

**Трибуна молодого ученого**

УДК 78.071.1 (510)

DOI: 10.24412/2070-075X-2021-3-129-136

**Чжао Вэнькай****РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА ИГРЫ НА САКСОФОНЕ  
В КИТАЕ В XX ВЕКЕ**

*В центре внимания работы находится становление искусства игры на саксофоне в музыкальной культуре Китая на протяжении XX века. Объект исследования – развитие исполнительского искусства игры на саксофоне в Китае в XX веке. Методологические подходы и методы: историко-культурологический, компаративистский, историко-стилевой подходы, метод музыковедческого анализа. Новизна исследования состоит в систематизации фактов, научных наблюдений и размышлений отечественных и зарубежных ученых об особенностях становления исполнительства на саксофоне в Китае. Обосновывается, что исполнительская практика испытывает значительное влияние традиций западноевропейского образования, благодаря которым происходит постепенное расширение китайскими композиторами образно-художественных сфер и репертуара для саксофона.*

Ключевые слова: *саксофон в Китае, джаз, академические программы обучения, репертуар, ансамбли саксофонистов, темы и образы.*

Положение саксофона в музыкальной культуре Китая на протяжении XX века было весьма неоднозначным. Если в начале столетия инструмент ассоциировался исключительно со сферой развлекательной музыки, джазом, то конец XX века в Китае ознаменован открытием программ обучения игре на саксофоне в ведущих музыкальных вузах страны.

Соответственно, объект исследования – развитие исполнительского искусства игры на саксофоне в Китае, предмет – факторы, повлиявшие на изменение статуса саксофона в общественном мнении, культурной и образовательной политике страны. Цель – выявить этапы внедрения саксофона в музыкально-исполнительское искусство Китая. Задачи исследования: проанализировать теоретические исследования, научные подходы и методы, применяемые к изучению развития игры на саксофоне в Китае XX века; рассмотреть роль саксофона в музыкальной культуре и образовании страны прошлого столетия; выявить образно-художественные функции саксофона в произведениях для саксофона китайских авторов. Методологические подходы и методы: историко-культурологический, компаративистский, историко-стилевой подходы, метод музыковедческого анализа.

Степень разработанности проблемы. Инструмент утвердился в академическом музыкальном искусстве Китая, несмотря на существенный перерыв в развитии исполнительского искусства, обусловленный войной с Японией (1937–1945 годы) и запретом использования саксофона в обывденной музыкальной практике. Закономерно возникает проблема исследования, суть которой состоит в том, чтобы понять, какие факторы повлияли на изменение статуса саксофона в общественном сознании, культурной и образовательной политике страны.

Исследований, посвященных развитию искусства игры на саксофоне в Китае, не так уж много. Большинство из них можно классифицировать по нескольким направлениям, соответственно научным подходам, применяемым к объекту изучения. Большинство

работ зарубежных ученых написано в *историко-культурологическом* ключе. В них с опорой на архивные данные, интервью, периодические и специальные музыкальные издания, газеты воссоздаются периоды развития искусства исполнения на саксофоне в Китае с момента первого появления саксофона в 1856 году в Гуанчжоу по настоящее время. Таковы диссертация Шелдона Джерома Джонсона, посвященная проблеме политического подавления саксофона и его последующего развития в избранных недемократических странах [1]; размышления Чен Чена о развитии западного оркестра в Китае, который превратился из символа колонизации в политический механизм, а затем в культурный инструмент, «модернизирующий» общество. Исследователь закономерно приходит к выводам, что развитие оркестра в Китае находилось под влиянием музыкальных, социальных, политических и культурных факторов. Вполне естественно, что взаимодействие между этими отдельными факторами нуждается в серьезном и глубоком изучении [2].

Джейсон Покрус справедливо утверждает, что применение хронологического подхода к пониманию освоения саксофона в Китае не вполне правомерно, поскольку для этого инструмента мало свойствен постепенный эволюционный путь развития. История саксофона в Китае в XX веке двигалась рывками, что обусловлено историко-политическими условиями. Джейсон Покрус выстраивает этапы развития саксофона следующим образом: в начале века при явной противоречивости общих тенденций развитие игры на саксофоне происходило в сфере популярной и джазовой музыки в Харбине, Шанхае. В период правления Мао Цзэдуна искусство игры на саксофоне развивалось исключительно в области военной музыки. После реформ 80-х годов инструмент стал доступен широкой публике и вошел в программы академического музыкального образования многих музыкальных вузов Китая [3. С. 180–181].

Мо Ли также исследует развитие игры на саксофоне в контексте джазового искусства Китая, активно анализируя мотивы общественного восприятия джаза после 1950 года, периода холодной войны, как «желтой музыки» по аналогии с выражением «желтая пресса», значением, придаваемом джазу в это время в стране [4. С. 270]. Кэролайн Ли рассматривает музыку андеграунда, к которому определенное время принадлежало и развитие джаза в Китае в аспекте отношений между музыкой и политикой как шумом и тишиной, делая вывод, что социально-политический климат Китая требует постоянного налаживания консенсуса между этими двумя составляющими [5. С. 47].

*Геокulturологический* подход применяет целый ряд исследователей. Фред Хемке анализирует раннюю историю саксофона в США (2004); Чиаки Ханафуза осмысливает влияние японских композиторов на развитие саксофонного репертуара в Японии (2010); Стейси Моуганс выстраивает историю саксофона и саксофонной музыки в России на примере Санкт-Петербурга (2000); Дэниел Майклз Белл в работе «Саксофон в Германии» (2004) описывает значение саксофона в музыкальной культуре страны, включая обсуждение различных контекстов существования саксофона и общественное восприятие инструмента в условиях национальной идентичности, сексуальной ориентации и расы (см. подробнее: [3. С. 4–5]).

*Дидактические* методы лежат в основе работ Рункун Ли, изучающего формы синтеза джаза и китайских народных песен как модели для джазовой педагогики в Китае [6]; Юджина Марлоу, исследующего в своей монографии «Джаз в Китае» исполнительские аспекты джазового образования, доказывающего, что развитие джазового исполнительства, в том числе и искусство игры на саксофоне, шло параллельно политическим, социальным, экономическим процессам в Китае [7]. Миклих Джеймс Демарс предлагает применение ряда новых методов игры на саксофоне на основе анализа музыкальных примеров Патрика Мерфи [8]. Чжао И в своей статье экспонирует ключевые фигуры современного джазового искусства Китая, размышляя о развитии джазовой культуры в Китае [9].

В целом, анализируя представленные в современных трудах направления, подходы и методы исследования, можно отметить, что изучение саксофона и различных аспектов исполнительства на нем развивается от общего к частному. Вектор движения обусловлен пониманием значения инструмента в контексте развития политики, культуры и социума Китая, вплоть до различных аспектов музыкального образования (творчество ведущих исполнителей, технические вопросы исполнительства). Вместе с тем недостаточно научных работ, связанных с осмыслением жанрово-стилевых аспектов музыкальных произведений, написанных для саксофона; исследований, посвященных произведениям, созданным для различных ансамблевых форм, как включающих саксофон, так и для ансамбля саксофонов; слабо изученными оказываются современные сочинения для саксофона китайских композиторов. Отмеченные проблемы современных музыковедческих изысканий требуют углубления специфических вопросов, связанных не только с особенностями формирования репертуара, но и методическими решениями вопросов исполнительских трудностей игры на саксофоне, раскрытия образно-художественного мира, присущего сочинениям для этого инструмента в музыкальной практике Китая.

Несмотря на утвердившееся восприятие саксофона как джазового инструмента в истории музыкальной культуры Китая XX века он выполнял много иных функций, обусловленных его социальной приуроченностью. В 20–30-е годы прошлого века сфера применения инструмента ограничивалась *развлекательной музыкой* мюзик-холлов, активно развивающейся в Харбине и Шанхае.

Заметную роль здесь сыграли русские музыканты. Известный джазовый музыкант Олег Леонидович Лундстрем создал свой первый джазовый оркестр именно в Харбине, в городе, в котором он вырос и получил образование. Он закончил Харбинский политехнический институт, но свои мечты связывал только с музыкой, его оркестр дал свой первый концерт в Харбине в 1934 году. Не менее известным в Шанхае считался джаз-оркестр под управлением Сергея Лукьяновича Ермолова. Этот коллектив был создан в 1929 году, его основу составляли выпускники кадетского корпуса города Хабаровска, вынужденные покинуть Россию после революции. Сам Сергей Ермолов родился в городе Харбине, но уехал из него. Перебравшись на юг Китая, а затем в Америку, после возвращения в Китай, он создал собственный коллектив. Вместе с творцом «Роз-Мари», композитором Рудольфом Фримлом, Сергей Ермолов написал знаменитую «Бачио», работал совместно с композиторами Лионелем Кауни, сочинившим нашумевший «Dream House», и с Чаком Тоди, автором композиции «Girl of my dreams». Высоко оценил творчество Сергея Ермолова Чарли Чаплин, который при посещении Шанхая присутствовал на концерте этого коллектива. Сергей Ермолов посвятил Чарли Чаплину одно из своих танго, великий мастер был так восхищен, что использовал это сочинение в одной из своих картин, с позволения Ермолова (приведено по: [10]).

Параллельно, согласно исследованиям Дж. Покруса, развитие исполнительства на саксофоне за пределами джаза шло в *военных оркестрах*, дислоцированных в Китае. В 1910 году в Пекине был создан первый оркестр морской пехоты и первый военный оркестр США в Китае, который играл на всех парадах морской пехоты, проводил еженедельные концерты летом на эстраде в центре Морского комплекса. Кроме этого, начиная с 1919 года вплоть до 1929 года саксофонная группа этого оркестра, часто квартет или октет, играла в Католическом университете, участвовала в службах церкви и миссиях, выступала в нескольких зарубежных посольствах и на похоронах. Квартет саксофонистов, получивший название «Marines'Band» состоял из двух альтов, тенора и бас-саксофона и был очень известен, исполняя кроме церковной музыки и маршей также и популярные композиции, такие как «Вальс Мазанетта» Рудольфа Видофта, «Сувенир» Франтишека Дрдла [3. С. 70–71] и другие.

Отличительной особенностью саксофонного исполнительства в Китае было участие в начале 1920-х годов этого инструмента в составе *кантонских оперных ансамблей*.

Так, в труппе кантонской музыки и песенного искусства (CMSAT) под руководством Чен Фаньи саксофон и виолончель в ансамбле заполняли отсутствующие тембры среднего и низкого регистра, поскольку янцин, хугуань, гаоху, дизи и жуху – традиционные инструменты ансамбля имеют довольно высокий регистр. Кроме этого, как отмечал Чжан Вейхуа из кантонской оперной труппы Гуандун, «...саксофон имел репутацию одного из музыкальных инструментов, наиболее близких к человеческому голосу и одновременно мог использоваться в аккомпанементе, поскольку “не мешал” вокалисту» [3. С. 79]. Еще одной особенностью саксофона было то, что саксофонист мог изменять тембр инструмента под нужды композиции: имитируя эрху в одних местах, действуя как бас-хугуань в других. Дело в том, что в 1920-е годы урбанизированной Кантонской опере приходилось конкурировать со многими разнообразными жанрами музыки. Поэтому западные инструменты в ней часто использовались наряду с другими импортными «товарами» из-за рубежа, такими как бродвейский театр, голливудские партитуры популярных музыкальных композиций и джаз (см. подробнее: [3. С. 78–80]).

Все отмеченные направления развития искусства игры на саксофоне оказали существенное влияние на саксофонный репертуар. Нужно отметить, что перед началом Корейской войны в 1950 году и в течение трех десятилетий после 1950 года джаз не исполнялся на материковом Китае, даже его переложения стали табу в связи с новыми моральными установками Народной Республики [4. С. 269]. Во время Культурной революции (1966–1976) саксофон использовался исключительно в военных ансамблях и оркестрах, что было обусловлено богатыми тембровыми возможностями инструмента и идеологией Китая. Возрождение искусства игры на саксофоне отмечается исследователями только в 1980-е годы.

Шелдон Джером Джонсон считает, что распространение саксофона в сфере джазовой и популярной музыки поставило под сомнение возможность его применения в других стилях. Классический саксофон был практически неизвестен широкой публике, однако музыканты-профессионалы, получившие образование в США и Канаде, доказали, что саксофон может с успехом использоваться и в академической музыкальной среде [1. С. 15].

Первой возможностью для саксофонистов получить образование было создание отделения популярной музыки в консерватории Шэньяна в 1993. В 1997 году программа обучения игре на саксофоне открылась в Сычуаньской консерватории, а затем стала внедряться по всей стране. Следующим важным шагом стало создание специальности «джазовый саксофон» в Шанхайской консерватории. В настоящее время все основные консерватории Китая, Центральная консерватория, Китайская консерватория музыки, Тяньцзиньская, Сианьская, Шэньянская консерватории, консерватория Синьхая и Ухани имеют такие программы обучения [3. С. 168–169].

В китайских консерваториях преподают представители второго поколения саксофонистов, получивших музыкальное образование не только в США и Канаде, но и в странах Европы, зачастую во Франции и Швейцарии. Закономерно, что репертуар саксофонистов включает произведения не только американских, но и европейских композиторов. Большинство таких произведений было легко воспринято китайскими обучающимися в связи с тем, что они уже сталкивались с теми художественными задачами, которые выполнял саксофон не только в европейской, но и в музыкальной культуре Китая в XX веке.

В ходе развития исполнительского искусства со времен появления саксофона в Европе в 40-е годы XIX века<sup>1</sup> художественно-смысловые функции этого инструмента заметно обогатились. Так, инструмент был неподражаем в качестве *блестящего виртуозного соло*, демонстрирующего владение многочисленными техническими и вырази-

<sup>1</sup> 21 марта 1846 года А. Сакс получил во Франции патент на «систему духовых инструментов, называемых саксофонами», включавшую восемь разновидностей [11. С. 821].

тельными возможностями в капризах, концертах, концертных пьесах, этюдах, написанных мастерами XIX–XX века. В музыке китайских композиторов XX века саксофон, наоборот, в большей мере использовался в *ансамблевой практике*. Таковы сочинения «Сюита из Китая» Чэнь И для ансамбля саксофонов, «Текущая река», созданная на основе народной песни «Yun Nan» в аранжировке Дэн Чена.

Особая роль принадлежала саксофону в выполнении *колористической функции* в качестве инструмента, создающего необычную окрашенность тембровой палитры инструментального ансамбля или оркестра. Таково соло саксофона в «Весенней увертюре» (1955–1956) Уанчжи Ли. Оно напоминает наигрыш пастуха, далеко разносящийся по просторам равнин. Соло является центром композиции и выделяется на фоне танцевальной музыки у оркестра, составляющей основу развития крайних частей увертюры. Благодаря сопоставлению моторной и песенной интонации, используемой в соло саксофона, оно воспринимается как показ субъективного и объективного начал, активизируя ассоциативные связи с «внемузыкальными» картинами окружающего мира.

Проявил себя саксофон и в качестве ведущего тембра *характерной роли* в сочинениях композиторов Китая XX века. Понятие «характерная роль» в нашем исследовании используется в значении, принятом в театральном искусстве, то есть в роли, отмеченной своеобразием, сословной, бытовой или внешней характерностью [12. С. 579]. Таково, например, чередование партий теноровой и басовой групп саксофонов в среднем разделе пьесы «Восточный ритм» (1999) Чжана Сяолу. Партии инструментов рисуют взаимодействие разных характеров, в чем-то напоминая отношения солистов в сюите для саксофона или кларнета с оркестром Дариуса Мийо «Скарамуш» ор. 165 (1937–1939). Она была создана как театрально-виртуозная пьеса, построенная на диалогах солистов и оркестра.

Подвластна саксофону и *фантастическая образность*. Таково начало пьесы «Восточный ритм» (1999) Чжана Сяолу, общая атмосфера композиции «Незабываемое ночное крыло» (2010) Хешэн Ван. В импрессионистической звукописи они перекликаются с таинственным волшебством сказки в «Quarteto simbylico» для флейты, альт-саксофона, арфы, челесты и женского хора W181 (1921) Эйтора Вилла-Лобоса.

В музыке Китая XX века в камерно-инструментальных ансамблях саксофон используется как тембр, равноценный человеческому голосу. Однако он появляется не в виде лирического монолога-излияния, как это присуще сочинениям американских и европейских композиторов, а в качестве *голоса-повествователя*. Это свойственно пьесам «Птица и море» (2001) Сюй Чжибина, «Высоко как горы, длинны как реки» (1987) Сяо Ган, «Сакральный момент» (2003). Последнее произведение написано композитором Хешэн Ван для ансамбля саксофонов Шанхайской консерватории. Соло в «Сакральном моменте» напоминает соло альт-саксофона, которое словно вводит в восточную сказку. Оно чрезвычайно похоже на партию саксофона в Концерте для альт-саксофона с оркестром (1967) чешского композитора Карела Гуса, в котором партия инструмента прерывается то паузами тишины, то, наоборот, наполняется густой диссонантной звучностью, будоража воображение слушателя. Можно предположить, что творчество и западноевропейских, и китайских композиторов объединяют общие темы и образы, актуальные для развития мировой культуры XX века и разрабатываемые как общие эстетические проблемы в творчестве значительного количества авторов.

Весьма привлекательной областью применения саксофона в музыке XX века Китая стало исполнение *старинной музыки*, в которой партия саксофона заменяет партию скрипки. Таков концертный репертуар ансамбля саксофонистов «Новый мировой квартет», в который входят Ао Кун – сопрано-саксофон, Кей Чжан – альт-саксофон, Аллан Ян – тенор-саксофон, Юшен Ли – баритон-саксофон, Инна Ху – фортепиано. Существенную часть концертного репертуара ансамбля составляют произведения И.С. Баха, А. Вивальди, Ж.-М. Леклера, К. Стамица.

Большинство из перечисленных образно-художественных сфер успешно освоены китайскими саксофонистами XX – начала XXI века. Параллели между произведениями западноевропейских и китайских композиторов вполне очевидны в силу того, что учебный репертуар в современных китайских вузах строится с опорой на сочинения западноевропейских композиторов. Для развития технических навыков игры на саксофоне в китайских вузах преподаватели настоятельно рекомендуют осваивать следующие издания: «Двадцать пять ежедневных упражнений для саксофона» Карла Фишера (1995), «Сорок восемь этюдов для всех саксофонов» Альфонса Ледука (1946), «Высокие тона саксофона: систематический подход к расширению диапазона всех саксофонов: сопрано, альт, тенор и баритон» Эжена Руссо (2002), «Избранные этюды для саксофона: сложные этюды, гаммы и арпеджио» Хими Воксмана (1991). Примечательно, что сборников китайских авторов, используемых в исполнительской практике обучения игре на саксофоне в музыкальных вузах Китая, не так уж много. Один из самых популярных – сборник Синь Гао «Проект Китай: ресурс современной саксофонной музыки». Его содержание составлено из пьес, написанных композиторами китайского происхождения. Сборник издан в Университете Северной Каролины в Гринсборо в 2016 году (см. подробнее: [4. С. 171]).

Произведения западноевропейских композиторов, наряду с сочинениями китайских авторов, составляют основу многих концертных и конкурсных программ. Об этом говорят выступления выдающихся китайских музыкантов-саксофонистов, таких как Чэнь Фаньи, Чжан Сяолу, Ли Юшэн, Ван Цинцюань, Ду Иньцзяо, Се Цзиньци, Ли Манлун, Ли Юань, Гао Синь, Се Лян, Ян Дун, Ву Чжи-Хуан, известных не только в Китае, но и за рубежом.

В *заключение* сделаем некоторые обобщения. Существующее положение саксофона в академической музыке Китая является результатом длительного развития исполнительского искусства в стране. Условно его можно представить в виде трех этапов. Первый этап (1910–1950) связан с освоением технических и выразительных возможностей инструмента в разных сферах социальной жизни Китая – сфере популярной музыки и музыки для сценических постановок (кантонская опера), военной и религиозной областях. Второй этап (1950–1980) приходится на военное и послевоенное время, период Китайской культурной революции, когда в силу идеологии инструмент использовался только в военных оркестрах и ансамблях. Третий этап начинается с 1980-х годов и связан с появлением в стране первых профессиональных исполнителей и затем открытием академических программ обучения игре на саксофоне в большинстве консерваторий и музыкальных вузов Китая.

Опыт исследования и применения учеными историко-культурологического, геокультурологического подходов и дидактических методов показал, что развитие игры на саксофоне было обусловлено политическими, социальными, экономическими процессами в Китае. В то же время явно недостаточное внимание уделяется современными учеными специальным вопросам, связанным с жанрово-стилевыми аспектами, формированием национального компонента саксофонного репертуара, изучением музыкальных закономерностей сочинений китайских композиторов.

Несомненной заслугой музыкального XX века в Китае, на наш взгляд, является то, что композиторам и музыкантам удалось существенно расширить выразительность уже освоенных саксофоном образно-художественных сфер. Наряду с исследованием общих для мировой музыкальной культуры тем и образов, китайские композиторы и исполнители не теряют специфики национального своеобразия, раскрывающейся и в самом выборе художественных образов, и в их уникальном звуковом воплощении. Весьма перспективным нам видится также поиск новых приемов и способов выражения, актуальных для изучения в произведениях для саксофона современных китайских композиторов.

### Литература

1. Johnson S.J. The Political Suppression of the Saxophone and its Subsequent Pedagogical Development in Select Non-Democratic Countries: a Dissertation of Doctor of Musical Arts. University of South Carolina, 2017. 83 p.
2. Chen Chen. The Development of the Western Orchestra In China: A Dissertation of Doctor of Arts. Ball State University, Muncie, Indiana, 1998. 116 p.
3. Pockrus J. The Saxophone in China: Historical Performance and Development: a Dissertation of Doctor of Musical Arts (Performance). University of North Texas, 2018. 222 p.
4. Mo Li. A history of Jazz in China: from Yellow Music to a Jazz Revival in Beijing: A Dissertation of Master of Arts. Kent State University, 2018. 296 p.
5. Lee Carolyn. Noise & Silence: Underground Music and Resistance in the People's Republic of China: A Dissertation of Master of Arts. University of Southern Californi, 2012. 51 p.
6. Li R. The Synthesis of Jazz and Chinese Folk Songs as a Model for Jazz Pedagogy in China: A Dissertation of Doctor of Arts. University of Nebraska, 2020. 99 p.
7. Marlow E. Jazz in China: From Dance Hall Music to Individual Freedom of Expression. Mississippi: University Press of Mississippi, 2018. 288 p.
8. Micklich J. De Mars. Extended Techniques for Saxophone An Approach Through Musical Examples by Patrick Murphy: A Dissertation of the Doctor of Musical Arts. Arizona State University, 2013. 188 p.
9. Чжао И. Ключевые фигуры современного джазового искусства Китая // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 3 (53). С. 73–78.
10. Хисамутдинов А. Русский джаз в Китае очаровал даже Чарли Чаплина // Родина. 2017. № 1(117)
11. Саксофон // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. 976 с.
12. Характерный актер // Театральная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. П.А. Марков. М.: Советская энциклопедия, 1967. Т. 5.

#### **Development of the Art of Playing the Saxophone in China in the Twentieth Century**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2021, 3 (82), 129–136. DOI: 10.24412/2070-075X-2021-3-129-136

*Zhao Wenkai*, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: zhaowenkai0816@yandex.ru

**Keywords:** saxophone in China, jazz, academic training programs, repertoire, saxophone ensembles, themes and images.

The article examines the formation of the performing arts and teaching to play the saxophone in China in the twentieth century. The study aims to identify the stages in the development of the art of playing the saxophone in China in the context of the impact of various sociocultural conditions. The leading problem of the research is to determine factors that influenced the change in the status of the saxophone in the public opinion and the cultural and educational policy of the country. The research objectives in the study are: to analyse theoretical studies, scientific approaches and methods applied to the study of the development of playing the saxophone in China in the twentieth century; to consider the role of the saxophone in the musical culture and education of the country in the past century; to reveal the figurative and artistic functions of the saxophone in the works for the saxophone by Chinese authors. The research methods are: historical and cultural approach, comparative

studies, hermeneutics, historical and stylistic method, musicological analysis. The novelty of the study lies in the systematisation of facts, observations and reflections of domestic and foreign researchers about the peculiarities of the formation of saxophone performance in China. The conclusion is made that the evolution of saxophone performance in China is conditioned by political, cultural, social, and economic events and processes. An important component of performing practice and training on brass instruments in China is the significant influence of the traditions of Western European education, thanks to which Chinese composers gradually expand the figurative and artistic spheres and the repertoire for the saxophone.

### References

1. Johnson, S.J. (2017) *The Political Suppression of the Saxophone and Its Subsequent Pedagogical Development in Select Non-Democratic Countries*. Dissertation of Doctor of Musical Arts. University of South Carolina.
2. Chen, Chen. (1998) *The Development of the Western Orchestra in China*. Dissertation of Doctor of Arts. Ball State University, Muncie, Indiana.
3. Pockrus, J. (2018) *The Saxophone in China: Historical Performance and Development*. Dissertation of Doctor of Musical Arts (Performance). University of North Texas.
4. Mo, Li. (2018) *A History of Jazz in China: From Yellow Music to a Jazz Revival in Beijing*. Dissertation of Master of Arts. Kent State University.
5. Lee, C. (2012) *Noise & Silence: Underground Music and Resistance in the People's Republic of China*. Dissertation of Master of Arts. University of Southern California.
6. Li, R. (2020) *The Synthesis of Jazz and Chinese Folk Songs as a Model for Jazz Pedagogy in China*. Dissertation of Doctor of Arts. University of Nebraska.
7. Marlow, E. (2018) *Jazz in China: From Dance Hall Music to Individual Freedom of Expression*. Mississippi: University Press of Mississippi.
8. Micklich, J. (2013) *De Mars. Extended Techniques for Saxophone An Approach Through Musical Examples by Patrick Murphy*. Dissertation of the Doctor of Musical Arts. Arizona State University.
9. Chzhao, I. (2019) Key Figures of Modern Jazz Art in China. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*. 3 (53). pp. 73–78.
10. Khisamutdinov, A. (2017) Russkiy dzhaz v Kitae ocharoval dazhe Charli Chaplina [Russian Jazz in China Charmed Even Charlie Chaplin]. *Rossiyskaya gazeta*. 28 January 2017. [Online] Available from: <http://yarcenr.ru/articles/culture/russkiy-dzhaz-v-kitae-ocharoval-dazhe-charli-chaplina/>
11. Keldysh, Yu. (ed.) (1978) Saksofon [Saxophone]. In: *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Vol. 4. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
12. Markov, P.A. (ed.) (1967) Kharakternyy akter [Character Actor]. In: *Teatral'naya entsiklopediya: v 6-ti t.* [Theatrical Encyclopedia: In 6 Volumes]. Vol. 5. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.