

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

Кафедра духових та ударних інструментів

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ШКОЛИ СОЛЬНОГО
ВИКОНАВСТВА НА САКСОФОНІ У КИТАЇ**

Магістерська робота

Лі Шенпін

Науковий керівник:

Ягодзинська Ірина Олександрівна,

кандидат мистецтвознавства

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело.

Лі Шенпін

ХАРКІВ 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 САКСОФОН ЯК АКАДЕМІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ	10
1.1. Історіографія питання.....	10
1.2. Поняття «виконавська школа» як концепт когнітивного музикознавства	18
Висновки до Розділу 1	20
РОЗДІЛ 2 НАЦІОНАЛЬНА ШКОЛА СОЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА НА САКСОФОНІ У КИТАЇ	22
2.1. Історичні передумови становлення і розвитку саксофонового мистецтва: осередки, персоналії.....	22
2.2 Антологія китайських виконавців на саксофоні: персоналії.....	30
Висновки до розділу 2	41
ВИСНОВКИ	42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	44

ВСТУП

«...Він наділений від природи особливим багатством виразних можливостей, гнучким вібруючим тоном, соковитістю, заглибленістю і виразністю звучання. Він має дар жанрового перевтілення: може бути суворим і серйозним в старовинній музиці, поетичним, експресивним і запальним – у джазі»...

Едісон Денисов

Постановка проблеми. Джаз – явище надзвичайно динамічне. З часом він здатний змінюватися рішуче і кардинально. Це стосується і поширення інтересу до саксофону в країнах Сходу.

Саксофон є одним із найулюбленіших музичних інструментів в контексті джазового музикування різних частин світу. Але літопис його становлення та розвитку розкриває доволі тернистий та складний шлях, який пройшов цей інструмент. Саксофон не визнавали, переслідували, забороняли як явище. Але він вистояв і зміг довести як професіоналам, так і широкій публіці, що достойний бути представленим на найкращих концертних майданчиках світу.

Своїм звучанням цей інструмент передає увесь спектр людських почуттів і емоцій, саме він був одним з основних чинників проникнення джазу у наш культурний простір, бо інтерес до нього з боку публіки, починаючи з моменту створення, не вщухав і не вщухне, напевно, ніколи. Краса і загадка джазу – в його постійній мінливості. У нім ворогують і примиряються «первинне» і «незвідане», гасне і знову спалахує пристрасть до його звучання у нових генерацій слухачів та музикантів. Інтонації саксофона в системі джазу, подібно до приливів і відливів в океані, то «вибухають» новизною, то відштовхують, а то знов

закохують у себе. За влучним виразом Жоржа Бізе, «тільки саксофон може передати ніжність і пристрасть, що стримано відлунюють силою».

Історія джазу за участі саксофону охоплює більш ніж 8 десятиріч. І за цей малий за вселенськими мірками період, відбулося стрімке становлення цього різновиду інструментального музикування на новому для нього національному ґрунті, в нових соціальних умовах. Екзотична, вражаюча слух «заморська новинка» з роками розвинулася в популярний, улюблений масовий жанр музичної творчості, зачепивши навіть віддалені від епіцентру регіони «саксофонові закоханості». І Китай – не виключення!

Сучасна школа Китаю сольної гри на саксофоні презентує чимало імен, відомих у всьому світі. Китайські інструменталісти, з огляду на блискучу техніку та пізнаваність манери, беззаперечно обіймають почесне місце у сучасній світовій практиці виконавства на саксофоні, що набуває динаміки жанрово-стильового розвою. Специфіка цього процесу потребує додаткового теоретичного осмислення з огляду на складну історичну долю саксофона в Китаї та значущість національної школи для музичної культури не лише Китаю, але й світової музично-виконавської спільноти.

Актуальність теми для автора дослідження зумовлена його перебуванням на навчанні в Україні, чия національна виконавська школа виконавства на саксофоні набула стрімкого розвитку та значного впливу. Зокрема, Харківську саксофонові школу представляє Віктор Чуріков, блискучий віртуоз, подвижник та викладач. З іншого боку, українська «гілка» інтерпретології, яка вивчає саксофонове мистецтво, містить певні прогалини щодо уявлень про особливості історичного становлення китайської національної школи в культурі XXI століття, яке розпочалося за історичними мірками зовсім нещодавно – на початку 1990-х років.

Таким чином, у цьому дослідженні збігаються практична спрямованість автора на *оволодіння інструментом на засадах мистецького синтезу національної китайської та української шкіл гри на саксофоні*. З іншого боку

– не можна залишити осторонь впливи європейської традиції саксофонового музикування, в царині якої власне і розпочав свій шлях до висот музичного Олімпу молодий інструмент, створений славнозвісним Саксом.

Зважаючи на недостатність вивчення історії розвитку китайської саксофонові школи в аспекті формування академічного мистецтва і впливів на нього інших принципів музикування ХХ ст. (зокрема, синтезування з західноєвропейським виконавським досвідом), *актуальність означених аспектів дослідження є безумовною.*

Мета дослідження – надати цілісну картину розвитку професійного сольного виконавства на саксофоні в Китаї на тлі історико-культурного порівняння з глобальними процесами розвитку цього типу інструментального музикування у країнах Західної Європи та сучасній Україні.

Завдання магістерської роботи обумовлені її практичною спрямованістю:

- виявити історичну генезу європейського мистецтва гри на саксофоні у світлі світових тенденцій розвитку цього інструментального виду музикування;
- висвітлити стан професійних освітніх осередків сольного виконавства на саксофоні в сучасному Китаї;
- охарактеризувати роль провідних виконавців-педагогів КНР, чия діяльність складає фундамент національної виконавської школи саксофонового виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ століть;
- виявити певні зв'язки китайських віртуозів-саксофоністів з українською школою виконавства на цьому інструменті.

Об'єктом дослідження є саксофонове мистецтво ХХ–ХХІ століть.

Предмет дослідження – специфіка становлення національної саксофонові школи в системі композиторсько-виконавських традицій Китаю.

Методи дослідження базуються на міждисциплінарному підході, що поєднує кілька методів: Провідні з них:

- *історіографічний* та *джерелознавчий* – передбачають опрацювання різних документальних джерел, зокрема, великий науковий блок китайської музичної науки, що базується на архівних матеріалах.

Вивчення персоналій саксофонового мистецтва у Китаї відбувається на засадах:

- *феноменологічного* підходу до особистості виконавця-інтерпретатора;
- *історико-культурного порівняння*, що дає змогу сформувати цілісне бачення історико-стильових процесів у сучасному інструментальному виконавстві Китаю та виявити їх національні специфічні ознаки на тлі глобальних процесів поширення мистецтва гри на саксофоні в країнах Західної Європи та сучасної України.

Теоретична база. Більшість дослідників, що зверталися до означеної проблематики протягом останніх десяти років (переважно англomовні та китайськомовні автори) зосереджуються на історичних передумовах формування виконавської школи на саксофоні в Китаї. Найбільш інформативними з них є дисертаційне дослідження Ч. Ханафуса (Hanafusa, 2010) стосовно впливу японської музики на репертуарну політику у навчанні гри на саксофоні, а також дисертаційне дослідження Дж. Покруса з історії розвитку саксофонного виконавства в Китаї (Pokrus, 2018).

Змістовними є наукові праці Х. Чень (Чень) [2016] та Чжан Ці (Ци) [2017], у яких проаналізовано окремі етапи історичного становлення саксофонної школи та вказано на сучасні китайські методики навчання гри на інструменті. Найважливішим джерелом інформації з проблематики магістерської роботи, слугують висловлювання сучасних педагогів-виконавців Китаю, активно концертуючих саксофоністів, до яких можна в

першу чергу віднести засновника найпотужнішої виконавської школи – Лі Юйшеня (Li Yusheng) [1998; 2007].

Однак усі зазначені роботи фокусуються переважно на певному аспекті проблеми, не маючи на меті представити узагальнену картину розвитку виконавських шкіл сольної гри на саксофоні в Китаї на межі ХХ-ХХІ століть на тлі історико-культурного порівняння з класичними виконавськими школами країн Західної Європи та України.

Загальнотеоретичним підґрунтям дослідження є наукові праці з проблем:

- *історії саксофонового мистецтва* (В.Іванов; С.Левін, А. Понькіна, В. Озеров);
- *теоретичні проблеми вивчення саксофонового виконавства* (Е. Денисов, В. Іванов, М. Крупей, С. Gugel);
- *теорії музичного жанру та стилю* (М. Бялик);
- *історії та теорії музичного виконавства* (А. Чернов);
- *історії джазу* (Л. Переверзев, А. Баташев, А. Медведєв, О. Медведєва, Н. Panassie, Delangle С. *Historic saxophone*);

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*:

- надано системний аналіз становлення китайської школи гри на саксофоні;
- наведено історико-культурну паралель в розвитку китайської школи саксофонового виконавства аспекті історичних зв'язків з європейською традицією та специфікою національних шляхів розвитку інструментальної культури в цілому;
- виявлено роль китайських музичних закладів – консерваторій – у процес розбудови професійного виконавства та освіти для виконавців на саксофоні;
- проаналізовано особистісний внесок визначних музикантів-саксофоністів у популяризацію цього виду музикування серед китайської музичної еліти та широкого прошарку любителів музики;

- виявлено загальний стильовий вектор формування та розвитку китайської національної саксофонової школи (від джазової традиції – до академічної);
- узагальнено ознаки універсалізму китайської саксофонової школи в контексті розвитку світової музичної культури;
- висвітлено сучасні тенденції розвитку саксофонового мистецтва в Україні та з'ясовано плідні зв'язки китайських віртуозів-саксофоністів з українською школою виконавства на цьому інструменті.

Практична новизна отриманих результатів. Надані матеріали та висновки магістерської роботи мають концепційне значення почасти історії становлення саксофонового виконавства у Китаї і можуть бути задіяними в навчальних дисциплінах «Історія світової музичної культури», «Методика гри на саксофоні», «Виконавська інтерпретація», «Феноменологія особистості» для бакалаврів та магістрів спеціалізації «музичне мистецтво естради та джазу»

Апробація роботи відбувалась на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики під час звітів та під час участі у вузівській конференції «Магістерські читання-2023» січень 2023 року (тема доповіді «*Консерваторії Китаю у становленні сучасної національної школи сольного виконавства на саксофоні: осередки, персоналії*»).

Структура роботи. Магістерська робота містить Вступ, два основні розділи (5 підрозділів) та Висновки. Список використаних джерел налічує 56 позицій (з них 23 – іноземними мовами).

Вступ відповідає за дефініції магістерської роботи, обумовлені темою дослідження, постановкою проблеми (концепцією). Поставлена мета і завдання обумовлюють структуру дослідження.

Розділ 1 містить історіографічна база, присвячена вивченню європейського виконавства на саксофоні, оскільки саме тут було започатковано цей вид музикування.

У підрозділі 1.2 викладено теоретичні концепти дослідження, зокрема, «виконавська школа».

Другий розділ магістерської роботи скерований на розкриття основної мети – пізнання історії становлення та розвитку китайської школи сольного виконавства на саксофоні.

Висвітлено хронологію виникнення освітніх програм з навчання гри на інструменті у консерваторіях Китаю, акцентовано увагу на діяльності провідних найяскравіших представників сольного виконавства починаючи з 1990-х років, які сформували свої школи в Шанхаї, Пекіні, Сичуані та ін. містах країни. Розкрито значення західної, американської та європейської, виконавської традицій та визначено специфічні риси національної методики навчання гри на саксофоні.

Останній підрозділ 2.3 присвячений окремим аспектам виконавських зв'язків саксофоністів Китаю з українською музичною культурою.

РОЗДІЛ 1 САКСОФОН ЯК АКАДЕМІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

1.1. Історіографія питання

Спираючись на існуючі наукові джерела щодо виконавства на саксофоні, можна означимо певні етапи історії органології, еволюції та технічно-виразового потенціалу цього чудового

В історії саксофона, як одного з наймолодших музичних інструментів, безперечний інтерес викликає питання про його генетичий зв'язок з іншими духовими музичними інструментами. Музичні майстри Західної Європи робили спроби конструювати інструменти, в яких би збудження повітряного стовпа в конічній трубці викликалося б за допомогою одинарного язичка. Найперший інструмент такого типу виготовлений у 1807 році французьким годинниковим майстром Дефонтенелем. Цей інструмент найчастіше згадується в різній зарубіжній літературі як один з попередників саксофона. Він являв собою грубо виточену з дерева трубку з розміщеними на ній тринадцятьма клапанами, з подібним до кларнетового мундштуком, з дещо відігнутою назад мундштучною трубкою та з сильно загнутим вгору і вперед раструбом. Єдиний екземпляр цього інструменту зберігається нині в музеї Паризької консерваторії.

На вигляд винахід Дефонтенеля нагадує саксофон, але на відміну від нього має циліндричний канал. Ця характерна деталь була невідома до тих пір, поки практичний експеримент німецького музиканта Д. Кула, проведений ним у 1930-х роках, не встановив, що при передуванні інструмент Дефонтенеля дає інтервал дуодециму, так само як кларнет, а не октаву, і є по суті попередником сучасного бас-кларнета [174]. На користь цього можна привести пояснення англійського музикознавця Ф. Рендала, який також досліджував музичних попередників саксофона: «Вороги Сакса, а їх в Парижі у було багато, знайшли у примітивному дерев'яному інструменті, виготовленому годинниковим

майстром з Ліз'є Дефонтенелем, прототип саксофона. Звичайно, мундштук його, як у кларнета, зручно згинається до губ виконавця, а перевернутий раструб і конічний зовні ствол, роблять його схожим на саксофон» [цит. за: Переверзев 177].

У 1820 році шотландський майстер У. Мейклом винайшов каледоніку, що наближалася своїм матовим звучанням до саксофона. У подальшому він передав його для удосконалення англійському майстрові дерев'яних духових інструментів Д. Буду, який завдяки змінам конструкції і раструба, зігнутого їм під кутом 80 градусів, перетворив каледоніку в дещо інший за формою і звучанням інструмент. Так народився аль-фагот – дерев'яний інструмент, покритий темно-коричневою фарбою, з конічною внутрішньою формою ствола.

Версія про гібрид цих двох інструментів є офіційно прийнятою. Саксофон дійсно об'єднав в собі багато звукових властивостей як сімейства мундштучних інструментів, так і особливості звучання дерев'яної оркестрової групи. Саксофон ріднить з офіклеїдом виготовлена з металу конічна трубка і наявність розвиненої системи клапанного механізму, а з бас-кларнетом – дзьобоподібний мундштук і зігнутий у формі курильної трубки ствол. У існуванні між цими інструментами родинного зв'язку переконує нас і перший опис саксофона, наданий Гектором Берліозом у статті «Музичні інструменти А. Сакса», в якій підкреслюється, що «дітище» Сакса, має подібність із зовнішньою формою офіклеїду і з мундштуком бас-кларнета, і що йому дісталися від природи, технічні і звукові можливості інструментів низького регістра. Можемо підсумувати, що саксофон, народжений блискучим талантом А. Сакса, сконцентрував в собі окремі якості інших духових інструментів і став родоначальником нового інструментального сімейства.

Саксофон був винайдений бельгійцем Антуаном-Жозефом Саксом, який відомий як Адольф Сакс. Він пройшов значний шлях. Так, у 1834 році кларнета in B німецької системи, який Сакс обладнав двадцятьма чотирма

клапанами, дуже зручно розташували їх на стволі інструменту. Новий кларнет Сакса був схвалений музикантами і удостоєний на Брюссельській промисловій виставці 1835 року почесної грамоти, а в 1840 році винахідник отримав за його реформу патент. У 1837 році Сакс представляє басовий кларнет Брюссельському філармонічному товариству, журі якого без усіляких сумнівів вирішує офіційно ввести цей інструмент до штату симфонічного оркестру.

Роботи по вдосконаленню традиційного кларнета in B, бас-кларнета, а також сопрано-кларнета і кларнета системи Т. Бьома принесли допитливому майстрові не лише перші нагороди, патенти, популярність, але й створили теоретичну і практичну базу його подальшим пошукам. Саме тоді і зародилася у Сакса ідея створення духового інструменту з абсолютно новими інструментальними характеристиками. Порівнюючи співвідношення тембрів і силу звучання оркестрових груп, він «подумав про посередника з характерними особливостями звучання дерев'яних і мідних духових інструментів, який не міг би заглушити слабких, але і був би на рівних із сильними, – про це пише Kastner G. [171] *Methode complete et raisonnee de saxophone famille complete et nouvelle d'instruments de cuivre a l'anches.* — Paris, 1845. P. 22.]. Як же назвати новий інструмент? Мабуть, просто – саксофон, тобто «звук, знайдений Саксом». Можливо, так воно і було. Сакс, на жаль, не залишив яких-небудь відомостей про цей експеримент. «Так викликане його генієм осяяння дало можливість застосувати принцип вібрації цього типу інструментів до нової... форми мідного духового інструменту, який став одним з кращих і, без сумніву, найоригінальнішим його винаходом», – писав бельгійський музичний критик, композитор і педагог Франсуа Фетис [169].

Однак основна робота зі створення нового інструменту була у Сакса ще попереду. За деякими відомостями його ідея народилася задовго до 1842 року. Ще Шарль Сакс стверджував, що син винайшов саксофон вже у 1838 році, що викликало у 1847 році цілу серію полемічних статей на сторінках газети

«Belgique musical». Але дискусія, що спалахнула, так ні до чого і не призвела. Не виключено, що А. Сакс почав займатися розробками конструкції майбутнього саксофона ще в ті роки і, можливо, комусь розповідав про це. Мабуть, задуми сина якимсь чином дійшли і до батька Сакса. Проте сам А. Сакс у цій полеміці не приймав участі і не залишив жодних документальних роз'яснень. Тому, погоджуючись із думкою багатьох провідних вчених-музикознавців, ми вважаємо датою народження саксофона 1842 рік.

Г. Берліоз запросив Сакса на прослуховування в консерваторію. У присутності численної аудиторії, серед якої були імениті композитори Ф. Обер, Ж.-Ф. Галеві, Г. Доніцетті, Е. Моні та інші, Сакс грав на своїх нових інструментах. Гаetano Доніцетті, прослухавши виступ Сакса, відразу ж запропонував йому місце в оркестрі в якості соліста на бас-кларнеті. Власне, Сакс був не проти цього, але музиканти, дізнавшись про надану винахідникові честь, поставили ультиматум: «Якщо буде Сакс, не буде нас» [166]. Це поклало початок боротьбі, яку вела проти Сакса консервативна частина французьких музикантів і конкуруючі фабриканти, впродовж усього життя винахідника. Після повернення Сакса в Брюссель «Journal des Debats politique et littéraire» від 12 червня 1842 року опублікувала статтю Г. Берліоза «Музичні інструменти А. Сакса», що розповідала читачам про успіхи і творчі плани молодого бельгійського винахідника.

Як знавець музичних інструментів Берліоз дає коротку, але влучну характеристику майстрові-новаторову: «Це людина проникливого, чіпкого, світлого розуму, наполеглива і тверда в будь-якому випробуванні. Він одночасно математик, акустик, чеканник, ливарник і токар. Він вміє і думати, і робити – вигадує і сам же виконує». Та все ж предметом особливо захоплених відгуків композитора став саксофон. Він написав: «Саксофон, названий так за іменем винахідника, є мідним духовим інструментом, досить схожим по своїй формі на офіклеїд, але забезпечений дев'ятнадцятьма клапанами. На ньому грають не так, як на інших мідних мундштучних інструментах, а за допомогою

мундштука, подібного до мундштука бас-кларнета. Таким чином, саксофон може вважатися родоначальником нової сім'ї язичкових мідних інструментів. Його діапазон складає три октави, починаючи з нижнього звуку сі-бемоль і до верхнього звуку фа. Його аплікатура приблизно така ж, як аплікатура флейти і другої октави кларнета. Що стосується звучання, то його природа така, що я не знаю жодного інструмента низького регістра, вживаного нині, який міг би в цьому відношенні з ним зрівнятися. Саксофон – це інструмент з повним, приємно вібруючим, величезним по силі і піддатливим пом'якшенню звуком. Він значно перевершує, на мій погляд, низькі звуки офіклеїда відносно їх точності і стійкості. До того ж характер звучання саксофона абсолютно незвичайний і несхожий ні на один з тембрів, які можна почути в сучасному оркестрі, якщо не враховувати якоюсь мірою, низькі звуки мі і фа бас-кларнета. Завдяки наявності тростини саксофон може легко посилювати і послаблювати звучання. У верхньому регістрі він відтворює хвилюючі, вібруючі звуки, які можна було б успішно використовувати для посилення мелодійної виразності. Ймовірно, цей інструмент ніколи не буде придатний для гри швидких пасажів і складних арпеджіо – але інструменти низького регістра і не призначені для легких переходів. Тому, ніж жалкувати про це, краще радіти тому, що неможливо буде зловживати саксофоном і порушувати величний характер його звучання, виконуючи на інструменті музичні дурниці».

Таким чином, Берліоз одним із перших звернув увагу європейських музикантів на роботу талановитого бельгійського майстра, передбачивши таким чином успішне майбутнє саксофона. Так чи інакше, але з легкої руки композитора популярність Сакса і його інструменту переступила межі Бельгії. Ця блискуче написана стаття відкрила першу сторінку у біографії саксофона.

Традиції камерно-ансамблевої музики за участю саксофона сягають своїм корінням ще 40-х років XIX століття: тоді, у 1844 році, саксофон вперше був включений Г. Берліозом до партитури «Священного хоралу» – твору для

секстету духових інструментів. Незабаром його шляхом пішли й інші композитори: з'являються «Квінтет для трьох кларнетів і двох саксофонів» А. Адама, «Великий секстет для шести саксофонів» Г. Кастнера, та «Каприс і варіації для змішаного ансамблю» Ж. Арбана.

З розвитком виразних засобів саксофона, його технічних можливостей, композитори широко стали застосовувати цей інструмент і в інших камерних ансамблях. Твори такого напрямку присутні у творчості видатних композиторів Ч. Айвза, П. Хіндеміта, Ж. Ольбрука, Е. Віла Лобоса, А. Онеггера, Д. Мійо, А. Веберна та інших. Багатством виразних засобів виділяються також партії саксофона і в творах сучасних композиторів – згадаємо, наприклад, квартети Ж. Рюєффа, М. Леграна, Л. Флоренцо.

Першими відчули оркестровий тембр саксофона і сміливо ввели цей інструмент в оперно-симфонічні партитури видатні французькі композитори минулого століття – Г. Берліоз, А. Тома, Ж. Бізе, Ж. Массне, Л. Деліб, К. Сен-Санс, Дж. Мейєрбер, Г. Шарпантьє, В. д'Енді та інші. Виділяючи природні мелодійні можливості інструменту, вони досить обмежено використовували його технічний арсенал. Звідси і нечисленні приклади яскравих соло. Ранні зразки оркестрових партій ми знаходимо у Г. Кастнера в опері «Останній цар Іудеї» (1844), у Г. Берліоза в опері «Взяття Трої» (1858), у американського композитора У. Фрайя в його «Різдвяній симфонії» (1853). Відкрита цими композиторами нова оркестрова палітра побудила й інших романтиків звернутися до цього інструменту. Саксофон був використаний Дж. Мейєрбером в опері «Африканка» (1864), К. Сен-Сансом в кантаті «Весілля Прометея» (1867) і опері «Генріх VIII» (1882), Л. Делібом в балеті «Сільвія» (1876), Ж. Массне в операх «Король Лахорський» (1877), «Іродіада» (1881), «Вертер» (1886), А. Тома в операх «Гамлет» (1886) і «Франческа да Ріміні» (1882), Г. Шарпантьє в сюїті «Враження про Італію» (1889) і в симфонічній поемі «Життя поета» (1892). З усіх різновидів саксофона митці зверталися в основному до сопрано, альту і баритона. Композитори виділяли з

тембрової палітри інструменту, приглушені, трохи матові тони, просвітлені лише в соло, поєднували його з іншими інструментами, найчастіше зі струнними, використовували в дублюваннях мелодії і вокального голосу.

Найчастіше сольні епізоди з використанням саксофона відтворювали лірико-епічні музичні образи. Показовим у цьому відношенні є, наприклад, соло альтового саксофона в другому акті опери А. Тома «Гамлет», яке вимагає від виконавця тонкого виразного фразування. Інший, що став вже хрестоматійним, приклад – це зворушливе і чарівливе соло саксофона-альта в Прелюдії з першої сьїти Ж. Бізе «Арлезіанка». Композитора тут зацікавили передусім такі якості інструменту, як барвистий і соковитий тембр та здатність саксофону наблизитися своїм звучанням до людського голосу.

Безумовно, саксофон явно поступався іншим духовим інструментам в різноплановості інтерпретації в оркестрі того часу і тому зарекомендував себе в основному як проникливий лірик. У втіленні творчих задумів композиторів-романтиків саксофон грав дуже невелику роль, однак саме вони першими спробували вивести його з тісних рамок музики для духового оркестру. Не створивши для нового інструменту сольну і ансамблеву літературу, композитори-романтики, тим не менш багато в чому передбачили подальший його розвиток в різних жанрах і формах музично-інструментального мистецтва.

Не можна також сказати, що на початку ХХ століття помітно змінилося відношення до саксофона. Інструмент так і не закріпився в симфонічному оркестрі, оскільки існувала непевність відносно його становища в групі дерев'яних духових інструментів. Боязкий, але новаторський крок в трактуванні саксофона зробив спочатку Ж. Массне, коли включив в партитуру свого «Героїчного маршу» (1879) два саксофони сопрано, два альти, два баритони і контрабас. Група саксофонів своїм незвичайно барвистим і емоційним звучанням зацікавила такого великого симфоніста, як Р. Штраус. Незважаючи на умовляння друзів не включати саксофони в «Домашню

симфонію» (1903), зважаючи на відсутність гарних виконавців, композитор все ж зробив сміливий крок в реалізації свого задуму. М. Равель також включив саксофон в інструментовку фортепіанного циклу М. П. Мусоргського «Картинки з виставки» (1922), і у власний твір «Болеро» (1928). У цій ефектній оркестровці композитор використовує як мелодійні голоси відразу три саксофони – сопраніно, сопрано і тенор. Своєрідне звучання кожного з них надає музиці темброву витонченість.

Визначні партії саксофона створили також такі майстри сучасного музичного мистецтва, як Ч. Айвз в Симфонії № 4 (1916), Е. Саті в балеті «Парад» (1917), Б. Барток в балеті «Дерев'яний принц» (1916) та в сюїті «Сільські сцени» (1927), В. д'Енді в опері «Легенда про св. Христофора» (1920) і в симфонічних варіаціях «Поема берегів» (1921), Д. Мійо в балеті «Створення світу» (1923) і в сюїті «Лондонський карнавал» (1937), З. Кодай в сюїті з опери «Харі Янош» (1927), Дж. Гершвін в Рапсодії в стилі блюз (1924) і в сюїті «Американець в Парижі» (1928), А. Шенберг в опері «З сьогодні на завтра» (1929), П. Хіндеміт в операх «Кардильяк» (1926), «Туди і назад» (1927), «Новини дня» (1929) і в Симфонії in B (1951), А. Онеггер в ораторії «Святий Іоанн» (1938), Б. Брітен в Симфонії-реквіємі (1940), Ж. Ібер у Святковій увертюрі (1942) і в балеті «Мандруючий лицар» (1950), в симфонії «Морська» (1955), Е. Віла-Лобос в сюїтах «Шоро» (1920 – 1929), А. Берг в Концерті для скрипки (1935) і в опері «Лулу» (1935), А. Жоліве в Концерті для труби № 2 (1954). [58]

Таким чином можна зробити висновок, що європейська, і особливо французька, музична культури мали значний вплив на формування і розвиток мистецтва гри на саксофоні у XIX – XX столітті. Неперевершені зразки музичних композицій та оркестрових соло створених європейськими композиторами окреслили подальшу мистецьку лінію розвитку виконавства на цьому інструменті. А створена та ґрунтовно досліджена теоретико-

методологічна база, стала основою для заснування перших класів саксофону, не лише за кордоном, але і на вітчизняних теренах.

Д.Зотов у дисертаційному дослідженні зробив висновок стосовно ролі французької школи гри на саксофоні: «Відмінними рисами сучасної французької саксофонові школи слід вважати:

1) високий рівень виконавської майстерності викладачів класу саксофона та застосування цих навичок у навчальному процесі – традиція часів А. Сакса, щодо неперервної передачі керівництва класом «від професора до професора»;

2) розробку нових методичних підходів до саксофонові гри, створення нових вправ та етюдів; пошук і застосування у виконавській практиці нових засобів виразності» [с.185].

Для того щоб перейти до розгляду китайської школи гри на саксофоні, їх внеску у розвиток цього виду творчості, слід осмислити категорію «виконавська школа».

1.2. Поняття «виконавська школа» як концепт когнітивного музикознавства

В українській науковій школі є напрацювання стосовно теорії музичного виконавства. Так, Ж.Дедусенко в своїй дисертації виробила музичну універсалію, яку можна трансплантувати на інший матеріал в пошуках специфіки інших інструментів. Вона пише: Термін «виконавська школа» відбиває загальнонаукові уявлення про школу як категорію наукології «... способи існування наукових знань та їх трансляції» [5, с. 5]. Автор терміну відзначає головну функцію цієї інституції: «...школа <...> особливий тип комунікації, який здійснюється у синкрезі двоєдиного процесу створення та навчання творчій діяльності» [там само].

Як атрибутивні ознаки школи вирізняють особливі типи міжособистісних зв'язків, «специфічні форми колективності», у зв'язку з чим, виникає необхідність адаптації поняття «колективності» в контекст виконавства [там же]. В результаті автор пропонує наступну дефініцію колективу у виконавстві: «... реально чи віртуально існуюча спільність суб'єктів, об'єднаних системою нормативів, які організують їхню діяльність у певних історичних умовах, а також міжособистісним спілкуванням в усній та письмовій, вербальній та невербальній формах» [там само]. Іншими словами, школа у виконавстві є продуктом колективної діяльності, що відноситься до конкретних шкіл виконавців певної спеціалізації. У цьому вся аспекти слід характеризувати загальні закономірності виконавсько-педагогічного колективу через єдність «технології» і «творчості», і особливий спосіб інструментального втілення – власне інструмент, що відрізняє фортепіанну школу (наприклад, від шкіл гри на духових інструментах). Моноінструментальна природа саксофону як способу музикування провокує «... наявність єдиної програми пізнання інструменту, під якою слід розуміти *напрацьовану систему нормативів*, що містить, як первинні компоненти гри на саксофоні (виконавської діяльності), так і художні завдання (організація роботи над твором та концертний виступ) [там само, с. 6].

Виконавська школа є відображенням сталих правил та закономірностей системи навчання певної країни, й відповідного часового періоду та передача їх індивідууму з метою виховання професійного високоосвіченого музиканта. В. Сумарокова визначає виконавську школу як «... напрям, пов'язаний єдністю основних поглядів, спільністю чи спадкоємністю принципів і методів навчання, що забезпечують удосконалення професійного досвіду, який містить діалог: композитор – виконавець» [88, с. 38]. Основними ознаками наданої дефініції є сукупність наступних рис: «наявність традицій, їх використання та розвиток у формі передачі досвіду; наявність методу й

методик, що дозволяють передавати досвід найпродуктивніше; наявність репертуару, що сприяє художньому і технічному вдосконаленню виконавської майстерності та інструментарію» [там само].

Безумовно, впровадження зазначених критеріїв у процес музичної освіти неможливе без спеціально орієнтованої системи вищих навчальних закладів. Цю роль відіграє консерваторія (академія, університет) як осередок наукових знань, що «... передбачає накопичення, збереження і трансляцію професійного, творчого за суттю, досвіду в умовах спеціалізації видів музичної діяльності, різноманітних міждисциплінарних зв'язків і багатосуб'єктного міжособистісного спілкування» [36, с. 12] та своєю діяльністю надає практичного сенсу процесу якісного зростання світового музичного мистецтва.

Висновки до Розділу 1

Характеризуючи в цілому творчу діяльність Адольфа Сакса, можна сказати, що будучи одним з видних представників західноєвропейських музичних майстрів і діячів культури другої половини XIX століття, він зробив, по суті, справжній переворот у виробництві духових інструментів, набагато випередивши тим самим свій час. Конструкція саксофона увібрала в себе переваги так званої, бьомовської механіки, але з тими змінами, які вимагали особливості будови саксофона. З розвитком саксофон піддавався неминучим конструктивним варіюванням, які однак, не зачіпали основу початкової моделі Сакса, а лиш доповнювали її в деталях. Щоб поліпшити звукові якості інструмента, а також розширити його технічні можливості, фірми-виробники дещо збільшують в об'ємі канал саксофона, модифікують мундштук і, як наслідок цього, вдосконалюють клапанну механіку, але не змінюють основу – клапанну звуковисотну концепцію інструмента, розроблену автором, тим

самим визнаючи ту досконалість яка була створена вже понад сто шістдесят років назад.

РОЗДІЛ 2 НАЦІОНАЛЬНА ШКОЛА СОЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА НА САКСОФОНІ У КИТАЇ

2.1. Історичні передумови становлення і розвитку саксофонового мистецтва: осередки, персоналії

Завдання цього розділу відповідає основному спрямуванню наукової проблематики магістерської роботи та базується на розкритті ролі національних осередків Китаю та провідних діячів виконавців-викладачів гри на саксофоні в історичній перспективі.

Після політичних та культурних реформ Китаю 1980-х років саксофон, що до цього перебував на маргіналіях музичної культури, нарешті знов стає доступний широкому загалу, символізуючи нову хвилю політичних та творчих свобод нового суспільства. Інструмент, що був тривалий час був фактично заборонений, тепер активно залучався у різні музичні стилі і жанри, ставав повноправним учасником інструментальних колективів, і, нарешті, доступним стало професійне навчання гри на інструменті [Рокрус, 2018, с. 172].

Перший набір саксофоністів, бажаючих отримати освітній ступінь у сфері музики, розпочався із започаткування факультету естрадного мистецтва в Шеньянській консерваторії на початку 1990-х років. Саме тоді консерваторія міста розпочала приймати заявки від вступників на щойно відкритий факультет, одночасно розшукуючи професіоналів, які могли б навчати мистецтву гри на саксофоні, гітарі, бас-гітарі та інших інструментах джазової спрямованості. Закінчивши навчання того самого року, саксофоніст-соліст Лью Янь розпочинає свою викладацьку кар'єру на виконавському факультеті, стаючи фактично першим професором з класу саксофону у Китаї.

Хоча освітня програма згаданого факультету скоріше стосувалася естрадної музики, а не джазу, утім, набір освітніх компонентів передбачав вивчення багатьох музичних стилів, жанр і форм західної музики, ставши

фактично першим кроком на шляху до джазової освіти інструменталістів в країні. Названа освітня програма, хоча й була фактично ластівкою професійного навчання гри на саксофоні в Китайському університеті, однак не була виключно виконавською, оскільки навчання гри на саксофоні було лише одним з освітніх компонентів, а кваліфікація присуджувалася за спеціальністю у галузі естрадної музики загалом. Студенти опановували також гру на інших інструментах та вивчали джазову композицію.

Натомість, освітня програма, започаткована у 1997 році у консерваторії Сичуаня пропонувала в першу чергу кваліфікацію соліста-виконавця на саксофоні, навчання концентрувалося виключно на виконавській майстерності та методиці викладання гри на саксофоні. Викладачем по класу саксофона у Сичуані став Лі Юйшен (Li Yusheng), випускник консерваторії 1982 року, один з найяскравіших представників сучасної школи гри на саксофоні в Китаї та за його межами (Hanafusa, 2010: 45).

Ще одна варта уваги освітня програма, що означила започаткування джазової школи саксофонного виконавства 1990-х–2000-х років, була відкрита у той самий період в консерваторії Шанхая. Викладачем по класу саксофона став Чжан Цзяолу, найвідоміший та самобутній представник джазового виконавства з часів відродження стилю у середині 1980-х років. Вихований на кращих зразках західної джазової музики, Чжан Цзяолу вивчав в консерваторії Шанхая мистецтво гри на кларнеті, перш ніж вступив до Бостонського університету музики для отримання ступеня магістра з гри на саксофоні. 2002 року він повертається до Шанхая, викладаючи в консерваторії, організовує Китайський джазовий конкурс консерваторії Шанхая у 2007 році, що з 2012 проходить кожні 2 роки, а також регулярно проводить майстер-класи та керує літньою джазовою школою.

Підхід Чжан Цзяолу до викладання професійних засад мистецтва гри на саксофоні полягав, першочергово, у примноженні популярності інструмента

та виконавської потужності молодих саксофоністів з метою сформувати висококласних інструменталістів. В цілому ж, навчання естрадної музики і джазу у Шанхайській консерваторії наслідувало модель музичних університетів США.

Випускник елітарного американського музичного вишу, Чжан Цзаолу навчав студентів мистецтву імпровізації за посібниками та хрестоматіями, укладеними американськими авторами (приміром, “Велика американська збірка соло-мелодій”). Відбувалося ознайомлення китайської молоді з еталонними зразками сольного саксофонного виконавства по записах Джона Колтрейна, Чарлі Паркера та Лестера Янга. Імплементуючи підходи та методику, засвоєну під час навчання в Бостоні, він разом з тим, вітав експериментальну творчість молодих авторів для саксофона соло. Крім того, він власноруч і дуже талановито зробив чимало аранжувань та сольних п’єс для свого улюбленого інструменту, залучаючи до своїх композицій мотиви та лексеми традиційної китайської музики (про це пише дослідник Покрус [(Pockrus), 2018: с. 143].

Щодо класичної школи гри на саксофоні, то її формуванню та подальшому розвитку у той самий період китайська музична культура завдячує канадському саксофоністові Полу Броді, що на запрошення уряду прибув до Китаю із сольним концертним турне на початку 1990-х. Фактично, це був перший візит саксофоніста-професіонала з туром по великих містах Китаю. Окрім концертів у Пекіні та Шанхаї, П. Броуді за два роки провів серію майстер-класів для сукупно більш ніж 500 азійських саксофоністів, у тому числі з Тибету та Монголії, записав низку творів з китайським оркестром Народної визвольної армії. Натхненний репортажами про концертне турне майстра, Лі Юйшен, на той момент викладач традиційних інструментів в консерваторії Сичуана, наважується на знайомство, що в перспективі 5 років

призвело до появи саксофонного класу в консерваторії Сичуана. Творчий шлях Лі Юйшена заслуговує окремої уваги.

Народжений в провінційному містечку, наприкінці 1970-х Лі Юйшен навчався мистецтву гри на традиційному духовому інструменті сона (або лаба) в консерваторії Сичуана, де з 1982 і викладав сона. Грати на саксофоні він почав у тридцять років, опановуючи техніку самотужки, аж до згаданої доленосної зустрічі з Полем Броуді. З 1992 по 1996 він навчається у майстра в Королівській музичній академії в Торонто. Близьку закінчивши навчання та отримавши ступінь магістра з гри на саксофоні, він повертається до Китаю, отримавши посаду професора за фахом у Сичуані. Пізніше він організовує разом з Юдженом Россо Світовий саксофоновий конгрес, що стає рушійною силою розвитку виконавства на інструменті як в Китаї, так і за його межами. З початку нульових він регулярно проводить літню школу, майстер-класи та освітні семінари для молодих саксофоністів, зосереджуючись на класичному саксофоні (Li Yusheng, 2007: 101).

Нарешті, сучасний етап розвитку виконавського мистецтва саксофоністів у Китаї неможливо уявити без Центральної консерваторії Пекіна, флагманського музичного вишу країни. У 2000 році клас саксофона тут відкриває Лі Манлонь, який до того навчався гри на кларнеті у класі видатного Тао Чжунцзяо в тій самій консерваторії. Інтерес до саксофону у виконавця виник у середині 1980-х років після прослуховування виконання популярної музики кимось з музикантів мульти-інструменталістів. З того часу Лі Манлонь присвятив себе гри та викладанню мистецтва гри на саксофоні, фокусуючись передусім на камерній музиці та малих духових оркестрах, у тому числі виключно саксофонових ансамблях, за яким він вбачав майбутнє розвитку жанрів саксофонної музики. На його думку, не лише сольний тембр, але й колоритна барвистість та пишність звучання саксофонових ансамблів здатна завоювати прихильність сучасного слухача {Ци, 2017: с. 42}.

Названі вище професійні музичні осередки заклали фундамент сучасної виконавської школи сольного саксофону в Китаї. На теперішній час отримати кваліфіковану освіту та освітній ступінь за фахом саксофон можна у провідних музичних закладах країни: Центральній консерваторії Пекіна, Тяньжинській консерваторії, музичних академіях Шанхая, Сичуаня, Уханя та Шеньяна. Виконавські традиції, закладені на початку 90-х років минулого століття, продовжують нове життя у діяльності наступної генерації виконавців та педагогів. Більшість з них вищу музичну освіту отримувала в США та Західній Європі, повернувшись в Китай для продовження виконавської кар'єри та викладання.

Серед представників нової генерації особливо вирізняються своїм виконавським рівнем Гао Чин, Цжи Льян та Янь Тонь.

Гао Чин отримав ступінь магістра у Джеймса Хьюліка в університеті Пітсбурга, грою якого захопився під час китайського турне майстра у 2022 році. Нині Гао Чин обіймає позицію доцента на виконавській кафедрі в університеті Трумана, регулярно проводить майстер-класи в Китаї та США.

Цжи Льян – випускник Лі Манлоня у Пекіні, згодом навчався у Франції у Ніколя Проса, а ступінь магістра отримав в консерваторії Парижа в класі Клода Деланже у 2011 році, нині ж є активним концертуючим саксофоністом, проживає у Шеньяні. Нарешті, Янь Тонь, дійсний професор класу саксофона у Пекінській консерваторії з 2011 року, навчався у Франції (консерваторія Бордо, клас Марі-Бернадет Шарьє) та у Швейцарії (Лозанна, клас П'єра-Стефана Може).

Важливим є те, що освітня модель китайських консерваторій хоча і наслідує переважно американську та європейську школи, втілюючи преференції викладачів, утім, стійкою є й інша тенденція. Її особливості стають очевидні на прикладі репертуарної політики. Так, хоча навчальний репертуар саксофоністів останніх десятиліть переважно складали такі твори

як Соната Поля Крестона, Камерне концертино Жака Ібера, Фантазія Вілла-Лобоса, а методика викладання базується на класиці європейської школи, утім, адаптуючи західні методики, китайська школа поволі формує й оригінальний національний стиль. За останні десятиліття з'явилася велика кількість музичних творів для саксофона соло, створена професіональними виконавцями, що поєднує західну стилістику та національні мотиви, або ж відтворює ладову специфіку традиційної музики Китаю (Чень, 2016: 104).

Генеральна тенденція – аранжування фольклору, народних пісень для саксофона соло та в ансамблевих формах. Численні аранжування представлені в доробку згаданого виконавця і педагога Лі Манлоня. Не менш важливою є акцентуація саме практичного аспекту навчання гри на інструменті, що вирізняє китайську школу від американської, де, до прикладу, вкрай важливою складовою є теорія музики.

Виникнення в Китаї на початку 1990-х років класів та освітніх програм з навчання гри на саксофоні, як на факультетах естради і джазу, так і на класичних виконавських факультетах консерваторій, забезпечило інституалізацію освіти для нової генерації виконавців-інструменталістів. Особливістю національної моделі освіти стала поступова адаптація західних стандартів школи європейської генези, як американської, так і європейської, оскільки більшість викладачів-саксофоністів отримували освіту закордоном, а відтак їхні особисті вподобання, засвоєні під час навчання в Європі та США, транслиювалися студентам в класі консерваторій Шанхая, Пекіна, Синчуаня. Разом з тим, поряд із наслідуванням та адаптацією європейських методик, виразнішою стає тенденція втілення національних музичних традицій в процесі навчання гри на саксофоні, що провокує появу низки сольних та ансамблевих жанрів перекладень, аранжувань народної музики, інструктивних матеріалів, заснованих на лексиці традиційної музики Китаю. Подібний синтез та симбіоз двох великих музичних традицій є загалом виразною ознакою

сучасного інструментального виконавства в Китаї і потребує подальшого теоретичного вивчення як феномен, що презентує поєднання різних типів музичного мислення.

Викладачем по класу саксофона у Сичуані став Лі Юйшен. Народжений в провінційному містечку, наприкінці 1970-х Лі Юйшен навчався мистецтву гри на традиційному духовому інструменті *сона* (або лаба) в консерваторії Сичуана, де з 1982 року став викладати. Грати на саксофоні він почав у тридцять років, опановуючи техніку самотужки, аж до згаданої доленосної зустрічі з Полем Броуді.

З 1992 по 1996 роки – навчання у майстра в Королівській музичній академії в Торонто. Близьку закінчивши навчання та отримавши ступінь магістра з гри на саксофоні.



Лі Юйшен повертається до Китаю, отримавши посаду професора за фахом у Сичуані. Пізніше він організовує разом з Юдженом Россо Світовий саксофоновий конгрес, що стає рушійною силою розвитку виконавства на інструменті як в Китаї, так і за його межами. З початку 200-х він регулярно проводить літню школу, майстер-класи та освітні семінари для молодих саксофоністів.

Мотивація Лі Юйшена як виконавця та викладача полягала на бажанні розвіяти міф, що склався стосовно виразових обмежень саксофону та його

тембру інструмента в Китаї до 1990-х років. За спостереженням дослідників, саксофон історично здебільшого використовувався як музичний супровід на китайських танцювальних майданчиках, тобто його звучання та стилістика були асоційовані виключно з естрадою і почасти джазом; на професійному рівні саксофоном до кінця 1990-х в Китаї фактично ніхто не займався, відтак і ступінь отримати в консерваторії за цим фахом було неможливо.

Щоб зламати стереотипний образ саксофону в музичній культурі, Лі Юшен виконує сольний речиталь у консерваторії Сичуаня, маючи на меті на прикладі сонати Поля Крестона якнайліпше презентувати виразові та технічні можливості сучасного саксофона як *академічного* інструменту. Після успіху з просвітницькою програмою, у 1997 він започатковує клас класичного саксофона у тій самій консерваторії.

Китайські та зарубіжні композитори Ян Баочжі, Ян Сяочжун, Го Юань, Ян Сіньмін, Мерилін Шурде, Джеффри Гувер, Джо Дюран склали для нього твори різного виконавського складу: для саксофону і скрипки, квартет саксофону, саксофон соло, сонату для саксофона та ін. Ці твори були вперше представлені квартетом саксофоністів (Лі Юйшеном, Ян Сяочжуном, Го Юанем та Ян Сіньмінем) на 15-й Всесвітній конференції саксофоністів у Бангкоку, у Музичній консерваторії Цинциннаті та Університеті Південного Орегону. У 2018 році разом із іншими викладачами саксофону в коледжах вони замовили твори для ансамблю саксофоністів "Western China Suite" та "Mountain High and Water Long" композиторам **Чен І та Сяо Ган**, а у 2018 році – для Ансамблю саксофонів Китайського університету.

На теперішній час отримати кваліфіковану освіту та освітній ступінь за фахом саксофон можна у провідних музичних вишах країни: Центральній консерваторії Пекіна, Тяньжинській консерваторії, музичних академіях Шанхая, Сичуаня, Уханя, Шеньяна.

Виконавські традиції, закладені на початку 1990-х років, продовжують нове життя у діяльності наступної генерації виконавців та педагогів. Більшість

з них вищу музичну освіту отримувала в США та Західній Європі, повернувшись в Китай для продовження виконавської кар'єри та викладання. Наступне завдання – простежити творчі шляхи наступних генерацій саксофоністів Китаю на ґрунті системного вивчення персоналій.

2.2 Антологія китайських виконавців на саксофоні: персоналії

ІНЬ ЧЖИФА – член Китайської асоціації музикантів, директор Китайської асоціації знаменитостей та голова Китайського товариства саксофоністів. Він навчився грати на кларнеті у молодому віці і був прийнятий до художньої трупи АСFTU у 1991 році. Радіопостановка та танцювальна музика, створені в період з 1985 по 1995 рік, були удостоєні Національної премії Міністерства культури. Його гра відрізняється чудовим звуком та майстерною технікою, а його учні неодноразово отримували нагороди на різних конкурсах. З 1991 по 2002 рік він написав і опублікував 19 монографій, включаючи «Курс самонавчання з саксофону» та «Курс виконання на саксофоні», опублікував 6 статей: «Вибір та застосування аплікатури саксофону», записав «Навчальний посібник з саксофону». "Курс самонавчання на саксофоні" був удостоєний Срібної нагороди (1995 році). «Курс виконання на кларнеті та саксофоні на двох плечах» отримав нагороду світової літератури «Золота нагорода за письмо».

«Курс виконання на кларнеті та саксофоні на двох плечах» був включений до програм «Сучасне мистецтво Китаю», автор-укладач видань «Літературно-мистецький словник знаменитостей», «Словник китайських музикантів та знаменитостей».



Се Цзіньці – відомий саксофоніст, заступник голови Товариства саксофоністів Китаю, нинішній головний саксофоніст оркестру Народно-визвольної армії Китаю, член Асоціації китайських музикантів, член Асоціації китайських музичних фестивалів, член редакційної колегії та суддя Китайської консерваторії. Нині він національний виконавець другого рівня та соліст військового оркестру Народно-визвольної армії.

Се Цзіньці народився у місті Луцюань, провінція Хебей, у травні 1963 року. У 1977 р. був прийнятий до оркестру Народно-визвольної армії Китаю. 1989 року він посів перше місце на першому конкурсі саксофоністів Армійського оркестру Народно-визвольної армії. Він був першим саксофоністом у Китаї, який провів сольний концерт.

Се Цзіньці є членом Міжнародної федерації саксофону. Він навчався грі на саксофоні у відомого саксофоніста Чена Чжифана та канадського міжнародного майстра саксофона Поло Боруді. Основними роботами є «Метод гри на саксофоні» (том 1 та 2), «Тільки самотнє серце», «Сім'я у рідному місті» та «Збірка всесвітньо відомих пісень на саксофоні» у співпраці з багатьма видавництвами. "Meditation", "Bumblebee Flying" та багато інших сольних альбомів, а також запис двох VCD-дисків "Saxophone Elementary Course" як доповідача і виконавця. Се Цзіньці відвідав Японію, Гонконг, Францію та інші місця для участі у фестивалях мистецтва.

У 1992 році як представник КНР він брав участь у 10-й Всесвітній конференції саксофоністів, яка проходила в Італії. Його видатний виступ був високо

оцінений вітчизняними та зарубіжними експертами та публікою. Се Цзіньці шість разів проводив сольні концерти і багато разів транслювався у прямому ефірі Центральним народним радіомовленням Китаю, а також виступав на CCTV, Beijing TV та Beijing Music Station. Його було запрошено на запис першого сольного альбому саксофону в Китаї та першого альбому китайських творів для China Radio International.

Основні статті: "Саксофон в Китаї" ("Saxophone Magazine"), «Про становище та розвиток саксофону в сучасній системі музичних інструментів» ("Музичні дослідження"), "Індивідуальне вивчення звуку саксофона" (Пекінська видавнича група Девіда Лібмана), "Практика розминки саксофона" (Стівен Мок, видавництво Sichuan University Press підручник (переклад): «Практика саксофонної гами» (Шанхайське видавництво музики), «Концерт 15 етюдів» (Xiaer Keshilan Sichuan Science and Technology Press), «50 просунутих етюдів саксофоном» (Guilakul Sichuan Science and Technology Press).

Читав лекції: «Звук саксофону», «Типи тремора саксофону та способи його використання», «Сюїта для саксофону та оркестру – визнання Арлекіна», «Соната для саксофону та фортепіано американського композитора Лоусона Лунде», «Руді Відофф і його спадщина людству», «Часті питання у виконанні саксофону», «Визнання класичних вінілових платівок, присвячених 200-річчю від дня народження Адольфа Сакса», «Лекції із творів для китайського саксофону», «Створюючи очі сонячного птаха», «Підбір та застосування документів у грі на саксофону» квартету саксофоністів.

и его наследие человечеству», «Часто задаваемые вопросы в исполнении саксофона», «Признание классических виниловых пластинок, посвященных 200-летию со дня рождения Адольфа саксофона», «Лекции из серии произведений по китайскому саксофону», «Создавая глаза солнечной птицы».



Лі Манлун народився в Пекіні в 1963 році. Випадково його відкрив і навчив Чжан У, відомий професор класу кларнета в Центральній консерваторії. У 13 років він був прийнятий до Центральної консерваторії музики для вивчення кларнету. Він навчався у професора Тао Чуньсяо і на «відмінно» закінчив оркестрове відділення Центральної консерваторії. З 1982 року Лі Манлун з великою інтенсивністю розпочав кар'єру саксофоніста. З 2000 року професор Лі Манлун по черзі працював як саксофоніст на оркестровому факультеті Китайської консерваторії, у Музичній школі Китайського університету Мінцзу, у Пекінському професійному коледжі традиційної китайської опери, в Пекінській консерваторії Чандао як професійний викладач саксофону. Крім того, Лі Манлун просував і популяризував у країні велику кількість чудових саксофонних сольних та ансамблевих творів. З майстрами саксофону Національної консерваторії у Парижі він просував китайських саксофоністів на більш високий рівень за допомогою міжнародного обміну та співпраці.



Ао Кун – доцент кафедри саксофону, старший наставник школи виконавських мистецтв Уханьської консерваторії. Майстер гри на саксофоні в Національній консерваторії в Барі "Нікколо Піччинні" (Італія). Офіційний виконавець французького саксофону Сельмера та американських дерев'яних трубок D'Addario. Провів понад 50 концертів в Азії, Європі, Австралії, у тому числі на впливових міжнародних фестивалях мистецтва ("Всесвітня конференція саксофоністів"), у відомих концертних залах ("Мельбурнський концертний центр"). Читав лекції у Консерваторії Ф.А. Бомпорті в Тренто, Італія, Наньянській академії мистецтв у Сінгапурі, Тайванському університеті Шичі, Наньчанському університеті, Педагогічному університеті Ханчжоу.



ЛИ ЧЖУНЬЮАНЬ – саксофоніст Філармонічного оркестру Шеньсі. Професор Ли Чжуньюань записав багато музики до фільмів для саксофону. Він викладає саксофон майже 30 років (з 1994 р.). У 2001 році він офіційно працював доцентом на кафедрі саксофону в Сіаньській консерваторії. Співзасновник та диригент Ансамблю саксофоністів Сіаньської консерваторії. Диригент Симфонічного оркестру середньої школи Сіань Тієї, член Асоціації музикантів провінції Шеньсі, представник французького відділення Vandoren China.



ВАН ЦІНЦЮАНЬ (1962) закінчив музичний факультет Академії мистецтв Народно-визвольної армії, виконавець другого рівня. Штатний викладач навчально-дослідної частини військового оркестру Народно-визвольної армії, музичного факультету Академії мистецтв Народно-визвольної армії та запрошений доцент кафедри оркестру Центральної консерваторії.

З 1981 до 1999 року він працював саксофоністом у військовому оркестрі. У 2000 році Ван Цінцюань прийнятий на роботу головним викладачем саксофону до Центральної консерваторії музики. Є консультантом із саксофону на фабрики духових інструментів у Пекіні, Шанхаї, Тяньцзіні та Даляні. За ці роки він записав з групою альбом духової музики "Сон у літню ніч", свій сольний альбом "Bee Flying", "The Love of the Coachman", що навчають відео з духової музики, VCD для вчителя саксофона та інші аудіо-візуальні матеріали.

ЯН ЦЗЯОЮЙ (нар. У 1992 році в провінції Хебей) за національністю хань. Саксофоніст Пекінського симфонічного оркестру, член асоціації хебейських музикантів, член асоціації духової музики провінції Хебей. Партія тенор у складі квартету саксофонів MecSaxo. Закінчив Музичну

консерваторію Тяньцзіня, Національну консерваторію Руана у Франції та Музичну консерваторію 13-го округу Паризької консерваторії.

Під керівництвом Лю Чжусі, Марка Сефферта, Крістіана Вірта Ян Цзяоюй отримав ступінь бакалавра гри на саксофоні, ступінь магістра французької німецької марки DEM та диплом виконавця. Виступав по всьому світу за участю багатьох музикантів та оркестрів, таких як Чжоу Лонг, Чен І, Клод Делангл, Вінсент Давид, Китайський філармонічний оркестр, Ганноверський філармонічний оркестр Німеччини, оркестр французької гвардії, симфонічний Руанський оркестр.

ЧЖОУ ЮН (народився 1982 року в місті Гуйян, провінція Гуйчжоу) - молодий китайський саксофоніст. У 2001 році він вступив на бакалаврат Центральної консерваторії музики під керівництвом викладача саксофона і виконавця Ван Цинцюаня. 28 липня 2017 року молодий саксофоніст Чжоу Юн у співпраці із засновником, директором і відомим диригентом Пекінського духового симфонічного оркестру паном Лі Фанфаном виконав "Птаха" японського композитора Тосіо Машіма.

СОН ШИЦЗЕ - член саксофонного комітету Національного коледжу, закінчив оркестрове відділення Музичної консерваторії Тяньцзінь 2012 року. У 2013 році він вступив до Музичної консерваторії Монпельє до Філіпа БРАКАРА, учасника ансамблевої групи DIASDEMA. У 2015 році посів четверте місце в категорії саксофон на французькому музичному конкурсі Lande. У 2016 році склав випускний іспит на отримання диплома DEM і диплома виконавця. У 2016 році він виграв золоту медаль першого Гонконзького міжнародного конкурсу духової музики. Того ж року його запросили провести спеціальний концерт з ансамблем саксофоністів Тяньцзіньської консерваторії в Концертному залі Тяньцзіня. У 2017 році брав участь у Симпозіумі з саксофону Національного університету, що проводився Уханьською консерваторією, і брав участь у сольному концерті викладачів

університету. У 2018 році брав участь у Всесвітній конференції саксофоністів у Хорватії з ансамблем саксофоністів Національного університету, а також провів концерт світової прем'єри Західної сюїти в Хорватському національному театрі.

ЛУ І народився 1989 року в провінції Чжецзян, національність хань) – майстер перформансу у Resachs у Франції. Він навчався у Олександра Дуазі, лауреата міжнародного конкурсу імені Адольфа Лонг Дай. Пізніше вступив до Версальської консерваторії під керівництво Вінсента Давида, іншого лауреата конкурсу Адольфа. Навчався у Цюрихському університеті мистецтв у професора Сакса Ларса Млекуша. 2018 року він виграв другу премію Цюрихського конкурсу сучасної музики. Концерти Лу І відбуваються у Франції, Швейцарії, Андоррі, Хорватії, Німеччині та багатьох інших країнах. Отримав два запрошення від Світового конгресу саксофоністів для участі у світових прем'єрах сучасних творів у Франції та Хорватії.

ЛУ ЯН – молодий саксофоніст, штатний викладач класичного та сучасного саксофону на факультеті популярної музики Чжецзянської консерваторії. У 2005 році вступив до Київської національної консерваторії музики (Україна). а у 2009 році отримав ступінь бакалавра класичного саксофонного виконання у Київській національній консерваторії музики.

У 2010 році отримав ступінь магістра музичної освіти. У 2008 році він став переможцем Міжнародного конкурсу молодих виконавців Walzerle та завоював золоту медаль для соло та срібну медаль для ансамблю у групі саксофоністів. У 2011 році прийнятий до Національної консерваторії Безансона (Франція) і отримав ступінь магістра з саксофону у травні 2012 року.

У жовтні 2012 року Лу Ян був прийнятий у Французьку консерваторію Пентоса та отримав диплом досконалості Французької консерваторії Безансона. У 2014 році був прийнятий до музичної школи Джейкобса при

Університеті Індіани та отримав диплом виконавця Музичної школи Джейкобса при Університеті Індіани в оипні 2015 року.

ЧЖАН СЯОЛУ– один із найактивніших та найвідоміших молодих саксофоністів Китаю. В даний час він доцент Шанхайської консерваторії музики за фахом саксофон. Художній керівник, диригент, директор секції джазового навчання та досліджень Шанхайської консерваторії музичного джазового оркестру. Голова Шанхайської асоціації досліджень саксофону та керівник саксофонного оркестру Шанхайської східної метрополії.

Чжан Сяолу є представником відомого американського бренду очеретів Rico. Чжан Сяолу був обраний виконавцем саксофону YAMAHA і виконавцем Rico Reed, що підтвердило його позицію лідера у вітчизняному джазовому саксофоні та навчанні. Він народився в артистичній родині, любив музику, особливо саксофон. Його дід був відомим джазовим музикантом у бальному залі Shanghai Paramount у 1930-х роках.

Чжан Сяолу вивчив саксофон, коли був підлітком, і невдовзі показав свій талант у цій галузі. У 1990 році Чжан Сяолу вступив до середньої школи Шан'їнь, щоб вивчати кларнет. Оскільки в часи Шан'яня не було саксофоністів, кларнет і саксофон були в основному схожі за формою рота, аплікатури, дихання та голосу, тому Чжан Сяолу у вільний час навчався у японського саксофоніста Міная.

1997 року, коли Чжан Сяолу закінчив університет, всесвітньо відомий кларнетист Джонатан Коуз порекомендував йому вчитися у Сполучених Штатах. Зрештою, Чжан Сяолу вибрав Бостон – місто, в якому джаз найбільше процвітав. Під керівництвом відомого майстра саксофона Майкла Монегана Чжан Сяолу зосереджено вивчав мистецтво джазу.

Після багатьох років навчання та практики Чжан Сяолу отримав принципово унікальне розуміння цього виду музики, а його виконавська майстерність також покращилася стрімко.

Під час викладання в Шангуїні він створив кабінет джазового навчання та досліджень, заповнивши прогалину у викладанні сучасної музики і став єпископом саксофону. Студенти приїжджають з усіх куточків світу, є навіть європейські та американські студенти з-за кордону. Оскільки китайська сучасна музика тільки-но зародилася, попереду ще довгий шлях. Розуміючи це, Чжан Сяолу витратив багато сил створення саксофонного оркестру Шанхайської східної метрополії та джазового оркестру Шанхайської консерваторії. Виступи Чжан Сяолу вільно охоплюють різноманітні музичні стилі, такі як класика, джаз, піп. Він створив велику кількість джазових композицій у різних стилях: «Шанхайське латте», «Небо, що гойдається», «Східне місто» та «Шанхайське літо». Вони були добре прийняті публікою. Неодноразово запрошувався до участі у різних міжнародних музичних фестивалях. Він виступав із всесвітньо відомими артистами, такими як хрещений батько американського джазу Марк Левін, шведський тромбоніст Нільс Лангрєн, французький саксофоніст Клод Дуранго та інші всесвітньо відомі артисти.

Історичну місію фундації китайської національної освіти саксофоністів, бажаючих отримати освітній ступінь у цій сфері музикування, здійснили викладачі Шеньянської консерваторії на початку 1990-х років.

Другою була консерваторія Сичуаня: саме тут у 1997 році було відкрито навчання для бажаючих здобути кваліфікацію соліста-виконавця на саксофоні. Навчання концентрувалося виключно на виконавській майстерності та методиці викладання гри на саксофоні і набуло масовості.

2. Специфічною рисою національної моделі професійної освіти виконавців на саксофоні стала поступова адаптація західних стандартів європейської генези, оскільки більшість викладачів-саксофоністів отримували освіту закордоном в Європі та США.

З історії українсько-китайських зв'язків виконавства на саксофоні

Перший етап українського джазу за участі саксофонів пов'язаний з 20-ми роками, зокрема, знаменитим колективом був оркестр Олега Лундстрема. Це був широко відомий біг-бенд, що складався з радянських громадян, які виростили в Китаї, російськомовних дітей інженерів Китайської Східної залізниці, належав до небагатьох джазових ансамблів російської діаспори, що виступали в 1935-1947 роках в Китаї. Оркестр осідає в Казані, щоб його учасники могли здобути у цьому місті консерваторську освіту. Пізніше, у 1956 році велика частина «шанхайського» оркестру Олега Лундстрема переїжджає з Казані до Москви, увійшовши до державної концертної організації «Концертний естрадний оркестр під управлінням О. Лундстрема», – повідомляє історик джазу І. Переверзєв у своїй книзі [108].

Саксофон і Харківський контекст.

Чжан Ці навчався у Харківській консерваторії; нині – Харківський національний університет мистецтв імені Івана Котляревського, де навчався у відомого українського саксофоніста: професора Чурікова Віктора Васильовича. В теперішній час він викладає у Школі музики та танців Педагогічного університету Цюаньчжоу. Чжан Ці – віце-президент Фуцзянського товариства саксофоністів, віце-президент професійного комітету духової музики Цюаньчжоу, віце-голова професійного комітету саксофоністів Сяминя, виконавчий директор Асоціації духової музики Асоціації духової музики.

Чжан Ці – автор статей в журналах і періодичних виданнях. Головував і брав участь у ряді науково-дослідних проектів на рівні провінції та Цюаньчжоу у Фуцзяні. Керував саксофонним квінтетом та виграв другий приз Фестивалю студентського мистецтва Університету Фуцзянь. Його запросили взяти участь у виставах ексклюзивної програми 14-го Азіатського фестивалю мистецтв, 6-му Фестивалі мистецтв Фуцзянь та Шанхайському міжнародному симпозіумі джазової музики. Протягом багатьох років проводив концерти

викладачів та учнів та сформував ансамбль саксофоністів "Quan Orchestra", відомий активною музичною діяльністю.

Висновки до розділу 2

Нами було висвітлено загальні особливості генези та мистецької еволюції саксофону в музичній культурі Західної Європи. Визначено соціокультурну специфіку формування китайської саксофонові школи. Систематизовано персоналії із загальною характеристикою національної школи та визначено основні тенденції її стильової еволюції; надано загальну характеристику творчої діяльності провідних вітчизняних джазових музикантів-саксофоністів.

Звісно, цей процес не завершений. Тому ми вважаємо тему перспективною для подальшого розвитку.

Щодо паралелі «Китай – Україна», то можна зазначити, що українська школа гри на саксофоні – це яскравий творчий напрям, який за останні роки досяг небачених висот, завдяки виконавцям отримавшим визнання як в Україні, так і далеко за її межами, де здавна існує традиція саксофонового виконання. У середовищі української музичної традиції виросла ціла плеяда талановитих виконавців академічного і джазового напрямків, серед яких вирізняються: М. Мимрик, О. Заремський, Ю. Василевич, Д. Александров, В. Чуріков та інші талановиті особистості. Ці музиканти сприяють як підвищенню інтересу до саксофонових творів, так і популяризації самого інструменту; отже, створюють необхідний стимул для творчих пошуків вітчизняних композиторів.

ВИСНОВКИ

1. Саксофонове мистецтво є однією з найпопулярніших сфер сучасного музичного виконавства Китаю, як сольного, оркестрового, так і джазового. Особливості генези та мистецької еволюції саксофону в музичній культурі нашої країни пов'язані із особливостями формування неповторного (екзотичного), неймовірного тембру, що складає *звукообраз* цього інструмента у свідомості пересічної публіки так само, як і у професійних музикантів.

Шлях до академічного сольного виконавства пролягав через взаємодію безлічі течій та стилів XIX–XX століть: починаючи від класики та закінчуючи авангардним та джазовим музичним мистецтвом. В європейській музичній культурі XIX–XX ст. розвиток саксофонового мистецтва відбувався передусім в рідній класичній традиції, взірцем якої по праву вважається французька саксофонова школа.

2. Однією з найпотужніших з них сьогодні є китайська саксофонова школа, яка має величезний творчий потенціал. Різноманітність презентованих у ній стилів і національних форм незрівнянна з тим, що було раніше. Джаз, класика, естрада, етно-музика змінюють її вигляд буквально на наших очах. Змінюється також її музична мова: категорії ритму, тональності, ладу, мелодії, тембру, форми. Поглиблюється змістовність самої музики, її образна сфера. Нова музична мова, нова образність, у свою чергу впливають на виконавську техніку музикантів. Ускладнюється взаємодія в малих і великих ансамблях, масштабність, фактура і наповнення оркестрових партитур стають все цікавіше і насиченіше.

3. Українська школа саксофонового мистецтва починаючи з часу свого зародження орієнтувалася на засади класичної французької саксофонові традиції, найкращий світовий та власний практично-науковий досвід. Виявлено загальний стильовий вектор формування та розвитку саксофонові школи України, пов'язаний з прямиванням *від* джазові традиції – до

академічної. Представлені сучасні тенденції розвитку саксофонового мистецтва в Україні.

4. Поряд із наслідуванням та адаптацією європейських методик, виразнішою стає тенденція втілення національних музично-виконавських традицій в процесі навчання гри на саксофоні, що провокує появу низки сольних та ансамблевих жанрів перекладень, аранжувань народної музики, інструктивних матеріалів, заснованих на лексиці традиційної музики Китаю.

Органічний синтез двох генеральних музичних традицій є виразною ознакою сучасного інструментального виконавства в Китаї і потребує подальшого теоретичного вивчення як феномен, що презентує поєднання різних типів музичного мислення. Саксофонові школа України являє собою непересічний симбіоз класичного та джазового мистецтва, де ці жанрові сфери є рівноправними у своєму розвитку. Основою розвитку сучасної школи гри на саксофоні є накопичений творчий досвід в області саксофонового виконання, концертний і учбовий репертуар, різноманітні наукові і практичні знання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатский В. Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие. К.: ТОВ «Задруга», 2010. 320 с.
2. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
3. Баланко О. М. «Ното Ludens» для сопрано В. Рунчака: фіксація нотного тексту – звуковий образ – виконавська інтерпретація. Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство. К. : 2010. Вип. 34. С. 284-295.
4. Берлиоз Г. Мемуары. Изд. 2. М. : Музыка, 1967 813 с.
5. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке: в 2-х т. / с доп. Р. Штрауса. М. : Музыка, 1972. Т. 1. 306 с.
6. Бернстайн Л. Мир джаза: Музыка всем. М.: Музыка, 1978. 260 с.
7. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до поч. ХХ ст. : монографія. Харків : Основа, 2000. 287 с.
8. Глядешкина З. И. Маргарита Шапошникова (саксофон). Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. М. : Сов. композитор, 1989. С. 177-193.
9. Громченко В. В. Жанр як засіб музичної виразності (на прикладі творів для духових інструментів соло). Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2015. Вип. 2. С. 140-144. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2015_2_28.
10. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01. К. : 2002. 20 с.
11. Джазовая мозаика: сб. статей. М.: Музыка, 1997. 58 с.

12. Джаз: История. Стили. Мастера. СПб.: Лань; Планета музыки, 2007. 608 с.
13. Денисов Э. Джаз и новая музыка: Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 207 с.
14. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 206 с.
15. Закс К. Словарь музыкальных инструментов. Нью-Йорк, 1966. 124 с.
16. Зотов Д. І. Проблематика початкового етапу розвитку саксофона як інноваційного інструмента європейського музичного мистецтва. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: збірка наукових праць*. Харків: ХДАДМ, 2016. № 3. С. 16-21.
17. Зотов Д. Еволюція саксофона у творчості провідних європейських композиторів. *Українське музикознавство: науково-метод. збірник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ : ПП Лисенко М., 2016. Вип. 42. С. 320-336.
18. Зотов Д.І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття : дис... канд..мист-ва. Суми, 2018. 208 с.
19. Зотов Д. І. Вплив особистісної мотивації на формування професійного образу виконавця-саксофоніста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського [відп. секретар проф. Л. В. Шаповалова]*. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 188-201.
20. Иванов В. Саксофон: Популярный очерк. М.: Музыка, 1990. 64 с.
21. Иванов В. Д. Современное искусство игры на саксофоне : автореф. дис. ... д-ра искусство-вед. М. : 1997. 42 с.
22. Иванов В. Д. Саксофон: популярный очерк. М. : Музыка, 1990. 64 с.

23. Історія кафедри духових та ударних інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.
24. Ингам Ричард, Саксофон из Кембриджской музыкальной серии. /переклад Ren Damin. People's Music Publishing House (Пекин), 2007. 249 с. (англ.)
25. Історія кафедри духових та ударних інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. URL: <http://www.dum.kharkov.ua/orchpipes.htm>.
26. Каре А. Музыкальные духовые инструменты. Лондон, 1939. 108 с.
27. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. В 2-х частях. Л. : Музыка, 1973. 264 с.
28. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (На прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство*. 2013. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/047/23.pdf>
29. Либман Дэвид. Исследование голосовой сети полнофункционального саксофона. Ли Юшэн; перевод Лю Лю. Beijing Education Press (Пекин), июль 2007. 100 с.
30. Крупей М. В. Саксофон в контексті розвитку музичного виконавства. *Науковий вісник Нац. муз академії України ім. П. І. Чайковського*. К. : 2003. Вип. 26. С. 269-285.
31. Озеров В. Джаз. США : учеб.-справочное пособие. М.: Музыка, 1990. 243 с.
32. Переверзев Л. Лица джаза. Музыкальная жизнь. 1984. № 4. С. 15-17.
33. Переверзев Л. Оркестр Олега Лундстрема. Музыкальная жизнь. 1973. № 12. С. 8-12.
34. Понькина А. М. Саксофон в музыкальной культуре XX века (на материале сонатного творчества зарубежных и украинских

- композиторов) : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Харьков, 2009. 257 с.
35. Популярная музыка XX века: джаз, блюз, рок, поп, кантри, фолк, электроника, соул / ред.-составитель И. Цалер. М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель: Полиградиздат, 2010. 510 с.
36. Симоненко В. Лексикон джаза. Киев: Музична Україна, 1981. 111 с.
37. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ: Центрмузінформ, 2004. 232 с.
38. Сумарокова В. Київська струнно-смичкова школа в контексті європейського виконавського мистецтва (віолончель, контрабас). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Вип. 1. Київ : 1999. С. 38-52.
39. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика. СПб. : Алетейя, 2001. 320 с.

Іноземними мовами

40. Bertocchi S. Adolphe Sax l'inventeur rocambolésque. URL: <http://asax.fr/adolphe-sax/>. (дата звернення: 24.11.2015).
41. Bertocchi S. Le saxophone dans la musique savant occidentale. URL: <http://asax.fr/saxophone-musique-savante-occidentale/>. (дата звернення: 23.11.2015).
42. Bolitho W. «The Saxophone» in Modern Essays (Second Series): Selected by Christopher Morley. New York : Harcourt, Brace and Co. 1924. p. 450-457.
43. Bowers K. East Meets West: Contributions of Matyas Seiber to Jazz in Germany, in Jazz and the Germans: Essays on the influence of «hot» American idioms on 20th-century German music, ed. Michael J. Budds: Monographs and Bibliographies in American music No. 17. Hillsdale, NY : Pendragon Press, 2002. 140 p.
44. Delangle C. Historic saxophone. Åkersberga, Sweden: BIS, 2003.

45. Gugel C. Analysis of a recital: a report on four saxophone works by Paul-Agricole Génin, Fernande Decruck, Ida Gotkovsky, and Luciano Berio inspired by four important saxophone figures: Adolphe Sax, Marcel Mule, Daniel Deffayet, and Claude Delangle. Manhattan, Kansas : Kansas state university, 2014. 49 p.
46. Hanafusa, C. The Influence of Japanese Composers on the Development of the Repertoire for the Saxophone and the Significance of the Fuzzy Bird Sonata by
47. Kastner G. Methode complete et raisonnee de saxophone famille complete et nouvelle d'instruments de cuivre a l'anches. Paris, 1845. P. 22.
48. Koehner F. W. Jazz und Schimmy. Berlin, Êysiér, 1921.
49. Kool J. Das Saxophone. Leipzig, 1931. P. 184-185.
50. Li, Yusheng (1998). *Conception of the Formation of the Saxophone Quartet in China*. Music Search. 4, 73–75.
51. Li, Yusheng (2007). *On the Place and Development of the Saxophone in Modern Instrumental Music Departments*. Music Search. 2. 100–103.
52. Les classes pour élèves militaires au Conservatoire de Paris. URL: http://saxophonemes.fr/saxophonemes.fr/Les_classes_pour_eleves_militaires_au_Conservatoire_de_Paris.html. (
53. Marshall W. Stearns «THE STORY OF JAZZ». Oxford. University Press, Inc. Third printing, 1963. — Mentor Book New York.
54. Neukomm E. Histoire de la musique militaire.— Paris, 1889.— P. 66.
55. Takashi Yoshimatsu (Дисертація...доктора мистецтва). Університет Північного Техасу. 2010.
56. Pockrus, J. (2018). *The Saxophone in China: Historical Performance and Development*. (дис. ... доктора мистецтва). Університет Північного Техасу.
57. Remy A. La vie tourmentee d'Adolphe Sax. Bruxelles, 1939. P. 32—33.

58.Thiels V. Le saxophone. Lavignac A. *Encyclopedia de la musique et dictionnaire du conservatoire*. 2-me partie Paris, 1927. P. 1660—1664.

59.[http://uajazz.com/index.php/performers/ 33—bobeen](http://uajazz.com/index.php/performers/33—bobeen).

60.张琦 。萨克斯管与传统音乐文化的融合研究 。黑河大学学报 · 9 号。
第 42-43 页 。

(Чжан Ці. Дослідження інтеграції саксофону та традиційної музичної культури. China Academic Journal Electronic Publishing Haus Журнал університету Хейхе. 2017. №9. С. 42-43).

61.陈荷蝶. (2016 年) 。关于中国萨克斯管教育的现状与发展 。民族音乐
。第 4 页 ，第 205-206 页

(Чень Хеді. Про сучасну ситуацію та розвиток саксофонної освіти в Китаї. China Academic Journal Electronic Publishing Haus. №4. 2016. С. 205-206).