

УДК 780.643.2:78.071.1(510)

DOI 10.34064/khnum1-75.09

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

Саксофон у творчості китайських композиторів: від академічної традиції до культурної інтеграції

Розглядається еволюція мистецтва гри на саксофоні у творчості Цзоу Сян-піна, Лей Ляна, Лейлей Тянь: від засвоєння нового європейського інструмента в класичному амбуа до осучаснення його «звукового образу». Актуальність теми зумовлена браком ґрунтовних досліджень китайської музики для саксофона в українському музикознавстві. Завдяки вивченню жанрово-стилістичних та виконавських параметрів вибраних творів розкрито єдність композиторського мислення та його реалізації у виконавських інтерпретаціях. Наукову новизну складає визначення трьох етапів розвитку саксофона в Китаї: академічна інституалізація; полістилістичний синтез; інтеграція в національну оркестрову традицію. Аналіз еволюції саксофонного виконавства в Китаї засвідчив його стабільні ознаки: академізація, зростання інтересу композиторів до інструмента, поява високоартістичних творів, впровадження інноваційних технік гри, інтеграція в національно-культурний контекст.

Ключові слова: саксофон; китайське мистецтво; жанр концерту; західноєвропейська традиція; національна оркестрова традиція; композиторське мислення; розширені виконавські техніки; полістилістичний синтез; міжкультурна інтеграція.

Постановка проблеми.

У новітній історії музики саксофон здобув визнання завдяки «вибуховому» впливу на спосіб мислення європейських і американських композиторів та розширенню меж активної виконавської діяльності представників інших культур. Однією з найпоказовіших світли цього твердження є китайська композиторська школа, яка демонструє стійку тенденцію до інтеграції саксофона в національне

музичне мистецтво. Звернення до позначеної теми статті зумовлено нагальною потребою в осмисленні музикантами-саксофоністами результатів історичного розвитку мистецтва саксофона в сучасному Китаї. Брак ґрунтовних досліджень китайського саксофонного мистецтва (попри зростання популярності інструмента та кількості творів, написаних для нього китайськими композиторами) зумовлює **актуальність теми** і для українського музикознавства.

Першочергової уваги заслуговує творчість Цзоу Сянпіна, який послідовно поєднував академічний стиль композиції з фольклорними та сакральними елементами музичної традиції провінції Сичуань. Його твори «Образи річки Ялун» для альт-саксофона і фортепіано та «Пісня човнярів річки Чуаньцзян» для квартету саксофонів є яскравими зразками креативної інтеграції національних традицій в авторську музику. Концерт Лей Ляна для альт-саксофона з оркестром («Сяоян») та Концерт Лейлей Тянь для саксофона і традиційного китайського оркестру («*Open Secret*») увиразнюють модерні якості саксофонного мистецтва.

Мета статті – засновуючись на аналізі жанрово-стилістичних та виконавських параметрів знакових творів провідних митців, визначити етапи розвитку саксофонного мистецтва Китаю.

Методологія дослідження. Застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує взаємопов'язані методи: *історичний* (вивчення фактажу щодо розвитку саксофонного мистецтва); *жанрово-стильовий* (композиторська інтерпретація усталених моделей європейської музики); *інтерпретаційний* (виявлення виконавської специфіки); *структурно-функціональний* (аналіз композиції та драматургії творів для саксофона китайських авторів); *системний* (осмислення саксофонного мистецтва як «гілки» інструментального музикування).

Останні дослідження і публікації. Роль саксофона в сучасному музичному мистецтві Китаю в англomовному музикознавчому дискурсі висвітлено в низці досліджень здебільшого китайських дослідників (Xin Gao, 2016; Hantao Li, 2020; Xiao Zhang & Kyle Fyr, 2021; Cehuai Zhang, 2023; Enming Zhang, 2024). В українському музикознавстві

дослідження, що характеризують становлення саксофонного мистецтва у творчості китайських митців, не представлені. Ю. Василевич (2008), М. Крупей (2003), Л. Максименко (2013), Д. Зотов (2018) розглядають українське саксофонне мистецтво як складову європейської академічної музики. Янь Ян (2023) у своїй дисертації простежує еволюцію китайських оркестрів. Типологію виконавських стилів, яка враховує такі жанрові ознаки концертності, як імпровізаційність та наявність каденції, пропонує Чжан Чі (2023).

Наукова новизна запропонованого дослідження полягає у виокремленні основних етапів розвитку саксофонного мистецтва в Китаї.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У 1935 році уряд Китайської Республіки відправив групу китайських студентів на навчання до західних країн. Серед них був Хун Пан (Hong Pan), який згодом прославився як «батько китайської духової музики» (Enming Zhang, 2024: 319). Завдяки йому саксофон був вперше представлений у Китаї. Однак у період з 1941 по 1949 роки, поки країна перебувала у стані війни, розвиток виконавства на саксофоні, як і інших форм музичного мистецтва, фактично зупинився (там само). У 1949–1978 роках культурна сфера Китаю зазнала значного поступу, однак елементи західної музики ще не були повноцінно сприйняті музичною спільнотою; тому саксофон майже не привертав уваги композиторів та виконавців.

Справжній розвиток саксофонного мистецтва в Китаї почався лише після проведення політики реформ і відкритості на тлі трансформацій соціальної системи, значної ідеологічної лібералізації, підвищення матеріального добробуту та культурного рівня населення. Коли культурно-мистецькі обміни між Китаєм і світом активізувалися, саксофон почав з'являтися в танцювальних залах, на концертних майданчиках, у розважальних закладах.

Популярність саксофона в Китаї стрімко зросла на початку 1990-х, коли на ринку з'явилися записи американського саксофоніста Кенні Джі (Kenny G). Його пізнаваний естрадний стиль, сповнений чуттєвості й романтики, посприяв формуванню стереотипного

уявлення про саксофон як інструмент винятково розважального призначення, що, наприклад, засвідчує в своїй праці Хантао Лі (Hantao Li, 2020: 1). Відсутність педагогічної традиції, обмежений репертуар, «шлейф асоціацій» з «легкою» музикою закріпили за саксофоном репутацію «естрадного» інструмента і сформували упередження щодо нього не лише серед масової слухацької аудиторії, але й у музикантів-виконавців. У цей період саксофон не входив до жодної освітньої програми в китайських консерваторіях; професійна підготовка саксофоністів здійснювалася переважно за кордоном або на базі естрадних колективів. Зрушення відбулося 1997 року, коли випускник класу саксофона Королівської консерваторії Торонто Лі Юшен (Li Yusheng) відкрив перший офіційний клас академічного саксофона при Сичуаньській консерваторії. Саме ця подія вважається точкою запуску інституційованого професійного навчання гри на інструменті в Китаї (Hantao Li, 2020: 2). У наступні роки клас Лі Юшена став потужним осередком формування виконавської саксофонної школи Китаю; спеціалізовані класи саксофонного мистецтва були поступово впроваджені у головних консерваторіях країни, а саксофон у Китаї отримав статус легітимного академічного інструмента з відповідними освітніми стандартами.

Попри позитивні зміни, у середовищі китайських композиторів все ще діє інерція сприйняття саксофона як інструмента, що не відповідає академічній традиції. На противагу цьому, в західних країнах цей інструмент має понад 150 років репертуарної історії як у класичній, так і в джазовій музиці. Лише в останні роки викладачі саксофона в китайських консерваторіях почали активно співпрацювати з композиторами для створення оригінального саксофонного репертуару. Завдяки цьому поступово відбувається переосмислення саксофона як інструмента, здатного до повноцінного виконання академічної музики. Важливу роль у формуванні суспільних уявлень про сучасний звуковий образ саксофона відіграють ті китайські композитори, які тривалий час мешкають і викладають за межами Китаю. Їхнє сприйняття саксофона як повноцінного академічного

інструмента істотно відрізняється від сприйняття інструмента іншими митцями-співвітчизниками. Важливим творчим завданням для музикантів нової генерації є осмислення ролі саксофона як транслятора національної інтонаційної мови і темброобразів, що відображають сучасну картину світу. Процес адаптації до фольклорних, театральних, електроакустичних умов комунікації виявив різні семантичні та хронотопічні виміри можливостей європейського «інструмента-віртуоза»: від сольних композицій та камерних жанрів – до діалогу з традиційним китайським оркестром. Отже, у творах провідних композиторів можна простежити певні етапи історичного шляху адаптації саксофона до китайського музичного середовища.

Яскравим прикладом мовностильової інтеграції традиційного китайського музичного мистецтва у західноєвропейський стиль мислення та музикування на саксофоні є творчість *Лей Ляна (Lei Liang)*, одого із найвпливовіших сучасних композиторів китайсько-американського походження. У композиції «Монолог у стилі Пекінської опери» / «*Peking Opera Soliloquy*» та Концерті для альт-саксофона з оркестром «*Xiaoxiang*» / «*Сяосян*» композитор поєднав східні та західні мовностильові елементи і представив новий синтезований стиль, трансформувавши їх відповідно до можливостей саксофона.

Дослідники Чжан Сяо та Кайл Фір відмічають як основний національний «код», присутній в обох творах, елементи, що імітують манеру співу Пекінської опери (Xiao Zhang & Kyle Fyr, 2021: 125), а саме – глісандо широкого діапазону. Якщо в «*Монолозі в стилі Пекінської опери*» прийоми звуконаслідування співу позначено рукописними лініями в однолінійній нотній системі, то в концерті «*Сяосян*» композитор вже застосував п'ятилінійну систему з точною фіксацією звуковисотності й метроритму. До речі, традиційні ритмічні моделі супроводу Пекінської опери також наявні в обох творах і виконують функцію інтермедій між розділами. Лей Лян прагнув, щоби в обох випадках ритмічна структура твору імітувала звучання та ритмоформули *бангу* – традиційного китайського барабану, що

використовується в партії супроводу опери. Для звуконаслідування на саксофоні композитор застосовує такі технічні засоби, як *slap tongue* (удар язиком), *key slap* (удар по клапанам) та *tongue click* (клацання язиком). Усі ці засоби створюють сухе, ударне звучання.

Концерт для альт-саксофона з оркестром «Сяоян» Лей Ляна містить елементи китайської музичної мови, а саме – мелодій народу *яо* (провінція Хунань), викладених з характерними форшлагами в гексахордовій ладовій структурі. Використання прийомів прихованої поліфонії відсилає до звучання *гуциня* – стародавнього китайського щипкового інструмента (там само, 2021). Обидва твори надихають виконавців і слухачів у всьому світі й переконливо демонструють майстерність Лей Ляна у полістилістичному поєднанні звукових образів традиційних китайських музичних інструментів та жанрових і тематичних моделей західноєвропейського зразка.

Наступний етап еволюції звукового образу саксофона у творчості митців Китаю презентують твори Цзоу Сянпіна (Zou Xiangping). Його композиції «*Images of Yalong River*» / «Образи річки Ялун» для саксофона і фортепіано та «*Song of Chuanjiang River Boatmen*» / «Пісня човнярів річки Чуаньцзян» для квартету саксофонів є взірцем сучасного музичного мислення, однак у них відчувається глибинний зв'язок із національною культурною традицією. Обидва твори засновані на елементах етнічної музики провінції Сичуань, можливо тому вони не отримали розповсюдження в репертуарі сучасних європейських виконавців-саксофоністів.

У творі «*Images of Yalong River*»/«Образи річки Ялун» елементи тибетської фольклорної та релігійної традицій інтегровані композитором в західноєвропейську стилістику. Для їх поєднання Цзоу Сянпін створив свій лад (на кшталт «ладів обмеженої транспозиції» О. Мессіана), у якому пентатоніку поєднано із «буддійською мантрою *Om mani padme hum*, що слугує структурною основою всього твору», – пише музикознавець Цехуай Чжан (Cehuai Zhang, 2023: 24).

У композиції «*Song of Chuanjiang River Boatmen*» композитор звертається до сичуаньського фольклору: основою мелодики знов таки

служує пентатоніка, а гармонічною підтримкою – септакорди. Типовими для обох творів є численні остинато і структура, тісно пов'язана з національними культурними кодами. За спостереженням Цехуай Чжана (там само: 66), три частини «*Images of Yalong River*» послідовно зображають:

- 1) віддзеркалення гір у річці, пробудження землі та ранкове читання мантри;
- 2) молитовні прапори, що розвіваються під вітром, супроводжувані дзвонами та співом монахів;
- 3) танці чоловіків, жінок і дітей у святковому настрої.

Композиція «*Song of Chuanjiang River Boatmen*» структурована за китайською традиційною драматургічною схемою: «*Qi-Cheng-Zhuan-He*» (початок-розвиток-поворот-завершення), що створює захопливу оповідь-драму про життя човнярів (там само: 7). Мелодичне мислення Цзоу відкриває для саксофоністів широкі можливості. Якщо в композиції «*Images of Yalong River*» академічний виконавець може відносно комфортно «поринути» в інтонаційний світ тибетського фольклору, то в «*Song of Chuanjiang River Boatmen*» виконання саксофоністом своєї партії без глибокого занурення в автентіку народної пісні *хаоцзи* (джерело натхнення автора) унеможливується. Успіх виконання твору залежить від засвоєння саксофоністом-інтерпретатором специфіки регіональної народно-інструментальної культури.

Визначальними рисами жанрової стилістики згаданих творів Цзоу Сянпіна є застосування розширених технік гри на саксофоні, таких як альтісімо-регістр, мультифоніки, глісандо, мікроінтервали. Ці прийоми мають на меті імітацію виконання тибетських і сичуаньських пісень і танців, підкреслюючи технічну гнучкість саксофона та глибоке розуміння автором його потенціалу.

Нарешті, третій етап у саксофонному мистецтві, що уособлює повноцінну інтеграцію китайської та західноєвропейської традицій, доцільно охарактеризувати на прикладі концерту для сопрано-саксофона з програмною назвою «*Open Secret*» / «*Відкрита таємниця*» композиторки китайського походження Лейлей Тянь (Leilei Tian).

Прем'єра Концерту відбулася у 2009 році в Національному театрі та концертному залі Тайбею (Тайвань) у виконанні Клода Делангля з Тайбейським китайським оркестром під керівництвом Ен Шао (Xin Gao, 2016: 26). Концерт є одночастинною композицією, але його структуру можна умовно поділити на п'ять розділів, що відповідають різним етапам драматургічного розвитку. Твір поєднує концертну форму європейського зразка («соло – *tutti*») із звучанням традиційного китайського оркестру. Партія соліста містить розширені виконавські техніки (мультифоніки, чвертьтонові глісандо, слеп), унаочнюючи спрямованість авторки до сучасної музичної стилістики.

На початку твору використані специфічні ефекти, запозичені з техніки гри на китайських щипкових інструментах *люцінь*, *чжунжуан* і *даруан*. Замість власне щипка виконавець робить удари по корпусу саксофона, створюючи перкусійний ефект. Під струни *гужжена* вставляється аркуш паперу, що створює характерний призвук. На цьому тлі вступає *ді* (бамбукова флейта) із химерною мелодією, а за нею – сопрано-саксофон. З метою імітації голосів диких тварин, саксофоніст застосовує техніку *growl* (гарчання) одночасно з *flutter tongue* (тремоло язика), згодом додається глісандо по чвертьтонових інтервалах. Всі ці прийоми значно збагачують палітру звучання. За висловом Сіня Гао (там само: 27), вступ малює картину дикої природи гірського північно-західного Китаю.

Далі тема вступу повторюється, але в новому тембровому забарвленні: звучать інструменти *ді*, *шен*, ударні та струнні. Після цього саксофон виконує висхідну гамоподібну мелодію, що охоплює майже весь діапазон інструмента. Для створення тембрового контрасту задіяні глісандо та техніка язикового слепу. Поступово до саксофона приєднується оркестр із ритмічними імітаціями на крещендо.

Другий розділ містить образний контраст: музика сповнена тиші та внутрішнього спокою. *Гаоху* (різновид *ерху* – китайського інструмента сімейства хордофонів) виконує мелодію на основі звукоряду із включенням пентатоніки та прохідних звуків за її межами. Саксофоніст проводить діалог із *суоною* (китайський духовий

інструмент, що має різке гучне звучання і нагадує гобой). Разом дует наслідує пташині голоси за допомогою глісандо, трелей і дрібних мелізмів.

Третій (кульмінаційний) розділ починається з традиційного для китайської музики соло на барабанах. Згодом додаються *сяобо* (малі тарілки) і *дагу* (великий барабан), створюючи ефект потужного динамічного наростання. Контрапункт *даруаня* (струнно-щипковий інструмент), саксофона і *ninu* утворює яскраве темброве нашарування. У кульмінації звучить *tutti* струнних; у партії саксофона – мультифоніки й швидкий язиковий слеп, що створює перкусійний ефект.

Заключний розділ містить варійований матеріал експозиції (першого розділу): саксофон співає мелодію на основі пентатоніки, з крапленнями мотивів теми зі вступу. Невеликий за обсягом драматичний розділ за структурною функцією відповідає фіналу циклічної форми сольного інструментального концерту європейського зразка. У коді всі інструменти оркестру грають в унісон із поступовим наростанням динаміки до *fff*.

Концерт «*Open Secret*» здобув значну популярність у материковому Китаї. Сінь Гао (там само: 28–29) характеризує розширені техніки гри на саксофоні, присутні в творі (надзвичайно високий регістр, глісандо, язиковий слеп, виконання чвертьтонів), як складні та рідкісні для більшості китайських виконавців. Їхня поява в партитурі стимулювала процес опанування розширених технік гри серед музикантів молодшої генерації, що стало поштовхом до нової хвилі популярності саксофона в Китаї.

Висновки.

Проведений аналіз дозволив простежити еволюцію саксофона у творчості китайських композиторів: від стану «периферійності» до статусу повноцінного продовжувача академічної традиції; від полістилістичних експериментів до репрезентативних форм міжкультурної взаємодії. Можна виокремити три основні етапи цього процесу.

1. Перший – *формування академічної традиції виконавства на саксофоні* – пов'язаний з його інституалізацією (після відкриття

першого офіційного класу саксофона в Сичуаньській консерваторії) під впливом європейського саксофонного мистецтва у другій половині ХХ століття. Цей етап позначений впливом саксофоністів-виконавців на композиторську творчість, поступовим визнанням саксофона як академічного інструмента.

2. Етап *полістилістичного синтезу* репрезентований творами Цзоу Сянпіна, що містять органічне поєднання регіональних (фольклорних та сакральних) елементів китайської музики із західноєвропейською академічною традицією. Композиторські рішення виявили нові темброво-акустичні та технічно-виразні можливості саксофона, що ставлять перед виконавцями складні завдання з опанування розширених виконавських технік та інтерпретаційного мислення.

3. Третій етап – *міжкультурна інтеграція* – кульмінаційний. Його репрезентує концерт Лейлей Тянь «*Open Secret*»: тут відбувся органічний «сплав» константних ознак європейського жанру з національними «культурно-семантичними кодами», тембровою палітрою китайського традиційного оркестру.

У межах цих етапів сформувався стабільні ознаки китайського саксофонного мистецтва: зростання кількості авторських творів для саксофона; поява нових виконавських шкіл і педагогічних традицій у Китаї; активне опанування сучасними саксофоністами розширених технік гри (мультифоніки, мікроінтервали, язиковий слеп тощо). Виконавська складова у саксофонному мистецтві сучасного Китаю набуває нової складності та креативної сили: інтерпретація творів вимагає не лише технічної майстерності, але й високого рівня стилістичної адаптивності та обізнаності в царині етнічної музики. Загалом еволюція саксофонного мистецтва у творчості китайських композиторів постає як динамічний рух від трансляції європейських академічних традицій, полістилістичного синтезу до глибинної міжкультурної інтеграції.

Перспективу подальшого розвитку теми складає вивчення парадигмальних зв'язків між етнокультурною традицією, оригінальними творами для саксофона та глобальним метатекстом культури

постмодерна, в якому виконавець домінує як творець музичної комунікації.

ЛІТЕРАТУРА

- Василевич, Ю. (2008). Методичні основи навчання гри на саксофоні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 77(14), 202–213.
- Зотов, Д. (2018). *Виконавство на саксофоні в системі музичної культури ХХ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія культури, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Харків, Суми.
- Крупей, М. (2003). Саксофон в контексті розвитку музичного виконавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 26(9), 269–284.
- Максименко, Л. (2013). Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство*, 47, 217–223.
- Чжан Чі. (2023). *Типологія виконавських стилів у творчості для саксофона* (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Янь Ян (2023). *Мистецтво оркестрового диригування в історичній традиції Китаю*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Cehuai Zhang (2023). *The Saxophone Meets Chinese Culture: A Guide to Works for Saxophone by Composer Zou Xiangping*. (DMA diss.). University of North Texas. Denton.
- Enming Zhang (2024). A Study of the Differences between Chinese and Western Saxophone Playing Styles. *Proceedings of the 5th International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE 2024)*, (pp. 318–324). Atlantis Press. DOI 10.2991/978-2-38476-265-1_38
- Hantao Li (2020). *Solo and Quartet Saxophone Repertoire Composed by Chinese Composers*. (DMA diss.). University of Iowa. Iowa City. DOI: 10.17077/etd.005303.
- 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.

Xin Gao (2016). *Project China: A Resource of Contemporary Saxophone Music Written by Chinese-Born Composers*. (PhD diss.). University of North Carolina at Greensboro. Greensboro. <http://library.uncg.edu/>

REFERENCES

- Cehuai Zhang (2023). *The Saxophone Meets Chinese Culture: A Guide to Works for Saxophone by Composer Zou Xiangping*. (DMA diss.). University of North Texas. Denton [in English].
- Enming Zhang (2024). A Study of the Differences between Chinese and Western Saxophone Playing Styles. *Proceedings of the 5th 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].
- Hantao Li (2020). *Solo and Quartet Saxophone Repertoire Composed by Chinese Composers*. (DMA diss.). University of Iowa. Iowa City. DOI: 10.17077/etd.005303 [in English].
- Krupei, M. (2003). Saxophone in the context of the development of musical performance. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 26(9), 269–284 [in Ukrainian].
- Maksymenko, L. (2013). Specificity of modern techniques of playing the saxophone (using the example of the saxophone work of composer V. Runchak). *Kyiv Musicology*, 47, 217–223 [in Ukrainian].
- Vasylevych, Yu. (2008). Methodological foundations of teaching saxophone playing. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 77(14), 202–213 [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 [in English].
- Xin Gao (2016). *Project China: A Resource of Contemporary Saxophone Music Written by Chinese-Born Composers*. (PhD diss.). University of North Carolina at Greensboro. Greensboro. <http://library.uncg.edu/> [in English].
- Yan Yang (2023). *The art of orchestral conducting in the historical tradition of China*. (PhD diss.), Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Zhang Qi. (2023). *Typology of performance styles in saxophone music*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Zotov, D. I. (2018). *Saxophone performance in the system of musical culture of the 20th century*. (PhD diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].

Han Wei

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

The saxophone in the works of Chinese composers: from academic tradition to cultural integration

Statement of the problem. *In recent decades, the saxophone has emerged as a significant instrument within contemporary Chinese music, yet it remains underrepresented in academic research, particularly in Ukrainian musicology. While Western musical traditions have long accepted the saxophone as a classical and jazz instrument, its status in China only began to shift in the late 20th century. Initially perceived as a popular or entertainment instrument due to the influence of artists like Kenny G, the saxophone faced cultural and pedagogical barriers to institutionalization in Chinese conservatories. However, a new generation of composers has redefined the instrument's role by integrating it into academic, folkloric, and orchestral contexts. This study responds to the lack of scholarly analysis regarding the stylistic, compositional, and performance aspects of saxophone music by Chinese composers.*

Objectives, methods and novelty of the research. *The primary objective of the research is to trace the evolution of saxophone art in Chinese music, from its academic adoption to its integration within traditional and hybridized musical idioms. The purpose of the article is to identify the stages in the development of saxophone art in China based on the modeling of genre-stylistic and performance parameters of landmark works by leading composers. The study focuses on key works by Zou Xiangping, Lei Liang, and Leilei Tian, analyzing their use of the saxophone in relation to Chinese cultural symbolism, extended techniques, and genre transformation. Methodologically, the research applies a multidisciplinary approach that includes historical analysis (development of saxophone tradition in China); genre-stylistic analysis (integration of Western and Chinese musical idioms); interpretative method (performance-specific considerations); structural-functional method (form and dramaturgy); system analysis (conceptual modeling of saxophone as a cultural phenomenon). The novelty of the study lies in identifying and conceptualizing three distinct stages in the development of saxophone music in China:*

- *academic institutionalization, marked by the establishment of professional saxophone education;*

- *stylistic synthesis, combining traditional Chinese elements with Western compositional forms;*
- *cultural integration, where the saxophone becomes fully embedded within the framework of national Chinese orchestras and musical semantics.*

Research results. *The analysis demonstrates that Chinese saxophone repertoire has undergone a substantial transformation. Zou Xiangping's compositions ("Images of Yalong River", "Song of Chuanjiang River Boatmen") illustrate how ethnic and regional materials from Sichuan are reinterpreted using Western harmonic frameworks and extended saxophone techniques. Lei Liang's "Xiaoxiang" and "Peking Opera Soliloquy" fuse Western concert writing with elements of Peking Opera, including timbral imitation of vocal glissandi and percussive gestures. Leilei Tian's "Open Secret", written for soprano saxophone and Chinese orchestra, exemplifies a mature intercultural integration, combining European concerto form with Chinese instrumental color and expressive codes.*

Each of these works expands the expressive and technical capabilities of the saxophone, challenging performers with demands for microtonality, multiphonics, flutter tongue, and glissandi. The composers' use of ethnomusicological references, dramaturgical symbolism, and acoustic experimentation reflects a growing trend toward intercultural artistry. Moreover, the rise of specialized saxophone classes and performance schools in Chinese conservatories – initiated by figures like Yusheng Li – has provided institutional support for this artistic evolution.

In conclusion, *Chinese saxophone music has transitioned from marginality to artistic centrality through a process of creative adaptation and cultural fusion. This shift not only reshapes national music identity but also contributes to global discourses on musical modernity and instrument recontextualization. The study opens new pathways for further research on the role of Western instruments in non-Western traditions, particularly in light of postmodern hybridity and performer-driven innovation.*

Keywords: *saxophone; Chinese art; concerto genre; Western European tradition; Chinese orchestral tradition; compositional thinking; extended performance techniques; polystylistic synthesis; intercultural integration.*

Стаття надійшла до редакції 18 травня 2025 року