була заздалегіть спланована та відрепетована. Та всеж досить багато сольних імпровізаційних соло надають змогу оцінити та зробити певні висновки, щодо майстерності виконавців.

Перше, на що припадає увага слухача, це неймовірна культура звукотворення саксофоніста. Складається враження, що Якопо Таддеї створює такий звук, який є продовженням його власного голосу, розкриваючи наповну вокальні якості саксофону. В його імпровізаціях чітко прослідковуються вокальні інтонації, що певною мірою можна пояснити його італійським походженням, де пісня споконвіку займала найважливіше місце в побутовому

житті. Концепція звуку як продовження людського голосу визначає основний підхід Якопо Таддеї до звуковидобування, артикуляції та вібрато.

Мелодійне та гармонічне наповнення його імпровізацій вирізняється унікальним застосуванням традиційних елементів джазової мови та інтервального підходу до мелодичної побудови, що призводить до гармонічної свободи. Його соло організовані завдяки індивідуальному підходу до мелодичного та ритмічного фразування, досконалому розумінню форми та змісту твору.

Імпровізації Я. Таддеї характеризуються ритмічною винахідливістю. В його грі часто використовуються фігури, подібні до геміол, що надає його імпровізаціям розмашистого звучання. Ще одна ключова особливість ритмічного підходу Таддеї це створення фраз, що містять найрізноманітніші ритми. Він грає з такою ритмічною гнучкістю, яка дозволяє йому починати фрази на будь-яких долях такту.

Італійський саксофоніст демонструє володіння широкою палітрою вібрато. Інколи він створює легке та повітряне звучання, лише трохи забарвлене вібрато, та коли цього вимагає музикант, розвиває гучний звук із яскраво вираженим вібрато. Досконале володіння технікою гри на інструменті дозволяє Якопо Таддеї виходити за межі традиційного звукотворення та вживати такі прийоми як мультифоніки, слепи, флажолетне звучання та типове для джазу гирчання.

Лю Юань (кит.: 劉元; пін'їнь: Liú Yuán). Китайський музикант народився 1960 року в Пекіні. Саксофоніст визнаний одним з найвидатніших джазових музикантів Китаю, тому представляє аналітичний інтерес для нашого дослідження. Перед тим, як почати грати на саксофоні, Лю Юань опанував традиційний китайський духовий інструмент суон, навчаючись в Пекінській школі мистецтв. Після цього у віці 19 років він почав працювати у Пекінській трупі пісні й танцю. З цією трупою Лю мав можливість подорожувати як всередині Китаю, так і за його межами. У 1978 і 1980 роках

група гастролювала Європою, виступаючи в Румунії, Франції, Швейцарії та інших країнах. Перебуваючи в Румунії, Лю з друзями пішов до кафе, де вперше почув джаз у живому виконанні. Китайський музикант одразу ж захопився цим музичним стилем. У 1984 році він зміг придбати саксофон і з часом поступово набув джазових навичок гри. На той час в Китаї майже не було записів касет чи платівок із джазовою музикою. Єдиною касетою, на якій вчився Лю Юань, був запис із концерту Гровера Вашингтона-молодшого. У 1980-х роках він здобув популярність в якості учасника бек-вокальної групи першої китайської рок-зірки Цуй Цзянь. У 1992 році він написав інструментальний твір для саундтреку до тайванського фільму «Пил ангелів». У 1999 році Лю став менеджером джазового клубу під назвою CD Jazz Cafe в Пекіні, де він і досі регулярно виступає зі своїм джазовим квартетом.

Коли сучасна західна музика почала проникати до Китаю, вона прийшла одночасно — не було окремих періодів розвитку та зростання популярності для різних жанрів. Лю Юань та його група музикантів використовували термін «рок» для позначення всієї західної музики. Вони експериментували з поп-музикою, рок-н-ролом, кантрі, джазом та багатьма іншими. Як згадує сам музикант: «Все було змішано разом. Ми багато виступали, але насправді не мали жодного уявлення, що конкретно ми граємо. Зараз, якщо у вас є рок-гурт, ви повинні грати рок-н-рол. Але тоді ми цього не розуміли» [44]. Та поступово китайський саксофоніст тяжіє до виразного джазового стилю. Але великою перешкодою було те, що на той момент в Китаї не було викладачів джазу. Коли Китай всеж відчинив двері для європейського мистецтва, Лю Юань почав скуповувати й слухати багато касет із джазовими виконавцями, зокрема саксофоністів Чарлі Паркера, Джона Колтрейна та Стена Гетца. Тож як Лю Юань достукався до аудиторії, яка не знала, що таке джаз? Відповідь, на його думку, полягає у щирості та якості виконання: «По-перше, я хочу бути артистом. Я хочу робити гарну музику. Навіть, якщо публіка не знає, що таке джаз, але ти береш гарні твори і граєш їх добре, вона це почує» [44].

Цікавим для нашого дослідження є визначення джазу самим Лю Юанем, згідно з яким музика повинна включати в себе глибоко продуману та унікальну імпровізацію. Та як ми вже знаємо, такий рівень індивідуального самовираження суперечить тисячолітній китайській конформістській традиції. Можливо цим і пояснюється повільність зростання «справжнього джазу» в Китаї. Крім того, через інтелектуалізм музики, вона не завжди доступна широкому загалу. Поп-музика є простішою за структурою, тому більше цікавить китайську молодь. Лю Юань відзначає кілька ключових відмінностей у сприйнятті джазу та поп-музики китайською аудиторією. Він вважає, що джаз може викликати певні відчуття й задоволення, якщо аудиторія хоч трохи розбирається в тонкощах цього мистецтва. Джаз має свою стандартну мову, яка не є випадковою. Слухачі, які не звикли до джазових соло, можуть не усвідомлювати певні прийоми, коли чують їх, так само як ті, хто не володіє іноземною мовою, можуть чути загальне звучання, але не розуміти, про що йдеться.

В якості аналітичного прикладу розглянемо один з виступів Лю Юаня в складі його квартету в Пекінському CD Jazz Cafe [23]. В імпровізаційних соло Лю Юань демонструє звук такої якості, який можна було б охарактеризувати як «чистий звук», тобто такий, який має чисту атаку та позбавлений вібрато. Таке вміння дає змогу виконавцю напряду без імітацій інших тембрів висловлювати свої сиюмоментні емоції.

Лю Юань доволі часто використовує бібопові гами як засіб досягнення гармонічної чистоти у своїх імпровізаціях. Використовуючи бібоп-домінанту гаму та численні її варіації, китайський саксофоніст грає мелодії, що визначають основний лад, акцентуючи увагу на акордових тонах. Нерідко він поєднує бібоп-мажорні та бібоп-домінантові гами в межах однієї мелодійної лінії. Особистісне відчуття мелодійного фразування є життєво важливим для імпровізаційного підходу Лю Юаня. Використовуючи на повну силу джазове звучання саксофону, китайський виконавець зовсім не вживається до

нетипових технік гри. В його імпровізаціях не почути ані мультифонік, ані слепів та інших специфічних прийомів. Ритмічні малюнки переважної більшості імпровізаційних соло обмежуються типовими контурами, що робить їх очікуваними й передбачуваними. Та незважаючи на зовнішню простоту композицій, музика, яку творить Лю Юань, виражає широкий діапазон емоцій саксофоніста та приваблює своєю щирістю й відвертістю. Мабуть саме за ці якості Лю Юань так полюбився китайській аудиторії.

Порівнюючи двох саксофоністів, можна резюмувати: Якопо Таддеї вправно створює хроматично складні соло, в яких горизонтальна лінія тісно переплітається з основною гармонією. Тоді як Лю Юань вдається до більш діатонічних імпровізацій. Італієць майстерно заповнює сольний простір часто безперервними мелодичними лініями, роблячи паузи лише для того, щоб перевести подих. Лю Юань же часто-густо використовує паузи, які дають час для роздумів як його власній музичній уяві, так і музичній уяві слухачів. Китайський саксофоніст використовує більш лінійний, горизонтальний підхід до своїх імпровізацій та виявляє меншу зацікавленість у пов'язуванні основних мелодійних фраз із гармонічною основою. Можливо, саме загострене відчуття гармонії та оркестрування, притаманне Якопо Таддеї, сприяло його добре продуманим імпровізаціям, в яких він рухається через основні зміни гармонії з простою, але незаперечною логікою.

3.2. Принцип імпровізаційності в творах для саксофону: К. Лоба «Бібоп» та А. Хуань «Китайська рапсодія №3»

Крістіан Лоба (1952 р.н.) — французький композитор і педагог туніського походження, відомий своїми творами для саксофона. Іноді він використовує псевдонім Жан Матітіа, особливо для творів в стилі джаз та реггі. К. Лоба народився в Сфаксі, Туніс. Пізніше його сім'я оселилася в Бордо (Франція), де він навчався в Бордоській консерваторії у композитора Мішеля

Фюсте-Ламбезата. З 1993 року почав викладати аналіз музики в консерваторії. Саме тут він створив твори, які розширили техніку гри на саксофоні, включаючи слепи, перманентне дихання, мультифоніки та використання регістру альтіссімо. Він давав майстер-класи з композиції та читав лекції в багатьох університетах, зокрема в Боулінг-Грін в Огайо, Вінніпезі в Канаді та Університеті Меріленда, а також у кількох європейських консерваторіях, зокрема в Мілані, Мадриді, Лісабоні та Амстердамі.

У 1994 році він здобув першу премію на Берлінському міжнародному конкурсі композиторів, а його «Дев'ять етюдів для саксофону» (*Neuf études pour saxophones*), написані між 1992 та 1994 роками на замовлення Жана-Марі Лондекса, були відзначені премією SACEM у галузі композиції. У 1996 році він очолював журі Міжнародного композиторського конкурсу *Gaudeamus*.

Композитор зізнавався, що на формування його власного стилю мали вплив такі композитори, як Франсіско Герреро, Дьордь Лігеті та Мішель Фюсте Ламбезат. Серед його творчого спадку виділяється каталог з чотирьох книг для саксофону, в яких твори написані в різних стилях і охоплюють домінуючі музичні техніки ХХ століття. В деяких композиціях чітко прослідковується синестезійний вплив Дьордя Лігеті. Запозичені в угорського композитора прийоми органічно співіснують із розмаїттям інших технік, завдяки глибокому знанню традиційної світової музики. Сьогодні Крістіан Лоба є широко відомим європейським композитором та педагогом.

Пропонується до аналізу невеликий твір для саксофона альтя соло з характерною назвою «Бібоп» [див. Додаток]. Джазовий характер композиції закладений у назві твору. До самої назви ще йде авторська розшифровка: «Етюд на оволодіння ритмічною мультифонікою, пальцевою швидкістю та чергуванням слепів у джазовому стилі». Етюд написаний у вільній формі, яку умовно можна поділити на дві частини. Композитор не проставляє такти, але на початку твору вказує темп (чверть = 152), в якому для того, щоб забезпечити звукову ясність довгих пасажів, необхідно згрупувати ноти довгих фраз в

менші групи, або напівфрази, що дозволить досягти більшої ритмічної стабільності та артикуляційної точності.

В гармонічній мові етюд можна виокремити декілька ключових елементів, серед яких центральним інтонаційним зерном є інтервал зменшеної нони, що використовується в різних функціях, а також опора на чисту кварту, як ядро арпеджованих пасажів. В звукописі твору чітко прослідковується прихована поліфонія. Цікавим є використання своєрідної арки: етюд закінчується тим самим співзвуччям, з якого й починався. В якості основи для ритмічних угруповок композитор обирає квінтолі. Зазначимо, що автор дуже ретельно позначив звукову динаміку, що має підштовхнути виконавця до більш якісного розуміння твору.

Домінуючими елементами інтерпретації етюда є артикуляція легато та інтеграція мультфонік з використанням динамічних і тембральних контрастів. Це вимагає від виконавця належного володіння інструментом, фізичної та психологічної витримки під час гри. Мультифоніка на саксофоні — це ключовий прийом, який дозволяє згенерувати емісію декількох одночасних звуків. Це відносно новий та вже досить широко розповсюджений прийом у грі на духових інструментах. У творі наявні дві основні форми мультифоніки. Перша — звичайна форма, коли гра пальцями по клапанах породжує кілька одночасних звуків. Друга форма має, окрім традиційного позначення мультфонік, мелодичні ноти, які не є їх частиною. Поєднання легато з мультифоніками представляє значну технічну складність, оскільки необхідна артикуляція досягається за рахунок постійної зміни розташування язика на тростині з великою швидкістю. Один із способів подолання труднощів — механізувати аплікатуру, граючи в повільному темпі, що дозволяє розвинути м'язову пам'ять.

Ще одним вкрай важливим технічним прийомом є перманентне дихання, що на рівні з мультифоніками є одним з найважливіших елементів твору, оскільки воно забезпечує безперервність руху, дозволяючи не втратити

інтенсивність і контрастність. Щоб опанувати техніку перманентного дихання, необхідно виконати декількох вправ. Першим кроком є поступове надування щік. Після цього повітря видихається і вдихається через ніс, таким чином забезпечуючи безперервний потік, характерний для циркуляції дихання. Цю серію вправ слід повторювати як з інструментом, так і без нього доти, доки не вдасться опанувати уривки твору, які передбачають саме цю техніку дихання.

В аналізованому творі сукупність пост-мінімалістичних характеристик поєднується з механістичним підходом, що походить від композиційного стилю Д. Лігеті *patternmessañico*. У більшості творів композитора, що створені в стилі механіко, в партії саксофону активно використовується техніка перманентного дихання задля «досягнення поступового розгортання ізохронної звуковисотної послідовності, яка створює музичний континуум, що постійно розвивається» [27].

Можемо резюмувати, що етюд «Бібоп» має всі ознаки твору, цілком створеного в імпровізаційній техніці, на що вказують як формотворчі ознаки, так і велика концентрація неакадемічних новітніх прийомів гри на саксофоні. Тому для того, щоб належним чином виконати даний твір, необхідно по-перше на досить високому технічному рівні володіти інструментом, а по-друге, без заздалегідь набутих навичок імпровізації виконавцю буде доволі тяжко осмислити як композиційну логіку етюду загалом, так і на рівні фразотворення зокрема.

В якості приклада нотованого твору китайського композитора обрана **«Китайська рапсодія №3» Аньлун Хуаня (1949 р.н.)**.

«Китайська рапсодія №3» була творена у Канаді у 1988 році. Композитор присвятив твір канадському саксофоністу Полу Броді, який того ж року вперше виконав його в місті Паррі Саунд в Онтаріо. Аньлун Хуань створив п'ять виконавських версій «Китайської рапсодії» для різних ансамблів, де соло саксофона поєднується з: фортепіано, струнним ансамблем,

духовим ансамблем, китайським традиційним оркестром та класичним симфонічним оркестром. Також можлива заміна саксофона на зурну.

«Китайська рапсодія №3» відома у всьому світі. Композитор при створенні цього твору використав елементи народної музики Китаю, пентатонний лад, особливі прийоми мелодійного розвитку, а також поєднав їх із західною композиційною технікою, тим самим створивши щось абсолютно нове. Відповідно до жанрового позначення «Китайська рапсодія» написана у вільній формі і складається з п'яти великих розділів, що виконуються без перерви. Композитор не використав жодної народної пісні, але традиційну стилістику китайських пісень досить легко впізнати.

Оскільки в нашому дослідженні акцентується увага саме на принципі імпровізаційності, доцільним вважаємо проаналізувати тільки першу частину (Scatter Lento), яка виконує функцію вступної каденції саксофона і виконується без супроводу оркестру. Термін «scatter» складно перекласти однозначно. Найближчий за змістом варіант — «розсіювання». На імпровізаційний характер, крім вербальної характеристики вказує спеціальний знак, що використовується для запису китайських традиційних мелодій, що в перекладі з китайської означає «вільний ритм».

Характерною ознакою китайського фольклору є вільна форма першого розділу Рапсодії, в якій можна умовно виокремити п'ять епізодів. Партія саксофону презентує широкий діапазон орнаментики, де серед найвживаніших бачимо форшлагги, морденти, ритмічно виписані прикраси. З одного боку, прослідковуємо чітку відсилку до традиційної китайської музики з її звуконаслідуванням, а з іншого — бачимо натяк на джазові традиції, про що свідчать особливості виконавського штриха на саксофоні, зокрема портаменто.

I

Scatter Lento

Alto sax

Рис.1. Аньлун Хуань. Китайська рапсодія №3, ч.1, фрагмент.

Початок другого епізоду (*piu mosso*) має м'який та лагідний характер, та нагадує добре знайому з дитинства всім китайцям пісеньку «Лян Шаньбо і Чжу Інтаї» (梁山伯与祝英台), що розповідає про дівчину і юнака, які були закохані, та після смерті перетворилися на метеликів. Основний мотив декілька разів секвентно транспонується. Кожний раз його треба виконувати із різним емоційним забарвленням, граючись темпом і динамікою на свій смак.

Рис.2. Аньлун Хуань. Китайська рапсодія №3, епізод 2, фрагмент.

Третій епізод інтонаційно близький до традиційної музики південних провінцій Цзянсу і Чжецзян. Скоріш за все його тема нав'яна спогадами композитора про час проживання у своєму рідному місті. Незважаючи на доволі просту мелодію, яка ще й повтрюється, від виконавця вимагається

вміння створити цікавий образ на короткому проміжку часу. Саме в таких моментах і розкривається імпровізаційно-творчий потенціал соліста.



Рис.3. Аньлун Хуань. Китайська рапсодія №3, епізод 3, фрагмент.

Контрасним постає інтонаційний матеріал наступного епізоду, в якому ламаний спадний хід виконується на стакато з поступовим прискоренням, що приводить до кульмінації. З точки зору імпровізаційності даний матеріал не є показовим, хоча і вимагає від виконавця певної емоційної спритності.



Рис.4. Аньлун Хуань. Китайська рапсодія №3, епізод 4, фрагмент.

П'ятий епізод виконує узагальнюючу функцію та містить в собі всі ключові інтонації, які звучали раніше. Такий квазі-арочний прийом надає першому розділу Рапсодії певної цілісності.

Стосовно специфіки саксофонного звучання можна відзначити, що саме перша частина є найбільш показовим зразком щодо використання різноманітних видів саксофонної техніки. Вона насичена пасажами каденційного характеру, прийомами портаменто, стрибкоподібними ходами на стакато, орнаментикою, різноманітними прийомами акцентування та контрастної динаміки. Все це свідчить про професійне знання композитором специфіки звучання інструмента.

Перед виконавцем постають такі серйозні завдання як: володіння легкою віртуозною технікою, точне інтонування складних стрибкоподібних мелодій, що вимагає особливої уваги до рівності звучання регістрів і високих звуків саксофонного діапазону. В цьому творі загалом можна нарахувати понад 300 трелей. Можливо, це ключ до виконання музики у справжньому китайському стилі.

Висновки до Розділу 3

Музиканти, які мають академічну освіту, доволі легко можуть опанувати джаз. Прикладів, коли навпаки джазовий саксофоніст почине грати класику, важко пригадати. Розділення між двома різними стилями вимагає великих зусиль, тому що це абсолютно різне мислення і підхід до інструменту: один імпровізує, інший інтерпретує. Аналізуючи двох представників різних культур, ми зробили акцент на важливості академічної освіти як базової для саксофоніста, незалежно в якій галузі він прагне бути успішним. Якопо Таддеї, як приклад музиканта, що опанував всю глибину європейської академічної освіти, демонструє значну перевагу перед китайським саксофоністом Лю Юанем в майстерності та вишуканості своїх імпровізацій. Підкріпимо наш висновок цитатою В. Чурікова: «Способи вивчення творів академічної музики дозволяють набути основних навичок виконавської культури: фразування, звуковедення, ансамблевої гри, артистизму, що виявляються необхідними також для джазового музиканта» [18, с.4].

Аналіз творів Крістіана Лоба «Бібоп» та Аньлун Хуаня «Китайська рапсодія №3» продемонстрував, як саме принцип імпровізаційності втілюється в сучасній академічній музиці, в залежності від культурної специфіки та традицій країни композитора. В «Китайській рапсодії» імпровізаційність базується на традиціях народних пісень із домішкою сучасних прийомів гри на саксофоні. В етюді «Бібоп» Крістіана Лоба

імпровізаційність народжується із технічних можливостей саксофону, збагачуючи та удосконалюючи палітру виразних прийомів.

ВИСНОВКИ

У дослідженні викладена спроба порівняння двох світових цивілізацій — європейської та китайської — в проблемному колі мистецтва саксофонної імпровізації, з подальшим визначенням ролі цього вида мистецтва на поточному етапі його існування.

1. На сучасному етапі саксофонне мистецтво сягнуло кульмінаційної вершини свого розвитку, про що засвідчує надзвичайна популярність інструменту в професійно-академічній, джазовій та сучасній авангардній музиці. Техніка гри на саксофоні в академічній та джазовій музиці має ряд суттєвих відмінностей у звучанні інструменту. Багато прийомів естрадно-джазової манери виконання було взято із класичної школи гри. Проте у процесі формування та розвитку естрадної виконавської практики багато з них спочатку були трансформовані, а потім створені нові, які застосовуються лише у джазовому мистецтві. Джаз постійно спрямований до перманентного оновлення, пов'язаного як із залученням різного інструментарію, так і пошуками нових прийомів гри на вже відомих інструментах. Імпровізація є невід'ємною складовою цього стилю.

Розуміння складу акордів, їх функцій, гам, ладів і їх співвідношень є дуже важливим аспектом для конструювання власних імпровізацій. Це має відбуватися на інтелектуальному, слуховому та кінестетичному рівнях одночасно. Розвиток зв'язку між тим, що ми думаємо, що чуємо, і тим, що намагається виконати тіло, має бути в центрі уваги практичних занять саксофоніста, доки всі елементи не будуть інтегровані. Тільки тоді перед імпровізатором відкривається певний рівень свободи.

2. В сучасному Китаї за ступенем поширеності та популярності саксофон значно перевершує інші європейські духові інструменти. Усього за трохи більш ніж сторічну історію розвитку саксофон у Китаї пройшов складний і звивистий шлях від повної відсутності та малої представленості до широкого розповсюдження, від нехтування й занедбаності до професійного рівня

володіння інструментом і наукового рівня осмислення явищ саксофонного мистецтва. Цьому сприяло те, що наприкінці ХХ століття модель розвитку саксофонного мистецтва в Китаї кардинально змінилася. Незважаючи на те, що про джазову імпровізацію китайські музиканти дізналися порівняно нещодавно, вони охоче почали поглинати знання про цей вид мистецтва і генерувати власні самобутні жанри, змішуючи європейські теоретичні досягнення зі своїми національними музичними традиціями. Сьогодні мистецтво саксофонної імпровізації в Китаї продовжує розвиватися, трансформуватися й вдосконалюватися.

Китайські композитори почали використовувати традиційну китайську народну музику в якості основи як для оригінальних академічних творів для саксофону, так і для джазових композицій, наділяючи їх багатим національним колоритом. Незважаючи на те, що китайські композитори значною мірою опинилися під впливом західної музичної освіти й оточення, вони невпинно намагаються глибоко вкоренити свою музичну творчість у видатній традиційній культурі китайського народу. Вони чудово розуміють, що слухачем китайських творів для саксофона є насамперед китайська аудиторія, тож їхньою основою має слугувати традиційна китайська музика, що народилася в надрах тисячолітніх культурно-мистецьких накопичень.

3. Компаративний аналіз виконавських стилів Якопо Таддеї та Лю Юаня продемонстрував два різні типи імпровізації. Європейський виконавець перед тим, як почати створювати джазові імпровізації, здобув повноцінну академічну освіту, виступаючи із класичним репертуаром. Китайського саксофоніста можна окреслити самоучкою, бо його шлях до джазових імпровізацій відбувався через народні мелодії і популярну музику. Тому імпровізаційні соло європейця є більш складними, насиченими, рафінованими, а звук інструмента має більш різноманітнішу й багатшу палітру. Китайський музикант імпровізує більш стандартно, але кожний раз робить це щиро і отримує задоволення від процесу. Наразі обидва саксофоністи є доволі

популярними як в своїх країнах, так і за їх межами. Це свідчить про те, що їх музика здатна викликати позитивні відгуки від аудиторії, що є найголовнішим.

Етюд «Бібоп» Крістіана Лоби є оригінальним твором, написаним в імпровізаційному стилі зі збереженням джазових елементів композиційної структури, відчутним впливом стилю Д. Лігеті та високою концентрацією нетипових для академічної музики прийомів та штрихів. Збагачення саксофонового репертуару за рахунок саме таких надвіртуозних творів не тільки розширить діапазон вмінь і навичок виконавця, а й стане відмінним посередником між академічним текстом і джазовою імпровізацією.

Композиційна архітектура «Китайської рапсодії №3» Аньлун Хуаня свідчить про вдалу апробацію китайським композитором нових ідей і темброво-звукових можливостей саксофону. Аньлун Хуаню вдалося органічно синтезувати елементи традиційної китайської музики на рівні форми та звуко-інтонаційних деталей із західноєвропейськими академічними традиціями жанру романтичної рапсодії та елементами джазу. «Китайська рапсодія №3» написана на високому мистецькому рівні, що є показником того, що виражальні можливості саксофона виявилися близькими китайській національній образності.

Джазова саксофонна музика, яка зародилася в США, є типово американським явищем та водночас належить і до світового мистецтва. За весь час існування джазові саксофоністи безперервно вбирали, інтегрували і розвивали музичні елементи різних країн і національностей. На основі виконавських прийомів європейської класичної традиції китайські музиканти створили джазову музику з характерним ритмом, великою кількістю синкопованих мелодій, непередбачуваних та емоційних, та унікальним штриховим розмаїттям. Це стосується не тільки естрадної чи джазової музики, а й класичних академічних зразків. Мелодія, гармонія, ритм, музична структура та імпровізаційність мають свої унікальні музичні особливості, які гідні того, щоб їх вивчали й грали не тільки в Китаї, а й по всьому світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. М. Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах. Українське музикознавство. Вип. 4. Київ, 1969. С. 133-147.
2. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.
3. Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі. Автореф. дис. канд. мистецтвозна. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
4. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 20 с.
5. Зотов Д. І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття: дис.. на здобуття ступ. канд. мист., спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2018. 298 с.
6. Зотов Д.І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття. : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2018. 20 с.
7. Імпровізація / Ю. П. Глущенко, А. Г. Баканурський, Н. О. Ліхоманова // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. Київ, 2011. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-13279>
8. Колосовська О. Імпровізація як розвиток творчої фантазії (через призму джазового виконавства). Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 8. Хмельницький, 2014. сс. 129-132.
9. Крупей М. В. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ–ХХ ст.). Автореф.

- дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 15 с.
10. Крупей М. В. Шляхи формування художньо-виразного мислення виконавця-саксофоніста. Музичне виконавство і культура: Науковий вісник. Вип. 4. Кн. 2. Одеса: «Друк», 2004. С. 258-268.
 11. Мимрик М., Савчук І. Контент музично-виражальних можливостей саксофона в сучасній українській камерно-інструментальній музиці. Мистецтвознавство України. Вип. 17. Київ, 2017. с. 159-179.
 12. Понькіна А. М. Саксофон у музичній культурі ХХ ст. (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
 13. Попель Є. В. Твори для саксофону соло в сучасному українському виконавстві. Методична робота. Вінницьке училище культури і мистецтв імені М. Д. Леонтовича. Вінниця, 2018. 41 с.
 14. Степанова А. О. Методичні вказівки до вивчення дисципліни «Основний музичний інструмент» (саксофон) для студентів бакалаврів. Одеса: Університет Ушинського, 2020. 53 с.
 15. Стецюк Р. О. Саксофон в джазе: аспекти парадигматики. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 53. Харків, 2019. сс. 177-199.
 16. Стецюк Р. О. Джазова саксофонна імпровізація: параметри фактури та синтаксису. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 57. Харків, 2020. сс. 88-109.
 17. Тань Кайхуа. Імпровізація на саксофоні в джазі: від техніки до стилю. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього рівня Магістр. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2021. 65 с.

18. Федорченко О. С. Феномен вокальної імпровізації в джазі. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 15 с.
19. Чуріков В. В. Джазова імпровізація на саксофоні. (Навч.-метод. посібник). Харків, ТОВ «С. А. М», 2011. 84 с.
20. Ю Цзін Бо. Введення в китайську естрадну музику. Пекін: Масова література і мистецтво, 2011. 256 с.
21. An-lun Huang. Chinese Rhapsody No.3 for Saxophone and String Orchestra Op.46c (Score-Video) <https://www.youtube.com/watch?v=EuBfPmft0Io>
22. Berliner P. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 2009. 76 p.
23. Brown L. The Theory of Jazz Music 'It don't Mean a Thing. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 49. New York, 1991. pp. 115–127.
24. China's Live Jazz Scene Liu Yuan Quartet 劉元 四種奏 中國爵士酒吧 Chinese Jazz Band <https://www.youtube.com/watch?v=mDsrYYPbvQY>
25. Chinen N. Blue Note Jazz Club Plans Expansion to China. New York Times, June 25, 2015. Accessed: <https://www.nytimes.com/2015/06/25/arts/music/blue-note-jazz-club-plans-expansion-to-china.html>
26. Cottrell S. The Saxophone. Yale University Press, 2012. 413 p.
27. Dao Hong. 略记聂耳在上海自学音乐的一段生活. (Коротка розповідь про життя Лю Юаня як музиканта-самоучки). People's Music. Шанхай, 2005. p. 15.
28. Diminakis N., Tsougras C. Timbral and Textural Evolution as Determinant Factors of Auditory Streaming Segregation in Christian Lauba's "Stan". Aristotle University of Thessaloniki, Greece, 2012. pp. 254-262.
29. Gao Xin. D. M. A. Project China: A Resource of Contemporary Saxophone Music Written by Chinese-born Composers. Greensboro: The University of North Carolina at Greensboro, 2016. 122 p.
30. Gerard C. Improvising Jazz Sax. Amaco Publications, 1995. 79p.

31. Hao Sun. The Influence of Jazz Piano Music on Chinese Music. A Journal of Vytautas Magnus University, 2022. Vol. 15. pp. 1057-1069.
32. Huang Xingtao and Chen Peng. 近代中国‘黄色’词义变异考析. (Аналіз варіативності значення слова "жовтий" у сучасному Китаї). Historical Study no. 6, 2010. pp. 83-98.
33. Imondi E. (2018). Dedicated to the Jacopo Taddei my last work: “Free Sonata for Alto Sax and Piano”. Retrieved from: <https://emilianoimondi.com/en/jacopo-taddei-sax-and-piano-sonata/>
34. IvyPanda. (2020). Jazz Music Popularization in Chinese Culture. Retrieved from: <https://ivypanda.com/essays/jazz-music-popularization-in-chinese-culture/>
35. Joo Wan (2021). I-Ching & Tertian Harmony. Method Sampling and the emergence of new systems. Retrieved from: <https://joowan.medium.com/method-sampling-and-the-emergence-of-new-systems-2-n-c7a4e02ab188>
36. Joseph Paice (2020). Jazz in China. Retrieved from: <https://worldofjazz.org/jazz-in-china/>
37. Chen Chen. A Study of the Localization of Jazz in Shanghai. Master thesis. Shanghai Normal University, 2005. 138 p.
38. Jones A. (2011). Andrew Jones on the Story of Shanghai Jazz. Interview. Retrieved from: <https://afropop.org/articles/andrew-jones-on-the-story-of-shanghai-jazz>
39. Latorre A.S.M. Analisis Interpretativo Jungle para Saxofon alto Solista de Christian Lauba. Bogota D.C., 2019. 23 p.
40. Lee Carolyn. Noise & Silence: Underground Music and Resistance in the People’s Republic of China: A Dissertation of Master of Arts. University of Southern Californi, 2012. p.51.
41. Li Huntao. Solo and Quartet Saxophone Repertoire Composed by Chinese Composers. Doctor of Musical Arts. The University of Iowa, 2020. 31 p.

42. Li R. The Synthesis of Jazz and Chinese Folk Songs as a Model for Jazz Pedagogy in China. Doctor of Arts Thesis. University of Nebraska, 2020. p. 99.
43. Li Li and Tian Kewen. 1938: 音乐家在武汉的分歧与对峙—兼及刘雪庵的活动 (1938: Розбіжності та протистояння між музикантами в Ухані - і діяльність Лю Сюеаня). China's Music no. 3, 2012. pp. 32-35.
44. Linfeng W. Jazz Education in Mainland China: Historical and Contemporary Perspectives. Ph.D. thesis. University of Glasgow, 2022. 329 p.
45. Liu Yuan (2004). The CD Cafe, and Jazz in China. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20040408162959/http://www.geocities.com/CollegePark/Housing/7534/chinajazz.html>
46. Marlow E. Jazz in China: From Dance Hall Music to Individual Freedom of Expression. Mississippi: University Press of Mississippi, 2018. 288 p.
47. Micklich J. Extended Techniques for Saxophone An Approach Through Musical Examples by Patrick Murphy: A Dissertation of the Doctor of Musical Arts. Arizona State University, 2013. 188 p.
48. Mitchell Ruff Duo in Shanghai, 1981. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=ZEuO1Eris0E>
49. Mo Li. A history of Jazz in China: from Yellow Music to a Jazz Revival in Beijing: A Dissertation of Master of Arts. Kent State University, 2018. 296 p.
50. Moser D. The Book of Chang: Jazz with Chinese Characteristics. Edited by Alec Ash and Tom Pellman. Hong Kong: Earnshaw Books, 2015. 234 p.
51. Nie Er. 中国歌舞短论. (Коротка дискусія про китайську пісню і танець) People's Music no. 9, 1955. p. 5.
52. Palazzina Liberty in Streaming - Crossver fridays. Jacopo Taddei & Giuseppe Blanco. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=YgTk2JyKbl0&t=482s>

53. Pockrus J. *The Saxophone in China: Historical Performance and Development: a Dissertation of Doctor of Musical Arts (Performance)*. University of North Texas, 2018. 230 p.
54. Qu Mengxue. *Works for saxophone in the style of Chinese folk music*. Master's dissertation, Tianjin Pedagogical University, Tianjin, China, 2017. 42 p.
55. Reuben Chin. *Saxophone Virtuosity: Manifestation and Effect in the Classical Saxophone Repertoire*. Master of Musical Arts. New Zealand, 2017. 61 p.
56. Rutkoff P., Scott W. *Bebop: Modern New York Jazz*. *The Kenyon Review*, New Series 18, no. 2, 1996. pp. 91-121.
57. Sarath E. *Improvisation, Creativity, and Consciousness: Jazz as Integral Template for Music, Education, and Society*. Albany: State University of New York Press, 2013. 487 p.
58. Saxophonist. (2009). Liu Yuan, A Pioneer of Modern Jazz in China. Retrieved from: http://blog.sina.com.cn/s/blog_60ea87e90100gdpd.html.
59. Schnee D. (2015) *The Chinese I-ching and Jazz Improvisation (易經と即興)*. Retrieved from: <https://danielpaulschnee.wordpress.com/2015/02/06/the-chinese-i-ching-and-jazz-improvisation-易經と即興>
60. Sguben N. (2017). *Jacopo Taddei: "A tutto sax, giovane strumento"*. Retrieved from: https://milano.repubblica.it/cronaca/2017/02/26/news/jacopo_taddei_a_tutto_sax-159272816/
61. Wilson D. *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age (Review)*. *Current Musicology* 71.73, 2002. pp. 524-532.
62. Wu Yongyi. *评美国爵士音乐：所谓‘美国生活方式要素’之一*. (Американський джаз як один з елементів американського стилю життя). *People's Music* no. 2, 1951. pp. 6-7.

- 63.Xiao Ying. More than a Mass Noise! Popular Music and Polyphonic Soundscapes in Postsocialist Chinese Cinema, Media and Culture. PhD diss. New York University, 2010. 158 p.
- 64.Xu Yang. «Chinese Rhapsody No. 3» op. 46 for saxophone Huang Anlun. Master's dissertation, Shandong University, Shandong, China, 2012. 88 p.
- 65.Zinsser W., Murray A. Mitchell & Ruff: An American Profile in Jazz. Paul Dry Books, 2000. 208 p.

ДОДАТОК

Saxophone alto

БЕБОР

22ème étude pour saxophone alto

Étude pour la maîtrise des sons multiples rythmiques, la vélocité et les slaps alternés dans le style jazz
Etude for the mastery of rhythmic multiphonics, velocity and alternating slaps in a jazz style

Christian LAUBA

♩ = 152

K.79 1 2 3 4 5
2 3 4 5
6 7

K.50 1 2 3 4 5
1 2 3 4 5

Musical score for RMP 1011, featuring ten staves of music. The score includes various dynamic markings and annotations:

- Staff 1: Red box around a chord with a v marking; yellow box around a complex chordal passage.
- Staff 2: Multiple yellow boxes highlighting specific notes and chords. Dynamic marking: *mp*.
- Staff 3: Dynamic marking: *pp*.
- Staff 4: Dynamic marking: *psub*.
- Staff 5: Dynamic markings: *mf* and *mp*. Pink boxes highlight two chords. Above the staff are markings for K.64 (1/2, 2/4) and K.69 (1/2, 2/4).
- Staff 6: Red box around a chord with a v marking; yellow box around a complex chordal passage; green box around a melodic line. Dynamic markings: *p* and *ppsub*.
- Staff 7: Green box around a melodic line.
- Staff 8: Green box around a melodic line. Dynamic markings: *p* and *mp*.

A musical staff in treble clef with a yellow box highlighting a melodic line. The line starts on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8. The dynamic marking *p* is at the end of the staff.

A musical staff in treble clef with a melodic line. The line starts on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8. The dynamic marking *mf* is at the end of the staff.

A musical staff in treble clef with two yellow boxes highlighting melodic lines. The first box covers a melodic line starting on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8. The second box covers a melodic line starting on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8. The dynamic marking *ppsub* is at the beginning of the staff.

A musical staff in treble clef with a red box highlighting a melodic line. The line starts on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8. The dynamic marking *mp* is at the beginning of the staff, and *ppsub* is at the end of the staff.

A musical staff in treble clef with a melodic line. The line starts on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8.

A musical staff in treble clef with a melodic line. The line starts on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8.

A musical staff in treble clef with a melodic line. The line starts on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8. The dynamic marking *mp* is at the end of the staff.

A musical staff in treble clef with a melodic line. The line starts on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8. The dynamic marking *p* is at the end of the staff.

Bebop

Musical staff with dynamic markings *mp* and *p*.

Musical staff with yellow boxes highlighting specific notes.

K.5 $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{4}$ Tr 5
 K.13 $\frac{1}{2}$ $\frac{3}{4}$ Bb 1

Musical staff with pink boxes highlighting specific notes.

Musical staff with dynamic markings *pppsub*, *pp*, and *pppsub*.

Musical staff with dynamic markings *pp* and *pppsub*.

Musical staff with dynamic markings *pppsub*, *pppsub*, and *pppp*.

Musical staff with dynamic markings *ppp* and *pp*, and a red box labeled *Slap-tongue*.

Musical staff with dynamic markings *ppp* and *pp*, and a red box.

Bebop

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It includes a rehearsal mark 'K.21' and a 'C1' marking. Dynamics range from *ppsub* to *ff* and *pp*. A purple box highlights a chordal passage. The second staff continues with similar dynamics and features a red box around a chord. The third staff starts with *ff* and ends with *p*, with a yellow box highlighting a chord. The fourth staff is marked *pp*. The fifth staff starts with *pppsub* and *mp*, and includes a purple box around a chord. The sixth staff features slurs and accents. The seventh staff concludes with a slur and a final *f* dynamic.

Musical staff with a long slur over the entire line. The music consists of eighth and sixteenth notes. There are five accents (s) placed above the notes.

Musical staff with a key signature change from one sharp to one flat, indicated by a box labeled "K.5" and a 2/4 time signature. The music features a sixteenth-note pattern. A pink box highlights the first measure, and several yellow boxes highlight specific notes. A fingering "6" is written above the first measure. A dynamic marking "p" is present.

Musical staff with a key signature change from one flat to one sharp, indicated by a box labeled "K.64" and a 2/4 time signature. The music features a sixteenth-note pattern. A pink box highlights the first measure. A dynamic marking "p" is present.

Musical staff with a slur over the first part and a dynamic marking "mf". A slur over the second part is marked with a dynamic marking "p".

Musical staff with a slur over the entire line and a dynamic marking "cresc." followed by "mp".

Musical staff with a slur over the entire line and a dynamic marking "cresc." followed by "mf".

Musical staff with a slur over the entire line and a dynamic marking "cresc." followed by "f".

