

УДК 780.643.2.071.2 (510)'06

DOI 10.34064/khnum1-76.08

### Хань Вей

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 42396745@qq.com

ORCID iD: 0009-0005-0528-1950

## Особливості національної поетики саксофонного виконавства в сучасному Китаї

*Розглянуто національну специфіку саксофонного виконавського мистецтва в китайській музиці XXI століття. Надано історіографію та жанрово-стилістичний аналіз Концерту для альт-саксофона Чу Ванхуа і саксофонної транскрипції К. Вільта «Фантазія “Шовковий шлях”» однойменної сюїти-фантазії Чжао Цзіпіня. Брак розробок, у яких позначені особливості національної поетики саксофонного стилю, засвідчує актуальність теми та зумовлює новизну результатів дослідження. Дослідницькою стратегією став виконавсько-інтерпретаційний підхід до розгляду музичного матеріалу, який дозволив виявити роль виконавської поетики як впливового чинника сприйняття і розуміння національної поетики твору, що переконливо доводить приклад саксофонної транскрипції К. Вільта «Фантазія “Шовковий шлях”», де сприйняття національно-стильової визначеності твору безпосередньо залежить від саксофоніста. Саксофон у творах китайських композиторів – своєрідний «тлумач», що перекладає з однієї мови на іншу, «загортає» східний мелос в полотно європейської авангардної мовної стилістики. Саме полістилістичність мови вирізняє Концерт Чу Ванхуа серед інших творів, символізуючи особливості національної поетики саксофонного виконавства Китаю як досвід зустрічі двох цивілізацій «Схід – Захід»: китайської фольклорної (мовностильової) та західноєвропейської (жанрової) традиції. Голос саксофона природно модулює від кантилени до різножанрових «персонажів» тембрової драматургії, від етнічних знаків до етично-філософських ідей.*

**Ключові слова:** саксофон; виконавська поетика; національна поетика; саксофонне виконавство; європейська традиція; техніка звукоутворення; стиль; китайська картина світу; тембр; оркестр; концерт.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

## Постановка проблеми.

Саксофонне мистецтво Китаю у XXI столітті переживає помітне піднесення. Спроби саксофона закріпитися в складі духового інструментарію цієї країни відомі ще з кінця XIX століття, але його адаптація здебільшого була ускладнена через консерватизм і «закритість» тогочасного соціуму. За минуле століття мистецтво гри на саксофоні в Китаї сягнуло високого рівня професіоналізації та наразі забезпечено потужною інфраструктурою (багатоукладна освіта, виконавські регіональні школи, концертна діяльність, конкурси / фестивалі), що уможливило його інтеграцію у світовий процес.

Рівень виконавської майстерності та національно-стильова складова саксофонного інструменталізму багато в чому залежать від наявності відповідного репертуару. У композиціях китайських митців для саксофону набули актуальності не так технічна вправність і незвична краса тембру, як семантичний потенціал інструмента, його здатність до образного універсалізму, подолання кліше його сприйняття як «легковажного»<sup>1</sup>. На шляхах становлення саксофонного виконавства митцям важливо було не лише репрезентувати світовий досвід, задовольнивши інтереси меломанів, але й створити оригінальні композиції з національним колоритом (як сольні, так і у складі оркестру). Отже, «стильний» інструмент вплинув і на «інтонаційний словник» китайської музичної мови, і на ментальну психологію слухачів, яка, безумовно, спиралася на національну традицію. «На величезній території Китаю проживає 56 етнічних груп; кожна з них

---

<sup>1</sup> Лі Хантао (Li Hantao, 2020) констатує факт доволі пізнього масового поширення саксофона в Китаї (початок 1990-х), що пов'язане з перепоповненням китайського аудіоринку записами американського естрадного саксофоніста Кенні Джи (Kennny G). Популярність поп-зірки привела до хибної думки, що саксофон – *суто естрадний інструмент*. Цей стереотип спирався на повну відсутність класів академічного саксофона в консерваторіях. 1997 рік, коли зусиллями професора Лі Юшена (Li Yusheng) на базі консерваторії Сичуань (Sichuan) було відкрито перший в Китаї професійний клас саксофона, став «точкою відліку» подальшого розквіту саксофонного виконавства, про що пише Пан Ботянь (2023).

створила надзвичайне різноманіття традиційної музики, надавши величезний ресурс для композиторів, які прагнуть виразити чітку етнічну стилістику Китаю у своїх творах» (Li Hantao, 2020: 22–23).

Брак розробок, у яких позначені особливості національної поетики китайського саксофонного стилю, засвідчує *актуальність* теми цього дослідження та зумовлює його *наукову новизну*. І хоча китайські музикознавці часто звертаються до питань технології та специфіки саксофонного звучання, *виконавська поетика як система, що визначає стиль інструментального мислення саксофоніста*, яке суттєво впливає на сприйняття і розуміння національної поетики твору, залишається латентною проблемою і потребує уваги.

**Мета статті** – на ґрунті вивчення історіографії та аналізу знакових композицій для саксофона провідних китайських митців з'ясувати специфіку національної поетики саксофонного виконавства сучасного Китаю. *Матеріалом дослідження* стали Концерт для альт-саксофона Чу Ванхуа, сюїта-фантазія Чжао Цзипіня «Шовковий шлях» для гуаньцзи з оркестром народних інструментів та однойменна транскрипція твору для саксофона, здійснена К. Вільтом.

**Останні дослідження і публікації.** Переважну кількість праць, присвячених обраній темі, складають розробки китайських авторів, серед них – Ван Хаююань (2023), Ло Кунь (2017), Пан Ботянь (2023), Ши Сінь (2023), Ян Чжеюй (2023). Глибинний аналіз традиційної культури Китаю містять праці таких науковців, як Стівен Джонс (Jones, 1995), Сяо Чжан та Кайл Фир (Zhang & Fyr, 2021), Хуан Тайлун (2024), Лю Сіньсінь і Лю Сюецін (刘欣欣, 刘学清 2002). Із праці Шу Лі (Shu Li, 2015) можна дізнатися про витоки композиторського стилю Чу Ванхуа<sup>2</sup>. Відмінності китайської музики від західної він вбачає в тому, що вона «здебільшого основана на мелодіях без гармонічного супроводу. <...> Чу Ванхуа майстерно поєднує західноєвропейські техніки композиції з китайськими фольклорними мелодіями, створюючи власний музичний стиль» (Shu Li, 2015: 24).

---

<sup>2</sup> «У 1973 році Чу Ванхуа подорожував Китаєм, збираючи зразки традиційної музики» (Shu Li, 2015: 7).

Цзян Енмін з'ясовує відмінності китайського та європейського стилю саксофонного музикування (Zhang Enming, 2024).

У висвітлення особливостей національної поетики ця розвідка спирається на постулати інтерпретології щодо системних зв'язків музичного смислу («композитор – твір», «текст – виконання», «звучний текст – розуміння», «стиль твору – стиль виконання»), що викладені в працях українських вчених (Шаповалова, 2007; Москаленко, 2013; Ніколаєвська, 2020 та ін.), які потребують розробки на новому жанрово-стильовому матеріалі дослідниками різних виконавських профілізацій, зокрема й представниками саксофонного мистецтва.

**Методологія дослідження.** Комплекс дослідницьких підходів (історичний, жанровий, виконавський, стильовий) дозволяє розкрити:

- *історичний* – фактологію, пов'язану з історією саксофона в музичному мистецтві Китаю;
- *жанровий* – типологію інструментального концерту;
- *виконавський* – специфіку технічного відтворення композиторського тексту;
- *національно-стильовий* – ментальні ознаки китайської картини світу.

**Новизна результатів** розвідки полягає у висвітленні ролі виконавської поетики як чинника, від якого залежить сприйняття змісту національної поетики творів на китайську тематику.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Творчий доробок Чу Ванхуа представлений симфонічними та вокально-інструментальними жанрами<sup>3</sup>. *Концерт для альт-саксофона з оркестром* (2013) належить до пізньої творчості майстра. Ідею його створення висунув австралійський саксофоніст Йї Янг (Yi Yang), етнічний китаєць, з яким у Чу Ванхуа склалися тісні професійні

---

<sup>3</sup> Широко відомі симфонічна поема «*Autumn Cry*» («Осінній плач») та симфонії «*Silk Road*» («Шовковий шлях») та «*Ash Wednesday*» («Попільна Середа»). Світове визнання митець отримав завдяки фортепіанному концерту «Жовта Ріка» (1968–1969), створеному колективом китайських композиторів у співпраці з піаністом Ін Ченцзуном.

стосунки. Попри абсолютну унікальність, твір не отримав гідного визнання серед саксофоністів світового рівня. Концепція твору мислилася як показ китайської картини світу засобами саксофонної персоніфікації. Водночас твір має спадкоємні риси із західноєвропейським сольним інструментальним концертом, і не тільки на рівнях структури циклу та оркестрової фактури, але й у трактовці партії соліста та виконавської поетики в цілому. Гармонічна мова Чу Ванхуа – вдалий зразок органічного синтезу тонально-функціонального мислення з національним ладовим колоритом пента-гексатонних структур. Витончений східний мелос вигідно вирізняє Концерт, визначаючи самобутність його композиторського письма.

**Перша частина** Концерту написана у тричастинній формі з певним впливом рапсодійності. Серед її ознак – темпова та емоційно-виразна відмінність розділів (*Lento – Adagio – Grave*), а також опора тематизму соліста на фольклорні джерела. Посилення контрастів досягається завдяки розмежуванню розділів тривалими смисловими ферматами. Варіативність і надзвичайне стилістичне багатство вирізняють мелодико-інтонаційний зміст партії саксофона. Виклад матеріалу почасти відсилає до західноєвропейського концерту другої половини ХХ століття (очевидна паралель із саксофонним концертом А. Томазі). Звучання специфічних метроритмічних структур (висхідні / низхідні арпеджійовані квінтольні / секстольні пасажі) апелює до п'єси А. Де-зенкло «*Prélude, cadence et finale*». Трактування саксофона в розділі *Lento* вказує на зв'язок із французькою традицією другої половини ХХ століття (А. Томазі, П.-М. Дюбуа, меншою мірою М. Констант).

Витончене «вкраплення» специфічних прийомів гри – нарчите глісандування (бендінг) у межах довгої тривалості, часте використання коротких форшлагів у досить широких інтервальних сполученнях – засвідчують стилістичні новації Чу Ванхуа. Хоча не можна відкидати думку про свідоме прагнення автора до наслідування стародавнього китайського співу. На це вказує Лі Хантао: «... китайські співаки використовували інтонаційні підйоми та падіння на довгих розпівах» (Li Hantao, 2020: 20). Деякі мелодії *Lento* схожі на популярні

китайські народні пісні, наприклад, «про вдову *Lady Meng Jiang*<sup>4</sup>» (там само: 19), хоча найяскравіше схожість розкривається в *Adagio*. Мелодію супроводжують дисонанси (зменшена септима, тритон), що підсилює драматизм образу. Східний колорит виникає завдяки майстерному вкрапленню коротких форшлагів, притаманних азіатській музичній традиції. Зауважимо, що подібні техніки мають місце у третій частині Сонати «*Fuzzy Bird*» та концерті «*Cyber-Bird*» Т. Йосімацу, почасти у Концерті Т. Хосокави, сольних п'єсах Р. Ноди.

Тематизм *Adagio*, на відміну від *Lento*, цілковито ґрунтується на пентатонних ладах. Фактура оркестрового супроводу значно «розріджується», тяжіючи до сталості метроритмічного та акордового викладу. Розкішне звучання теми «*Lady Meng Jiang*» стає найвиразнішим в оркестровому супроводі завдяки тембральній експресії високих струнних. Слух вирізняє витончений тембровий контрапункт саксофона до оркестрової теми, оздобленої орієнтальними малюнками. Заключне *Grave* запам'ятовується речитативом соліста на тлі педалі низьких струнних – образом невідвортної втрати.

**Друга частина** Концерту Чу Ванхуа, замість всепоглинаючого жалю, пропонує образ щасливої жінки (романтизація відбувається через чуттєвий мелос і вишуканий супровід оркестру). Остинато на спрощеному ритмі з пісні «*Lady Meng Jiang*» – наче символ тривоги, на тлі якого лунає зворушливий вокаліз саксофона. Наслідуючи європейську жанрову модель, композитор пише варіації<sup>5</sup>: тема проводиться у соліста, а ближче до каденції – у фактурно-тембровому багатстві оркестрового звучання. Очевидним є зв'язок із культурно-

---

<sup>4</sup> В основу традиційної китайської пісні покладено ніжну вишукану мелодію, яка оповідає трагічну легенду про молоду дівчину. Дізнавшись, що її коханий поліг на будівництві Великого китайського муру та похований під ним, вона гірко заплакала, і її сльози частково зруйнували стіни муру (Haiyan Lee, 2005: 38).

<sup>5</sup> «Варіаційна форма є найпоширенішою у традиційній музиці <...>. Темою слугують популярні народні пісні (цойпай) з яскравими, легкими для запам'ятовування образами» (Хуан Тайлун, 2024: 96).

етнічним корінням (пам'ятаємо, що композитор добре обізнаний з китайським пісенним фольклором). Інтонаційний аналіз теми виявив вплив іншої китайської народної пісні, поширеної в провінції Шеньсі, що в перекладі англійською звучить як «*Go West*» («*Йди на Захід*»). Її мелоритмічний зворот з характерним пунктиром схожий на аналогічний в темі Чу Ванхуа.

Композитор активно звертається до нетрадиційних засобів гри, серед яких – бендінг та альтернативна аплікатура. Лі Хантао вказує, що «... в першій частині композитор залучає бендінг задля наслідування виконавських технік китайської опери, тоді як у другій – прийомів гри на традиційних етнічних інструментах» (Li Hantao, 2020: 22). Тут ефект бендінгу доволі схожий на техніку «ковзання по струні», що широко залучається у грі на *ерху*.

Також Чу Ванхуа впроваджує в тематизм соліста акустичні ефекти з альтернативною заміною аплікатури, від чого тембр саксофона значно видозмінюється, набуваючи інших обертонових нюансів: звучання наближується до тембру старовинного духового інструмента *сюнь*. У каденції відчутно інтонаційний «відгомін» інтродукції першої частини з її пента-гексатонним колоритом. Якщо секвенційний рух і агогіка створюють відчуття безперервного дихання, то остинатні рецитації – асоціації з інструментальним супроводом у стародавніх китайських театральних діях.

Після каденції в партії оркестру розлого звучить розкішна варіація на пісню «*Go West*», викладена в мінорі. Витончено-рельєфна тема, її глибокий ліризм відсилають слухача до неоромантичного стилю. Хоча партія соліста стилістично дещо вибивається із загального контексту, секвенційна інерція саксофона протистоїть тонкому ліризму оркестрового звучання, а привнесення хроматики в пентатоніку не дає відчуття конфлікту «свого і чужого». Завершення частини є нетиповим для варіаційної форми: замість заключного проведення теми автор повертає видозмінену мелодію «*Lady Meng Jiang*» із першої частини. Оскільки її інтонації певною мірою знаходять прояв у кожній із частин

циклу, припускаємо дію лейттемності як засобу об'єднання циклічної композиції.

Фінал – п'ятичастинне рондо (ABA<sub>1</sub>CA<sub>2</sub>). В основі рефрену – надзвичайно енергійна урочиста мелодія. Характерними є перегуки соліста з оркестром на кшталт *quasi*-імітаційної поліфонії: окремі репліки соліста знаходять відповідь у дерев'яних духових. Інші теми фіналу вочевидь спираються на різнобарв'я стихії старовинних народних танців Китаю.

По лінії взаємодії оркестру та соліста у фіналі чітко виражене домінування саксофона (на відміну від інших частин концерту). Партія оркестрового супроводу здебільшого підпорядкована солістові й, відповідно, забезпечує сповнений жвавої бравурності урочисто-танцювальний настрій. Епізоди увиразнюють образні контрасти. Орієнтир на танцювальність залишається незмінним; іноді відчутне тяжіння до вальсовості (розділ *B*) або до хорового викладу (розділ *C*) на кшталт національно-патріотичних пісень. Із числа виконавських технік привертає увагу часте вживання форшлагів: імовірно, композитор прагнув наслідувати манеру гри на традиційній китайській вертикальній флейті *сяо*. Перманентні метроритмічні зсуви разом із введенням каденції увиразнюють національну візію рондо.

Інший приклад успішного втілення мистецького обміну між Сходом і Заходом – Сюїта-фантазія «Шовковий шлях» (*Silk Road Fantasy Suite*), написана видатним китайським композитором Чжао Цзипіном для гуаньцзи з оркестром китайських інструментів (1981). Драматургія «мандрів» відтворює культурно-історичний архетип Шовкового шляху в п'яти частинах програмного циклу: «Прощання з Чан'анем», «Пісня Стародавньої дороги», «Музика Лянчжоу», «Мрії про Лоулан», «Танець Гуїцзи» (Zhang Enming, 2024: 321).

У 2014 році французький саксофоніст Крістіан Вільт транскрибував цей твір для саксофона під назвою «Фантазія Шовкового шляху». Прем'єра відбулась на Тайвані. В інтерпретації французького саксофоніста китайська картина світу, закладена в художній концепції сюїти-фантазії Чжао Цзипіна, відтворена вражаюче глибоко

і майстерно. Інструмент звучить незвично, але природно настільки, що європейський слух, сприймаючи «чужу» національну поетику крізь призму виконання, отримує дороговказ до китайської картини світу.

Роль саксофона в цьому творі унікальна. Шляхом назустріч *Іншому* стає звуковий образ інструмента – *китайський саксофонізм*. За аналогією зі звичним терміном «піанізм», пропонуємо незвичний – «саксофонізм»: це інтегральна якість звучання інструмента – його «соносфера», що регулюється звукоутворенням (дихання, артикуляція), акустичними та тембровими можливостями саксофона. Звідси можливість розрізнити стиль музикування на саксофоні: «французький» або «китайський» тощо. (Не змішувати із жанрово-стильовою типологію: «академічний», «джазовий», «авангардний»).

Китайська народна музика базується на видозмінах інтенсивності звучання (динаміки), звуковисотності і тембру мелодії. Щоби передати на саксофоні особливості національної поетики музики етнічних меншин Китаю, митці стали залучати прийоми гри, притаманні народним виконавцям на духових інструментах, наприклад, *горлове звучання* (для імітації тембру *гуанци*) або «змазане» *звучання* (для імітації тембру *ерху*). Це значно збагатило тембровий арсенал китайського саксофонізму та привело до появи оригінальних форм саксофонної музики з національною специфікою, що мало велике значення для популяризації етнічного мистецтва Китаю.

Вивчення створеної К. Вільтом саксофонної версії сюїти-фантазії Чжао Цзипіна, що призначена для іншого виконавського складу, засвідчило інтеграцію західних технік письма з унікальними елементами китайської музичної мови. Зокрема, усі частини сюїти мають чітку форму-структуру, тоді як «Мрії про Лоулан» написані як вільна імпровізація. Крім вокалізації, автор транскрипції наслідує прийоми гри на традиційних китайських духових інструментах, підсилюючи яскравий тембровий колорит і динамічну напругу партії соліста.

Утім увагу зосереджено не на техніці – радше на філософському зануренні, звукоспогляданні, що забезпечує соносфера саксофона. Від ефемерних звукових структур, що будуються на п'яти-, шести-

та семиступеневих модусах, залежить розуміння вільно комбінованих східних мелодій. Дрібні ритми та етнічні мелодичні формули відтворюють дух імпровізації, ненав'язливу орієнтальну віртуозність, асиметричний синтаксис китайської мови.

Отже, можна стверджувати, що Чжао Цзипін відтворив китайську картину світу тембровими засобами, наслідуючи звукообрази традиційних інструментів. Тоді як французький саксофоніст-аранжувальник вразив не менш тонким відчуттям глибини оригінала, підсиливши цю унікальність у надзвичайно інноваційний спосіб – виконавськими засобами. Таким чином, звуковий вимір сольного саксофона постає як засаднича складова у відтворення національної специфіки музично-художніх образів. І це є свідомим чималого художнього потенціалу саксофона – інструмента, який не відразу розкриває свої можливості (зокрема відтворення національно-стильової поетики), бо потрібен час і новий слухач; отже, і новий стиль мислення – не герметичний, а відкритий назустріч *Іншому*.

### **Висновки.**

Історіографія саксофона в працях китайських дослідників, безумовно, варта уваги, однак вона не є «саксофоноцентричною», тобто не концентрується на виконавці, не дає вичерпну відповідь на питання про місію саксофона в різних національно-стильових контекстах.

*1. Атрибуція національної поетики.* Концерт Чу Ванхуа для альт-саксофона з оркестром – єдине звернення митця до цього жанру, утім статус композитора як його фундатора є достатньо виправданим. Для нових поколінь слухачів Концерт символізує особливості національної поетики саксофонного виконавства Китаю як досвід зустрічі двох цивілізацій, «Сходу – Заходу»: китайської фольклорної (мовно-стильової) та західноєвропейської (жанрової) традицій. Наполегливе «акумулявання» китайської інтонації сформувало надзвичайно ємний ресурс східного мелосу, який вигідно вирізняє Концерт серед інших творів Чу Ванхуа. Важливо відчутти *полістилістичність його мови*: пізнавані інтонації в партії оркестру і соліста «напливають»,

комбінуються в нові смисли, вочевидь резонують у пам'яті слухачів, складаючи «асоціативний шлейф» культурної стереофонії.

2. *Саксофон & оркестр*. Національна поетика творів для саксофона являє систему знаків та символів китайської картини світу. Прийоми *тембрового наслідування*, такі як горлове звучання (імітація гуанцзи), «змазане» звучання (імітація ерху), збагатили китайський саксофонний стиль *звуконаслідуванням тембрів інструментальної етнічної регіоніки*.

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

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

3. Забезпечення китайськими митцями національно-стильової атрибуції академічних творів для саксофона є надважливою умовою глобалізації, культурної взаємодії. Завдяки інтеграції саксофоністів у світовий контекст відбувається рух національного стилю музикування на саксофоні від «доцентровості» (Концерт для альт-саксофона Чу Ванхуа) у бік універсалізації національних маркерів інструментального мислення (транскрипція К. Вільта «Шовковий шлях» для саксофона). Констатуємо подвійну оптику – «національне & глобальне» – у творах для саксофона.

Народження оригінальних форм саксофонного мислення має велике значення для подальшої популяризації цього інструмента в Китаї. Активний вплив виконавської поетики саксофона на національно-орієнтовану поетику творів китайських композиторів полягає в його здатності до вираження повноти національної картини світу в суголоссі з іншими тембрами-архетипами традиційної культури.

**Перспектива подальшого розвитку теми** – в наявності у світовому репертуарі саксофоністів великої кількості творів, які потребують дослідження національної поетики з її подвійною оптикою: стиль виконання – ментальна картина світу, як, наприклад, третя частина Сонати «Fuzzy Bird» та концерт «Cyber-Bird» Т. Йосімацу, Концерт Т. Хосокави, сольні п'єси Р. Ноди, що містять рецепції східної інструментальної традиції і чекають на своїх апологетів з числа саксофоністів-науковців.

## ЛІТЕРАТУРА

- Ван Хаоюань (2023). Саксофон у музичній культурі Китаю. *Музичне мистецтво і культура*, 36(2), 57–70. DOI:10.31723/2524-0447-2023-36-2-4
- Ло Кунь (2017). *Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах між-культурного діалогу*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ. URI: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2826>
- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. Харків: Факт.

- Пан Ботянь (2023). Роль відкриття класу саксофону в Сичуанській консерваторії у становленні китайської саксофонної школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 308–313. URI: <http://elib.nakkim.edu.ua/handle/123456789/5130>
- Хуан Тайлун (2024). Особливості китайської традиційної музики. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 93–99. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-12>
- Шаповалова, Л. В. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 20, 218–229.
- Ши Сінь (2023). Тенденції створення виконавського репертуару для саксофоністів у сучасній творчості композиторів Китаю. У: *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття: Зб. матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції, Мукачево, 20–21 квітня 2023 р.*, (с. 162–165). Мукачево: МДУ.
- Ян Чжеюй (2023). Композиційно-виконавські особливості концерту для саксофона-альта Чу Ванхуа як першого зразка жанру в китайській музиці. У: *Музичний твір у синтезі теоретичного та виконавського осмислення: матеріали науково-практичної конференції*, (с. 48–51). Дніпро: Дніпровська академія музики.
- Haiyan Lee (2005). Tears that crumbled the Great Wall: the archeology of feeling in the May fourth folklore movement. *Journal of Asian Studies*, 64(1), 35–65.
- Jones, Stephen. (1995). *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. Oxford: Clarendon Press.
- Li Hantao (2020). *Solo and Quartet Saxophone Repertoire Composed by Chinese Composers*. (DMA diss.). University of Iowa. Iowa City. DOI: 10.17077/etd.005303 [in English].
- Shu Li (2015). *A Study of the Piano Works of Chu Wanghua, with an Emphasis on Six Preludes*. (DMA diss.). University of Kansas. Kansas.
- Xiao Zhang & Kyle Fyr (2021) The Use of Traditional Chinese Elements in Selected Saxophone Works by Lei Liang. *Journal of Music Research*, 35,123–154. DOI: 10.6244/JOMR.202111\_(35).04 [in English].
- Zhang Enming (2024). A Study of the Differences between Chinese and Western Saxophone Playing Styles. In Shen et al. (eds.), *Proceedings of the 5<sup>th</sup> International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE 2024)*, (pp. 318–324). Atlantis Press. DOI 10.2991/978-2-38476-265-1\_38 [in English].
- 刘欣欣, 刘学清 (2002). 哈尔滨西洋音乐史. 北京: 人民音乐出版社 [Лю Сіньсінь, Лю Сюецін (2002). *Історія західної музики в Харбіні*. Пекін: Народне музичне видавництво].

## REFERENCES

- Haiyan Lee (2005). Tears that crumbled the Great Wall: the archeology of feeling in the May fourth folklore movement. *Journal of Asian Studies*, 64(1), 35–65 [in English].
- Huang Tailong (2024). Peculiarities of Chinese Traditional Music. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 93–99. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-12> [in Ukrainian].
- Jones, Stephen. (1995). *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. Oxford: Clarendon Press [in English].
- Li Hantao (2020). *Solo and Quartet Saxophone Repertoire Composed by Chinese Composers*. (DMA diss.). University of Iowa. Iowa City. DOI: 10.17077/etd.005303 [in English].
- Liu Xinxin, Liu Xueqing (2002). *A History of Western Music in Harbin*. Beijing: People's Music Publishing House [in Chinese].
- Luo Kun (2017). *The Development of Chinese Saxophone Art in the Dimensions of Intercultural Dialogue*. (Extended abstract of PhD diss.). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv. URI: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2826> [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on Musical Interpretation*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2020). *Homo interpretatus in the musical art of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Pan Botian (2023). The Role of the Opening of the Saxophone Class at the Sichuan Conservatory in the Formation of the Chinese Saxophone School. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 308–313. URI: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/5130> [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (2007). Performance reflection as an object of interpretology. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 20, 218–229 [in Ukrainian].
- Shi Xin (2023). Trends in the Creation of a Performance Repertoire for Saxophonists in the Contemporary Works of Chinese Composers. In *Art Education in the European Socio-Cultural Space of the 21<sup>st</sup> Century: Proceedings of the VI International Scientific and Practical Conference, Mukachevo, April 20–21*, (pp. 162–165). Mukachevo: Mukachevo State University [in Ukrainian].
- Shu Li (2015). *A Study of the Piano Works of Chu Wanghua, with an Emphasis on Six Preludes*. (DMA diss.). University of Kansas. Kansas [in English].
- Wang Haoyuan (2023). Saxophone in Chinese Musical Culture. *Musical Art and Culture*, 36(2), 57–70. DOI:10.31723/2524-0447-2023-36-2-4 [in Ukrainian].

- Xiao Zhang & Kyle Fyr (2021) The Use of Traditional Chinese Elements in Selected Saxophone Works by Lei Liang. *Journal of Music Research*, 35,123–154 DOI: 10.6244/JOMR.202111\_(35).04 [in English].
- Yang Zheyu (2023). Compositional and Performance Peculiarities of the Concerto for Alto Saxophone by Chu Wanhua as the First Example of the Genre in Chinese Music. In *A Musical Work in the Synthesis of Theoretical and Performance Understanding: Proceedings of the Scientific and Practical Conference*, (pp. 48–51). Dnipro: Dnipro Academy of Music [in Ukrainian].
- Zhang Enming (2024). A Study of the Differences between Chinese and Western Saxophone Playing Styles. In Shen et al. (eds.), *Proceedings of the 5<sup>th</sup> International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE 2024)*, (pp. 318–324). Atlantis Press. DOI 10.2991/978-2-38476-265-1\_38 [in English].

### *Han Wei*

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of Interpretation and Analysis of Music  
e-mail: 42396745@qq.com  
ORCID iD: 0009-000528-1950

## **Peculiarities of the national poetics of saxophone performance in modern China**

**Statement of the problem.** *The relevance of the topic is evidenced by the lack of developments that identify the ways of forming a national style of music making using the saxophone. The vast majority of works devoted to the saxophone art of China are the works of Chinese authors: Wang Haoyuan, Luo Kun, Pan Botian, Shi Xin, Yang Zheyu. The substantial analysis of traditional Chinese culture is contained in the studies by Stephen Jones, Xiao Zhang & Kyle Fyr, Huang Tailong, Liu Xinxin, Liu Xueqing. Chinese musicologists are currently considering the issue of the technology of saxophone art, however, the performance poetics as a system related to the style of “saxophone thinking” and its influences on national poetics, remains an unresolved problem.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.** *The purpose of the article is to clarify the national poetics of saxophone performance in modern China on the basis of the study of musicological historiography and performing analysis of iconic compositions by the leading artists. The research material was the Concerto for Alto Saxophone by Chu Wanhua, Zhao Ziping’s fantasy suite “Silk Road” for guanji with*

*an orchestra of folk instruments, and the transcription of the work for saxophone of the same name by K. Wilt. The complex of research approaches (historical, genre, performance, style) allows us to reveal:*

- *facts related to the history of the saxophone in the musical art of China;*
- *typology of instrumental concerto;*
- *specifics of technical reproduction of the composer's text;*
- *mental features of the Chinese worldview.*

*The novelty of the research results lies in highlighting the role of performance poetics as a factor influencing the perception of the content of national poetics of works on Chinese themes.*

**Research results.** *The research strategy we have chosen has allowed us to identify the role of performance poetics as an influential factor in the perception and understanding of national poetics, which is convincingly proven by the example of K. Wilt's saxophone transcription Fantasy "Silk Road", where the perception of the national-stylistic specificity of the work directly depends on the saxophonist. The saxophone in the works of Chinese composers is a kind of "interpreter", translating from one language to another, "wrapping" the Eastern melody in the canvas of European avant-garde stylistics. It is the polystylistic nature of the language that distinguishes Chu Wanhua's Concerto among other works, symbolizing the peculiarities of the national poetics of Chinese saxophone performance as an experience of the meeting of two civilizations "East – West": Chinese folklore (linguistic style) and Western European (genre) traditions. The saxophone voice naturally modulates from cantilena to multi-genre "characters" of timbre drama, from ethnic signs to ethical and philosophical ideas. One of such signs is timbre, which in Chinese music as a semiotic object has an impact on the national poetics of compositions. The techniques of timbre imitation (throat sound – imitation of huanji; "smeared" sound – imitation of erhu) enriched the Chinese saxophone school with sound-imitated ethnicity.*

**Conclusion.** *The national poetics of saxophone art expresses a system of principles of the Chinese picture of the world. Its role is to manifest the completeness of the sound sphere of the world of traditional Chinese culture with the personification of the saxophone in compositions on Chinese themes, in unison with its other culture archetypes.*

**Keywords:** *saxophone; performance poetics; national poetics of saxophone performance; music making style; European tradition; sound-forming technique; Chinese picture of the world; sound image; timbre; orchestra; concerto; fantasia.*

*Стаття надійшла до редакції 4.07.2025,  
рекомендована до друку 20.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.*