

УДК 78.03

DOI: 10.17223/22220836/34/13

А.М. Понькина

## ВЛИЯНИЕ ДЖАЗА НА ЭВОЛЮЦИЮ АКАДЕМИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ИГРЫ НА САКСОФОНЕ

*В статье освещаются актуальные вопросы, касающиеся особенностей эволюции искусства игры на саксофоне в период 1930–1940-х гг. XX в. Данный исторический этап можно по праву считать одним из наиболее достойных внимания, благодаря сложному синтезу классики и джаза. Именно процесс взаимопроникновения двух различных стилевых направлений предопределил коррективы в специфике рассматриваемого вида деятельности и обусловил изменения в комплексе профессиональных навыков саксофониста. Анализ трансформаций, происходящих в музыкальном творчестве этого времени, позволил выявить характерные тенденции саксофонного исполнительства, повлиявшие на его дальнейшее развитие.*

*Ключевые слова:* саксофон, исполнительство на саксофоне, искусство игры на саксофоне, эволюция саксофонного исполнительского искусства.

Период 30–40-х гг. XX столетия становится знаковым для академического саксофонного искусства, поскольку в его специфику вносят коррективы новые социальные стандарты, обусловленные огромным влиянием джазовой музыки. Жизненные реалии этого времени вынуждают исполнителя данной специализации играть не только в разных стилях и жанрах, но и в различных ипостасях уметь вписаться во всевозможные составы – от эстрадного ансамбля до симфонического оркестра. Такая обширная сфера деятельности способствует неистовой популяризации саксофона, огромный спектр применения которого обуславливает резкое повышение исполнительского уровня, а разнообразие музыкальной практики подразумевает высокое мастерство, возможное лишь при наличии серьезного классического образования.

Необходимую степень технической оснащенности саксофониста определял потенциал солистов, играющих в концертных коллективах филармоний и оперных театров. Так как на достойном уровне исполнить соло, быть наравне с другими в группе деревянных духовых и сливаться в звучании со струнными<sup>1</sup> становится возможным только для высококвалифицированного специалиста, обладающего хорошим звуковедением, правильным вибратором, устойчивой интонацией, ясным и чистым тембром. Столь существенные трансформации в комплексе профессиональных навыков значительно увеличили интерес и активизировали внимание музыкантов различных направлений к данному инструменту, но решающую роль в его судьбе, несмотря ни на что, сыграл джаз.

---

<sup>1</sup> На наш взгляд, данная тенденция в полной мере была характерна и для джазовой музыки. Именно в биг-бенде саксофонист обычно одновременно выполнял две функции – солиста и оркестрового исполнителя. Одним из важнейших требований таких коллективов было умение солировать. «Но от него же требовалось и умение слиться с той или иной группой оркестра, с другими музыкантами, если речь шла о коллективной игре» [1].

Действительно, джазовые исполнители первые показали широкие динамические и звуковые возможности саксофона как «наиболее концертного инструмента из всех духовых, который может звучать нежнее флейты, мощнее трубы, виртуознее кларнета» [2. С. 11], тем самым превратив его в «короля» джаза. Такое восприятие было связано с большой известностью биг-бендов<sup>1</sup> в «эру свинга»<sup>2</sup>. Именно в этих оркестрах он становится господствующим инструментом, а группа саксофонов, состоящая как минимум из пяти разнотесситурных разновидностей<sup>3</sup> (двух альтов, двух теноров и баритона), с присущей им возможностью охвата большого звукового диапазона и экспансивностью звучания, способствовавшим её повсеместному использованию, – лидирующей.

Всё же идентификация саксофона в рамках джазового состава приводит к тому, что «попав в полосу “борения” академической и джазовой музыки» [3. С. 25], он как академический оркестровый и тем более как сольный инструмент был отодвинут в «историческую тень» (С. Раппопорт). Определенную роль в данном процессе, во-первых, сыграл арсенал приёмов звукоизвлечения, в сознании большинства ассоциирующихся с джазом, в связи с чем и произошло его отторжение из элитарных музыкальных кругов. На этот сложный этап обращает внимание и А. Онеггер. Композитор пишет: «Саксофон стал широко популярным благодаря джазу и различным видоизменениям своего тембра. Однако из-за указанных видоизменений все клеветали на него. Сделали из саксофона инструмент, виновный во всех непристойных звучаниях, <...> а между тем у саксофона голос благородный, серьезный и захватывающий. В руках хорошего солиста – это инструмент-певец» [4. С. 58–59].

Во-вторых, в анализируемый период даже в Америке джаз еще не был признан как вид искусства. «Официальная система музыкального образования джаз в свои пределы не допускала. Классика и только классика господствовала в аудиториях американских консерваторий, музыкальных школ и колледжей» [5]. Естественно, считаясь главным атрибутом джазового исполнительства, саксофон ни в коем случае не мог быть включен даже в американскую систему обучения<sup>4</sup>. Именно эти факторы, на наш взгляд, и стали причиной замедленного развития профессионального саксофонного академического исполнительства.

Тем не менее в 30-е г. XX в. по странному стечению обстоятельств саксофон благодаря известности, полученной в джазовой музыке, вновь вызывает интерес и возрождается в творчестве музыкантов классического направле-

<sup>1</sup> Формирование биг-бендов началось в конце 20-х – начале 30-х гг.

<sup>2</sup> Период приблизительно с середины 30-х до середины 40-х гг.

<sup>3</sup> Состав группы мог варьироваться с изменением в большую сторону при добавлении сопрано, а иногда и сопранино.

<sup>4</sup> Истоки джазового образования берут начало именно в рассматриваемый нами период. Тогда многие молодые высокообразованные музыканты академической традиции (довольно часто с консерваторскими дипломами) стали профессионально преподавать джаз (пока только в частном порядке) [5]. Однако традиция, по которой в колледжах и университетах Америки на джазовых отделениях специальный инструмент, и саксофон в частности, ведет преподаватель-академист, существует до сих пор. В связи с этим большинство джазовых музыкантов хорошо играют и академическую, и джазовую музыку. Братья Уинтон Марсалис (труба) и Бредфорд Марсалис (саксофон) – яркий пример такой специфичной особенности американской исполнительской школы.

ния<sup>1</sup>. В данный период после многих лет незаслуженного забвения, как отмечает М. Крупей, происходит «вторичная академизация» [7] данного инструмента, что вслед за триумфальным возвращением предуготовило ему неистовую популярность. С этого момента саксофонное искусство начинает ассимилировать характерные особенности процесса «диффузии» профессиональной академической и популярной эстрадно-джазовой сфер, а его эволюция протекает в тесной взаимосвязи с творческими экспериментами и различными поисками исполнителей обоих направлений.

Такой синтез способствовал обогащению спектра звучания инструмента и подъёму общего исполнительского уровня<sup>2</sup>. Так, например, стремление выделиться за счёт новой эффектной «манеры игры»<sup>3</sup> приводит к введению в обиход многих специфических приёмов, таких как игра аккордами, *growl* и *slap*, которые прочно укрепляются в арсенале и становятся едиными для всех групп саксофонистов. В этой связи вносятся изменения в комплекс профессиональных навыков и на первый план выходит свободное владение различными стилями игры. Теперь становится недопустимым, чтобы исполнитель-саксофонист «обошел стороной такой интересный и большой раздел музыкальной (джазовой. – А.П.) культуры. Без знания джазовой музыки музыкант становится как бы неполноценным – ведь саксофон, эстрада и джаз являются звеньями одной цепи. Классическая и джазовая музыка – это грани одного бриллианта» [8. С. 29].

Признание саксофона элитарной музыкальной общественностью повлекло за собой изменения в сфере данного вида искусства. В этот период выдвинулись музыканты, как, например, М. Мюль<sup>4</sup> (*Marcel Mule*) и С. Рашер<sup>5</sup> (*Sigurd Rascher*), творческая и педагогическая деятельность которых повлияла на становление и эволюцию не только исполнительства на саксофоне, но и на формирование академического репертуара для самого инструмента. На

<sup>1</sup> На наш взгляд, это было связано с изменениями, происходящими в джазовой музыке. После кризиса «новоорлеанского джаза» лидирующие позиции занимает свинг. «Всё та же музыка, но под другим названием, некая попытка избавиться от слова „джаз“, слышного в то время жаргонизмом. Народ потянулся, не понимая толком, что слушает даже не видоизменённую, а развитую временем версию» того, что до этого называлось джазом [6].

<sup>2</sup> Решающим стала общая концепция свинга, которая требовала хорошей музыкальной подготовки: знания музыкальной грамоты, принципов гармонии, музыкальной организации материала, а также владения инструментом на высоком уровне [6]. Именно поэтому появляются джазмены, в том числе и «белые», получившие хорошее консерваторское образование [5].

<sup>3</sup> Так, в «Истории джаза» Е. Овчинников пишет: «Индивидуальные возможности каждого солиста, неповторимость его исполнительского почерка были одним из важнейших требований, предъявлявшихся музыкантам» [1].

<sup>4</sup> Патриарх и основатель французской академической саксофонной школы [9. С. 37]. Его исполнительский стиль оказал существенное влияние на последующие поколения саксофонистов. Одним из решающих шагов, повлиявших на историческую эволюцию академического искусства игры на саксофоне, стало применение им приёма вибрато, присущего в тот период только струнным инструментам и саксофонистам, работавшим в лёгких жанрах [10].

<sup>5</sup> Один из крупнейших и наиболее значительных академических саксофонистов XX в., творчество которого существенно повлияло на эволюцию саксофонного исполнительства. Показал новые возможности инструмента при помощи использования сверхвысокого (*altissimo*) регистра, «открыв новые горизонты, как для исполнителей, так и для композиторов, которые смогли более свободно распоряжаться звучанием инструмента» [11]. Кроме этого, к его заслугам можно отнести возвращение саксофона в классическую музыку после нескольких десятилетий забвения. Именно данному исполнителю посвящена «львиная доля» репертуара, а под влиянием его «приставаний с просьбой» [12] был написан Концерт для саксофона-альта и струнного оркестра А. Глазунова. В целом музыканту посвящено около двухсот произведений.

столь плодотворные тенденции указывает и В. Иванов: «Дальнейшая эволюция искусства игры на саксофоне протекала в русле развития мирового духового исполнительского искусства XX столетия и была тесно связана как с расширением камерно-ансамблевой и концертной литературы, так и с исполнительской деятельностью виртуозных, талантливых саксофонистов» [9. С. 36–37].

Важным для эволюции искусства игры на саксофоне становится сочинение А. Глазуновым большого трехчастного Квартета для четырех саксофонов<sup>1</sup>, посвященного квартету саксофонов Республиканской гвардии (*Quatuor de la Garde Républicaine*)<sup>2</sup> под руководством М. Мюля. Однако, не зная специфики нового и до того момента, лишь эпизодически использовавшегося в академической музыке состава ансамбля, он переживал, что исполнители не смогут хорошо исполнить его произведение, но опасения автора не подтвердились. После премьеры композитор писал: «Исполнители настолько виртуозны, что трудно представить, что они играют на тех же инструментах, которые слышишь в джазах. Поражает меня их дыхание и неутомимость, а также мягкость и чистота интонации»<sup>3</sup> [15. Т. 1. С. 310]. По этому отзыву можно судить о довольно высоком уровне профессионального мастерства исполнителей на саксофоне, значительно поднявшегося на совершенно иную ступень по сравнению с предыдущими годами.

Данные слова подтверждает и введение саксофона, так и не ставшего до сих пор полноправным участником оркестровой партитуры, в русскую оперно-симфоническую музыку<sup>4</sup> второй трети XX в., в которой его роль была предопределена творчеством зарубежных композиторов<sup>5</sup>. В применении саксофона отечественными авторами просматривается одна из главных тенденций европейского романтизма – уравнивание возможностей духового инструмента и человеческого голоса, благодаря чему «величие саксофонового тембра в симфонизме XX в. <...> указало однозначно путь признания инструмента в утонченно-специализированных кругах музыкантов» [7. С. 62]. Наиболее ярким образцом, характеризующим его неординарные тембральные свойства, принято считать соло саксофона-альта из первой части «Симфонических танцев» С. Рахманинова. Кроме всего прочего, в сочинениях Д. Шостаковича, А. Хачатуряна и С. Прокофьева также можно услышать колоритные оркестровые сольные «высказывания», в полной мере раскрывающие большой выразительный потенциал этого инструмента [17].

Настолько качественная эволюция искусства игры на саксофоне не могла не сказаться на методике и практике обучения, на чём акцентирует внимание и В. Иванов: «Прогрессу саксофона способствовало также развитие педаго-

---

<sup>1</sup> Более подробно об этом произведении упоминается в статьях «Квартет *B-dur* для четырех саксофонов А.К. Глазунова: опыт текстологического исследования» В. Актисова [13] и «Квартет для четырех саксофонов А. Глазунова: к проблеме традиций и обновления» А. Понькиной [14].

<sup>2</sup> Впоследствии Парижского квартета саксофонов (*Quatuor de Saxophones de Paris*).

<sup>3</sup> Письмо А. Глазунова к А. Штейнбергу от 21 марта 1932 г. [12].

<sup>4</sup> Следует отметить такие произведения, как балет «Золотой век» (1930), музыка к кинофильму «Златые горы» (1931), Джазовая сюита № 1 (1934), Джазовая сюита № 2 (1938), Русский вальс (1938) Д. Шостаковича; «Симфонические танцы» (1940) С. Рахманинова; балет «Гаяне» (1942) А. Хачатуряна [16].

<sup>5</sup> Довольно интересно использование инструмента в таких произведениях, как «Концерт для скрипки» (1935), опера «Лулу» (1935) А. Берга; Оратория «Святой Иоанн» (1938) А. Онеггера; «Симфония-реквием» (1940) Б. Бриттена; «Праздничная увертюра» (1942) Ж. Ибера и др. [16].

гики и, как следствие этого, появление многочисленных учебно-методических пособий, руководств по обучению игре на инструменте» [9. С. 36–37]. Реформы, происходящие в среде профессионального саксофонного исполнительства, были нацелены на изменение технологии и методологии игры. Многие ведущие саксофонисты анализируемой эпохи издали учебники, в корне изменившие подход к большинству проблем и ставшие революционными для того времени. Уже в данный период становится ясно, что играть одинаково хорошо на двух разных инструментах невозможно. Поэтому во главу угла ставится вопрос о целесообразности обучения только на саксофоне<sup>1</sup>.

Довольно значимыми для академического исполнительства на саксофоне 30–40-х гг. XX столетия становятся методологические принципы Х. Линдемана<sup>2</sup>. В учебном пособии «Метод: детальный анализ амбушюра, дыхания, звукоизвлечения, вибрато, языка, фразировки, артикуляции»<sup>3</sup> (*H. Lindeman «Method: a detailed analysis of embouchure, breathing, tone production, vibrato, tonguing, phrasing, articulation»*) [18] он ассимилирует предыдущий опыт, развивает наиболее плодотворные идеи и закладывает основы технологии саксофонного исполнительства, воспринятые последующими поколениями. Автор первым затрагивает вопрос о необходимости квалифицированного<sup>4</sup> освоения саксофона и обосновывает основные принципы рациональной постановки амбушюра, суть которой, прежде всего, заключается в силе давления нижней губы на трость. Необходимость такого подхода он аргументирует конструктивными особенностями<sup>5</sup> инструмента.

Многие прогрессивные суждения Х. Линдемана повлияли не только на эволюцию исполнительских принципов начала XX столетия, но и плодотворно развивались во второй его половине. Весьма важными для исторического развития исполнительства на саксофоне стали мысли о правильном положении головы и шеи, каркасе амбушюра, артикуляции и интонировании, которые хоть и изложены еще на достаточно примитивном уровне, однако именно они были взяты за основу и переосмыслены в методиках конца прошлого XX в. [18, 20]. Прогрессивный подход автора к освоению данного инструмента и достаточно высокие требования, предъявляемые музыкантам, способствовали переходу академического саксофонного искусства на более высокий уровень.

<sup>1</sup> Несмотря на это, противоборство саксофона как родственного и основного инструмента продолжилось вплоть до второй половины XX столетия.

<sup>2</sup> Х. Линдеман (*H. Lindeman*) (28 июля 1902 г. (Нью-Йорк) – 7 марта 1961 г. (там же)). В 1918–1920 гг. работает в разных коллективах, в том числе и в оркестре радио, с 1920 по 1930 г. – в симфоническом оркестре под управлением А. Тосканини. С 1930 г. по состоянию здоровья начинает заниматься только преподавательской деятельностью. Среди его учеников такие известные джазовые исполнители, как Ч. Паркер, Ф. Собел и др.

<sup>3</sup> Написано в 1934 г.

<sup>4</sup> Имеется в виду практика игры только на одном инструменте, исключительно на саксофоне. В отличие от прошлых периодов, когда саксофон использовался как родственник кларнету инструмент и при необходимости на нем играл кларнетист.

<sup>5</sup> «Кларнет и саксофон – возбудителем колебаний у которых является одинарная камышовая трость (или современная пластиковая) и подобный по типу мундштук, требуют разного подхода к приспособлению исполнительского аппарата и получения профессиональных умений и навыков» [7. С. 47], так как, имея «почти одинаковые возбудители звука (однотипные мундштуки и трости), но благодаря разной форме звукового канала они принадлежат к совершенно разным типам инструментов» [19. С. 25–26].

Таким образом, проанализировав особенности эволюции саксофонного искусства в 30–40-е гг. XX в., необходимо отметить следующие факты. Первое: трансформации, происходящие в джазовой музыке, привели к возрождению саксофона в академическом творчестве. Второе: синтез классического и джазового направлений предуготовил общий подъем исполнительского уровня саксофонистов. Третье: разнообразие музыкальной практики, обусловленное новыми социальными стандартами, требовало более высокой квалификации и разносторонней подготовки, чем в предыдущие годы. Четвертое: необходимость вписаться в различные составы внесла существенные изменения в комплекс профессиональных навыков, воплощаемый исполнителями-саксофонистами. Пятое: новые требования, внедряемые в связи с изменением стилевой иерархии, подразумевали филигранное владение инструментом, что заставило осваивать саксофон профессионально. Шестое: появление исполнителей узкой специализации<sup>1</sup> значительно повысило степень технической оснащенности саксофониста и подняло искусство игры на этом инструменте на абсолютно иную ступень, что предуготовило новый виток его использования в творчестве композиторов данного периода.

### Литература

1. Овчинников Е. История джаза [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ale07.ru/music/notes/song/jazz/ovchinnikov16.htm> (дата обращения: 30.10.2017).
2. Энштейн Е. Женщина из страны «Саксофония» // Музыкальная жизнь. 1990. № 21. С. 11–12.
3. Шапошникова М. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых и ударных инструментах. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. Вып. 80. С. 22–38.
4. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л. : Музыка, 1979. 264 с.
5. Мошков К. История джазового образования в США: краткий обзор // Полный джаз. 2002. № 22 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jazz.ru/music/notes/song/jazz.htm> (дата обращения: 15.01.2017).
6. Бит Л. Эра свинга, или Эпоха больших оркестров [Электронный ресурс]. URL: <http://www.365mag.ru/music/e-ra-svinga-ili-e-poha-bol-shih-orkestrrov> (дата обращения: 30.10.2017).
7. Крупей М. Стиллові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX століть): дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 236 с.
8. Воронцов Ю. Саксофон: и классика, и джаз // Музыкальные инструменты. 2007. № 13. С. 28–29.
9. Иванов В. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1997. 296 с.
10. Delangle C. History of the vibrato on saxophone // Australian Clarinet and Saxophone. 1998. March. P. 5–11.
11. Sigurd M. Rascher [Электронный ресурс]. URL: <http://www.go.microsoft.com/fwlink> (дата обращения: 30.04.2011).
12. Глазунов А.К. Письма, статьи, воспоминания : Избранное. М. : Гос. муз. изд-во, 1958. 550 с.
13. Актисов В. Квартет В-dur для четырех саксофонов А.К. Глазунова: опыт текстологического исследования // Musicus. 2009. № 3. С. 21–26.
14. Понькина А. Квартет для четырех саксофонов А. Глазунова: к проблеме традиций и обновления // Известия Уральского федерального университета. Серия 2 : Гуманитарные науки. 2016. Т. 18, № 3 (154). С. 266–273.
15. Глазунов А.К. Музыкальное наследие. Исследования, материалы, публикации, письма. Л. : Музгиз, 1959. Т. 1. 555 с.

<sup>1</sup> Исполнитель, играющий только на саксофоне.

16. Иванов В. Саксофон. М. : Музыка, 1990. 62 с.
17. Понькина А. Саксофон в оперно-симфоническом творчестве композиторов XX столетия // Успехи современной науки. 2016. Т. 2, № 3. С. 146–150.
18. Lindeman H. Method: a detailed analysis of embouchure, breathing, tone production, vibrato, tonguing, phrasing, articulation. New York : Henry Lindeman studios, 1934. 58 p.
19. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. 430 с.
20. Понькина А. Особенности постановки исполнительского аппарата саксофониста начала XX века (на материале учебного пособия Х. Линдемана) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 8 (82). С. 156–159.

**Antonina M. Ponkina**, Belgorod State Institute of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation).

E-mail: ponkina\_2006@mail.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2019, 34, pp. 137–144.

DOI: 10.17223/2220836/34/13

# THE INFLUENCE OF JAZZ ON THE EVOLUTION OF THE ACADEMIC ART OF PLAYING THE SAXOPHONE

**Keywords:** saxophone; saxophone performance; the art of saxophone playing; the evolution of saxophone performing art.

The period of the 30s – 40s of the XX century became a landmark for academic saxophone art, as new social standards, due to the tremendous influence of jazz music, are making adjustments to its specifics. Life realities of this time compel the performer of this specialization to play not only in all styles and genres, but also in various hypostases to be able to fit into all kinds of compositions – from the variety ensemble to the symphony orchestra. Such an extensive field of activity contributes to the frantic popularization of the saxophone, a huge range of applications that causes a sharp increase in the performance level, and the variety of musical practice implies high skill, which is possible only if there is a serious vocational education.

Such significant transformations significantly increased interest and activated the attention of musicians of different directions to this instrument, but jazz played a decisive role in its fate, no matter what. Indeed, jazz musicians were the first to show the wide dynamic and sound capabilities of the saxophone. However, identification within the jazz composition, primarily because of the inherent arsenal of methods of sound production, leads to the fact that he, as an academic orchestral and, moreover, as a solo instrument, was pushed into the “historical shadow” (S. Rappoport). Nevertheless, in the 30s of the twentieth century, by a strange coincidence, he, thanks to the fame gained in jazz music, again arouses interest and revives in the work of musicians of the classical direction. From this moment, saxophone art begins to assimilate the characteristic features of the process of “diffusion” of the professional academic and popular variety-jazz spheres, and its evolution proceeds in close relationship with creative experiments and various searches of performers of both directions.

Important for the development of the art of playing the saxophone becomes his recognition as an elite musical community, which entailed changes in this sphere. During this period musicians, whose creative and pedagogical activity influenced not only the performance on the saxophone, but also the formation of artistic and methodical repertoire for him, were nominated. Very important for the art of playing this instrument are the methodological principles of H. Lindemann. He is the first to address the issue of the need for the skilled development of the saxophone and substantiates the basic principles of a rational formulation of the ear cup, the expediency of which, first of all, he argues with its constructive features.

## References

1. Ovchinnikov, E. (n.d.) *Istoriya dzhaza* [History of Jazz]. [Online]. Available from: <http://www.ale07.ru/music/notes/song/jazz/ovchinnikov16.htm>. (Accessed: 30th October 2017).
2. Epstein, E. (1990) Zhenshchina iz strany “saksofoniya” [Woman from the country “saxophone”]. *Muzykal'naya zhizn'*. 21. pp. 11–12.
3. Shaposhnikova, M. (1985) K probleme stanovleniya otechestvennoy shkoly igry na saksofone [On the formation of the national school of playing the saxophone]. *Aktual'nye voprosy teorii i praktiki ispolnitel'stva na dukhovnykh i udarnykh instrumentakh*. 80. pp. 22–38.

4. Onegger, A. (1979) *O muzykal'nom iskusstve* [On the art of music]. Translated from French. Leningrad: Muzyka.
5. Moshkov, K. (2002) Istoriya dzhazovogo obrazovaniya v SShA: kratkiy obzor [History of jazz education in the USA: a brief overview]. *Polnyy dzhaz*. 22. [Online] Available from: <http://www.jazz.ru/music/notes/song/jazz.htm>. (Accessed: 15th January 2017).
6. Beat, L. (n.d.) *Era swinga, ili epokha Bol'shikh Orkestrów* [Swing Era, or the Era of Big Orchestras]. Translated from English. [Online]. Available from: <http://www.365mag.ru/music/e-ra-svinga-ili-e-poha-bol-shih-orkestrów>. (Accessed: 30th October 2017).
7. Krupoe, M. (2006) *Stil'ovi osnovi formuvannya vikonavs'koï maysternosti saksofonista (u konteksti muzichnoi tvorchosti XIX – XX stolit')* [The stylistic basics of the formation of the performing skill of the saxophonist (in the context of musical creativity of the 19th – 20th centuries)]. Art Studies Cand. Diss. Odesa.
8. Vorontsov, Yu. (2007) Saksofon: i klasika, i dzhaz [Saxophone: both classical and jazz]. *Muzykal'nye instrumenty*. 13. pp. 28–29.
9. Ivanov, V. (1997) *Sovremennoe iskusstvo igry na saksofone: problemy istorii, teorii i praktiki ispolnitel'stva* [Modern art of playing the saxophone: problems of history, theory and practice of performance]. Art Studies Diss. Moscow.
10. Delangle, C. (1998) History of the vibrato on saxophone. *Australian Clarinet and Saxophone*. March. pp. 5–11.
11. Sigurd, M. (n.d.) *Rascher*. [Online]. Available from: <http://www.go.microsoft.com/fwlink>. (Accessed: 30th April 2011).
12. Glazunov, A.K. (1958) *Pis'ma, stat'i, vospominaniya. Izbrannoe* [Letters, articles, memories. Selected works]. Moscow: Gos. Muz. Izd-vo.
13. Aktisov, V. (2009) Kvartet B-dur dlya chetyrekh saksofonov A.K. Glazunova: opyt tekstologicheskogo issledovaniya [B-dur Quartet for four saxophones A.K. Glazunov: the experience of textual research]. *Musica*. 3. pp. 21–26.
14. Ponkina, A. (2016) Quartet For Four Saxophones by Alexander Glazunov: On Tradition and Renewal. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki – Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts*. 3(154). pp. 266–273. (In Russian).
15. Glazunov, A.K. (1959) *Muzykal'noe nasledie. Issledovaniya, materialy, publikatsii, pis'ma* [Musical heritage. Studies, materials, publications, letters]. Vol. 1. Leningrad: Muzgiz.
16. Ivanov, V. (1990) *Saksofon* [Saxophone]. Moscow: Muzyka.
17. Ponkina, A. (2016) Saksofon v operno-simfonicheskom tvorchestve kompozitorov XX stole-tiya [Saxophone in opera and symphonic works of composers of the twentieth century]. *Uspekhi sovremennoy nauki*. 3(2). pp. 146–150.
18. Lindeman, H. (1934) *Method: a detailed analysis of embouchure, breathing, tone produc-tion, vibrato, tonguing, phrasing, articulation*. New York: Henry Lindeman studios.
19. Apatskiy, V. (2006) *Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo is-kusstva* [Basics of theory and methods of brass performing art]. Kyiv: NMAU imeni P.I. Chaykovskogo.
20. Ponkina, A. (2017) Peculiarities of the performer's apparatus formation among saxophonists of the beginning of the xx century (by the material of h. Lindeman's textbook). *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki – Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*. 8(82). pp. 156–159. (In Russian).