

78
4-93

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ
ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

KHARKIV NATIONAL
KOTLYAREVSKY
UNIVERSITY
of ARTS

В. В. ЧУРІКОВ

*Джазова імпровізація
на саксофоні*



Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Міністерство культури України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

В. ЧУРІКОВ

*Джазова імпровізація
на саксофоні*

Навчально-методичний посібник
для студентів та викладачів
вищих навчальних закладів культури і мистецтв
III–IV рівнів акредитації за спеціалізацією
«Музичне мистецтво естради»

Харків
2011

УДК [781.65:785.161]:788.43

ББК 85.318.5.

Ч 93

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів
лист № 1/11-142 від 11.01.2011*

Рецензенти:

Бесфамільнов Володимир Володимирович – народний артист України, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

Горовой Сергій Гаврилович – заслужений діяч мистецтв, кандидат мистецтвознавства, професор Донецької державної музичної академії імені С. Прокоф'єва;

Откидач Володимир Миколайович – доктор мистецтвознавства, професор кафедри інструментів духового і естрадного оркестрів Харківської державної академії культури.

119632

Чуриков В. В.

Ч 93 **Джазова імпровізація на саксофоні** : Навчально-методичний посібник для студентів та викладачів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації. – Х. : С.А.М., 2011. – 840 с., ноти.

ISBN 978-966-8591-48-8

«Джазова імпровізація на саксофоні» є систематизований навчально-методичний посібник, за допомогою якого виконавці-саксофоністи удосконалять свої навички в царині оволодіння ладо-гармонічними засобами, для використання їх у побудовах своїх імпровізаційних соло.

Перша частина навчального посібника містить мажорні та мінорні гами у всіх тональностях, тонічні тризвуки, доміантові та зменшені септакорди та їх обернення. Далі запропоновано по десять базисних вправ для іонійського, дорійського та міксолідійського ладів. Всі нотні приклади містять аплікатурні позначення. Вивчення першої частини навчального посібника розраховано на 3 семестри.

УДК [781.65:785.161]:788.43

ББК 85.318.5.

ISBN 978-966-8591-48-8

© Чуриков В. В., 2011

Зміст

ВСТУП	4
ЧАСТИНА 1	
РОЗДІЛ 1. ВИВЧЕННЯ ГАМ	5
1.1. Вивчення мажорної гами	6
1.2. Вивчення мінорної гами	9
РОЗДІЛ 2. ВИВЧЕННЯ ДЕСЯТИ БАЗИСНИХ ВПРАВ	12
ЧАСТИНА 2	
РОЗДІЛ 3. ВДОСКОНАЛЕННЯ ЛАДОВОЇ ТЕХНІКИ	15
РОЗДІЛ 4. СЕКВЕНЦІЇ АКОРДІВ	19
РОЗДІЛ 5. ПРОДОВЖЕННЯ РОБОТИ НАД ЛАДОВОЮ ТЕХНІКОЮ	21
5.1. Секвенції акордів і ладів	21
ПЛАНУВАННЯ СЕКВЕНЦІЙ АКОРДІВ І ЛАДІВ ДЛЯ СТУДЕНТІВ СТАРШИХ КУРСІВ	25
5.2. Тонічні акорди	25
5.3. Домінантові акорди	25
5.4. Лади: (мажорні та доміантові)	26
5.5. Лади: (мінорні та доміантові)	26
ДОДАТКИ. Приналежність акордів, ладів, моделей до гармонійних функцій	
Таблиця 1.....	28
Приналежність виду секвенцій до тональностей. Таблиця 2.....	28
Приналежність виду секвенцій до тональностей. Таблиця 3.....	29
Іменні покажчики.....	32
Предметні покажчики.....	34
Десять базисних вправ.....	48
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	49

ВСТУП

Мистецтво імпровізації складається з численних навичок музиканта. До основних відносяться: уміння сольфеджувати, знання основ гармонії, музичної форми, технічне володіння музичним інструментом, зокрема, техніка виконавського дихання, звуковедення, пальцева техніка.

Засоби ладів, як правило, завжди визначаються порівняно легко. До ладових засобів відносять звукоряди, або лади, що якнайкраще відповідають звучанню акордів, таких, наприклад, як тонічний мажорний або мінорний септакорд, домінантовий або зменшений септакорд, а також будь-який не альтерований або альтерований акорд терцієвої будови. Більшість сучасних методик з імпровізації містять таблиці відповідності ладів акордам, які подано літерально-цифровими символами. Крім цієї відповідності, наводяться додаткові можливості ладів, хоча часто далеко не повністю. На один акорд може бути використано до двадцяти і більше відповідних цьому акорду звукорядів – ладів.

Способи вивчення творів академічної музики дозволяють набути основних навичок виконавської культури: фразування, звуковедення, ансамблевої гри, артистизму, що виявляються необхідними також для джазового музиканта.

Окрім виконання музичних творів академічного напрямку, джазовому музикантові необхідно опанувати джазову імпровізацію, яка включає дуже великий комплекс навичок, використовуваних під час спонтанного виконання. Спонтанність в імпровізації часто емоціональна та базується на міцному фундаменті технічної досконалості виконавця. Окрім технічної досконалості, потрібно додати також знання й уміння відтворити стиль виконуваного твору, його «мову», знання гармонійної схеми, почуття «квадрата» (відповідність кількості тактів теми кожному хорусу¹), і, нарешті, нотнозвуковий зміст імпровізації, в якій можуть бути використані певні засоби ладів.

Практика імпровізації складається з багатьох елементів, що мають логічне продовження попередніх музичних ідей, які можуть бути представлені музичними фразами, побудованими на ступенях певних ладів, або безпосередньо будь-яким ладом. Під час імпровізації не залишається часу думати про вибір ладів. Усі основні лади, на які може розраховувати виконавець, мають бути заздалегідь ретельно вивчені у вигляді всіх мажорних (іонійських, міксолідійських та цілотонових), мінорних (гармонічних, мелодичних та дорійських), а також блюзових, зменшених і хроматичних гам у рухливому темпі (М чверть = 200 ударів на хвилину для восьмих за тривалістю нот).

¹ Хорус – це певна кількість тактів, які містить тема джазового стандарту. Тема має містити одну, дві, три або більше частин (AA, AB, ABA, AABA і тому подібне), які спільно звуться хорусом, або квадратом.



ЧАСТИНА 1 РОЗДІЛ 1 ВИВЧЕННЯ ГАМ

Щодня для вивчення гам і базисних
вправ потрібно близько чотирьох годин.

Для фундаментальнішого освоєння ладів потрібно проводити вивчення гам вперше по кварто-квінтовому колу, вивчаючи кожен гаму протягом 7 днів, приблизно 30 годин, витрачаючи близько 4–5 годин на добу. Після закінчення вивчення першої гами – «*C-dur*», потрібно вивчити паралельну мінорну гаму – «*a-moll*». Наступна гама – «*F-dur*», далі – «*d-moll*». Потім – «*G-dur*», наступна, – «*e-moll*» і так далі, у кожній наступній гамі додаючи один ключовий знак (бемоль до бемольних тональностей; дієз – до дієзних тональностей). Після вивчення всіх 24-х гам слід почати повторно їх вивчення в хроматичній послідовності, а саме: від мажорної тональності, тоніка якої має відповідати найнижчому звуку діапазону інструмента.

Наприклад, для саксофона це тональність – «*Bes-dur*»¹. Після вивчення мажорної гами потрібно приступити до вивчення однойменної мінорної гами, тобто «*ais-moll*». Наступна гама для вивчення, є «*Ces-dur*», далі, – «*b-moll*» і так далі, доки не будуть повторно зіграні всі 24 гами². Потім знову в хроматичній послідовності почнеться третє програвання всіх гам, потім четверте, п'яте і так далі, доки не стане потреби в такій роботі. Кожне непарне чергове програвання гам включає додаткову гру ладів в інтервалах і ламаних інтервалах для всіх гам, що вивчаються. Паралельно з роботою над гами необхідно вивчати десять базисних вправ з першого альбому навчально-методичного посібника американського видатного музиканта і педагога Д. Ейберсольда, серії «Нова методика оволодіння джазовою імпровізацією»³.

¹ В академічній музиці нота сі позначається буквою «H» італійського алфавіту, сі-бемоль – буквою «B». У джазовій музиці позначення ноти сі і сі-бемоль – «B» і «Bes».

² При першому вивченні гам по кварто-квінтовому колу слід зробити вибір між енгармонічно дорівненими тональностями, віддаючи перевагу меншій кількості ключових знаків і при рівній їх кількості – бемолям. У другому програванні в хроматичній послідовності вибір енгармонічно дорівнених тональностей проводиться в зворотному порядку, вивчаючи гами, які не вивчалися раніше в енгармонічно дорівнених тональностях. У наступних програваннях гам слід чергувати вибір.

³ Aebersold J. How to Play Jazz and Improvise / J. Aebersold. Revised Sixth Edition. — Printed in U.S.A., Copyright 1992. — 103 p. (A New Approach to Jazz Improvisation, Play-A-Long Book & Recording Set For All Instruments. Volume 1).

Самостійні заняття слід проводити з використанням метронома, записуючи у своєму робочому зошиті початковий і кінцевий темпи чергової вправи, з метою подальших зіставлень. У самостійних заняттях потрібно прагнути досягати бажаного темпу в тих вправах, в яких виникають ладові, технічні, аплікатурні й інші труднощі. Дуже важливо визначити зручний темп вправи, в якій на перших заняттях можна дозволити собі припуститися не більше 3-х незначних помилок, із наступним скороченням їх кількості. Робота над однією вправою або ладом може здійснюватись у вибраному темпі або в стриманішому темпі, вибір якого дозволить грати без помилок. Наступне програвання, якщо помилок не було або було не більше трьох незначних, можна грати швидше на один крок, додаючи близько 10 одиниць метронома. Програвання однієї вправи може проводитися до 3–5 кроків, збільшуючи поступово темп, але бажано не перевищувати 5 хвилин.

Під час самостійних занять необхідно виробити здатність контролювати нотозвуковий зміст вправи, використовуючи різні асоціації, набути здатності контролю і управління виконанням вправи в заданому темпі. Записуючи в робочому зошиті початковий і кінцевий темп вивченої чергової вправи, необхідно визначати проміжний темп, який стане початковим темпом для опрацювання цієї вправи, коли настане час його повторного вивчення. Бажано в самостійних заняттях зіграти гаму з вправами, що додаються, повністю протягом 1 дня. У разі неповного освоєння вправ, протягом наступного самостійного заняття потрібно продовжити вивчення з тієї вправи, на якій зупинилися, до повного завершення всього комплексу гам із вправами. Ті вправи, які виконувалися в повільніших темпах, ніж гама, протягом чергових програвань слід поступово наблизити до темпу гам. Іншими словами, виконання усіх вправ має бути доведено до єдиного темпу. Наприклад, якщо 5–7 завершених програвань гам із вправами протягом тижня здійснилися зі збільшенням темпу в кожному на 5–10 одиниць метронома (при початковому темпі M чверть = 100), то темп вправ має бути в межах M чверть = 100 – 160 ударів за хвилину.

Усі гам та акорди в прямому викладі слід виконувати від тоніки до тоніки, використовуючи весь діапазон інструмента (для саксофона – від ноти «*bes*» до ноти «*fis*³»), у репризному повторенні, штрихом легато і деташе, у нюансі форте. Без репризного повторення можна грати гам і акорди в повільному темпі (приблизно M чверть = 60 ударів за хвилину).

1.1. Вивчення мажорної гам

Головний фактор у роботі над якістю атаки звуку – уявлення виконавця про те, якою має бути атака звука за художньою оцінкою. Тут усе вирішує критерій якості, що склався в процесі естетичного розвитку виконавця.

1. Перше програвання гам проводиться штрихом легато. На початковому етапі навчання виконання гам легато використовується передусім у зв'язку зі сприятливішими умовами

контролю за технікою дихання, звуковедення, динаміки, синхронності пальців, а також нотно-звукового змісту вправи. Також потрібно прагнути проконтролювати рівномірне наповнення об'єму звука у всіх регістрах, ритмічну відповідність метроному. Якщо під час гри не вистачило видихуваного повітря, то вдих необхідно зробити точно, чітко між квартолями, між 4-ою і 1-ою нотою будь-яких сусідніх груп нот у середньому регістрі. Удосконалюючи стан гам, що вивчаються, темп збільшуватиметься, і одного вдиху буде вистачати в темпі: М чверть = 160–200 ударів за хвилину для будь-якої гами або вправи.

2. Друге програвання гами відбувається штрихом деташе. Також необхідно контролювати рівномірне звукове наповнення в усіх регістрах і ритмічну відповідність метронома. Граючи штрихом деташе, необхідно прагнути грати кожен звук максимально довго, а також відтворювати чітку атаку звука. Темп може бути збільшений на 1 крок (5–10 одиниць метронома).

Якщо під час гри гами штрихом деташе не вдається відтворити чітку атаку звука, то необхідно залучити до роботи додаткові вправи, що спрямовані на набуття таких навичок. Для цього потрібно грати гаму, яка вивчається, в зручному темпі, повторюючи багато разів кожен її ступінь чіткою атакою звука. Наприклад, секстолями, від тоніки до тоніки, використовуючи повний діапазон інструмента. Багаторазове виконання дозволить поступово знайти оптимальну амплітуду руху язика, його положення при атаці звука. Слід торкатися верхньої частини зрізу тростини тією частиною язика, якою природно й зручно проводити атаку звука. Для цього кінчик язика може торкнутись основи передніх зубів на межі з яснами нижньої щелепи або перебувати в цьому місці, не торкаючись цієї межі⁴.

Наступна вправа грається квінтолями, потім квартолями, тріолями, дуолями, після чого гама грається по одній ноті на кожен ступінь. Скорочення у кожній наступній вправі на одну ноту поступово ускладнює завдання адаптації язика (при слуховому контролі) для того, хто грає. При багаторазовому повторенні нот на кожному ступені гами потрібно стежити за тим, щоб усі звуки були однаково відтворені за тривалістю, динамікою, якістю тембру і атакою звука у всіх регістрах інструмента. Всі звуки мають бути максимально витриманими за тривалістю, чіткими за атакою звука, а також бути однаковими для слухового сприйняття. Поступово темп цих вправ мусить наблизитися до темпу, в якому грається гама. При щоденних заняттях над цими вправами вже за два тижні можуть бути помітні позитивні результати. Головний фактор у цій роботі – уявлення виконавця про те, якою, за художньою оцінкою, має бути атака звука. Тут усе вирішує критерій якості, що склався в процесі естетичного розвитку виконавця.

3. Виконання гами терціями без репризного повторення, від тоніки до тоніки, використовуючи повний діапазон інструмента, де непарні звуки – основні ступені гами, а парні – похідні, тобто в цьому разі інтервал терції, побудований на ступенях мажорної гами.

⁴ Цей вид атаки зветься звичайним, або атакою звука спинкою язика, і часто використовується на початковому періоді навчання. Надалі потрібно освоїти ще один ефективний спосіб атаки звука, що зветься атакою звука, – кінчиком язика. Кінчик язика має торкатися верхньої кромки тростини і мундштука, не деформуючи при торканні тростини. Вибір способу атаки звука слід здійснити індивідуально, чергуючи при необхідності, віддаючи перевагу другому способу.

У висхідному русі інтервал терції будується вгору від ступенів гами, а в низхідному русі – вниз. Зміна напрямку руху починається з сусіднього ступеня крайнього – похідного, парного звука. При цьому потрібно стежити за тим, щоб не було руху двох інтервалів в одному напрямі. Винятком є закінчення в гамах: «*Bes-dur*», «*bes-moll*», «*Bes-Whole Tone*», «*B-Whole Tone*», «*bes-diminished*», «*bes-chromatic*», де немає можливості закінчити рух тонікою на сильній долі, виключаючи рух двох інтервалів униз. Гама терціями грається в п'яти варіантах двома основними штрихами: легато і деташе.

- повністю легато;
- дві ноти – легато, дві – деташе в кожній групі з 4-х нот;
- дві ноти – деташе, дві – легато;
- по дві ноти легато з атакою звука на всіх парних звуках – так звана «синкопована»⁵ атака звука;
- повністю деташе.

Кожен наступний варіант штриха може виконуватися зі збільшенням темпу на 1 крок (5–10 одиниць метронома).

4. Виконання гами ламаними терціями відрізняється від гри гами терціями лише конструкцією побудови. Гама ламаними терціями складається з симетричних за конструкцією ланок, що включають чотири звуки. У висхідному русі виникає мелодичний рух інтервалів угору на терцію і секунду, потім униз на терцію.

Кожна нова ланка починається на ступінь вище від останнього звука попередньої ланки.

У низхідному русі конструкція ланки зберігається, але всі секунди рухаються вниз.

Низхідний рух може розпочатися на ступінь вище від останнього звука попередньої ланки в тому разі, якщо дозволяє діапазон інструмента, або на ступінь нижче. Усі наступні ланки будуються на ступінь нижче від останнього звука попередньої ланки. У низхідному русі виникає мелодичний рух інтервалів у ланці: терція вгору, секунда і терція вниз. Зміна напрямку руху в нижньому регістрі відбувається аналогічно зміні напрямку руху у верхньому регістрі. Гама ламаними терціями, як і гама терціями, закінчується довгим за тривалістю тонічним звуком, після повного завершення виконання попередньої ланки. Гама ламаними терціями виконується у таких самих штрихах, як і гама терціями, також без репризного повторення. Усі наступні гами терціями і ламаними терціями виконуються аналогічно описаним вище.

5. Виконання цілотнової, симетричної шестиступневої гами, побудованої на п'ятому ступені мажорної гами по цілих тонах, легато, що відноситься до домінантової групи ладів.

6. Виконання цілотнової гами штрихом деташе.

7. Виконання цілотнової гами терціями, в п'яти варіантах двох основних штрихів.

8. Виконання цілотнової гами ламаними терціями, у п'яти варіантах двох основних штрихів.

9. Виконання збільшеного тризвуку, побудованого на ступенях цілотнової гами, штрихом легато.

⁵ Перший звук після вдиху на сильній долі грається завжди з атакою звука.

10. Виконання збільшеного тризвуку штрихом деташе.
11. Виконання збільшеного тризвуку в оберненні штрихом легато, квартолями, без повторення крайніх звуків при зміні напрямку руху і при завершенні вправи.
12. Виконання збільшеного тризвуку в оберненні штрихом деташе.
13. Виконання домінантового септакорду, побудованого на п'ятому ступені мажорної гами штрихом легато.
14. Виконання домінантового септакорду штрихом деташе.
15. Виконання домінантового септакорду в оберненні штрихом легато квартолями, без повторення крайніх звуків при зміні напрямку руху і при завершенні вправи.
16. Виконання домінантового септакорду в оберненні штрихом деташе.
17. Виконання тонічного тризвуку штрихом легато.
18. Виконання тонічного тризвуку штрихом деташе.
19. Виконання тонічного тризвуку в оберненні штрихом легато (аналогічно виконанню збільшеного тризвуку в оберненні).
20. Виконання тонічного тризвуку в оберненні штрихом деташе.

Після програвання всіх 20 видів вправ гами в першому програванні потрібно приступити до вивчення десяти базисних вправ, у хроматичних інтервальних секвенціях, в іонійському ладі – від ноти, відповідної до тоніки мажорної гами, а потім у міксолідійському ладі – від п'ятого ступеня мажорної гами. Усі базисні вправи слід грати штрихом деташе.

Наступний підрозділ включає вивчення мінорної гами.

1.2. Вивчення мінорної гами

*Професіоналізм полягає в прагненні
(тут і зараз) грати без помилок! І це –
головне правило музиканта!*

У мінорній гамі потрібно грати:

1. гаму гармонічного мінору;
2. гаму гармонічного мінору терціями;
3. гаму гармонічного мінору ламаними терціями;
4. гаму мелодичного мінору;
5. гаму мелодичного мінору терціями;
6. гаму мелодичного мінору ламаними терціями;
7. гаму зменшеного ладу;
8. гаму зменшеного ладу терціями;
9. гаму зменшеного ладу ламаними терціями;
10. хроматичну гаму;
11. хроматичну гаму великими секундами;
12. хроматичну гаму ламаними великими секундами;

13. хроматичну гаму малими терціями;
14. хроматичну гаму ламаними малими терціями;
15. зменшений септакорд;
16. зменшений септакорд в оберненні;
17. тонічний тризвук;
18. тонічний тризвук в оберненні.

Після програвання мінорної гами зі всіма вправами у відповідних штрихах слід приступити до програвання десяти базисних вправ від ноти, відповідної до тоніки мінорної гами в дорійському ладі, і від п'ятого ступеня гами в міксолідійському ладі, штрихом деташе. Протягом 7 днів програвання повного комплексу мажорної або мінорної гами із вправами, що додаються, включаючи десять базисних, має бути зіграно не менше ніж 5 разів.

Вивчення мінорної гами проводиться аналогічно до мажорної гами, із доповненнями у наступних пунктах (4–16).

4. Гама мелодичного мінору виконується з урахуванням підвищених 6-го і 7-го ступенів у висхідному русі і відміни підвищення 6-го і 7-го ступенів у низхідному русі. Якщо один зі ступенів гами виявиться крайнім звуком верхнього або нижнього регістрів, то цей звук отримає якість протилежного руху. Наприклад, у гамі «*a-moll Melodic*» у верхньому регістрі крайнім звуком виявиться нота «*f³*» (натуральний 6-й ступінь гами – перший звук низхідного руху); або в гамі «*d-moll Melodic*» в нижньому регістрі крайнім звуком буде нота «*b*» (підвищений 6-й ступінь гами – перший звук висхідного руху).

5. Гама мелодичного мінору терціями виконується також із урахуванням альтерації 6-го і 7-го ступенів у висхідному і низхідному рухах. Однак, крайні звуки верхнього і нижнього регістрів не піддаватимуться змінам тому, що ці звуки будуть похідними інтервалами від основних ступенів гами, які мають продовжуваний напрям руху. Наступний після крайнього звук стане черговим ступенем гами, починаючи протилежний рух. Якщо це буде 6-й або 7-й ступінь гами, то він має бути відповідно змінений. Наприклад, у гамі «*g-moll Melodic*» у шостій і сьомій квартолях мають прозвучати такі ноти: «*c³, e³, d³, fis³; es³, c³, d³, bes²*»; де у висхідному русі підвищений 6-й ступінь гами – «*e³*» і 7-й – «*fis³*», а в низхідному русі 6-й натуральний ступінь – «*es³*». Якщо 6-й і 7-й ступені будуть у нижньому регістрі інструмента при низхідному русі, наприклад, в гамі «*d-moll*», в останній квартолі мають бути такі ноти: «*d¹, bes, cis¹, e¹; d¹*», де натуральний 6-й ступінь – «*bes*», а наступний 1-й звук висхідного руху – «*cis¹*» – підвищений 7-й ступінь. При закінченні 7-й ступінь буде підвищеним у гамі «*c-moll Melodic*», у гамі прямими і ламаними терціями.

6. Гама мелодичного мінору ламаними терціями виконується аналогічно гамі мелодичного мінору терціями. Перша ланка протилежного руху може починатися на ступінь вище, або нижче від останнього звука попередньої ланки, включаючи альтерацію 6-го і/або 7-го ступенів, якщо вони перебувають у цій ланці. При цьому сильні, непарні долі завжди будуть основними ступенями гами.

7–9. Симетрична, восьмиступенева гама зменшеного ладу, будується на 7-му гармонічному ступені мінорної гамми і грається від своєї тоніки до тоніки, використовуючи по-

вний діапазон у репризному повторенні, штрихами легато і деташе. Конструкція побудови цієї гами складається зі зменшеного септакорду, побудованого на 7-му гармонічному ступені гами гармонічного мінору, і увідних тонів висхідного руху до акордових звуків, віддалених на 0,5 тону нижче за акордові звуки – 1 тон, 0,5 тону, 1 тон, 0,5 тону і так далі. До конструкції зменшеної гами включено два нижні мінорні тетракорди, тоніки яких віддалені на інтервал збільшеної кварта, і розташовуються на 1-му і 5-му ступенях зменшеної гами. Зменшена гама малими терціями та ламаними малими терціями виконується аналогічно мінорній гамі терціями та ламаними терціями.

10 – 14. Хроматична гама, умовно, будується, як і зменшена, на 7-му гармонічному ступені мінорної гами по півтонах від тоніки до тоніки, і виконується, також використовуючи повний діапазон у репризному повторенні, штрихами легато і деташе.

Хроматичні гами великими секундами, ламаними великими секундами, малими терціями та ламаними малими терціями виконуються аналогічно до будь-якої гами терціями та ламаними терціями в таких самих штрихах.

15 – 16. Зменшений септакорд та його обернення виконуються аналогічно до домінантсептакорду і його обернення.

Вивчення симетричних ладів – цілотнового, зменшеного і хроматичного, – а також вивчення цих ладів у інтервалах і ламаних інтервалах викликає деякі труднощі лише на початковому етапі.

Необхідно вивчити дві цілотнові гами: «G» і «C-Whole Tone Scale». Решта 10 цілтонових гам – є похідними від вищезазначених.

Вивчення зменшеної гами також може обмежитися вивченням трьох зменшених гам: «gis», «cis» і «dis-diminished Scale». Решта – 9 зменшених гам – є похідними від вищезазначених трьох гам.

Хроматичну гаму можна вивчити один раз, оскільки всі наступні 11 гам є похідними від вивченої спочатку.

Усі симетричні гами інтервалами та ламаними інтервалами вивчаються так само.

Програвання будь-якої гами з використанням повного діапазону інструмента та в репризному повторенні забезпечує закінчення гами на сильній або відносно сильній долі такту (на 1-ій або 3-ій долі такту при розмірі 4/4). Це має велике значення для набуття навичок відчуття метричної відповідності відносно завершених симетричних побудов хорусу, тобто для дво-, чотири- або восьмитактових конструкцій.

На початковому етапі дуже важливо виробити правильний метод у вивченні ладу або ладу в інтервалах, акорду або обернення акорду. Професіоналізм полягає в тому, щоб прагнути (тут і зараз) грати без помилок. І це – головне правило музиканта! Тож необхідно вибрати такий темп, в якому виконавець зможе грати вправу без помилок. Визначення темпу, в якому ймовірність помилок зведено до мінімуму, залежить від здібності змоглядно випереджати події у вправі на декілька нот, встигаючи при цьому, окрім контролю за нотно-звуковим змістом, контролювати вибір апікатури, ритмічну відповідність метроному, дотримання штрихів і так далі. Тому, перед тим як почати грати, потрібно подумки простежити і проаналізувати

впродовж усієї вправи її зміст і вибрати раціональну аплікатуру в тих випадках, де може бути використано два або більше варіантів аплікатур⁶.

Обернення акорду відтворюється квартолями у висхідному і в низхідному рухах так, щоб кожна чергова квартоль починалася другим акордовим звуком попередньої квартолі. Для безпомилкового попадання на цей акордовий звук під час переходу на чергову квартоль необхідно скористатися короткочасною пам'яттю для запам'ятовування в кожній попередній квартолі другого звука, який і буде початком чергової квартолі. Потім потрібно визначити ноту, яка відповідає стартовій сильній долі для зміни напряму руху і для завершення вправи. Заздалегідь слід визначити крайній акордовий звук у верхньому регістрі. Звук, що відповідає стартовій сильній долі, для зміни напряму руху в септакордах міститься на октаву нижче від крайнього акордового звука у верхньому регістрі. У тризвуках звук, що відповідає стартовій сильній долі, для зміни напряму руху міститься на октаву нижче від крайнього акордового звука у верхньому регістрі та ще на один акордовий звук нижче. Після квартолі, що почалася на цьому звуці, має бути зіграно крайній акордовий звук у верхньому регістрі, з якого почнеться низхідний рух вправи.

Визначення стартової сильної долі для завершення вправи буде аналогічним попередньому, лише для гри акордів, в яких після появи тоніки акорду в нижньому регістрі не буде можливості зіграти ще один акордовий звук нижче за цей тонічний. Відлік від крайнього акордового звука в нижньому регістрі проводитиметься на октаву вгору для гри септакордів і на октаву вгору і ще один акордовий звук вгору для гри тризвуків. У решті випадків потрібно визначити останню квартоль, яку можна зіграти акордовими звуками в нижньому регістрі. Перший звук такої квартолі й буде стартовою сильною долею для завершення вправи. Після останньої квартолі має бути зіграно довгий за тривалістю тонічний звук акорду.

РОЗДІЛ 2

ВИВЧЕННЯ ДЕСЯТИ БАЗИСНИХ ВПРАВ

*Для того, щоб уникнути помилок
під час гри, можна користуватися
різними асоціативними прийомами...*

На початковому етапі навчання доцільно вивчити секвенції десяти базисних вправ із першого альбому Д. Ейберсольда серії «Нова методика оволодіння джазовою імпровізацією», що містяться в додатку.

⁶ Вибір раціональної аплікатури див. у навчально-методичному посібнику В. В. Чурикова «Рациональное использование аппликатуры при игре на саксофоне» (Харків, 1996, 42 стор.) або в Навч.-метод. посібнику В. В. Чурикова «Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики» (Київ, 1997, 72 стор.)

Вивчення десяти базисних вправ є необхідним для вдосконалення іонійського (мажорного), дорійського (мінорного), міксолідійського (домінантового), хроматичного і блюзового ладів.

Вправи подано трьома видами акордів (див. додаток «Десять базисних вправ» Джемі Ейберсолда, стор. 48): мажорний акорд – із використанням іонійського ладу та звуками великого мажорного нонакорду; доміантовий – із використанням міксолідійського ладу та звуками доміантового нонакорду; мінорний – із використанням дорійського ладу та звуками малого мінорного нонакорду. Тоніка вправ іонійського ладу має відповідати першому ступеню мажорної гами, що вивчається. Тоніка вправ дорійського ладу має відповідати першому ступеню мінорної гами, що вивчається. Тоніка вправ міксолідійського ладу має відповідати п'ятому ступеню мажорної або мінорної гами, що вивчаються.

Усі базисні вправи потрібно грати в 4-х висхідних хроматичних інтервальних секвенціях по півтонах, квартах, цілих тонах і малих терціях, охоплюючи всі 12 тональностей, завершуючи початковою тональністю кожен вправу. Перехід від півтонової секвенції до секвенції квартами може бути здійснено після ретельного засвоєння першої, приблизно після 5 – 7 місяців її вивчення. Усі наступні інтервальні хроматичні секвенції вивчаються лише після повного засвоєння попередньої.

У додатку наводиться 6 варіантів 4-х інтервальних секвенцій, де 5-й варіант є низхідною півтоновою інтервальною секвенцією. Секвенції малими терціями подано в 4-му варіанті таким чином, що тональності прямують по звуках зменшеного септакорду у висхідному русі. Після 4-ої тональності наступний ланцюжок із 4-ох тональностей слід починати грати на 0,5 тону вище за перший, а останній ланцюжок тональності слід знову починати грати на 0,5 тону вище за попередній. У 6-му варіанті інтервальні секвенції у висхідному русі має бути зіграно малими терціями тільки між двох тональностей. Наступні ланки з двох тональностей слід грати на 0,5 тону вище за попередню. Чергування ланок при виконанні цього варіанту має продовжуватися доти, доки аж буде зіграно всі 12 ланок із двох тональностей. Завершує секвенцію вправа в початковій тональності.

Перша вправа, представлена висхідним і низхідним рухом хроматичної гами, також має починатися зі звука, відповідного першому (для іонійського або дорійського ладу) або п'ятому ступеню гами (для міксолідійського ладу), і має виконуватись у вказаних трьох категоріях акордів. Дев'ята і десята вправи побудовані на ступенях блюзової гами і, так само, як і перша, мають виконуватись у всіх видах акордів від відповідних ступенів. Хроматична гама може використовуватись практично в будь-якій гармонічній ситуації. Блюзова гамма може використовуватись як тональна орієнтація незалежно від (загальної) мажорної або мінорної тональності.

Кожна базисна вправа при вивченні може повторюватись в репризі стільки разів, скільки необхідно для повного і довершеного вивчення її, використовуючи раціональну аплікатуру. Закінчується будь-яка вправа тією самою тональністю, якою вона починалась, і після закінчення вправи виконується довгий за тривалістю тонічний звук на октаву вище, якщо дозволяє діапазон інструмента. Інакше довгий звук потрібно зіграти на октаву нижче. Темп базисних вправ має поступово збільшитися до темпу, в якому виконується гама і вправи до неї.

Друга вправа представлена першими п'ятьма ступенями мажорної або мінорної гами.

Третя вправа складається з дев'яти тонів (від тоніки до нони у висхідному і в низхідному русі). Для того щоб уникнути помилок під час гри, можна користуватися різними асоціативними прийомами в підготовці до гри чергової вправи. Наприклад, під час репризного повторення цієї вправи в іонійському ладі, потрібно визначити кількість ключових знаків наступної тональності, в якій належить його грати. Цей метод визначення наступної тональності має використовуватись упродовж усієї вправи до його закінчення. Уявна підготовка істотно скорочує час вивчення таких вправ.

Для міксолідійського ладу визначення ключових знаків може включати дві асоціативні умовності. Так, оскільки міксолідійський лад відрізняється від іонійського зниженим 7-м ступенем, то в бемольних тональностях потрібно додати ще один бемоль. А в дієзних тональностях потрібно скоротити дієзи на один знак, що буде відповідати кількості ключових знаків однойменному іонійському ладу.

Для дорійського ладу визначення ключових знаків також може включати дві асоціативні умовності. Дорійський лад – це натуральна мінорна гама з підвищеним 6-м ступенем, альтерація якого викличе скорочення або збільшення на один ключовий знак порівняно з однойменною мінорною гамою. У бемольних тональностях потрібно скоротити ключові знаки на один, а в дієзних тональностях потрібно додати один дієз. Таким чином, користуючись асоціативними прийомами, виконавець швидше засвоїть ці лади в усіх тональностях.

Як іншу асоціацію для іонійського ладу, можна запропонувати використання мелодійної послідовності, подумки будуючи і/або сольфеджуючи нижній мажорний тетрахорд іонійського чи міксолідійського ладу. Друга половина іонійського ладу – це верхній тетрахорд мажорної або мінорної мелодичної гами, який починається з п'ятого ступеня. У дорійському ладі перша половина – це нижній тетрахорд мінорної гами, яким уже випадало користуватися в зменшеній гамі. Друга, верхня половина як міксолідійського, так і дорійського ладу однакові, що відрізняється від верхнього мажорного тетрахорду зниженим 7-м ступенем. І ще одна підказка: міксолідійський лад відрізняється від дорійського 3-м ступенем. Звернення до різних асоціацій дозволяє швидше і міцніше засвоїти лади, напрацьовує здібність оперативного мислення під час гри.

Четверта, п'ята і шоста вправи спрямовано на вивчення акордів. Сьома та восьма вправи – це об'єднання акорду й ладу, і навпаки.

Подвійне програвання циклу всіх гам і базисних вправ займає, як правило, цілий календарний рік. Грати базисні вправи слід паралельно з гаммами три повні цикли із 24 тональностей (12 мажорних і 12 мінорних). Перше вивчення циклу всіх гам здебільшого ставить вимогу грати базисні вправи лише хроматичною висхідною секвенцією по півтонах. Друге і третє програвання циклу всіх гам має включати гру базисних вправ у решті трьох секвенцій по квартах, цілих тонах і малих терціях в індивідуальному порядку. Перехід до чергової секвенції має здійснюватися після засвоєння попередньої в рухливому темпі (М чверть = 200 ударів за хвилину).



ЧАСТИНА 2

РОЗДІЛ 3

ВДОСКОНАЛЕННЯ ЛАДОВОЇ ТЕХНІКИ

Починаючи з п'ятого циклу програвання гам, слід до мажорних гам додати вивчення п'яти ладів пентатоніки.

Третій і четвертий цикли гам (другий рік навчання) має включати додатково гру гам квартами та ламаними квартами. До мажорних гам (окрім розучування гам квартами та ламаними квартами) слід додати розучування цілотнових гам тритонами та ламаними тритонами. До мінорних гам (окрім вивчення гам квартами та ламаними квартами) слід додати вивчення зменшеної гами інтервалами і ламаними інтервалами: квартами, що чергуються із зменшеними квартами і далі тритонами. До хроматичних гам слід додати вивчення хроматичної гами великими терціями та ламаними великими терціями, а також хроматичної гами квартами і ламаними квартами.

У процесі осмислення майбутніх ладомелодійних конструкцій і програванні симетричних ладів і вправ до них з'явиться необхідність у користуванні енгармонізмом. При вивченні зменшених гам різними інтервалами та ламаними інтервалами, при неможливості подумки охопити спосіб виконання вправи, слід спробувати змодельовати вправу, граючи її на фортепіано спочатку довільно, поза темпом. Візуальний контроль за клавішами фортепіано полегшить це завдання. Можна також записати важку вправу нотами із наступним виконанням її спочатку за нотним записом, а потім і без нот. Такою методикою можна скористатися при зустрічі із труднощами будь-якого ладу або вправи.

Усі вправи ладів заздалегідь можна виписати і потім зіграти їх або просто грати вправи за нотним записом. Але тоді втратиться головний сенс практики джазового музиканта – здібність умоглядно уявляти і виконувати моделювання, користуючись напрацьованим арсеналом ладових засобів.

Для набуття навичок відчуття ритму необхідно грати гами і вправи з метрономом. Відлік метронома може проводитися на другій і четвертій долях такту. Темп відповідно зменшиться вдвічі. У джазовій музиці друга і четверта долі такту є опорними. Виховати це відчуття допоможе цей метод.

Вправи гам і десять базисних вправ є простими мелодичними конструкціями, які в подальшій роботі можуть стати відправним матеріалом для створення так званої індивідуальної «фразеології»¹ музиканта.

¹ Джазмени в процесі творчих пошуків складають для особистого користування індивідуальний

Кожен непарний наступний цикл, що містить усі тональності (3-й, 5-й, 7-й і 9-й), включатиме додатково гами інтервалами і ламаними інтервалами кварта, квінти, сексти, та септими відповідно.

П'ятий і шостий цикли розучування гам (третій рік навчання) включає під час вивчення мажорних гам – гами квінтами і ламаними квінтами, цілотною гама збільшеними квінтами і ламаними збільшеними квінтами. У мінорних гамах додадуться: гама квінтами і ламаними квінтами; зменшені гама квінтами, що чергуються зі збільшеними квінтами, та ламані квінти, що чергуються зі збільшеними квінтами; хроматичні гама тритонами та ламаними тритонами; хроматичні гама чистими квінтами та ламаними чистими квінтами. З п'ятого циклу розучування гам слід до вивчення мажорних гам додати вивчення п'яти ладів пентатоніки². Грати цю вправу потрібно так, щоб тоніка мажорної пентатоніки (відповідна до тоніки мажорної гама) протягом усієї вправи залишалася незмінною і була першим звуком кожного наступного ладу, відповідаючи сильній або відносно сильній долі такту.

Перший лад пентатоніки – це мажорна пентатоніка, побудована на першому ступені пентатоніки.

Другий лад пентатоніки – це мажорна пентатоніка, основний тон якої зміщений на велику секунду вниз. І починається вона з тієї ж ноти, що і попередня пентатоніка. Таким чином, другий лад пентатоніки – це перше обернення ладу, що починається з другого ступеня пентатоніки, яка змінила тональне забарвлення. Для тональності «C-dur» другий лад пентатоніки – це «Bes-dur'na» пентатоніка.

Третій лад пентатоніки – це її друге обернення, тобто мажорна пентатоніка, основний тон якої зміщений на велику терцію вниз. Починається вона з того ж тону, що і попередні лади пентатоніки, – з ноти «с», тепер уже з третього ступеня пентатоніки, що знову змінила тональне забарвлення. Це буде «Es-dur'na» пентатоніка, у «C-dur'ній» тональності.

Четвертий лад пентатоніки є третім її оберненням, основний тон якої зміщений на чисту квінту вниз. Починається вона знову з того ж звуку, що і попередні лади пентатоніки, з ноти «с», тобто з четвертого ступеня пентатоніки, що знову змінила тональне забарвлення. Тепер це буде «F-dur'na» пентатоніка, у «C-dur'ній» тональності.

П'ятий лад пентатоніки є четвертим її оберненням, основний тон якої зміщений на велику сексту вниз. Починається вона також із ноти «с», тобто з п'ятого ступеня «Es-dur'ної» пентатоніки.

І завершується ця вправа першим ладом пентатоніки, після якого слід грати довгий за тривалістю тонічний звук.

Грати цю вправу потрібно спочатку в межах однієї октави в чотирьох мелодичних формах, повторюючи потім усі вправи на октаву вище (якщо дозволяє діапазон інструмента)

«Фразеологічний словник – довідник», який складається з власноруч записаних одно-, дво-, три-, чотири- (рідше шести-, восьми-) тактових фраз, відповідних до певної гармонійної послідовності, в якій може бути від одного до кількох акордів.

² Таке визначення дає у своїй книзі Р. Рікер «Пентатоніка в джазовій імпровізації», – Нью-Йорк, 1975. – 80 с. (переклад російською мовою., самвидав).

у розмірі 3/4. Після виконання п'яти ладів пентатоніки в межах однієї октави потрібно грати ці вправи в чотирьох мелодичних формах, використовуючи повний обсяг діапазону, зі зміною ладу на тоніці в нижньому регістрі (для програвання першою і п'ятою мелодичною формою), або на будь-якому ступені у верхньому регістрі інструмента (для програвання другою і шостою мелодичною формою).

Грати п'ять ладів пентатоніки в межах однієї октави слід у такій послідовності:

- 1) у висхідному русі кожен лад – перша мелодична форма;
- 2) у низхідному русі кожен лад, починаючи з першого ступеня першого ладу пентатоніки на октаву вище, і далі так само кожен лад, – друга мелодична форма;
- 3) у висхідному русі перший лад, в низхідному – другий і так далі – п'ята мелодична форма;
- 4) у низхідному русі перший лад, у висхідному – другий і так далі – шоста мелодична форма.

При програванні п'яти ладів пентатоніки 5-ою або 6-ою мелодичною формою при зміні ладу слід грати наступний звук нового ладу на сильній долі такту, продовжуючи так само до повного завершення вправи.

Наступні вправи – п'ять ладів пентатоніки в повному обсязі діапазону інструмента в розмірі 4/4 потрібно грати:

- 1) у висхідному та низхідному русі кожен лад від тоніки до тоніки – перша мелодична форма;
- 2) у низхідному та висхідному русі кожен лад, починаючи грати з будь-якого ступеня першого ладу пентатоніки, який є найвищим у межах основного діапазону саксофона у верхньому регістрі, продовжуючи так само кожен лад, – друга мелодична форма;
- 3) у висхідному русі перший лад, у низхідному – другий і так далі – п'ята мелодична форма (зміну ладу у верхньому регістрі продиктовано обмеженням діапазону, у нижньому – загальною тонікою пентатоніки);
- 4) у низхідному русі – перший лад, у висхідному – другий і так далі – шоста мелодична форма.

При виконанні вправ, використовуючи повний обсяг діапазону інструмента другою і шостою мелодичними формами, починати можна з будь-якого ступеня пентатоніки (завершуючи вправу початковим звуком). Однак, при дотримуванні послідовного заповнення квартолей ладовими звуками, подеколи, для закінчення вправи сильною або відносно сильною долею такту, з'явиться необхідність використовувати звуки вищого регістра, тобто ноти вище за «*fis*³». Або доведеться обмежити діапазон інструмента на одну-дві ладові ноти. Можна також починати перший або будь-який наступний лад у верхньому регістрі зі ступеня, зміщеного на один-два ладові звуки вниз. Необхідність у такому підході викликано обов'язковою умовою завершити вправу сильною або відносно сильною долею такту.

Для вправ шостої мелодичної форми ці рекомендації може бути застосовано при виконанні першого, третього і п'ятого ладів. При переході на другий, четвертий і шостий (тобто перший, завершувачий) лади в нижньому регістрі потрібно догравати у висхідному русі не-

парний лад до загальної тоніки ладу, з якої має початися наступний, парний лад у висхідному русі (якщо в цьому буде потреба)³. Для гри вправи другої і шостої мелодичної форми важливо визначити, з якого ступеня потрібно починати кожен наступний лад у верхньому регістрі для доведення до завершеного вигляду в закінченні ладу. Кожен наступний лад бажано починати сильною або відносно сильною долею такту: перша або третя чверть такту при розмірі 4/4. Якщо зміну ладу не може бути здійснено таким чином, то потрібно розподілити ноти ладів упродовж усього діапазону інструмента так, щоб закінчення вправи відповідало сильній або відносно сильній долі такту. Для вправ другої і шостої мелодичної форми закінчення здійснюється у верхньому регістрі тим же звуком, яким починалася вправа.

Грати вправи «п'ять ладів пентатоніки» потрібно штрихом *деташе*.

Будь-який ступінь мажорної пентатоніки в закінченні може стати акордовим звуком мажорного акорду, тонічний звук якого відповідає тоніці пентатоніки. Однак, другий ступінь мажорної пентатоніки, як початковий звук другої або шостої мелодичної форми, ускладнює розрахунок симетричного приведення квартолей до завершеного вигляду в закінченні ладу, яким починається з сильної або відносно сильної долі такту наступний лад.

Після освоєння вправ у кількох тональностях у рухливому темпі «п'ять ладів пентатоніки», які виконуються паралельно з мажорними гаммами, можна приступити до вивчення цих вправ прямими та ламаними інтервалами.

Перший лад пентатоніки за складом має п'ять ступенів, які утворюють інтервали: дві великі секунди, мала терція, велика секунда та мала терція. При виконанні п'яти ладів пентатоніки інтервалами, за аналогією виконання шести-, восьмиступеневих гам терціями (тобто інтервалами, отриманими при побудові похідного звука через ступінь від основного ступеня гами) лише один інтервал із п'яти є великою терцією. Інші інтервали є квартами. Побудови похідного звука через два ступені від основного в шести-восьмиступеневих гамах дають інтервали кварта, у пентатоніці утворюють чотири інтервали квінти і один інтервал малої сексти. Побудови похідного звука через три ступені від основного в шести-восьмиступеневих гамах дають інтервали квінти, у пентатоніці утворюють два інтервали великої сексти і три інтервали малої септими.

Нарешті, остання вправа п'яти ладів пентатоніки в інтервалах – це виконання цих вправ октавами та ламаними октавами. Усі вправи п'яти ладів пентатоніки прямими та ламаними інтервалами мають виконуватися з використанням метронома в темпі гами без репризного повторення в п'яти варіантах двох основних штрихів – *легато* і *деташе*.

Виконання цих вправ, використовуючи повний діапазон інструмента в першій і другій мелодичних формах, потребує двох або більше вдихів у середині вправи. Вдих потрібно зробити в середньому регістрі між квартолями, не порушуючи ритмічної пульсації метронома.

³ Для вправ у тональності від «*Des-dur*» до «*A-dur*» у хроматичній послідовності.

РОЗДІЛ 4

СЕКВЕНЦІЇ АКОРДІВ

Після освоєння десяти базисних вправ у чотирьох інтервальних секвенціях слід приступити до гри мажорних і мінорних акордів у секвенціях по півтонах, цілих тонах, чистих квартах і малих терціях, як це пропонують

Д. Кокер, Д. Кейсел, Д. Кемпбелл і Д. Грін у своїй книзі «Джазові моделі»⁴:

- 1) тризвучні тризвуки;
- 2) чотиризвучні тризвуки;
- 3) тризвуки з секстою (у мінорних акордах секста має бути великою);
- 4) септакорд (у мажорних гамах – великі мажорні, у мінорних – малі мінорні).

Секвенції потрібно грати в шести або чотирьох мелодичних формах, використовуючи всі варіанти висхідного і низхідного руху. Усі ці секвенції слід виконувати в темпі, в якому виконується гама з метрономом у штриху деташе.

Перша хроматична секвенція, по півтонах, має бути зіграна в шести мелодичних формах.

Перша мелодична форма – акорд програється мелодично у висхідному русі до закінчення вправи, по звуках акорду, тоніки якого переміщуються по ступенях хроматичної гами у висхідному русі до октавного повторення першого акорду. Потім, продовжуючи рух акорду в низхідному русі по тих же ступенях, слід закінчити початковим акордом, завершуючи довгим за тривалістю тонічним звуком у протилежній октаві, якщо попередній звук виявився тонічним. Якщо попередній звук перед закінченням виявився квінтою, секстою або септимою акорду, то останній довгий за тривалістю звук буде тонікою акорду, яка розташовується на квінту, сексту або септиму нижче. При обмеженні діапазону акорд у секвенції може бути зіграно на октаву нижче, з наступним продовженням висхідного руху до повторення початкового акорду і низхідним рухом акорду зворотним шляхом до повного завершення.

Друга мелодична форма відрізняється від першої тільки мелодичним низхідним рухом акорду впродовж усієї вправи. Завершує вправу довгий за тривалістю звук, причому завжди в протилежній октаві. При обмеженні діапазону тонічний звук можна зіграти на октаву нижче.

Третя мелодична форма поєднує в собі першу та другу мелодичні форми. Акорд програється мелодично у висхідному русі по ступенях хроматичної гами від низу до верху лише до октавного повторення. Октавне повторення початкового акорду починає протилежний рух по ступенях хроматичної гами мелодичним низхідним рухом акорду. Закінчується вправа аналогічно закінченню другої мелодичної форми.

Четверта мелодична форма – така сама, як третя, з тією різницею, що акорд програється мелодично спочатку в низхідному русі по ступенях хроматичної гами від низу до верху, а у зворотному напрямі – з верху до низу – мелодично у висхідному русі. Закінчується секвенція аналогічно закінченню першої мелодичної форми.

⁴ Coker J., Casale J., Campbell G., Greene J. Patterns for Jazz. Third Edition. – Printed in USA, Studio Publications Recordings, 1970. – 178 p.

П'ята мелодична форма – це чергування першої та другої мелодичних форм упродовж усієї секвенції по ступенях хроматичної гами від низу до верху, і зверху до низу. Усі непарні акорди має бути зіграно мелодично у висхідному русі, тобто першою мелодичною формою, а всі парні акорди – мелодично в низхідному русі, тобто другою мелодичною формою. Закінчення вправи аналогічне закінченню другої мелодичної форми.

Шоста мелодична форма відрізняється від п'ятої тим, що всі непарні акорди має бути зіграно мелодично в низхідному русі, тобто другою мелодичною формою, а всі парні акорди – мелодично у висхідному русі, тобто першою мелодичною формою. Закінчується секвенція так само, як перша мелодична форма.

Друга хроматична секвенція по цілих тонах програвється також у шести мелодичних формах, хоча з деякими відмінностями. Рух акорду будь-якої мелодичної форми по ступенях цілотнової гами від низу до верху і зверху до низу проводиться до октавного повторення початкового акорду. З цього октавного повторення акорду змінюється висхідний рух акорду на низхідний у 3-ій мелодичній формі. У нижньому регістрі замість початкового акорду потрібно грати акорд на півтон вище за початковий і зіграти по ступенях цілотнової гами шість тональностей, що залишилися, ще раз угору і вниз, з аналогічною зміною висхідного руху акорду на низхідний у 3-ій мелодичній формі. Завершення другої хроматичної секвенції здійснюється на півтон вище за початковий акорд. У четвертій мелодичній формі низхідний рух акорду зміниться висхідним у ситуаціях, аналогічних третій мелодичній формі.

Третю хроматичну секвенцію по чистих квартах може бути зіграно тільки першою, другою, п'ятою та шостою мелодичними формами, тому що рух акорду, постійно переміщуваний на інтервал кварта, можливий лише у змінному напрямку через обмеження діапазону інструмента.

Перша і друга мелодичні форми має бути побудовано так, щоб кожен акорд було зіграно у нижньому регістрі інструмента. Завершує секвенцію початковий акорд із наступним довгим за тривалістю тонічним звуком, у протилежній октаві, якщо останній звук акорду був тонічним.

П'ята і шоста мелодичні форми має бути побудовано так, щоб тільки кожний непарний акорд було побудовано у нижньому регістрі інструмента, а парний завжди перебував на кварту вище за непарний.

Завершення всіх секвенцій аналогічне попереднім.

Четверту хроматичну секвенцію по малих терціях також може бути зіграно лише першою, другою, п'ятою та шостою мелодичними формами. Цю секвенцію потрібно грати так, щоб кожен новий акорд був віддалений від попереднього на малу терцію вище (до четвертого акорду включно). Новий ланцюжок із чотирьох акордів має будуватися на кварту вище за попередній, тобто початкові акорди двох ланцюжків мають бути віддалені один від одного на інтервал чистої кварта. Третій ланцюжок також має звучати на кварту вище за другий. За бажанням музиканта кожний наступний ланцюжок із чотирьох акордів може бути зіграно у нижньому регістрі інструмента, але бажано не переміщатися в нижній регістр інструмента, якщо це дозволяє рівень підготовки музиканта. Якщо обмеженість діапазону змушує пере-

міститися в нижній регістр, то тільки перший акорд будь-якого ланцюжка з чотирьох акордів може бути переміщено у нижній регістр. Після програвання дванадцятого (останнього в секвенції) акорду, потрібно перевести його в той самий за якістю акорд на кварту вище – початковий акорд цієї секвенції, щоб зіграти його в низхідному русі по звуках цього акорду, використовуючи повний діапазон інструмента до його основного тону в нижньому регістрі. Бажано, щоб цей звук відповідав сильній або відносно сильній долі такту.

Надалі до секвенцій акордів можна додати:

1) збільшені тризвуки; 2) домінантсептакорди; 3) зменшені септакорди; 4) великі мажорні нонакорди; 5) малі мінорні нонакорди; 6) домінантові нонакорди; 7) зменшені нонакорди; 8) домінантові септакорди зі збільшеною ноною.

При виникненні потреби можна грати септакорди з іншими альтераціями.

Нонакорди можна грати квінтолями шістнадцятими нотами. При цьому метроном відлічує всі долі такту. При програванні нонакордів секстолями потрібно повторити тон квінти акорду на октаву вище. Удар метронома відповідатиме четвертому звуку секстолі. Тривалість нот незалежно від їх угруповання має бути однаковою. Якщо для квартолей, виконуваних восьмими нотами, використовується темп M половинна = 100, то для квінтолей, що програються восьмими нотами, темп має бути M половинна = 80 ($4 \times 100 = 400$; $400 : 5 = 80$). Для секстолей, що програються восьмими нотами, темп має бути M половинна = 67 ($400 : 6 = 66,6$). Для тріолей, що програються восьмими нотами, темп має бути M четвертна = 133 ($66,6 \times 2 = 133$), у тому випадку, якщо метроном відлічує всі чотири долі такту.

Самостійні заняття при програванні різних секвенцій, має бути описано в робочому зошиті, де слід вказати вид виконуваної секвенції, а також початковий і кінцевий темпи. У наступних програваннях секвенції потрібно постійно прагнути досягти темпу, в якому виконується гама.

РОЗДІЛ 5

ПРОДОВЖЕННЯ РОБОТИ НАД ЛАДОВОЮ ТЕХНІКОЮ

5.1. Секвенції акордів і ладів

Використання ладів можливе у двох напрямках, застосовуючи вертикальну або горизонтальну поліmodalність.

У сьомому та восьмому циклах розучування гам (четвертий рік навчання), зокрема вивчення мажорних гам секстами та ламаними секстами, слід додати вивчення мінорних гам секстами та ламаними секстами, зменшених гам великими секстами та ламаними великими секстами, а також вивчення хроматичних гам малими секстами та ламаними малими секстами; потім – хроматичних гам великими секстами та ламаними великими секстами.

У дев'ятому та десятому циклах розучування гам (п'ятий рік навчання) до мажорних гам септимами та ламаними септимами слід додати вивчення цілотнових гам малими септимами та ламаними малими септимами. До мінорних гам септимами та ламаними септимами слід додати вивчення зменшених гам великими септимами, які чергуються малими септимами, та ламаними великими септимами, які чергуються малими септимами, а також вивчення хроматичних гам малими септимами та ламаними малими септимами; потім хроматичних гам великими септимами та ламаними великими септимами.

В одинадцятому та дванадцятому циклах до всіх гам додається програвання гам октавами та ламаними октавами.

Після вивчення декількох акордів у секвенціях може з'явитися потреба в роботі над ладами. Приступаючи до виконання секвенцій у мажорних гамах, можна використовувати такі лади:

- 1) мажорна пентатоніка;
- 2) іонійський;
- 3) лідійський;
- 4) лідійський збільшений;
- 5) блюзовий;
- 6) міксолідійський;
- 7) цілотновий;
- 8) лідійсько-міксолідійський;
- 9) іонійський та міксолідійський бібопівські лади;
- 10) зменшено-цілотновий;

У мінорних гамах слід грати такі лади:

- 1) мінорна пентатоніка;
- 2) дорійський;
- 3) мінорний бібопівський лад № 1;
- 4) мінорний бібопівський лад № 2.
- 5) локрійський;
- 6) локрійський бібопівський лад;
- 7) зменшений № 1 (тон-півтон);
- 8) зменшений № 2 (півтон-тон);
- 9) поєднаний зменшених ладів № 1 + № 2 (тон-півтон + півтон-тон);
- 10) поєднаний зменшених ладів № 2 + № 1 (півтон-тон + тон-півтон);
- 11) хроматичний лад.

Секвенції ладів мають програватися тривалістю в одну октаву, у штриху деташе, у всіх інтервальних хроматичних секвенціях, у таких саме мелодичних формах, що і секвенції акордів. Темп усіх секвенцій має бути рухливим: M половинна = 100.

Використання ладів можливе у двох напрямках – застосовуючи вертикальну або горизонтальну полімодальність. Вертикальна полімодальність застосовується практично постійно. Вибір ладу визначається акордом і триває впродовж його звучання. Поява нового акорду може

замінами акордів. Звідси цілком несподівані засоби ладів, які звучать дуже цікаво, свіжо, іноді незвично, завжди викликаючи в досвідченого слухача емоціональний підйом. Творчість джазового музиканта часто спирається на оборотний зв'язок зі слухачем. Виконавець транскрипції набуває численних прийомів особливого звуковидобування при роботі над транскрипцією навіть несвідомо (характерні штрихи, інтонаційні відхилення при грі блюзових нот). Тобто, ця робота провадиться на підсвідомому рівні.

Виконуючи транскрипцію, студент вдосконалює свою здатність сольфеджування, користуючись інтервальним зіставленням відносно звука, прийнятого за основу. Це може бути тонічний або домінантовий звук тональності, або тоніка акорду, що звучить у момент записуваного звука, або будь-який інший, наприклад, попередній звук.

Починати роботу над транскрипцією потрібно з визначення тональності, розміру, темпу, форми. Якщо є вступ, то слід визначити, скільки тактів він триває. З якої долі такту починається тема, з якої ноти, які наступні ноти, яка їхня тривалість, яка нота відповідатиме сильній долі на початку квадрата, якщо тема починається з-за такту. Знаючи форму твору, необхідно відзначити початок кожної частини порядковою цифрою, або як прийнято, літерою латинського алфавіту. Виписавши цілком структуру теми (*A, AAB, ABC, AABA* тощо), необхідно визначити її гармонію. Партія контрабаса або бас-гітари є кращий помічник для перевірки гармонійного чуття виконавця. Гармонійну схему можна записувати паралельно з записом теми. В імпровізації гармонійна схема часто така сама, як у темі. Однак, бувають гармонійні заміни, які підтримує ритм-секція. Якщо вони чутні, то потрібно внести відповідні зміни в тих місцях імпровізації, де це виявилось. Знаючи гармонійну схему, виконавець транскрипції шукає визначену ладогармонійну відповідність, що полегшує визначення ступенів ладу в тій або іншій гармонійній функції.

Записувати нотний текст можна у відповідній тональності, враховуючи стрій інструмента: для інструментів строю «*in B*»⁶ тональність підвищиться на 1 тон, а для інструментів строю «*in Es*» – знизиться на малу терцію щодо оригінальної тональності в строї «*in C*». Але краще, особливо на початковому етапі записувати всі партії в оригінальній тональності, у строї «*in C*», а вже після завершення роботи над транскрипцією – виписати свою партію саксофона у відповідній тональності.

Під час роботи над транскрипцією небажано довго намагатися записати якийсь епізод або фразу. Прагнення домогтися позитивного результату похвальне, але ефективність при перевтомі знижується. Більше 5 хвилин недоцільно витратити на фразу. У такому разі краще пропустити цю фразу, залишивши чистий простір на нотному стані, і продовжити роботу далі. А через деякий час або наступного разу при роботі над транскрипцією можна знову включитися в процес розпізнавання нот у цій фразі.

Якщо в імпровізації з'являються технічно рухливі фрази, тривалості нот в яких можна класифікувати як шістнадцяті або тридцятьдругі, то не завжди існує можливість почути всі звуки, особливо якщо використовуються неординарні засоби ладів або атональні побудови.

⁶ Традиційно прийнято вважати стрій інструментів «*in B*» як інструменти строю «*Si-бемоль*».

У такому разі потрібно використовувати програвач персонального комп'ютера (ПК) «*Windows Media, 9 Series*», версія 9.00.00.2980 або версія 9.00.00.3250 (або який-небудь музичний редактор), в якому при відтворенні файлів у форматі mp3, потрібно використовувати функцію налаштування швидкості відтворення в бік уповільнення. При зміні швидкості відтворення в бік уповільнення або прискорення, тональність твору не змінюється! Темп може змінюватися поступово або з прив'язкою регулятора до стандартних швидкостей, маючи п'ять або чотири пункти поділу на шляху до подвійного зменшення чи збільшення темпу. Якість звучання уповільнених ділянок відтворення погіршується, та не настільки, щоб не було можливості почути зміст пасажів або технічно рухливих фраз. Якщо немає можливості використовувати ПК, тоді можна записати твір на дво-тришвидкісному магнітофоні на найвищій швидкості, а програвати на швидкості вдвічі меншій. При цьому звучання твору робиться на октаву нижче, та це не перешкодить почути зміст технічно рухливих фраз.

Якщо записати твір на повільній швидкості, а відтворити на високій, то партія контрабаса або бас-гітари стане доступнішою для сприйняття у зв'язку з підйомом звучання твору на октаву вгору. Це може бути бажано в тих випадках, коли визначення гармонії вимагатиме корегування по партії баса, який дуже важко точно почути. За бажання виконавця транскрипції використовувати цю функцію на ПК, можна скористатися програмою «*Adobe Audition*», версія 1.5 або 2, для транспонування твору від 1 – до 12 #, піднявши тональність на 1 або 12 півтонів (від малої секунди до октави), зберігши при цьому оригінальний темп. Чим ширший інтервал транспонування, тим конкретніше прозвучить контрабас або бас-гітара. При цьому якість звучання помітно погіршиться.

Вибір твору має здійснюватися з урахуванням здатності сприйняття виконавця транскрипції. Міра складності долається майже завжди, якщо вибрано твір, музика якого зрозуміла та подобається транскриптору.

Необхідно систематично слухати джазові стандарти, аналізувати їх, виписувати оригінальні музичні ідеї для подальшого їх програвання в хроматичних інтервальних секвенціях і застосування їх у своїх соло.

ПЛАНУВАННЯ СЕКВЕНЦІЙ АКОРДІВ І ЛАДІВ ДЛЯ СТУДЕНТІВ СТАРШИХ КУРСІВ

5.2. Тонічні акорди:

- 1) тризвучний тризвук ($c^1, e^1, g^1 / c^1, es^1, g^1$)⁷;
- 2) чотиризвучний тризвук ($c^1, e^1, g^1, c^2 / c^1, es^1, g^1, c^2$);
- 3) тризвук із секстою /у мінорних акордах секста має бути великою/
($c^1, e^1, g^1, a^1 / c^1, es^1, g^1, a^1$);
- 4) септакорд /у мажорних гамах – великі мажорні, у мінорних – малі мінорні/
($c^1, e^1, g^1, b^1 / c^1, es^1, g^1, bes^1$);
- 5) великий мажорний нонакорд квінтолями (c^1, e^1, g^1, b^1, d^2);

⁷ Усі приклади нотної відповідності акордам і ладам подано від ноти «с».

- 6) великий мажорний нонакорд секстолями ($c^1, e^1, g^1, b^1, d^2, g^2$);
- 7) малий мінорний нонакорд квінтолями ($c^1, es^1, g^1, bes^1, d^2$);
- 8) малий мінорний нонакорд секстолями ($c^1, es^1, g^1, bes^1, d^2, g^2$);
- 9) мелодична модель 1, 2, 3, 5 – 5, 4, 3, 1⁸;

5.3. Домінантові та зменшені акорди:

- 10) тризвучний збільшений тризвук (c^1, e^1, gis^1);
- 11) чотиризвучний збільшений тризвук (c^1, e^1, gis^1, c^2);
- 12) домінантсептакорд (c^1, e^1, g^1, bes^1);
- 13) зменшений септакорд ($c^1, es^1, ges^1, beses^1$);
- 14) домінантовий нонакорд квінтолями ($c^1, e^1, g^1, bes^1, d^2$);
- 15) домінантовий нонакорд секстолями ($c^1, e^1, g^1, bes^1, d^2, g^2$);
- 16) зменшений нонакорд квінтолями ($c^1, es^1, ges^1, beses^1, d^2$);
- 17) зменшений нонакорд секстолями ($c^1, es^1, ges^1, beses^1, d^2, ges^2$);
- 18) домінантовий септакорд зі збільшеною ноною квінтолями ($c^1, e^1, g^1, bes^1, dis^2$);
- 19) домінантовий септакорд зі збільшеною ноною секстолями ($c^1, e^1, g^1, bes^1, dis^2, g^2$);

5.4. Лади: (мажорні та домінантові)

- 20) Блюзовий ($c^1, es^1, f^1, fis^1, g^1, bes^1$);
- 21) Мажорна пентатоніка (c^1, d^1, e^1, g^1, a^1);
- 22) Іонійський ($c^1, d^1, e^1, f^1, g^1, a^1, b^1$);
- 23) Іонійський бібопівський октолями ($c^1, d^1, e^1, f^1, g^1, g\sharp^1, a^1, b^1$);
- 24) Іонійський бібопівський новемолями ($c^1, d^1, e^1, f^1, g^1, g\sharp^1, a^1, b^1, c^2$);
- 25) Лідійський ($c^1, d^1, e^1, fis^1, g^1, a^1, b^1$);
- 26) Лідійський збільшений ($c^1, d^1, e^1, fis^1, gis^1, a^1, b^1$);
- 27) Цілотоновий ($c^1, d^1, e^1, fis^1, gis^1, bes^1$);
- 28) Міксолідійський ($c^1, d^1, e^1, f^1, g^1, a^1, bes^1$);
- 29) Міксолідійський бібопівський октолями ($c^1, d^1, e^1, f^1, g^1, a^1, bes^1, b^1$);
- 30) Міксолідійський бібопівський новемолями ($c^1, d^1, e^1, f^1, g^1, a^1, bes^1, b^1, c^2$);
- 31) Лідійсько-міксолідійський ($c^1, d^1, e^1, fis^1, g^1, a^1, bes^1$);
- 32) Зменшено-цілотоновий ($c^1, des^1, dis^1, e^1, fis^1, gis^1, bes^1$);

5.5. Лади: (мінорні та домінантові):

- 33) Мінорна пентатоніка ($c^1, es^1, f^1, g^1, bes^1$);
- 34) Дорійський ($c^1, d^1, es^1, f^1, g^1, a^1, bes^1$);
- 35) Мінорний бібопівський № 1 октолями ($c^1, d^1, es^1, e^1, f^1, g^1, a^1, bes^1$);
- 36) Мінорний бібопівський № 1 новемолями ($c^1, d^1, es^1, e^1, f^1, g^1, a^1, bes^1, c^2$);
- 37) Мінорний бібопівський № 2 октолями ($c^1, d^1, es^1, f^1, g^1, gis^1, a^1, b^1$);

⁸ Використовуються ступені ладу (перша та друга мелодичні форми).

- 38) Мінорний бібопівський № 2 новемолями ($c^1, d^1, es^1, f^1, g^1, gis^1, a^1, b^1, c^2$);
- 39) Локрійський ($c^1, des^1, es^1, f^1, ges^1, as^1, bes^1$);
- 40) Локрійський бібопівський октолями ($c^1, des^1, es^1, f^1, ges^1, g^1, as^1, bes^1$).
- 41) Локрійський бібопівський новемолями ($c^1, des^1, es^1, f^1, ges^1, g^1, as^1, bes^1, c^2$);
- 42) Хроматичний ($c^1, cis^1, d^1, dis^1, e^1, f^1, fis^1, g^1, gis^1, a^1, bes^1, b^1$);
- 43) Зменшений /тон-півтон № 1/ октолями ($c^1, d^1, es^1, f^1, fis^1, gis^1, a^1, b^1$);
- 44) Зменшений /тон-півтон № 1/ новемолями ($c^1, d^1, es^1, f^1, fis^1, gis^1, a^1, b^1, c^2$);
- 45) Зменшений /півтон-тон № 2/ октолями ($c^1, des^1, es^1, e^1, fis^1, g^1, a^1, bes^1$);
- 46) Зменшений /півтон-тон № 2/ новемолями ($c^1, des^1, es^1, e^1, fis^1, g^1, a^1, bes^1, c^2$);
- 47) Поєднаний зменшених ладів № 1 + № 2 /тон-півтон+півтон-тон/
октолями ($c^1, d^1, es^1, f^1, fis^1, g^1, a^1, bes^1$);
- 48) Поєднаний зменшених ладів № 1 + № 2 /тон-півтон+півтон-тон/
новемолями ($c^1, d^1, es^1, f^1, fis^1, g^1, a^1, bes^1, c^2$);
- 49) Поєднаний зменшених ладів № 2 + № 1 /півтон-тон+тон-півтон/
октолями ($c^1, des^1, es^1, e^1, fis^1, gis^1, a^1, b^1$);
- 50) Поєднаний зменшених ладів № 2 + № 1 /півтон-тон+тон-півтон/
новемолями ($c^1, des^1, es^1, e^1, fis^1, gis^1, a^1, b^1, c^2$);

ПРИНАЛЕЖНІСТЬ АКОРДІВ, ЛАДІВ, МОДЕЛЕЙ ДО ГАРМОНІЙНИХ ФУНКЦІЙ

ТАБЛИЦЯ 1

<i>Мажорні та домінантові акорди, лади і моделі</i>	<i>Міжорні, домінантові та зменшені акорди, лади і моделі</i>
<u>1, 2¹, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 42.</u>	<u>1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50.</u>
<i>До мажорних:</i> <u>1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 42.</u>	<i>До міжорних:</i> <u>1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50.</u>
<i>До домінантових:</i> <u>1, 2, 3, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50.</u>	<i>До домінантових та зменшених:</i> <u>1, 2, 3, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50.</u>

ПРИНАЛЕЖНІСТЬ ВИДУ СЕКВЕНЦІЙ ДО ТОНАЛЬНОСТЕЙ

ТАБЛИЦЯ 2

№	МАЖОРНІ	ДОМІНАНТОВІ	МІЖОРНІ	ДОМІНАНТОВІ
1.	1. Тризвучний тризвук «В _б »	10. Тризвучний збільшений тризвук	1. Тризвучний тризвук «b _б »	13. Зменшений септакорд
2.	2. Чотиризвучний тризвук «В»	11. Чотиризвучний збільшений тризвук	2. Чотиризвучний тризвук «b»	13. Зменшений септакорд
3.	3. Тризвук із секстою «С»	12. Домінантовий септакорд	3. Тризвук із секстою «с»	13. Зменшений септакорд
4.	4. Великий мажорний септакорд «D _б »	12. Домінантовий септакорд	4. Малий міжорний септакорд «с#»	13. Зменшений септакорд
5.	4. Великий мажорний септакорд «D»	12. Домінантовий септакорд	7. Малий міжорний нонакорд (квінтолями) «d»	16. Зменшений нонакорд (квінтолями)
6.	5. Великий мажорний нонакорд (квінтолями) «E _б »	14. Домінантовий нонакорд (квінтолями)	8. Малий міжорний нонакорд (секстолями) «e _б »	17. Зменшений нонакорд (секстолями)
7.	6. Великий мажорний нонакорд (секстолями) «E»	15. Домінантовий нонакорд (секстолями)	9. Мелодична модель 1, 2, 3, 5 – 5, 4, 3, 1 «e»	42. Хроматичний лад
8.	9. Мелодична модель 1, 2, 3, 5 – 5, 4, 3, 1 «F»	18. Домінантовий септакорд зі збільшеною ноною (квінтолями)	33. Міжорна пентатоніка «f»	43. Зменшений лад № 1 /тон-півтон/ (октолями)

¹ 1, 2, 9, 20, 21, 42-50 – біфункціональні акорди, лади, моделі.

9.	20. Блюзовий лад «G \flat »	19. Домінантовий септакорд зі збільшеною ноною (секстолями)	34. Дорійський лад «f#»	44. Зменшений лад № 1 /тон-півтон/ (новемолями)
10.	21. Мажорна пентатоніка «G»	27. Цілотоновий лад	35. Мінорний бібопівський лад № 1 (октолями) «g»	45. Зменшений лад № 2 /півтон-тон/ (октолями)
11.	22. Іонійський лад «A \flat »	28. Міксолідійський лад	36. Мінорний бібопівський лад № 1 (новемолями) «g#»	46. Зменшений лад № 2 /півтон-тон/ (новемолями)
12.	23. Іонійський бібопівський лад (октолями) «A»	29. Міксолідійський бібопівський лад (октолями)	37. Мінорний бібопівський лад № 2 (октолями) «a»	47. Поєднаний зменшених ладів № 1 + № 2 (октолями)
13.	24. Іонійський бібопівський лад (новемолями) «C \flat »	30. Міксолідійський бібопівський лад (новемолями)	38. Мінорний бібопівський лад № 2 (новемолями) «a \flat »	48. Поєднаний зменшених ладів № 1 + № 2 (новемолями)
14.	25. Лідійський лад «C#»	31. Лідійсько-міксолідійський лад (C7/+11)	39. Локрійський лад «a#»	49. Поєднаний зменшених ладів № 2 + № 1 (октолями)
15.	26. Лідійський збільшений лад «F#»	32. Зменшено-цілотоновий лад	40, 41. Локрійський бібопівський лад (октолями та новемолями) «d#»	50. Поєднаний зменшених ладів № 2 + № 1 (новемолями)

ПРИНАЛЕЖНІСТЬ ВИДУ СЕКВЕНЦІЙ ДО ТОНАЛЬНОСТЕЙ

ТАБЛИЦЯ 3

МАЖОРНА ТОНАЛЬНІСТЬ	МІНОРНА ТОНАЛЬНІСТЬ
<i>Bes</i> – 1 + Домінантові: – 10 ²	<i>bes</i> – 1 + Домінантові: – 13 ³
	<i>ais</i> – 39 + Домінантові: – 49
<i>B</i> – 2 + Домінантові: – 11	<i>b</i> – 2 + Домінантові: – 13
<i>Ces</i> – 24 + Домінантові: – 30	
<i>C</i> – 3 + Домінантові: – 12	<i>c</i> – 3 + Домінантові: – 13
<i>Des</i> – 4 + Домінантові: – 12	<i>cis</i> – 4 + Домінантові: – 13
<i>Cis</i> – 25 + Домінантові: – 31	
<i>D</i> – 4 + Домінантові: – 12	<i>d</i> – 7 + Домінантові: – 16
<i>Es</i> – 5 + Домінантові: – 14	<i>es</i> – 8 + Домінантові: – 17
	<i>dis</i> – 40, 41 + Домінантові: – 50
<i>E</i> – 6 + Домінантові: – 15	<i>e</i> – 9 + Домінантові: – 42
<i>F</i> – 9 + Домінантові: – 18	<i>f</i> – 33 + Домінантові: – 43
<i>Ges</i> – 20 + Домінантові: – 19	<i>fis</i> – 34 + Домінантові: – 44
<i>Fis</i> – 26 + Домінантові: – 32	
<i>G</i> – 21 + Домінантові: – 27	<i>g</i> – 35 + Домінантові: – 45
<i>As</i> – 22 + Домінантові: – 28	<i>gis</i> – 36 + Домінантові: – 46
	<i>as</i> – 38 + Домінантові: – 48
<i>A</i> – 23 + Домінантові: – 29	<i>a</i> – 37 + Домінантові: – 47

² У гамі Сі-бемоль-мажор потрібно вивчати хроматичну інтервальну секвенцію (1) тризвучного тризвуку,

**ПРИМІТКИ ДО ГАМ І СЕКВЕНЦІЙ ДЕСЯТИ БАЗИСНИХ
ВПРАВ ДЛЯ СТУДЕНТІВ 1 КУРСУ, ЯКІ НАВЕДЕНО В
КІНЦІ НОТНИХ ПРИКЛАДІВ У ГАМІ «C-dur»**

Базисні вправи в гамах подано в секвенціях, зміна яких виконується після ретельного оволодіння попередньою. Виконання всього обсягу гам, включаючи базисні вправи має здійснюватися без читання нотного змісту вже з п'ятої – десятої гами. Секвенції базисних вправ у гамах викладено в такому порядку:

1. Секвенції по півтонах у висхідному русі: «C, a, F, d» (у тональностях «C-dur, a-moll, F-dur, d-moll»).

2. Секвенції по квартах у висхідному русі, постійно опускаючи вниз на інтервал квінти всі тоники на початку кожного тонального центру (якщо дозволяє діапазон інструмента): «G, e, Bes, g».

3. Секвенції по квартах у висхідному русі, опускаючи вниз на інтервал квінти тільки ті тоники, вправи яких не може бути зіграно внаслідок обмеження діапазону інструмента: «D, b, As, f».

4. Секвенції по великих секундах у висхідному русі. По досягненню початкової тональності наступну тональність слід опустити вниз на велику септиму для секвенціювання у висхідному русі останніх шести тональностей: «A, fis, Es, c».

5. Секвенції по малих терціях, піднімаючи вгору на малу терцію кожен наступну тональність, по четверту включно, з подальшим переходом двох наступних ланцюжків із 4-ох тональностей на кварту вище за попередні: «E, cis, Des, bes».

6. Секвенції по малих терціях, піднімаючи вгору на малу терцію тонику наступної тональності, з подальшим переходом нового ланцюжка з 2-ох тональностей на півтон вгору: «B, gis, Fis, dis». Приклад чергування тональностей у секвенції базисних вправ для гами «B-dur»: B-D, C-Es, Cis-E, D-F, Es-Ges, E-G, F-As, Fis-A, G-Bes, As-B, A-C, Bes-Des, B.

7. Секвенції по півтонах у низхідному русі: «Ces, as, Cis, ais».

8. Секвенції по малих терціях, піднімаючи вгору на малу терцію кожен наступну тональність, до 4-ої включно, з подальшим переходом двох наступних ланцюжків із 4-х тональностей на малу секунду вищих за попередні: «Ges, es».

Усі секвенції іонійського та дорійського ладів починаються з 1-го ступеня й закінчуються тональністю, в якій починалося виконання гам. Винятком є секвенція по великих секундах, де остання тональність у базисних вправах завжди на півтон вища за початкову. Секвенції міксолідійського ладу починаються завжди з п'ятого ступеня мажорної або мінорної гами. Усі інтервальні секвенції в базисних вправах подано пропорційно в 15-ти мажорних і в 15-ти мінорних тональностях в усіх можливих варіантах їх виконання. Шість гам: «Fis-dur, dis-moll, Ces-dur, as-moll, Cis-dur, ais-moll» входять до повного циклу, дублюючи енгармонічне рівні тональності для повноцінного освоєння гам в усіх тональностях.

і потім у домінантовій групі секвенцію (10) тризвучного збільшеного тризвуку.

³ У гамі сі-бемоль-мінор потрібно вивчати хроматичну інтервальну секвенцію (1) тризвучного тризвуку, і потім у домінантовій групі секвенцію (13) зменшеного септакорду.

ІМЕННІ ПОКАЖЧИКИ

А ндреєв Е.	49	Кокер Д.	19
Б раун К.	49	М іхайлов Л.	49
В ерменич Ю.	53	П анов Н.	49
Волков А.	54	Паркер Ч.	49, 50
Г рін Д.	19	Р ікер Р.	16, 49
Д ано О.	54	Ривчун А.	49
Е йберсольд Дж.	5, 12, 13, 49–53	С аульський Ю.	49
Є саков М.	49	Симоненко В.	49
І ванов В.	49	Ф рідман А.	54
К ейсел, Д.	19	Ч угунов Ю.	49
Кемпбелл Д.	19	Чуріков В.	12, 49
Кисельов. В.	49	Ш апошникова М.	49

A ebersold J.	5, 49–53	Hancock H.	50
Adderley C.	50, 53	Harrell T.	51
Applebaum S.	53	Hejda T.	53
Award-Winning E.	52	Henderson J.	52
B ach Jr.	53	Herrer P.	53
Baker D.	50, 51	Holcombe B.	53
Bauer W.	53	Holiday B.	52
Bergonzi J.	52	Hubbard F.	51
Boaden F.	50, 51	J obim A.C.	52
Brecker Brothers	52	K ern J.	51
Brown C.	49, 51, 53	Killer Joe	51
Brown J.	53	Konitz L.	53
Brubek D.	52	Krticka S.	53
C ampbell G.	19, 53	Krusina B.	53
Carter B.	52	Kuzmich J.	53
Carter R.	50	Kynaston T.	53
Casale J.	19, 53	L a Verne A.	52
Charleson B.	53	Leduc A.	53, 54
Coker J.	19, 53	Lemoine H.	53
Coltrane J.	50, 51	Letellier R.	53
Cranshaw B.	51	Levine M.	51
D ameron T.	52	Liebman D.	50, 52
Davis M.	50, 51	Londeix J.-M.	53
E llington D.	50, 51	M adison M.	53
Evans B.	51	Martin R.	53
F eist L.	53	Mehegan J.	54
G ray J.	53	Monk T.	51
Greene J.	19, 53	Montgomery W.	51
Golson B.	50	Morgan L.	52
Goldsen M.	53	Mule M.	54
Gordon D.	52, 54	N ach E.	54
H aerle D.	51, 53	Nestico S.	50

Nelson O.	51, 54	Searl L.	54
Niehaus L.	52, 54	Shaw W.	50
Parker C.	50, 51, 53, 54	Shorter W.	50
Paquito D'Rivera	52	Silver H.	50, 52
Raney J.	50	Strayhorn B.	51
Rollins S.	50	Teal L.	54
Russel G.	54	Walton C.	50
Samuels D.	52	Werner K.	52
Sanborn D.	52	Woods Ph.	53
Schiff R.	54	Yellin P.	54
Schulz F.	53		

ПРЕДМЕТНІ ПОКАЖЧИКИ

- Адаптація язика – 7
академічна музика – 5
акорд – 3, 4, 6, 11, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 28
акордові звуки – 11, 12, 18, 19
альтерація – 10, 14, 21
альтерований акорд – 4
альтіссімо – 31
амплітуда руху язика – 7,
аналіз ладогармонійних засобів – 23
ансамблева гра – 4
аплікатура – 12, 13, 31
аплікатурні труднощі – 6
артистизм – 4
архаїчний блюз – 23
асоціативні прийоми – 12, 13, 14
асоціативні умовності – 14
асоціація – 6, 14
атака звуку – 6, 7, 8
атака звуку кінчиком язика – 7
атака звуку спинкою язика – 7
атональні побудови – 25
аудіо запис – 23
- Базисні вправи** – 5, 9, 10, 12, 13, 14, 30
балади – 50 (Vol. 32), 53 (Vol. 110)
бас-гітара – 24, 25, 50 (Vol. 35), 51 (Vol. 42)
бемоль – 5, 14
бемольні тональності – 5, 14
бібоп – 23, 50 (Vol. 36)
біфункціональні акорди, лади, моделі – 28
блюз – 23, 49 (Vol. 2), 51 (Vol. 42, 57), 52 (Vol. 88), 53
блюзова гама (лад) – 4, 12, 13, 22, 26, 29
блюзові ноти – 23, 50
боса нова («Bossa nova») – 23, 50 (Vol. 31), 52 (Vol. 98)
- Вдих під час гри** – 7, 8, 18
вдосконалення ладової техніки – 15
велетні кроки – 50 (Vol. 28), 51 (Vol. 68, 75)
велика секста – 16, 18, 19, 25
велика секунда – 16, 18, 30
велика терція – 16, 18
великий мажорний нонакорд – 13, 21, 26, 28
великий мажорний септакорд – 19, 23, 26, 28
вертикальна полімодальність – 21, 22, 23
верхній діапазон інструменту – 8, 13, 16, 19

- верхній регістр – 8, 10, 12, 17, 18, 31
- верхній мажорний тетрахорд – 14
- верхній міксолідійський (дорійський) тетрахорд – 14
- весь діапазон інструменту – 6, 7, 10, 18
- вибір ладів – 4, 22,
- вибір раціональної аплікатури – 11
- вибраний темп – 6, 11
- вивчення гам – 3, 5
- вивчення гам в хроматичній послідовності – 5
- виконання гама терціями і ламаними терціями – 7, 8, 9
- вивчення десяти базисних вправ – 3, 12
- вивчення мажорної гама – 3, 6
- вивчення мінорної гама – 3, 9
- вивчення першої гама – 5, 6
- види атаки звуку – 7
- види секвенцій – 21, 28, 29
- видихуване повітря – 7
- визначення тональності транскрипції – 24
- виконавська культура – 4
- виконавське дихання – 4, 18
- виконання домінантового септакорду – 9
- виконання збільшеного тризвуку – 8
- виконання тонічного тризвуку – 9
- виконання цілотнової гама – 8
- виконання цілотнової гама терціями і ламаними терціями – 8
- використання асоціацій – 6
- використання відхилень – 23
- висхідний рух – 8, 10, 11, 12, 13, 17, 18, 19, 20, 30
- вищий регістр – 17
- відносно сильна доля такту – 11, 16, 17, 18, 21
- відтворення на високій швидкості – 25
- відтворювання чіткої атаки звуку – 7
- відхилення – 23
- відчуття метричної відповідності – 11
- відчуття ритму – 15
- візуальний контроль – 15
- вільний вибір – 23
- власноруч записані фрази – 16
- восьмий цикл розучування гам – 21
- восьмі ноти – 21
- вправа – 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 30, 49 (Vol.1,3), 50 (Vol. 26), 53, 54
- всі регістри інструменту – 7
- вступ – 4, 24

- Гама – 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 29, 30, 31, 49, 50, 53
- гама гармонічного мінору – 9
- гама гармонічного мінору терціями і ламаними терціями – 9
- гама зменшеного ладу – 9, 10
- гама зменшеного ладу терціями і ламаними терціями – 9

гама квартами і ламаними квартами – 15, 16
гама квінтами і ламаними квінтами – 16
гама мелодичного мінору – 9, 10
гама мелодичного мінору терціями і ламаними терціями – 9, 10
гама октавами і ламаними октавами – 16, 22
гама секстами і ламаними секстами – 16
гама септимами і ламаними септимами – 16
гама терціями і ламаними терціями – 7, 8, 18
гармонійна послідовність – 16
гармонійна схема – 4, 22, 23, 24
гармонійна функція – 24, 28
гармонійне чуття виконавця – 24
гармонійні заміни акордів – 23, 24
гармонічна ступінь – 10, 11
гармонічний мінор – 4, 9, 10, 22
гармонічний мінор квартами та ламаними квартами – 15
гармонічний мінор квінтами та ламаними квінтами – 16
гармонічний мінор секстами та ламаними секстами – 16, 21
гармонічний мінор септимами та ламаними септимами – 16, 22
гармонічний мінор октавами та ламаними октавами – 16, 22
гармонічний мінор терціями і ламаними терціями – 9
гармонія – 24, 25
головне правило музиканта – 9, 11
головний сенс практики джазового музиканта – 15
головний фактор уявлення виконавця – 6, 7
голосування джазового фортепіано – 51 (Vol.41, 60),
горизонтальна полімодальність – 21, 22, 23
гра гам квартами і ламаними квартами – 15
гра гам квінтами і ламаними квінтами – 16
гра ладів в інтервалах і ламаних інтервалах – 5, 15, 16
грамзапис платівок – 23
грати без помилок – 9, 11, 12, 13

Дванадцятий цикл розучування гам – 22

дво-тришвидкісний магнітофон – 25

дев'ятий і десятий цикли розучування гам (п'ятий рік навчання) – 16, 22

десять базисних вправ – 3, 5, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 19, 30, 48

деташе – 6, 7, 8, 9, 10, 11, 18, 19, 22

джаз-фьюжн – 52 (Vol. 83, 96), 53 (Vol. 109)

джазова імпровізація – 4, 49

джазова музика – 15, 23, 49, 50

джазовий музикант – 4, 15, 23, 50, 51, 52

джазовий стандарт – 4, 23, 25, 49, 50, 51, 52

джазові моделі – 19, 49 (Vol. 1, 3), 53, 54

джазові стандарти – 49, 50–54

джазові стандарти стилю «Salsa» – 23, 50 (Vol. 31), 51 (Vol. 64, 69, 74), 52 (Vol. 77, 96, 98), 53 (Vol. 109)

джазові твори – 23, 25, 49, 51, 52

джерем сешн – 50 (Vol. 34)

динаміка – 6, 7

збільшення темпу – 6, 24
звичайний вид атаки звуку – 7
звуки вищого регістра – 17
звуки (ноти) ладу – 18, 23
звуковедення – 4, 6
звукоряди – 4
здатність контролювати нотозвуковий зміст вправи – 6
здібність умоглядно уявляти події у вправі, чи виконувати моделювання – 11, 15
зменшена гама (лад) – 4, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 21, 22, 23, 28
зменшена гама великими секстами і ламаними великими секстами – 16, 21
зменшена гама великими септимами, які чергуються із малими септимами і ламаними великими септимами, які чергуються із малими септимами – 16, 22
зменшена гама інтервалами і ламаними інтервалами – 11, 15, 16
зменшена гама квартами, що чергуються із зменшеними квартами і ламаними квартами, що чергуються із зменшеними квартами – 15
зменшена гама квінтами, що чергуються зі збільшеними квінтами і ламаними квінтами, що чергуються зі збільшеними квінтами – 16
зменшена гама октавами і ламаними октавами – 16, 22
зменшена гама (лад) терціями і ламаними терціями – 9, 11
зменшена гама тритонами і ламаними тритонами – 15
зменшений лад № 1 (тон-півтон) – 22, 23, 27–29
зменшений лад № 2 (півтон-тон) – 22, 27–29
зменшений нонакорд – 21, 26, 28, 29
зменшений септакорд – 4, 10, 11, 13, 21, 26, 28–30
зменшено-цілотновий лад – 22, 26, 28, 29
зміна ладу – 17, 18, 23
зміна напрямку руху – 7, 8, 9, 12
зміні швидкості відтворення в бік уповільнення або прискорення – 25
змінний напрямок – 20
зручний темп – 6, 7

Імпровізація – 4, 23, 24, 25, 49 (Vol. 1, 3), 50 (Vol. 24), 53, 54
імпровізація соліста – 23
індивідуальна логіка – 23
індивідуальна «фразеологія» музиканта – 16
індивідуальний «Фразеологічний словник – довідник» – 16
інструменти строю «in B» – 24
інструменти строю «in Es» – 24
інтервал – 7, 11, 18, 20, 30
інтервальне зіставлення – 23
інтервальні хроматичні секвенції – 13, 14, 19, 22, 23, 30, 48
інтонаційні відхилення при грі блюзових нот – 23
інтонація – 31
іонійський бібопівський лад – 22, 26, 29
іонійський лад – 4, 9, 12, 13, 14, 22, 23, 26, 28–30, 48

Квадрат – 4, 24
кварта – 13, 18, 20, 21, 30
кварто-квинтове коло – 5, 31

кварто-квінтові зв'язки – 22
 квартолі – 7, 8, 9, 10, 11, 12, 17, 18, 21
 квінта – 18, 19, 30
 квінта акорду – 19, 21
 квінтолі – 7, 21, 26, 28
 кінцевий темп – 5, 6, 21
 класичний блюз – 23
 ключові знаки – 5, 14
 конструкція ланки – 8
 конструкція зменшеної гами – 10
 конструкція імпровізації – 23
 конструкція побудови зменшеної гами – 10, 11
 конструкція фраз – 23
 контрабас – 24, 25
 корегування по партії баса – 25
 користування інтервальним зіставленням – 23
 короткочасна пам'ять – 12
 крайній акордовий звук – 12
 крайній звук гами – 8, 10
 крайній – похідний парний звук – 7
 критерій якості – 6, 7

Лади – 3, 4, 5, 6, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 24, 25, 26–28, 30, 48
 лади пентатоніки – 16
 ладова техніка – 3, 15, 21
 ладовий напрям – 22
 ладові засоби – 4, 15
 ладові звуки (ноти) – 17
 ладові труднощі – 6, 15
 ладогармонійна відповідність – 24
 ладогармонійна залежність – 22
 ладогармонійні засоби – 23
 ладомелодичні конструкції – 15
 ламані октави – 18, 22
 ламані сексти – 22
 латиноамериканська танцювальна музика («сальса») – 23, 50 (Vol. 31), 51 (Vol. 64, 69, 74),
 52 (Vol. 77, 96, 98), 53 (Vol. 109)
 легато – 6, 7, 8, 10, 11, 18
 лідійська хроматична концепція (сучасний джазовий метод) – 54
 лідійський збільшений лад 22, 26
 лідійський лад – 22, 23, 26, 28, 29
 лідійсько-міксолідійський лад – 22, 26, 28, 29
 літерально-цифрові символи – 4, 23, 49
 літери латинського алфавіту – 24
 літеро-цифрові позначення гармонії – 23
 локрійський бібопівський лад – 22, 27, 28, 29
 локрійський лад – 22, 27, 28, 29

Мажор – 48

- мажорна гама – 4–10, 12–16, 18, 19, 21, 22, 26, 28–30, 48
- мажорна гама ламаними септимами – 22
- мажорна гама ламаними терціями – 8
- мажорна гама квартами і ламаними квартами – 15
- мажорна гама квінтами і ламаними квінтами – 16
- мажорна гама октавами і ламаними октавами – 16, 22
- мажорна гама секстами і ламаними секстами – 16, 21
- мажорна гама септимами і ламаними септимами – 16, 22
- мажорна гама терціями – 7
- мажорна пентатоніка – 16, 18, 22, 26, 29
- мажорна тональність – 5, 13, 22, 28–30, 48
- мажорний акорд – 4, 13, 18, 19, 25, 28–30, 48
- мажорний блюз – 23
- мажорний септакорд – 4, 25, 28–30, 48
- мажорний тетракорд – 14
- мажорні лади – 4, 26, 28–30, 48
- мажорні та домінантові акорди і лади – 25–30, 48
- мажорні та домінантові лади – 26–30, 48
- майстер (майстри) імпровізації – 23, 49, 54
- мала секста – 18
- мала секунда – 25, 30
- мала септима – 18, 19
- мала терція – 13, 18, 20, 24, 30
- малий мінорний нонакорд – 13, 21, 26, 28, 29, 48
- малий мінорний септакорд – 19, 23, 26, 28
- мамбо («Mambo») – 23
- мелодична модель 1, 2, 3, 5 – 5, 4, 3, 1 (перша та друга мелод. форми) – 26, 28, 29
- мелодична форма (акорду, ладу, моделі) – 17, 19, 20, 22
- мелодичний мінор – 4, 9, 10, 14, 22
- мелодичний мінор квартами та ламаними квартами – 15
- мелодичний мінор квінтами та ламаними квінтами – 16
- мелодичний мінор октавами та ламаними октавами – 16, 22
- мелодичний мінор секстами та ламаними секстами – 16, 22
- мелодичний мінор септимами та ламаними септимами – 16, 22
- мелодичний мінор терціями і ламаними терціями – 9, 10
- мелодичний рух інтервалів – 8, 19
- метрична відповідність – 11
- метроном – 5, 6, 7, 8, 11, 15, 18, 19, 21
- мистецтво гри на саксофоні – 54
- мистецтво імпровізації – 4
- міксолідійська гама (лад) – 4, 9, 10, 12–14, 22, 26, 28–30, 48
- міксолідійський бібопівський лад – 22, 26, 28, 29, 46
- мінор – 48
- мінорна гама – 4, 5, 8, 9–16, 19, 21, 22, 25–30, 48
- мінорна гама секстами та ламаними секстами – 21
- мінорна гама септимами та ламаними септимами – 22
- мінорна гама терціями та ламаними терціями – 10, 11
- мінорна пентатоніка 22, 26, 28

мінорна тональність – 13, 22, 23, 29, 30
мінорний акорд – 4, 13, 19, 25, 28–30, 48
мінорний бібопівський лад № 1 – 22, 26, 27, 28, 29
мінорний бібопівський лад № 2 – 22, 27, 28, 29
мінорний блюз – 23, 51
мінорний септакорд – 4
мінорний тетракорд – 11
мінорні лади – 4, 26–29, 48
міра відчуття виконавця – 23
модель – 25, 28, 29
моделювання вправи – 15, 16
мундштук – 7
музикант – 4, 15, 20, 21, 23, 50, 51
музична форма – 4, 23, 24
музичний редактор ПК – 25
музичний твір – 23
музичні ідеї – 4, 23
музичні твори академічного напрямку – 4
музичні фрази – 4

Набування численних прийомів особливого звуковидобування – 23

навички – 4, 7, 11, 15
навчальні твори 51 (Vol. 76)
найвища швидкість – 25
найнижчий звук діапазону інструмента – 5
напрацьований арсенал ладових засобів – 16
наступний акорд – 22
наступний лад пентатоніки – 17, 18
натуральна мінорна гама – 14, 22
натуральний ступінь – 10
не альтерований акорд – 4
неординарні засоби ладів – 24
непарне програвання гам – 5
непарний лад пентатоніки – 17
непарні акорди – 20
непарні звуки – 7
непередбачене інтервальне з'єднання – 23
несподівані засоби ладів – 23
нижній регістр – 8, 10, 12, 17, 20, 21
нижній мажорний тетракорд – 14
нижній мінорний тетракорд – 11, 14
низхідний рух – 7, 8, 10, 11, 12, 17, 19, 20, 21, 30
нова гармонізація джазових стандартів 52 (Vol. 85)
нова методика оволодіння джазовою імпровізацією – 5, 12, 49–53
новемоль – 27, 29
нонакорд – 21
нота сі і сі-бемоль – 5
нотний запис вправи – 15
нотний текст – 24

нотнозвуковий зміст – 4, 6, 11, 25, 30

нюанси – 6

Об'єм звуку – 7, 31

обмеження діапазону інструмента – 17, 19, 20, 21, 30

оборотний зв'язок зі слухачем – 23

одинадцятий та дванадцятий цикли розучування гам – 22

октава – 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25

октоль – 26, 27, 28, 29

опорне дихання – 31

опорні долі такту – 15

оперативне мислення – 14

оптимальна амплітуда руху язика – 7

оригінальна тональність – 24

оригінальний приклад соло – 23

оригінальний темп – 25

оригінальні музичні ідеї – 25

осмислення майбутніх ладомелодійних конструкцій – 15

основи гармонії – 4

основна аплікатура саксофона – 31

основний діапазон саксофону – 17

основний тон (звук) – 16, 21, 23

основні лади – 4

основні ступені гама – 7, 10, 18

особливе звуковидобування – 23

Пальцева техніка – 4

парний лад пентатоніки – 18

парні акорди – 20

парні – похідні звуки – 7

партія контрабаса або бас-гітари – 24, 25

пасажі – 25

пентатоніка, пентатоніка у джазовій імпровізації – 16, 17, 18, 49

пентатоніка прямими та ламаними інтервалами – 18

перервані секвенції – 23

перша мелодична форма – 17, 18, 19, 20

перша хроматична секвенція по півтонах – 19

перше вивчення гам – 5, 6, 9, 14

перше обернення ладу пентатоніки – 16

перший лад пентатоніки – 16, 17, 18

перший та другий цикли розучування гам (перший рік навчання) – 5, 14, 23

підсвідомий рівень – 23

побудови похідного звуку у пентатоніці – 18

повільна швидкість – 25

повільніший (повільний) темп – 6, 23

повний обсяг діапазону інструменту – 6, 7, 10, 11, 17, 18, 21

повторне вивчення гам в хроматичній послідовності – 5, 6

поєднаний зменшених ладів № 1 + № 2 (тон-півтон + півтон-тон) – 22, 27–29

поєднаний зменшених ладів № 2 + № 1 (півтон-тон + тон-півтон) – 22, 27–29

позначення ноти сі і сі-бемоль в джазовій музиці – 5
 положення язика при атаці звука – 7
 попередній акорд – 22
 попередній звук – 19, 24
 похідні гами – 11
 похідні інтервали – 10
 початковий акорд – 19, 20, 21
 початковий звук пентатоніки – 17, 18
 початковий темп – 5, 6, 21
 почути зміст технічно рухливих фраз – 24
 почуття «квадрата» – 4
 правильний метод вивчення ладу, акорду – 11
 практика імпровізації – 4
 примітки до гам і секвенцій – 30, 31
 програвання симетричних ладів і вправ – 15
 програвач персонального комп'ютера – 24
 прогресія II-V7-I – 49 (Vol. 1, 3), 50 (Vol. 16)
 продовжуваний напрям руху – 10
 проміжний темп – 6
 прості мелодичні конструкції – 16
 протилежний рух – 10, 19
 професіоналізм – 9, 11
 прямі та ламані інтервали – 18
 п'ята мелодична форма – 17, 20
 п'яте програвання всіх гам (третій рік навчання) – 5, 15, 16
 п'ятий і шостий цикли розучування гам (третій рік навчання) – 15, 16
 п'ятий лад пентатоніки – 16, 17
 п'ятий рік навчання – 22, 23
 п'ять варіантів двох основних штрихів – 8, 18
 п'ять ладів пентатоніки – 15, 16, 17, 18
 п'ять ладів пентатоніки октавами та ламаними октавами – 18
 п'ять ладів пентатоніки прямими та ламаними інтервалами – 18

 Рациональна аплікатура – 12, 13, 49
 регістр – 7, 8, 10, 12, 17, 18, 20, 21, 31
 репризне повторення – 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 18
 ритмічна відповідність метроному – 7, 11
 ритмічна пульсація метроному – 11, 18
 ритм-секція – 24, 50 (Vol. 30)
 рівень підготовки музиканта – 20
 рівномірне звукове наповнення в усіх регістрах – 7
 робота на підсвідомому рівні – 24
 робочий зошит – 5, 6, 21
 розмір – 11, 16, 17, 18, 24
 рок – 49 (Vol. 2), 50 (Vol. 5), 53 (Vol. 109), 54
 румба («Rumba») – 23
 рух двох інтервалів в одному напрямі – 8

Саксофон – 4, 5, 6, 11, 12, 17, 24, 31, 49, 53, 54
сальса – 23, 50 (Vol. 31), 51 (Vol. 64, 69, 74), 52 (Vol. 77, 96, 98). 53 (Vol. 109)
самба («Samba») – 23
самостійні заняття – 6, 21
свінг – 50 (Vol. 39), 52 (Vol. 82)
секвенція – 12, 13, 14, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 28, 29, 30, 48
секвенції акордів – 3, 19, 21, 22, 25, 26
секвенції ладів – 3, 13, 14, 22, 25, 28, 29, 30
секвенції моделей – 23
секвенції по малих терціях – 14, 19, 30, 48
секвенції по півтонах – 14, 19, 30, 48
секвенції по цілих тонах – 14, 19, 30, 48
секвенції по чистих квартах – 14, 19, 30, 48
секвенціювання тональних зсувів – 23
секста – 19, 21, 25
секстолі – 7, 21, 26, 28
секунда (інтервал) – 8, 16
септакорди – 12, 19, 21, 26
септима – 19, 30
середній регістр – 7, 18
сильна доля такту – 8, 10, 11, 16, 17, 18, 21, 24
симетричне приведення квартолей – 18
симетричні за конструкцією ланки – 8
симетричні побудови хорусу – 11
симетричні гами інтервалами і ламаними інтервалами – 11
симетричні гами (лади) – 8, 11, 15
синкопована атака звуку – 8
синхронність пальців – 6
складові фрази імпровізації – 23
слухове сприйняття – 7
слуховий контроль – 7
сольфеджування – 4, 14, 23
список рекомендованої літератури – 3, 49
спонтанне виконання – 4
способи атаки звуку – 7
стартова сильна доля – 12
стиль виконуваного твору – 4, 23
стриманий темп – 6
стрій інструмента – 24
структура теми – 24
ступінь – 4, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 30
сучасна музика – 23
сучасний джазовий метод (лідійська хроматична концепція) 54
сучасні мажорні і мінорні блюзи – 23
схожі фрази – 23
сьомий та восьмий цикли розучування гам (четвертий рік навчання) – 16, 21

Таблиця 1 – 28

таблиця 2 – 28

таблиця 3 – 29
твори академічної музики – 4
творчі пошуки – 15
творчість джазового музиканта – 23
тема джазового стандарту – 4, 23, 24
тембр звука – 31
темп – 4, 5, 6, 7, 8, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 51
терція – 7, 8, 9
тетрахорд – 11, 14
техніка виконавського дихання – 4, 7
технічна досконалість виконавця – 4
технічне володіння музичним інструментом – 4
технічні труднощі – 6
технічно рухливі фрази – 24, 25
тональне забарвлення – 16
тональна орієнтація – 13
тональне середовище – 22
тональність – 3, 5, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 24, 25, 28, 29, 30, 51
тональність твору – 22, 24, 25
тональний центр – 30
тонально опосередковане сприйняття ладу – 22
тоніка – 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 22, 30
тоніка акорду – 12, 18, 19, 20, 24
тоніка мажорної пентатоніки – 16, 18
тоніка наступної тональності – 30
тоніка пентатоніки – 18
тоніка тональності – 5, 22
тонічний акорд – 4
тонічний звук – 8, 12, 13, 16, 18, 19, 20, 24
тонічний звук акорду – 12, 18, 19, 20, 23
тонічний мажорний септакорд – 4
тонічний мінорний септакорд – 4
тонічний тризвук – 9, 10
тонічні акорди – 3, 25
традиційний диксиленд 52 (Vol. 100)
транскрипція – 23, 24, 25, 50, 51, 52, 53, 54
транспонування твору – 25
трансформація секвенцій – 23
третє обернення пентатоніки – 16
третє програвання всіх гам – 5, 14, 15
третій лад пентатоніки – 16
третій рік навчання – 16, 23
третій і четвертий цикли розучування гам (другий рік навчання) – 14, 15, 16
третій лад пентатоніки – 16, 17
третя мелодична форма – 19, 20
третя хроматична секвенція по чистих квартах – 20
тривалість (звуку) – 7, 8, 12, 13, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 25
тридцятьдругі ноти – 25
тризвук – 12, 19, 28

тризвуки із секстою – 19, 25, 28
тризвучні збільшені тризвуки – 26, 28
тризвучні тризвуки – 19, 25, 28, 30
тріолі – 7, 21
тростина – 7

Увідні тони – 11

Фанк – 53 (Vol. 109)

форма музична (ААВА та інші) – 23, 24
форте – 6
фрази – 16, 23, 24
фразеологія – 15
фразування – 4

Характерні штрихи – 23

хорус – 4, 51

хроматична гама (лад) – 4, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 19, 20, 22, 27, 28

хроматична гама великими секстами і ламаними великими секстами – 16, 22

хроматична гама великими секундами і ламаними великими секундами – 9, 11

хроматична гама великими септимами і ламаними великими септимами – 16, 22

хроматична гама великими терціями і ламаними великими терціями – 15

хроматична гама квартами і ламаними квартами – 15

хроматична гама квінтами і ламаними квінтами – 16

хроматична гама малими секстами і ламаними малими секстами – 16, 22

хроматична гама малими септимами і ламаними малими септимами – 16, 22

хроматична гама малими терціями і ламаними малими терціями – 10, 11

хроматична гама октавами і ламаними октавами – 16, 22

хроматична гама тритонами і ламаними тритонами – 16

хроматична інтервальна секвенція – 9, 13, 20, 22, 25, 30, 48

хроматична послідовність – 5, 18, 31

хроматична секвенція – 9, 14, 19, 22, 23, 25, 30

художня оцінка атаки звуку – 6, 7

Цикли перетворень та прогресія II-V7 – 66

цілотнова гама збільшеними квінтами і ламаними збільшеними квінтами – 16

цілотнова гама інтервалами – 8, 11

цілотнова гама (лад) – 4, 8, 11, 16, 20, 22, 26, 29

цілотнова гама малими септимами і ламаними малими септимами – 16, 22

цілотнова гама октавами і ламаними октавами – 16, 22

цілотнова гама терціями і ламаними терціями – 8

цілотнова гама тритонами і ламаними тритонами – 15

Ча-ча («Cha-Cha») – 23

чергова вправа – 5

чергове програвання гам – 6

четверта мелодична форма – 19, 20

четверта хроматична секвенція по малих терціях – 20

четверте обернення пентатоніки – 16

четверте програвання всіх гам – 5, 15, 16
четвертий лад пентатоніки – 16, 17
четвертий рік навчання – 21, 23
чиста кварта – 20
чиста квінта – 16
чітка атака звуку – 7,
чотиризвучні збільшені тризвуки – 26, 28
чотиризвучні тризвуки – 19, 25, 28
чотири інтервальні секвенції – 19, 23
чотири мелодичні форми – 16, 17, 19, 20

Швидкість вдвічі менша – 25
шістнадцяті ноти – 21, 25
шість мелодичних форм – 19, 20
шоста мелодична форма – 17, 18, 20
шосте програвання всіх гам – 16
штрих деташе – 6, 7, 8, 9, 10, 11, 18, 19, 22
штрихи – 6, 7, 8, 10, 11, 18, 19, 22, 23
штрих легато – 6, 8, 10, 11, 18

Якість атаки звуку – 6, 7
якість звучання – 24, 25,
якість протилежного руху – 10
якість тембру звуку – 7, 31
як побудувати своє соло – 23

ДЕСЯТЬ БАЗИСНИХ ВПРАВ

Джемі Ейберсольд

1. МАЖОР *грати тричі* ДОМІНАНТСЕПТАКОРД МІНОР

2. *грати тричі*

3. *грати тричі*

4. *грати тричі*

5. *грати тричі*

6. *грати тричі*

7. *грати 4 рази*

8. *грати 4 рази*

9. *грати тричі*

10. *грати тричі*

Інтервальні секвенції по півтонах, квартах, цілих тонах і малих терціях

1. C D \flat D E \flat E F F \sharp G A \flat A B \flat B C
2. C F B \flat E \flat A \flat D \flat G \flat B E A D G C
3. C D E F \sharp A \flat B \flat / D \flat E \flat F G A B D \flat
4. C E \flat G \flat A/ D \flat E G B \flat / D F A \flat B/ C
5. C B B \flat A A \flat G G \flat F E E \flat D D \flat C
6. C E \flat D \flat E D F E \flat G \flat E G F A \flat G \flat A G B \flat A \flat B A C B \flat D \flat B D C

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Иванов В. 24 этюда для саксофона / В. Иванов. — М., 1990. — 54 с. — (В надзаг. : Военно-дирижёрский факультет при Московской консерватории).
2. Иванов В. 26 технических этюдов для саксофона / В. Иванов — М.: Музыка, 1991. — 62 с.
3. 150 американских джазовых тем. Вып. 1. Мелодии с буквенно-цифровым обозначением для джазовых ансамблей / сост., ред. и авт. предисл. В. Киселёв. — М.: Музыка, 1994. — 111 с.
4. Мастера импровизации. Вып. 4. Клиффорд Браун («Вечный джаз». — Голливуд, 1954) / [предисл., нотация, обраб. и сост. М. М. Есаков]. — Б. м., 1994. — 16 с.
5. Мастера импровизации. Вып. 3. Чарли Паркер («Рибоперы Паркера». — Нью-Йорк, 1945) / [предисл., нотация, обраб. и сост. М. М. Есаков]. — Б. м., 1994. — 16 с.
6. Михайлов Л. Школа игры на саксофоне : с прил. клавира [Текст]. / Л. Михайлов — М.: Музыка, 1975. — 92 с., клавира — 68 с., ноты.
7. Панов Н. Работа над гаммами и арпеджио в специальном классе саксофона : метод. разработ. для эстрад. отд-ний муз. училищ и вузов / Н. Панов — М.: Центр. научно-метод. кабинет по учеб. завед. культуры и ис-ва, 1987. — 19 с.
8. Ривчун А. 150 упражнений для саксофона / А. Ривчун — М.: Музыка. 1965. — 32 с.
9. Ривчун А. Школа игры на саксофоне. [Текст]. / А. Ривчун — М.: Музыка, 1965. — 151 с., ноты.
10. Ривчун А. Школа игры на саксофоне. Ч. 2 : для учащихся муз. учеб. завед. и для участников худож. самодеятельности. [Текст]. / А. Ривчун — М.: Сов. композитор, 1968. — 180 с., ноты.
11. Рикер Р. Пентатоника в джазовой импровизации : пер. на рус. яз. — Б.м. [Текст]. / Р. Рикер. — Нью-Йорк, 1975. — 80 с., ноты.
12. Саульский Ю., Чугунов Ю. Мелодии советского джаза / Ю. Саульский, Ю. Чугунов. — М.: Музыка, 1987. — 95 с.
13. Сборник избранных этюдов для саксофона / [сост. и ред. Е. Андреев]. — М., 1976. — 67 с. — [В надзаг. : Военно-дирижёрский ф-т при Моск. консерватории].
14. Симоненко В. Мелодии джаза : антология / В. Симоненко — 4-е изд. — К.: Музична Україна, 1984. — 319 с.
15. Чугунов Ю. Двенадцать этюдов для саксофона и баса (фп., контрабаса или бас-гитары) / Ю. Чугунов — М.: Сов. композитор, 1980. — 40 с., 1 парт. (7 с.).
16. Чуриков В. Основы исполнительской техники при игре на саксофоне : учебно-метод. пособ. [Текст]. / В. Чуриков — Х., 1996. — 25 с.
17. Чуриков В. Рациональное использование аппликатуры при игре на саксофоне: учебно-метод. пособ. [Текст]. / В. Чуриков. — Х., 1996. — 42 с., ноты.
18. Чуриков В. Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики : навч.-метод. посіб. [Текст]. / В. Чуриков. — К., 1997. — 72 с., ноти.
19. Шапошникова М. Хрестоматія для саксофона. Гамми, етюди, упражнения : 4–6 годы обучения / М. Шапошникова — М.: Музыка, 1991. — 128 с.
20. Aebersold J. How to Play Jazz and Improvise : rev. sixth ed. [Text]. / J. Aebersold. — Print. in U.S.A., cop. 1992. — 103 p. — (A New Approach to Jazz Improvisation : Play-A-Long Book & Recording Set For All Instrum. ;
Vol. 1, Notes.
Vol. 1 : Supplement . — 32 p.
Vol. 2 : Nothin' But Blues. Jazz and Rock. — Print. in U.S.A., cop. 1981. — 48 p.
Vol. 3 : II-V7-I Progression. — Print. in U.S.A., cop. 1974. — 32 p., Supplement — 16 p.

- Vol. 4 : Movin' On. — Print. in U.S.A., cop. 1974. — 39 p.
- Vol. 5 : Time to Play Music! Jazz and Rock. — Print. in U.S.A., cop. 1975. — 38 p.
- Vol. 6 : Charlie Parker. All "Bird". — Print. in U.S.A., cop. 1976. — 46 p.
- Vol. 7 : Miles Davis. Eight Classic Jazz Originals : You can Play. — Print. in U.S.A., cop. 1976. — 37 p.
- Vol. 8 : Sonny Rollins. — Print. in U.S.A., cop. 1976. — 37 p.
- Vol. 9 : Woody Shaw. Eight Classic Jazz Originals. — Print. in U.S.A., cop. 1976. — 49 p.
- Vol. 10 : David Baker. Eight Classic Jazz Originals : You can Play. — Print. in U.S.A., cop. 1976. — 42 p.
- Vol. 11 : Herbie Hancock. — Print. in U.S.A., cop. 1978. — 50 p.
- Vol. 12 : Duke Ellington. — Print. in U.S.A., cop. 1978. — 58 p.
- Vol. 13 : Cannonball Adderley. 8 Greatest Hits!. — Print. in U.S.A., cop. 1978. — 62 p.
- Vol. 14 : Benny Golson. Eight Classic Jazz Originals : For You to Play. — Print. in U.S.A., cop. 1979. — 41 p.
- Vol. 15 : Payin' Dues. — Print. in U.S.A., cop. 1979. — 41 p.
- Vol. 16 : Turnarounds Cycles & II/V7's. Intermediate/Advanced. — Print. in U.S.A., cop. 1979. — 63 p.
- Vol. 17 : Horace Silver. Eight Classic Jazz Originals : For You to Play. Beginning/Intermediate Level. — Print. in U.S.A., cop. 1978. — 40 p.
- Vol. 18 : Horace Silver. — Print. in U.S.A., cop. 1979. — 66 p.
- Vol. 19 : David Liebman. 8 Originals from the Seventies : For You to Play. — Print. in U.S.A., cop. 1979. — 41 p.
- Vol. 20 : Jimmy Raney. Ten Favorite Jazz Standards : For You to Play. Great Bebop Study. — Print. in U.S.A., cop. 1979. — 62 p.
- Vol. 21 : Gettin' it together : For All Levels. — Print. in U.S.A., cop. 1979. — 65 p.
- Vol. 21 : Supplement : For All Levels. — Print. in U.S.A., cop. 1979. — 16 p.; Blues Progressions from Volume 21 "Gettin' it together" — Print. in U.S.A., cop. 2000. — 1 p.
- Vol. 22 : Favorite Standards : For All Musicians. — Print. in U.S.A., cop. 1980. — 62 p.
- Vol. 23 : One Doze Standards : For All Musicians. Bay Request. — Print. in U.S.A., cop. 1980. — 54 p.
- Vol. 24 : Learn to Improvise Jazz. Major & Minor in Every Key. — Print. in U.S.A., cop. 1981. — 84 p.
- Vol. 25 : All Time Standards : For All Musicians. — Print. in U.S.A., cop. 1981. — 78 p.
- Vol. 26 : The "Scale Syllabus" as played by David Liebman & Jamey Aebersold : For All Musicians. — Print. in U.S.A., cop. 1982. — 7 p.
- Vol. 27 : John Coltrane. 8 Jazz Originals : For You to Play. — Print. in U.S.A., cop. 1983. — 38 p.
- Vol. 28 : John Coltrane. Giant Steps : For All Musicians. — Print. in U.S.A., cop. 1983. — 43 p.
- Vol. 29 : Play Duets with Jimmy Raney. 10 Original Jazz Duets for You to play. — Print. in U.S.A., cop. 1983. — 43 p.
- Vol. 30 : Jazz Rhythm Section "Work-Out". — Print. in U.S.A., cop. 1984. — 72 p.
- Vol. 31 : Bossa Novas : For Instrum. & Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 1984. — 49 p.
- Vol. 32 : Ballads : For Instrum. & Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 1984. — 40 p.
- Vol. 33 : Wayne Shorter. Jazz Classics : For You to Play. — Print. in U.S.A., cop. 1985. — 93 p.
- Vol. 34 : Jam Session : For Instrum. & Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 1984. — 84 p.
- Vol. 35 : Cedar Walton. Nine Jazz Originals : For You to Play. — Print. in U.S.A., cop. 1985. — 44 p.
- Vol. 35 : Ron Carter. Bass Lines. Transcribed from Vol. 35. Cedar Walton by Fred Boaden. — Print. in U.S.A., cop. 1988. — 27 p.
- Vol. 36 : Bebop & Beyond. 8 Great Jazz Tunes. — Print. in U.S.A., cop. 1985. — 55 p.
- Vol. 37 : Sammy Nestico : For You to Play. — Print. in U.S.A., cop. 1985. — 72 p.
- Vol. 38 : Blue Note. Classic Songs from the Jazz Era : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1986. — 74 p.
- Vol. 39 : Swing, Swing, Swing : For Instrum. & Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 1987. — 40 p.
- Vol. 40 : 'Round Midnight. Timeless Jazz Classics : For Instrum. & Vocalists — Print. in U.S.A., cop. 1987. — 84 p.

- Vol. 41 : Body & Soul. 17 Jazz Classics : For Instrum. & Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 1987. — 88 p.
- Vol. 41 : Jazz Piano Voicings by Dan Haerle. Transcribed Comping from Volume 41 "Body & Soul" (selected choruses) : For All Musicians... — Print. in U.S.A., cop. 1994. — 47 p.
- Vol. 42 : Blues in All Keys : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1988. — 60 p.
- Vol. 42 : Bob Cranshaw. Bass Lines Transcribed by Fred Boaden from
- Vol. 42 "Blues" : — Print. in U.S.A., cop. 1988. — 31 p.
- Vol. 43 : Grovin' High. — Print. in U.S.A., cop. 1988. — 53 p.
- Vol. 44 : Autumn Leaves. — Print. in U.S.A., cop. 1989. — 52 p.
- Vol. 45 : Bill Evans. — Print. in U.S.A., cop. 1990. — 44 p.
- Vol. 46 : Out of this World. — Print. in U.S.A., cop. 1990. — 48 p.
- Vol. 47 : I Got Rhythm. Changes in All Keys. — Print. in U.S.A., cop. 1991. — 96 p.
- Vol. 48 : In A Mellow Tone. Duke Ellington. — Print. in U.S.A., cop. 1990. — 44 p.
- Vol. 49 : Sugar. — Print. in U.S.A., cop. 1991. — 45 p.
- Vol. 50 : The Magic of Miles Davis. 50 Our Fiftieth Play-a-Long. — Print. in U.S.A., cop. 1991. — 40 p.
- Vol. 51 : Night & Day. — Print. in U.S.A., cop. 1991. — 76 p.
- Vol. 52 : Collectors' Items. — Print. in U.S.A., cop. 1991. — 76 p.
- Vol. 53 : Clifford Brown. Joy Spring. — Print. in U.S.A., cop. 1992. — 60 p.
- Vol. 54 : Maiden Voyage. Fourteen Easy-to-Play Jazz Tunes. — Print. in U.S.A., cop. 1992. — 71 p.
- Vol. 55 : Yesterdays. Jerome Kern's Jazz Classics. — Print. in U.S.A., cop. 1992. — 68 p.
- Vol. 56 : Thelonious Monk. — Print. in U.S.A., cop. 1993. — 49 p.
- Vol. 57 : Minor Blues in All Keys : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1993. — 59 p.
- Vol. 58 : Unforgettable Standards : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1993. — 72 p.
- Vol. 59 : Invitation. Play-A-Liong with Organ & Drums. Relaxed Groove Tempos. — Print. in U.S.A., cop. 1994. — 96 p.
- Vol. 60 : Freddie Hubbard : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1993. — 65 p.
- Vol. 60 : Jazz Piano Voicings by Dan Haerle & Mark Levine. Transcribed Comping from Vol. 60 Freddie Hubbard. — Print. in U.S.A., cop. 1995. — 60 p.
- Vol. 61 : Burnin'!!!. Up Tempo Jazz Only For The Brave. — Print. in U.S.A., cop. 1994. — 84 p.
- Vol. 62 : Wes Montgomery : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1994. — 52 p.
- Vol. 63 : Tom Harrell : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1994. — 76 p.
- Vol. 64 : Salsa Latin Jazz : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1994. — 56 p.
- Vol. 65 : 'Four' & More. B3 Organ & Drums : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1995. — 100 p.
- Vol. 66 : Billy Strayhorn. Lush Life. — Print. in U.S.A., cop. 1995. — 64 p.
- Vol. 67 : Tune Up! In All 12 Keys. — Print. in U.S.A., cop. 1995. — 92 p.
- Vol. 68 : Giant Steps. 6 Challenging Jazz Songs. In All 12 Keys. — Print. in U.S.A., cop. 1995. — 96 p.
- Vol. 69 : "Bird" Goes Latin. Charlie Parker Originals! Authentic Salsa Versions. — Print. in U.S.A., cop. 1995. — 67 p.
- Vol. 70 : Killer Joe : Easy to Play. — Print. in U.S.A., cop. 1996. — 60 p.
- Vol. 71 : East of the Sun : For All Instrum. and Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 1996. — 56 p.
- Vol. 72 : 72nd Street of Dreams : For All Instrum. and Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 1996. — 56 p.
- Vol. 73 : Oliver Nelson. Stolen Moments : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1997. — 76 p.
- Vol. 74 : Latin Jazz : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1996. — 72 p.
- Vol. 75 : Countdown to Giant Steps : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1996. — 112 p.
- Vol. 76 : How To Learn Tunes by David Baker. A Jazz Musician's Survival Guide : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1997. — 96 p.
- Vol. 76 : Supplement "How To Learn Tunes" by David N. Baker : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1996. — 62 p.

- Vol. 77 : Paquito D'Rivera. Latin Caribbean Brazilian Jazz & Beyond : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1997. — 84 p.
- Vol. 78 : Jazz "Holiday" Classics : For All Instrum. and Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 1997. — 72 p.
- Vol. 79 : Avalon : For All Instrum. and Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 1997. — 92 p.
- Vol. 80 : Indiana and Other American Standards : For All Instrum. and Vocalists — Print. in U.S.A., cop. 1997. — 88 p.
- Vol. 81 : Contemporary Standards and Originals : For all Musicians with the Dave Liebman Group — Print. in U.S.A., cop. 1998. — 85 p.
- Vol. 82 : Dexter Gordon. Swingin' Hard-Bop. — Print. in U.S.A., cop. 1998. — 84 p.
- Vol. 83 : The Brecker Brothers. Electric Jazz-Fusion : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1998. — 64 p.
- Vol. 84 : Dominant Seventh Workout : For All Musicians. — Print. in U.S.A., cop. 1999. — 112 p.
- Vol. 85 : Tunes You Thought You Knew. Reharmonized Standards By Andy LaVerne : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1998. — 64 p.
- Vol. 86 : Shoutin' Out! The Music of Horace Silver : For All Instrum. and Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 1998. — 76 p.
- Vol. 87 : Benny Carter. "When Lights One Low" : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1999. — 84 p.
- Vol. 88 : Millennium Blues. Blues with a Twist for the Third Millennium! : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 1999. — 72 p.
- Vol. 89 : Darn That Dream : For All Instrum. and Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 1999. — 72 p.
- Vol. 90 : Odd Times. Workout in "Odd" Time Signatures : For All Musicians. — Print. in U.S.A., cop. 2000. — 44 p.
- Vol. 91 : Players Choice : For All Instrum. and Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 1999. — 64 p.
- Vol. 92 : Lennie Niehaus. Fourteen Original Songs by the Emmy Award-Winning Composer : For All Instrum.— Print. in U.S.A., cop. 2000. — 92 p.
- Vol. 93 : What's New : For All Instrum. and Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 2000. — 80 p.
- Vol. 94 : Hot House : For All Instrum. and Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 2000. — 84 p.
- Vol. 95 : 500 Miles High : For All Instrum. and Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 1999. — 77 p.
- Vol. 96 : Latin Quarter with Dave Samuels and the Music of the Caribbean Jazz Project. Latin Jazz Fusion : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 2001. — 92 p.
- Vol. 97 : Standards With Strings : For All Instrum. and Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 2001. — 63 p.
- Vol. 98 : Antonio Carlos Jobim. Bossa Nova : For All Instrum. and Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 2000. — 104 p.
- Vol. 99 : Tadd Dameron. Soultrane : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 2002. — 64 p.
- Vol. 100 : St. Lo'uis Blues. Traditional Dixiland Classics : For All Instrum. and Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 2004. — 112 p.
- Vol. 101 : Andy LaVerne. Secret of the Andes : For All Instrum. and Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 2002. — 65 p.
- Vol. 102 : Jerry Bergonzi. Sound Advice : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 2002. — 77 p.
- Vol. 103 : David Sanborn. Songs : For All Instrum. — Print. in U.S.A., cop. 2002. — 64 p.
- Vol. 104 : Free Play. 13 Musical Landscapes by Kenny Werner : For All Instrum. and Vocalists. — Print. in U.S.A., cop. 2002. — 32 p.
- Vol. 105 : Dave Brubek. In Your Own Sweet Way : For All Instrumentalists — Print. in U.S.A., cop. 2003. — 72 p.
- Vol. 106 : Lee Morgan : For All Instrumentalists — Print. in U.S.A., cop. 2003. — 80 p.
- Vol. 107 : It Had To Be You. 24 Standards in Singers keys : Sing-A-Long — Print. in U.S.A., cop. 2003. — 40 p.
- Vol. 108 : Joe Henderson. Inner Urge : For All Instrumentalists — Print. in U.S.A., cop. 2003. — 66 p.

- Vol. 109 : Fusion. Rock. Jazz. Latin. Funk. Smooth : : For All Instrumentalists by Dan Haerle — Print. in U.S.A., cop. 2004. — 84 p.
- Vol. 110 : When I Fall in Love. Romantic Ballads : For All Instrumentalists and Vocalists — Print. in U.S.A., cop. 2004. — 67 p.
21. Aebersold J. Jazz Aids [Text]. / J. Aebersold. — Printed in U.S.A., Copyright 1982. — 47 p., Notes.
22. Applebaum S. How to Improvise [Text]. / S. Applebaum. — Print. in U.S.A., cop. 1954. — 32 p., Notes.
23. Brown J. Front line Sax Solos : Transcribed for E_♭ and B_♭ Saxophone with accomp. Guide from the Original Recordings and Performances. First Publ./ J. Brown, B. Charleson. — Printed in U.S.A., Chappel & Company Limited, 1979. — 2 Part (Sax., — 67 p. Accomp. Guide — 47 p.).
24. Coker J. Improvising Jazz [Text]. / J. Coker ; [пер. на рус. яз. Ю. Верменича]. — Print. in U.S.A., cop. 1964. — 98 p., Notes.
25. Coker J. Patterns for Jazz : Third Ed. [Text]. / J. Coker, J. Casale, G. Campbell, J. Greene. — Print. in U.S.A., Studio Publ. Recordings, 1970. — 178 p., Notes.
26. Feist L. Play Saxophone Like "Cannonball" Adderley, for E_♭ Alto Saxophone with piano accomp. / L. Feist. — Print. in U.S.A., Robbins Music Corp., cop. 1962. — 32 p.
27. Goldsen M.H. Charlie Parker. Omnibook : Transcribed Exactly from His Recorded Solos : For E Flat Instrum. / M.H. Goldsen. — Atlantic Music Corp., 1978. — 143 p.
28. Gray J. Blues Improvisation [Text]. / J. Gray. — Washington : Publ. by: Mitchel Madison, Inc., 1957. — 31 p., Notes.
29. Hejda T. Szkola na Saksofon [Text]. / T. Hejda. — Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976. — 144 ark., Notes.
30. Hejda T. Wybor etud i utworow jazzowych na saksofon / T. Hejda — Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. — 47 ark.
31. Herrer P. Szaxofoniskola. [Text]. / P. Herrer. — Budapest : Ed. Musica, cop. 1963. — 60 p., Notes.
32. Holcombe B. 12 Intermediate Jazz etudes for Alto Sax / B. Holcombe. — Musicians Publ., cop. 1988. — 21 p.
33. Krusina B. Skola Jazzoveho Rytmu a Frazovani pro Trubku (Saxofon, Klarinet). [Text]. / B. Krusina. — Praha : Ed. Supraphon, 1972. — 40 p., Notes.
34. Krticka S. Skola hry na Saxofon. [Text]. / S. Krticka. — Praha, Ed. Supraphon, 1985. — 140 p., Notes.
35. Konitz L. Jazz Lines (Alto Sax) / L. Konitz. — Printed in U.S.A., Publ. by William H. Bauer, Inc., cop. 1958. — 14 p.
36. Kuzmich J. Instrumental Jazz Instruction : Techniques for Developing a Successful School Jazz Program. [Text]. / J. Kuzmich, Jr.L.Bach. — Los Angeles : Alfred Publ. Co. Inc., 1989. — 263 p.
37. Kynaston T. Phil Woods Improvised Saxophones Solos / T. Kynaston. — Transcribed & Ed. Columbia Pictures Publ., cop. 1981. — 50 p.
38. Letellier R. Methode Nouvelle pour tous les Saxophones. [Text]. / R. Letellier. — Print. in France: Ed. Robert Martin, 1965. — 123 p., Notes.
39. Londeix J.-M. Exercices Mecaniques pour tous les Saxophones / J.-M. Londeix. — Pars : Henri Lemoine & C^{ie}, Ed., 1961. — 12 p.
40. Londeix J.-M. Gammes et Modes pour Saxophone / J.-M. Londeix. — Paris : Alphonse Leduc, 1970. — 21 p.
41. Londeix J.-M. Saxophon Spielend Leicht. [Text]. / J.-M. Londeix. — Paris: Ed. Henri Lemoine, cop. 1964, 1976 (fur Teil 1), 1966, 1974 (fur Teil 2). Blasmusikverlag Fritz Schulz D-7800 Freiburg-Tiengen 1978 (fur Teil 1, 2). — 88 p., 1 part. (Fur Teil 3, 4. — 83 p.), Notes.

42. Mehegan J. Jazz Improvisation. Tonal and Rhythmic Principles. [Text]. / J. Mehegan. — New-York : Guptill Publ. 1960. — 200 p., Notes.
43. Mehegan J. Jazz Improvisation. Jazz Rhythm and the Improvised Line. Vol. 2. [Text]. / J. Mehegan ; [пер. на рус. яз. А. Фридмана — 25 с.] — New-York : Guptill Publ., Inc. 1962, — 137 p., Notes.
44. Mule M. Enseignement du Saxophone / M. Mule. — Paris : Alphonse Leduc, 1950. — 32 p.
45. Mule M. Cinquante trios etudes pour tous les Saxophones / M. Mule. — Paris : Alphonse Leduc, 1948. — 27 p. (Cahier 1–18).
46. Mule M. Cinquante trios etudes pour tous les Saxophones / M. Mule. — Paris : Alphonse Leduc, 1948. — 27 p. (Cahier 36–53).
47. Mule M. Trente grands exercices ou etudes : pour tous Les Saxophones / M. Mule. — Paris : Alphonse Leduc, 1944. — 31 p.
48. Nach E. Jazz Solos for Saxophone. World's Greatest : 20 Transcribed / E. Nach. — New-York, 1978. — 45 p.
49. Nelson O. Patterns for Improvisation / O. Nelson. — Printed in U.S.A. : Nelson Music Company, 1966. — 58 p.
50. Niehaus L. Basic Jazz Conception for Saxophone. 12 Jazz Exercises, 10 Jazz Tunes. Vol. 1 / L. Niehaus. — Hollywood : Try Publ. Company, cop. 1966, — 24 p.
51. Niehaus L. Basic Jazz Conception for Saxophone. 20 Jazz Exercises, 25 Jazz Etudes. Vol. 2 / L. Niehaus. — Hollywood : Try Publ. Company, — cop. 1968. — 47 p.
52. Niehaus L. Basic Jazz Conception for Saxophone. 20 Jazz Etudes / L. Niehaus. — Hollywood : Try Publ. Company, cop., 1970. — 41 p.
53. Niehaus L. Dexter Gordon. Jazz Saxophone Solos Transcriptions from the Original Recordings / L. Niehaus. — Hollywood : Almo Publ., cop. 1979. — 64 p.
54. Russel G. The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation "Modern Jazz Method". [Text]. / G. Russel. — New-York : Gwin publ. Russ.-Hix Music, 1959. — 60 p., Notes.
55. Schiff R.S. Charlie Parker A Jazz Master. 9 Solos Transcribed from "The Birds" Recordings : For B \flat and C Instrum. with Piaro Accom. / R.S. Schiff. — New-York : MCA Music, cop. 1961. — 2 part (Sax. — 12 p. accomp. — 25 p.).
56. Searl L. Saxophone Styles : 20 duets for Alto and Tenor Saxophone / L. Searl. — Mainz : B. Schott's Sohne, 1987. — 2 part (Alto Sax, 24 p., Tenor Sax, 22 p.).
57. Teal L. The Art of Saxophone Player. [Text]. / L. Teal ; [пер. на рус. яз. А. Волкова]. — New Jersey : Summy Birchard Music Princeton, 1963. — 119 p.
58. Yellin P. Improvising Rock Sax. Vol. 72 : Music for Millions series. [Text]. / P. Yellin ; [пер. на рус. яз. О. Дано]. — New-York, Consolidated Music Publ., 1978, — 80 p.

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Чуриков Віктор Васильович

ДЖАЗОВА ІМПРОВІЗАЦІЯ НА САКСОФОНІ

Навчально-методичний посібник

в авторській редакції

Компютерна верстка
Дизайн обкладинки

Мальцев О.
Безродний О.

Підписано до друку 5.04.2011 р. Формат 60x84 1/8
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 6,5+88,8 ноти
Зам. № 23 Наклад 300 прим.

ТОВ «С.А.М.»

Свідоцтво про держреєстрацію
ДК 1105 від 31.10.2002 р.

Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б

Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництво «С.А.М.»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б