

9-93

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ ЗМІСТУ І МЕТОДІВ НАВЧАННЯ

**В. В. Чуріков**

**МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ГРИ  
НА МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ  
У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ**

Київ 1997

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ ЗМІСТУ І МЕТОДІВ НАВЧАННЯ

В.В.Чуриков

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ  
У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Рекомендовано  
Міністерством освіти України  
як навчально-методичний посібник  
для студентів музично-педагогічних  
факультетів, учителів музики

Київ 1997

Чуриков В.В. Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики: Навч.-метод. посібник. - К.: ІЗМН, 1997. - 72 с.

Відповідальний за випуск Л.І.Павленко

Рецензенти: О.І.Літвінов, народний артист України, проф. Харківського державного інституту культури  
В.М.Золотухін, народний артист України, проф.,  
Голова Харківської організації Спілки композиторів України

ISBN 5-7763-8502-4

©

В.В.Чуриков, 1997

Навчальне видання

Чуриков Віктор Васильович

Методика навчання гри на музичних інструментах  
у системі підготовки вчителя музики

Навчально-методичний посібник

119412

Редактор І.В.Широколаєв

Коректори: А.Л.Пантелієвко

С.Я.Неваляда

Підп. до друку 10.12.97. Формат 60 - 84 / 16. Папір  
друк. № 3. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 67.  
Умовн. фарбо. відб. 227. Об'єм вид. арк. 475.  
Тираж 500. Зам. № 71684.

ІЗМН, 252070, Київ-70, вул. П.Сараб'ячного, 37

Фірма «ВІНТОН»  
252151, Київ, вул. Волинська, 69.

## Розділ I. РОБОТА НАД ТЕХНІЧНИМ МАТЕРІАЛОМ У КЛАСІ САКСОФОНА

### Вступ

Виконавська майстерність професійного музиканта визначається передусім якістю самостійної підготовки. Головною метою учня є надбання технологічних навичок. Це, насамперед, якість тембру звуку та інтонування, пальцева техніка та техніка дихання, почуття ритму та метру, ладова техніка та володіння стилями, штрихами і різними прийомами гри. Усі ці навички набуваються учнями у процесі самостійних систематичних занять.

Великого значення має прослуховування гри кращих виконавців академічної та джазової музики. Прослуховування музики є головним джерелом виховання естетичного смаку, що спонукає учня до наслідування таких виконавських аспектів, що викликали у його думі захоплення. Це може бути краса звуку, своєрідність штриха, бендирування нот, фразировка, неординарне мислення в імпровізації та ін. Результат такого сприймання музики викликає бажання в учня повторити почуте на інструменті через транскрипцію прослуханого твору. Для виконання транскрипції необхідні навички сольфеджування, без яких, до речі, неможливо обходитись у виконавській практиці, намагаючись оволодіти інтонуваннями ще більш досконало. Оволодіння джазовими стилями найкраще буде здійснюватися у роботі над транскрипціями відомих виконавців.

## Пояснювальна записка

Шлях до довершеності  
проходить крізь усвідом-  
лення.

Головна якість музи-  
канта – це потреба в удос-  
коналенні виконавської  
майстерності.

У самостійній роботі над технічним матеріалом учень повинен визначити критерії якості, що задовольняють його. Рівень вимог встановлюється викладачем або уявленням самого учня про бажаний результат та методи його досягнення.

Система засвоєння виконавських навичок, що, власно й становить собою навчання, має складну структуру, при розгляді якої з'ясується, що гравчий під час гри може подумки тримати під контролем майже сім психологічних паралелей. Таким є світ людської психіки<sup>1</sup>. Можливість контролювати декілька виконавських аспектів одночасно визначається психологічними здібностями учня. Поєднання психологічних і музичних здібностей може мати різні пропорції в різних людей. Тому не кожна людина може досягти вершин виконавської майстерності. Розвиток здібностей – дуже тривалий процес, що може здійснюватися на відповідному рівні або через усвідомлення. Усвідомлений розвиток здібностей скорочує його тривалість. Під час багаторазового повторення в сильному темпі окремих епізодів, що мають аппікатурні, амбушурні, ритмічні та інші проблеми, – напрацьовується звичка грати з бажаним результатом. Незручні аппікатурні сполучення та різні виконавські фактори поступово переходять у зручні. Надалі ця звичка стає рефлексивною та переходить на підсвідомий рівень контролю, даючи свідомому контролю вирішувати наступні проблеми, які ніколи не висчерпаються, оскільки прекрасному краю немає.

Дуже важливо визначити граничний темп, у якому буде вдосконалюватися виконавська техніка. Якщо той, хто грає, не встигає подумки супроводжувати кожен звук, оцінюючи його за виконавськими проблемами, що підлягають контролю, – це свідчення того, що темп для нього занадто швидкий. Дуже повільний темп також додає різних труднощів, як фізіологічних – обмежений час видиху, фізична втоми-

леність амбушуду, так і психологічних - втрачається здатність концентрації уваги пропорційно до збільшення часу звучання. Тому епізод, що опрацьовується, доцільно спочатку грати без метроному з важкої або відносно важкої долі такту, повторюючи декілька разів у такому темпі, що дозволить йому звучати без помилок, поступово наближатись до баланого темпу вправи чи твору з метрономом.

Музикант повинен грати технічний матеріал, демонструючи свої можливості у тому темпі, що дозволяє обходитися без помилок, не втрачаючи якості. Враховуючи те, що всі види вправ повинні бути зіграними у темпі гами, потрібно поступово доводити вправу, що вивчається, до такого темпу. Для кожного етапу більш зваженого темпу досить повторити вправу три рази, не допускаючи помилок. Якщо не виходить виконання без помилок, можна допустити не більше трьох незначних помилок з наступним їх скороченням протягом усіх трьох програвань. Під час опрацьовування вправ у більш повільному темпі з наступним його збільшенням необхідно намагатися здійснити умовляний контроль, концентруючи увагу на вирішенні виявлених проблем. Здійснення такого контролю буде давати перевагу порівняно з механічною грою вправ, яка досить можлива при досягненню уявленої якості.

Практика таких занять потребує від учня багато терпіння та наполегливості. Ці якості не будуть труднодоступними, якщо музикант буде почувати потребу в такій роботі, дістаючи задоволення від її результативності.

До роботи над технічним матеріалом у класі саксофону треба включити: 1/ вдосконалення якості тембру звуку та інтонування; 2/ вивчення гами в традиційному викладенні, включаючи різні додаткові вправи з послідовним засвоєнням усіх тональностей; 3/ робота над етюдами академічного жанру і жанру джазової музики; 4/ гра акордів, ладів і джазових моделей у секвенціях; 5/ прослуховування та аналіз джазових стандартів; 6/ транскрипції відомих саксофоністів з наступним їх виконанням; 7/ ладова адаптація до гармонічної схеми у підготовці до імпровізації.

### 1. Удосконалення якості тембру звуку та інтонування

Якість тембру звуку визначається годовним чином екіпіровкою музиканта, а також його уявленням про якість звуку.

До екіпіровки музиканта треба віднести: а/ інструмент; б/ мундштук; в/ тростину.

### Інструмент\*

Духові інструменти не належать до темперованих. Саксофонам різних форм властиві конструктивні відмінності, що мають специфічні особливості. Одні інструменти - "легко продувані" - мають своєрідну "польотність звуку", інші приваблюють красою та об'ємністю звучання, треті можуть мати інші позитивні якості, але головною вимогою до інструмента, особливо якщо він не новий, є якість інтонації. Вона визначається фірмою та станом інструменту, фірмою та модифікацією мундштука, фірмою та номером тростини - в разі необхідності точно підігнаної, а також навичками граючого. Купуючи саксофон, треба віддавати перевагу інструментам таких фірм: *Selmer, Buffet, Yamaha, Yanagisawa, Conn, King, Grassi, Classic, B & S*. Будь-який інструмент перелічених фірм може мати різні модифікації. Купуючи саксофон певної фірми будь-якої моделі, необхідно у порівнянні випробувати декілька інструментів - і всі вони виявляться різними.

### Мундштук

Мундштук, що додається до інструмента фірмою, може цілком задовольнити початківця, доки його індивідуальність не почне себе виявляти. У цих мундштуків здебільшого середня довжина зрізу пащи, середній об'єм камери, середня відстань між кінчиком мундштука та кінчиком тростини. В разі необхідності зміни мундштука викладач або досвідчений саксофоніст відразу це виявлять. Самостійно може зробити вибір мундштука музикант, що має повний досвід у грі на саксофоні, враховуючи те, для якого жанру музики потрібен мундштук.

Модифікації мундштуків подані номером та/або літерою латинського алфавіту.

Американський педагог і саксофоніст Л.Тейл у своїй книзі "Мистецтво гри на саксофоні"<sup>2</sup> повідомляє про мундштуки таке: "Саксофонові мундштуки робляться з ебоніту, скла, металу та пластику. Мундштуки з різних матеріалів, що мають цілком однакові розміри, грають практично однаково. Ебонітовий мундштук досі користується перевагою у більшості музикантів. Конструкція мундштука певним чином

впливає на якість звуку, динаміку, рівність звучання регістрів, гнучкість і легкість гри. Якість звуку народжується у внутрішній частині камери, а тростина і мундштук стають утворюючим механізмом. Цей механізм встановлює відношення основного тону з його обертонами, що впливає на якість звуку".

Паща мундштука – це форма кривої, якою закінчується пласка площадка мундштука. Вигин пащи повинен мати форму дуги ідеального кола. Нескінченну безліч видів пащи може бути зроблено шляхом змінення осі дуги. Її ступінь закругленості регулює довжину й ширину пащи /довжина кривої від початку зрізу до кінчика мундштука та відстань між кінчиком тростини та кінчиком мундштука відповідно/.

Довга паща потребує великого тиску амбушура на тростину, аби притиснути її до точки, де вона почне вібрувати. Мундштук розміщується у роті не глибоко, тростина повинна бути легше за середню /середньою вважається № 2/, й тому ослаблюється динаміка верхніх звуків.

Коротка паща знижує амбушурний контроль і гнучкість. Для амбушура це порівняно легко, але динамічний діапазон недостатній.

Широка паща перешкоджає м'якому звуковидобуванню. Створюється оманиве враження об'ємності.

Вузька паща потребує більш важкої тростини. У верхньому регістрі є тенденція до завищування інтонації.

Відбивна перегородка, що виходить з камери мундштука до його кінчика, одержує перший удар звукової хвилі від вібрації тростини.

Висока відбивна перегородка залишає в цьому місці маленький простір між тростиною та мундштуком, що сприяє посиленню обертонов у верхньому регістрі, надаючи різкості або зуду звукові. Це може призвести до "кіксів". Відбиття звуку добре, але досить грубе.

Низька відбивна перегородка створює глухий, мертвий звук, якому не вистачає сили.

Маленька камера мундштука дає більший об'єм і різкість звуку порівняно з великою. Прямі бокові стінки дають більше високих обертонов, заокруглені стінки – більш м'який, бархатний звук.

Загальноприйняте використання терміну "середня паща" визначає розміри мундштука, за яких більшість саксофоністів досягає найкра-



них результатів. Це було визначено шляхом спроб і помилок, але не означає оптимального розміру мундштука, а лише є відправною точкою для тих, хто хоче розрізнати їх.

У каталогах саксофонових мундшуків у розшифровці моделей звичайно вказуються дві величини - ширина та довжина пали мундштука у міліметрах. Фірма *Selmer* подає ебонітові мундштуки серії "S-80", металеві мундштуки для гри класичної музики та металеві мундштуки для гри джазової музики, що мають різні розміри згідно з маркіруванням.

Тип	Сопраніно	Сопрано	Алт	Тенор	Баритон	Бас	Тростини OMEGA	Жанр музики
B <sup>н</sup>		1.10/20	1.50/22	1.60/24	1.80-27	1.90/29	2 I/2	Без визначення
C	1.05/18	1.15/20	1.60/22	1.70/24	1.90/28	2.00/30	2 I/2	Класичний
C <sup>н</sup>	1.10/18	1.20/20	1.70/22	1.80/24	2.00/28	2.10/30	2	Класичний
C <sup>н</sup> <sub>н</sub>	1.15/18	1.25/20	1.80/22	1.90/24	2.05/28	2.15/30	1 I/2	Класичний
D	1.20/18	1.30/20	1.90/22	2.00/24	2.10/28	2.20/30	1 I/2	Джазовий
E	1.25/18	1.35/20	2.00/22	2.10/24	2.20/28	2.30/30	1 I/2	Джазовий
F	1.30/18	1.45/20	2.20/22	2.30/23	2.40/27		1 I/2	Джазовий
G	1.35/18	1.55/20	2.40/22	2.50/23	2.60/27		1 I/2	Джазовий
H	1.40/18	1.60/20	2.60/22	2.70/23	2.80/27		1 I/2	Без визначення
I		1.65/20	2.80/23	2.90/25	3.00/25		1	Без визначення
J		1.75/20	3.00/23	3.10/25	3.20/25		1	Без визначення
K		1.85/20	3.20/23	3.30/25	3.40/25		1	Без визначення

Найбільш відомі такі фірми мундштуків: *Vandoren, Selmer, Yamaha, Otto Link, Berg Larsen, Bobby Dukoff, Mayer.*

### Тростини

Тростина має функцію повітряного клапана, який відкриває та закриває мундштук із різною швидкістю. Л.Тейл у книзі "Мистецтво гри на саксофоні" так пояснює фізичну природу звукоутворення: "Тростина змінює швидкість своїх вібрацій залежно від висоти звуку та вібрає з тією самою частотою, що й висота звуку. Рівень швидкості залежить від об'єму та форми повітряного струменя, який мусить завібрувати. Більший об'єм повітря буде вібрувати повільніше, ніж менший, тому що він чинить більше ж навантаження на тростину".

У квітні 1941 року в журналі "Акустичне товариство Америки" було надруковано статтю двох фізиків - Макгіннеса та Галлахера, що домоглися зробити фотографії часу та руху однієї тростини в мить відтворення звуку. Результати цього експерименту довели, що тростина тут діє як клапан, що випускає струмені повітря в інструмент, а також створює непроникний для повітря затвор протягом половини терміну часу у кожному циклі вібрації. Цитуємо з цієї статті: "[і]кавий рух тростини протягом усього циклу. Припустимо, що шілина повинна вже закритися. При закритому створі тростина здається нерухомою приблизно половину часу повного циклу. Потім вона відходить від мундштука з відносно високою швидкістю й досягає максимального віддалення від нього серіями коротких і швидких ривків. Час нерухомого стану у максимальному віддаленні від мундштука становить близько чверті всього періоду. Тепер кінчик тростини повертається у первісний стан знову ж таки серіями коротких ривків, і тоді завершується увесь основний період /цикл/. Таким чином, справжній рух тростини займає лише чверть всього часу циклу".

Це наукове свідчення руху тростини є основним внеском як у наші загальні знання, так і в методи процедури підгонки тростини до мундштука. Важливість цього відкриття полягає в тому, що тростина повинна закривати весь пащу мундштука щільно та до того ж усі його боки одночасно. Це пояснює необхідність підгонки тростини за усім вигином пащи, аби вона прилягала щільно за всією довжиною па-

ши мундштука. Тростина повинна бути настільки універсальною, аби швидко та кваліфіковано змінювати швидкість з кожним новим звуком, варіювати амплітуду у кожній зміні об'єму, починати та припиняти коливання з кожною артикуляцією, до того ж повинна володіти характеристиками, що необхідні для відтворення найкращого звуку.

Усі саксофонові тростини виготовляються з очерету, хоча для цієї цілі використовувались й інші матеріали, але єдиним заміником очерету залишився пластик. Основна цінність його – довговічність, але в нього немає такої якості звуку та гнучкості, як у добрих очеретових тростин. Тростини, зроблені з очерету з пластиковим покриттям, грають довше за очеретові тростини, майже не відрізняючись за якістю від останніх.

Найбільш відомі фірми, що виготовляють тростини: *La Voz, Vandoren, Esser Gold, Rico, Rico-Royal, Omega, Sabota, Ridel, Weltklang, Amati, Super Solo.*

Бажано запровадити в постійне користування три тростини та грати на них по черзі, по одній тростині на день. Запроваджувати їх необхідно не одночасно, а з інтервалом один-два місяці. Така практика сприяє більш тривалому строку служби тростини, кращій адаптації амбушура, а також можливості вибору кращої тростини для концертного виступу.

#### Робота над якістю тембру звуку та інтонування

До роботи над якістю тембру звуку та інтонування належить щоденна гра довгих нот. Її потрібно здійснювати за октавами вгору та вниз з півтоновим переміщенням угору, коли наступна октава обмежується діапазоном інструмента, доки рух не буде завершено первісною нотю. На початковому періоді навчання що вправу потрібно грати з нюансом *forte* або *mezzo forte* для нот нижнього регістру. З метою вдосконалення інтонування у роботі над звуком потрібно використовувати фонграму акомпанементу. Акомпанемент разом із метрономом попередньо записується на магнітофонну плівку у середньому регістрі фортепіано – від "ре-бемоль" великої октави до "ля" другої октави для саксофона альт та від "до" великої октави до "мі" другої октави для тенора, починаючи від ноти "соль" першої октави за письмом для саксофона:

$\text{♩} = 60$

Сакс  
альт  
Мі б

Форте  
піано

174

За можливості бажано використовувати автоакомпанемент або його запис на клавiшному інструменті фірми *YAMAHA*, *ROLAND*, *KORG* чи інших. Якщо здійснюється аудіозапис, йому повинна передувати настройка. Для саксофона альта – нота "сі-бемоль" малої октави, для тенора – нота "фа" малої октави фортепіано або клавiшного інструмента. Нота повинна повторюватися три-чотири рази тривалістю чотири-п'ять секунд, і стільки ж триває пауза після ноти. Потім потрібно влючити метроном, і після чотирьох його ударів розпочати гру акомпанементу, визначивши кількість виконання кожного тонального тритакту, з урахуванням діапазону інструмента. Якщо здійснюється запис, для інтонаційної відповідності важливо використовувати для цього той самий магнітофон, на якому буде відтворюватися фонограма.

Під час гри довгих нот граючий наприкінці кожного звуку після вдиху повинен передбачувати наступний звук внутрішнім слухом, тобто подумки сольфеджувати його. Якщо це перехід у іншу октаву, тональний центр не змінюється, якщо наступний звук має підвищитися на півтона, виходить, це підвищення потрібно передбачити. Така практика гри довгих нот буде сприяти фіксації м'язової пам'яті амбушюра на підсвідомому рівні, знаходженню оптимального об'єму вдихуваного повітря. Практика уявного сольфеджування необхідна під час гри будь-якої музики.

Грати це вправу потрібно на початку занять, бажано перед дзеркалом – для візуального контролю за технікою вдиху та правильною орієнтацією амбушюра /не допускати роздування шік/. У більшості людей із звичайною структурою обличчя верхня щелепа злегка виступає вперед. Під час гри на саксофоні верхні та нижні зуби повинні

ні розташовуватися за єдиною лінією. Для цього треба трохи висунути вперед нижню щелепу і, зімкнувши щелепи, переконатися, що перадні верхні та нижні зуби збіглися. Цю позицію треба перенести на мундштук.

Під час гри вправи на довгі ноти, яка триває близько 6 хвилин, удосконалюється якість тембру звуку та інтонування, здійснюється контроль за технікою вдиху та видиху, роботою амбушура, з'ясовується оптимальний об'єм вдихуваного повітря для кожного звуку, напружується фізична витривалість амбушура.

## 2. Вивчення гам

Головним завданням для саксофоніста є оволодіння ладовою технікою. Тому великої уваги заслуговує вивчення гам.

Під час вивчення гам, мірою розвитку пальцевої техніки, будуть запроваджуватися додаткові вправи. Всі гамми та вправи потрібно грати, використовуючи весь діапазон вивчених нот.

На початковому етапі гамми та вправи потрібно грати восьмими нотами з метрономом, що відлічує четвертні тривалості. Гамми та вправи граються за кварто-квінтовым колом, по одній гамі на тиждень, спочатку мажорну, потім паралельну мінорну, з послідовним збільшенням ключових знаків. Останній звук - тонічний або основний тон акорду - повинен відповідати сильній долі такту та бути тривалим - не коротше за половину ноти.

У мажорній гамі треба грати: 1/ мажорну гаму; 2/ мажорну гаму терціями; 3/ тонічний трезвук та його обернення; 4/ домінантсепт-акорд та його обернення. У мажорній гамі терціями усі непарні звуки - основні шаблі гамми, а парні - похідні, тобто інтервал терції, побудований на шаблях гамми. У висхідному русі інтервал терції будується вгору від шаблів гамми, в низхідному русі - вниз. Змінення напрямку руху починається з сусіднього шабля крайнього - похідного, парного звуку. При цьому потрібно стежити за тим, щоб не було руху двох інтервалів в одному напрямку. Винятком є завершення в гамі "сі-бемоль мажор" та "сі-бемоль мінор", де немає можливості змістити рух тонікою на сильній долі, виключаючи рух двох інтервалів вниз.

У мінорній гамі потрібно грати: 1/ гаму гармонічного мінору; 2/ гаму гармонічного мінору терціями; 3/ гаму мелодичного мінору;

4/ гаму мелодичного мінору терціями; 5/ тонічний тризвук та його обернення; 6/ зменшений септакорд та його обернення. Під час гри гами мелодичного мінору у висхідному русі підвищується шостий і сьомий шаблї, а у низхідному русі вони граються як у натуральному мінорі. Якщо один з цих шаблїв буде відповідати крайньому звуку діапазону інструмента, то цей звук набуває якості протилежного руху. У гамі мелодичного мінору терціями змінення якості шостого та сьомого шаблїв відбудеться з початком зміни напрямку в русі, який як і у мажорній гамі починається з сусіднього шаблїв крайнього похідного, перного звуку. Початок низхідного руху відбудеться на шаблїв нижче від крайнього верхнього, похідного звуку, а початок висхідного руху - на шаблїв вище від крайнього нижнього звуку. Якщо закінчення гами мелодичного мінору або мелодичного мінору терціями містить лише сьомий шаблїв, то він буде підвишеним.

Тонічні тризвуки, домінантсептакорди та зменшені септакорди треба грати від основного - до основного тону акорду послїдовно по звуках акорду у репризному повторенні. Обернення тризвуків та септакордів треба грати квартолями, початковий звук яких буде послїдовно пересуватися по тонах акорду у висхідному та низхідному русі. Крайній верхній та нижній звуки не повинні повторюватися двічі.

Гами потрібно грати від тоніки до тоніки у репризному повторенні. Без репризного повторення можна грати гаму, якщо темп повільний, приблизно М чверть = 60.

Усі гами та акорди граються в двох штрихах - легато та деташе. На початковому етапі навчання виконання гами або вправи в перший раз легато найкраще у зв'язку з більш сприятливими умовами контролю за звуковедінням, динамікою, синхронністю пальців, ритмічною стійкістю. Гами у терціях потрібно грати без репризного повторення у п'яти варіантах двох штрихів: а/ легато; б/ дві ноти легато, дві деташе; в/ дві ноти деташе, дві легато; г/ дві ноти легато з атакю звуку на кожній парній ноті, включаючи перший звук після вдоху - "синкопїрована атака звуку"; д/ деташе.

Після першого проходження кварто-квінтового кола, треба вдруге почати його проходження а гами До мажор, включаючи додатково такі вправи.

1. До гам у терціях додадуться гами у ламаних терціях. Гама у ламаних терціях складається з симетричних за конструкцією ланок, що включають чотири звуки. У висхідному русі виникає мелодичний рух інтервалів вгору на терцію та секунду, потім вниз на терцію. Кожна нова ланка починається секундою вище від останнього звуку попередньої ланки. У низхідному русі конструкція ланки зберігається, але всі секунди рухаються вниз. Низхідний рух може початися шаблем вище від останнього звуку попередньої ланки – якщо дозволяє діапазон інструменту, або шаблем нижче. Усі наступні ланки будуються секундою нижче від останнього звуку попередньої ланки. Інтервальний рух у ланці: терція вгору, секунда та терція вниз. Зміна напрямку руху у нижньому регістрі здійснюється аналогічно змінам напрямку руху у верхньому регістрі. У гамі мелодичного мінору в ламаних терціях, при зміні напрямку руху, якість протилежного руху для постога або сьомого шаблів набувається, якщо у даній ланці з'явилась низхідна секунда наприкінці висхідного руху ланки або висхідна секунда наприкінці низхідного руху ланок. Гама в ламаних терціях закінчується тонічним довгим звуком після повного закінчення попередньої ланки. Гама в ламаних терціях виконуються такими самими штрихами, як і гама в терціях.

2. До мажорних гам додаються цілотонні, шостидаблеві гама, побудовані на п'ятому шаблі мажорної гама, а також цілотнової гама у терціях, збільшені тризвуки та їх обернення, а пізніше – цілотонні гама в ламаних терціях.

3. До мінорних гам додаються зменшені, восьмидаблеві гама /тон - півтона, тон - півтона і т.д./, що побудовані на сьомому гармонічному шаблі, а також зменшені гама у терціях, а пізніше й в ламаних терціях.

Згодом засвоєння діапазону інструменту від "сі-бемоль" малої октави до "фа-дізю" третьої октави поступово повинно завершуватися. Гра гам і вправ має здійснюватися з використанням повного діапазону інструмента.

Поступово темп потрібно збільшувати. При досягненні темпу  $M$  *чверть* = 160 треба додати в мінорних гамах після гри зменшеної гама в ламаних терціях: I/ хроматичну гама, побудовану від сьомого гармонічного шабля мінорної гама. Грати її потрібно від тоніки

до тоніки, використовувачи увесь діапазон інструмента, в репризному повторенні, двома штрихами – легато та деташе; 2/ хроматичну гаму великими секундами; 3/ хроматичну гаму ламаними великими секундами; 4/ хроматичну гаму малими терціями; 5/ хроматичну гаму ламаними малими терціями. Хроматична гама ламаними інтервалами може вивчатися тільки по досягненні в попередніх вправах темпу, в якому грається гама та всі вправи. Хроматична гама інтервалами та ламаними інтервалами грається у п'яти варіантах двох штрихів, без репризного повторення, від тоніки до тоніки, використовувачи увесь діапазон інструмента.

При напрацюванні почуття ритму у грі гам і вправ відлік метроному повинен робитися на другій і четвертій долях такту. Темп відповідно зменшиться вдвічі. У джазовій музиці друга та четверта долі такту є сильними. Відпрацювати це почуття допоможе така практика.

По завершенні другого чи третього проходження кварто-квінтового кола тональностей, діставши рухливого темпу М половинна = 80 – 100, нове проходження гам та вправ до них буде здійснюватися від найнижчої ноти інструмента – спочатку мажорної, потім однойменної мінорної гама. Наступна – мажорна гама, тоніка якої буде півтоном вище за попередню, потім однойменна мінорна і т.д., доки не завершиться повний цикл з 24 гам. З початком нового циклу можуть включатися додатково гама квартами та ламаними квартами. До ціло-тонових гам приєднуються ціло-тонові гама збільшеними квартами та ламаними збільшеними квартами. До зменшених гам приєднуються зменшені гама з чергуванням чистих кварт і зменшених кварт, а також у ламаних з чергуванням чистих кварт та зменшених кварт.

Кожний наступний цикл тональностей буде містити додатково гама інтервалами квінти, сексти, септіми та октави з відповідними ціло-тоновими, зменшеними та хроматичними гамама в інтервалах.

3 До мажорних гам можна додати вивчення п'яти ладів пентатоніки. Грати цю вправу потрібно, використовувачи весь діапазон інструмента з штрихом деташе таким чином, аби тоніка пентатоніки, що відповідає тоніці мажорної гама, протягом усієї вправи залишалася незмінною й була першим звуком кожного ладу, до того ж завжди відповідала сильній долі такту. Перший лад пентатоніки – це мажорна пентатоніка, що побудована від першого шабля пентатоніки. Другий



Лад пентатоніки - це мажорна пентатоніка, основний тон якої зміщено на велику секунду вниз, але починається вона з тієї ж ноти, що й попередня пентатоніка /тоніка мажорної гаки/. Отже, другий ряд пентатоніки - це перше обернення ладу, що починається з другого шаблю пентатоніки, яка змінила тональний центр. Третій лад пентатоніки - це друге її обернення, мажорна пентатоніка, основний тон якої зміщено на велику терцію вниз. Починається вона з тієї ж ноти, що й попередні лади пентатоніки, тобто, з третього шаблю пентатоніки, яка знов змінила тональний центр. Четвертий лад пентатоніки - третє її обернення, основний тон якої зміщено на чисту квінту вниз. Починається вона знову з тієї ж ноти, що й попередні лади пентатоніки /тоніка мажорної гаки/, з квінтового тону пентатоніки, яка знову змінила тональний центр. П'ятий лад пентатоніки - четверте її обернення, основний тон якої зміщено на велику сексту вниз. Починається вона також з тієї самої ноти, що й попередні лади, з шостого шаблю пентатоніки. Й завершує цю вправу перший лад пентатоніки. Грати цю вправу треба: 1/ у висхідному та низхідному русі кожний лад - перша мелодична форма; 2/ у низхідному та висхідному русі, починаючи грати з третього або будь-якого іншого шаблю першого ладу пентатоніки у верхньому регістрі, продовжуючи так само кожний лад - друга мелодична форма; 3/ у висхідному русі один лад, у низхідному - наступний і т.д. - третя мелодична форма; 4/ у низхідному русі один лад, у висхідному - наступний і т.д. - четверта мелодична форма. Потім п'ять ладів пентатоніки треба грати в межах однієї октави з наступним повторенням у іншій октаві, якщо дозволяє діапазон інструмента - у чотирьох мелодичних формах.

### 3. Робота над етюдами

На початковому етапі робота починає здійснюватися переважно над етюдами академічного жанру. Вибір етюдів необхідно зробити з урахуванням технічних можливостей учня, а також тих виконавських проблем, які виникнуть у процесі роботи над п'єсами й іншими музичними творами. Етюди, які написані безпосередньо для саксофону, поки ще бракує, тому можна користуватися етюдами для гобоя, діапазон якого збігається з діапазоном саксофону.

Робота над етюдами джазової музики передбачає попередню підготовленість учня в галузі прослуховування джазової музики, рідкозвучні

транскрипції. Окрім спеціально написаних джазових етюдів, можна використати гру транскрипцій, виконаних самостійно, або виданих музичними видавництвами.

#### 4. Гра акордів, ладів і джазових моделей у секвенціях

Початковий етап навчання треба розпочинати з вивчення секвенцій десяти базових вправ з першої книги Д. Аєберсольда серії "Нова методика оволодіння джазовою імпровізацією"<sup>4</sup>.

119412  
Вправи подано трьома категоріями акордів /див. додаток/. Мажорний - з використанням іонійського ладу та звуками великого мажорного нонакорду. Домінантовий з використанням міксолідійського ладу та звуками домінантового нонакорду. Мінорний - з використанням дорійського ладу та звуками малого мінорного нонакорду. Тоніка мажорних вправ повинна відповідати тоніці тієї мажорної гами, що вивчається, тоніка мінорних вправ - тоніці такої ж мінорної гами. Тоніка домінантових вправ повинна відповідати п'ятому шабля мажорної або мінорної гами. Перша вправа, подана у висхідному та низхідному русі хроматичної гами, також повинна мати відповідну тоніку й виконуватися за всіма категоріями, тобто в мажорних, домінантових і мінорних вправах. Дев'ята та десята вправи побудовані на шаблях блюзової гами, а також, як і перша, повинні гратися за всіма трьома категоріями акордів, з відповідною тонікою. Хроматична та блюзова гами можуть використовуватися практично в будь-якій гармонічній ситуації. Секвенції цих вправ, що виконуються штрихом деташе, здійснюються за півтонами, цілими тонами, малими терціями та чистими квартами, охоплюючи у кожній з них усі тональності. Секвенції за цілими тонами вивчаються після засвоєння секвенцій за півтонами і т. ін. Можна використати послідовність з шести інтервальних секвенцій, запропоновану Д. Аєберсольдом.

Після вивчення базисних вправ потрібно приступити до гри акордів у секвенціях за півтонами, цілими тонами, малими терціями та чистими квартами, як це рекомендують у своїй книзі "Джазові моделі" Д. Кокер, Д. Кейсел, Д. Кемпбелл, Д. Грін<sup>5</sup>: 1/ чотиризвучні тризвуки; 2/ тризвуки з секстою /мажорні та мінорні, в мінорних акордах секста повинна бути великою/; 3/ септакорди /у мажорних гамах - великі мажорні, у мінорних - малі мінорні/. Секвенції треба

грати в різних мелодичних формах, використовуючи всі варіанти висхідного та низхідного руху. Усі ці секвенції повинні виконуватися в темпі гама, з метрономом, штрихом дещо.

Секвенції за чистими квартами треба грати так аби кожний акорд виконувався в нижньому регістрі. У мелодичній формі, де непарні акорди граються у висхідному русі, а парні - низхідному, а також у формі, в якій непарні акорди граються у висхідному русі, а парні у низхідному, переміщення до нижнього регістру інструмента здійснює лише непарний акорд.

Секвенцію за малими терціями потрібно грати так, аби кожний новий акорд був віддалений від попереднього на малу терцію вище, до четвертого акорду включно. Новий ланцюжок з чотирьох акордів повинен будуватися квартою вище від попереднього, тобто перші акорди двох ланцюжків віддалені один від одного на інтервал чистої квати. Третій ланцюжок також повинен звучати квартою вище у відношенні до другого. Бажано не перемішатися до нижнього регістру інструмента - якщо це дозволяє рівень підготовки граючого. Якщо обмеженість діапазону спонукає переміститися до нижнього регістру, тож лише перший акорд будь-якого ланцюгу з чотирьох акордів може бути перемішеним до нижнього регістру. По виконанні дванадцятого, останнього в секвенціях акорду, треба розв'язати його у той самий за якістю акорд квартою вище /перший акорд цієї секвенції/, щоб зіграти у низхідному русі за звуками цього акорду до його основного тону у нижньому регістрі, який повинен відповідати сильній або відносно сильній долі такту.

У подальшому в секвенціях акордів можна додати: 1/ збільшені тризвуки; 2/ домінантсептакорди; 3/ зменшені септакорди; 4/ напівзменшені септакорди /малі вводні/; 5/ великі мажорні нонакорди; 6/ малі мінорні нонакорди; 7/ домінантові нонакорди; 8/ напівзменшені нонакорди; 9/ домінантові септакорди із збільшеною нотою та іншими альтераціями. Нонакорди можна грати квінтотлями вістнадцятими нотою. Тоді метроном може відлічувати всі долі такту. Під час гри нонакордів секстотлями потрібно повторити нотний тон акорду октавою вище. Метроном відлічує другу та четверту долі такту. Удар метроному буде відповідати четвертому звуковій секстотлі. Тривалість нот, незалежно від їх групування, повинна бути однаковою. Якщо для квартолей, що виконуються восьмими нотою, використовується темп:

М половинна = 100, тож для квінтoley, що виконуються восьмими нотами, темп буде: М половинна = 80. Для секстолей, що граються восьмими нотами, темп буде: М половинна = 67. Для триoley, що граються восьмими нотами - М четверть = 133.

За бажанням викладача або учня до гри ладів у секвенціях можна приступити по вивченні декількох акордів у секвенціях. У секвенціях треба грати такі лади: 1/ лідійський; 2/ локрійський; 3/ зменшений; 4/ цілотновий; 5/ лідійсько-міксолідійський; 6/ зменшено-цілотновий; 7/ мажорну пентатоніку та всі бі-боповські лади протягом однієї октави, штрихом деташе, у всіх чотирьох інтервальних секвенціях, за всіма мелодичними формами.

Гру джазових моделей у секвенціях можна розпочинати якомога раніше. Як джазові моделі можна використовувати не тільки спеціальну літературу, а й фрази, що сподобалися, отримані у виконанні транскрипцій. Створені граучим моделі складуть у майбутньому власну музичну мову.

#### 5. Прослуховування та аналіз джазових стандартів

Важко переоцінити роль прослуховування джазової музики у вивченні джазового музиканта. Прослуховування музики, що сполучається з аналізом нотного тексту транскрипції, вельми бажано. Під час аналізу нотного тексту виявляється мислення соліста.

Гармонічні заміни, які використовує соліст, дають уяву учневі про засоби, використані солістом. Композиційна побудова такої може стати прикладом. Все, що викликає у слухача захоплення - гідне запозичення.

Прослуховування музики повинно бути систематичним і стилістично цілеспрямованим, бажано у хронологічній послідовності. Більшість закордонних видань шкіл, методичних посібників та збірок рекомендують прослуховувати гру джазових виконавців за інструментами, за стилями у доданих переліках дискографії.

#### 6. Транскрипції відомих саксофоністів

Робота над транскрипцією повинна здійснюватися тоді, коли граучий щойно набув навичок сольфеджування. Це досить складна ро-

бота, що потребує від музиканта, виконуючого її, наполегливості, терпіння. В джазі майже неможливо передати точний ритм, та все ж таки треба намагатися це зробити. Саме ритм у найбільшому ступені визначає стилістику джазу, який неможливо усвідомити, не роблячи транскрипцій. За допомогою транскрипції музикант, що виконує її, набуває знань про техніку імпровізації, а також оволодіває різноманітними виконавськими прийомами - такими, як якість тембру звуку, звуковедення, специфічні звукові ефекти, прийоми звуковидобування, демпфування нот й багато інших, про які виконуючий транскрипції навіть не здогадується. Відбувається вибирання всього того чарівного, до чого схильна індивідуальність учня.

Надто корисно зіграти на інструменті зроблену транскрипцію. Це допоможе зафіксувати набуті навички.

#### 7. Ладова адаптація до гармонічної схеми у підготовці до імпровізації

Підготовка до імпровізації передбачає наявність достатнього досвіду у грі різних секвенцій акордів, ладів, джазових моделей. Учень повинен мати власну концепцію композиційної будови свого соло.

Найпростіший підхід до цієї проблеми полягає у швидкому визначенні: 1/ форми твору; 2/ чи є повторювані частини; 3/ чи однакова кількість тактів у кожній з частин; 4/ кількість однакових у гармонічному відношенні частин; 5/ чи є у завершенні гармонічно однакових частин відмінності; 6/ які гармонічні сполучення переважають; 7/ які ладові засоби буде обрано.

Якщо є потреба почути звучання гармонічної схеми - треба зіграти її на фортепіано. Потім у повільному темпі зіграти на саксофоні акорди гармонічної схеми, вчасно змінюючи їх на тій долі такту, де вони з'являються. Зіграти відповідні до акордів лади, бажано не завжди з сильною долою такту. Використовувати, за можливості різноманітно, деякі моделі, що є в арсеналі, або створити нові. Ладові засоби можна поширити, темп поступово треба наблизити до бажаного. Необхідно прагнути якнайшвидше запам'ятати гармонічну схему та відмовитися від подальшої гри по нотах.

Записуйте тільки складні моделі, аби потім, на наступному занятті, перевірити свою пам'ять. У музичному мистецтві, особливо в жанрі джазової музики, унікальність кожної особистості відбивається глибиною емоційності в творчому виявленні, в поєднанні з природою та досвідом гри музиканта.

#### Примітки

<sup>1</sup> Таку закономірність довів шляхом дослідів у своїй книзі російський психолог В.Л.Леві. Див.: Леві В.Л. Полівання за думкою. - М.: Молода гвардія, 1967.-336 с.

<sup>2</sup> Teal L. *The Art of Saxophone Player. - New Jersey, Summy-Birchard Music Princeton, 1963. - 119 p.* /Перекл. рос. А.Волкова/. Тут і далі інформацію подано з несуттєвим скороченням.

<sup>3</sup> Таке визначення подає у своїй книзі Р.Рікер. Див.: Рікер Р. Пентатоніка у джазовій імпровізації. - Нью-Йорк, 1975. - 80 с. /Переклад рос., самовид./.

<sup>4</sup> Аеберсолд Д., серія "Нова методика оволодіння джазовою імпровізацією". Книга перша. *Aebersold J. A New Approach to Jazz Improvisation. Revised fifth Edition. - Printed in U.S.A., Copyright 1979, Volume 1-40 p., Supplement Volume 1-32 p.*

<sup>5</sup> Кокер Д., Кейсел Д., Кемпбелл Д., Грін Д. Джазові моделі. *Coker J. Casale J., Campbell G., Green J. Patterns for Jazz. Third Edition. - Printed in U.S.A., Studio Publications Recordings, 1970. - 178 p.*

# ДОДАТОК ДЕСЯТЬ БАЗИСНИХ ВПРАВ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Дижор Міжор

сΔ сΔ сΔ сΔ сΔ сΔ

с, Домінантсепт'якоря

Інтервал 4 разик Інтервал 4 разик

сΔ сΔ

Інтервал 3 разик Інтервал 3 разик

Інтервалні вправи

- Інтервалні вправи з п'ятонням, квартами, діадами тощо як з чотирьох терцій:
1. C D D E E F F G G A A B B C
  2. C F B, E, A, D, G, B E A D G C
  3. C D E F A, B, D, E, F G A B D
  4. C E, G, A, D, E G B, D F A, B
  5. C B, B, A A, G, G, F F E, D, D, C
  6. C E, D, E D, F E, G, E G F A, G, A G B, A, B A C B, D, B C E, I

## Розділ П. АПЛІКАТУРА САКСОФОНІСТА

У виконавській практиці саксофоніста вибір аплікатури має велике значення у вирішенні технічних і художніх завдань.

Існує три види аплікатури - основна, допоміжна та додаткова, або комбінована.

Основна - це аплікатура, що забезпечує якісне звучання за тембром та інтонацією з природним, економічним використанням клапанного механізму інструмента.

Допоміжна - це аплікатура, при якій якість звуку за тембром та інтонацією не відрізняється від такого ж звуку основної аплікатури, або майже не відрізняється за тембром. Визначення допоміжної аплікатури є досить відносним тому, що вона іноді може вважатися основною. Найчастіше використовувані аплікатури гри на саксофоні претендують на звання основних.

Додаткова, або комбінована, - це аплікатура, в якій якість звуку за тембром й дещо за інтонацією відрізняється від такого самого звуку основної аплікатури в діапазоні до ноти "фа-дієз" третьої октави. Всі наступні ноти, вище від "фа-дієзу" 3-ї октави, будуть відобуватися за допомогою комбінованої аплікатури, вибір якої буде залежати від конструкції й стану інструмента.

У визначенні аплікатури треба прагнути економічного використання й руху пальців. Сила натискання на клапан повинна бути невеликою, достатньою аби здолати силу пружини, що утримує клапан відкритим чи закритим. У противному разі більш активне натискання клапана викличе поштовх, що передасться корпусу інструмента. Поштовх не дозволить плавно з'єднати звуки й буде порушено звуковедення. Під час гри саксофон не повинен торкатися стегна або живота гравця. Таке положення буде сприяти більш досконалому звуковеденню, а також стане передумовою вільному, розкріпаченому рухові пальців у розвитку пальцевої техніки.

Розподіл на основну та допоміжну аплікатури на саксофоні відбувається лише на дев'яти нотах: 1/ "фа-дієз" /"соль-бемоль"/ першої, другої та третьої октав; 2/ "ля-дієз" /"сі-бемоль"/ першої та другої октав; 3/ "до" другої та третьої октав; 4/ "мі" і "фа" третьої октави.



У синхронному чергуванні вказівного пальця з середнім або навпаки - правої чи лівої руки, треба прагнути до використання аплікатури, що виключає такий рух, якщо наступний звук не викликати аплікатурних незручностей. Наприклад, з'єднуючи ноти "фа" - "фа-дієз" або "фа-дієз" - "фа" першої чи другої октав, ураховуючи появу ноти "мі" після або перед нотою "фа-дієз", доцільно цю ноту "фа-дієз" зіграти аплікатурою - "Tf", за винятком випадків, коли після ноти "фа-дієз" буде йти нота, аплікатура якої містить підмізний палець правої руки - тоді ноту "фа-дієз" треба зіграти основною аплікатурою - "5" /див. нотний приклад № 1/.

У сполученні звуків, якщо є вибір, треба прагнути не використовувати двічі один палець на дві різні ноти, якщо він виконує натискання різних клапанів, за винятком вказівного пальця лівої руки у сполученні широких інтервалів з використанням клапана "х".

У сполученні нот "сі<sup>1,2</sup>" - "до<sup>2,3</sup>" або "до<sup>2,3</sup>" - "сі<sup>1,2</sup>", ноту "до" потрібно грати аплікатурою - "Tc". Якщо після ноти "до" йде нота, аплікатура якої потребує участі пальців правої руки, окрім ноти "фа-дієз<sup>1,2</sup>", тож ноту "до" треба зіграти основною аплікатурою "2". У послідовності нот "сі<sup>1,2</sup>" - "до<sup>2,3</sup>" - "ля-дієз<sup>1,2</sup>", після якої з'явиться будь-яка нота, окрім нот "ля", "ля-бемоль", "соль" або "фа" першої чи другої октав, тож в цьому разі ноту "до" треба зіграти аплікатурою "Tc", а ноту "ля-дієз" - "1/5". З появою у цій послідовності останньої ноти "ля", "ля-бемоль" чи "соль" на ноту "до" треба використати основну аплікатуру - "2", а на ноту "ля-дієз" - "Ta". Якщо останньою нотою буде "фа<sup>1,2,3</sup>", тож аплікатура буде для ноти "до" - "2", для "ля-дієз" - "p" /див. нотний приклад № 2/.

Ноту "ля-дієз" /"сі-бемоль"/ першої чи другої октав можна зіграти основною або допоміжною аплікатурою за чотирма способами: "Ta", "p", "1/4", "1/5". Можна цю ноту зіграти аплікатурою "1/6", але практичного застосування цей спосіб не має. До речі, ноту "фа-дієз<sup>1,2</sup>" можна зіграти аплікатурою "6", але вона також не знаходить практичного застосування.

У сполученні нот "ля-дієз<sup>1,2</sup>" - "сі<sup>1,2</sup>", "сі-бемоль<sup>1,2</sup>" - "до<sup>2,3</sup>" або "сі<sup>1,2</sup>" - "ля-дієз<sup>1,2</sup>", "до<sup>2,3</sup>" - "сі-бемоль<sup>1,2</sup>", ноту "ля-дієз" потрібно зіграти аплікатурою "Ta", якщо їй передус або йде після неї нота "ля", "ля-бемоль" чи "соль".

У послідовності нот "фа<sup>1,2</sup>" - "ля-дієз<sup>1,2</sup>" - "сі<sup>1,2</sup>" або "сі<sup>1,2</sup>" - "ля-дієз<sup>1,2</sup>" - "фа<sup>1,2</sup>", ноту "ля-дієз" треба зіграти апікатурою "I/4". У сполученні нот "фа<sup>1,2</sup>" - "сі-бемоль<sup>1,2</sup>" - "до<sup>2,3</sup>", ноту "сі-бемоль" можна зіграти апікатурою "р" або "I/4", ноту "до" - "2". У низхідному русі цих нот треба зіграти ноту "до" - "2", ноту "сі-бемоль" - "р" /див. нотний приклад № 3/.

У послідовності нот "фа-дієз" - "ля-дієз" - "сі" або "сі" - "ля-дієз" - "фа-дієз" першої чи другої октави ноту "ля-дієз" треба зіграти апікатурою "I/5". У сполученні нот "соль-бемоль<sup>1,2</sup>" - "сі-бемоль<sup>1,2</sup>" - "до<sup>2,3</sup>" або "до<sup>2,3</sup>" - "сі-бемоль<sup>1,2</sup>" - "соль-бемоль<sup>1,2</sup>", нота "сі-бемоль" може бути зіграною апікатурою "р" чи "I/5" у висхідному русі цього сполучення нот; у низхідному русі ноту "сі-бемоль" краще зіграти апікатурою "р"; а ноту "до" - "2" у обох випадках /див. нотний приклад № 4/.

Ноти "мі", "фа", "фа-дієз" третьої октави можливо зіграти боковими клапанами "С<sub>1</sub>", "С<sub>2</sub>", "С<sub>3</sub>"; "С<sub>1</sub>", "С<sub>2</sub>", "С<sub>3</sub>", "С<sub>4</sub>"; "С<sub>1</sub>", "С<sub>2</sub>", "С<sub>3</sub>", "С<sub>4</sub>", "С<sub>5</sub>" - відкритою позицією апікатури, або закритою позицією апікатури - "мі" - що позначається у нотах "о" або "х" /"х,2,3"/; "фа" - "о" або "х" /"х,2,4"/. Останній варіант апікатури ноти "фа-дієз" є основним для інструментів, які не мають клапана "С<sub>5</sub>". Але у практиці цей варіант використовується і на інструментах, які мають клапан "С<sub>5</sub>".

Використання відкритої позиції апікатури для нот "мі", "фа", "фа-дієз" третьої октави здійснюється у хроматичній послідовності нот, а також у поступовому висхідному або низхідному русі нот, інтервали яких не є ширшими від великої секунди. У використанні в сполученнях нот більш широких інтервалів, використовується апікатура переважно закритої позиції, не виключаючи відкритої, в залежності від оточення сполучуваних нот.

У використанні закритої позиції апікатури для нот "мі", "фа" та "фа-дієз" третьої октави вібруючий стовп повітря змінює форму, тому необхідна адекватна опора повітряного стовпа. Ноту "мі<sup>3</sup>" у закритій позиції апікатури починається альтиссімо-регістр, який підготовляє амбушур до звуків вишого регістру.

Учневі необхідно досконало оволодівати всіма варіантами апікатури. До того як зробити вибір апікатури, треба переглянути всі можливі варіанти. Незвичне положення пальців не повинно вважатися

Таблиця I

Основна та допоміжна аплікатура саксофону

The diagram illustrates the basic and auxiliary fingering for the saxophone across three systems of notes. Each system includes a musical staff with notes and a corresponding fingering chart with fingerings indicated by numbers 1-4.

**System 1:** Notes B $\flat$ , B, C, C $\sharp$ , D, D $\sharp$ . Fingerings: B $\flat$  (1, 2, 3, 4), B (1, 2, 3, 4), C (1, 2, 3, 4), C $\sharp$  (1, 2, 3, 4), D (1, 2, 3, 4), D $\sharp$  (1, 2, 3, 4).

**System 2:** Notes F, F $\sharp$ , G, G $\sharp$ , A, B $\flat$ , B, C. Fingerings: F (1, 2, 3, 4), F $\sharp$  (1, 2, 3, 4), G (1, 2, 3, 4), G $\sharp$  (1, 2, 3, 4), A (1, 2, 3, 4), B $\flat$  (1, 2, 3, 4), B (1, 2, 3, 4), C (1, 2, 3, 4).

**System 3:** Notes C $_1$ , C $_2$ , C $_2$ , C $_3$ . Fingerings: C $_1$  (1, 2, 3, 4), C $_2$  (1, 2, 3, 4), C $_2$  (1, 2, 3, 4), C $_3$  (1, 2, 3, 4).

The image shows the continuation of a table for saxophone fingering. At the top, there are six musical notes on a treble clef staff:  $o(x)$ ,  $C_4$ ,  $o$ ,  $o(x)$ ,  $\#o$ , and  $oC_5(xC_5)$ . Below the staff are six columns of diagrams, each representing a key mechanism. Each diagram consists of two rows of circles representing keys. The top row circles are filled with black dots, and the bottom row circles are empty. Some circles are labeled with  $C_1$ ,  $C_2$ ,  $C_3$ ,  $C_4$ , and  $C_5$ . The diagrams illustrate the fingerings for the notes listed above them.

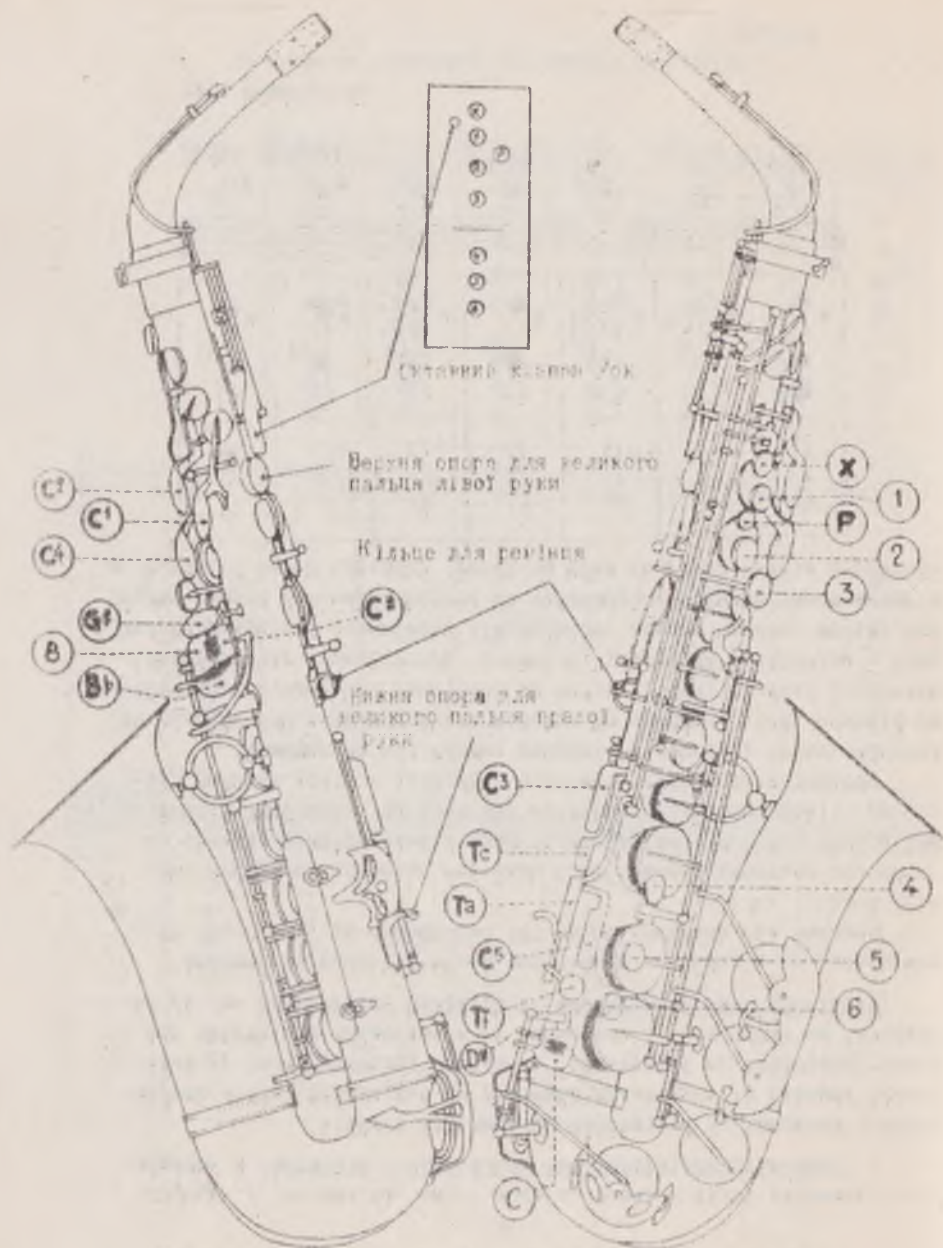
незручним тільки тому, що воно незвичне. Потрібно брати до уваги й особливості кожного інструмента та пристосування до нього. Вибір аплікатури повинен завжди залежати від найкращого музичного результату й базуватися на якості інтонації, однорідності тембру звуку, плавності звуковедіння, а також на технічній доцільності. Остаточне рішення іноді потребує на пожертвування однієї з цих якостей на користь іншим, і відповідь повинен знайти сам виконавець.

Заштриховані кружки означають натиснуті основні клапани саксофона. Літеро-цифрові позначення вказують на натиснення відповідних бічних і допоміжних клапанів. Якщо в аплікатурній таблиці не позначено октавний клапан, його потрібно натиснути лише для верхньої ноти.

Систему аплікатурних позначень запозичено зі "Школи гри на саксофоні" Ж.-М. Лонде з незначними змінами подано на рисунку.

Додаткова, або комбінована, аплікатура поділяється на: 1/ додаткову, що чергується з основною; 2/ комбіновану аплікатуру нот вищого регістру; 3/ аплікатуру, коригуючу інтонацію нот; 4/ аплікатуру трелей; 5/ аплікатуру тремоло; 6/ аплікатуру звуків чвертьтонової системи; 7/ аплікатуру співзвуч та акордів.

1. Додаткова аплікатура, що чергується з основною, в зарубіжній літературі зветься також "хибною", або "фальшивою" /" false ".



Клапанний механізм саксофону та його устрої позначено

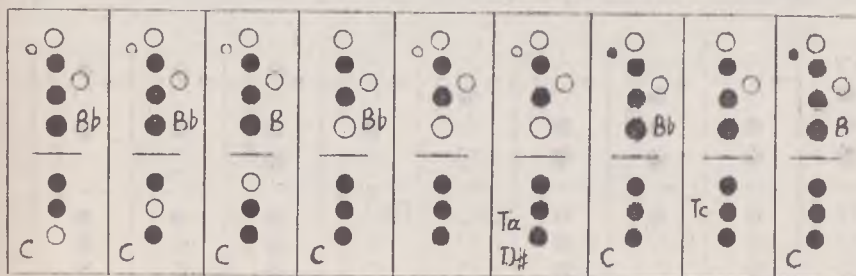
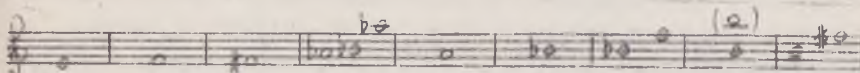
"Використання цієї аплікатури в імпровізаціях джазових музикантів, таких, як Ч.Паркер, Едді "Локайв" Девіс, Філ Вуде, Джо Уендерсон, Іллінойс Джакет, Лестер Янг та деяких з старих "рокерів", таких як Сем "Людина" Тейлор і Ред Присок, вносить суттєву різноманітність і колоритне звучання", - сповіщає у своїй "Школі імпровізації на рок-саксофоні" П.Елін<sup>2</sup>.

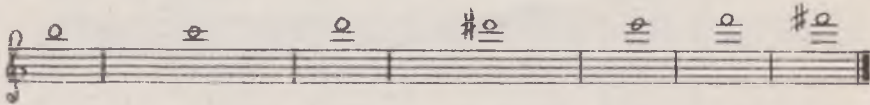
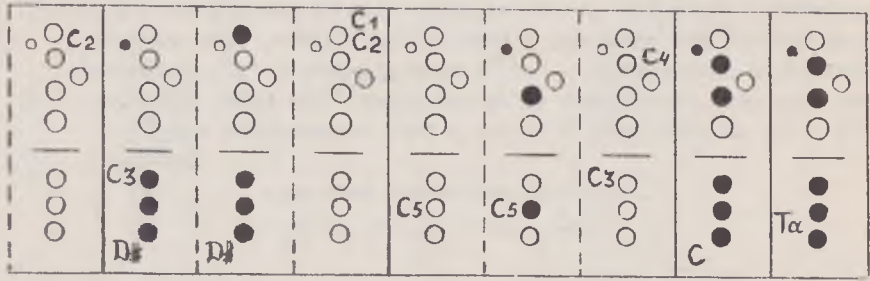
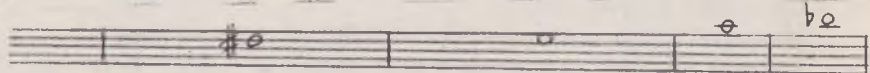
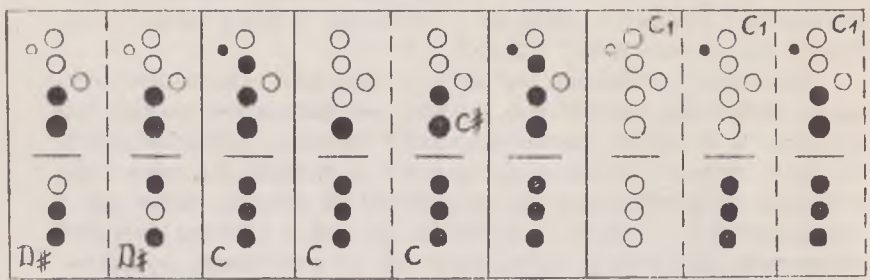
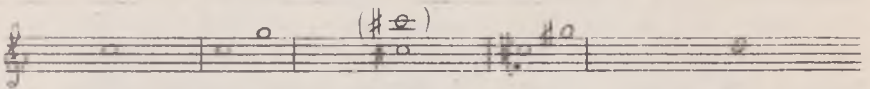
Багато нот середнього регістру на саксофоні можуть бути зіграні додатковою аплікатурою, частіше використовуючи принцип "передування", отримуючи другий або третій обертони, звучання яких у більшості випадків значно відрізняється за тембром від такого самого руху основної аплікатури насиченістю та обсягом. Майже всі ноти додаткової - хибної - аплікатури звучать з інтонаційними погрішностями, що, в свою чергу, загострює їх сприймання, зображуючи більш цікаво музичні ідеї.

Використання нот додаткової аплікатури, як правило, чергуються з нотами основної аплікатури в дуже рухливому темпі. Ноти додаткової аплікатури в імпровізаціях звучать недовгочасно. У нотному тексті, при появі нот додаткової аплікатури, ноти основної аплікатури позначаються - "o", а ноти додаткової "+". Чергування нот може бути симетричним та несиметричним /див. нотні приклади № 5 - 13, запропоновані П.Еліном у його вищезгаданій книзі/.

Таблиця 2

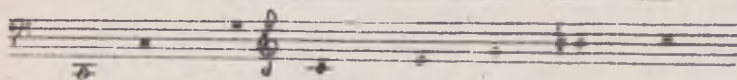
Додаткова аплікатура саксофону  
(Alternate (False) Fingerings)





2. Аплікатура нот вищого регістру. Звуковидобування нот вищого регістру потребує від учня досить професійних навичок виконавського дихання, володіння амбушуром, а також добре розвиненого музичного слуху. Аплікатурна комбінація створює лише акустичну можливість видобування звуку, але не гарантує його. Для оволодіння звуками вищого регістру необхідно попередньо навчитися грати обертони або гармоніки звуків "сі-бемоль", "сі" - малої октави та "до" першої октави до восьмого - десятого обертонів. Для видобування другої гармоніки досить натиснути октавний клапан. Третя й наступні гармоніки видобуваються, не змінюючи аплікатуру, за допомогою "передування". В цей час активізується робота м'язів амбушура, особливо м'язів куточків рота. Більш активний вплив амбушура на тростину потребує для її вібрації більш високої швидкості повітряного потоку. Тому язик та гортань повинні набути стану, який утворюється в артикуляції букви "і - і", прагнучи знайти оптимальний обсяг повітряного потоку. Але найважливіше полягає в передбаченні видобуваної гармоніки. Усі супутні умови звуковидобування можуть бути знайденими емпірично лише за точним уявленням видобуваної висоти звуку. Заради цього учень повинен ознайомитися з фізичною природою та інтервальною залежністю між гармоніками натурального звуку і, сольфеджуючи внутрішнім слухом, точно уявляти звуковисотність видобуваної гармоніки.

"Обертони"<sup>3</sup> / *Overtone* , у перекладі з німецької, буквально означає - високий тон, високий звук/ - це призвуки, що входять у спектр музичного звуку; звучать вище від основного тона. Обертони утворюються як наслідок коливань частин повітряного стовпа. Кількість та розподіл призвуків за висотою залежать від форми повітряного стовпа. У коливанні стовпа повітря виникає так званий натуральний або гармонічний ряд призвуків, що вкупі з основним тоном утворюють натуральний звукоряд. У цьому ряді відношення частот складає натуральний ряд чисел - 1:2:3:4:5 й т.ін.





1	Номери гармонік або відношення частот	1	2	3	4	5	6	7	8
2	Частоти, Гц, для гармонік	65,41	130,81	196,22	261,63	327,03	392,44	457,85	523,25
3	За рівномірно-темперованим строем	65,41	130,81	196,0	261,63	329,63	392,0	466,16	523,25



1	9	10	11	12	13	14	15	16
2	588,66	654,07	719,47	784,89	850,29	915,7	981,1	1046,5
3	587,32	659,26	739,98	784,0	880,0	932,32	987,76	1046,5

Деякі гармоніки натурального звукоряду інтонаційно відрізняються від темперованого строю. Аплікатурні комбінації нот вишого регістру, що впливають на форму повітряного стовпа, а, виходить, й на частотну характеристику обертопу, також можуть мати інтонаційні відхилення від темперованого строю. Нарешті, саксофони різних фірм мають деякі відміни в конструкції інструменту. Тому вибір аплікатури для нот вишого регістру, використовуючи практику передбачення цих нот, треба здійснювати з урахуванням кращого результату з інтонації, стійкості та тембру звуку.

У поданій нижче таблиці аплікатури нот вишого регістру використано варіанти аплікатур зі шкіл, навчальних посібників американських і російських авторів<sup>4</sup>. Усі варіанти аплікатур пропонують-

ся для саксофона альт та тенора, проте можуть використовуватися й іншими інструментами родини саксофонів.

Таблиця 3

Артикулатура нот вишого регістру саксофона

The diagram illustrates the fingering for various notes in the upper register of the saxophone. It is organized into four rows of boxes, each containing two staves. The top staff of each box shows the finger positions on the keys (represented by circles with dots), and the bottom staff shows the corresponding note on a musical staff. The notes are labeled as C3, C5, Ta, C, D#, and Ta. Some diagrams include a small musical staff with a note and a dynamic marking like 'p'.

Продовження табл. 3

	Tc	Tc		Tc	Ta	Ta		
				D#				
							G#	
		C		C				
					Tf	Tc	Tc	
					D#		Ta	
	Tc	Tc	Tc	Tc				
		D#		Ta				Tf
								D#
			Ta					
	D#							

--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--


The diagrams illustrate fingerings for notes in the key of D major (one sharp). The notes shown are: D4 (C1, C2), E4 (C1, C2), F#4 (C1, C2, C3), G4 (C1, C2, C3), A4 (C1, C2, C3, C4), B4 (C1, C2, C3, C4), C5 (C1, C2, C3, C4), D5 (C1, C2, C3, C4, C5), and Tα (C1, C2, C3, C4, C5). The diagrams are arranged in three rows: the first row has four diagrams, the second row has three, and the third row has two. Each diagram includes a staff with the note and a corresponding fingering chart with circles representing keys. Some circles are filled (black) and some are empty (white). Labels like C1, C2, C3, D#, Bb, C5, and Tα are used to identify specific notes or fingerings.

3. Аплікатура, коригує інтонацію нот. Нові інструменти країнних фірм, як правило, не потребують інтонаційного коригування окремих нот. Початківці часто не в змозі купити дорогі новий інструмент престижної фірми, й навчаються грі на саксофоні, який неодноразово ремонтувався, внаслідок чого декілька нот могли змінити свою інтонацію.

На саксофонах московської та петербурзької фабрик музичних інструментів навчатися й професійно грати неможливо. Дуже багато ін-

Тонаційних вад мають румунські саксофони фірми "Luxor". Німецькі саксофони фірми "Weltklang" дуже різні і часто мають багато нестройних нот. Саксофони фірми "BS" випуску до 1980-х років більш досконалі, проте все одно є проблеми з інтонацією. Серед чеських саксофонів фірми "Classic", серед моделей, що не мають клапана "C<sub>5</sub>", зустрічаються інструменти із задовільною інтонацією. Нові моделі цієї фірми, що мають клапан "C<sub>5</sub>", відповідають професійним вимогам інтування у грі на саксофоні.

Аплікатуру, що коригує інтонацію нот, можна використати на тривалих звуках. Спочатку треба вибрати варіант коригувачої аплікатури, перевіривши інтонацію за автотимером. Якщо запровадження октавного клапана змінює інтонацію нот від чвертьтону й більше, то такий інструмент непридатний для навчання та професійної гри. Окремі ноти іноді можна інтонаційно трохи підвищити або знизити, змінивши відстань між отвором саксофона та подушкоч відповідного клапана.

В аплікатурі, що коригує інтонацію нот, наведеній далі, частково використано аплікатурні таблиці Л.Тейла та В.Іванова<sup>5</sup>.

Таблиця 4

Аплікатура, що підвищує інтонацію нот

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes on the staff are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter), and A5 (quarter). Below the staff are nine columns of fingering diagrams, each corresponding to a note. Each diagram consists of two rows of circles representing fingers. The top row circles are numbered 1-4, and the bottom row circles are numbered 1-4. Some circles are filled (indicating finger placement) and some are empty. The diagrams are labeled with notes: C#, Bb, C#, D#, B, Bb, D#, F#, and G#.

Закінчення табл. 4

Handwritten notes:  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$

G $\sharp$	Ta	Ta	Ta	Tc	C $\sharp$	C $\sharp$	D $\sharp$
					D $\sharp$	D $\sharp$	B $\flat$

Handwritten notes:  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$

D $\sharp$	C	D $\sharp$	C	Tf	Tf	C	G $\sharp$	
	B $\flat$		B		G $\sharp$	C $\sharp$	G $\sharp$	

Handwritten notes:  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$

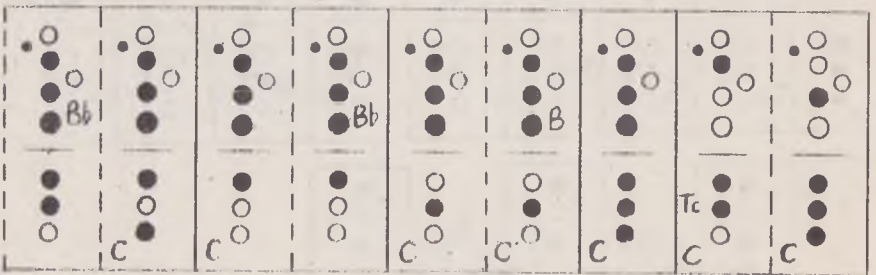
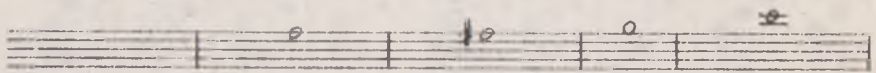
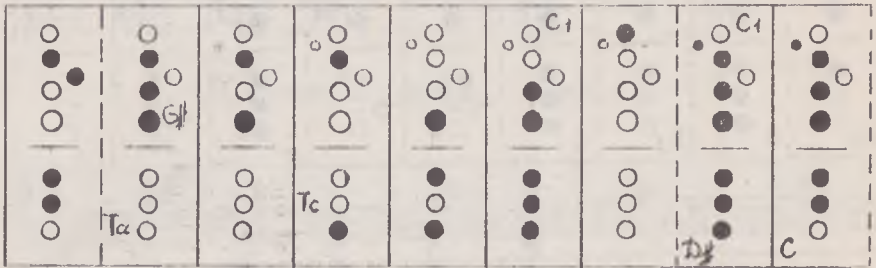
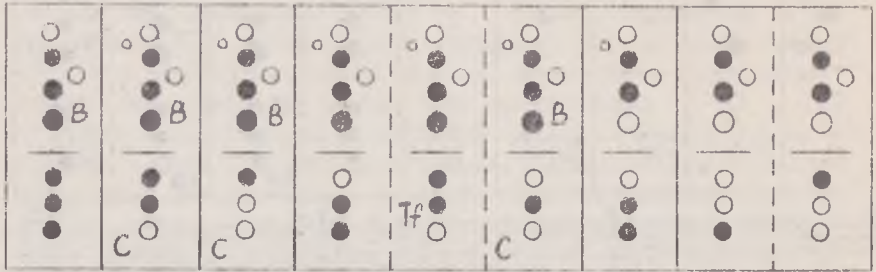
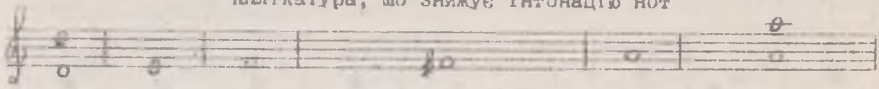
D $\sharp$	Ta	Ta	Tc			Tf	C $\sharp$
							G $\sharp$

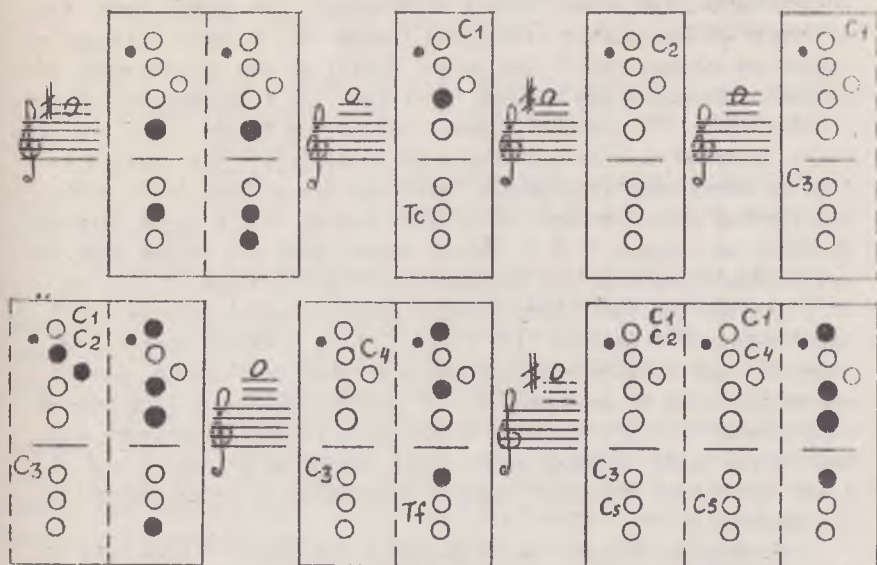
C $\sharp$	C $\sharp$		G $\sharp$		G $\sharp$



Таблиця 5

Алікатура, що знижує інтонацію нот





4, 5. Аплікатура трелей і тремоло. Виконання трелей і тремоло у грі на саксофоні здійснюється за всіма видами аплікатур. Швидкість чергування нот повинна відповідати характеру і стилю твору. Дуже важлива однакова тривалість, динаміка та тембральна однорідність звучання нот у трелі або тремоло. Синхронність руху двох або кількох пальців повинна бути відпрацьована у повільному чергуванні нот, поступово збільшуючи швидкість їх чергування відповідно до характеру музики.

На саксофоні можна грати будь-яку трель, проте три трелі вважаються важковиконуваними, це: 1/ "ля-дієз" - "сі" малої октави; 2/ "сі" малої октави - "до-дієз" першої октави; 3/ "до-дієз" - "ре-дієз" першої октави. Для першої та другої трелі розташування пальців лівої руки повинно бути зміненим.

Клапани "1", "2" та "3" треба утримувати натиснутими, не використовуючи підмізинний палець та мізинець. Для першої трелі підмізинний палець утримує натиснутим клапан "B", а трель здійснює мізинець на клапані "B $\flat$ ". Для другої трелі, що має на саксофоні конструкцію механізму для мізинця лівої руки, як у інструментів фірми "Selmer" <sup>8</sup>, мізинець утримує натиснутим клапан "C #", а трель здійснює підмізинний палець на клапані "B". Для інструментів, що мають іншу конструкцію механізму для мізинця лівої руки, підмізинний палець утримує натиснутим клапан "B", а трель здійснює мізинець на клапані "C #". Пальці правої руки для перших двох трелей утримують натиснутими звичайним способом клапани "4 - 6" та "C". Для третьої трелі пальці лівої руки утримують натиснутими у звичайний спосіб клапани "1 - 3" та "C #", а пальці правої руки - великий, вказівний та середній або вказівний та середній, можуть розташовуватися на клапанах "4 - 6" подібно до перших двох трелей на клапанах "1 - 3". Мізинець правої руки утримує натиснутим клапан "C", а трель здійснює підмізинний палець на клапані "D #". У цій трелі нота "ре-дієз" звучить приглушено та трохи знижено за інтонацією.

Тремоло "сі-бемоль" малої октави - "ре-бемоль<sup>I</sup>" може бути тільки на інструменті, що має конструкцію механізму для мізинця лівої руки, як у саксофонів фірми "Selmer", і здійснюється так само, як трель "сі" малої октави - "до-дієз<sup>I</sup>", однак тремоло здійснює підмізинний палець лівої руки на клапані "B $\flat$ ". Тремоло "сі" малої октави - "ре-дієз<sup>I</sup>" виконується так само, як трель "до-дієз<sup>I</sup>" - "ре-дієз<sup>I</sup>", проте замість клапана "C #", мізинець лівої руки утримує натиснутим клапан "B". Тремоло "до<sup>I</sup>" - "мі-бемоль<sup>I</sup>" виконується так само, як трель "до-дієз<sup>I</sup>" - "ре-дієз<sup>I</sup>" без участі клапана "C #". Усі трелі та тремоло відносяться до важковиконуваних.

Для всіх трелей та тремоло зі зміненням розташування пальців на клапанах "1 - 3" або "4 - 6", бажано утримувати натиснутими два клапани середнім пальцем.

Чим менше пальців здійснює трель або тремоло, тим досконаліше їх звучання. Деякі клапани можуть оставатися натиснутими, якщо не буде інтонаційних невідповідностей і не втратиться однорідність тембру звуку.

Вибирати аплікатуру для трелі або тремоло слід завжди з використанням усіх можливих варіантів, віддаючи перевагу такому, за допомогою якого може бути досягнуто кращого музичного результату.

Якщо в тремоло використовується нота "фа-дізз<sup>1,2</sup>", яку можна зіграти трьома варіантами - "5", "7f" або "6", тоді треба випробувати всі три варіанти.

Нота "сі-бемоль<sup>1,2</sup>" у тремоло може бути зіграна аплікатурами - "р", "1/4", "1/5", "1/4,5", "1/5,6", "1/4,5,6", але можна використати аплікатуру "Та".

Комбінована аплікатура, в якій використовується один або декілька клапанів "4", "5" та "6", для вирішення інтонаційних проблем може бути замінена в цій частині аплікатури на один з цих клапанів або будь-яке їх сполучення із можливим додаванням одного або двох клапанів, які натискаються мізницями.

У використанні комбінованої аплікатури з використанням бічних клапанів C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>, C<sub>3</sub>, C<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>, Та, Тс/ можуть виникнути інтонаційні невідповідності з уявленою внутрішнім слухом висотою звуку. В такому разі треба знайти варіант заміни, використовуючи один або декілька бокових клапанів у різних сполученнях, або скоригувати інтонацію абмудуром, трохи послаблюючи його активність у разі завищеної інтонації чи активізуючи напруження м'язів нижньої губи у разі заниженої інтонації.

Бічні клапани можуть використовуватися нетрадиційно. Іноді в тремоло може використовуватися великий палець правої руки на клапанах - "Та", "Тс", C<sub>3</sub>", якщо вказівний палець вже зайнятий.

Тремоло "сі-бемоль<sup>1</sup>/р/" - "ре<sup>2</sup>" можна здійснювати середнім пальцем лівої руки на клапані "С<sub>2</sub>" або вказівним пальцем правої руки, якщо вона вільна.

Тремоло "сі-бемоль<sup>1</sup>/ре/" - "мі<sup>2</sup>" здійснюють підмізніні пальці на клапанах "С<sub>4</sub>" та "С<sub>5</sub>". Клапан "С<sub>5</sub>" можна натискати середнім або підмізніним пальцем правої руки.

Тремоло "сі" - "ре-дізз<sup>2</sup>" виконує підмізніний палець лівої руки на клапані "С<sub>4</sub>", або клапан "І" утримує натиснутим середній палець, а тремоло здійснює вказівний палець лівої руки на клапані "х".

Трель "ля-діз<sup>1,2</sup>" .. "сі<sup>1,2</sup>" може виконувати середній палець лівої руки на клапані "р", утримуючи натиснутим клапан "і" звичайним способом.

Деякі моделі саксофонів не мають суміщення клапанів "В ♭", "В" та "С # " з клапаном "С # ". Для таких інструментів тремоло з нотою "соля-діз<sup>1</sup>" без нот "ля-діз", "сі" малої октави та "до-діз<sup>1</sup>" будуть важковиконуваними або невиконуваними.

Аплікатурна система позначення тремоло для саксофона у нотному записі частково запозичена з Сонати для саксофона та фортепіано Е.Денісова<sup>7</sup>.

Нота, що записана латином над нотним станом, вказує на аплікатуру першої ноти тремоло, клапани якої треба утримати натиснутими. Якщо за нотою, в круглих дужках, вказано один або декілька клапанів, тож ці клапани додатково треба утримати натиснутими. Згадані клапани над горизонтальною лінією виконують тремоло. Якщо ці клапани не використано у початковій ноті та не вказано у круглих дужках, їх потрібно натиснути після першої ноти й потім продовжити тремоло. А якщо тремолоючі клапани вже натиснуто, після першої ноти їх треба відпустити. Октавний клапан використовується згідно з аплікатурою нот, що беруть участь у тремоло. Якщо в тремоло перша нота не використовує октавного клапана і він не вказаний над горизонтальною лінією, виходить, октавний клапан у тремоло участі не бере.

Якщо над нотним записом тремоло немає ніяких позначень, окрім позначень допоміжної аплікатури, тремоло здійснюється основною або допоміжною аплікатурою обох нот. Тремоло може починатися з нижньої або верхньої ноти, що вказано у нотному тексті.

Тремоло на саксофоні неспроможні використовувати широкі інтервали. Інтервали сексти та септими часто є важковиконуваними. У верхньому регістрі тремоло обмежують інтервалом кварта.

Деякі інтервали в тремоло, здебільшого від квінти до октави, можуть мати октавні подвоєння або інші інтервали на одній чи двох нотах тремоло.

Виконання таких тремоло є важким й потребує від гравця передчуття оцінюваного гармонічного інтервалу. Амбур у цей час потрібно зорієнтувати з напруженістю м'язів нижньої губи, на середині оцінюваного гармонічного інтервалу. Тоді може виникну-

ти розщеплення звуку на гармонічний інтервал. За бажанням можна змінювати динаміку одного із звуків гармонічного інтервалу, що залежить від кваліфікації граючого.

В аплікатурній таблиці трелей, виконуваних основною та допоміжною аплікатурою, всі трелі у круглих дужках виконуються аплікатурами нижніх нот з додаванням октавного клапана.

Таблиця 6

Аплікатура трелей

Трелі, що виконуються основною та допоміжною аплікатурами

The image shows seven staves of handwritten musical notation for tremolos. Each staff contains rhythmic patterns and notes with various accidentals and dynamic markings. The notation is as follows:

- Staff 1:**  $tr$   $tr$   $tr$   $tr^{\sharp}$   $tr^{b}$   $tr$   $tr$   $tr^{\sharp}$ . Notes:  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(\sharp a)$ ,  $(\sharp a)$ .
- Staff 2:**  $tr$   $tr$   $tr$   $tr$   $tr^{\sharp}$   $tr^{b}$   $tr^{f}$   $tr$   $tr$   $tr^{\sharp}$ . Notes:  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(\sharp a)$ ,  $(\sharp a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(\sharp a)$ ,  $(\sharp a)$ .
- Staff 3:**  $tr$   $tr^{b}$   $tr$   $tr$   $tr$   $tr^{b}$   $tr^{p}$   $tr^{asota}$   $tr$   $tr$ . Notes:  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(\sharp a)$ ,  $(b a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(\sharp a)$ ,  $(\sharp a)$ .  $\frac{1}{5} asota$ ,  $\frac{1}{4}$ .
- Staff 4:**  $tr$   $tr^{\sharp}$   $tr^{\flat}$   $tr^{\natural}$   $tr^{\sharp}$   $tr^{b}$   $tr^{C_1}$   $tr^{\sharp C_3}$ . Notes:  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ .
- Staff 5:**  $tr$   $tr$   $tr^{C_2}$   $tr^{b C_2}$   $tr^{b C_4}$   $tr^{C_4}$   $tr$   $tr^{C_4}$ . Notes:  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ .
- Staff 6:**  $tr$   $tr$   $tr^{\sharp}$   $tr^{b a C_5(x C_5) amost(x)}$   $tr^{b}$ . Notes:  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ ,  $(a)$ .

Трелі, що виконуються комбінованою апплікатурою

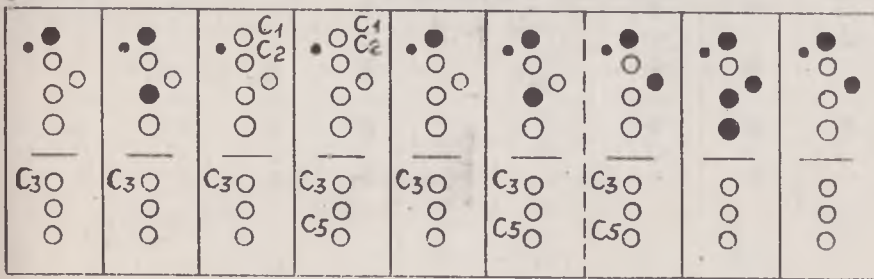
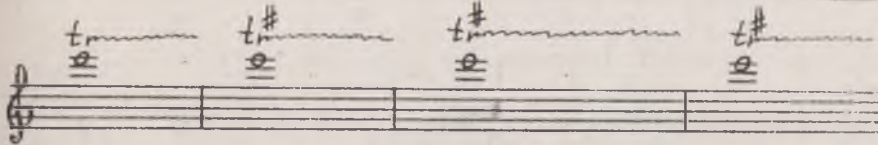
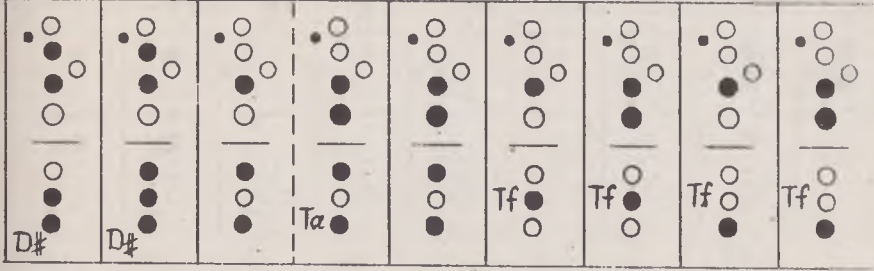
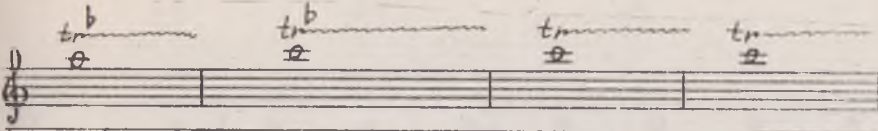
$t_1$  (b)       $t_1^b$  (b)       $t_1$        $t_1^b$  (a)

D#	D#	C#	G#	G#	Bb	Bb	C#	C#
D#	D#	C#	G#	G#	Bb	Bb	C#	C#

$t_1$        $t_1$  (a)       $t_1$  (a)       $t_1$

C <sub>2</sub>	C <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>	C <sub>4</sub>	C <sub>3</sub>	C <sub>3</sub>
C <sub>2</sub>	C <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>	C <sub>4</sub>	C <sub>3</sub>	C <sub>3</sub>

Продовження табл. 6





Продолження табл. 6

Handwritten musical notation for the continuation of Table 6. It consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with notes and rests, and a series of six boxes below it. The second system includes a bass clef staff with notes and rests, and a series of six boxes below it. The boxes contain various musical symbols, including notes, rests, and labels such as C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>, C<sub>3</sub>, C<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>, T<sub>α</sub>, and T<sub>β</sub>. Vertical dashed lines separate the boxes. The notation is complex, involving multiple staves and boxes per system.

Продолження табл. 6

Handwritten musical notation for the continuation of Table 6. It consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with notes and rests, and a series of six boxes below it. The second system includes a bass clef staff with notes and rests, and a series of six boxes below it. The boxes contain various musical symbols, including notes, rests, and labels such as C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>, C<sub>3</sub>, C<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>, T<sub>α</sub>, and T<sub>β</sub>. Vertical dashed lines separate the boxes. The notation is complex, involving multiple staves and boxes per system.

Закінчення табл. 6

The musical notation shows three measures of tremolo on a single staff, each marked with 'tr' and a fret number of 8. Below the staff are six fretboard diagrams, each representing a different fret position. The diagrams show circles for strings and dots for fingers. Labels include C1, C2, C3, and C5, indicating specific notes on the fretboard.

Таблица 7

Аплікатура тремоло

The musical notation for Table 7 consists of seven staves, each showing a sequence of tremolo patterns. The patterns are labeled with note names and fret numbers, such as Reb(B1) B1, Sib C, Sib 6, Sib 5,6, Sib 4,5, Sib B1,4-6, Sib 4-6, Sib 3,4, Sib 3-5, Si C, Si D#, Si 6, Si 5,6, Si 4, Si 8,4-6, Si 4-6, Si 3,4, Si 2-4, Si 2,3,5,6, Do D#, Do 6, Do 5,6, Do 4,5, Do 4-6, Do(6) 4-6, Do 3-5, Do 2,3, Do 2,3,5,6, Do 2-6, Do# 6, Do# 6,C, Do# 5,6, Do# 4,5, Do# C#,4-6, Do# 4-6, Do# Tc, Do# 3-5, Do# 2,3, Do# 2,3,5,6, Do# Tc. The patterns are shown on a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The number 50 is written at the bottom of the page.

Продолжения табл. 7

The musical notation consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notes are frequently obscured by diagonal lines, likely representing a specific performance technique or a correction. Annotations include:

- System 1:** Treble staff:  $Do\#^{1,4} \rightarrow Do\#^{2-6} \rightarrow Reb^{1,3} \rightarrow Do\#^{1-3} \rightarrow Re^{4,5} \rightarrow Sol(C_3)^{C_3}$ . Bass staff:  $Re(\#)^{4-6} \rightarrow Sol\#(C_3)^{C_3} \rightarrow Re^3 \rightarrow Re^{Ta} \rightarrow Re^{2,3}$ .
- System 2:** Treble staff:  $Re^{C_5} \rightarrow Mi^{4,5} \rightarrow Mi^{4-6} \rightarrow Sol(C_5)^{C_5} \rightarrow Sol(x)^x \rightarrow Mi(G)^{4-6} \rightarrow La(C_5)^{C_5}$ . Bass staff:  $Re^{Tc} \rightarrow Re^{1,3} \rightarrow Re^{1-3} \rightarrow Re^{C_2} \rightarrow Re^x$ .
- System 3:** Treble staff:  $La(x)^x \rightarrow Mi^{3,4} \rightarrow Mi^{3-5} \rightarrow Mi^{Ta} \rightarrow Mi^{2,3} \rightarrow Mi^{2-6}$ . Bass staff:  $Mi^{Tc} \rightarrow Mi^{1,3} \rightarrow Mi^{C_3} \rightarrow Re\#^x \rightarrow Re\#^{C_5} \rightarrow Sol(C_3C_5)^{C_3C_5}$ .
- System 4:** Treble staff:  $Sol(C_5x)^{C_5x} \rightarrow Mi(G)^{4,5} \rightarrow Sol\#(C_3C_5)^{C_3C_5} \rightarrow Mi^{3,4} \rightarrow La(C_5)^{C_5}$ . Bass staff:  $Mi^{2,3} \rightarrow Si^{(C_5)^{C_5}} \rightarrow Mi^{Ta} \rightarrow Mi^{Tc} \rightarrow Si(C_5)^{C_5} \rightarrow Mi^{1,3}$ .
- System 5:** Treble staff:  $Mi^{1-3} \rightarrow Mi^x \rightarrow Mi^{C_3} \rightarrow Mi^{C_5} \rightarrow La(4)^4 \rightarrow Fa^{Ta}$ . Bass staff:  $Fa^{Tc} \rightarrow Fa^{1,3} \rightarrow Fa^1 \rightarrow Do(C_5C_5)^{C_5C_5} \rightarrow Fa^{Tc}$ .

Продовження табл. 7

The musical score is written on ten staves, each containing a series of chords and their transitions. The notation includes chord symbols, fingering numbers, and performance markings.

**Staff 1:** Fa  $\frac{1-3}{\#2}$  → Fa  $\frac{1,2}{\#2}$  → Fa C<sub>3</sub> → Fa  $\frac{1}{\#2}$  → Fa C<sub>4</sub> → Fa C<sub>2</sub> → Fa C<sub>2</sub>C<sub>3</sub>

**Staff 2:** Fa C<sub>2</sub>C<sub>3</sub> → Fa x C<sub>3</sub> → Fa $\sharp$   $\frac{3}{\#2}$  →  $\frac{1/5}{\#2}$  Fa $\sharp$  T<sub>a</sub> → Fa $\sharp$  T<sub>c</sub>

**Staff 3:** Fa $\sharp$   $\frac{1,3}{\#2}$  → Fa $\sharp$   $\frac{1-3}{\#2}$  → Fa $\sharp$  C<sub>2</sub>C<sub>3</sub> → Fa $\sharp$  x C<sub>3</sub> → Sol T<sub>c</sub> → Sol T<sub>c</sub> → Sol T<sub>c</sub>

**Staff 4:** Sol  $\frac{1,3}{\#2}$  → Sol C<sub>1</sub> → Sol C<sub>2</sub> → Sol C<sub>3</sub> → Sol x → Sol C<sub>3</sub>

**Staff 5:** Sol x C<sub>3</sub> → Sol x C<sub>3</sub>C<sub>3</sub> → Sol $\sharp$   $\frac{2,3}{\#2}$  → La $\flat$   $\frac{1}{\#2}$  → Sol $\sharp$   $\frac{1,2}{\#2}$  → Sol $\sharp$  C<sub>2</sub> → Sol $\sharp$  C<sub>3</sub>

**Staff 6:** Sol $\sharp$  C<sub>3</sub> → Sol $\sharp$  C<sub>3</sub>C<sub>3</sub> → Sol $\sharp$  x C<sub>3</sub> → La C<sub>3</sub> → La(x<sub>6</sub>) $\frac{OK,3}{\#2}$

**Staff 7:** La(s<sub>6</sub>) $\frac{OK,3,4}{\#2}$  → La x<sub>3</sub> → La C<sub>4</sub> → La  $\frac{3, C_5}{\#2}$  → La(s<sub>6</sub>, D $\sharp$ ) $\frac{OK,3,4}{\#2}$  → La(4-6, D $\sharp$ ) $\frac{OK,3}{\#2}$  → La x C<sub>3</sub>

**Staff 8:** La C<sub>4</sub>C<sub>5</sub> → La C<sub>3</sub>C<sub>5</sub> → La(4) $\frac{OK,3}{\#2}$  → La(s) $\frac{OK,3}{\#2}$  →  $\frac{p}{\#2}$  (b<sub>2</sub>) →  $\frac{Schim, 1,2}{\#2}$  (b<sub>2</sub>)

**Staff 9:** Sib C<sub>3</sub> → Sib C<sub>3</sub> → Sib C<sub>2</sub> → Sib C<sub>2</sub> → Sib(4-6) $\frac{OK,2,3}{\#2}$  → Sib C<sub>4</sub> → Sib C<sub>4</sub>

**Staff 10:** Sib x → Sib C<sub>4</sub> → Sib x → Sib(4-6) $\frac{OK,2,3}{\#2}$  → Sib C<sub>2</sub>C<sub>3</sub> → Sib C<sub>4</sub>C<sub>5</sub> → Sib C<sub>3</sub>C<sub>5</sub>

**Staff 11:** Sib C<sub>4</sub>C<sub>5</sub> → Sib(4,5) $\frac{OK,2,3}{\#2}$  →  $\frac{1/4}{\#2}$  →  $\frac{1/5}{\#2}$  b<sub>2</sub> →  $\frac{1/4, f}{\#2}$  b<sub>2</sub> →  $\frac{p}{\#2}$  →  $\frac{si}{\#2}$  C<sub>2</sub>

**Staff 12:** si C<sub>1</sub> → Ref(T<sub>c</sub>) T<sub>c</sub> → si(D $\sharp$ ) $\frac{OK,2,3}{\#2}$  → si C<sub>3</sub>C<sub>4</sub>

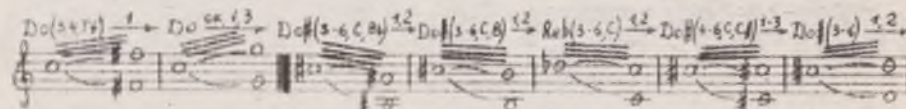
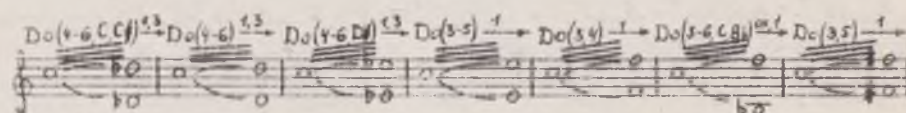
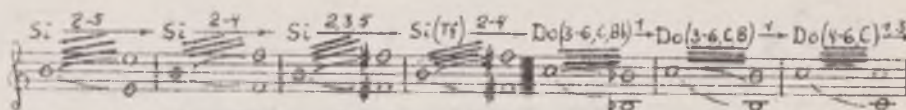
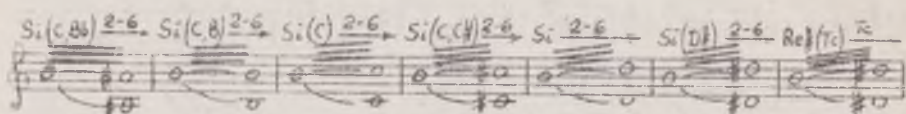
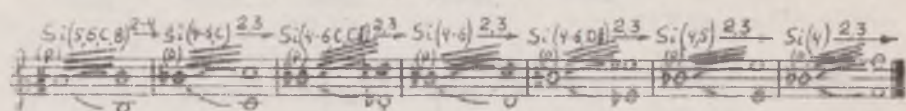
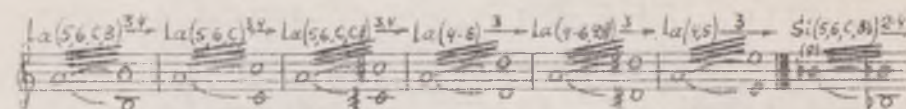
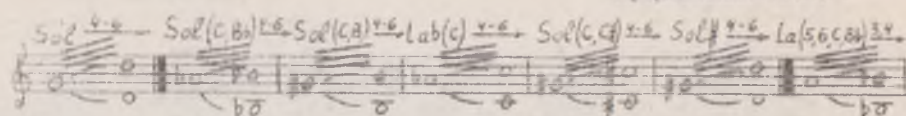
Handwritten musical score for 'Закінчення табл. 7'. The score consists of six staves of music. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Above the staves, there are handwritten labels for notes and intervals, such as 'Si C2 C3', 'Do C1 C2', 'Do C3', 'Do C4', 'Do(4) ок. 1, 2', 'Do(5) ок. 1, 2', 'Sol(7, 7) ок. 1, 2', 'Do(6) ок. 1, 2', 'Do(4) ок. 1, 2', 'Do(5) ок. 1, 2', 'Do(3, 4) ок. 1, 2', 'Do(6) ок. 1, 2', 'Sol(ок. C) C1 Do(ок. 1, 2) \*', 'Do(6) ок. 1, 2', 'Reb(Tc) ок. 1', and 'Ta'. The music is written in a style that suggests a tremolo or rapid oscillation between notes, with some notes marked with '8' or '8-'. The score ends with a double bar line.

Таблиця 8

Аплікатура тремоло гармонічних інтервалів

Handwritten musical score for 'Аплікатура тремоло гармонічних інтервалів'. The score consists of two staves of music. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Above the staves, there are handwritten labels for notes and intervals, such as 'Mi(C, B) 6', 'Mi(C, B) 6', 'Mi(C) 6', 'Fa(C, B) 5, 6', 'Fa(C, B) 5, 6', 'Fa(C) 5, 6', 'Sol(с, B) 4, 5', 'Fa(с, B) 4, 5', 'Fa(с, B) 4, 5', 'Sol(с) 4-6, B', 'Sol(с) 4-6, B', 'Sol(с) 4-6', and 'Sol(с) 4-6, B'. The music is written in a style that suggests a tremolo or rapid oscillation between notes, with some notes marked with '6' or '5, 6'. The score ends with a double bar line.

Продолжение табл. 6



Закінчення табл. 8

The image displays four staves of musical notation for saxophone fingering exercises. The notation includes notes with stems and flags, and various fingering numbers (1-2, 3-4, 5-6, etc.) written above the notes. The exercises are organized into four horizontal lines, each containing six measures. The notes and fingerings are as follows:

- Staff 1:**
  - Measure 1: D $\sharp$  (3-6 D $\sharp$ )<sup>1,2</sup>
  - Measure 2: D $\sharp$  (3-5)<sup>1,2</sup>
  - Measure 3: Re (3,4)<sup>1,2</sup>
  - Measure 4: Re (3-5, 6)<sup>1,2</sup>
  - Measure 5: D $\sharp$  (3,4)<sup>1,2</sup>
  - Measure 6: D $\sharp$  (ok)<sup>1,2</sup>
- Staff 2:**
  - Measure 1: D $\sharp$  (3-6 D $\sharp$ )<sup>1,2</sup>
  - Measure 2: D $\sharp$  (3-5)<sup>1,2</sup>
  - Measure 3: Re D $\sharp$
  - Measure 4: Re 6
  - Measure 5: Re 6
  - Measure 6: Re 5,6
- Staff 3:**
  - Measure 1: Re 4,5
  - Measure 2: Re 4,5
  - Measure 3: Re 4-6
  - Measure 4: Re 4-6
  - Measure 5: Re (6 $\sharp$ ) 4-6
  - Measure 6: Re (6 $\sharp$ ) 4-6
- Staff 4:**
  - Measure 1: Re $\sharp$  6
  - Measure 2: Mi $\flat$  5
  - Measure 3: Re $\sharp$  4
  - Measure 4: Mi $\flat$  4-6
  - Measure 5: Re $\sharp$  (6 $\sharp$ ) 4-6
  - Measure 6: Re $\sharp$  3,4

6, 7. Аплікатура звуків чвертьтонової системи, співзвуч та акордів. Композитори ХХ століття у своїх творах для саксофона іноді використовують звуки чвертьтонової системи, співзвуччя та акорди.

Конструкція саксофона дозволяє зіграти майже всі звуки чвертьтонової системи, використовуючи комбіновану аплікатуру. Деякі звуки можуть мати декілька аплікатурних варіантів, розташованих у аплікатурній таблиці в пріоритетній послідовності зліва направо.

Сучасні засоби нотації звуків чвертьтонової системи містять 14 варіантів для підвищення або зниження звуку на 1/4 тону, а 10 варіантів для підвищення або зниження звуку на 3/4 тону. Автори у своїх творах завжди розшифровують значення обраних засобів нотації цих звуків. Зустрічаються твори, у яких автори навмисно не використовують нотації підвищення або зниження на 3/4 тону, використовуючи енгармонізм таких звуків.

Виконання звуків чвертьтонової системи, співзвуч та акордів потребує від виконавця професійної підготовки та досконалого, розвиненого музичного слуху.

Гра звуків чвертьтонової системи здебільшого не потребує змін активності амбушура у використанні аплікатури відповідної інтонації. Вибір аплікатури звуку чвертьтонової системи треба здійснювати за допомогою слухового контролю, порівнюючи цей звук з двома близькими звуками хроматичного звукоряду, враховуючи технічну доцільність.

Конструктивні відміни саксофонів залежно від фірми, моделі та стану можуть стати причиною інтонаційної невідповідності деяких звуків чвертьтонової системи. Виконавець повинен знайти прийнятну аплікатуру, використовуючи й власні варіанти її змінення, пристосовуючись до можливостей даної конструкції інструменту.

Деякі звуки чвертьтонової системи можуть мати зниження або підвищення приблизно на  $1/3$  півтона, трохи не досягаючи висоти, що відповідає чвертьтонові у заниженій інтонації та навпаки - у підвищеній. У такому разі треба скоригувати інтонацію цього звуку за допомогою амбушуру.

У аплікатурній таблиці звуків чвертьтонової системи використано спосіб нотації цих звуків, що найчастіше зустрічається у літературі для саксофона, у якому підвищення на  $1/4$  тону має позначення -  $\sharp$ , на  $3/4$  тону -  $\sharp\sharp$ , зниження на  $1/4$  тону -  $\flat$ , на  $3/4$  тону -  $\flat\flat$ .

На саксофоні неможливо знайти аплікатурне змінення для звуків: 1/ В  $\flat$  / А  $\sharp\sharp$  / малої октави; 2/ С  $\flat^1$  / В  $\flat$  малої октави; 3/ D  $\flat^1$  / С  $\sharp\sharp^1$ ; 4/ Е  $\flat^1$  / D  $\sharp\sharp^1$ ; 5/ А  $\flat^1$  / G  $\flat^1$ ; 6/ А  $\flat^2$  / G  $\flat^2$ . Проте, їх можна зіграти, коригуючи інтонацію за допомогою амбушуру. П'ятий і шостий звуки можна зіграти за допомогою обмеження висоти відкривання клапана G  $\sharp$  вказівним пальцем правої руки, заздалегідь визначивши його місцезнаходження біля вищезгаданого клапана, що відкривається.

Характер звучання акордів є своєрідним. Часто спостерігаються окремі, симетрично тремолуючі звуки, з тотожньою тривалістю коданого у незмінній частоті, які чергуються у швидкому темпі й нагадують хрипіння, клокотіння. Тому класифікувати такі акорди за звуковим складом досить важко. Тут можуть з'являтися ноти з



нетемперованим строем. Окремі звуки зазнають змін за інтонацією та динамікою.

У виконанні співзвуч та акордів використовується комбінована аплікатура, в якій майже завжди залишаються незакритими, в оточенні закритих, один чи два відтвіри інструменту. У використанні такої аплікатури відтворити акорд значно легше, тому що виникають додаткові акустичні умови для змінення форми тих частин повітряного стовпа, що зазнають коливання. Як наслідок починає коливатися не одна частина повітряного стовпа, а дві, три або більше, що й визначає співзвуччя з двох, трьох та більше нот. Звуки, що входять до складу співзвуччя чи акорду, у звуковисотному відношенні дуже близькі до обертонів, які можна зіграти за аплікатурою, що відповідає такому співзвуччю або акорду.

Додаткові акустичні умови, що виникають у комбінованій аплікатурі, сприяють не лише утворенню співзвуччя або акорду, а й мають вплив на частотну характеристику обертонів, утворюючи більш складний - негармонічний ряд призвуків. Контролюючи інтонацію нот у акорді, її можна змінити на одній чи декількох нотах у фізично можливих межах, у рамках акустичних умов, наданих конкретною конструкцією інструменту. Тому не завжди вдається отримати звучання нот, що відповідають акорду. Окремі звуки можуть змінювати інтонацію максимально, в межах до 1,25 тону. Поява у акордах інтервала секунди, який відсутній на початку ряду обертонів, гіпотетично може пояснюватися впливом коливань тих частин повітряного стовпа, що розташовані поряд й мають коливатися. Сегменти цих частин повітряного стовпа, що коливаються, займаючи загальний простір, утворюють нові акустичні умови, що в змозі несуттєво впливати на інтонацію цих звуків, утворювати новий звук й спричинити їх симетричне тремоловання.

Виконання співзвуч та акордів на саксофоні не є надскладним для професіонала. Проте, не всі співзвуччя чи акорди, із завжди вказаними в нотації теору аплікатурними позначеннями, є легкими для виконання.

У грі співзвуч чи акордів великого значення має вибір тростини, яка повинна бути добре підігнана та звучною для відтворення будь-якого звуку, що має художню гідність.

Відтворення співзвуччя чи акорду відбувається так само, як тремоло гармонічних інтервалів. У розщеплюванні звуку на акорд амбушур потрібно зорієнтувати за допомогою активності м'язів нижньої губи на верхній звук акорду, одночасно послаблюючи вплив амбушура на тростину, прагнучи фізіологічно "почути" нижній звук акорду. Подача повітряного потоку не повинна бути занадто активною. Але відчуття внутрішнього обсягу інструменту в слуховому контролі визначає межі активності видихуваного повітря. Розщеплювання звуку на акорд потребує, для більш тривалого його звучання, збереження визначеної активності подачі повітряного потоку та незмінності положення амбушура. Інтонаційні зміни можуть виникати у результаті змін активності впливу амбушура на тростину.

У творах для саксофона можна зустріти декілька несуттєво відрізняючись один від одного акордів, що виконуються однією аплікатурою. Нижній звук акорду може змінити свою інтонацію в межах 1,25 тону, середні та деякі верхні звуки – в межах півтону.

Співзвуччя може мати від двох до п'яти й більше звуків, що виконуються однією аплікатурою. Найвища кваліфікація виконання дозволить відтворити більшу кількість звуків.

Октавний клапан у грі співзвуч та акордів часто не використовується. Його запровадження завжди вказано в аплікатурному позначенні.

Практика використання звуків чвертьтонової системи, а також виконання співзвуч та акордів на саксофоні у сучасній оркестровій грі не застосовується.

В аплікатурній таблиці співзвуч та акордів використано аплікатури, що зустрічаються в літературі для саксофона альтата тенора<sup>8</sup>.

Аплікатура звуків чвертьтонової системи

The image displays three rows of musical notation and corresponding fingering diagrams for quarter tones in a quarter-tone system. Each row consists of a musical staff with notes and a grid of diagrams below it.

**Row 1:** Musical staff notes:  $\sharp 0$  ( $\flat 0$ ),  $\sharp 0$  ( $\flat 0$ ),  $\flat 0$  ( $\sharp 0$ ),  $\sharp 0$  ( $\flat 0$ ),  $\sharp 0$ .  
 Diagrams show fingerings for notes:  $B\flat$ ,  $B$ ,  $C\sharp$ ,  $F\flat$ ,  $F$ ,  $C$ ,  $B$ .

**Row 2:** Musical staff notes: ( $\flat 0$ ),  $\flat 0$ , ( $\sharp 0$ ),  $\sharp 0$  ( $\flat 0$ ),  $\flat 0$ .  
 Diagrams show fingerings for notes:  $D\sharp$ ,  $D$ ,  $C$ ,  $Ta$ ,  $Ta$ ,  $Ta$ ,  $C$ ,  $Tc$ .

**Row 3:** Musical staff notes: ( $\flat 0$ ),  $\flat 0$ , ( $\sharp 0$ ),  $\sharp 0$ .  
 Diagrams show fingerings for notes:  $Tc$ ,  $Tc$ ,  $Tc$ ,  $Tc$ ,  $C$ ,  $Tc$ ,  $Tc$ ,  $C$ ,  $C$ ,  $G\sharp$ ,  $B\flat$ ,  $G\sharp$ .

Продовження табл. 9

The diagram illustrates guitar chord fingerings for various chords across three systems. Each system includes chord diagrams, a musical staff with a key signature and time signature, and a guitar neck diagram with fret numbers.

**System 1:**

- Chord diagrams:  $C_1$ ,  $C_1$ ,  $C_2$ ,  $C_2$ ,  $C_2$ ,  $B$ ,  $D^{\#}$ ,  $C$ ,  $D^{\#}$ ,  $C$ .
- Staff:  $\sharp$  (1),  $\sharp$  (2),  $\sharp$  (3).
- Neck:  $\sharp$  (1),  $\sharp$  (2),  $\sharp$  (3).

**System 2:**

- Chord diagrams:  $B$ ,  $C_2$ ,  $C_3$ ,  $C_5$ ,  $C_5$ ,  $C_5$ ,  $C_5$ ,  $Bb$ ,  $C$ ,  $D^{\#}$ .
- Staff:  $\sharp$  (1),  $\sharp$  (2),  $\sharp$  (3),  $\sharp$  (4).
- Neck:  $\sharp$  (1),  $\sharp$  (2),  $\sharp$  (3),  $\sharp$  (4).

**System 3:**

- Chord diagrams:  $D^{\#}$ ,  $C$ ,  $B$ ,  $Bb$ ,  $C$ ,  $C$ ,  $C$ ,  $C$ ,  $Ta$ ,  $Ta$ .
- Staff:  $\sharp$  (1),  $\sharp$  (2),  $\sharp$  (3).
- Neck:  $\sharp$  (1),  $\sharp$  (2),  $\sharp$  (3).

**System 4:**

- Chord diagrams:  $Tc$ ,  $Tc$ ,  $Tc$ ,  $Tc$ ,  $C$ ,  $Tc$ ,  $Tc$ ,  $C_1$ ,  $C_1$ ,  $G^{\#}$ .
- Staff:  $\sharp$  (1),  $\sharp$  (2),  $\sharp$  (3).
- Neck:  $\sharp$  (1),  $\sharp$  (2),  $\sharp$  (3).

Закінчення табл.

$\#_0$

( $\flat_0$ )

$\#_0$

( $\flat_0$ )

$\#_1$  ( $\flat_1$ )

$\#_1$  ( $\flat_1$ )

$\#_1$  ( $\flat_1$ )

$\#_1$  ( $\flat_1$ )

8

$\#_2$  ( $\flat_2$ )  $\#_2$  ( $\flat_2$ )  $\#_2$  ( $\flat_2$ )  $\#_2$  ( $\flat_2$ )  $\#_2$  ( $\flat_2$ )  $\#_2$  ( $\flat_2$ )

Аплікатура співзвуч та акордів

The musical score consists of five staves, each representing a different fingering or voicing for chords and a melodic line. Above each staff, there are two chord diagrams: one for  $B^b$  (B-flat major) and one for C (C major).

- Staff 1:** Chord diagrams for  $B^b$  and C. Melodic line in G major with an 8-measure phrase.
- Staff 2:** Chord diagrams for  $B^b$  and C. Melodic line in G major with an 8-measure phrase.
- Staff 3:** Chord diagrams for B (B major) and C. Melodic line in G major with an 8-measure phrase.
- Staff 4:** Chord diagrams for  $B^b$  and C. Melodic line in G major with an 8-measure phrase.
- Staff 5:** Chord diagrams for C and  $B^b$ . Melodic line in G major with an 8-measure phrase, followed by a 3-measure phrase.

The page number "62" is located at the bottom center of the page.

The image displays a musical score for guitar, consisting of six systems of notation. Each system includes a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and a corresponding guitar tablature staff. The tablature uses numbers 0-6 to indicate fret positions and includes symbols for natural harmonics (marked with 'н') and bends (marked with 'b'). Above the tablature, chord diagrams are shown as vertical stacks of dots on a six-line staff, with letters C, B, and Bb indicating the chord names. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Some notes are marked with 'ок' (ok), likely indicating a specific technique or a correction. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain a '7' with a dashed line, possibly indicating a barre or a specific fretting technique. The overall layout is clean and professional, typical of a published guitar method book.

The image shows four staves of handwritten musical notation, likely guitar tablature. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Above each staff, there are diagrams of a guitar fretboard showing fingerings for specific chords. The notation includes notes with stems and flags, and some notes have numbers above them indicating fret positions. The first staff has a key signature change to one flat (Bb) in the second measure. The second staff has a key signature change to two sharps (D#) in the second measure. The third staff has a key signature change to one flat (Bb) in the second measure. The fourth staff has a key signature change to one sharp (F#) in the second measure. The notation is written in a cursive, handwritten style.



НОТНІ ПРИКЛАДИ

Може бути зіграною будь-яка нота хроматичного звукоряду в межах указанного інтервалу.

Приклади № 1-4 можуть бути зіграні октавою вище.

а) Т<sub>f</sub> б) Т<sub>f</sub> в) Т<sub>f</sub> г) Т<sub>f</sub> д) 5

а) Т<sub>c</sub> б) Т<sub>c</sub> в) 2 г) Т<sub>c</sub> д) 5 а) Т<sub>c</sub> 1/5 б) 2 Т<sub>a</sub> в) 2 Р

а) Т<sub>a</sub> б) Т<sub>a</sub> 2 в) Т<sub>a</sub> г) Т<sub>a</sub> д) 1/5 е) 2 в) 2 ж) 1/4 з) 3

а) 1/5 б) 1/5 в) 2 г) 1/2 д) 2

повторювати декілька разів

і т.д.

Нотні приклади № 5-13 транспонуйте в інші тональності

і т.д.

і т.д.

і т.д.

## Примітки

<sup>1</sup> Londeix J.-M. *Saxophon Spielend Leicht*. - Paris: Edition Henri Lemoine, Copyright 1964, 1976 für Teil I, 1966, 1974 für Teil II. Blasmusikverlag Fritz Schulz D-7800 Freiburg Tiengen 1978. - Für Teil I, II - 88 p., für Teil III, IV - 83 p.

<sup>2</sup> Yellin P. *Improvising Rock Sax. Music for Millions series*. - New York, Consolidated Music Publishers, 1978, Volume 72. - 80 p.

<sup>3</sup> Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред. Г.В.Келдыш. - М., 1991. - С. 389.

<sup>4</sup> a) Aebersold J. *Jazz Aids*. - Printed in U.S.A., Copyright 1982. - 47 p.

б) Yellin P. *Improvising Rock Sax* - New York. Consolidated Music Publishers, 1978, Volume 72. - 80 p.

в) Иванов В. Об использовании рациональной аппликатуры при игре на саксофоне // В помощь военному дирижеру. - М., 1983. - Вып. 22. - С. 112-156.

г) Иванов В. Основы индивидуальной техники саксофониста. - М., 1993.

д) Михайлов Л. Школа игры на саксофоне. - М., 1976, клавир. - 68 с.

<sup>5</sup> a) Teal L. *The Art of Saxophone Playing*. - Summy-Birchard Music Princeton, New Jersey, 1963. - 119 p.

б) Иванов В. Об использовании рациональной аппликатуры при игре на саксофоне // В помощь военному дирижеру. - М., 1983. - Вып. 22. - С. 112-156.

<sup>6</sup> В інструментів фірми "Selmer" клапан "C#" при його натисканні буде відкриватися, якщо не нажати клапан "B" або "Bb".

<sup>7</sup> Пьесы советских композиторов для саксофона и фортепиано / Сост. Л.Н.Михайлов. - М., 1982. - Вып. 2, партия саксофона. - С. 5

8 а/ Альбом саксофониста / Сост. М.К. Шапошникова. - М., 1989. - Вып. 1, партия саксофона. - С. 26-32.

б/ Пьесы советских композиторов для саксофона и фортепиано / Сост. Л.Н. Михайлов. - М., 1982. - Вып. 2, партия саксофона. - С. 4-5.

в/ Пьесы советских композиторов для саксофона и фортепиано / Сост. и ред. М.К. Шапошникова. - М., 1986. - Вып. 4, партия саксофона альты. - С. 7-9, партия саксофона тенора. - С. 2-8

г/ *Bloch A. Nuty na saksofon altowy. Seria utworow solistycznych. Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autarskiej, 1981. - 10p.*

#### СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Альбом саксофониста / Сост. М.К. Шапошникова. - М., 1989. - Вып. 1. - 38 с., партия саксофона. - 32 с.

2. Иванов В. 24 этюда для саксофона. - М., 1990. - 54 с.

3. Иванов В. 26 технических этюдов для саксофона. - М., 1991. - 62 с.

4. Иванов В. Об использовании рациональной аппликатуры при игре на саксофоне / В помощь военному дирижеру. - М., 1983. - Вып. 22. - С. 112-156.

5. Иванов В. Основы индивидуальной техники саксофониста. - М., 1993. - 55 с.

6. Киселев В. 150 американских джазовых тем. - М., 1994. - Вып. 1. - III с.

7. Леви В. Охота за мыслью. - М., 1967. - 336 с.

8. Мастера импровизации: Клиффорд Браун / "Вечный джаз". - Голливуд, 1964. / - Есаков М.М. Предисловие, нотация, обработка, составление, 1994. - Вып. 4. - 16 с.

9. Мастера импровизации: Чарли Паркер / "Рибоперы Паркера". - Нью-Йорк, 1945. / - Есаков М.М. Предисловие, нотация, обработка, Составление, 1994. - Вып. 3. - 16 с.

10. Михайлов Л. Школа игры на саксофоне. - М., 1975. - Клавир. - 68 с.

11. Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред. Г.В. Келдыш. - М., 1991. - 672 с.

12. Панов Н. Работа над гаммами и арпеджио в специальном классе саксофона: Метод, разработка для эстрадных отд. муз. училищ и вузов. - М., 1987. - 19 с.

13. Пьесы советских композиторов для саксофона и фортепиано / Сост. Л.Н. Михайлов. - М., 1982. - Вып. 2. - 68 с., партия саксофона. - 38 с.

14. Пьесы советских композиторов для саксофона и фортепиано / Сост. и ред. М.К. Шапошникова. - М., 1986. - Вып. 4. - 52 с., партия саксофона альты. - 12 с., партия саксофона тенора. - 8 с.

15. Ривцун А. 150 упражнений для саксофона. - М., 1965. - 32 с.

16. Ривцун А. Школа игры на саксофоне. - М., 1965. - 151 с.

17. Ривцун А. Школа игры на саксофоне. - М., 1968. - Ч. 2. - 100 с.

18. Рикер Р. Пентатоника в джазовой импровизации / Переклад на русский язык, самиздат/. - Нью-Йорк, 1976. - 80 с.

19. Саульский Ю., Чугунов Ю. Мелодии советского джаза. - М., 1987. - 95 с.

20. Сборник избранных этюдов для саксофона / Сост. и ред. Е. Андреев. - М., 1976. - 67 с.

21. Симоненко В. Мелодии джаза: Антология. - 4-е изд. - К., 1984. - 319 с.

22. Чугунов Ю. Двенадцать этюдов для саксофона и баса / фортепиано, контрабаса или бас-гитары/. - М., 1980. - 40 с.

23. Шапошникова М. Гаммы, этюды и упражнения для саксофона. I - 3 годы обучения. - М., 1986. - 64 с.

24. Шапошникова М. Хрестоматия для саксофона. Гаммы, этюды, упражнения. 4 - 6 годы обучения. - М., 1991. - 128 с.

25. *Aebersold J. A New Approach to Jazz Improvisation. Revised fifth Edition. - Printed in U.S.A., Copyright 1979, Volume 1. - 40p., Supplement Volume 1. - 32p.*

26. *Aebersold J. Benny Golson. Eight Jazz Classics. A New Approach to Jazz Improvisation. - Printed in U.S.A., Copyright 1979, Volume 14. - 40p.*

27. *Aebersold J. Body & Soul. 17 Jazz Classics Melodies, Chords, Lyrics (sheet music style). A New Approach to Jazz Improvisation. - Printed in U.S.A., Copyright 1987, Volume 41. 82p.*

28. Aebersold J. Bossa Novas. A New Approach to Jazz Improvisation. - Printed in U.S.A., Copyright 1984, Volume 31 - 44 p.
29. Aebersold J. Duke Ellington. A New Approach to Jazz Improvisation. - Printed in U.S.A., Copyright 1978, Volume 12 - 56 p.
30. Aebersold J. Grovin High. A New Approach to Jazz Improvisation. - Printed in U.S.A., Copyright 1988, Volume 43 - 51 p.
31. Aebersold J. Herbie Hancock. A New Approach to Jazz Improvisation. - Printed in U.S.A., Copyright 1974, Volume 11 - 40 p.
32. Aebersold J. Jazz Aids. - Printed in U.S.A., Copyright 1982. - 47 p.
33. Aebersold J. Night And Day. Melodies, Chords, Lyrics A New Approach to Jazz Improvisation. - Printed in U.S.A., Copyright 1991. - 75 p.
34. Aebersold J. Nothin' But Blues. Jazz and Rock. A New Approach to Jazz Improvisation. - Printed in U.S.A., Copyright 1971, Volume 2. - 29 p.
35. Aebersold J. 'Round Midnight. Timeless Jazz Classics. Melodies, Chords, Lyrics: A New Approach to Jazz Improvisation. - Printed in U.S.A., Copyright 1987, Volume 40 - 80 p.
36. Aebersold J. The II - V<sub>7</sub> - I Progression. A New Approach to Jazz Improvisation. - Printed in U.S.A., Copyright 1974, Volume 3. - 32 p., Supplement Vol. 3. - 16 p.
37. Aebersold J. Time to play Music! Jazz and Rock. A New Approach to Jazz Improvisation. - Printed in U.S.A., Copyright 1975, Volume 5. - 33 p.
38. Applebaum S. How to Improvise. - Printed in U.S.A., Copyright 1954. - 32 p.
39. Bloch A. Nuty - na saksofon allowy seria utworow solistycznych. Wydawnictwo Muzyczne Agencji Autorstwa, 1981. - 10 p.
40. Brown J, Charleson B. Front Line Sax Solos Transcribed for Eb and Bb Saxophone with accompaniment Guide from the Original Recordings and Performances First Published - Printed in U.S.A., Chappell & Company Limited 1979. Part Saxophone - 67 p, Accompaniment Guide - 47 p.

41. Cohen J. Improvising Jazz - Printed in U.S.A. Copyright 1947-48p. (nepovaz na por. nedy N. Depennval).
42. Carter J., Casale J., Campbell G., Greene J. Patterns for Jazz. Third Edition. - Printed in U.S.A. Studio Publications Recordings, 1970. - 178p.
43. Feist L. Play Saxophone Like "Nononkell" Adlerbey, for E♭ Alto Saxophone with piano accompaniment. - Printed in U.S.A. Robbins Music Corporation, Copyright 1942. - 32p.
44. Boldsen M.H. Charlie Parker Omnibook. Transcribed Exactly from His Recorded solos. For E Flat Instruments. - Atlantic Music Corp., 1978. - 143p.
45. Gray J. Blues Improvisation. - Printed in U.S.A. Published by: Mitchell Madison, Inc. Washington, 1957. - 31p.
46. Hujda V. Škola na Saxofon - Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976. - 144 ark.
47. Hujda V. Kľúčik etud i ukorov jazovych na saxofon - Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. - 48 ark.
48. Harper P. Saxofoniskola. - Editio Musica Budapest, Copyright 1963. - 60p.
49. Holcombe B. 32 Intermediate Jazz etudes for Alto Sax. - Musicians Publications, Copyright 1968. - 21p.
50. Krusiina B. Škola Jazovoho Rytmu a Frazovani pro Trubku (Saxofon, Klarinet). - Praha, Editio Scipraphon, 1972. - 40p.
51. Krutička S. Škola hry na Saxofon - Praha, Editio Scipraphon, 1985. - 140p.
52. Konitz L. Jazz Lines (Alto Sax). - Printed in U.S.A. Published William M. Bauer, Incorporated, Copyright 1958. - 44p.
53. Kuzmich J. Back Strk. Instrumental Jazz Instruction. Techniques for Developing a Successful School Jazz Program. - Alfred Publishing Co. Inc. Los Angeles, 1934. 1939. - 263p.
54. Synaston T. Phil Woods Improvised Saxophones Sides. Transcribed & Edited Columbia Records Publications, Copyright 1981. - 50p.

55. Lebellier R. Methode Nouvelle pour tous les Saxophones. Printed in France: Editions Robert Martin, Copyright 1965. - 123p.
56. Londeix J.-M. Exercices Mechaniques pour tous les Saxophones. - Printed in France, Paris, Henri Lemoine & Cie Editeurs 1961. - 12p.
57. Londeix J.-M. Games et Modes pour Saxophone Paris, Alphonse Leduc, 1970. 21p.
58. Londeix J.-M. Saxophon Spielend Leicht. - Paris Edition Henri Lemoine, Copyright 1969, 1976 für Teil I, 1968, 1974 für Teil II. Blasmusikverlag Fritz Schulte D-7800 Freiburg - Tiengen 1978 für Teil I, II. - 88p., für Teil II, IV. - 83p.
59. Mehegan J. Jazz Improvisation. Tonal and Rhythmic Principles. - New York, Watson. Duplel Publications 1960. - 200p.
60. Mehegan J. Jazz Improvisation. Jazz Rhythm Principles. - New York, Watson. Duplel Publications Inc 1962. Volume 2. - 137p. (nepovaz na por. nedy O. Prug mava. - 250.)
61. Mule M. Enseignement du Saxophone - Paris Alphonse Leduc, 1950. - 32p.
62. Nach E. Jazz Solos for Saxophone Kordel's Greatest 20 Transcribed. - Printed in U.S.A., New York 1978. - 45p.
63. Nelson O. Patterns for Improvisation. - Printed in U.S.A. Nelson Music Company, 1966. - 58p.
64. Niehaus L. Basic Jazz Conception for Saxophone 12 Jazz Exercises, 10 Jazz Tunes. - Printed in U.S.A. Published by: Try Publishing Company Hollywood, California, Copyright 1966, Volume 1. - 24p.
65. Niehaus L. Basic Jazz Conception for Saxophone 20 Jazz Exercises, 25 Jazz Etudes. - Printed in U.S.A. Published by: Try Publishing Company, Hollywood, California, 1968, Volume 2. - 47p.

56. Niehaus L. Basic Jazz Conception for Saxophone.  
20 Jazz Etudes - Printed in U.S.A., Published By: Try  
Publishing Company Hollywood, California, 1970. - 41 p.
57. Niehaus L. Dexter Gordon Jazz Saxophone Solos  
Transcriptions from the Original Recordings - Hollywood.  
Almo Publications, Copyright 1979. - 64 p.
58. Russel G. The Lydian Chromatic Concept of Tonal  
Organization for Improvisation "Modern Jazz Method".  
New-York, Gwin Published Russ. - Hix Music Co. 1959. - 60 p.
59. Schiff R.S. Charlie Parker A Jazz Master.  
7 Solos Transcribed from "The Birds" Recordings. For  
Bb and C Instruments with Piano Accompaniment. -  
New-York, MCA Music Copyright 1961. - Part Sax. - 12 p.  
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. - 25 p.
70. Searl L. Saxophone styles 20 duets for  
Alto and Tenor Saxophone - Printed in Germany,  
B. Schott's Söhne, Mainz 1987. Part Alto Sax. - 24 p.,  
Part Tenor Sax. - 22 p.
71. Teal L. The Art of Saxophone playing - New  
Jersey, Summy Birchard Music Princeton 1963 - 119 p  
(переклад на рос. мову Д. Волкова).
72. Yellin P. Improvising Rock Sax. Music for  
Millions series - New-York, Consolidated Music Publishers  
1978 Volume 72 - 80 p. (переклад на рос. мову Д. Дано).

#### ЗМІСТ

Розділ I. Робота над технічним матеріалом	
класі саксофона . . . . .	3
Розділ II. Алікатура саксофоніста . . . . .	23
Список рекомендованої літератури . . . . .	67