

В.С. ПАНКЕЕВА

*Магнитогорская государственная консерватория
(академия) им. М.И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0002-4755-6087*

Японский миф о танцующей богине и его претворение в произведении для саксофона П. Свертса «Танец Удзумэ»

В контексте творчества современного бельгийского композитора Пита Свертса рассматривается «Танец Удзумэ». Установка на осмысление мифологических образов произведения обусловлена глубоким и детальным проникновением в суть его программы, что видится важным для более убедительной исполнительской интерпретации. Этим объясняется необходимость представленного в статье последовательного анализа произведения П. Свертса.

В контексте конкретного произведения автор проводит аналогию с древнейшим ритуалом Японии – Кагура – и впервые совершает попытку проанализировать его преломление в современном сочинении. В основе программы произведения лежит японский миф о танцующей богине. Именно на этом главном элементе – танце – строится музыкальное развитие всего произведения. Автор статьи рассматривает различные составляющие для передачи характера и образа сочинения: его форму, инструментальный состав с включением широкой группы ударных, применение характерной ладовой сферы и т. д. и связывает различные разделы произведения с определённой последовательностью в ритуальном действе Кагура. Солирующий саксофон представлен как инструмент с широкими исполнительскими возможностями: неограниченная динамическая градация, диапазон, выходящий за рамки основного, виртуозность в технических разделах и необычайная бархатистость и певучесть тембра в лирических эпизодах. В заключение приведены обобщающие анализ положения.

Ключевые слова: саксофон, репертуар, Пит Свертс, анализ, мифология, регистр «альтиссимо», программность, Удзумэ, Кагура, образная сфера, танец, ритуал, театральное искусство, оркестр, Амаэрасу.

Для цитирования / For citation: Панкеева В.С. Японский миф о танцующей богине и его претворение в произведении для саксофона П. Свертса «Танец Удзумэ» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 137–146. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.4.137-146

VERONIKA S. PANKEEVA

*Magnitogorsk State Conservatory (Academy)
named after M.I. Glinka, Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0002-4755-6087*

The Japanese Myth of the Dancing Goddess and Its Implementation in the Work by P. Swerts "Uzume Dance" for Saxophone

In the context of the work of the contemporary Belgian composer Piet Swerts, the "Dance of Uzume" is considered. The focus on comprehending the mythological images of the work is due to a deep and detailed insight into the essence of its program, which is seen as important for a more convincing performance interpretation. This explains the need for a consistent analysis of P. Swerts' work presented in the article.

In connection with a particular work, the author draws an analogy with the oldest ritual of Japan – Kagura and for the first time makes an attempt to analyze its refraction in a modern composition. The program of the work is based on the Japanese myth of the dancing goddess. It is on this main element, on the dance that the musical development of the entire work is built. The author of the article considers various components for conveying the character and image of the composition: its form, instrumental composition with the inclusion of a percussion wide group, the use of a characteristic fret sphere, etc. and connects various sections of the work with a certain sequence in the ritual action of Kagura.

The solo saxophone is presented as an instrument with wide performing capabilities: unlimited dynamic gradation, a range beyond the main one, virtuosity in technical sections and extraordinary velvety and melodious timbre in lyrical episodes. In conclusion, the general analysis of the situation is given.

Keywords: saxophone, repertoire, Piet Swerts, analysis, mythology, the "altissimo" register, programming, Uzume, Kagura, figurative sphere, dance, ritual, theatrical art, orchestra, Amaterasu.

Саксофон как солирующий академический инструмент прошёл сложный путь развития. Начиная с середины XIX века свою карьеру как оркестровый, в начале XX-го он занял лидирующие позиции в джазовом исполнительстве. К середине XX столетия его тембровые характеристики, широкая динамическая градация, необычайная певучесть и техническая гибкость привлекли внимание целой плеяды выдающихся композиторов академического направления. Среди зарубежных композиторов, оставивших яркие произведения для саксо-

фона, назовём Ф. Декрюк, Ж. Ибера, Ф. Мартина, П. Морис, А. Томази, П. Крестона, А. Дезенкло, И. Готковски; среди отечественных – А. Глазунова, А. Черепнина, М. Готлиба, Г. Калинковича и др.

На рубеже XX–XXI столетий наблюдается эволюция в репертуаре для саксофона. Повышенный интерес к джазу приводит к появлению в произведениях академических жанров импровизационности изложения музыкального материала, преобладанию ритмического начала, сложных «ломанных» мелодических построений и новизны гармоний. Появляется и ак-

тивно развивается новый пласт музыки для саксофона соло, изобилующий специфическими приёмами игры.

XXI век явился новой вехой в создании оригинального репертуара для саксофона. А. Вайнен, Т. Есимацу, П. Свертс, Ж-Д. Миша, Б. Кокрофт, В. Давид расширили список современных произведений с широким применением специфических приёмов игры и использованием регистра «альтиссимо».

Нововведением этого периода можно считать и расширение круга образов. Интерес композиторов к мифологии, преломление исторических сюжетов, появление библейских тем стало своего рода открытием для саксофонного репертуара. К мифологическим сюжетам и образам обращались немногие композиторы. Здесь можно назвать Рио Ноду и его «Феникс» для саксофона соло (1983), Яна Сандстрема – «Мой Ассамский дракон» для саксофона-альта с оркестром (1994), Лероя Осмона – «Зераим из книги Руфи» для саксофона-сопрано, меццо-сопрано и камерного ансамбля (2002), Стейси Гарропа – «Восстание Феникса» для саксофона-сопрано соло (2016). В этом ряду и произведения Пита Свертса¹, в которых солирующий саксофон гармонично сочетается с оркестровым звучанием.

Творчество бельгийского композитора в нашей стране остаётся малоизученным, но, безусловно, заслуживает внимания. В его наследии, которое включает более двухсот оркестровых, инструментальных и оперных сочинений, не последнее место занимают произведения для саксофона: «Клон» (1993), «Танец Удзумэ» (2004), «Котекан» (2006), «Гробница Равеля» (2009), соната «Шляпный город» (2013), квартет саксофонов «Чёрные картины» (2015), «Каприччио Паганини» (2015), «Настоящая поездка» (2016), «Двойной концерт» для саксофона-сопрано и фор-

тепиано со струнными (2016), «Май Тай» (2017), сюита «Орта» (2018), «Озеро любви» (2019), «Ретро» для альт-саксофона, скрипки и фортепиано (2019).

Из перечисленных выше произведений П. Свертса в нашей стране известностью пользуются «Клон» и «Котекан». Произведения написаны для обязательного исполнения на престижных международных конкурсах. Несмотря на разницу во времени создания («Клон» – 1993 г., «Котекан» – 2006 г.), они имеют много схожего: сложный музыкальный язык с включением джазовых гармоний, широкий диапазон с ультравысоким регистром, разнообразие ритмических рисунков с одновременным сопоставлением и наложением нескольких фраз, быстрый темп исполнения, широкие интервалы.

В перерыве между вышеперечисленными опусами, в 2006 году, П. Свертс создал «Танец Удзумэ» – программное произведение для саксофона-альта и духового оркестра (существует версия для саксофона-альта и фортепиано). Общее время звучания – 13 минут. Произведение написано по заказу современного японского концертирующего саксофониста Нобуи Сугавы и ему же посвящено. Данный исполнитель отличается виртуозной техникой, утончённым звуком, ровным звучанием инструмента на всём диапазоне, безупречным владением регистра «альтиссимо» и блестящей сценической подачей.

В поиске выбора сюжета саксофониста привлек японский миф, появившийся в период Дзёмон (13 тыс. лет до н. э. – III в. до н. э.) и записанный в VIII веке в «Кодзики» («Записи о делах Древности») – первом письменном источнике Японии. В этот период формируются обряды поклонения богам. Ритуальные действия шаманов в масках, их магические операции представляли собой первые зачатки театра с обязательным включением песенных

и танцевальных элементов. Миф о танцующей богине Удзумэ подтверждает театрализованность обрядовых действий и является началом развития истории театра в Японии [1].

Удзумэ – с японского языка переводится как «сильная», «мужественная»; богиня веселья, любви и радости. По характеру персонаж отличается лёгкостью, юмором, жизнерадостностью. Танец является неотъемлемой частью Удзумэ, и поэтому в Японии она считается не только прародительницей театрального искусства, но и родоначальницей ритуальных танцев. Удзумэ танцует с веткой Сакаки в руке (в некоторых источниках указано, что она танцует в головном уборе, сплетённом из веток Сакаки)².

Программа произведения опирается на миф о танцующей богине Удзумэ, повествующий о том, как она своим энергичным танцем смогла спасти мир от вечной тьмы³.

Танец, который демонстрирует Удзумэ, является важной частью ритуального действия Кагура⁴. Основная его цель – призвание божества, вознесение ему даров и получение от него новой жизненной энергии. Кагура связано с театром именно ритуально-игровой стороной, моментом «задабривания» божества, изобретением приёмов для его увеселения. Многие элементы этого действия впоследствии вошли в традиционный японский театр. Кагура имеет множество ответвлений, но в нём всегда присутствуют три важные составляющие – всеобщее веселье и радость ожидания божества, состояние «богоохваченности» и само появление персонажа, который дарует присутствующим обновление, энергию и новые жизненные силы [1]⁵.

Конечно, ни одно танцевальное действие в Кагура не могло обходиться без инструментального сопровождения. Согласно археологическим находкам, наибо-

лее употребительными считались флейта, хитирики – духовой инструмент гобойного семейства из бамбука, кото – струнный щипковый инструмент и различные виды ударных (барабаны, тарелки, бамбуковые бруски), что свидетельствует о важности ритмического и мелодического начал в музыке. Именно флейта и барабаны в древности считались наиболее подходящими инструментами для призыва высших сил. На гравюре Утагавы Хиросигэ, японского художника XIX века, боги, окружавшие Удзумэ во время танца, изображены именно с вышеназванными музыкальными инструментами.

В «Танце Удзумэ» П. Свертса находим прототип ритуального действия Кагура, и прежде всего это выражается в форме сочинения. Сочинение представляет собой виртуозно-лирический диалог, в котором солист и оркестр не соперничают, а взаимодействуют друг с другом, совместно создавая колоритный музыкальный образ. Произведение написано в жанре концертино – одночастного строения с технически сложными крайними разделами и мелодичной напевной средней частью. Компактность формы с непрерывным развитием помогает сохранить единство сюжетной линии.

Первая часть *Molto energico* носит активный, динамичный характер. Тематическое зерно проводится у оркестра, затем переходит в партию солиста. Применение целотонной гаммы придаёт музыке фантастичность, элемент сказочности, таинственности происходящего. Порывистая мелодическая линия соткана из мелких длительностей в быстром темпе с применением большого количества знаков. Ритмический рисунок с отсутствующей четвёртой шестнадцатой нотой придаёт музыке лёгкость, остроту и игривость, что довольно удачно сопоставляется с характером Удзумэ (Пример 1).



Использование регистра «альтиссимо» создаёт для исполнителя дополнительные трудности, требующие гибкости амбушюра, а также координации пальцев и аппарата. Композитор применяет неудобное для саксофона сочетание звуков Cis^1 и D^2 длительностями из шестнадцатых нот в штрихе *legato*, что требует высокого уровня владения мелкой техникой и плавных переходов от одного звука к другому. Четыре звука, многократно повторяясь, создают эффект «кружения», топтания на месте (Пример 2).

С 61-го такта тема ритмически усложняется: появляются квинтолы, форшлагги, трели. Бесконечные встречные знаки придают музыке динамичность, не дают ослабить внимание слушателя, буквально приковывают его к развитию сюжета. Постоянно разворачивающаяся тема то взбирается вверх, уходя в регистр «альтиссимо», то спускается вниз, замирая на трели продолжительного звука. И затем вновь набирает силу, достигая своего апогея на трели звуков Gis^3-A^3 , после которой следует спад эмоционального напряжения (Пример 3).

Тема, продолжая «колышаться» в партии солиста отголосками основной мелодии, успокаивается в оркестре за счёт укрупнения длительностей и динамического затухания. Широкие триоли подготавливают начало лирического раздела.

Итак, первый раздел произведения представляет собой первую составляющую действия Кагура – всеобщее состояние радости и веселья, ожидание божества. Об этом свидетельствует и выбор музыкально-выразительных средств: взволнованность тематического развития,

быстрый темп, обилие встречных знаков, применение широкого диапазона звучания солирующего саксофона, различные ритмические модификации. Колоритные эпизоды в исполнении бас-кларнетов и баритон-саксофона, а также глиссандо в партии тромбонов усиливают приподнятое состояние персонажей.

Средний раздел состоит из нескольких эпизодов. Первый – мягкий, томный, созерцательный. Тягучая мелодия с переплетением утончённых пассажей словно создаёт лёгкое кружево, изображая магические движения кистей рук богини, вхождение в состояние транса (Пример 4).

Пример 1.

Такты 1-11



Пример 2.

Такты 45-50



Пример 3.

Такты 115-120



Пример 4.

Такты 203-213



Второй эпизод среднего раздела, строясь на пассажеобразном движении, отголосками напоминает основную тему. Достигая кульминации на трели звуков Gis^3-A^3 , с 243-го по 293-й такт начинается третий эпизод – джазовый марш с синкопированным ритмом в сочетании с квинтольными фигурациями и блюзовыми гармониями (Пример 5).

По стилистике данный эпизод очень напоминает музыкальный язык Джорджа Гершвина. Возможно, обращение к музыке великого композитора является данью уважения эпохе джаза, которая способствовала раскрытию саксофона как инструмента с богатыми исполнительскими возможностями.

Четвёртый эпизод представляет собой виртуозный раздел, построенный на пентатонике. Композитор удачно усиливает восточный колорит музыки широким применением ударных инструментов (ксилофон, колокольчики, треугольник, коробочка). Виртуозная тема с применением ультравысокого регистра усиливает эффект пребывания героини в состоянии шаманизма (Пример 6).

Итак, средний раздел произведения представляет собой вторую составляющую ритуала Кагура – состояние «богоохваченности». Лирическая тема саксофона, красиво переплетаясь с мелодией флейты и гобоя, вводит слушателя в гипнотическое состояние. Созерцание тёмного времени суток, глубокой ночи помогают подчеркнуть нюанс *piano* и тонкие гармонии в прозрачной оркестровке автора. Последующая смена размеров, смещение долей с синкопированными ритмами, подчёркнутые аккорды в партии

медных духовых инструментов создают эффект нестабильности состояния главной героини, её погружение внутрь себя, что демонстрирует последующая каденция солирующего саксофона.

Каденция сосредотачивает внимание слушателя на облике Удзумэ. Это пребывание героини наедине с собой, временное успокоение, монолог. Раздел опирается на основной тематизм произведения. Солирующий саксофон будто разговаривает со слушателем. Мелодия, построенная на четвертных триолях, постепенно получает развитие в виде измелъчённых длительностей (восьмые-триоли-шестнадцатые) и, стремительно поднимаясь вверх, вновь достигает кульминации на трели звуков A^3-B^3 , вводя в финал (Пример 7).

Пример 5.

Такты 259-264



Пример 6.

Такты 320-322



Пример 7.

Такты 415-422



Возвращение первой темы в проведении оркестра вновь внедряет энергетику танца. Тема звучит с изменениями: не касаясь основного мелодического рисунка, композитор добавляет подголосочный материал, за счёт которого бесконечные переплетения мелодии получают непрерывность движения. Партия солиста аккумулирует в себе весь тематизм предыдущих разделов. Композитор не использует оркестр в качестве аккомпанирующего голоса, как в первом проведении темы, а мастерски «вплетает» темы солиста и оркестра, тем самым показывая вовлечение всех участников действия в происходящее.

Совершенно ошеломительна звучность меди в джазовом марше с форшлагами, изображающая смех богов при виде сброшенных Удзумэ одежд. Постоянное перемежение тем, часто сменяющие друг друга ритмические построения, виртуозные пассажи, обилие встречных знаков, охват широкого диапазона звучания солирующего инструмента и оркестра, гибкие переходы из среднего регистра в «альтиссимо», сложные ультравысокие обороты в партии саксофона создают эффект одержимости, сумасшествия, неистовства, общей кульминации всего действия.

Но композитор идёт дальше. Он усиливает кульминационный эффект, меняя в 553-м такте размер с 4/4 на 3/8, тем самым ещё больше «сжимая» ощущение времени и приближая грандиозный апофеоз. Широкое применение регистра «альтиссимо» в разделе на 3/8 усиливает экстатическое состояние участников действия, эйфорию Удзумэ и символизирует выход богини Аматаэрасу прорывающимися лучами солнца сквозь каменные стены грота. Последние тринадцать тактов произведения

в динамическом нюансе *fortissimo*, акцентированными оркестровыми аккордами и ярким техническим разделом в партии солиста с кульминационным звуком В³, являют миру торжество жизни и солнца на Земле (Пример 8).

Пример 8.

Такты 582-589



Таким образом, проанализировав одно из современных сочинений саксофонного репертуара XXI века, можно сделать следующие выводы:

- детальное проникновение в программу музыкального произведения помогает глубже понять авторский замысел и, тем самым, более убедительно выстроить исполнительскую интерпретацию сочинения;
- выбор жанра произведения – концертино – позволяет в одночастной конструкции передать множество состояний и настроений, не разрывая развитие сюжета на отдельные части, однако при этом соблюдая три составляющие действия: всеобщая радость и веселье ожидания божества, момент «богоохваченности» и приход ожидаемого персонажа;
- композитор находит средства и приёмы, чтобы удерживать внимание слушателя на всём протяжении произведения, тем самым сохраняя неизменно важным условие театрального искусства Японии –

максимальную концентрацию сознания. Ощущение статики танца обеспечивается «кружением» вокруг одного элемента, однообразным движением на небольшом пространстве;

– композитор рассматривает саксофон как инструмент с неограниченными исполнительскими возможностями. Поручая ему образ танцующей Удзумэ, автор презентует саксофон как инструмент, способный к передаче широкого спектра настроений. Сквозь призму технических приёмов и гибкого владения звуком он раскрывает две его самые важные исполнительские стороны – умение петь и разговаривать;

– интересным является вопрос применения регистра «альтиссимо» в произведении. В контексте «Танца Удзумэ» саксофон вынужден подражать флейте, широко применяемой в ритуальных действиях Кагура. Кроме того, это объясняется программой сочинения – передать состояние неистовства, исступления;

– сопровождение духового оркестра, символизирующее одновременно и богов, играющих на музыкальных инструмен-

тах, и определённые настроения, – ещё одна интересная находка композитора. Тембровое разнообразие и одновременно некое единство с солирующим духовым инструментом делает музыкальный образ более гармоничным и цельным. Переплетение мелодических линий деревянных духовых инструментов – кларнета, бас-кларнета, гобоя, флейт и саксофонов в начальной теме прекрасно вступает в диалог с глиссандирующими шутливыми репликами тромбонов и саркастическими форшлагами труб в джазовом марше. Широкое применение ударных инструментов добавляет национальный колорит;

– в современных произведениях стирается грань между джазовой и академической музыкальной традицией, переплетая различные жанры и стили в одном сочинении. В «Танце Удзумэ» включение джазового марша, с одной стороны, рассматривается как элемент непредсказуемости в произведении с мифологическим сюжетом, с другой – соблюдена такая особенность музыки XXI века, как полистилистика и многожанровость.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пит Свертс (1960) – современный бельгийский композитор. Музыкальное образование получил в Институте имени Ж.Н. Лемменса в Левене (Бельгия). В 1993 году удостоен I премии на самом престижном международном конкурсе композиторов в Бельгии, и это не единственная его награда. За всё время учёбы им было получено десять первых премий на различных конкурсах. С 1982 года и по настоящее время преподаёт композицию и оркестровку в этом же институте, а с 1985 по 2005 год П. Свертс являлся дирижёром современного ансамбля «Новая музыка» [6].

² Сакаки – священное дерево, символизирующее вечность, издревле использовалось

в различных ритуалах Японии. Считается, что оно способно притягивать божественные силы и концентрировать в себе жизненную энергию [1, 29].

³ Между богиней солнца, Аматаэрасу, и её братом Сусаноо, богом луны, возникает ссора, в результате которой она закрывается в пещере, тем самым лишая мир света и тепла. Боги приходят за помощью к Удзумэ, которая придумывает способ выманить Аматаэрасу. Он заключается в исполнении магического танца на перевернутом чане, имитирующего звук боевого барабана. Перед входом в пещеру сажают петухов, которые с нарастанием кульминации танца начинают кричать всё громче, предвещая рассвет. Танец Удзумэ,



начинаясь легко и непринуждённо, завораживает и гипнотизирует. Удзумэ настолько поглощена своим ритуалом, что в диком порыве нарастающего напряжения сбрасывает с себя одежду. Это вызывает всеобщий смех и переполох, что будит любопытство Аматаэрасу и заставляет её выйти из убежища. Боги пришли к Аматаэрасу с дарами – ожерельем из драгоценных камней, подвешенным на верхние ветви дерева Сакаки, и бронзовым зеркалом на нижних ветвях. Выходя из пещеры, богиня солнца начинает любоваться своим отражением в зеркале. Воспользовавшись ситуацией, боги преграждают вход в пещеру, а лучи солнца, исходящие от Аматаэрасу, наполняют мир ярким светом [5, с. 415].

⁴ Кагура – древнейший ритуальный танец, форма народного исполнительского искусства, в основе которой лежат магические действия. Дословно Кагура переводится как «местопребывание божества». По хореографии это простой, статичный танец с повторяющимися движениями. Для его исполнения нужна небольшая площадка, которая будет

фокусировать внимание на исполнителе и на божестве [1, с. 26].

⁵ Ежегодно в декабре в Японии на территории императорского дворца исполняется ритуал Микагура. Данная церемония предназначена для императора и узкого круга. Она представляет собой пятичасовое действо, начинающееся от момента захода солнца и заканчивающееся глубокой ночью, направленное на получение новых жизненных сил для правителя от богини Аматаэрасу. На протяжении всей церемонии император должен быть предельно внимателен и сосредоточен, иначе его жизненная энергия не получит силы. По легенде об императорах Японии считается, что первым правителем был праправнук Аматаэрасу – Дзимму. Сама же Аматаэрасу (в пер. с японского «с небес сияющая») в японской мифологии является одной из главных богинь, и это вполне обосновано: будучи богиней солнца, она имеет непосредственное влияние на плодородие, урожайность и существование всего живого [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Анарина Н.Г. История японского театра: древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие. М.: Наталис, 2008. 336 с.
2. Беговатова М.А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения. Казань, 2012. 26 с.
3. Всё об императорах Японии // Японский язык онлайн. URL: <http://nihon-go.ru/imperator-yaponii/> (дата обращения: 20.11.2022).
4. Зарубин А. Проблема исполнительской интерпретации произведений для саксофона-соло Рио Ноды (на примере «Импровизаций» I, II, III) // Исследования молодых музыковедов. 2019. № 5. С. 342–355.
5. Мифологии древнего мира / пер. с англ., предисл. И.М. Дьяконова. М.: Наука, 1977. 456 с.
6. Официальный сайт композитора Пита Свертса // URL: <http://www.pietswerts.be/> (дата обращения: 20.11.2022).
7. Понькина А.М. Исполнительство на саксофоне конца XX века: характерные особенности эволюции // Вестник Адыгейского государственного университета. 2018. Вып. 1 (212). С. 208–212.

Об авторе:

Панкеева Вероника Сергеевна, доцент кафедры оркестровых духовых и ударных инструментов, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки (455036, Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-4755-6087**, veronikapankeeva@mail.ru

 REFERENCES

1. Anarina N.G. *Istoriya yaponskogo teatra: drevnost' i srednevekov'e: skvoz' veka v XXI stoletie* [The History of Japanese Theatre: Antiquity and the Middle Ages: Through the Ages into the 21st Century]. Moscow: Natalis, 2008. 336 p.
2. Begovatova M.A. *Sovremennoe ispolnitel'stvo na saksofone v aspekte rasshireniya zvukovykh vozmozhnostey instrumenta: avtoreferat dissertatsii ... kan-didata iskusstvovedeniya* [Modern performance on saxophone in the expansion aspect of the sonic possibilities of the instrument: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2012. 26 p.
3. Vse o imperatorakh Yaponii [All About Emperors of Japan]. *Yaponskiy yazyk onlayn* [Japanese language online]. URL: <http://nihon-go.ru/imperator-yaponii/> (20.11.2022).
4. Zarubin A. Problema ispolnitel'skoy interpretatsii proizvedeniy dlya saksofona-solo Rio Nody (na primere «Improvizatsiy» I, II, III) [The Problem of Performing Interpretation of Works for Saxophone Solo by Rio Noda (on the example of “Improvisations” I, II, III)]. *Issledovaniya molodykh muzykovedov* [Studies of Young Musicologists]. 2019. No. 5, pp. 342–355.
5. *Mifologii drevnego mira* [Mythologies of the Ancient World]. Translated from English, foreword by I.M. Diakonov. Moscow: Nauka, 1977. 456 p.
6. *Ofitsial'nyy sayt kompozitora Pita Svertsa* [Official website of composer Pete Swerts]. URL: <http://www.pietswerts.be/> (data obrashcheniya: 20.11.2022).
7. Pon'kina A.M. Ispolnitel'stvo na saksofone kontsa XX veka: kharakternye osobennosti evolyutsii [Saxophone Performance at the end of XX Century: Characteristic Features of Evolution]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Adygeyan State University]. 2018. Issue 1 (212), pp. 208–212.

About the author:

Veronika S. Pankeeva, Associate Professor at the Orchestral Wind and Percussion Instruments Department, Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M.I. Glinka (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-4755-6087**, veronikapankeeva@mail.ru

