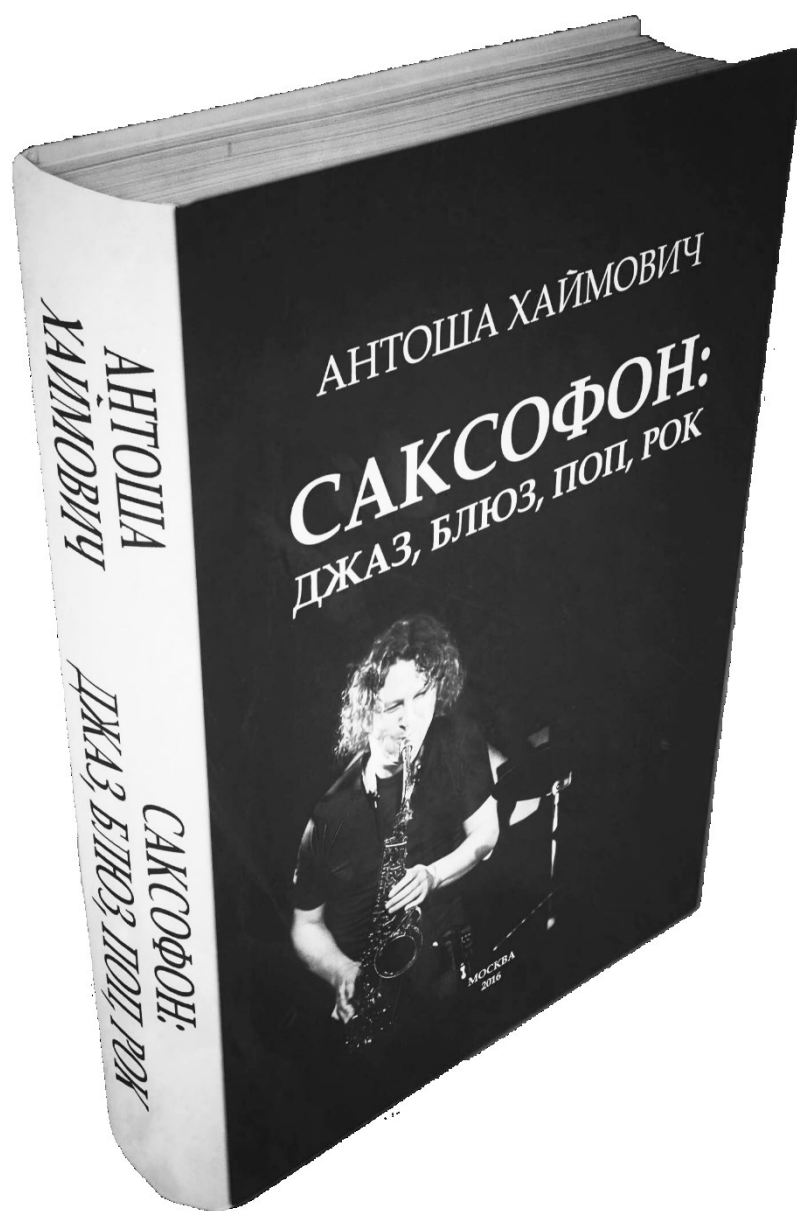

АНТОША ХАЙМОВИЧ



САКСОФОН:
ДЖАЗ, БЛЮЗ, ПОП, РОК

МОСКВА
2016

Книга о том, что такое Музыка и как в неё играть. Представляет из себя своеобразный справочник с данными в сжатой форме научно-популярными ответами на широкий круг вопросов не только начинающих, но также продолжающих и не определившихся. Адресована в первую очередь эстрадно-джазовым саксофонистам, однако будет полезна и исполнителям на других музыкальных инструментах, а так же преподавателям.

Антоша Хаймович — профессиональный музыкант, методист, педагог. Родился 28 июня 1975 года в городе Куйбышеве (СССР). С 2008 года живёт и трудится в Москве.



ОГЛАВЛЕНИЕ

ЧАСТЬ I • ЧТО ТАКОЕ МУЗЫКА, И КАК В НЕЁ ИГРАТЬ

Глава 1 • Рождение Музыки (сказка)	6
Глава 2 • Желание, Мотивация, Игра	7
Глава 3 • Формула успеха	9

ЧАСТЬ II • С ЧЕГО НАЧАТЬ?

Глава 4 • Первый шаг	11
Глава 5 • Выбор и приобретение саксофона	12
Глава 6 • Мундштук	16
Глава 7 • Трости	19
Глава 8 • Гайтан	21
Глава 9 • Кофр	22
Глава 10 • Сборка и разборка саксофона	23

ЧАСТЬ III • ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АППАРАТ САКСОФОНИСТА

Глава 11 • Важнейшие навыки	27
Глава 12 • Здоровье	28
Глава 13 • Положение саксофона, рук и корпуса саксофониста	28
Глава 14 • Дыхание	29
Глава 15 • Губы	32
Глава 16 • Язык	35
Глава 17 • Техника пальцев	36
Глава 18 • Проблемные ноты на саксофоне	38
Глава 19 • Комплекс ежедневных упражнений на звук	39
Глава 20 • Вибрато	48
Глава 21 • Субтон	52
Глава 22 • Гроул	54
Глава 23 • Глиссандо	55
Глава 24 • Обертоны и многозвучия	62
Глава 25 • Настройка саксофона	68

ЧАСТЬ IV • НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Глава 26 • Организация занятий	70
Глава 27 • Элементарная нотная грамота	76
Глава 28 • Порядок нот	80
Глава 29 • Аппликатура	82
Глава 30 • Ритм	92
Глава 31 • Счёт пауз и вступление	121
Глава 32 • Буквенное обозначение нот	124
Глава 33 • Транспонирование	125
Глава 34 • Хроматическая гамма	129
Глава 35 • Гаммы и Аккорды	134
Глава 36 • Импровизация	146
Глава 37 • История Современной Музыки в двух словах	149
Глава 38 • Истоки Блюза или Морфология Двух Трихордов	151
Глава 39 • Два блюзовых лада и форма Блюза	156
Глава 40 • Джазовая артикуляция и фразировка	158
Глава 41 • Украшения и спецэффекты	173
Глава 42 • «Весёлые гаммы» или Арпеджио	179
Глава 43 • Мажоро-минорная структуризация ладов	190
Глава 44 • Соответствие аккордов и ладов	197
Глава 45 • Гармонические функции аккордов	199
Глава 46 • Ступени аккордов	201
Глава 47 • Форма музыкальных произведений	238
Глава 48 • Волновая модель музыки	241

ЧАСТЬ V • ТЕХНИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ ИНСТРУМЕНТА

Глава 49 • Работа клапанов	244
Глава 50 • Компрессия мундштука	246
Глава 51 • Подмундштучная пробка и эска	246
Глава 52 • Конденсат и гигиена	248
Глава 53 • Покрытие саксофона	249

ЧАСТЬ VI • ОБРАЗОВАНИЕ, ПРОФЕССИЯ, МУЗЫКА

Глава 54 • Восприятие Музыки	251
Глава 55 • Современное Искусство	252
Глава 56 • Критика	254
Глава 57 • Обучение ребёнка музыке	256
Глава 58 • Обучение и преподаватель	258
Глава 59 • Этикет Артиста	261
Глава 60 • Понятие «Профессиональный музыкант»	264
Глава 61 • Коммерческий музыкальный коллектив	264
Глава 62 • Психология саксофониста	270
Глава 63 • Краткий перечень необходимых саксофонисту умений и навыков	273

*«Все самые большие глупости на свете делаются
с самым серьезным выражением лица.»
Барон Иероним Карл Фридрих фон Мюнхгаузен*

ЧАСТЬ I • ЧТО ТАКОЕ МУЗЫКА, И КАК В НЕЁ ИГРАТЬ

Глава 1 • Рождение Музыки (сказка)

Однажды, в древние времена, случился пасмурный день, и охотнику совсем не хотелось выходить из пещеры под проливной дождь. Он сидел, завернувшись в шкуру, возле очага и грелся, подкидывая небольшие сучки в огонь. Однако идти всё равно было надо, так как голодные дети действовали на нервы своими криками, а жена беспрерывно ворчала, и тоже этим настроения не поднимала. Глава семейства бормотал себе под нос что-то типа считалочки: «Хоть бы ты нашлася дичь, штобы было шо пажрать!», и бодро постукивал палкой по камню очага. Наконец он собрался с моральными силами и отправился на охоту. И неожиданно ему повезло! Не прошёл он и ста шагов, как столкнулся с оленем, отупевшим от бесконечного дождя. Охота была удачной, и всё семейство было сыто и счастливо.

Но вот достаточно быстро пришло время, когда запасы еды снова закончились, так как семья была очень большая и прожорливая. На улице стояла жуткая жара, и отцу семейства было лень бегать за добычей под палящим солнцем. Он тихонько постукивал палкой по стене пещеры и шептал: «Хоть бы ты нашлася дичь, штобы было шо пажрать!». И когда он всё же отправился на охоту, ему вновь повезло! Тут охотник задумался, а может это не случайность? И в следующий раз перед охотой он уже намеренно стал мычать себе под нос: «Хоть бы ты нашлася дичь, штобы было шо пажрать!» и колотить палкой по камню. И, о чудо! На этот раз ему тоже повезло!

Болтливая жена рассказала про это всем соседкам, а они в свою очередь стали заставлять своих мужей перед охотой совершать этот ритуал, и как ни странно, но у всех этот фокус работал, и удача сопровождала всегда и везде. Многим мужчинам настолько понравилось колотить палкой по камню и мычать, что они даже на охоту ходить не хотели. Жёны вновь забеспокоились. Пришлось мужчинам придумать такую хитрость, что стучать и мычать они будут по очереди, а на охоту ходить все вместе. Через некоторое время выяснилось, что удача зависит от того, кто из них дежурный стучальщик-мычальщик на этот раз, то есть у одних получалось лучше, у других несколько послабее. Постепенно стало ясно, что больше всех приносит удачу именно тот охотник, который придумал это всё первоначально.

Собрали мужчины Большой Совет и сообща решили, что постоянно стучать и мычать будет только этот самый удачливый стучальщик-мычальщик, а остальные будут охотиться и делиться частью добычи с ним. И будут звать его Великий Шаман. Так появился первый профессиональный музыкант. Его слава

не давала покоя многим мужчинам, и они тайком от жён по выходным уходили подальше в лес, и стучали и мычали для своего удовольствия. Так появились музыканты-любители. Постепенно это перестало быть секретом, ведь в этом не было ничего предосудительного. В свободное от удачной охоты время некоторые охотники стали собираться стучать и мычать совместно, а остальные мужчины и женщины стали приходить посмотреть и послушать на это весёлое действо. Так появились первые концертные выступления.

Великому Шаману стало скучновато каждый день мычать и стучать одним и тем же образом, и он стал экспериментировать, придумывать новые варианты своей замечательной считалочки. Так началась История Музыки.

А может всё было и совсем не так, например, Музыка — это дошедшие до нас отголоски знаний древних или даже инопланетных цивилизаций, но есть вероятность, что всё ещё проще — Музыка продиктована человечеству движением Небесных Тел...

* * *

А теперь серьёзно. Если давать точное определение, того что из себя представляет Музыка как явление, то может получиться следующее: «Музыка — это язык, при помощи которого человек выражает свои мысли и (или) чувства.» Можно описать «что такое Музыка» многими и многими словами: «полёт Души; позитивные вибрации; красота в звуках; путь в неизведанное; дрын-дрын; источник радости мудрых людей; фантазия; крик души и биение сердец в едином ритме; улада слуха; стенография чувств» и тому подобное, однако это будет скорее описание ощущений получаемых от Музыки, а не самой сущности явления. В музыке имеются фразы, предложения, знаки препинания, междометия, предлоги и другие части речи, а так же интонация, ударения, развитие и кульминация. В Музыке может быть глубокий смысл или полное отсутствие мысли, скрытый подтекст или явный призыв. Музыка эфемерна и загадочна, но больше всего и по строению, и по назначению напоминает именно язык, посредством которого музыкант рассказывает своим слушателям истории, приключившиеся в этом мире, или возникшие в его воображении.

Глава 2 • Желание, Мотивация, Игра

Самое главное для начала занятий на саксофоне — это ЖЕЛАНИЕ!!! Если у Вас есть сомнения типа: «Моё это или не моё?», если возникает мысль взять саксофон напрокат «чтобы попробовать», если возникает вопрос к преподавателю: «Сколько нужно уроков чтобы научиться играть?», поднимите правую руку высоко над головой, резко опустите её и громко скажите: «Да ну и фиг с этим саксофоном — не играл я на нём, и не буду играть, не больно-то и нужно!» Если же не смотря ни на какие преграды так и тянет к саксофону, можете смело браться за это увлекательнейшее занятие! У Вас однозначно всё получится!

С Музыкой, как с Литературой — «Если можешь не писать — не пиши!», собственно как и с любым другим Искусством. Чаще всего мотив побудивший Человека заниматься Музыкой не осознаётся, и это абсолютно нормально. Если Музыкант задаётся вопросом: «Зачем всё это нужно?», то скорее находит отговорки, почему он этим занимается, а вовсе не первоначальную причину. Видимые мотивы — это всего лишь побочные эффекты, хотя зачастую именно они кажутся самыми приятными: слава, деньги, признание и так далее. Первоначальная причина в том, что Музыкант — это Творческая Личность, и по-другому он просто не может, то есть непреодолимое желание создавать подталкивает его на все эти прекрасные безумства.

С самого своего рождения Человек играет в различные игры, которые с возрастом меняются и трансформируются, однако всё равно остаются Игрой. В обществе существует стереотип, согласно которому взрослый человек всенепременно должен быть чрезвычайно серьёзен, рассудителен и заниматься только «полезными» делами, поэтому многие игры приобретают такой чопорный и зачастую

нелепый вид. Разве «нормально» смотрится более двадцати бегающих по полю взрослых здоровенных мужиков пинающих пузырь из кожи накаченный воздухом? Ещё забавнее выглядят те несколько тысяч людей, которые приходят посмотреть, как они это делают. Ну и видимо совсем «чокнутые» многие миллионы по всему Миру наблюдающие за всем этим «безумным» действием, неотрывно смотрящие на экраны телевизоров у себя дома и даже в гостях.

Не стоит бояться признаться хотя бы самому себе, что Вы любите играть. Игра привносит в нашу жизнь интерес и желание развиваться, для того чтобы посмотреть что же находится там, за гранью, на следующем уровне. Бесконечно счастливы люди превратившие свою любимую игру в основное дело своей жизни, но при этом не позволяющее стать игре рутиной. Для того чтобы Игра стала приносить Вам доход достаточный для жизнеобеспечения и приобретения новых игрушек, нужно играть настолько хорошо, чтобы у Вас появились зрители, готовые заплатить достаточную сумму, позволяющую сделать эту любимую Игру основным и главным занятием жизни. Существуют игры в которые играют серьёзные люди с серьёзными лицами — очевидно, что это принято в правилах этих игр, ну и разумеется есть такие игры, где вполне можно себе позволить подуракавалять и похахатать.

Музыкальные занятия — это время которое человек может потратить на себя любимого. В детстве люди в основном заняты собой, то есть совершенно естественно происходит саморазвитие, самообучение, и конечно же ребёнок думает в первую очередь о своих личных интересах и желаниях. Постепенно с возрастом, общественная, личная и семейная жизнь заставляют отодвинуть мысли о себе на задний план, таким образом человек может просто напросто потерять самого себя, и превратиться в пустое и неинтересное приложение для всех окружающих. Если человек не любит себя, то его не полюбит никто — так говорит народная мудрость. Любить себя — это не значит быть эгоистом. Любить себя — это значит заниматься своим духовным, интеллектуальным и физическим здоровьем и ростом. Наполненная личность притягивает к себе людей, стимулирует окружающих также стремиться к саморазвитию, что влечёт за собой положительный прогресс всего общества в целом, так как общество не какая-то абстрактная аморфная масса, а именно плодотворное сочетание образующих его индивидуумов. Во время музыкальной учёбы множество заданий требуют концентрации на своих внутренних ощущениях, то есть позволяют напомнить человеку о том как он действительно может прислушиваться к своему организму, и это уже первый шаг на пути к самому себе.

Музыкальные занятия способствуют развитию у человека многих чрезвычайно полезных качеств. Очень часто встречаются люди, которых называют «физики», со слабо развитым абстрактным мышлением и интуицией, которые всё пытаются победить через конкретное мышление, то есть с помощью определённого, конкретного понимания всех составляющих того как и что нужно делать, и считают, что это единственно верная и самая разумная тактика. С опытом освоения музыкальных знаний и умений такие люди постепенно приходят к выводу, что абстрактное мышление и интуиция, свойственные «лирикам», это вовсе не какая-то ерунда, а специфические виды мышления, причём действительно эффективные, и даже единственно возможные во многих ситуациях. Для того чтобы интеллект работал в полную силу, стоит учиться использовать в доступной степени все возможные способы мышления: и конкретное, и абстрактное, и интуицию. Кроме этого всенепременно будут развиваться такие качества как: многозадачность, умение быстро переключаться между задачами и включаться в новую задачу, умение концентрироваться, целеустремлённость и стойкость, дисциплинированность, усидчивость, воля к победе, умение анализировать, способность к запоминанию наизусть, способность выступать перед аудиторией, способность видеть и чувствовать прекрасное, более лёгкое освоение интонации и произношения при изучении иностранных языков, улучшение владения как письменной, так и устной речью родного языка, и многие другие человеческие качества, умения и навыки, которые будут чрезвычайно полезны не только для занятий музыкой, но и для всей жизни в целом.

Музыку играют — и это не просто слова, а именно концепция, подход ко всему этому действию. Не стоит думать, что Вы будете сначала долго учиться, и только потом начнёте Играть Музыку. Начинайте играть с самого первого звука, и тогда всё сразу встанет на свои места, будет бесконечно интересно и принесёт только Радость!

Глава 3 • Формула успеха

Существует миф, о том, что для занятий музыкой необходимы какие-то редкие таланты, которые даны далеко не всем. Это совсем не так! Все люди талантливы! Часто приходится слышать: «У меня нет ни слуха, ни голоса...», «Мне медведь на ухо наступил...», «У меня отсутствует чувства ритма» и тому подобное. Всё это отговорки для оправдания собственной трусости и лени. А так же навязанные окружающим обществом негативные стереотипы.

Голос есть у каждого человека, не страдающего немотой. У каждого свой, не похожий на другие, отражающий сущность именно собственной личности. Другое дело, что далеко не всегда он раскрыт, естественен, часто испорчен ложными представлениями об идеале собственного звучания. Ну и, конечно же, всегда есть простор для совершенствования, владение собственным голосом — вот что можно и нужно развивать. Даже если у Вас нет желания петь, красивый, свободный, естественный тембр голоса в разговорной речи способен сделать Вашу жизнь прекраснее.

Если Вы способны отличить вопросительную интонацию от восклицательной, одобряющий тон речи от угрожающего, это означает что слух у Вас однозначно есть. Клиническое отсутствие слуха встречается крайне редко, а вот неразвитость музыкального слуха, к сожалению, явление чрезвычайно распространённое. Начинается всё с того, что ребёнку в детстве кто-то из взрослых говорит, что он плохо поёт, и ребёнок стыдится своего пения, замолкает, становится «непоющим». Вследствие этого не происходит развитие умения петь и гораздо слабее прогрессирует музыкальный слух, соответственно возникает то, что называется «некоординация слуха и голоса». Музыкальный слух со временем в той или иной степени всё равно развивается, он появляется вследствие того, что человек слушает музыку. Как правило взрослый человек, страдающий некоординацией слуха и голоса, просто не умеет в должной степени управлять своим голосовым аппаратом, то есть он прекрасно слышит что не попадает в ноты, но не знает как с этим справиться. К счастью никогда не поздно поработать над своими слабыми сторонами, и справиться с некоординацией слуха и голоса можно в любом возрасте. Обучение на любых музыкальных инструментах развивает музыкальный слух, но самые прогрессивные результаты даёт пение. Для тренировки музыкального слуха существует специальная учебная дисциплина, которая называется Сольфеджио (итальянское Solfeggio — чтение с листа).

Музыкальный слух имеет множество видов и уровней развитости: абсолютный, относительный, мелодический, гармонический, внутренний, предслышание. Абсолютный слух — это способность точно определить и спеть ноту исключительно с помощью внутреннего эталона. Является даром природы, но по-настоящему может быть раскрыт только при занятиях музыкой. Со стороны кажется чем-то волшебным, однако в практике музыканта доставляет больше неудобств, чем даёт преимуществ. Относительный, мелодический, гармонический виды музыкального слуха — это умение определять характер взаимоотношений между нотами мелодии, между аккордами (многозвучиями), а так же их сочетаниями. Внутренний слух и предслышание — это способность представить и планировать звучание мысленно. Существует и ещё один вид — цветной слух, при котором человек воображает или видит цветовые зрительные образы, связанные с определёнными созвучиями. Это достаточно редкое явление, которым обладали, например, такие композиторы как Николай Римский-Корсаков, Александр Скрябин, Оливье Мессиаен. Кроме музыкального слуха, как умения различать и воспроизводить звуки различной высоты, всенепременно нужно развивать способность распознавать отдельные тембры (окраски) звука музыкальных инструментов и голосов, выделять их среди общего звучания, но также уметь воспринимать и всю звуковую картину в целом.

Ритм заложен в нас Природой. Пульсирует человеческое сердце, да и другие органы тела действуют периодически, циклически, в чётком порядке, продиктованном как внутренними факторами, так и внешними, включая воздействие Луны, Солнца, которые также подчиняются непоколебимым законам ритма. Мы ходим, едим, спим с определённым ритмом, и находиться вне ритмической системы просто невозможно в принципе. Музыкальное чувство ритма, так же как и музыкальный слух можно и нужно развивать. Ритм — самая главная часть организма Музыки. Одна нота и ритм могут создать целостное, наполненное смыслом, прекрасное музыкальное произведение.

Таких случаев чтобы вообще ничего не получалось я не встречал ни разу. Наличие способностей это конечно важно, но гораздо важнее желание, трудолюбие и как минимум пятнадцать минут времени посвящённого музыкальным занятиям ежедневно. Просто у кого-то раньше получается, у кого-то позже, но получается в любом случае. Самый главный талант в занятиях музыкой, так же как и в любом другом деле — трудолюбие и стремление к самосовершенствованию. При некоторых усилиях, даже человек со скромными врождёнными способностями далеко обойдёт талантливое бездельника. Как гласит древняя мудрость: «Дорогу осилит идущий!» Формула успеха проста — нужно не давать погибнуть своим талантам, и каждый день делать всё, что в Ваших силах, для движения в направлении мечты, и ни в коем случае не позволять себе отклониться от курса. «Талант + Работоспособность = Гений»

ЧАСТЬ II • С ЧЕГО НАЧАТЬ?

Глава 4 • Первый шаг

Для начала лучше всего найти опытного наставника, то есть высококвалифицированного преподавателя, и по всем вопросам консультироваться у него. Помните, что тех результатов, которых Вы сможете добиться с помощью преподавателя за год, самостоятельно достигнете лет через десять, и то не факт, так как без помощи специалиста многих ошибок избежать просто не удастся, и для оптимального прогресса требуется владение специальными методиками учебного процесса.

Где искать преподавателя? Как определить насколько компетентен преподаватель? Разумнее всего будет собрать как можно больше информации по Вашему городу — проанализировав и исключив человеческий фактор, Вы возможно будете уже у цели. В первую очередь стоит обратиться к саксофонистам-студентам музыкального училища (колледжа), института (академии), консерватории и расспросить их о преподавателях. Так же не будет лишним пообщаться с профессиональными саксофонистами-исполнителями — их можно найти в различных оркестрах или увеселительных заведениях (клубы, рестораны). Поискать информацию и в Интернете. Причём чрезвычайно важно понимать, что далеко не всегда прекрасный музыкант-исполнитель является хорошим преподавателем, так как это разные профессии, для которых требуются различные знания, умения и навыки, а так же соответствующий профессиональный опыт. Искать необходимо именно высококвалифицированного преподавателя.

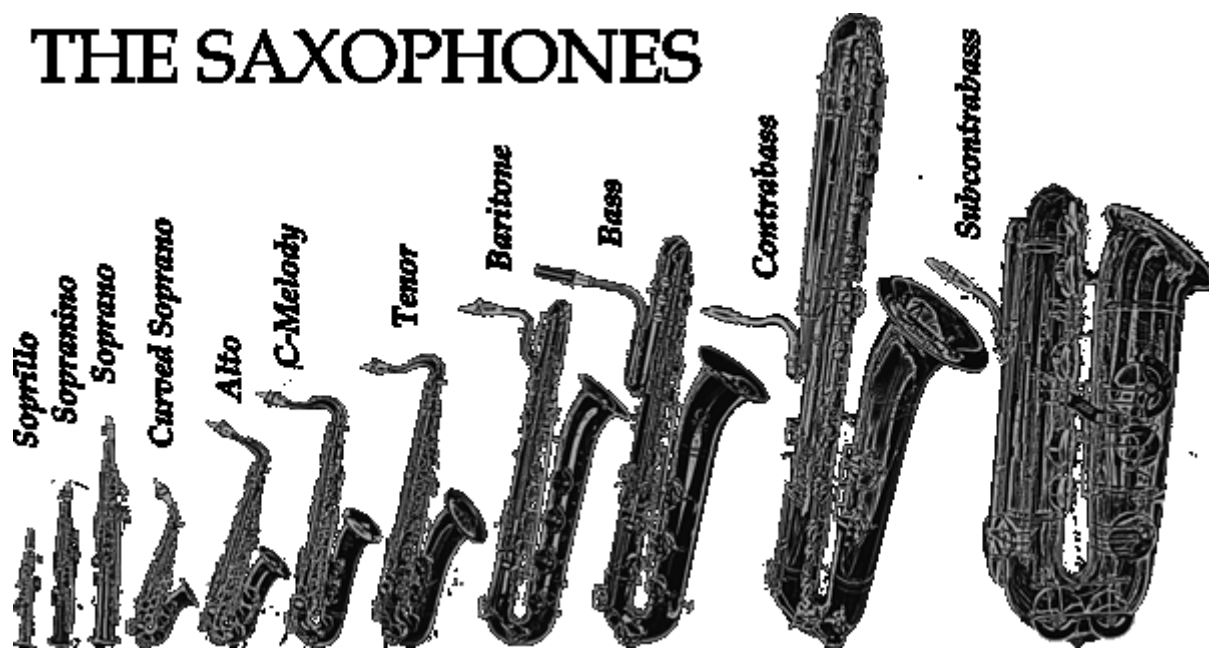
Если Вы ещё не начали своё обучение игре на саксофоне, то не стоит перед первой встречей с преподавателем пытаться "чему-нибудь немного научиться, чтобы не было стыдно показываться перед учителем", так как переучивать и переучиваться гораздо сложнее, чем начинать с нуля, с чистого листа. Лучше начать сразу правильно, минуя различные заблуждения, которые Вы сможете избежать под руководством опытного преподавателя. То что может показаться логичным и разумным непосвящённому новичку, в действительности чаще всего оказывается ошибкой, которая будет не только тормозить прогресс на начальном этапе, но так же скорее всего вырастет в огромную проблему, с которой придётся тяжело и долго бороться в дальнейшем. Собственно первый урок самый важный, так как именно на нём Вы получаете начальные и самые основополагающие знания и умения, которые являются фундаментом и с опытом должны превратиться в навыки.

Не торопитесь приобретать саксофон! Сначала найдите преподавателя, и пусть он поможет Вам с выбором инструмента, так как в этом вопросе существует немало тонкостей, которые скорее всего без объяснения опытным и беспристрастным специалистом Вам будут просто не понятны. Для консультации по вопросу выбора модели саксофона вовсе не нужна личная встреча с преподавателем, для этого вполне достаточно позвонить ему по телефону, а ещё лучше написать на почту, так будет удобнее совместно обсуждать возможные варианты, среди которых вы сможете найти подходящий. И вот как только приобретёте саксофон, так сразу же договаривайтесь с преподавателем о первом уроке!

Глава 5 • Выбор и приобретение саксофона

Итак Вы решили играть на саксофоне, и соответственно кроме желания и свободного времени для этого Вам понадобится собственно личный саксофон и некоторые необходимые аксессуары, так что следующие несколько глав посвящены именно вопросу выбора подходящего инструмента и всех необходимых дополнительных компонентов, а так же расходных материалов.

Семейство саксофонов состоит из многих видов, таких как: Soprillo, Sopranino, Soprano, Alto, C-Melody, Tenor, Baritone, Bass, Contrabass, существуют даже Subcontrabass, которые отличаются друг от друга формой, размером и соответственно тесситурой, то есть высотой звучания. Однако действительно широко распространёнными из них являются только четыре: Сопрано, Альт, Тенор и Баритон. Любую музыку можно исполнить на любом виде саксофона, но по праву самым универсальным считается альт-саксофон, который можно услышать практически во всех стилях и направлениях музыки, за исключением пожалуй R&B (Old) и Rock'n'Roll, стилях в которых традиционно звучит тенор-саксофон. В джазовых ансамблях (Jazz Combo) в дуэте с трубой как правило присутствует или альт-саксофон, или тенор-саксофон. В традиционном составе джаз-оркестра (Big Band) пять саксофонов: два альта, два тенора и баритон. В поп-музыке чаще всего можно встретить альт-саксофон. В рок-музыке в основном альт и тенор саксофоны, но так же нередко используются и баритон-саксофон, и сопрано. Принципы игры на всех видах саксофонов очень схожи, поэтому саксофонисту не слишком сложно переключиться с одного на другой, но у каждого инструмента существует и специфика, с которой разумеется придётся освоиться. Как правило основным инструментом саксофониста является Альт или Тенор, а Сопрано или Баритон дополнительные инструменты, которые используются эпизодически или при работе в оркестре, хотя разумеется бывают и исключения. Все саксофоны имеют разные характеры — и инструмент должен Вам подходить в первую очередь именно по темпераменту!



Начинают обучение с Альт или Тенор саксофона, так как для новичка освоение Сопрано или Баритона связано с несколькими дополнительными трудностями. Первые шаги саксофониста всегда связаны с управлением саксофоном губами, и только в результате долговременных занятий получается научиться управлению дыханием. Так вот из-за того что у саксофона сопрано мундштук и трость очень маленькие по размеру, взрослому человеку чрезвычайно трудно им управлять губами, так как требуется чрезвычайно большая точность. Соответственно навыков управления дыханием у начинающего ещё нет, а управлять губами очень сложно из-за размеров, поэтому начинать с саксофона-сопрано взрослому человеку не следует, иначе огромное количество времени будет потрачено впустую на борьбу с проблемами, которых не должно быть в принципе. С детьми другая ситуация, потому что размер челюстей и губ, так же мал, как размер мундштука и трости, поэтому маленьким детям первое время

вполне даже можно играть на саксофоне-сопрано, однако когда ребёнок подрастёт настолько, чтобы без особых проблем справляться с альт-саксофоном, стоит немедленно перейти на альт-саксофон. А сопрано можно будет вспомнить только через несколько лет, когда уже появятся в достаточной степени навыки управления саксофоном с помощью дыхания.

Для решения вопроса выбора, какой саксофон вам ближе по духу Альт или Тенор есть парочка способов — если у Вас есть любимый саксофонист, то и саксофон скорее всего Вам подойдёт как у него. Если же у Вас нет такого кумира, то можно в Интернете поискать видео по ключевым словам «sax alto» и «sax tenor». Лучше всего посмотреть и послушать как можно большее количество разных саксофонистов и разной музыки, и это наверняка поможет Вам определиться с выбором. Вполне возможно, что при более близком знакомстве с саксофоном Ваши вкусовые пристрастия несколько поменяются, и у Вас возникнет желание перейти например с альт-саксофона на тенор или наоборот. Это вполне можно будет сделать практически в любой момент, так как это практически не повлечёт особых трудностей в процессе обучения, а только потребует решения организационного и финансового вопросов.

Выбор марки и модели. Очень советую сначала несколько разобраться в этом вопросе: сколько людей — столько и мнений. Если для Вас не имеет значения между \$500 и \$5000, то тогда конечно можно смело поехать в ближайший хороший магазин и купить топовую модель одного из самых известных саксофонных брендов (Selmer (Paris), Yamaha, Yanagisawa). Если же Ваши средства ограничены разумными пределами, то стоит задать себе несколько вопросов:

- 1 — Новый саксофон или бывший в употреблении?
- 2 — Бюджет?
- 3 — Производитель?

Новый саксофон имеет несколько приятных свойств: покрытие саксофона в идеальном состоянии, и если его до Вас никто из кофра не доставал, он абсолютно чистый, то есть ни пылинки, из кофра исходит запах фабрики по производству саксофонов, вся механика в прекрасном состоянии, а в комплекте с саксофоном обычно идёт простой мундштук с лигатурой, стандартный гайтан, набор по уходу за саксофоном, парочка тростей и документы. Однако при покупке в магазине нового саксофона стоит сразу иметь в виду, что максимум через месяц после начала игры, необходимо чтобы саксофон прошёл повторную регулировку у мастера по ремонту саксофонов, так как новые пробковые прокладки и подушки саксофона дадут при эксплуатации усадку, и механика саксофона уже не будет работать идеально. Практически как только саксофон покидает магазин, он переходит в разряд бывших в употреблении и теряет 30-50% от изначальной цены в магазине. Если говорить о крупных знаменитых компаниях, которые в настоящее время серийно производят высококлассные саксофоны, то получится своего рода «большая тройка», первое место в которой по праву занимает Selmer (Paris), производящая сейчас три различные профессиональные модели. На втором месте YANAGISAWA (Japan), которая также производит только профессиональные модели, но различные по уровню. И конечно же YAMAHA (Japan), которая занимается производством широкого модельного ряда саксофонов от студенческих до разного уровня профессиональных.

Существует такое мнение, что «золотая эра саксофоностроения» длилась примерно 30 лет, то есть началась в середине пятидесятих годов XX столетия и закончилась в середине восьмидесятих. Если проанализировать на каких инструментах играет подавляющее большинство знаменитых саксофонистов всего мира начиная с пятидесятих годов и по настоящее время, то их выбор сам по себе подтверждает эту гипотезу, так как почти все звёзды играют на саксофонах Selmer (Paris) MARK VI, которые производились с 1954 по 1974 год. Особого внимания заслуживают старые американские саксофоны, которые были сделаны настолько качественно и продуманно, что некоторые модели и в настоящее время способны выполнять роль не только музейного экспоната, а и вполне профессионального высококлассного инструмента. Такие легендарные модели саксофонов как KING Super 20, CONN 10M, The Buescher True Tone, а так же The Martin Alto и The Martin Tenor и многие другие вызывают восхищение и своим внешним видом, и своими потрясающими звуками. При этом приходится заметить, что у них по сравнению с современными в разной степени менее удобная механика и в сочетании с современными мундштуками есть вероятность проблем с чистотой интонации.

Цены на новые саксофоны в магазинах Москвы: Selmer (Paris) от \$5000 и выше, YANAGISAWA (Japan) от \$2800, YAMAHA (Japan) от \$1500 (серия Standard производства Малайзии или Китая) и от \$2700 (серия Professional производства Японии), P.Mauriat (Taiwan) от \$1400, Trevor J. James (Taiwan) от \$850, Conn-Selmer (USA) от \$700 (производства Китая), другие саксофоны производства Китая от \$450. Цена бывших в употреблении саксофонов зависит от их технического и косметического состояния. Примерные цены на привлекательные предложения которые мне встречались: Selmer (Paris) от \$2500, YANAGISAWA (Japan) от \$1000, YAMAHA (Japan) от \$850 (производства Японии), P.Mauriat (Taiwan) от \$800, Trevor J. James (Taiwan) от \$500, Conn-Selmer (USA) от \$450 (американская торговая марка производство которой расположено в Китае), другие саксофоны производства Китая от \$200, саксофоны произведённые в Чехословакии и ГДР от \$200. Если Вам предложили дешевле, то это или «волшебный случай, который выпадает один раз на миллион» или Вы общаетесь с мошенниками — чудеса конечно бывают, но крайне редко.

Цены указаны по состоянию на начало 2012 года, однако достаточно долгое время относительно стабильны. На рынке бывших в употреблении саксофонов существуют сезонные колебания — летом, как правило, цены несколько снижаются. Некоторые магазины и большинство частных торговцев могут доставить Вам саксофон с помощью почты или транспортных компаний, поэтому цены на саксофоны в Москве могут служить ориентиром и для других регионов России и ближнего зарубежья.

Для начинающего подойдёт как супер-профессиональный Selmer (Paris) за \$7000 так и китайский «ноу нэйм» за \$250, главное чтобы он был в безупречном техническом состоянии. Помните, что и совсем недорогой инструмент может приносить Вам Радость! Если Вы сомневаетесь в своих намерениях насчёт саксофона, то единственно верное решение — купить недорогой, ликвидный инструмент. Саксофон напрокат — идея плохая, так как скорее всего он будет в неисправном техническом состоянии, и игра на нём Вас только разочарует. Если не понравится — всегда можно продать. В выборе первого саксофона лучше всего исходить из соотношения цена-качество, ну и конечно иметь в виду ликвидность инструмента. Вдруг Вам через пару месяцев захочется перейти с альты на тенор, или наоборот, или приобрести саксофон более высокого класса, или вообще перейти на балльные танцы.

Если новичок будет руководствоваться своими ощущениями от «тестирования» различных моделей саксофонов, то практически наверняка ошибётся с выбором. Причём в первую очередь из-за внешнего вида, так как непосвящённому практически всегда кажется что блеск — это самая что ни на есть красота музыкального инструмента, тем более магическое воздействие оказывает чёрное покрытие саксофона, а кнопки напоминающие по виду отшлифованные полудрагоценные камни вообще способны затмить разум почти любого страждущего начинающего саксофониста. В дальнейшем, когда студент начнёт обращать внимание на каких саксофонах играют знаменитости, он обнаружит совсем иные эстетические пристрастия, то есть облезлые, покрытые патиной старые саксофоны, и они оказываются гораздо более привлекательными чем блестящие новёхонькие безделушки. Клавиатура саксофона, то есть в первую очередь удобство рук так же не будет ясным и понятным с первого раза, для того чтобы оценить эргономику саксофона необходим некоторый опыт реальной игры на саксофоне. Да и само представление о звуке саксофона вырабатывается постепенно и с опытом. Как правило начинающим саксофонистам нравится тихое и тёмное звучание низких звуков, а высокие и яркие даже пугают, в дальнейшем же вкусовые пристрастия изменяются кардинально.

Китайские саксофоны не так плохи, как принято думать, на самом деле они бывают как совсем некачественные, которые разваливаются при первом прикосновении, так и вполне подходящие для обучения. Нужно очень внимательно осматривать инструмент перед покупкой, и если Вы заметите что-либо, что Вам не понравится, то есть какую-нибудь «некрасивость», то однозначно именно этот саксофон не покупайте, а попробуйте следующий, и возможно Вам повезёт. Однако стоит иметь в виду, что рано или поздно Вам захочется играть на более серьёзном инструменте, а при продаже нового купленного в магазине китайского саксофона Вы потеряете более половины от первоначальной стоимости.

Покупка старых «демократовских» саксофонов, очень распространённых в СССР (производства Amati (Чехословакия), B&S, Weltklang (ГДР), Luxor (Румыния)), к сожалению зачастую неудачное решение, так как подавляющее большинство таких инструментов на нынешний момент находятся далеко не в лучшем техническом состоянии, а на восстановление у хорошего Мастера по ремонту саксофонов

придётся потратить сумму больше, чем эти саксофоны стоят. Если сложить цену такого инструмента и стоимость ремонта, то получается сумма достаточная для приобретения студенческого саксофона производства Японии, причём в хорошем состоянии. Кроме всего прочего некоторые «демократовские» инструменты отличаются неудобной конструкцией механики и имеют ещё ряд недостатков. Если же Вам встретится в прекрасном техническом состоянии альт или тенор-саксофон Amati Super Classic (Czechoslovakia), а так же тенор-саксофон B&S (GDR), то за приемлемую цену (в пределах \$600) эти инструменты будут прекрасным бюджетным выбором.

При выборе первого саксофона не стоит гнаться за словом «Professional» в названии или описании модели инструмента. Профессиональная модель не лучше студенческой, они просто различные, и их конструкция рассчитана для выполнения соответствующих задач. Студенческие саксофоны несколько легче по весу, проще в интонировании и легче в извлечении звука. Разумеется начинать на дорогой профессиональной модели саксофона не плохо, однако стоит иметь в виду, что ощутить разницу со студенческими моделями Вы не сможете не только после года обучения, но даже вероятно и через гораздо больший промежуток времени. К тому моменту, когда Вы освоитесь, вполне возможно, что саксофону будет требоваться как минимум регулировка у Мастера по ремонту саксофонов, а возможно и не только текущий, но и капитальный ремонт, без чего опять же не удастся прочувствовать преимуществ профессионального саксофона в полной мере. И ещё один немаловажный момент, особенно актуальный при выборе первого саксофона для ребёнка — приобретение нового инструмента, более высокого уровня по сравнению с предыдущим, является хорошим стимулом для занятий, так как при этом появляются новые игровые ощущения и желание раскрыть всё богатство звучания профессиональной модели саксофона.

Кроме собственно самого саксофона и его комплектующих существуют аксессуары, некоторые из которых иметь просто обязательно. В первую очередь это касается комплекта по уходу за инструментом. Перед тем как убирать саксофон в кофр необходимо вытереть насухо изнутри эску и мундштук специальной протиркой, которая представляет из себя небольшую тряпку с "хвостиком" из шнура, который нужен для продевания сквозь эску или мундштук. Шнурок может быть в некоторой степени упругим за счёт пластиковой вставки, или мягким, но с маленьким грузиком обшитым мягкой тканью, для того чтобы не повредить эску и мундштук изнутри. Для содержания в чистоте собственно самого саксофона внутри корпуса очень удобно использовать специальный ёршик, который вставляется в саксофон при хранении и имеет на одном конце пробку, которая служит вместо стандартной пробки фиксирующей саксофон в кофре. Если Вы приобрели новый ёршик, перед первым использованием его обязательно постирать с использованием средства для мытья посуды, и очень хорошо прополоскать, для того чтобы все синтетические ворсинки, которые плохо закреплены были удалены, так как если ёршик не постирать, то ворсинки могут попасть на влажные подушки, приклеиться к ним в месте где подушка соприкасается с колодцем тонального отверстия и саксофон будет плохо работать. Разумеется в дальнейшем нужно и ёршик и протирку так же содержать в чистоте, то есть время от времени по мере загрязнения стирать и очень хорошо прополаскивать водой, а так же сушить перед началом эксплуатации. Перед использованием специальных ёршиков для мундштука и эски их всё равно обязательно нужно насухо вытирать протиркой, иначе металлическая основа ёршиков будет ржаветь, и эффект от их применения будет зловередный. Ёршики для мундштука и эски использовать при хранении не обязательно. Наиболее известные производители аксессуаров по уходу за саксофоном: Rico (USA), BG (France), Leblanc (France).



Практически обязательным аксессуаром является пюпитр. Пюпитр — это напольная подставка для нот, которая может быть складной или стационарной. Стационарные пюпитры очень хороши в использовании на сцене и в репетиционных классах, однако не удобны для переноски, поэтому используются как правило в оркестрах и учебных заведениях. Складные пюпитры транспортировать

гораздо легче, но при выборе стоит особое внимание уделить устойчивости, а так же надёжности и долговечности крепёжных элементов. Если Вам предстоит играть по нотам на улице, то в дополнение к пюпитру стоит запастись канцелярскими зажимами для бумаги, которые смогут уберечь ноты от ветра. В России чаще всего можно встретить качественные пюпитры следующих производителей: König & Meyer (Germany), Hercules Stands (Taiwan), Proel (Italy).



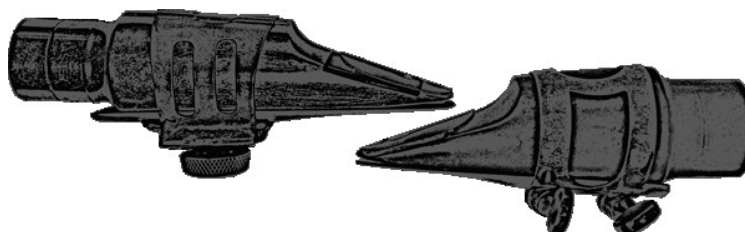
Напольная стойка для саксофона очень удобный и полезный аксессуар, который пригодится в первую очередь при ежедневных занятиях. Если во время одного концертного выступления Вы используете несколько инструментов, то обязательно понадобится комбинированная стойка для всех инструментов или отдельная для каждого. Самое главное в напольной стойке для саксофона — это устойчивость и способность надёжно устанавливать инструмент. Разумеется так же немаловажно, чтобы стойка не портила покрытие саксофона, имела прочную конструкцию, и была достаточно компактна в сложенном виде. Существуют компактные стойки, которые в сложенном состоянии помещаются в раструб саксофона, однако их стоит использовать с большой осторожностью, так как они недостаточно устойчивы. Если играете на саксофоне дома и у Вас есть маленькие дети или чересчур подвижные домашние животные напольной стойкой для саксофона лучше не пользоваться, а класть инструмент например на наиболее безопасную полку шкафа. Удобные и надёжные стойки для саксофонов производят такие компании: Hercules Stands (Taiwan), SaxRax stands (United Kingdom), König & Meyer (Germany).



Глава 6 • Мундштук

Для начинающего саксофониста вполне подойдёт и тот который идёт в комплекте с саксофоном. В первую очередь это касается саксофонов Selmer (Paris), Yanagisawa, YAMAHA, Keilwerth, Trevor J. James — все эти фирмы комплектуют свои саксофоны прекрасными мундштуками для начинающих. Прекрасный бюджетный мундштук для начинающих YAMAHA 4C, а так же недорогой Bari Esprit. Подойдёт на какое-то время Rico La Voz и даже Rico Royal Graftonite B3, но экономия при этом весьма сомнительная. Цена всех этих бюджетных мундштуков вместе с лигатурой не должна превышать \$35. Если же не экономить, то можно приобрести прекрасный мундштук для альт-саксофона Vandoren V16 A5, который является качественной современной версией традиционного джазового мундштука для альт-саксофона — проверенного временем эбонитового Meyer 5M (USA), который в магазинах стоит примерно \$180, и конечно же заслуживает внимания в первую очередь. Для тенор-саксофона бюджетный мундштук

искать не стоит, то есть лучше сразу нацелиться на приобретение металлического Otto Link Super Tone Master 6 (USA), цена которого в магазинах примерно \$290. Что касается альтового Meyer 5M и тенорового Otto Link STM 6 — это мундштуки не только для начинающих, то есть их хватит на многие годы, так как они являются эталонными для игры в разнообразных небольших музыкальных коллективах. Помните, что звук саксофона в первую очередь зависит от самого саксофониста, однако на управляемость и комфорт очень большое влияние имеют конструкция и качество мундштука. Экономить на мундштуке не стоит.



Более менее приличный звук, который не будет раздражать невольных слушателей, появится у начинающего саксофониста совсем не сразу. Поэтому мундштуки имеющие большую открытость, маленькую камеру или высокий мост крайне нежелательны в использовании на первом этапе. Дело в том что такие мундштуки гораздо более сложны в управлении, поэтому недостатков и погрешностей в звукоизвлечении у малоопытного исполнителя однозначно будет больше, чем могло бы быть с подходящим для начала обучения мундштуком. Мало того, звук мундштуков с большой открытостью, маленькой камерой или высоким мостом очень громкий и пробивной, что так же совсем не обрадует не только соседей, но и Вас самих. Не стоит забывать, что большинство знаменитых исполнителей джазовой музыки играли и играют до сих пор на мундштуках без моста, со средней и даже большой камерой. Имейте в виду, что баланс между открытостью мундштука и величиной камеры — это баланс между яркостью и объёмом в звуке. При этом стоит учитывать, что объёма, так же как и яркости, может быть слишком много. Например слишком яркий и узкий звук саксофона при сочетании с акустическими инструментами (рояль, контрабас) будет чрезвычайно выделяться в звучании ансамбля, другими словами просто торчать как ржавый гвоздь, и не принесёт удовольствия ни исполнителю, ни коллегам музыкантам, ни слушателям. А слишком объёмный и тёмный, в сочетании с электроинструментами (синтезатор, электрогитара, бас-гитара) будет или теряться в общем звуке, или забивать всех своим бочкообразным звучанием, да и то только при возможности увеличить громкость микрофона, что так же способно помешать адекватному отображению музыкально-художественного образа.

Открытие мундштука традиционно измеряется в тысячных долях английского дюйма (1 inch = 25,4 mm). Таблица Otto Link времён 60-ых годов XX века классифицирует наиболее употребительные номера мундштуков для саксофона следующим образом:

E♭ Альт-саксофон	B♭ Тенор-саксофон
4* = 0,060" — средне-закрытый	5 = 0,080" — средний
5 = 0,065" — средний	5* = 0,085" — средний
5* = 0,070" — средне-открытый	6 = 0,090" — средне-открытый
6 = 0,075" — открытый	6* = 0,095" — средне-открытый
	7 = 0,100" — открытый

В настоящее время, в зависимости от музыкального направления, идеалы звучания саксофона конечно в той или иной степени отличаются от того времени, однако стоит задуматься о том, что на мундштуках по нынешним меркам с небольшой открытостью был сыгран не только Джаз периода расцвета, но также Поп и Рок музыка на продолжении нескольких десятилетий. Старая Школа сформировала знакомое всем звучание саксофона и остаётся эталоном и по сей день.

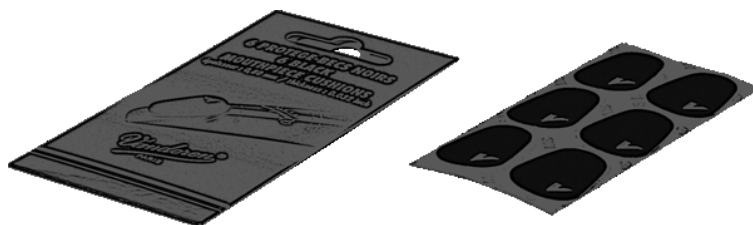
Кроме традиционных мундштуков существуют так называемые «мостовые», которые имеют несколько другую внутреннюю архитектуру. Эталонными представителями мостовых мундштуков являются металлический Bobby Dukoff D7 для альт-саксофона, на котором играет David Sanborn, и

мундштук для тенор-саксофона Dave Guardala Studio, на котором играл Michael Brecker. Эти мундштуки имеют гораздо более яркий и компрессированный по динамическому диапазону звук, что в некоторой степени идёт в ущерб объёму и теплоте звучания, поэтому такого рода мундштуки требуются при весьма специфических условиях, то есть при игре в рок-группах, коллективах исполняющих популярную эстрадную музыку, в составе которых преобладают музыкальные электроинструменты и синтезаторы, а так же такие мундштуки используются в таких стилях как: Jazz-Rock, Fusion, Smooth Jazz, Acid Jazz, Punk Jazz и других. На мой взгляд саксофонистам которые играют разноплановую музыку лучше иметь два мундштука, один для «акустики», и другой для «электричества». То есть стандартный джентльменский набор мундштуков для альт-саксофониста это Meyer и Dukoff, а для тенор-саксофониста Link и Guardala. На нынешний момент существует достаточно большое количество всяческих производителей мундштуков, которые выпускают различные модели, имеющие те или иные особенности, и подробно их описывать не имеет смысла, так как в данном случае лучше попробовать самостоятельно, однако на мой взгляд при выборе мостового мундштука так же стоит ориентироваться на общепринятые стандарты, которые были выработаны многими музыкантами за многие десятки лет. Не рекомендую использовать мостовые мундштуки для начального обучения не только потому что они гораздо более трудны в управлении, но и по той причине, что звук бензопилы точно не обрадует ни Вас, ни окружающих. То есть минимум для первых двух лет обучения стоит использовать традиционные мундштуки с большой камерой, небольшим открытием и без моста, иначе придётся долго и упорно бороться с проблемами, которые сами себе создали, причём достижение успеха при этом никак не может быть гарантировано.

Группа саксофонов в биг-бэнде состоит из двух альтов, двух теноров и одного баритона. Для игры в биг-бэнде традиционно используют мундштуки с большой камерой и без моста, так как это позволяет звучать группе саксофонов слитно, то есть при исполнении вертикали аккорда отдельные звуки не выбиваются из общего звучания группы. При этом требуется возможность играть достаточно громко, для того чтобы находиться в правильном балансе с группой из четырёх или даже пяти труб, группой из четырёх тромбонов и ритм-секцией. По этой причине для игры в биг-бэнде стоит использовать мундштуки с несколько большим открытием. Традиционно для альт саксофонов выбирают эбонитовый мундштук Meyer 7M, для тенор-саксофонов металлический Otto Link STM 7, для баритон-саксофона так же металлический Otto Link STM 7 - такой набор мундштуков позволяет звучать группе саксофонов монолитно и мощно.

Наиболее знаменитые производители мундштуков для саксофонов: Otto Link (USA), Meyer (USA), Bobby Dukoff (USA), Dave Guardala (USA), Berg Larsen (England), Selmer (Paris), Brillhart (USA), Vandoren (Paris), Theo Wanne (USA), Jody Jazz (USA), Lebayle (France).

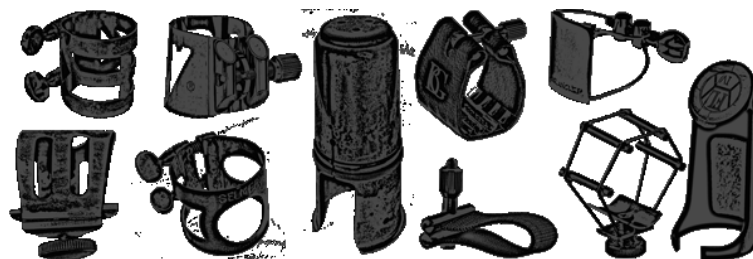
Наклейка на мундштук - это самоклеющаяся прокладка, изготовленная из пластичного материала (силикон, резина, винил), которая защищает от повреждения зубы и мундштук, а так же создаёт при игре комфорт и косвенно влияет на звучание. Во-первых зубы самопроизвольно не скользят по мундштуку. Во-вторых часть вибрации, переходящая с мундштука на зубы и далее на слуховой нерв через кости черепа, глушится наклейкой (эффективность зависит от материала и толщины), тем самым наклейка помогает слышать саксофонисту более реальный звук и позволяет более адекватно оценивать яркость тембра. Самые распространённые производители наклеек на мундштук: Vandoren (Paris), BG (France).



При выборе наклейки в первую очередь стоит обращать внимание на три параметра: способность гасить вибрацию, прочность материала, качество клея. Наклейки изготовленные из винила чёрного цвета имеют маленькую толщину (0,3 мм), материал жёсткий, прочный и чрезвычайно долговечный, клей держит такие наклейки очень хорошо. Виниловые наклейки предпочтительны для игры громкой музыки на сценах с плохим мониторингом, так как очень слабо гасят колебания передаваемые с мундштука на

зубы, что в свою очередь позволяет лучше слышать себя исполнителю. Тонкие прозрачные латексные наклейки (0,4 мм) наиболее универсальны и подходят в большинстве игровых ситуаций. Они достаточно хорошо гасят вибрацию, достаточно долговечны, правда качество приклеивания у разных производителей отличается. Чёрные резиновые наклейки (0,8 мм) довольно толстые и очень хорошо гасят вибрацию, очень хорошо держатся клеем, однако очень быстро прогрызаются людьми с острыми зубами, что встречается очень часто. Толстые прозрачные латексные наклейки (0,9 мм) экстремально хорошо гасят вибрацию, очень удобны для людей с неровными зубами, хорошо держатся клеем, долговечны. С толстыми латексными наклейками исполнитель слышит наиболее реальное звучание своего инструмента, однако в условиях громкой музыки и недостаточного мониторинга это преимущество полностью теряется, и даже наоборот, исполнитель перестаёт слышать себя вообще, что приводит к плохо контролируемому результату и зачастую к форсированному звучанию.

Лигатура — это специальный механизм, который служит для закрепления трости на мундштуке. Как правило мундштуки продаются в комплекте с лигатурой, однако существуют лигатуры, которые имеют оригинальную конструкцию, и это в той или иной степени отражается на звуке и на игровых свойствах. Основная задача лигатуры — надёжно крепить трость на площадке мундштука и не допускать нарушения компрессии трости и мундштука, то есть чтобы весь поток воздуха попадал в мундштук и не выходил в стороны между тростью и рельсами мундштука. Традиционная лигатура, которую называют «двухвинтовая» представляет из себя хомут фигурной формы, который стягивается двумя винтами, и именно эта конструкция лигатуры позволяет наиболее точно контролировать прижим трости с помощью затягивания или ослабления одного или другого винта. Большое разнообразие лигатур производят такие производители: Selmer (Paris), Vandoren (France), BG (France), Francois Louis (France), Rovner (USA).



Глава 7 • Трости

Существует сочетаемость мундштуков и тростей, то есть на одном и том же мундштуке разные трости будут вести себя по разному. Кроме собственно звука есть ещё очень важный параметр — управляемость. Для мундштуков Meyer и Otto Link рекомендую приобретать трости фирмы Rico (USA) www.ricoreeds.com, для мундштуков Meyer, Vandoren и Selmer (Paris) можно использовать трости фирмы Vandoren (Paris, France) www.vandoren.com, для мундштуков Rico однозначно следует приобретать трости фирмы Rico, для мундштуков Yanagisawa, а так же для комплектных китайских и тайваньских мундштуков рекомендую приобретать трости фирмы Vandoren, для мундштуков YAMAHA, Keilwerth, Trevor J. James, Vito (Japan) рекомендую приобретать трости фирмы Rico. Всё это правила из которых разумеется есть исключения, но экспериментировать с подбором тростей стоит только при наличии достаточно серьёзного многолетнего опыта игры на саксофоне.

Трости для начинающих фирмы Vandoren (Paris) в порядке предпочтения:

Vandoren Java 2;
 Vandoren ZZ 2;
 Vandoren V16 2;
 Vandoren Java Filed — Red Cut 1 1/2;
 Vandoren Traditional 1 1/2.

Трости для начинающих фирмы Rico (USA) в порядке предпочтения:

Rico 2;
 Rico Royal 2;
 Rico Frederick L. Hemke 2;
 Rico Select Jazz 2S;
 Rico La Voz MS (Medium-Soft).



Один из чрезвычайно вредоносных мифов, связанных с саксофоном, гласит — более жёсткие трости дают лучший звук. Это заявление очень даже неоднозначно. Очевидно из-за того, что более жёсткими тростями легче управлять, некоторые начинающие саксофонисты попадают на заведомо тупиковый путь, который не позволяет им совершенствовать своё искусство управления тростью, попутно формируя привычку излишне давить на трость губами и даже челюстью. Что в свою очередь приводит к зажатому, несвободному звуку, так как саксофонист просто не позволяет трости полноценно вибрировать и создавать тембр с широким спектром звуковых частот. Мало того, игра на слишком жёстких тростях способствует различным тяжёлым заболеваниям, и как следствие раннему окончанию исполнительской деятельности саксофониста. Рекомендую в первые два-три года обучения, независимо от открытости мундштука, не использовать трости имеющие жёсткость выше чем Rico 2 и Vandoren Java 2 — за этот период сформируется навык управления тростью дыханием без излишнего давления на трость губами, и в дальнейшем, по желанию, можно перейти на более жёсткие трости, если Ваше представление о звуке саксофона будет того требовать.

Выбор модели и жёсткости трости так же зависит не только от открытости мундштука и физических данных саксофониста, но и от характера исполняемой музыки и состава музыкального коллектива. Для негромкой, спокойной, лиричной музыки в небольших группах, а так же с акустическими музыкальными инструментами гораздо удачнее подходят более мягкие и пластичные трости типа Vandoren Java 2 или Rico Select Jazz 2s. Если же Вы исполняете что-то более громкое и агрессивное в музыкальном коллективе в состав которого входят различные электромузыкальные инструменты, а так же в больших оркестрах стоит использовать более жёсткие трости типа Vandoren Java 2 1/2 или Rico Select Jazz 2m. В выборе жёсткости тростей не стоит допускать излишнего фанатизма, так как здоровье гораздо важнее суперплотного и мегагромкого звука.

В настоящее время появилось большое разнообразие тростей изготовленных из синтетических материалов. Это может быть как однородный пластик различных сортов, так и материалы состоящие из искусственных волокон. За пластиковые трости некоторые ошибочно принимают модель Rico Plasticover (D'Addario USA), которая на самом деле изготовлена из обычного тростника, но имеет тонкое пластиковое покрытие чёрного цвета. Эти трости предназначены для исполнителей которые в течении одного концерта играют на нескольких инструментах. Тонкая пластиковая плёнка предохраняет трость от высыхания в перерывах между игрой. Влага всё равно проникает сквозь покрытие, но гораздо медленнее, поэтому трости Plasticover долго сохнут, но и требуют не менее двадцати минут размачивания до нормального рабочего состояния. Если трость Plasticover не размочить перед игрой, велика вероятность того, что когда кончик трости наберёт небольшое количество влаги, он деформируется, на нём появятся рёбра жёсткости и даже при применении больших усилий из саксофона не удастся извлечь ни одного звука до тех пор, пока тростник не наберёт достаточного количества влаги и кончик трости не станет ровным. Разумеется трости изготовленные полностью из синтетических материалов не требуют размачивания и всегда готовы к игре — это одно из их бесспорных преимуществ, которое привлекает некоторых мультиинструменталистов. Второе достаточно привлекательное свойство — долговечность и

стабильность игровых свойств. Однако стоит отметить, что в звучании любых синтетических тростей в той или иной степени присутствует характерный «пластиковый» призыв — и разумеется это устраивает далеко не всех музыкантов. Практически все знаменитые саксофонисты всего мира играют только на «живых» тростях, то есть изготовленных из тростника по традиционным технологиям, что само по себе является серьёзным поводом к размышлению насчёт целесообразности использования синтетических тростей для саксофона. В свою очередь поддерживаю мнение многих авторитетных преподавателей, что в первые несколько лет обучения игре на саксофоне использовать синтетические трости категорически нельзя, так как это крайне негативно сказывается на здоровье губ, и соответственно портит звукоизвлечение, что приводит к плохому качеству тембра и интонации.

Для того чтобы понять чем отличаются классические трости от джазовых, стоит задуматься об отличиях классической и джазовой музыки в отношении к звуку. Так вот самое главное отличие состоит в том, что в эстрадно-джазовой музыке в гораздо большей степени используется подвижность высоты тона каждой отдельной ноты — это касается характера вибрато и различных видов глиссандо. Соответственно для того чтобы получить большую подвижность, для эстрады и джаза создали более гибкую трость. То есть разница в заточке трости — различные формы среза дают различную гибкость. Всё очень просто — по центру трости проходит в своём роде «пружина», «сердцевина» трости. Если пружина будет мощная и длинная, то получим трость с наиболее устойчивой интонацией, если же пружина менее длинная и не такая жёсткая, то тон будет более подвижен. Всё это прекрасно видно невооружённым взглядом, если посмотреть на трости на просвет — возьмите например Vandoren Classic и Vandoren Java, причём для чистоты эксперимента лучше взять трости одного номера, и увидите что у Vandoren Classic по центру среза проходит мощное утолщение, края же трости при этом гораздо тоньше, а кончик трости вообще очень тоненький и короткий, то есть ярко выраженное ребро жёсткости выходит далеко к кончику трости — именно это длинное и мощное ребро жёсткости и делает трости Vandoren Classic устойчивыми на изгиб. Vandoren Java не имеют такой ярко выраженной пружины, то есть у них пружина плоская, очень широкая и довольно тонкая, края трости не намного тоньше середины, середина очень плавно переходит в кончик трости, а кончик трости сам по себе довольно толстый, соответственно такая форма пружины даёт более гибкую, подвижную трость, что в свою очередь позволяет более вольно обращаться со звуковысотностью. Небольшой участок возле самого начала среза трости очищенный от коры так же делает трость более гибкой, однако из-за того что на этом участке пружина и так очень мощная, это практически не имеет влияния на подвижность высоты тона, но зато даёт более богатый нижними обертонами тембр звука — такая опция встречается на моделях как для классической музыки, так и для эстрады и джаза. Разумеется классические и джазовые модели тростей так же отличаются и тембром звука, но в первую очередь важны именно различия в характере управляемости. В заключении стоит отметить, что классические музыканты как правило играют только на классических моделях тростей, а эстрадно-джазовые могут использовать как джазовые, так и классические модели тростей, что может быть продиктовано вкусовыми пристрастиями и личными особенностями звукоизвлечения музыканта.

Глава 8 • Гайтан

Слово «Гайтан» происходит из тюркского языка — это тот самый «ошейник», на котором висит саксофон. В англоязычных странах его называют «Sax Strap», что можно перевести на русский язык, как «ремень для саксофона». От гайдана достаточно сильно зависит то, как много удовольствия Вы получите от игры на саксофоне.

Гайтан должен быть достаточно прочным, чтобы Ваш саксофон не упал неожиданно на пол и не сломался. Крючок, которым прикрепляется саксофон к гайдану, должен быть надёжным и не должен самопроизвольно отстёгиваться, а так же крючок не должен портить покрытие саксофона, и тем более кольцо за которое он цепляется. Гайтан должен удобно регулироваться, чтобы Вы могли настроить его под себя. Гайтан должен быть достаточно широким в том месте где ложится на шею, не должен пережимать кровеносные сосуды, вес саксофона должен равномерно распределяться по всей поверхности гайдана.



Существуют так же гайтаны конструкция которых позволяет полностью перенести нагрузку с шеи на плечи. Эти гайтаны с успехом используют классические музыканты, а так же целесообразно их рекомендовать детям. Однако джазовые саксофонисты их используют крайне редко, так как гайтаны такой конструкции несколько сковывают движения, которые характерны для саксофонистов исполняющих популярную музыку. Возможно Вам понадобится даже два гайтана, так как прекрасные и очень удобные гайтаны с широким основанием из материалов не пропускающих воздух в жаркое время года могут причинять некоторый дискомфорт. Летом удобнее будет использовать гайтан несколько менее широкий изготовленный из синтетической ленты, которую достаточно несложно содержать в чистоте. Гайтаны различаются по размерам. Чем крупнее саксофон и саксофонист, тем длиннее гайтан. Для более тяжёлых видов саксофонов требуются более широкие гайтаны. Размеры бывают Сопрано/Альт, Тенор/Баритон и универсальный Альт/Тенор, но в любом случае для выбора гайтана необходима примерка. Другими словами гайтан должен быть удобный, надёжный и конечно же красивый. Качественные гайтаны производят: BG (France), Neotech (USA), Brancher (France).

Глава 9 • Кофр

Ещё одной чрезвычайно важной и необходимой деталью саксофона является кофр, в котором инструмент не только хранится, но и переносит достаточно серьёзные нагрузки при транспортировке. От кофра зависит не только техническое состояние саксофона, но и Ваше личное здоровье. Кофры бывают различных типов: жёсткие чемоданы, контурные жёсткие и полужёсткие, а так же мягкие. Основные требования которым должен отвечать хороший кофр это: надёжная защита саксофона от ударов и тряски, удобный для переноски, лёгкий и красивый.

Мягкие чехлы по внешнему виду напоминают спортивные сумки, имеют несколько карманов для аксессуаров, пару удобных ручек, а так же ремни для того чтобы можно было носить саксофон за спиной как рюкзак. Так же есть специальный большой карман для нотных тетрадей, которые могут послужить дополнительной защитой от повреждения инструмента. Богатый выбор расцветок позволяет подобрать внешний вид мягкого чехла по своему вкусу. Однако не стоит забывать, что саксофон является достаточно хрупким механизмом, который легко вывести из строя при ударе или падении инструмента в мягком чехле, который слабо защищает от внешних механических воздействий.

Новые саксофоны чаще всего продаются в кофрах-чемоданах, которые бывают изготовлены из фанеры, пластика, а так же с внешним покрытием из плотной непромокаемой синтетической ткани или искусственной кожи. Как правило кофры-чемоданы внутри имеют вставки из пенопласта обшитого искусственным бархатом, которые повторяют форму саксофона, и надёжно закрепляют инструмент, причём нагрузка практически не затрагивает хрупкие детали и механизмы, а распределяется по самым прочным элементам саксофона способным выдержать некоторую вибрацию и тряску. У кофров-чемоданов имеется достаточно большое отделение для различных мелочей, однако на мой взгляд это сомнительное преимущество, так как практически наверняка там постепенно образуется куча всякого необязательного хлама, который не только добавит тяжести чемодану, который Вы постоянно носите, но так же существует большая вероятность, что например ключи от квартиры, положенные в этот отсек, выпадут в основное отделение где находится саксофон, и как минимум несколько испортят покрытие саксофона, а так же могут повредить подушки или даже выбить прокладки, после чего саксофон будет требовать ремонта. Кофры-чемоданы имеют достаточно высокую степень защиты саксофона от

повреждений, но не очень удобны при транспортировке, так как несколько громоздки и имеют относительно большой вес.

На мой взгляд оптимальными по всем параметрам являются жёсткие контурные кофры, так как они очень хорошо защищают саксофон, удобные при переноске, не слишком тяжёлые, и имеют красивый внешний вид. Внутри жёсткие контурные кофры устроены примерно так же как и кофры-чемоданы, то есть имеют вставку из пенопласта обшитую бархатом, однако не имеют такого большого отсека для аксессуаров, но в некоторых моделях есть не только специальное отделение для мундштука, но и дополнительное отделение, способное вместить второй мундштук и пачку тростей. Эска помещается в специальном мягком чехле в раструб саксофона, но так же в некоторых моделях кофров предусмотрено специальное отделение для эски. Гайтан удобнее всего помещать или в раструб саксофона, или поверх саксофона между раструбом и клавиатурой правой руки. Таким образом получается, что всё непосредственно имеющее отношение к игре на саксофоне помещается в жёсткий контурный кофр, то есть собственно сам саксофон, эска, мундштук, запас тростей, гайтан и даже для набора по уходу за саксофоном найдётся местечко. Если же Вам с собой приходится носить нотные тетради, пюпитр, стойку для саксофона, микрофон и другие нужные вещи, то будет гораздо эргономичнее и безопаснее использовать для них отдельную сумку или рюкзак.



Стоимость кофров имеет достаточно широкий диапазон. Разумеется цена зависит от материалов из которых сделан кофр, от качества изготовления, а так же от именитости производителя. Не стоит забывать народную мудрость: "Скупой платит дважды." Во-первых кофр, который плохо защищает саксофон от повреждений, может привести к серьёзному ремонту, который стоит гораздо дороже самого лучшего кофра, а возможно и к покупке нового инструмента. А во-вторых, неудобный кофр при частом ношении может привести к серьёзным проблемам со здоровьем позвоночника. Наиболее знаменитые производители кофров для саксофонов: SKB (USA), Bam l'original (France), ProTec (USA), Hiscox (United Kingdom), Selmer (Paris).

Глава 10 • Сборка и разборка саксофона

Собирать и разбирать саксофон зачастую приходится в очень неудобных ситуациях и плохо приспособленных для этого помещениях. Плохое освещение, отсутствие устойчивого стола и даже свободного подоконника, множество людей со своими музыкальными инструментами, концертными костюмами и повседневной одеждой в маленькой гримёрной комнате, вполне возможно находящиеся в разной степени адекватности психического и физического состояния — вот тот неполный перечень условий реальности окружающей артиста, который усложняет успешную подготовку к выступлению. Если у Вас есть привычка разбрасывать свои вещи по всей округе, то рано или поздно наверняка придётся столкнуться с ситуацией, когда Вы неожиданно просто не досчитаетесь каких-либо частей саксофона, что может привести не только к достаточно серьёзным финансовым потерям, излишней суете и нервозности, но и стать причиной срыва репетиции или даже концерта. Для того чтобы минимизировать риск, сборку и разборку саксофона стоит производить всегда в одном и том же порядке, и все предметы всегда складывать в одно и то же место. Таким образом Вы отработаете эти действия до автоматизма и шанс что-либо повредить или потерять будет минимальным.

Сборка саксофона:

- 1 — открыть кофр
- 2 — извлечь трость из индивидуальной упаковки (чехольчика) и поместить её кончиком в рот, размачивая слюной примерно 3 минуты (если трость слишком сухая — возможно дольше)
- 3 — надеть гайтан и проверить его прочность
- 4 — смазать оба конца эски (и тот на который надевается мундштук, и тот который вставляется в корпус саксофона, только без фанатизма — лишняя смазка собирает грязь. В качестве смазки рекомендую использовать натуральный пчелиный воск — это позволит производить смазку примерно один раз в неделю)
- 5 — увлажнить слюной или водой пробку на эске, и довольно активно покручивая надеть мундштук
- 6 — надеть лигатуру на мундштук (не до конца)
- 7 — увлажнить слюной или водой всю поверхность трости прилегающую к мундштуку и вставить трость толстым концом под лигатуру
- 8 — установить трость максимально ровно на площадке мундштука
- 9 — окончательно установить лигатуру на место и несильно затянуть винты
- 10 — ещё раз проверить правильность установки трости
- 11 — положить эску с мундштуком и установленной тростью на горизонтальную поверхность (лучше на мягкую — для этого вполне удобно использовать внутреннюю поверхность открытой крышки кофра)
- 12 — аккуратно достать саксофон из кофра (правой рукой за раструб)
- 13 — пристегнуть гайтан
- 14 — взять саксофон подмышку правой руки, продолжая держать правой рукой за раструб
- 15 — левой рукой извлечь защитный колпачок (или ёршик) из ствола саксофона
- 16 — убрать защитный колпачок (или ёршик) в кофр
- 17 — левой рукой взять эску с мундштуком и установленной тростью, увлажнить слюной или водой внешнюю поверхность стакана эски, который вставляется в сокет корпуса саксофона
- 18 — вставить, покручивая эску в ствол саксофона, установить в правильное положение и слегка закрутить фиксирующий винт
- 19 — отпустить саксофон, так чтобы он повис на гайтане
- 20 — скорректировать положение мундштука
- 21 — саксофон готов к игре

Разборка саксофона:

- 1 — взять саксофон подмышку правой руки, удерживая его правой рукой за раструб
- 2 — левой рукой ослабить фиксирующий эску винт
- 3 — левой рукой покручивающими движениями вынуть эску из саксофона
- 4 — положить эску с мундштуком и установленной тростью на горизонтальную поверхность (лучше на мягкую — для этого вполне удобно использовать внутреннюю поверхность открытой крышки кофра)
- 5 — вставить защитный колпачок (или ёршик) в ствол саксофона
- 6 — совсем слегка закрутить фиксирующий эску винт (только чтобы не потерялся)
- 7 — отстегнуть гайтан
- 8 — убрать саксофон в кофр
- 9 — снять мундштук с эски и положить (не ставить!) на горизонтальную поверхность (лучше на мягкую)
- 10 — протереть эску мягкой сухой тканью, лучше специальной протиркой
- 11 — убрать эску в кофр (если нет специального отделения для эски, то лучше в индивидуальном чехле)
- 12 — ослабив винты, снять лигатуру с мундштука и положить её на горизонтальную поверхность (лучше на мягкую)
- 13 — отделить трость от мундштука
- 14 — положить мундштук (не ставить!) на горизонтальную поверхность (лучше на мягкую)
- 15 — протереть трость мягкой сухой тканью, убрать её в кофр в индивидуальном чехле или в специальном футляре для тростей
- 16 — протереть мундштук мягкой сухой тканью, надеть лигатуру, установить нерабочую трость, слегка закрутить винты лигатуры, надеть защитный колпачок (обязательно устанавливать нерабочую трость для защиты мундштука и лигатуры во время хранения и транспортировки)
- 17 — убрать мундштук в кофр (лучше в индивидуальном чехле)
- 18 — снять гайтан и убрать его в кофр
- 19 — закрыть кофр

20 — проверить надёжно ли закрыты замки кофра, хорошо ли держатся ручки и ремни кофра. Ничего не забыли?

21 — в путь!

Самый сложный и чрезвычайно важный процесс в подготовке саксофона к игре — установка трости на мундштук. От того насколько правильно подготовлена трость и в какой степени точно и правильно она установлена на мундштук, в очень большой степени зависит насколько Вам будет легко управлять звуком, насколько легко извлекать звук, и в конечном итоге всё это сильно сказывается на самом качестве тембра и всего звучания саксофона в целом. Поэтому на самом начальном этапе обучения лучше чтобы трость на мундштук устанавливал преподаватель, то есть рабочую трость можно вообще не снимать с мундштука между уроками и самостоятельными занятиями. Разумеется при этом нужно будет каждый раз перед игрой приводить трость в рабочее состояние, тщательно размочив кончик трости. А так же необходимо строго соблюдать гигиену, хорошенечко промывая мундштук и трость под струёй прохладной проточной воды прямо под водопроводным краном, только без использования моющих средств и щёток. И как минимум один раз в неделю, перед началом урока с преподавателем, снимать трость с мундштука, мыть трость со всех сторон прохладной проточной водой, чистить мундштук так же прохладной проточной водой с использованием небразивных моющих средств для посуды при помощи небольшой мягкой зубной щётки, что так же удобно делать ёршиком для эски. После чего преподаватель вновь установит чистую и размоченную трость в рабочее положение на мундштуке. При таком способе трость исправно служит на протяжении несколько меньшего времени, а также при хранении на мундштуке становится несколько легче для звукоизвлечения, однако при этом мы значительно выигрываем в качестве установки трости, соответственно и в успешности течения учебного процесса на начальном этапе, что с лихвой перекрывает все недостатки. И конечно же в дальнейшем обязательно нужно научиться мастерски устанавливать трость на мундштуке самостоятельно.

В первую очередь трость необходимо размочить. Существует несколько способов размачивания трости, и все они имеют свои достоинства и недостатки. По праву самым традиционным методом является размачивание трости при помощи слюны, для чего кончик трости помещают в рот и держат там несколько минут, время от времени увлажняя поверхность кончика трости. Одним из основных преимуществ этого метода является более стабильное поведение трости в игре, а так же некоторое увеличение срока её использования. Это происходит по той причине, что на поверхности трости достаточно быстро формируется естественная тонкая защитная плёнка, напоминающая по консистенции жировую. Эта плёнка безвкусна и безвредна для здоровья, так как она в первую очередь образуется из микроэлементов входящих в химический состав человеческой слюны. Принцип оказываемого ею воздействия прост — плёнка защищает трость от перепадов влажности, при этом слюна так же оказывает и бактерицидное воздействие, что так же несколько замедляет процесс старения трости, но самое главное, что плёнка защищает трость от пересыхания. Когда плёнка становится слишком толстой или загрязняется, трость следует помыть под струёй прохладной проточной воды, слегка потерев поверхность трости пальцами. Даже если вы смоете плёнку полностью, она всё равно достаточно быстро образуется вновь. Трость так же можно размачивать в ёмкости с прохладной водой, но при этом необходимо помещать в воду только самый кончик трости, то есть не более пятнадцати миллиметров. Погружать трость в воду целиком нельзя, так как различные по толщине участки трости впитывают различное количество влаги, от этого трость неравномерно набухает, деформируется и становится практически непригодной для игры. По этой причине для размачивания трости стоит использовать высокие и узкие ёмкости, которые позволяют ставить в них трость вертикально и погружать в воду только самый кончик. Этот способ позволяет достаточно быстро привести трость в рабочее состояние, однако при этом практически полностью смывается защитная плёнка и во время продолжительных пауз во время репетиции трость высыхает и перестаёт нормально функционировать, что в свою очередь действительно эффективно устраняется только повторным размачиванием. Для этого можно погрузить трость не снимая с мундштука в ту же самую ёмкость с водой или под прохладную струю воды из под крана. В конечном итоге затраты времени и усилий на повторные размачивания трости практически превращают этот способ из скоростного в излишне суетливый. Следующий способ пригодится для тех, кто играет по несколько коротких сессий в день, и соответственно держит саксофон в рабочем состоянии на протяжении всего дня. За время перерыва, во время которого саксофон может стоять на специальной стойке или лежать на полке, трость успевает высохнуть, и для того чтобы привести её в рабочее состояние не снимая с мундштука, можно так же воспользоваться прохладной водой из под крана, или же окунуть

трость вместе с кончиком мундштука в ёмкость с прохладной водой. Прежде тем как устанавливать трость на мундштук необходимо увлажнить всю поверхность прилегающую к площадке мундштука, жидкость заполнит все мельчайшие пространства, что будет способствовать более герметичному соединению трости и мундштука, что благотворно скажется на эффективности работы системы в целом. Для этого так же можно использовать слюну или воду.

Во время размачивания трости уже стоит надеть на подмундштучную трубку (эску) и установить приблизительно в рабочее положение мундштук без лигатуры. При этом нужно смазать оба конца эски, для того чтобы лучше надевался мундштук и эска проще вставлялась в корпус саксофона, при этом смазка выполняет три функции: упрощает процесс сборки, защищает от изнашивания и помогает создать герметичные соединения. Если в качестве смазки используется натуральный пчелиный воск, перед сборкой стоит увлажнить смазанные поверхности при помощи воды, а ещё лучше всё той же слюны. Затем лигатуру наполовину надеваем на мундштук, и вставляем трость толстым концом под лигатуру, то есть по направлению от кончика мундштука к пятке. Это нужно для того чтобы исключить возможность повреждения тонкого кончика трости. Теперь предварительно устанавливаем трость на её место идвигаем лигатуру до оптимального рабочего положения, которое на большинстве моделей эбонитовых мундштуков отмечено специальной отметкой — бороздой. Слегка затягиваем винты до такой степени, чтобы трость держалась в определённом положении, но при этом всё ещё должна оставаться возможность двигать трость из стороны в сторону. С помощью пошатывающих движений необходимо установить трость таким образом, чтобы прижатый большим пальцем руки к клюву мундштука кончик трости максимально совпадал с кончиком мундштука, то есть практически полностью закрывал поверхность передней деки мундштука, но при этом трость не должна торчать за пределами кончика мундштука. На следующем шаге нужно установить толстый конец трости ровно по центру пятки мундштука, ориентируясь визуально по удалённости углов трости от углов площадки мундштука. Далее выравниваем тонкий кончик трости относительно рельс мундштука. Эту операцию стоит сначала выполнять на глаз, а затем проверять ровность на ощупь с помощью больших пальцев рук — это позволяет максимально точно совместить центральные оси мундштука и трости, что чрезвычайно важно для эффективности и качества работы всей системы в целом. После выставления тонкого кончика нужно вновь проверить точность расположения толстого конца трости на пятке мундштука, и при необходимости скорректировать. Затем снова проверить ровность установки тонкого конца трости. И так несколько раз, пока не добьётесь максимально точного положения и переднего и заднего концов трости. После этого нужно достаточно плотно затянуть винты лигатуры, но при этом не перетягивать. И теперь ещё раз проверить ровность установки трости. Если при затягивании лигатуры трость сместилась, придётся ослабить винты и вновь скорректировать положение трости, затем вновь затянуть и проверить, и так до победного конца. И вот только после всего этого можно установить эску в рабочее положение, вставив стакан эски в сокет корпуса саксофона, и слегка затянуть винт фиксации эски. Не стоит расстраиваться если у Вас не получилось достаточно хорошо установить трость самостоятельно с первого раза. Скажу даже больше того, скорее всего не получится идеально установить трость и с десятой, и даже с сотой попытки, так как установка трости на мундштук так же является маленьким искусством. В любом случае с опытом и практикой у Вас будет получаться всё лучше и лучше, и Вы обязательно достигнете идеально ровной установки трости, что действительно чрезвычайно важно для наиболее эффективного извлечения звука из саксофона.

ЧАСТЬ III • ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АППАРАТ САКСОФОНИСТА

Глава 11 • Важнейшие навыки

Культурная развитость, вкус и слуховой опыт являются самыми главными составляющими исполнительского аппарата, так как с их помощью у музыканта образуется представление об идеале его собственного звучания. Стоит слушать как можно больше различной музыки, не замыкаясь исключительно на своём инструменте или только на одном стиле музыки, черпать идеи из любых источников. Слушать, анализировать, лучшее брать на вооружение. Музыка, Танец, Изобразительное Искусство, Архитектура, Литература, Театр, Кино и другие виды искусств взаимосвязаны не только между собой, но и с Историей. Чем более разносторонне развит и образован исполнитель, тем богаче и интереснее его музыкальная палитра.

Одним из важнейших навыков для саксофониста является умение адаптироваться к различным переменам, причём это должно быть действительно динамическое приспособление к переменам в реальном времени. Когда человек учится играть на саксофоне, он тренирует в первую очередь не дыхание, не губы, не пальцы, а мозг, нервную систему и органы чувств. Акустика помещения или открытой площадки, температура и влажность воздуха, атмосферное давление, характер исполняемой музыки и музыкального произведения в частности, состав музыкального коллектива, общее самочувствие, эмоциональный настрой, голод или сытость, жажда, сухость во рту или повышенное слюноотделение, техническое состояние музыкального инструмента, удобство концертного костюма, освещение, характер публики и многие другие факторы в той или иной степени влияют на действия исполнителя, и требуют от него мгновенно и адекватно приспосабливаться, как к внешним, так и внутренним факторам, влияющим на конечный результат игры. Чем больше и разнообразнее опыт выступлений и репетиций, тем быстрее и правильнее реагирует на перемены музыкант. Происходит это следующим образом: внутреннее предслышание даёт исполнителю эталон звучания, с которым, при помощи слухового контроля, постоянно сравнивается реальный звуковой результат, и различные составляющие исполнительского аппарата вносят коррективы в свои действия, компенсируя недочёты в разнице между идеалом и действительностью. То есть набор технических навыков всенепременно должен работать в паре с предслышанием, то есть способностью представлять как должна прозвучать следующая музыкальная фраза.

Необходимые для игры на саксофоне умения каждое по отдельности в общем не представляют из себя какой-то большой сложности. Ведь нет ничего заумного в том чтобы научиться нажимать на двадцать две кнопки саксофона, которые расположены очень удобно прямо под пальцами, если уж мы справляемся с компьютерной клавиатурой, на которой как минимум сто одна кнопка, причём расположенные как попало. Так же не сложно при выдохе напрячь пресс — этим мы тоже каждый день занимаемся прямо с рождения. Да и собственно обхватить мундштук губами, поставив верхние зубы на площадку не слишком трудно, тем более нет никакой проблемы в том, чтобы потрогать языком кончик трости. Так в чём же дело? Почему все подряд не играют на саксофоне? Сложность в том, что все эти сами по себе несложные действия нужно не просто выполнять одновременно, но ещё и синхронизировать между собой в определённом порядке. Необходимо максимальное количество умений и знаний превратить в навыки, доведённые до автоматизма. Для самого начала стоит с помощью простых упражнений отрабатывать каждый элемент по отдельности. Затем необходимо добиться синхронности и взаимосвязанности работы дыхания, языка и пальцев.

Глава 12 • Здоровье

Мне часто задают вопрос: «Если я буду учиться играть на саксофоне, то курить обязательно надо бросать?» Как это не парадоксально, но большинство саксофонистов, да и вообще духовиков, то есть музыкантов играющих на духовых инструментах, являются курильщиками. Видимо и Вам бросать курить вовсе не обязательно. Однако самое время своё желание играть на саксофоне использовать для того, чтобы изменить свою жизнь к лучшему! Отказаться от курения — это самое малое что Вы можете сделать для себя с помощью саксофона.

Огромное влияние не только на игру на саксофоне, но и вообще на здоровье, продолжительность и качество жизни оказывает правильная осанка, то есть естественное положение позвоночника, грудной клетки и вообще всего тела. Найти правильное положение совсем не сложно. Очень простое упражнение: поставьте ноги на ширину плеч, распрямите позвоночник и потянитесь головой вверх, кисти рук положите на затылок, и разведите локти назад так, чтобы грудная клетка раскрылась и грудная кость отодвинулась от позвоночника, сделайте глубокий вдох, теперь не меняя положения грудной клетки и позвоночника, опустите руки. Это не только правильное, а именно естественное положение для тела человека, которое не только помогает играть на саксофоне, но и позволяет сохранять здоровье долгие годы. И наконец это просто красиво!

На начальном этапе во время и после интенсивных занятий на саксофоне возможно появление головокружения, что является следствием кислородного опьянения. Дело в том, что обычно в жизни человек не пропускает через себя такое большое количество воздуха, как при игре на саксофоне, и для организма повышенное поступление кислорода непривычно. Постепенно с опытом произойдёт процесс адаптации и все симптомы связанные с кислородным опьянением исчезнут сами собой. Для того чтобы снизить риск головокружения, первое время не стоит играть натошак, то есть перед игрой лучше запланировать небольшой приём лёгкой пищи, и ни в коем случае не переедать, иначе дышать будет тяжело и Вы скорее заснёте, чем плодотворно поиграете на саксофоне.

Наша жизнь делится на две фазы — бодрствование и сон. Во время сна наш организм отдыхает от прошедшего дня, в это время мышцы расслабляются и происходят различные восстановительные процессы. Когда мы просыпаемся мышцы сами по себе «включаются» не хотят и природная лень толкает нас всю жизнь находиться в состоянии кучи мяса нанизанного на кости, со спиной колесом и пузом на выкате, думаю многие согласятся, что это не слишком красиво. Для того чтобы в течение всего бодрствования поддерживать правильную осанку необходимо «разбудить» и включить в работу мышечный корсет, который собственно держит нас в вертикальном положении — в первую очередь это мышцы спины и пресса, которые должны весь день находиться в состоянии здорового тонуса, и расслабляться только во время сна и в положении лёжа. Разбудить мышцы очень легко — нужно каждый новый день начинать с утренней физкультурной зарядки. Попробуйте, и это наверняка Вам понравится.

Глава 13 • Положение саксофона, рук и корпуса саксофониста

Всё должно быть максимально естественно! Поставьте ноги на ширину плеч, саксофон висит на гайтане, спина прямая, грудная клетка расправлена, плечи расправлены, руки в расслабленном состоянии висят вдоль тела.

Теперь, сохраняя положения кистей рук относительно предплечья, поднимите руки и поставьте большой палец правой руки на предназначенный для него крючок. Далеко не просовывайте! Под крючком должен оказаться только кончик большого пальца правой руки и в крючок упираемся именно подушечкой пальца. Большой палец левой руки поставьте на предназначенный для него упор. Самый кончик большого пальца левой руки должен слегка нависать над клавишей октавного клапана, для того чтобы в нужный момент можно было нажать или отпустить клавишу, не отрывая при этом подушечку большого пальца левой руки от упора. Теперь с помощью больших пальцев отведите от себя саксофон

прямо перед собой. Вес саксофона должен полностью приходиться на гайтан, большие пальцы должны только отводить саксофон от корпуса, и при этом контролировать его положение.

Для того чтобы найти правильное положение эски (верхняя часть саксофона, которая вставляется в корпус), слегка наклонитесь вперёд так чтобы саксофон висел на гайтане прямо перед Вами. Не нужно помогать руками саксофону принять правильное положение, саксофон должен свободно висеть на гайтане, а эску относительно корпуса саксофона следует развернуть так, чтобы мундштук был направлен точно на рот. Эту операцию достаточно проделать один раз, и далее выставлять эску, запомнив её правильное положение относительно корпуса саксофона, ориентируясь по соотношению штыря октавного клапана, расположенного на корпусе саксофона, и ребра жёсткости эски.

Встаньте прямо. Голова прямо, подбородок слегка опущен. Саксофон прямо перед Вами слегка наклонён относительно корпуса — нижняя часть чуть правее чем верхняя и направлена на правое бедро (возможно касается его). Саксофон полностью висит на гайтане, большие пальцы рук только помогают удерживать саксофон в правильном положении. Кисти рук относительно предплечья прямо. Большой палец правой руки находится чуть ниже крючка и только отводит саксофон от корпуса, вся нагрузка приходится на сухожилие большого пальца, мышцы практически не задействованы, вес саксофона ни в коем случае не приходится на палец. Большой палец левой руки ограничивает движение саксофона и не позволяет ему проткнуть нашу голову насквозь мундштуком. И вот в таком положении мундштук должен оказаться прямо перед ртом. Положение мундштука выставляется не относительно саксофона, а относительно пола, для того чтобы голова была в естественно ровном положении, а не наклонена влево. То есть площадка мундштука на которую ставим верхние зубы должна быть параллельна поверхности пола помещения.

Вы не должны тянуться к мундштуку! Гайтан должен быть настроен так, чтобы в то время когда голова находится в прямом положении, мундштук саксофона находился прямо под нижней губой. Для того чтобы мундштук занял своё игровое положение нужно слегка опустить подбородок, наклонив голову вперёд. При этом ни в коем случае не выдвигать голову вперёд, а только немного наклонить вперёд, сохраняя при этом положение относительно позвоночника. Соответственно не голова двигается к мундштуку, а саксофон придвигается к себе, и мундштук занимает своё положение во рту.

Нажимать на клавиши саксофона следует подушечками пальцев, то есть кончики пальцев должны находиться точно над клавишами саксофона, пальцы в слегка согнутом положении, то есть опять же естественно — кроме того что это будет способствовать хорошей подвижности пальцев, это позволит не задевать случайно правой рукой трельных клапанов, а левой клапанов высокого регистра. При игре отрывать пальцы от клавиш саксофона можно, главное вовремя попадать на требуемую клавишу. Избегайте «прогиба» в обратную сторону пальцев в первой фаланге, так как это способствует излишнему напряжению в мышцах, что так же способно негативно отразиться на подвижности и ритмичности движений пальцев.

При игре сидя необходимо сидеть на самом кончике стула, и ни в коем случае не откидываться на спинку. Ноги под себя не поджимать, вперёд не вытягивать. Колени согнуты под углом 90 градусов. Положение устойчивое, саксофон перед собой, всё остальное как при игре стоя.

Если Вы видите что кто то делает не так, даже если он супермегазвезда саксофонизма, то это вовсе не значит что так можно делать учащимся на начальном этапе.

Глава 14 • Дыхание

Саксофон — это не «губной» инструмент, а духовой, то есть в него нужно дуть! Концепция такова: производим звук ДЫХАНИЕМ, а «губами» только формируем звук. Соответственно громкость регулируется только дыханием, а «губами» управляется только тембр, то есть характер звука. При этом всегда стоит помнить, что зажимая трость губами, Вы не только затрачиваете бесполезные усилия, а так

же возможно наносите вред своему здоровью, но и что чрезвычайно неприятно — очень сильно мешаете саксофону звучать.

Для извлечения звуков верхнего регистра требуется быстрый поток выдыхаемой струи воздуха. В обычной жизни человек не пользуется таким типом дыхания, поэтому высокая скорость выдоха будет тренироваться постепенно, и с опытом нагрузка с губ должна полностью перейти на дыхание. Для звуков нижнего регистра нужен более мощный поток воздуха, его конечно добиться гораздо легче, чем высокоскоростного, но мощность так же достигается тренировками. И конечно же лучшим тренажёром дыхания для игры на саксофоне является собственно сам саксофон. Как сказал добрый волшебник Амаяк Акopian: «Сим силабим, ляськи масяськи, ахалай махалай!... А сейчас надо обязательно дунуть. Если не дунуть — никакого чуда не произойдёт!»

Многие исполнители и преподаватели, имея ввиду гортань, говорят «горло». Грубо говоря, верхняя гортань, о которой собственно идёт речь — это мышечное кольцо которое находится на входе в дыхательное горло. В напряжённом состоянии мышцы верхней гортани сужают проход в дыхательное горло вплоть до полного перекрытия — это механизм данный нам Природой для защиты от попадания инородных тел в дыхательные пути. Расслабленное состояние для мышц гортани — естественно. В этом состоянии проход в дыхательное горло наиболее широкий. Для того чтобы прочувствовать ощущение расслабленной гортани попробуйте подышать открытым ртом на свою ладонь «тёплым» дыханием, как будто пытаетесь растопить лёд на замёрзшем окне. Подобные ощущения получаются при очень тихой речи шёпотом. Расслабленное состояние мышц гортани нам необходимо для использования всего полного потока выдоха на извлечение звука из саксофона. При игре с напряжённой гортанью звук становится зажатым, несвободным, резко ухудшается соединение звуков. Не стоит использовать мышцы гортани для контроля над выдохом, так как для этого у нас есть более точные, гибкие и мощные инструменты.

Очень обобщённо и схематично опишу, как работает дыхание у человека. Грудную полость от брюшной отделяет перегородка, которая называется диафрагма. Диафрагма — это вторая по силе мышца в организме человека, первыми же являются челюстные мышцы. Диафрагма по окружности размером немного меньше поперечного диаметра объёма грудной клетки — это наибольшая мышца брюшной полости, которая прикреплена к рёбрам и позвоночнику. Лёгкие представляют из себя два мешка в форме полуконуса из ткани напоминающей губку, которая пронизана кровеносными сосудами. Несколько ниже вершины с внутренних соседних сторон в лёгкие входят бронхи, то есть трубки через которые воздух попадает в лёгкие, а так же удаляется из них в переработанном виде. Лёгкие служат для газообмена между атмосферой и кровью. Между лёгкими находится сердце. Нижние доли лёгких лежат на диафрагме. В расслабленном положении диафрагма имеет куполообразную форму — типа как половинка мячика выпуклостью вверх. При напряжении диафрагма уплощается, и её купол становится гораздо ниже — у взрослого человека амплитуда составляет около восьми сантиметров. Таким образом диафрагма при дыхании работает как гигантский поршень, причём работает импульсно. То есть в момент, когда диафрагма напрягается, уплощается и её купол стремится вниз, лёгкие расправляются за счёт увеличения вакуумного разрежения в грудной полости, и происходит вдох. Затем диафрагма расслабляется, постепенно принимает форму купола и отдыхает. Под действием атмосферного давления и уменьшения вакуумного разрежения грудная клетка «сдувается» и происходит выдох. На самом деле в акте дыхания участвуют ещё множество мышц, однако основную «работу» производит именно диафрагма, которая по праву считается главной дыхательной мышцей. Кроме дыхания диафрагма активно помогает сердцу осуществлять кровоток, а так же производит массаж внутренних органов, находящихся в брюшной полости. На протяжении всей жизни человека диафрагма выполняет примерно 16 циклических движений в минуту, то есть около 23000 сокращений в сутки, и такая тренировка делает её чрезвычайно сильной.

Диафрагма — это одна из мышц действия которых мы не можем контролировать сознанием, так же как сердце, кишечник, мышцы желудка и многие другие. Соответственно такое дыхание для игры на саксофоне нам не подойдёт, так как неконтролируемый выдох не позволит нам управлять звуком, а так же не даст достаточной плотности и стабильности выдыхаемой струи воздуха. Что же делать? Мы пойдём на хитрость! На диафрагму имеет воздействие тот же нервный сигнал, который управляет мышцами верхнего отдела пресса, при этом они управляются через один нервный узел, соответственно мы можем

управлять сознательно мышцами верхнего отдела пресса, косвенно влияя на диафрагму. То есть в тот момент, когда диафрагма придёт в напряжённое состояние, мы начинаем удерживать её мышцами верхнего отдела пресса, но так как диафрагма всё равно гораздо сильнее даже самых тренированных мышц пресса она будет постепенно возвращаться в исходное состояние, то есть стремиться к куполообразной форме покоя. Таким образом, наш выдох будет происходить не за счёт пассивного «сдувания», а под воздействием мощнейшего поршня — диафрагмы. Причём выдох кроме плотности и стабильности приобретёт ещё и управляемость! Если мы напряжём мышцы пресса не сильно, то диафрагма будет возвращаться в куполообразную форму быстрее, соответственно поток выдыхаемого воздуха также будет быстрее и звук саксофона будет громче. И тут мы сталкиваемся с парадоксом: для того чтобы саксофон звучал тише, необходим более медленный поток воздуха, значит диафрагма должна возвращаться в куполообразную форму медленнее, соответственно мышцы пресса должны работать более активно и мощно, удерживая диафрагму. Хотя психологически гораздо естественнее выглядит образ «тихо — расслабленно» — в этом и заключается парадокс.

Всё это конечно хорошо, но это только теория... Что же делать на практике? Ведь если попытаться контролировать все эти процессы сознанием, что само по себе совсем непросто, то ресурсов мозга не хватит чтобы в этот момент управлять саксофоном, и тем более думать о Музыке. Самое главное — идти от практики к теории и никак не наоборот! Организм человека гораздо «умнее» чем сам человек, и приспособится и научится правильно «дышать». Однако ему как минимум не стоит мешать. Собственно ограничения такие: при вдохе ни в коем случае не должны подниматься плечи, при вдохе ни в коем случае не должна подниматься грудь. Но кроме ограничений есть ещё, мягко говоря, «вспомогательные» условия — правильная осанка и неразрывно связанное с ней правильное положение грудной клетки, то есть грудная клетка должна быть постоянно в «раскрытом» положении. Это нужно чтобы вся энергия выдоха шла на образование звука саксофона, а не растрачивалась на борьбу с весом костей и мышц грудной клетки. Лёгким необходимо пространство для их оптимальной работы. Спина должна быть прямая, грудная клетка расправлена.

Образ такой — набираем воздух в живот, как в воздушный шарик, затем прессом выдавливаем из этого шарика воздух. Разумеется, что это только образ, и в животе у нас лёгких нет. Ещё очень важно изначально уяснить, что для игры на саксофоне не нужно много воздуха! Умение взять большую порцию воздуха для длинной-предлинной фразы понадобится совсем не скоро! Другими словами при вдохе живот сильно надуваться не должен. На самом деле главное чтобы работали мышцы пресса. Несколько позже, с приобретением опыта, Вы сможете заметить что разные отделы мышц пресса совершают движение в разные стороны, то есть при вдохе верхний отдел мышц пресса в районе «солнечного сплетения» делает небольшое движение вперёд, а нижний отдел мышц пресса, то есть ниже пупка, совершает движение внутрь, низ живота как бы втягивается в себя, «подбирается». Но к этому Вы придёте позже и только при помощи практики. Ещё раз повторю, живот надуваться не должен, то есть грудная клетка расправлена, низ живота подобран, вдох делаем в район «солнечного сплетения» и мышцами верхнего отдела пресса находящимися в районе «солнечного сплетения» создаём плотную и стабильную струю выдыхаемого воздуха.

Для скорейшего успешного освоения управлением диафрагмальным дыханием существует комплекс различных упражнений, связанных с практической игрой на саксофоне: выдержанные и филированные звуки, вибрато, субтон, упражнение на нисходящие скачки на большие интервалы, обертоны, аккорды в виде арпеджио и конечно же гаммы. Диафрагмальным дыханием пользуются не только исполнители на духовых музыкальных инструментах, а так же вокалисты, ораторы, артисты и другие связанные с голосом профессии, диафрагмальное дыхание используется во многих видах спорта. В завершение разговора о диафрагмальном типе дыхания обязательно стоит упомянуть, что это абсолютно естественное явление, так как таким способом дыхания мы постоянно пользуемся в повседневной жизни в моменты связанные практически с любыми физическими усилиями, даже не задумываясь об этом.

Глава 15 • Губы

Амбюшур (во французском языке: *bouche* — рот, *emboucher* — приставлять ко рту) — это совокупность лицевых мышц, задействованных в звукоизвлечении на духовых инструментах. Губы в процессе игры особенно активно используются только на первоначальном этапе обучения, а далее основная нагрузка переносится на дыхание. Для этого нужен определённый опыт, а так же специальные упражнения, которые необходимо освоить под руководством преподавателя.

Обычно человек в своей жизнедеятельности не использует губы для таких физических усилий, которые нужны для игры на саксофоне, поэтому даже если всё делаете правильно и не напрягаете чрезмерно губы, всё равно они переживают несвойственные им нагрузки и для адаптации им необходимо время и постоянные тренировки с разумной интенсивностью. На начальном этапе обучения игра на лёгких тростях — очень хороший способ добиться свободного, полного звука. Дело в том, что в самом начале пути освоения саксофона, собственно как и практически любого другого не очень простого действия, учащемуся требуется достаточно большое умственное напряжение и очень серьёзная концентрация сразу на нескольких различных составляющих всего процесса игры на саксофоне. Так вот организм человека так устроен, что умственное напряжение передаётся на мышцы и возникает физическое напряжение, то есть организм мобилизуется для выполнения сложной задачи. Например, если Вы учились вождению автомобиля, то легко вспомните, как сильно сжимали руль своими руками, буквально вцепившись в него, с выпученными глазами и жутко напряжёнными мышцами спины. И только со временем, когда получили достаточное количество опыта, смогли расслабиться, откинуться на спинку водительского сиденья и держать руль слегка касаясь, хоть двумя пальцами. Так вот если изначально играть на тяжёлых тростях, привычка давить на трость губами, и даже помогать им челюстью, сформирует зажатую постановку амбюшура, что в свою очередь не позволит извлекать из саксофона полноценный звук, так как не давая трости вибрировать, мы тем самым мешаем саксофону звучать. В таком случае поможет игра на лёгкой трости. Во-первых она не позволит на неё давить, то есть при излишнем усилии звук саксофона просто исчезнет, так как Вы просто прижмёте трость к мундштуку. Во-вторых существует и достаточно существенный психологический аспект — при игре на лёгкой трости требуются гораздо меньшие физические усилия в целом, и это позволит организму прочувствовать, что игра на саксофоне — это легко и интересно, то есть не требует излишнего физического напряжения, что в свою очередь постепенно приведёт к свободному, полноценному звучанию. И вот в тот момент, когда Вы по настоящему привыкните играть с оптимальными физическими усилиями, то есть в некоторой степени действительно напряжённо будет работать только дыхание, можно будет перейти на более тяжёлые трости, которые дают более плотный звук и лучшую управляемость. Однако при этом у Вас останется привычка не мешать вибрировать трости и соответственно позволять саксофону звучать полноценно.

Мундштук саксофона — это потомок мундштука кларнета, и история начинается именно оттуда. Давным-давно были мундштуки для кларнета, которые теперь называют «немецкой системы». Конструкция следующая — короткая закрытая пасть, соответственно жёсткие трости. Всё это даёт прекрасный строй, очень чёткую и быструю атаку звука, но очень ограничивает тембральные возможности, то есть практически только один тембр и ничего с ним не сделать. Причём до сих пор на таких мундштуках играют в сочетании с кларнетами немецкой системы в Германии, а так же народные музыканты Армении, Молдавии, Румынии и других стран. С возникновением течения композиторов-импрессионистов возникла потребность в более разнообразных тембральных звучаниях различных инструментов, в том числе и кларнета. Решение было таким — сделать длинную пасть у мундштука и более открытую, соответственно более мягкие трости. В результате получается большое количество возможных тембров кларнета и гораздо большие возможности для различных звуковых эффектов. Так как течение импрессионистов возникло во Франции, и мундштуки нового типа тоже изобрели там, их и называют «французские». Физический механизм следующий: чем глубже мундштук — тем меньше трость «глушится» (демпфируется) нижней губой, соответственно открытый, яркий звук, вплоть до «базарного», чем меньше мундштука во рту, тем больше трость «глушится» (демпфируется) нижней губой, соответственно звук более приглушённый и мягкий, вплоть до субтона. Субтон (английское *Subtone*) — это способ звукоизвлечения, при котором звук становится приглушённым, напоминает шёпот. Если Вы хотите получить звук САКСОФОНА, а не ожелезневшего Гобоя или Фагота, то губу подворачивать категорически нельзя, так как абсолютно все мундштуки для саксофона имеют конструкцию схожую

с «французскими» мундштуками для кларнета, то есть требуют современную естественную постановку губ.

Весь рабочий диапазон начинающего саксофониста, то есть от Ре первой октавы до Ре третьей, должен извлекаться на одной глубине прикуса мундштука, то есть ни в коем случае нельзя увеличивать глубину прикуса при игре в нижнем регистре, и уменьшать в высоком. Так как величина глубины прикуса зависит не только от конструкции конкретной модели мундштука, но и от особенностей индивидуального физического строения челюстей и амбюшура, то и глубина прикуса будет у всех разная. При этом на начальном этапе лучше чтобы глубина прикуса была минимальной. Как только учащийся хоть немного справится с извлечением фултона, стоит сразу же приступить к освоению субтона, и уделять как можно больше внимания упражнениям на субтон и игре произведений в первой октаве субтоном, так как это так же оказывает крайне позитивное влияние на достижение свободного полноценного звука саксофона. Соответственно ещё раз повторю, что на первоначальном этапе обучения глубина прикуса мундштука должна быть минимально возможной. Разумеется про полный звук саксофона, то есть про фултон ни в коем случае не стоит забывать, и распределять время уделяемое субтону и фултону примерно поровну.

И самое главное помнить, что в первую очередь мы играем ДЫХАНИЕМ, а губы второстепенны. Если саксофон перестаёт Вас слушаться, когда губы начали уставать, то не стоит «аккуратничать» дыханием, потому что таким образом Вы перенесёте основную нагрузку с мощных мышц пресса и диафрагмы на уже несколько подуставшие губы, чем и добьёте их моментально и окончательно. Как только губы устают, автоматически подключаются другие группы мышц, подворачиваете губу, даже помогаете ей челюстью, и изобретаете новый способ игры на саксофоне, конечно же неверный. Далее придётся долго и мучительно переучиваться — особенно достанется в этой борьбе преподавателю — смотреть на Ваши мучения просто больно физически и чрезвычайно неприятно для слуха.

Призвук напоминающий свист, который имеет специальное название «кикс», может появиться в тот момент, когда губы устали от чрезмерной нагрузки, и Вы теряете нормальный контроль над их действиями. В этот момент начинаете излишне давить на трость, причём ко всему прочему ещё и с перекосом, то есть с разной силой давления на стороны трости. Трость не понимает чего Вы от неё хотите, начинает сопротивляться и пищать. Кроме того что это действует на нервы и Вам, и Вашим невольным слушателям, игра на уставших губах приносит только вред. Решение такое: играть только до появления ощущения лёгкой усталости губ, затем отдыхать. Лучше всего сменить деятельность — например почитать теорию или попеть сольфеджио или понажимать клавиши на фортепиано. И вот когда отдохнёте, только тогда стоит опять браться за саксофон. В идеале, если есть такая возможность, начинающим саксофонистам лучше всего играть 5-6 раз в день по 15-20 минут с перерывами не менее получаса. Однако в реальности обычно получается не более 2 раз по 20-30 минут, хотя и это уже довольно хорошо.

Когда на саксофоне играют «дыханием», а не «губами» основная нагрузка ложится на мышцы пресса, и губы практически не устают совсем. Те навыки управления саксофоном «губами» которые учащийся приобретает на первоначальном этапе тоже не пропадут даром, они пригодятся в дальнейшем для извлечения различных тембровых окрасок звука саксофона, а так же для звуковых спецэффектов. Губы качать совершенно бессмысленно — от этого они только потеряют эластичность и подвижность. Если Вы играете на саксофоне более года, ежедневно не менее получаса, и при этом у Вас устают губы — значит делаете что-то неправильно.

При переходе на более тяжёлую трость первое время стоит играть достаточно громко, так как есть опасность, что в стремлении сохранить прежние усилия дыхательного аппарата, Вы станете зажимать трость амбюшуром, для того чтобы уменьшить открытие мундштука. Практически это происходит каждый раз при смене трости старой на новую, так как старая трость уже потеряла большую часть своей упругости, то есть что называется «села», а из-за того что этот процесс происходит очень медленно и постепенно, то для Вас он остаётся практически незамеченным, новая же «свежая» трость каждый раз оказывается на первый взгляд тяжёлой. Итак при смене трости первые пару минут игры стоит поиграть громко и открыто, то есть в некотором роде «прокричаться». Кстати эта же рекомендация действительно и при смене мундштука на более открытый. Как только дыхательный аппарат адаптируется к новому

уровню усилий, можно вновь постепенно расширить динамический диапазон, от самого громкого, до самого тихого на который Вы способны.

Возникновение тенденции игры на жёстких тростях берёт своё начало в той эпохе, когда саксофонисту-солисту для того чтобы перекричать целый оркестр (например: пять труб, четыре тромбона, пять саксофонов, гитара, рояль, контрабас и ударная установка) для увеличения громкости пришлось увеличить пасть мундштука и тяжесть трости. Разумеется, это отразилось и на звучании, и на стиле игры. С появлением комбо-составов, электро-инструментов, и что самое главное микрофонов и звукоусилительной аппаратуры, необходимость перекричать кого-либо отпала, однако в сознании многих музыкантов стандарты звучания тех великих монстров джаза остались до сих пор.

Ситуация с тростями выглядит следующим образом: на лёгкой трости очень удобно играть субтоном, при этом получается богатый обертонами и очень «живой» звук, при этом гораздо сложнее играть в высоком регистре, то есть выше До третьей октавы. Разумеется на слишком мягкой трости тембр получается «рыхлый», особенно в среднем диапазоне. На тяжёлой трости очень удобно играть в высшем регистре, звук очень плотный, но звучание субтона получается совсем «бедным». На мой взгляд при выборе тяжести тростей стоит, кроме всего прочего, руководствоваться характером исполняемой музыки. Так для более спокойной и лиричной можно воспользоваться тростями полегче, а для агрессивной и громкой несколько потяжелее. Как правило у каждого музыкального коллектива и концертной программы есть вполне определённый диапазон «лиричности» и «агрессивности», а так же вполне предсказуемый динамический диапазон, поэтому всегда есть возможность заранее выбрать подходящую жёсткость трости.

Тяжёлые трости легче контролировать, но они гораздо менее гибки в управлении и для достижения многих исполнительских приёмов требуют приложения несравнимо больших физических усилий. И самое главное — не стоит забывать о Здоровье! Лучше всего будет, если Вы научитесь управлять тростями не тяжелее Rico La Voz Medium (2,5 Rico, Vandoren Java 2,5 Green), а ещё лучше даже 2, независимо от номера мундштука. Если Вы пытаетесь исправить ошибки связанные с неправильным звукоизвлечением путём подбора тростей, мундштука, лигатуры, саксофона и так далее, значит Вы заблудились и двигаетесь в неправильном направлении.

Современная постановка амбюшура в первую очередь заключается в естественном положении губ, то есть ни нижнюю, ни верхнюю губы не подворачиваем внутрь и не выворачиваем наружу. Проверить правильность постановки очень легко, достаточно встать перед зеркалом, посмотреть на свои губы в спокойном состоянии без саксофона с закрытым ртом, запомнить как они выглядят, теперь исполнить на саксофоне например ноту Ля первой октавы, если при этом губы остались такого же размера, как и без саксофона, не уменьшились и не увеличились, значит всё в порядке, если же видимая часть губ изменилась в размерах, то что-то делаете не верно. Всё достаточно просто — открываем рот, не касаясь губами мундштука и трости (при этом губы расслаблены), ставим верхние зубы на площадку мундштука (для начинающих — примерно 6-9 миллиметров от края кончика мундштука), теперь обхватываем мундштук губами, собирая их «в трубочку», как для художественного свиста — вот собственно и правильное положение губ. Всё должно быть естественным и красивым.

В идеале напряжение амбюшура практически одинаковое при игре по всему диапазону саксофона, причём минимальное, достаточное для того чтобы воздух не выходил мимо мундштука, но так же позволяющее контролировать удалённость губ и щёк от зубов при различном воздушном давлении в ротовой полости, которое в свою очередь зависит от регистра в котором исполняется звук на саксофоне и от динамического оттенка музыкального фрагмента. В нижнем регистре челюсть приоткрывается, давая трости больше свободы, необходимой для извлечения качественного звука начиная с ноты Ми первой октавы и ниже, при этом нужно увеличивать мощность выдоха, для того чтобы «прокачать» весь столб воздуха звучащего в саксофоне, в этот момент одновременно с мышцами нижней челюсти работают мышцы мягкого нёба изменяя угол атаки воздушной струи направленной в мундштук, или даже точнее на кончик трости. Чем ниже нота, тем сильнее открыта челюсть и поднято мягкое нёбо, как во время зевания. В верхнем регистре, начиная с ноты Соль второй октавы и выше, челюсть наоборот всё больше и больше закрывается, уменьшается количество свободы, даваемой трости, мягкое нёбо так же изменяет угол атаки воздушной струи, при этом увеличивается скорость выдоха. Всё это необходимо для

качественного звука верхнего регистра, а так же, в ещё большей степени, для регистра альтиссимо (выше ноты Фа-диез третьей октавы).

Разумеется при всём при этом челюсть так же находится в естественном положении, то есть не выдвигается и не задвигается, а работает только вверх-вниз, как при процессе жевания. Причём на самом деле основная задача челюсти — спровоцировать работу мягкого нёба, давая осознанный контроль над его положением. Щёки при этом могут использоваться для изменения сфокусированности звука. При надувании щёк звук будет менее сфокусированным и в некотором роде получится более объёмное звучание, однако этим не стоит злоупотреблять, так как это выглядит адекватно далеко не в каждой музыкальной ситуации. Для получения более сфокусированного звучания щёки нужно наоборот максимально приблизить к зубам. В положении губ также есть некоторые вариации — для Классической Музыки губы максимально близко к зубам, что даёт «благородное» звучание, для Джазовой Музыки губы отодвигаются от передних зубов вперёд, и получается более свободное и раскованное звучание, причём чем дальше губы от зубов, тем больше «дикости» и «необузданности» в звуке.

Глава 16 • Язык

При игре на саксофоне язык используется для начала и окончания звуков. При исполнении некоторых видов штрихов язык работает как своеобразный клапан, то есть блокирует движение трости в нужные моменты, и затем освобождает кончик трости, позволяя ему вновь начать вибрировать. При исполнении акцентированного звука после паузы язык может работать как стартёр, то есть вместе с дыханием язык даёт импульс для возникновения звука, как бы отталкиваясь от трости. Окончание звука при помощи языка так же может иметь различный характер. Звук можно как резко «обрубить», так и закончить достаточно мягко с небольшим периодом затухания.

При обычной атаке звука касаться трости следует «спинкой» языка, то есть не самым кончиком, а местом находящимся сразу за ним. Кончика трости следует касаться практически с торца, то есть как бы «обволакивая» кончик трости мягкой поверхностью языка. Для достижения качественной атаки звука не нужно допускать чтобы большая поверхность языка ударяла по большой поверхности трости, это приводит к атаке напоминающей весьма своеобразный звуковой спецэффект «Slap Tongue», который уместен далеко не во всех видах музыкальных произведений, и чрезмерное злоупотребление таким видом атаки звучит навязчиво и даже раздражающе.

Для атаки звука используются движения языка напоминающие произнесение согласных «Т» и «Д» различной твёрдости, причём вернее было бы написать «Т» и «D», так как для правильной атаки звука нужны именно движения языка похожие на произнесение именно вариантов этих согласных, которые используются в английском языке, и они действительно достаточно сильно отличаются от русского. При произнесении русских «Т» и «Д» кончик языка находится у верхних зубов, а в английском при «Т» и «D» кончик языка находится у альвеол, бугорков находящихся между верхними передними зубами и передней частью нёба, то есть несколько дальше от зубов и имеет несколько другую форму и напряжённость. Для того чтобы прочувствовать особенность произнесения английской «Т», представьте как истинный лондонец произносит фразу: «Cup of tea».

От твёрдости языка зависит характер атаки звука. При произнесении «Т» мышцы языка напряжены, и язык имеет острую форму, атака звука при этом получается твёрдая и чёткая. При сочетании резкого акцента с помощью дыхания и твёрдого языка можно добиться мощной, «взрывной» атаки. И напротив, для достижения мягкой атаки звука требуется максимально расслабленный язык, который при этом имеет округлённую форму, как при произнесении согласного «D». Причём с опытом можно добиться всего спектра жёсткости атаки, используя напряжение языка той или иной степени. Это чрезвычайно важно при исполнении эстрадной и джазовой музыки, так как в большинстве случаев все звуки исполняются с атакой звука при помощи языка, который во взаимодействии с дыханием помогает расставлять нужные смысловые акценты.

01000000 00000000 00000000 00000000 00000000 00000000 00000000 00000000

TABLE 1

36

пальцы над клавиатурой. Не стоит бояться того, что из-за этого пострадает скоростная техника, так как пальцы с опытом естественным образом станут подниматься только на требуемую высоту в зависимости от темпа и характера музыкального произведения. При игре сложных ритмов в медленных и средних темпах пальцы будут работать как при игре на ударных инструментах, поднимаясь при этом достаточно высоко. А при исполнении длинных быстрых пассажей практически не будут отрываться от клавиатуры. У классических саксофонистов принято стремиться вообще не отрывать подушечки пальцев от клавиатуры, что напоминает движения пальцев при игре на баяне. Если же понаблюдать за тем как работают руки у знаменитых джазовых саксофонистов, то можно заметить, что пальцы поднимаются над клавиатурой на различную высоту в зависимости от исполняемой музыки.

На технику пальцев большое влияние оказывают движения кистей рук — чем меньше кисти «помогают» пальцам, тем лучше. То есть движения кистей рук должны быть минимальны. При этом всенеизбежно должно быть максимально прямое положение кистей рук относительно предплечья, то есть изгиб в лучезапястном суставе должен быть минимальным. Для подвижности пальцев очень важно положение всей руки, так как излишнее напряжение в мышцах предплечья и плеча передаётся на кисти рук и на пальцы, а соответственно мешает и их подвижности. Локти должны быть в естественном положении, то есть их не нужно прижимать к корпусу, но и не надо нарочито раздвигать в стороны. Плечи так же в расслабленном, спокойном положении, находятся на одном уровне. Ни в коем случае не задирает одно плечо выше другого, так как это приведёт не только к скованности рук, но и чрезвычайно затруднит работу дыхательного аппарата. При всём при этом не должно быть никакой зажатости, то есть все руки полностью постоянно находятся в максимально расслабленном состоянии. Мышцы слегка напряжены лишь в той степени, чтобы держать руки в рабочем положении. В качестве упражнения очень полезно играть и одновременно спокойно и размеренно ходить — это даёт максимальную раскованность, которая впоследствии пригодится для сценических движений.

Для того чтобы добиться повышения скорости работы пальцев нужно учить наизусть как можно больше различного музыкального материала. Собственно тренировать нужно не скорость движения пальцев, а скорость мысли, то есть то, насколько быстро вы можете представить по какой последовательности клапанов должны "пробежаться" пальцы. В первую очередь стоит стремиться не к высокой скорости, а к безошибочности в исполнении заданной последовательности нот, к чёткому переходу между нотами, и конечно же самое главное — это максимальная точность соблюдения ритма и темпа. При выучивании наизусть каждой музыкальной фразы или музыкального фрагмента стоит пройти через несколько этапов. При первоначальном проигрывании разумеется нужно думать о нотах и ритме. Затем очень желательно проанализировать из каких технических элементов состоит музыкальная фраза, то есть какие лады, аккорды и в каком виде были использованы композитором при написании этой фразы, какие ноты являются главными, а какие второстепенными, и почему композитор сделал именно так, то есть нужно искать логику и следить за ходом мыслей автора произведения — это позволит не только легче запомнить материал, но и поможет глубже раскрыть художественный замысел. Разумеется для этого потребуется не только аналитическое мышление, но и достаточный уровень знаний в области теории и истории музыки. Теперь, при нескольких следующих воспроизведениях фразы, необходимо больше внимания обратить на используемую аппликатурную последовательность, то есть уже не думать о нотах, а просто запоминать очерёдность «нажимания кнопочек». На этом этапе помните о слуховом контроле, чтобы не появилось никакой «отсебятины». Далее требуется многократное повторение, до тех пор, пока движения пальцев не достигнут полного автоматизма. Темп воспроизведения музыкальной фразы при этом будет повышаться по мере освоения сам собой, затем можно приступить к сознательному постепенному увеличению темпа при каждом следующем проигрывании. Здесь нужно обратить внимание на ключевые ритмические особенности изучаемой музыкальной фразы, что позволит не исказить оригинальный авторский ритм. То есть концентрация на акцентах и узловых моментах строения музыкальной фразы помогает сохранить ритмичность и при этом повысить темп.

Существует такое понятие как «заиграть», «заболтать» музыкальное произведение. Это явление при котором появляется ритмическая неточность исполнения уже выученного материала, особенно часто встречаются проблемы при игре быстрых пассажей, состоящих из нот одинаковой длительности, например на шестнадцатых. Появляется обычно из-за того, что учащийся ещё как следует не доучил текст произведения, а уже повысил темп. Лечится резким снижением темпа и прохождением всех этапов выучивания наизусть заново. Так же очень хорошо помогает упражнение при котором например вместо

ровных шестнадцатых длительностей нот переключаются на пунктирный ритм, то есть играют череду последовательностей из шестнадцатой ноты с точкой и тридцать второй, используя при этом утрированные акценты, что помогает справиться с неровностью работы пальцев.

Есть прекрасные упражнения для развития точности работы пальцев, которые просто заставляют двигаться пальцы чётко и ритмично. Возможно начинающему саксофонисту будет не совсем понятно, но качество пальцевой техники теснейшим образом взаимосвязано с артикуляцией, то есть с работой языка, и со звуковедением, то есть с дыханием. Следующие упражнения стоит постепенно освоить во всех двенадцати тональностях. Особое внимание нужно обратить именно на качество исполнения, то есть высокая скорость не является основной целью. В первом упражнении в первую очередь нужно следить за плавностью голосоведения. Во втором упражнении основная задача — ритмическая точность. В третьем и четвёртом добивайтесь безупречной чистоты соединения звуков. Пятое объединяет все навыки, отрабатываемые в предыдущих упражнениях.



Глава 18 • Проблемные ноты на саксофоне

На первых порах некоторые ноты на саксофоне при звукоизвлечении требуют особого внимания. Обусловлено это техническими особенностями конструкции саксофона. В первую очередь у начинающих вызывают трудности ноты Ре, Соль и Соль-диез второй октавы. При извлечении ноты Ре первой и второй октавы окончание звучащего воздушного столба находится в самом низу саксофона, как раз в месте изгиба корпуса инструмента. Стенка корпуса саксофона, в которую «упирается» звучащий воздушный столб, в данном случае работает как акустическое зеркало, и отражённые звуковые волны в некоторой степени противодействуют звучанию самого воздушного столба, приглушая его. Поэтому нота Ре звучит несколько более тускло и тихо. Соответственно для качественного звучания ноты Ре необходимо добавить мощности выдоха, для того чтобы компенсировать недостаток громкости. Однако начинающий обычно

пытается «выдавить звук» не дыханием, а губами. Это не только негативно отражается на интонации и тембре звука, а ко всему прочему ещё и усугубляет проблему. А так же зачастую провоцирует неконтролируемый переход в первой октаве на Ре второй октавы, а во второй октаве на второй обертон от ноты Ре, то есть вместо желаемой ноты Ре второй октавы случайно получается Ля второй октавы. Стоит отдельно потренировать переход на ноту Ре второй октавы с нот первой октавы и обратно штрихом legato. При этом на начальном этапе можно утрированно приоткрывать челюсть и добавлять мощности выдоха на ноту Ре второй октавы.

Трудности с извлечением ноты Соль второй октавы и в некоторой степени с нотой Соль-диез второй октавы вызваны тем, что клапаны соответствующие этим нотам расположены на самом краю зоны действия октавного клапана, предназначенного для диапазона нот от Ре до Соль-диез второй октавы. На нотах Соль и Соль-диез октавный клапан расположен слишком далеко от центра звучащего воздушного столба, что сильно ослабляет его действие. Проблема решается с помощью увеличения скорости потока воздуха, а так же изменения его направления. Однако новички не в состоянии адекватно управлять дыханием, поэтому первое время достигают более-менее приличного звучания нот Соль и Соль-диез второй октавы, увеличивая давление губами на трость. С опытом управление переходит с губ на дыхание, и вопрос решается «сам собой». Эффективное упражнение на первоначальном этапе – любые гаммы при исполнении которых в восходящем движении производится увеличение громкости звука — *crescendo*, причём сначала штрихом legato, то есть плавно соединяя звуки без помощи языка, а затем и *detache*, то есть каждый звук отделяя посредством твёрдой атаки языком, но пауз между нотами при этом не должно быть. Ещё лучше помогают справиться с этой проблемой упражнения на обертоны, при которых звуки второй октавы извлекаются без использования октавного клапана, то есть только за счёт управления с помощью дыхания — изменения направления и скорости воздушного потока воздействующего на трость. Однако упражнения на обертоны требуют наличия некоторых навыков управления дыханием, соответственно не получатся у начинающих саксофонистов.

Так же некоторые трудности вызывают ноты До-диез второй октавы и Си малой октавы. При извлечении ноты До-диез второй октавы необходимо особое внимание уделить интонации. Си малой октавы звучит несколько более приглушённо по сравнению с соседними нотами, поэтому требует более мощного выдоха. До понимания этих и некоторых других проблем с извлечением некоторых нот молодому саксофонисту нужно ещё дорасти и набраться опыта. Когда же он будет способен заметить их, скорее всего сможет уже разобраться с этими задачами самостоятельно, поэтому я не буду описывать эти проблемы и пути их решения.

Глава 19 • Комплекс ежедневных упражнений на звук

На выполнение всех упражнений комплекса вполне достаточно десяти минут. Если Вы не будете лениться и станете ежедневно начинать свои занятия с последовательного выполнения этого комплекса упражнений, очень скоро Вы почувствуете что звук стал гораздо лучше и Ваша музыкальная палитра обогатилась новыми красками, однако не стоит останавливаться на достигнутом — предела совершенству нет!

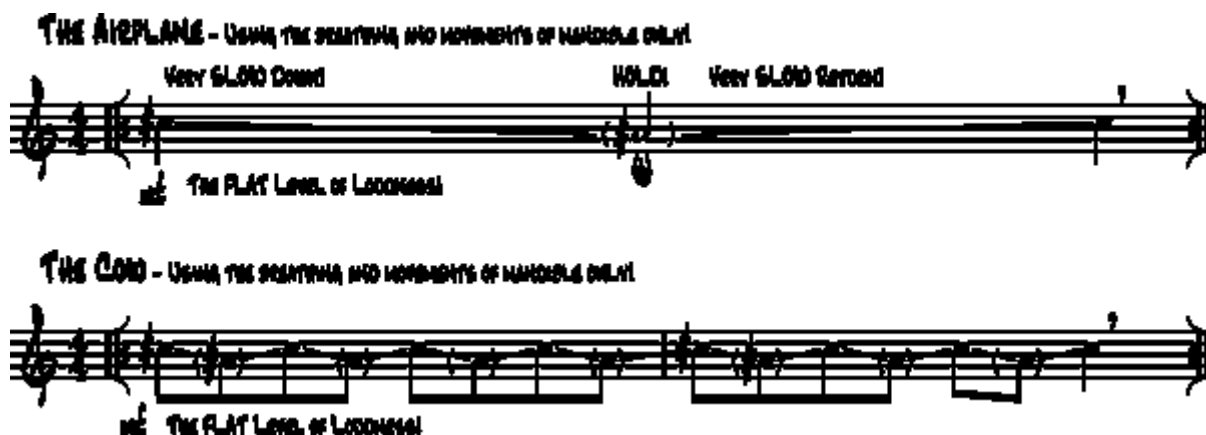
Тупое исполнение даже самых полезных упражнений имеет КПД (Коэффициент Полезного Действия) близкий к 0%. Бездумно дуть длинные ноты на форте, да ещё и по 30-40 минут, не то что бы не полезно, а просто вредно. Собственно сам термин «длинные ноты» не только не объясняет целей и задач упражнения, но даже искажает смысл всего этого действия. Игра на саксофоне — это не тот случай где стоит упражняться в длине. Если Вы пытаетесь исправить ошибки связанные с неправильным звукоизвлечением путём подбора тростей/мундштука/лигатуры/саксофона/и так далее, значит вы заблудились и двигаетесь в неверном направлении. Необходим постоянный слуховой контроль. Обязательно нужно уметь не только слушать, но и слышать, а так же вдумчиво проанализировать собственно услышанное, и свои внутренние ощущения от игры на саксофоне. Для достижения наилучшего результата упражнения на звук следует выполнять с закрытыми глазами, что позволит Вам максимально сконцентрировать своё внимание на звуке.

Должен отметить, что далеко не всегда удаётся уделить работе над звуком даже десять минут, в таком случае рекомендую в начале каждого занятия выполнять минимальную разминку, которая длится менее двух минут и состоит из упражнений: «САМОЛЁТИК И КОРОВУШКА», «СТУПЕНЬКИ И ЧЕЛНОКИ», «ВОДОПАДЫ» — этого будет вполне достаточно для того что бы привести Ваш исполнительский аппарат в рабочую форму и сделать ещё один шаг в сторону повышения исполнительского уровня игры на саксофоне.

«САМОЛЁТИК» И «КОРОВУШКА»

Упражнение «Самолётик» выполняется на ноте До-диез второй октавы («средняя До-диез»; До-диез без октавного клапана, все клавиши опущены). Поставьте ноги на ширину плеч, спина прямая, грудная клетка расправлена, голова прямо, подбородок немного опущен. Это и все последующие упражнения по работе над звуком лучше всего выполнять с закрытыми глазами. На средней громкости (*mezzo forte*), средней атакой звука (*detache*) берётся нота До-диез второй октавы и производится медленное и продолжительное нисходящее глиссандо с помощью постепенного открывания челюсти, как будто очень медленно и плавно переходите с гласного звука «У» на гласный «О» и затем обратно. Нижняя челюсть двигается только вниз-вверх, не выдвигать и не задвигать. При этом необходимо усиливать мощность выдоха, иначе звук исчезнет. Стремимся продержат пониженный звук как можно дольше. Звук возможно понизить на полтора тона (малая терция) и более. Чем ниже опускается звук, тем больше требуется мощности выдоха, то есть при усилении выдоха громкость остаётся без изменений, нота понижается. Если на первых порах появится ощущение, что при достижении самой нижней точки звука «диафрагма» начинает «трястись» от напряжения, значит упражнение выполняете верно. Чем ниже и дольше удастся опустить и удержать звук, тем лучше. На самом деле в этом процессе задействованы не только дыхание и челюсть, но и вся ротовая полость и глотка, точнее мягкое нёбо и язык, которые для успешного понижения звука изменяют свою внутреннюю архитектуру, но думать об этом не нужно, так как организм выполнит все требуемые действия автоматически. Достаточно думать, что открываете челюсть и усиливаете интенсивность выдоха, при этом всё внимание необходимо концентрировать на звуке.

Упражнение «Коровушка» так же выполняется на ноте До-диез второй октавы. Все условия, что и в упражнении «Самолётик», но теперь звук последовательно понижается и повышается несколько раз, челюсть двигается плавно, подобно движениям при медленном жевании. Чем больше амплитуда, то есть «размах» изменения высоты звука, тем лучше. Частота движений, то есть скорость изменения высоты звука, должна быть достаточной для того, чтобы успеть на одном дыхании несколько раз понизить и повысить звук, не допуская прерывания звучания, а так же сохранив при этом контроль высоты звука.



«СТУПЕНЬКИ И ЧЕЛНОКИ»

Все упражнения «Ступеньки и Челноки» выполняются на средней громкости (*mezzo forte*) с постепенным усилением выдоха при движении в крайние регистры (*crescendo*), переход с ноты на ноту без участия языка, слитно, без пауз (*legato*).

Упражнение «Ступеньки вниз». От ноты До-диез второй октавы последовательно спускаемся вниз по следующим нотам: Си, Ля, Соль, Фа, Ми, Ре, До первой октавы, Си-бемоль малой октавы. Чем ниже нота, тем больше опускаем челюсть и добавляем мощность выдоха. На нижней ноте, то есть на Си-бемоле малой октавы производим медленное и широкое вибрато (как упражнение «Коровушка»).

Упражнение «Челнок вниз». От ноты До-диез второй октавы последовательно исполняем скачки вниз к следующим нотам: Си, Ля, Соль, Фа, Ми, Ре, До первой октавы, Си-бемоль малой октавы. На До-диез челюсть в закрытом положении, а на ноты к которым совершаем скачок челюсть приоткрываем, причём чем ниже нота, тем больше приоткрываем челюсть и добавляем мощность выдоха. На нижней ноте, то есть на Си-бемоле малой октавы производим медленное и широкое вибрато.

Упражнение «Ступеньки вверх». От ноты Ре второй октавы последовательно поднимаемся вверх по следующим нотам: Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До-диез и Ре третьей октавы. На ноте Ре второй октавы челюсть опущена, при подъёме, чем выше нота, тем больше закрываем челюсть и добавляем скорость выдоха. На верхней ноте, то есть на Ре третьей октавы производим медленное и широкое вибрато.

Упражнение «Челнок вверх». От ноты Ре второй октавы последовательно исполняем скачки вверх к следующим нотам: Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До-диез и Ре третьей октавы. На ноте Ре второй октавы челюсть опущена, при подъёме, чем выше нота, тем больше закрываем челюсть и добавляем скорость выдоха. На верхней ноте, то есть на Ре третьей октавы производим медленное и широкое вибрато.

The image contains four musical staves, each representing a different vocal exercise. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercises are labeled as follows:

- THE STEPS DOWN:** Shows a descending scale from D5 to Bb4. A curved line above the notes indicates a crescendo. The final note, Bb4, is marked with a wavy line and the text "SLOW AND BROAD VIBRATO".
- THE SHUTTLE DOWN:** Shows a descending scale from D5 to Bb4. A curved line above the notes indicates a crescendo. The final note, Bb4, is marked with a wavy line and the text "SLOW AND BROAD VIBRATO".
- THE STEPS UP:** Shows an ascending scale from D4 to D5. A curved line above the notes indicates a crescendo. The final note, D5, is marked with a wavy line and the text "SLOW AND BROAD VIBRATO".
- THE SHUTTLE UP:** Shows an ascending scale from D4 to D5. A curved line above the notes indicates a crescendo. The final note, D5, is marked with a wavy line and the text "SLOW AND BROAD VIBRATO".

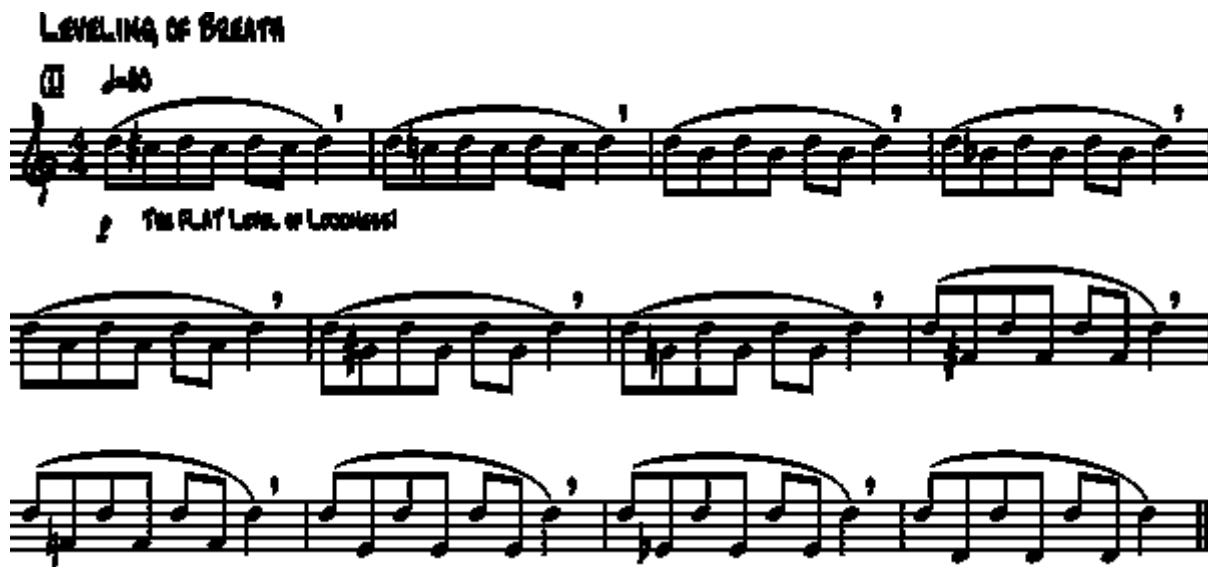
«ВОДОПАДЫ»

Упражнение «Водопады» заключается в последовательных скачках на Си-бемоль малой октавы со звуков Си-бемоль мажорного трезвучия, то есть со следующих нот: Ре, Фа и Си-бемоль первой октавы, Ре, Фа и Си-бемоль второй октавы. Выполняется на большой громкости (*forte*), переход с верхних нот на ноту Си-бемоль малой октавы без участия языка, слитно, без пауз (*legato*).



ДИНАМИЧЕСКОЕ ДЫХАНИЕ

Первое упражнение заключается в исполнении скачков между нотой Ре второй октавы, которая является одной из самых проблемных нот рабочего диапазона саксофона, и нотами исполняемыми без октавного клапана. Интервал постепенно увеличивается, что позволяет запустить механизм компенсации направления, скорости и мощности выдыхаемой струи воздуха для каждой отдельной ноты. Играем тихо и спокойно в темпе 60 ударов в минуту штрихом *legato*, то есть делаем переходы между нотами без участия языка. Стремимся к максимальной однородности громкости между всеми нотами.

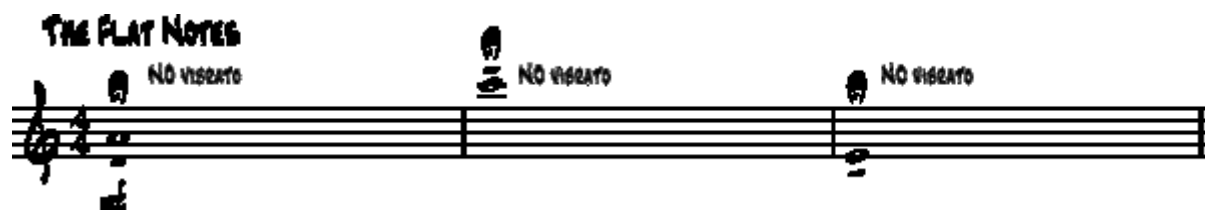


Во втором и третьем упражнении исполняем восходящие и нисходящие октавные скачки штрихом *legato* от всех нот по всему рабочему диапазону саксофона. Так же стремимся к максимальной однородности громкости между всеми нотами. При нисходящих октавных скачках становится заметна неполноценная значимость октавного клапана, и чрезвычайно важная роль направления потока воздуха. Не стоит искать компромиссов при переходе на октаву вниз, то есть выполняйте скачки только *legato* без участия языка, и в первую очередь при помощи дыхания. На первых порах велика вероятность запоздалых и грязных переходов, то есть с различными призвуками и искажённой интонацией — этого не стоит бояться, так как преодоление этой проблемы и есть одна из основных задач этих упражнений. С опытом Вы не только избавитесь от нежелательных побочных эффектов, но и постепенно будете приближаться к однородности тембра и громкости звука во всех регистрах саксофона.



ВЫДЕРЖАННЫЕ ЗВУКИ

Выдержанные звуки — звуки максимальной длительности равные на всей продолжительности звучания по всем параметрам: звуковысотность, громкость, тембр. Выполняются на трёх нотах в такой последовательности: Ля первой октавы, До третьей октавы, Ми первой октавы. Ни в коем случае не доводить выдох до изнеможения, так как это вредно для здоровья. Цель не продолжительность, а ровность.



ФИЛИРОВАННЫЕ ЗВУКИ

Филированные звуки — звуки максимальной длительности с изменяющейся громкостью (динамикой) по следующей схеме: *mp*, *crescendo*, *fff*, *diminuendo*, *ppp*, то есть сдержанно-тихо, постепенное увеличение громкости до «очень громко», постепенное уменьшение громкости до «очень тихо». Выполняются на трёх нотах в такой последовательности: Ля первой октавы, До третьей октавы, Ми первой октавы. Следить за плавностью изменения громкости, особое внимание ровности звуковысотности. Громкость изменяется исключительно за счёт изменения интенсивности выдоха.



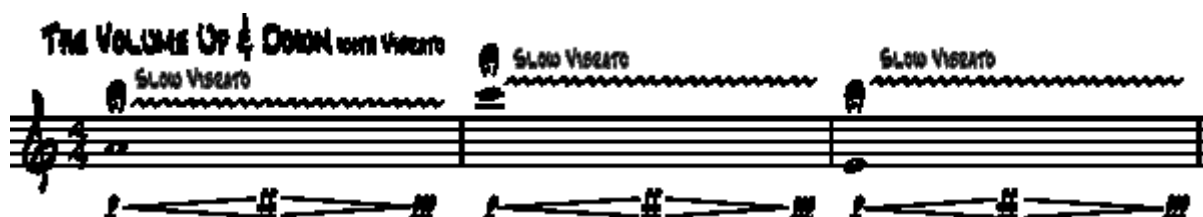
ВИБРАТО

Упражнение выполняется на трёх нотах в такой последовательности: Ля первой октавы, До третьей октавы, Ми первой октавы. На средней громкости (*mf*), средней атакой звука (*detache*) берётся нота и производится вибрато в среднем темпе и со средней амплитудой в течении небольшого промежутка времени, затем темп постепенно замедляется почти до остановки, и наконец плавно ускоряем темп до среднего. Амплитуду вибрато на всём протяжении звуков сохраняем среднюю.



ФИЛИРОВАННЫЕ ЗВУКИ С ВИБРАТО

Выполняется на трёх нотах в такой последовательности: Ля первой октавы, До третьей октавы, Ми первой октавы. На маленькой громкости (*pp*), средней атакой звука (*detache*) берётся нота и производится вибрато в среднем темпе и со средней амплитудой, громкость постепенно увеличивается, затем уменьшается, темп и амплитуда вибрато остаются неизменными.



КОНТРАСТНЫЕ АКЦЕНТЫ

Выполняется на трёх нотах в такой последовательности: Ля первой октавы, До третьей октавы, Ми первой октавы. Играем ритмично четвертными длительностями нот в темпе 60 ударов в минуту. Чередуем очень громкие (fff) и очень тихие (ppp) ноты с акцентированной атакой звука. Следить за тем чтобы слабые доли были выдержаны на полную длительность, то есть не должно быть лишних пауз и каждые два такта должны быть исполнены на одном дыхании.



ГРОУЛ

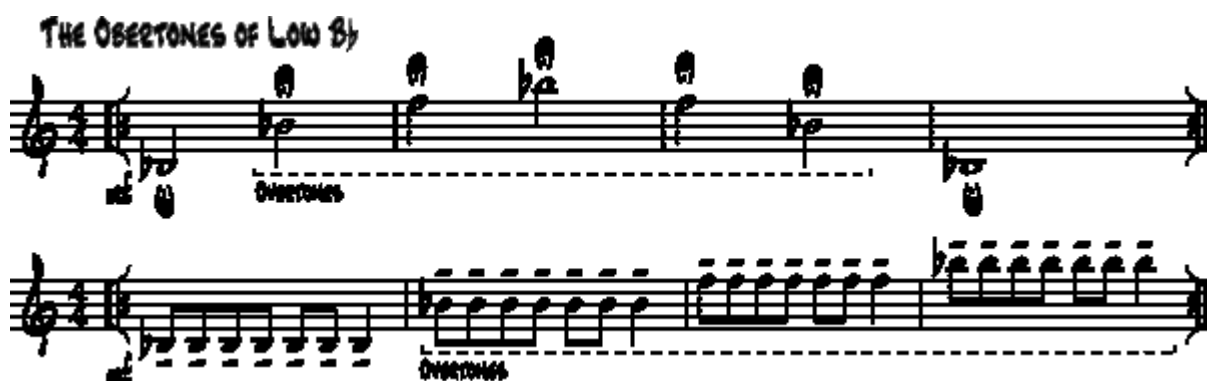
Гроул (от английского Growl — рычание) — общее название для группы звуковых эффектов исполняемых на саксофоне. Различные виды гроула можно получить с использованием голосовых связок (вокала), «французского язычка» («хррр» — как будто полощете горло), языка (раскатистая «ррррр») и различные сочетания этих способов. В первую очередь стоит тренироваться в способе при котором рычание достигается одновременным пением и игрой на саксофоне, так как он наиболее универсален и востребован.

Упражнения «Гроул» выполняются на трёх нотах в такой последовательности: Ля первой октавы, До третьей октавы, Ми первой октавы. На большой громкости (forte), средней атакой звука (detache) берётся нота и одновременно поём ноту на кварту выше или на квинту ниже. В дальнейшем с опытом высоту вокальной ноты можно варьировать по вкусу, при этом необходимо избегать унисона. Цель — достичь ровного рычания и устойчивой интонации. Во втором упражнении «Гроул + Вибрато» к исполнению нот с эффектом гроул и добавляется вибрато в среднем темпе, со средней амплитудой. Цель — ровность и стабильность. В третьем упражнении «Гроул репетиция» производится несколько атак звука при помощи языка. Цель — стабильность звучания и чёткость атаки звука.



ОБЕРТОНЫ ОТ НИЖНЕЙ НОТЫ СИ-БЕМОЛЬ

Последовательно переходим с обертона на обертон от ноты Си-бемоль малой октавы. На средней громкости (mf), средней атакой звука (detache). Добиваемся чистого без призвуков тона, а так же точного попадания на требуемые обертоны. Затем на каждом обертоне выполняем репетицию, то есть повторяем несколько атак звука при помощи языка.



ФРОНТАЛЬНАЯ АППЛИКАТУРА

Следующее упражнение нацелено на владение фронтальной аппликатурой при извлечении нот Ми, Фа и Фа-диез третьей октавы. Исполняем Фа мажорное трезвучие от Фа второй октавы в восходящем движении к Фа третьей октавы, затем обратно, и так несколько раз. Выполняется на небольшой громкости (mp) при движении вверх громкость увеличивается (crescendo), а нота Фа третьей октавы акцентируется, то есть исполняется максимально громко и открыто (forte). Переход с ноты на ноту без участия языка, слитно, без пауз (legato). Чем выше нота, тем быстрее поток выдыхаемого воздуха.

Исполняем филированный звук с вибрато на ноте Фа третьей октавы, затем репетицию. Скорость выдоха высокая. Переходим (legato) с ноты Фа на ноту Ми третьей октавы, исполняем филированный звук с вибрато, репетицию. Теперь переходим (legato) с ноты Фа на ноту Ми третьей октавы, возвращаемся на Фа и поднимаемся на Фа-диез третьей октавы, также исполняем филированный звук с вибрато, репетицию.

THE FRONTAL KEYS

SLOW VIBRATO

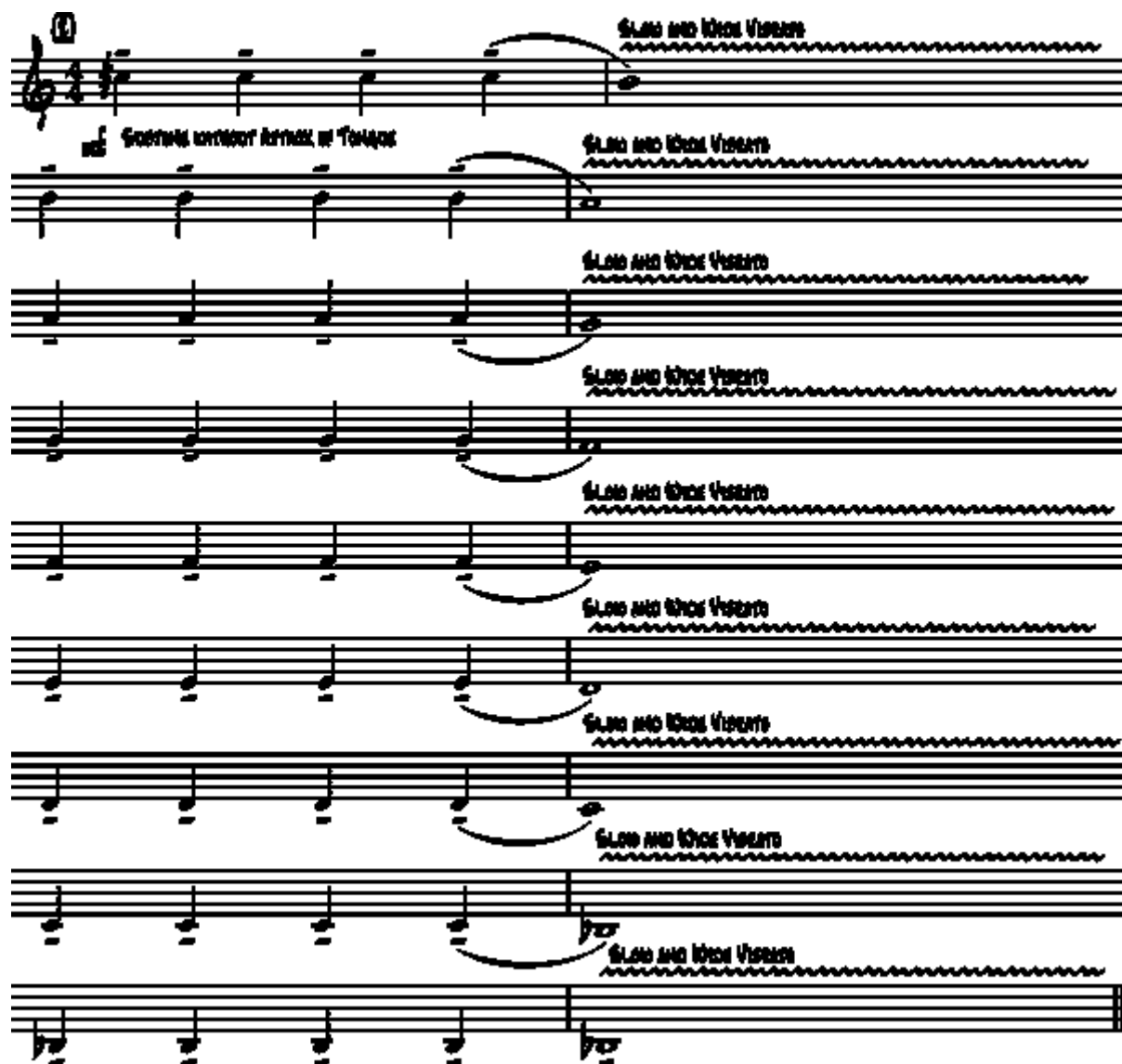
СУБТОН

В заключительных упражнениях работаем над субтоном. Требуется максимально расслабленный амбюшур, можно даже раздувать щёки. При этом необходима большая мощность выдоха, причём чем ниже нота, тем больше мощность. Спускаемся легато по ступенькам от ноты До-диез до ноты Ми первой октавы и производим медленное и широкое вибрато. Затем вновь спускаемся по ступенькам от ноты До-диез до ноты Ми первой октавы и производим несколько атак языком, то есть делаем репетицию. Далее всё тоже самое повторяется, но спускаемся теперь последовательно до нот: Ре первой октавы, До первой октавы и Си-бемоль малой октавы.

THE SUBTONE

SLOW AND WIDE VIBRATO

Производим три атаки звука без помощи языка на ноте До-диез второй октавы, затем переходим (legato) с ноты До-диез на ноту Си первой октавы и делаем медленное и широкое вибрато, производим три атаки звука без помощи языка на ноте Си первой октавы, затем переходим (legato) на ноту Ля первой октавы и делаем медленное и широкое вибрато, производим три атаки звука без помощи языка на ноте Ля первой октавы, затем переходим на Соль первой октавы и делаем медленное и широкое вибрато, и так далее движемся вниз по диапазону по следующим нотам: Соль, Фа, Ми, Ре, До первой октавы, Си-бемоль малой октавы.



Глава 20 • Вибрато

Вибрато — пожалуй самый важный исполнительский приём звукоизвлечения на саксофоне. Буквально по одной ноте с вибрато можно судить об исполнительском уровне и художественном вкусе саксофониста. В естественной Природе, как живой, так и неживой, не существует звуков без вибрато. Без вибрато есть звуки только искусственные, произведённые машинами — например при помощи тон-генератора. Вибрато «оживляет» звук саксофона и приближает его к человеческому голосу, то есть вокалу, делает звук естественным и подвижным. В современных представлениях о том как должно звучать

вибрато есть ограничения: вибрато не должно быть слишком мелким и частым. Вокалисты называют мелкое и частое вибрато «Козлетон», в честь Народного Артиста СССР певца Ивана Семёновича Козловского, такой вид вибрато весьма специфичен и почти во всех музыкальных ситуациях выглядит неадекватно, и звучит просто неприятно. А также не должно быть слишком широким. Вокалисты слишком широкое вибрато называют «Качка», если хоть раз слышали Хор Пенсионеров, Вы знаете что это такое. Вибрато используется не на все ноты, а только на некоторые относительно длинные. Если играть все ноты с вибрато, то будет звучать довольно комично и это уже будет называться «жевать звук». При исполнении вибрато мало иметь чисто техническое владение этим приёмом, необходимо воспитывать и развивать музыкальный вкус и грамотность при помощи прослушивания и анализа игры лучших исполнителей в различных музыкальных жанрах, стилях и направлениях, так как в различных областях музыкального искусства существуют свои собственные особенности использования и эталоны идеального вибрато.

Вибрато на саксофоне включает в себя перманентное изменение звука сразу по трём параметрам: звуковысотность, громкость, тембр. На саксофоне вибрато контролируется движениями челюсти, то есть как будто Вы произносите «ОУОУОУОУОУОУ», но при этом челюсть двигается плавно, подобно движениям при медленном жевании — как коровушка: «оОоуУуоОоуУуоОоуУуоОоуУуоОоуУуо». Это всего лишь образ, но его вполне достаточно для начального этапа. На самом деле в произведении вибрато на саксофоне задействовано ещё несколько процессов, которые не контролируются сознанием человека непосредственно. Вибрато происходит за счёт изменения длины и плотности столба воздуха начиная с глубины лёгких и заканчивая саксофоном, а так же из-за изменения угла атаки воздушной струи воздействующей на трость. Движения верхнего нёба и основания языка изменяют длину столба воздуха и направление воздушной струи. Так как один и тот же сигнал от головного мозга синхронно поступает через один и тот же нервный узел на мышцы верхнего нёба и мышцы отвечающие за движения нижней челюсти, очень удобно управлять движениями верхнего нёба с помощью движений челюсти, которые не трудно контролировать сознательно. Этот механизм дан нам природой, его действие легко проследить при зевании — одновременно открывается нижняя челюсть и поднимается, то есть принимает форму купола верхнее мягкое нёбо. Ну и само собой разумеется, что для качественного и хорошо контролируемого вибрато необходимо правильное исполнительское дыхание.

Вибрато должно осуществляться вокруг «центрального тона», то есть должна быть конкретная нота вокруг которой и «рисует» волна с равносторонним размахом максимум четверть тона вверх и четверть тона вниз и частотой не более 160 колебаний в минуту, причём как правило даже медленнее. Частота вибрато напрямую связана с темпом и ритмом музыки, вибрато создаёт движение в музыке даже на одной длинной ноте. В медленных темпах вибрато может соответствовать пульсации шестнадцатыми длительностями нот или шестнадцатыми триолями. В средних темпах восьмыми или восьмыми триолями. В быстрых темпах четвертными триолями, четвертями, половинными триолями, половинными или даже целыми, в зависимости от темпа и характера произведения. В Свинге, Шаффле и любых других стилях музыки с триольной пульсацией, вибрато как правило соответствует триолям. В произведениях медленного темпа, с аранжировкой не насыщенной мелкими длительностями, возможен такой приём: длинная нота начинается без вибрато, затем медленно и широко раскачивается, потом частота постепенно увеличивается, а амплитуда одновременно с этим сужается «как падает теннисный шарик» — это эффект звучит очень ярко, поэтому не стоит им слишком увлекаться.

Для освоения качественного исполнения вибрато на саксофоне Вам потребуется две вещи — это в первую очередь внимательно слушать большое количество музыки, обращая при этом внимание на вибрато, особенно на длинных нотах, причём не только саксофонистов, но так же вокалистов и других музыкантов, а так же научиться управлять своими жевательными мышцами на уровне Искусства с помощью следующих упражнений:

Упражнение 1 Выполняется с метрономом в темпе 60 ударов в минуту. На первую четверть челюсть открывается как будто произносится буква «О», на вторую четверть закрывается как будто произносится буква «У», на следующую открывается, затем снова открывается и так далее. Движения челюсти должны быть резкими и точно совпадать с метрономом. Амплитуда большая, центральный тон соблюдать не обязательно. Самое главное чтобы движения челюсти были безупречно ритмичными и в нижней точке

открытия челюсти не исчезал звук (для этого необходимо достаточно «плотное», ровное дыхание без толчков). Продолжительность упражнения: 1-2 минуты.



Упражнение 2 Выполняется сначала с метрономом в темпе 60 ударов в минуту, затем без метронома в том же темпе. Лучше всего выполнять это упражнение с закрытыми глазами. Мысленно рисовать синусоиду и следовать звуком за ней. На первую четверть челюсть открывается как будто произносится буква «О», на вторую четверть закрывается как будто произносится буква «У», на следующую открывается, затем снова открывается и так далее, но теперь движения челюсти должны быть плавными, «О» должно переходить в «У» постепенно и ровно. Амплитуда может быть большой, центральный тон соблюдать не обязательно. Самое главное чтобы движения челюсти были безупречно плавными и ритмичными. Общая продолжительность упражнения с метрономом и без: 3-5 минут.



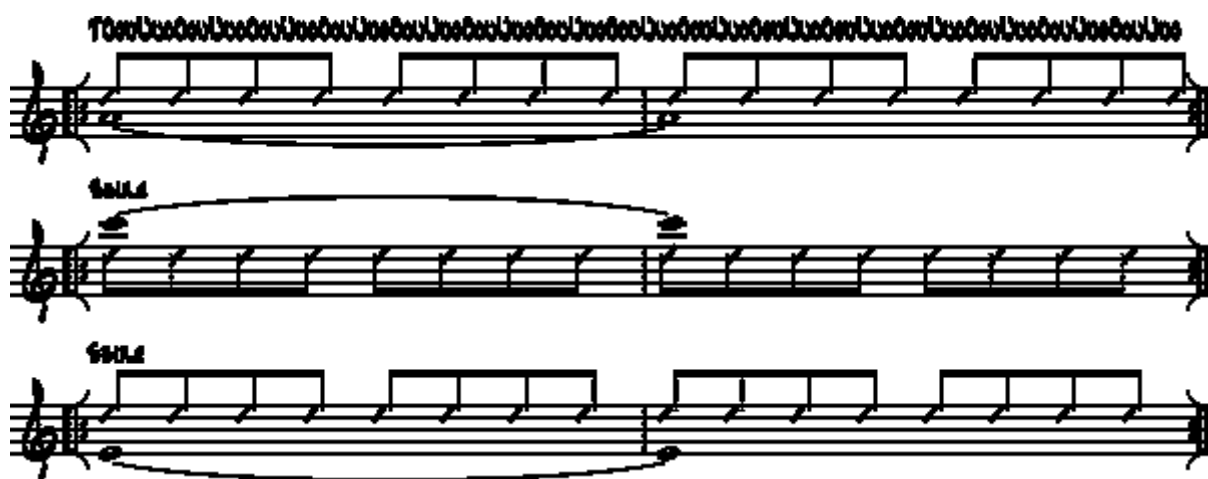
Упражнение 3 Это и все последующие упражнения выполняются с метрономом в темпе 60 ударов в минуту. Вибрато четвертями, то есть полный цикл вибрата занимает пространство от одной доли такта до следующей, и нижняя точка открытого положения челюсти совпадает с сильными долями. На первую восьмую челюсть открывается как будто произносится буква «О», на вторую восьмую закрывается как будто произносится буква «У», на следующую открывается, затем снова открывается и так далее. Движения челюсти должны точно совпадать с метрономом. Амплитуду сузить до плюс-минус четверть тона, центральный тон соблюдать обязательно. Добиваться безупречно ритмичных движений челюсти. Продолжительность этого и последующих упражнений по 3-6 минут: 1-2 минуты на каждую ноту (Ля первой октавы, До третьей октавы, Ми первой октавы).



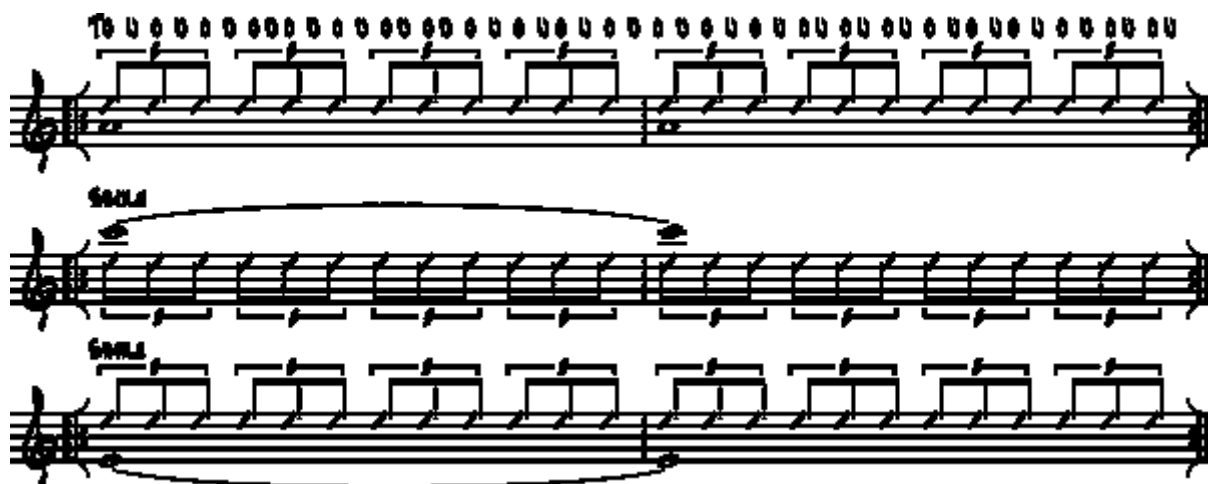
Упражнение 4 Вибрато четвертными триолями. Нижняя точка открытого положения челюсти, то есть буква «О» совпадает с четвертными триолями.



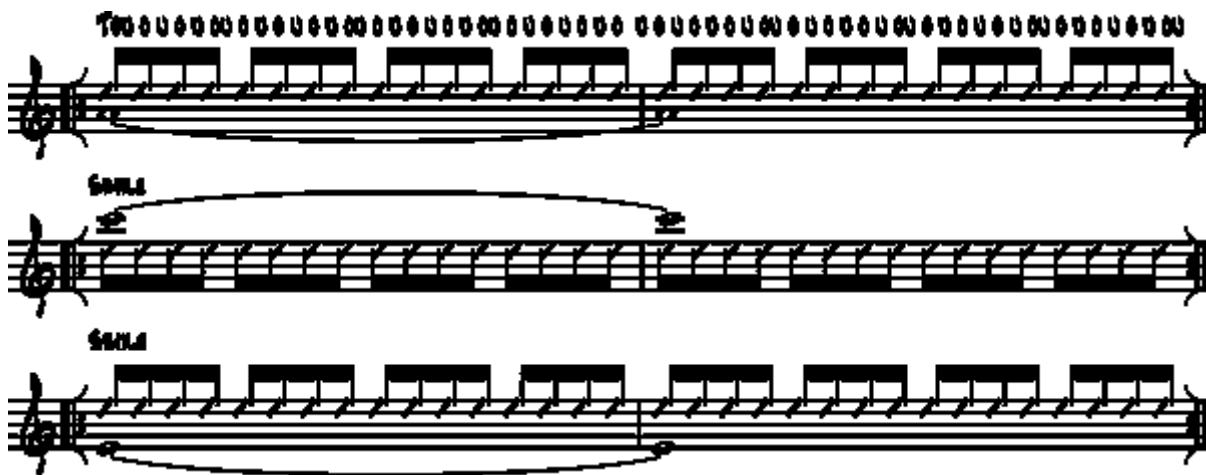
Упражнение 5 Вибрато восьмыми длительностями. Нижняя точка открытого положения челюсти, то есть буква «О» совпадает с восьмыми.



Упражнение 6 Вибрато восьмыми триолями. Нижняя точка открытого положения челюсти, то есть буква «О» совпадает с восьмыми триолями. Сначала акцентируем первую долю каждой триоли, затем акценты убираем и выравниваем динамику.



Упражнение 7 Вибрато шестнадцатыми длительностями. Нижняя точка открытого положения челюсти, то есть буква «О» совпадает с шестнадцатыми.



Торопиться не надо! Помните что от качества проработки каждого упражнения зависит Ваша исполнительская свобода. Внимательно слушайте различную музыку и обратите внимание на вибрато, особенно на длинных нотах, причём не только на исполнение саксофонистов, а в первую очередь вокалистов, и конечно же других инструменталистов. Анализируйте частоту и амплитуду вибрато в соотношении с темпом и ритмом музыки. Все эти действия приведут к тому, что у Вас сформируется собственное представление о том где и как использовать вибрато. С опытом у Вас появится «предслышание», то есть Вы просто будете представлять как прозвучит следующая музыкальная фраза, а Ваш организм будет автоматически делать всё необходимое для достижения требуемого звучания. Таким образом получается, что вовсе необязательно постоянно думать о том, какими длительностями, с какой амплитудой и на какие ноты будет использоваться вибрато, всё это будет получаться «само собой», в соответствии с Вашим Музыкальным Вкусом. Ну и конечно же при желании можно применять и управлять вибрато вполне осознанно.

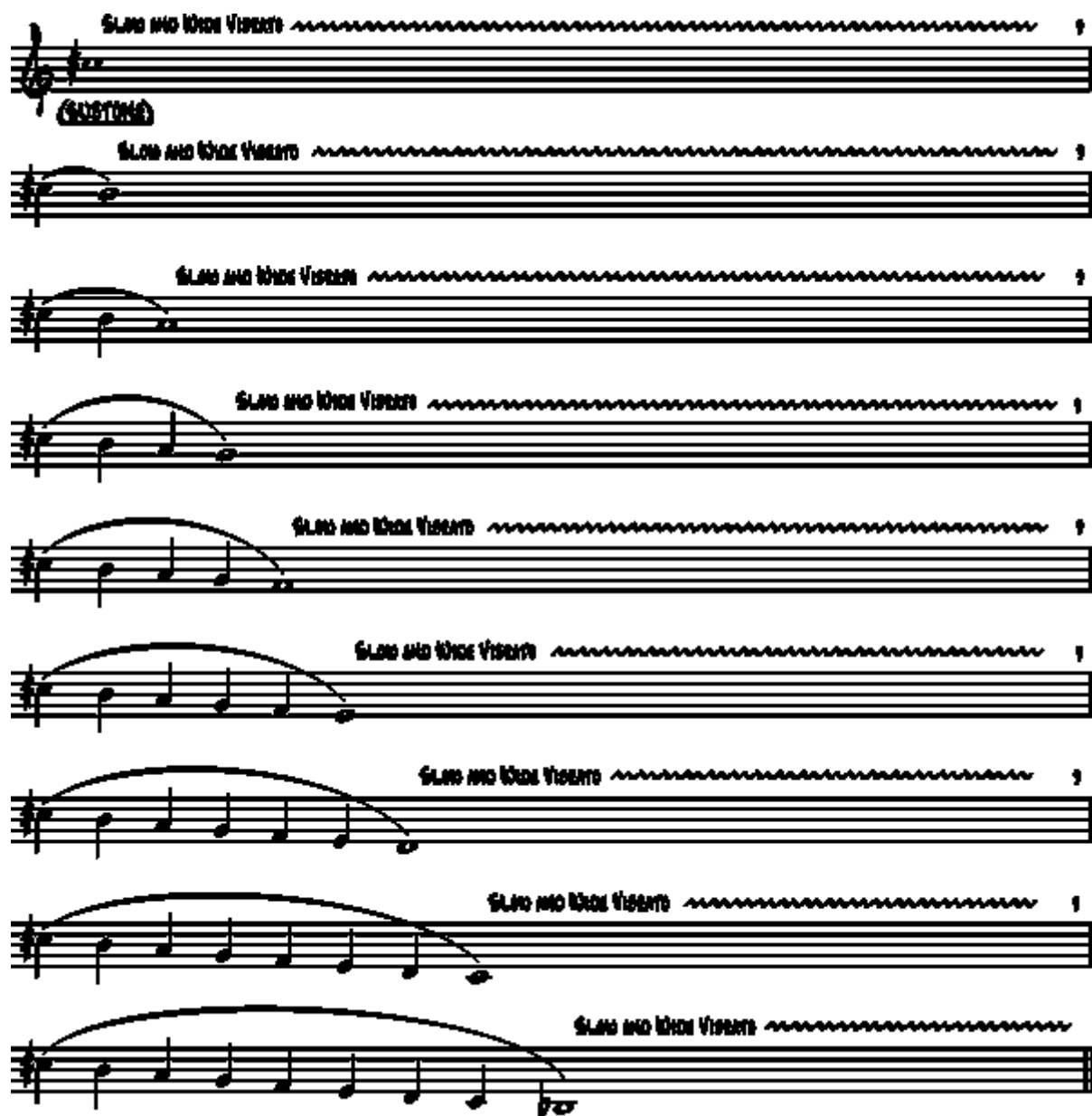
Глава 21 • Субтон

Субтон (Subtone — в английском языке: sub — под, tone — тон, оттенок) — приглушённое звучание, напоминающее шёпот, которое достигается демпфированием, то есть искусственным подавлением колебаний кончика трости при помощи нижней губы. Субтон является полной противоположностью фултону, то есть открытому, полному, неприглушённому звуку (Full Tone — в английском языке: full — полный, целый, tone — тон, оттенок). Глубина прикуса маленькая, фактически верхние зубы стоят на краю мундштука, а нижняя губа лежит на кончике трости. При атаке звука язык расслаблен и касается кончика трости с торца, как при произнесении слога «Доо». Амбюшур максимально расслаблен, мальчишки даже могут надувать щёки (но не обязательно), а девочкам лучше не надувать — это не красиво. Дыхание более мощное, так как необходимо раскачать трость, которую сдерживает нижняя губа, при этом звук получается гораздо тише чем при фултоне. Возможен весь градиент между субтоном и фултоном. Чем меньше глубина прикуса, тем ближе к субтону, звук темнее, чем глубже, тем ближе к фултону, звук ярче — это один из приёмов дающих достаточно большое разнообразие тембральных красок на палитре саксофониста. На начальном этапе необходимо добиться максимально приглушённого звука, то есть глубина прикуса минимальная, кончик трости полностью лежит на нижней губе. Для того чтобы получить первый опыт по извлечению субтона на саксофоне нужно просто выполнить следующие действия:

- 1 — открываете рот и кладёте кончик трости на нижнюю губу,
- 2 — ставите верхние зубы на самый краешек мундштука (2-3 мм),
- 3 — на ноте До-диез второй октавы (все клапаны отпущены) дуете в саксофон как бы произнося слог «Фуууууу», голосовые связки разумеется не подключаем. Таким образом получаем субтон с атакой без участия языка. Скорее всего нота получится не стройная, но на данном этапе это не важно, главное чтобы получился требуемый тембр, а строй скорректируется несколько позднее. Губы максимально

расслаблены, первое время даже не воспрещается надувать щёки, в дальнейшем это можно будет контролировать, и включать или не включать поддувание щёк в зависимости от музыкального контекста. Разумеется качественный субтон получится только при естественной современной постановке амбюшура.

4 — Теперь вновь таким же образом извлекаем субтон на ноте До-диез второй октавы, затем легато (без участия языка) переходим на ноту Си первой октавы (указательный палец левой руки без октавного клапана) и так же раскачиваем её, производя медленное и широкое вибрато с постепенным усилением громкости звука (Crescendo). Потом опять начинаем с ноты До-диез второй октавы, но теперь спускаемся до ноты Ля первой октавы, и так же делаем на ней vibrato и crescendo. В следующий раз добавляем ещё одну ноту, то есть доходим уже до ноты Соль первой октавы. И так далее спускаемся вниз, приоткрывая челюсть всё больше и больше, чем ниже нота, тем больше приоткрыта челюсть. В итоге у Вас должен получится следующий звукоряд: До-диез второй октавы, и далее вниз по звукам первой октавы — Си, Ля, Соль, Фа, Ми, Ре, До и наконец Си-бемоль малой октавы. На ноте До первой октавы скорее всего у Вас возникнет желание подвинуть нижнюю губу вперёд от кончика трости, тем самым освободив его, однако при этом Вы перейдёте на фултон, так что этого делать не нужно. Для того чтобы получились нижние ноты нужно очень сильно приоткрывать нижнюю челюсть и производить очень мощный выдох.



Для того чтобы всё же получились субтоном ноты ниже Ре первой октавы можно сделать следующее упражнение:

5 — Нота До первой октавы. Открываете рот и кладёте кончик трости на нижнюю губу, ставите верхние зубы на самый краешек мундштука, максимально расслабив губы и максимально приоткрыв челюсть. Дуёте в саксофон как бы произнося слог «Фуууууу», постепенно увеличивая мощность выдыхаемого потока воздуха. То есть сначала начнётся шипящий звук, и только при достижении необходимой мощности выдоха возникнет нота До первой октавы исполненная субтоном. Если появляется звук на октаву выше, то есть нота До второй октавы, значит Вы пережимаете трость губами. Расслабьте! Приоткройте челюсть побольше! Когда получится субтоном нота До первой октавы, можно сделать всё тоже самое на ноте Си-бемоль малой октавы. Стоит отметить что До-диез первой октавы извлекается несколько проще, а нота Си малой октавы самая трудоёмкая из всех нот нижнего диапазона саксофона.

6 — Далее стоит подключить атаку звука при помощи языка. Все те же условия для извлечения субтона, но теперь ещё в момент подачи воздуха максимально расслабленным, «круглым» языком очень легко касаемся кончика трости с торца, как бы произнося слог «Du» в среднем регистре и всё более близко к слогу «Do» в нижнем регистре саксофона.

Теперь необходимо закрепить полученные ощущения с помощью исполнения несложных музыкальных произведений, верхний предел диапазона которых не должен быть выше ноты Ми второй октавы, так как более высокие звуки чрезвычайно трудны для исполнения субтоном. Да и вообще субтон в первую очередь актуален для игры в диапазоне без использования октавного клапана, то есть в нижней половине среднего, а так же в нижнем регистре саксофона. Субтон характерен для отображения музыкально-художественного образа лиричной, медленной и спокойной музыки.

Глава 22 • Гроул

Общее название для всех эффектов «рычание» на саксофоне — Growl [гроул] — дословный перевод «рычать». «Рычание» на саксофоне может достигаться несколькими способами и их сочетаниями, все они имеют различную тембральную окраску и предназначение.

- 1 — с помощью голосовых связок, то есть одновременно петь, точнее гудеть и играть, причём от высоты вокальной ноты зависит окраска эффекта;
- 2 — несколько способов с помощью гортани;
- 3 — при помощи движений нёбного язычка, который так же называют «французский язычок» или «висюлька» при входе в горло;
- 4 — посредством языка, то есть выполняется при помощи произнесения раскатистой, причём от твёрдого или мягкого характера «р» зависит окраска эффекта. Этот приём имеет специальное отдельное название: «Frullato»;
- 5 — ещё один экзотический вариант с помощью языка — при исполнении раскатистой «р-р-р» язык прокатывается по нёбу по направлению от заднего нёба к зубам.

При игре на саксофоне наиболее востребован гроул с помощью голосовых связок, так как этот эффект наиболее гибок в управлении и имеет разнообразные варианты звучания, подходящие для тех или иных художественных целей. Освоить его можно в несколько этапов:

- 1 — Играете ноту Ре второй октавы на саксофоне, а затем поёте эту же ноту без саксофона.
- 2 — Нажимаете на саксофоне аппликатуру ноты Ля первой октавы, и используя саксофон как рупор, поёте гласный звук «У» на ноте Ре, желательно второй октавы (здесь и далее по написанию для саксофона). То есть нота которую вы поёте и нота которую будете извлекать из саксофона не должны совпадать. Кварта звучит хорошо. В дальнейшем интервал можно будет выбирать в зависимости от желаемого

звучания или петь любую случайную ноту, лишь бы она не совпадала с нотой звучащей на саксофоне, так как при совпадении эффект резонанса будет мешать звучанию саксофона.

3 — Без саксофона поёте гласный звук «У» на ноте Ре второй октавы, сложив губы «в трубочку», как для художественного свиста, и переходите с пения на гудение. Для того чтобы контролировать происходящее поставьте перед ртом ладонь руки. При пении струя выдыхаемого воздуха практически не ощущается, при переходе на гудение Вы должны почувствовать струю воздуха бьющую в ладонь. Нота издаваемая голосом при этом не должна меняться. Звук голоса должен быть чистым и спокойным без каких-либо тенденций к рычанию.

4 — Теперь вновь нажимаете на саксофоне аппликатуру ноты Ля первой октавы, и поёте гласный звук «У» на ноте Ре второй октавы. Переходите с пения на гудение, используя саксофон как рупор. Собственно вот именно сейчас саксофон и должен зарычать, однако скорее всего эффект рычания сразу пропадёт, так как голосовые связки автоматически отключатся. Для того чтобы этого не происходило, необходимо сконцентрировать всё своё внимание на Вашем поющем голосе и слушать только его, а не саксофон. Протянуть таким образом несколько продолжительных рычащих звуков, стараясь запомнить свои ощущения в голосовом аппарате.

5 — Настало время двинуться по диапазону саксофона сначала вниз, а затем и вверх. Поём — «гудим» в саксофон и переходим легато (без участия языка) вниз по нотам первой октавы: Соль, Фа, Ми и Ре, затем возвращаемся по тем же нотам к ноте Ля, и продолжаем движение вверх по нотам: Си первой октавы и далее по нотам второй октавы — До-диез, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си, и наконец нотам третьей октавы До-диез и Ре. Всё это играем на одном дыхании не прерывая звучания саксофона и не переставая петь. На высоту звука который Вы поёте в это время обращать внимания не нужно, главное чтобы голос просто не отключался.

6 — Опять двигаемся по диапазону саксофона, но теперь при переходе с ноты на ноту производим атаку языком, произнося последовательно слоги «Doo-Doo-Doo-Doo-Doo» и так далее.

7 — Теперь можно попробовать сразу начать играть с гроулом, без предварительного использования саксофона в качестве рупора. То есть одновременно делаем атаку звука языком произнося слог «Doo» и извлекаем ноту из саксофона не переставая петь.

8 — Играем на саксофоне несложные мелодии полностью с эффектом гроул и атакой звука языком.

С опытом Вы сможете дозировать эффект гроул в зависимости от художественного контекста произведения, изменяя его характер с помощью различных сочетаний звуковысотности нот пропеваемых голосом и звуков саксофона, а так же используя его не только на протяжении всего произведения целиком, но и исключительно на некоторые музыкальные фразы и даже на отдельные ноты, для придания им особого экспрессивного акцента.

Глава 23 • Глиссандо

Глиссандо (итальянское *glissando* от французского *glisser* — скользить) — это звуковой эффект, при котором плавно изменяется звуковысотность. Глиссандо бывает: восходящее и нисходящее, длинное и короткое, быстрое и медленное, соединяющее две ноты или с окончанием «растворяющемся в тишине». По способу исполнения глиссандо на саксофоне можно разделить на: челюстное (дыханием), пальцевое и комбинированное.

Наиболее часто в эстрадно-джазовой музыке используется короткое восходящее глиссандо к ноте, которое имеет сленговое название «подъезд», то есть начинается звук несколько ниже и затем достаточно быстро и плавно переходит собственно в ноту к которой производили глиссандо. Исполняется следующим образом: начинается извлечение звука с приоткрытой челюстью, затем челюсть закрывается

и «дотягивает» высоту звука до конечной ноты, в этом процессе так же участвует мягкое нёбо, которое изменяет направление потока воздуха и позволяет при необходимости увеличить диапазон звуковысотности глissандо. Такой вид глissандо нередко сочетается с восходящим коротким форшлагом, что так же несколько увеличивает диапазон. Этим приёмом стоит пользоваться крайне осторожно и максимально себя сдерживать, так как эффект довольно таки яркий, и есть большая опасность переступить черту пошлости.

Второй по частоте использования в эстрадно-джазовой музыке вид — это быстрое длинное нисходящее глissандо от ноты и с окончанием «растворяющемся в тишине», так называемый «сброс». Исполняется в первую очередь с помощью пальцев. Основной принцип — пальцы должны двигаться ритмично, но плавно, постепенно закрывая клапаны. Вторым принципом — движения унифицированы и не зависят от тональности и лада, то есть если исполняется быстрое длинное глissандо от ноты До-диез второй октавы, то пальцы прокатываются веером по клапанам: С#, В, А, G, F, E, D, low C, low Bb. Что касается дыхания, то оно в данном случае работает следующим образом: нота от которой делается глissандо играется на мощном выдохе, затем дыхание «бросается», то есть мышцы пресса «расслабляются», и собственно само глissандо исполняется на «инерционном», остаточном выдохе — всё это напоминает короткий вздох. Однако не стоит забывать, что это всего лишь образ, то есть для того чтобы глissандо всё таки прозвучало, в саксофон нужно в разной степени дуть на всём протяжении «сброса». Последовательность движения пальцев неизменна, только разумеется начинается с требуемой ноты, то есть например если играем глissандо от ноты Фа, то пробегаем по клапанам F, E, D, low C, low Bb. Если же с ноты Фа-диез, то по клапанам F#, E, D, low C, low Bb.

FAST

The exercise consists of nine staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff shows a descending glissando from a high note to a lower note, with a 'FAST' tempo marking. The subsequent staves show the same glissando repeated, with a 'P' (piano) marking at the end of each staff.

Для того чтобы получить действительно качественное нисходящее глиссандо от ноты Ми первой октавы и ниже, придётся исполнять глиссандо с помощью хроматической гаммы, для чего необходимо отдельно поработать над точностью движений мизинцев.

FROM G1 AND SOLID DOWN THE CHROMATIC GLISSANDO

The exercise consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a descending glissando from a high note to a lower note, with a 'P' (piano) marking at the end.

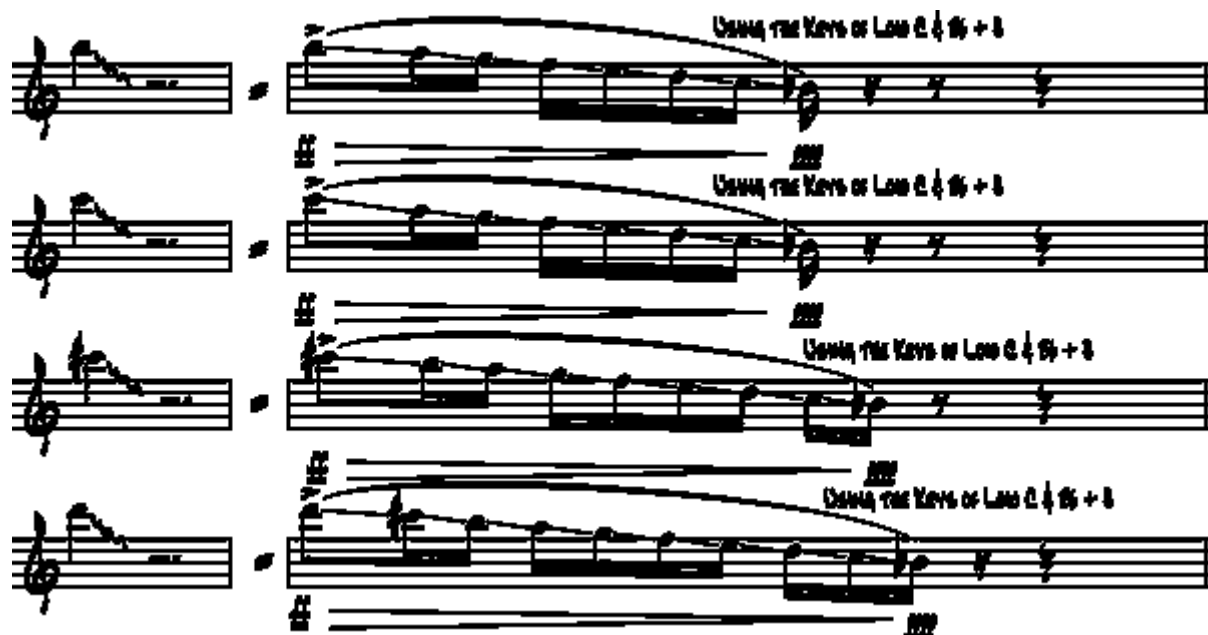
При быстром длинном нисходящем глиссандо от нот Ре, Ми-бемоль и Ми второй октавы так же стоит пробежаться пальцами по клавиатуре до нижнего Си-бемоля. Причём самое начало глиссандо от ноты Ми второй октавы лучше начинать с хроматизма, и далее «бросить» все клапаны и перейти в первую октаву на стандартную последовательность клапанов C#, B, A, G, F, E, D, low C, low Bb.



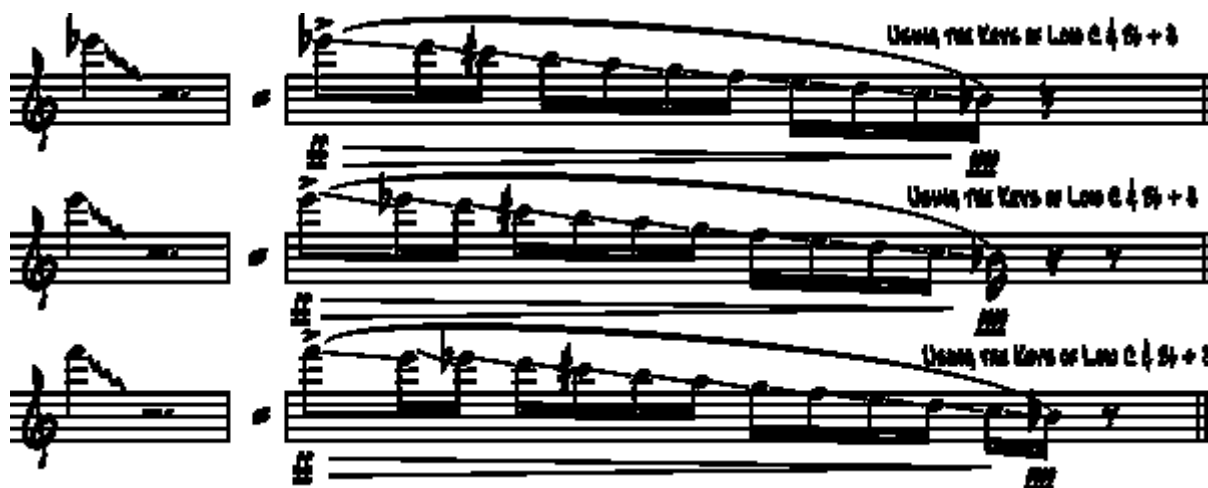
Во второй октаве начиная с ноты Фа и выше играется всё тоже самое что и в первой октаве, включая клапаны нижней До и нижнего Си-бемоля, но только с октавным клапаном. Если же очень хочется всех поразить и восхитить сверхдлинным и быстрым нисходящим глиссандо из второй октавы, то можно сначала пробежаться во второй октаве до клапана D, а затем прокатиться по всем клапанам первой октавы и закончить на нижнем Си-бемоле. Например для глиссандо от ноты Си-бемоль октавы пальцы двигаются сначала с октавным клапаном по Bb, A, G, F, E, D, а затем бросаем все клавиши и уже без октавного клапана прокатываемся по C#, B, A, G, F, E, D, low C, low Bb — в итоге получаем эффектное быстрое нисходящее глиссандо с диапазоном в две октавы.



От ноты Си второй октавы, а так же от нот До, До-диез и Ре третьей октавы исполняем глissандо по тому же принципу, то есть пробегаемся по нужному ряду нот C#, B, A, G, F, E, D, low C, low Bb с использованием октавного клапана. Если в музыкальном контексте уместно глissандо с диапазоном в более чем две октавы его так же можно использовать.



Глissандо от ноты Ми-бемоль третьей октавы и выше с использованием боковых клапанов нужно начинать с хроматической гаммы, а затем продолжать так же по звукоряду C#, B, A, G, F, E, D, low C, low Bb с использованием октавного клапана. При исполнении глissандо от нот Ми, Фа, Фа-диез третьей октавы извлечённых фронтальной аппликатурой лучше начинать глissандо при помощи дыхания, то есть брать ноту фронтальной аппликатурой, понижать её приоткрывая нижнюю челюсть, далее продолжить сброс по клавиатуре C#, B, A, G, F, E, D, low C, low Bb с использованием октавного клапана. Глissандо протяжённостью более двух с половиной октав так же можно исполнять в уместных случаях.



Все виды медленного глиссандо исполняются по хроматической гамме, причём в зависимости от художественного контекста и вкуса исполнителя пальцы могут работать чётко, обозначая все ступени хроматической гаммы, или плавно, постепенно закрывая клапаны, тем самым сглаживая переходы между полутонами.

Короткое восходящее глиссандо с окончанием «растворяющемся в тишине», исполняется по хроматической гамме, пальцы работают плавно, постепенно открывая клапаны, дыхание же ослабляется и звук затухает.

Глиссандо соединяющее два звука (connection gliss) в большинстве случаев лучше исполнять по хроматической гамме, при этом основное внимание нужно уделить собственно не самому глиссандо, а начальной и конечной ноте, иначе велика вероятность искажения смысла музыкальной фразы. Не стоит забывать, что глиссандо — это одно из «украшений» музыкального языка и в большинстве случаев не несёт в себе смысловой нагрузки.

Рассмотрим ещё один чрезвычайно эффектный вид глиссандо — «Глиссандо в стратосферу» (Stratospheric saxophone glissando) — это длинное восходящее глиссандо от любой ноты нижнего регистра и до любой ноты регистра «альтиссимо». Мы начинаем движение по хроматизму от какой-либо ноты из нижнего регистра, доходим до ноты Ля второй октавы, затем нажимаем аппликатуру Ре-диез второй октавы, но при этом извлекаем второй обертон, таким образом получаем Ля-диез второй октавы, и продолжаем двигаться вверх по хроматической гамме, при этом извлекая из каждой аппликатуры второй обертон, доходим по аппликатуре до ноты До-диез третьей октавы, при этом по звучанию мы достигнем ноты Соль-диез третьей октавы, теперь переходим к аппликатуре регистра «альтиссимо» и исполняем ноту Ля третьей октавы.

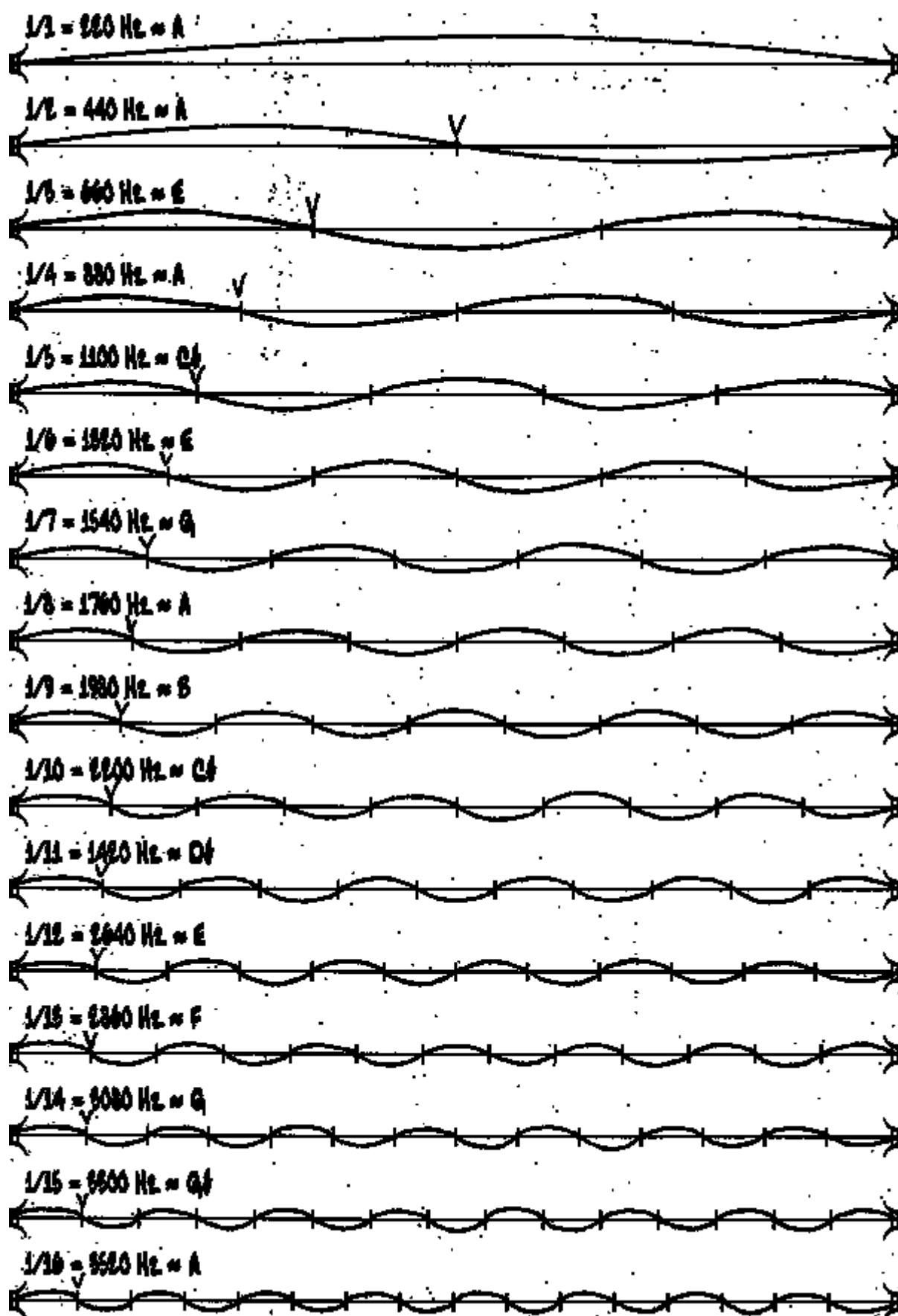


Если Вам всё ещё недостаточно, и есть желание подняться ещё выше, то можно таким же способом исполнять глиссандо и до любой другой ноты выше Ля четвёртой октавы. Для этого сразу после аппликатуры ноты До-диез третьей октавы, которая даёт звучание ноты Соль-диез третьей октавы, следует нажать аппликатуру конечной ноты, например Ре четвёртой октавы и дотянуть до неё глиссандо, используя изменение направления воздушного потока при помощи мягкого нёба, как будто произнося слог «ууУииИ».

Глава 24 • Обертоны и многозвучия

Обертоны (немецкое *Oberton* — верхний тон) — частотные составляющие спектра звука. Каждый звук, который мы слышим, состоит не из одной частоты, а из сочетания многих. Человек идентифицирует высоту звука по самому громкому и низкому по частоте — «Основному тону», а характер звука, который имеет специальное название «Тембр», складывается из того, в какой степени присутствует в звуке тот или иной обертон. Всё это происходит из-за того что звучащее тело, то есть например: струна, столб воздуха или мембрана, колеблется не только целиком, но и своими отдельными частями. Мы слышим звук как сумму всех одновременно звучащих частот.

Наиболее наглядно можно это продемонстрировать на примере струны. Образцом нам послужит струна которая настроена на ноту *Ля* Малой октавы, Основной тон который мы слышим соответствует 220 Гц. Если мы заставим струну колебаться, дёрнув её или ударив по ней, можно легко увидеть собственно движения струны: основное и самое заметное колебание — по всей длине одновременно и параллельно из стороны в сторону, и движения отдельных участков струны, возникающие и плавно, волнообразно перетекающие в колебания других участков. Теперь прикоснёмся пальцем ровно по середине струны, то есть на европейских струнных музыкальных инструментах на XII ладе, причём не прижмём струну, а только легко коснёмся, мы не будем мешать колебаться струне по всей длине, однако подавим колебание самого низшего порядка, то есть Основной тон. Фактически заставим колебаться половину струны, а вторая половина будет колебаться входя в резонанс с первой. Таким образом мы подавим Основной тон и самым громким станет Первый обертон, то есть звук, который порождают две половины струны, соответственно частота этого звука тоже «половинная», то есть в два раза выше, что равняется 440 Гц или ноте *Ля* Первой октавы. Тут стоит заметить, что частота звуков находящихся друг от друга на расстоянии Октавы отличается ровно в два раза. Если коснуться струны в точке делящей её длину на три части, то есть на европейских струнных музыкальных инструментах на VII ладе, заставить колебаться одну из частей, то две другие будут колебаться опять же из-за явления резонанса, мы подавим как Основной тон, так и Первый обертон, выделив таким образом Второй обертон, что позволит нам получить звук с частотой 660 Гц, который примерно является нотой *Ми* Второй октавы, точнее её частота 659,26 Гц в соответствии с Равномерно темперированным строем, при котором Октава делится на 12 равных полутонов. Действуя по такому принципу можно выделить Третий обертон, поделив струну на 4 части, то есть на европейских струнных музыкальных инструментах на V ладе, что даст ноту *Ля* второй октавы (880 Гц). На пять частей, и мы получим звук с частотой 1100 Гц примерно совпадающий с нотой *До-диез* Третьей октавы (1108,7 Гц). Если же поделить струну на шесть частей, то появится звук с частотой 1320 Гц, который примерно соответствует ноте *Ми* Третьей октавы (1318,5 Гц). На семь — 1540 Гц, а это почти *Соль* Третьей октавы (1568 Гц). И на восемь — 1760 Гц, что точно совпадает с нотой *Ля* Третьей октавы. И так далее... Теоретически струну можно делить на бесконечное количество участков, однако даже если предположить, что такая «идеальная» струна возможна, то частоты свыше шестнадцатого обертона человеческое ухо воспринять не способно, так как верхний предел слышимости у взрослого человека примерно около 16000 Гц, правда звуки с большей частотой мы способны воспринимать с помощью вестибулярного аппарата, однако и там есть предел чувствительности.



Обертоны в некотором роде образуют плотно аранжированный Доминантсептаккорд с надстройкой в виде девятой, повышенной одиннадцатой и пониженной тринадцатой ступенями. Единственная «лишняя» нота — четырнадцатый обертон, которой в этом аккорде предстаёт перед нами седьмой мажорной ступенью, которая по всей видимости именно отсюда появилась отсюда в ладах свойственных стилю джазовой музыки Bebop. То есть ступени аккорда выстроены в следующем порядке: 1, 1, 5, 1, 3, 5, b7, 1, 9, 3, #11, 5, b13, b7, 7, 1. Нетрудно заметить, что основная слышимая часть обертонового звукоряда — это Доминантсептаккорд, который является самым часто используемым в музыке септаккордом, по причине своего естественного происхождения.

При чём здесь саксофон? — спросите вы, ответ простой: при том, что не только музыканты играющие на струнных инструментах используют обертоны, называя их при этом флажолетами (от старофранцузского flageolet — флейта), но и саксофонисты, играя уже во второй октаве, извлекают из саксофона не Основной тон, а Первый обертон. Овладев на уровне искусства попаданием на требуемый обертон, а так же контролируемым переходом между ними, мы не только избавимся от киксов, которые являются случайным переходом на более высокий обертон, но и откроем путь к освоению различных звуковых эффектов, основанных на Натуральном Обертоновом Звукоряде.

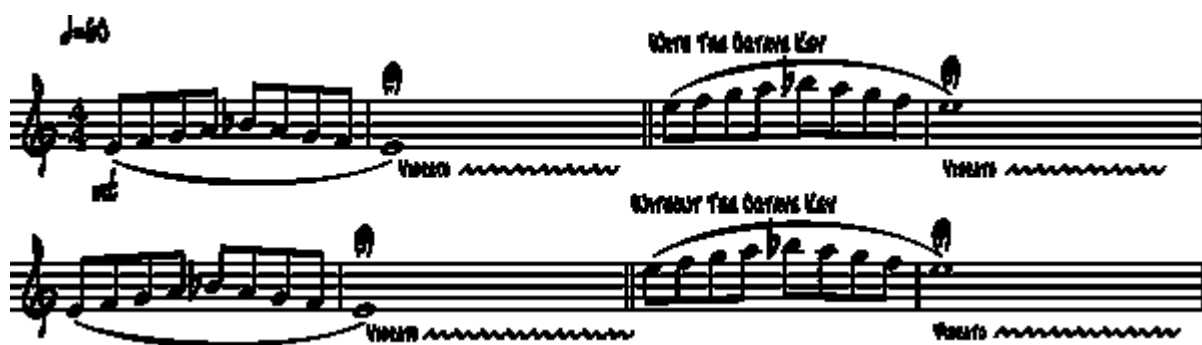
Приступим к начальным упражнениям по освоению извлечения обертонов на саксофоне. Играть лучше стоя. Ноги на ширине плеч, спина прямая, грудная клетка расправлена, голова прямо, подбородок немного опущен. Свободный, открытый звук, сдержанно громко (*mezzo forte*).

1 — Играем в первой октаве следующую последовательность нот: Ми, Фа, Соль, Ля, Си-бемоль, Ля, Соль, Фа, Ми. На последней ноте останавливаемся и протягиваем её некоторое время с вибрато.

2 — Играем во второй октаве эту же последовательность нот: Ми, Фа, Соль, Ля, Си-бемоль, Ля, Соль, Фа, Ми. На последней ноте Ми останавливаемся и протягиваем её некоторое время с вибрато.

3 — Ещё раз играем в первой октаве те же ноты: Ми, Фа, Соль, Ля, Си-бемоль, Ля, Соль, Фа, Ми. На последней ноте останавливаемся и протягиваем её некоторое время с вибрато.

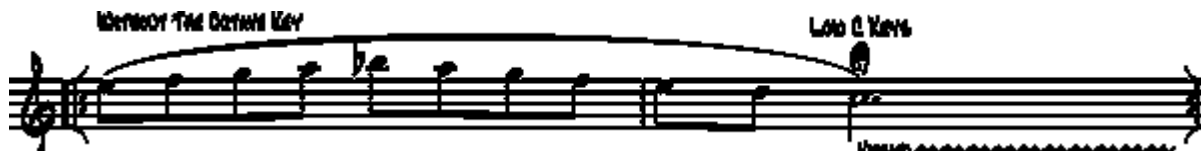
4 — Теперь не нажимая октавного клапана, играем во второй октаве эту же последовательность нот: Ми, Фа, Соль, Ля, Си-бемоль, Ля, Соль, Фа, Ми. На последней ноте Ми останавливаемся и протягиваем её некоторое время с вибрато. Если не получилось, значит повторяем первые три шага, а на четвёртом слегка прикрываем челюсть.



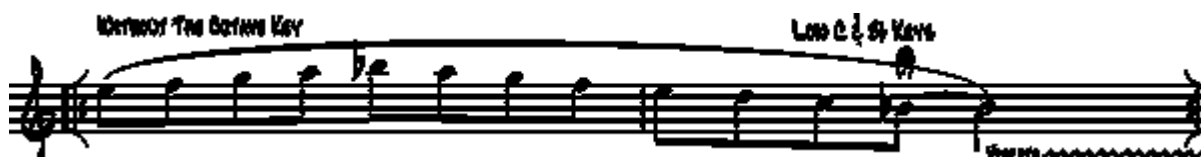
5 — Это и все последующие упражнения играются без использования октавного клапана. Играем во второй октаве последовательность нот: Ми, Фа, Соль, Ля, Си-бемоль, Ля, Соль, Фа, Ми и Ре. На последней ноте Ре останавливаемся и протягиваем её некоторое время с вибрато.



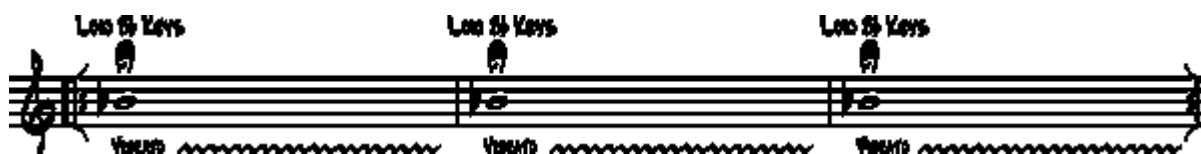
6 — Без использования октавного клапана играем во второй октаве последовательность нот: Ми, Фа, Соль, Ля, Си-бемоль, Ля, Соль, Фа, Ми, Ре и До (аппликатура нижней ноты До, то есть До первой октавы). На последней ноте До останавливаемся и протягиваем её некоторое время с вибрато.



7 — Так же без использования октавного клапана играем во второй октаве последовательность нот: Ми, Фа, Соль, Ля, Си-бемоль, Ля, Соль, Фа, Ми, Ре, До (аппликатура До первой октавы) и Си-бемоль (аппликатура Си-бемоль малой октавы). На последней ноте Си-бемоль останавливаемся и протягиваем её некоторое время с вибрато. Повторяем это упражнение по крайней мере пять-шесть раз, до тех пор пока не будете уверенно попадать на ноту Си-бемоль первой октавы, извлечённую при помощи аппликатуры Си-бемоль малой октавы, и стабильно удерживая её с вибрато.



8 — Извлекаем сразу, без всяких подходов, ноту Си-бемоль первой октавы, при помощи аппликатуры Си-бемоль малой октавы, и удерживаем её с вибрато. Разумеется без октавного клапана. Повторяем несколько раз, пока не почувствуете стабильность результата.



9 — Играем ноту Си-бемоль малой октавы громко и открыто, удерживаем её. Затем ноту Си-бемоль первой октавы, при помощи аппликатуры Си-бемоль малой октавы, и удерживаем её. Чередуем несколько раз Си-бемоль малой и Си-бемоль первой октавы. Октавный клапан не нужен, аппликатура неизменна. На саксофоне, как это ни странно, попасть в первый обертон труднее чем во второй и третий.



10 — Играем ноту Си-бемоль малой октавы громко и открыто, удерживаем её. Затем ноту Си-бемоль первой октавы, при помощи аппликатуры Си-бемоль малой октавы, и удерживаем её. Теперь совсем немного прикрываем челюсть и увеличиваем скорость выдыхаемого потока воздуха и попадаем на ноту

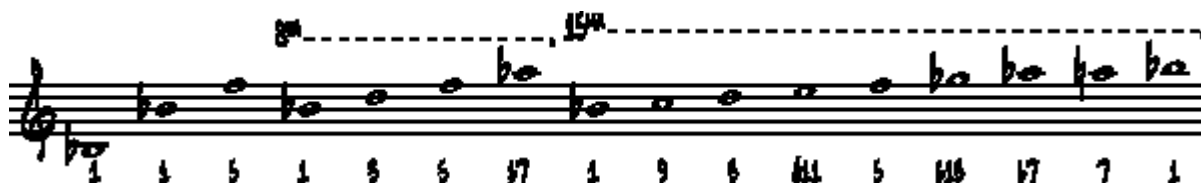
Фа второй октавы — второй обертон. Чередуем несколько раз Си-бемоль малой, Си-бемоль первой и Фа второй октавы. Без октавного клапана, аппликатура прежняя.



11 — Добавляем третий обертон следуя тому же принципу. Играем ноту Си-бемоль малой октавы громко и открыто, удерживаем её. Затем ноту Си-бемоль первой октавы, удерживаем. Теперь ноту Фа второй октавы. И наконец, ещё немного прикрыв челюсть и увеличив скорость выдоха Си-бемоль второй октавы. Чередуем несколько раз Си-бемоль малой, Си-бемоль первой, Фа и Си-бемоль второй октавы. Конечно же без октавного клапана, и всё на одной аппликатуре. Вполне возможно, что третий обертон сразу не получится, так как для его извлечения необходима достаточно высокая скорость выдоха, добиться которой можно постепенно при помощи предыдущих упражнений на обертоны.



12 — Собственно достигнутого уже вполне достаточно для практического применения, но можно продолжить, и добавить ещё несколько нот, следуя этой модели действий и ощущений.



Владение извлечением обертонов на саксофоне помогает не только разнообразить палитру тембров с помощью «фальшивых аппликатур», «расщеплённых звуков» и расширить верхний диапазон саксофона, называемый регистром «альтиссимо», но так же помогает в освоении игры многозвучий (аккордов), которые так же можно умудриться адекватно использовать в художественном контексте музыкального произведения.

Попробуем извлечь ваш первый аккорд на саксофоне. Для начала сыграйте громко и весело ноту До первой октавы. Теперь не прерывая дыхания отпустите указательный палец правой руки (клапан Фа). Если саксофон зарычал как трактор, значит уже немножко получается — не пугайтесь. Если же звучит один сильный тон, нужно попробовать вновь, но закрыть челюсть при переходе с ноты До первой октавы на аккорд. Когда получится чётко переходить с ноты на этот рычащий аккорд, попробуйте извлечь сразу именно этот аккорд, без предварительной помощи ноты До. Когда получится стабильно извлекать и удерживать это многозвучие, можно поэкспериментировать над его звучанием, открывая и закрывая челюсть. Дело в том, что рычание происходит из-за того что нижний звук этого аккорда, то появляется, то пропадает. Если же несколько закрыть челюсть, то этот нижний звук получится в какой-то степени приглушить, а два более высоких звука, входящих в этот аккорд, выделить и сделать громче, установив баланс между всеми звуками аккорда. Физика этого процесса подобна тому, как призма раскладывает луч белого света на составляющие его спектр все цвета радуги. Так и мы разбиваем длинный столб воздуха на составные части и заставляем звучать отдельные его обертоны, которые складываются в красочные многозвучия. Этот эффект в англоязычной терминологии получил название «Multiphonics».

Ещё один звуковой эффект, который так же по принципу звукоизвлечения можно отнести к обертонам имеет специальное название — «фальшивые аппликатуры». Однако на мой взгляд он имеет более удачное название в англоязычной терминологии — «Alternate Fingerings», что дословно переводится как «альтернативные аппликатуры», то есть лучше передаёт сущность этого исполнительского приёма. Этот эффект стал наиболее востребован в стилях музыки связанных с блюзом: Rhythm and Blues, Rock'n'Roll, Funk, Soul, но так же распространился и во многие другие стили музыки, и в настоящее время прочно вошёл в арсенал современных саксофонистов. Этот эффект состоит в использовании нестандартных аппликатур, которые дают сильно отличающуюся от обычного звучания окраску тембра, а так же возможно, но не обязательно, с небольшими отклонениями в звуковысотности. При этом чаще всего этот приём используется как противопоставление различных звучаний одной и той же ноты. То есть две и более соседние ноты одинаковой звуковысотности извлекаются с помощью различных аппликатур, что так же как правило подчёркивается атакой звука, работой амбюшура и дыхательного аппарата. Это даёт «квакающее» звучание соседних нот, напоминающее электрогитарный эффект Wah-Wah. В нотах этот приём обозначается с помощью крестиков и ноликов проставленных над соответствующими нотами. Над нотой извлекаемой с помощью альтернативной аппlikатурой ставится крестик, а над нотой исполняемой стандартной аппlikатурой ставится нолик.

Начать освоение этого эффекта лучше всего с ноты Ля второй октавы. Извлеките достаточно громко ноту Ля второй октавы стандартной аппlikатурой, затем сыграйте её же, но с использованием модифицированной аппlikатуры ноты Ре второй октавы, то есть всё то же самое как и при игре ноты Ре второй октавы, но с открытым клапаном Соль. Теперь попробуйте чередовать эти две аппlikатуры, добиваясь максимальной разницы в окраске тембра. Фактически получается, что нота Ля второй октавы извлекается как второй квинтовый обертон от ноты Ре второй октавы, чему способствует специальная аппlikатура.

Руководствуясь этим принципом несложно догадаться до конструкции альтернативных аппlikатур ещё для нескольких соседних нот. Ноту Си-бемоль второй октавы можно взять так же как Ми-бемоль, но с открытым клапаном Ля. Ноту Соль второй октавы можно взять так же как До первой октавы, но с использованием октавного клапана и открытым клапаном Фа. Для некоторых нот не нужно открывать дополнительный клапан. Ноту Фа второй октавы можно извлечь при помощи аппlikатуры Си-бемоль малой октавы, но с октавным клапаном, а ноту Фа-диез, используя аппlikатуру Си малой октавы с октавным клапаном.

Подобным способом, но с использованием первого октавного обертона, можно извлечь ноты от Си-бемоль первой октавы до До-диез второй октавы. То есть используем аппlikатуру нижнего регистра, но с добавлением октавного клапана. Например очень ярко звучит чередование ноты До второй октавы взятой стандартной аппlikатурой, и альтернативной аппlikатуры, то есть как нота До первой октавы, но с октавным клапаном. Аналогично действуют аппlikатуры нот Си-бемоль и Си малой октавы, а так же До-диез первой октавы взятые с октавным клапаном.

Пожалуй самое большое количество аппlikатур существует для ноты Ре второй октавы: 1 — стандартная аппlikатура, 2 — стандартная аппlikатура с добавленным открытым клапаном Ре третьей октавы, 3 — как Ре третьей октавы, но без октавного клапана, 4 — стандартная аппlikатура с добавленным закрытым клапаном Си-бемоль малой октавы.

В рамках данной книги передо мной не стояло задачи описать все звуковые эффекты возможные на саксофоне. Рассказал здесь только о тех эффектах, для которых на нынешний момент имею рабочую методику обучения. Научиться извлекать из саксофона звуки с различными спецэффектами и их сочетаниями не так уж и сложно, гораздо более серьёзной задачей является адекватное применение этих ярких звучаний в художественном контексте музыкальных произведений, так чтобы это нравилось и самому исполнителю, и публике.

Глава 25 • Настройка саксофона

Для получения качественного, богатого обертонами, свободного тембра, саксофон нужно уметь правильно настраивать по камертону и нотам для настройки, то есть с применением эталонного тестового звука, а так же по показаниям специального электронного прибора, который называется «тюнер» — от английского «Tuner» — настройщик. В предыдущих главах описано насколько саксофон гибок в управлении звуком — это касается характера тембра извлекаемого звука и его звуковысотности, то есть саксофон не является музыкальным инструментом с фиксированным строем, и с помощью управления потоком воздуха, направляемого в мундштук саксофона, можно в достаточно больших пределах повышать или понижать высоту звука, не изменяя аппликатурной комбинации. Поэтому даже для получения минимального приемлемого качества строя необходимо иметь достаточные навыки работы дыхательного аппарата, которые получаются только с опытом и систематическими упражнениями на инструменте. И конечно же для получения точной интонации требуется достаточно развитый музыкальный слух, который воспитывается собственно при игре гамм и аккордов на саксофоне, и ещё в гораздо большей степени при освоении специальной учебной дисциплины, в первую очередь направленной на развитие слуха, которая называется «сольфеджио» — от итальянского «solfeggio».

Саксофон настраивается с помощью изменения положения мундштука на эске. Если мундштук задвинуть, то есть надеть глубже на эску, общий строй инструмента повысится. Если же наоборот выдвинуть, то есть уменьшить глубину посадки мундштука на эску, общий строй понизится. Физический принцип явления очень простой — задвигая мундштук, мы тем самым укорачиваем звучащий воздушный столб, соответственно звук повышается, и наоборот, выдвигая мундштук, мы удлиняем звучащий столб воздуха, и звук понижается. Строй саксофона зависит от температуры и влажности воздуха, поэтому при больших сезонных переменах климатических условий положение мундштука на эске будет различным. Причём основную роль здесь играет именно влажность воздуха, так как играют на саксофоне в основном в помещениях предназначенных для людей, где поддерживается комфортная комнатная температура не ниже 18, и не выше 25 градусов по Цельсию. А вот влажность зависит от местного климата и от используемых в холодное время года отопительных приборов, которые чрезвычайно осушают воздух в помещениях, что оказывает очень большое влияние на строй инструмента.

Традиционно для настройки музыкальных инструментов используют две эталонные ноты — это нота Ля первой октавы для струнных инструментов, и нота Си-бемоль для духовых инструментов. Это связано с конструктивными особенностями различных музыкальных инструментов, и происходит потому, что струнные инструменты настраивают по открытым, то есть неприжатым струнам, а медные духовые инструменты настраивают без нажатых клапанов, то есть без подключения понижающих крон. Саксофонистам нужно уметь настраиваться как по ноте Си-бемоль, так и по ноте Ля. В различные эпохи строй несколько отличался и в сторону понижения, и в сторону повышения, но на нынешний момент закрепился эталон, согласно которому нота Ля первой октавы имеет частоту звука 440 Герц. Звуки мажорного трезвучия являются одними из наиболее ярких обертонов тестовой ноты, поэтому при настройке саксофона следует сверять и корректировать строй не по одной ноте, а по мажорному трезвучию, тоникой которого является эталонная нота, воспроизведённая камертоном или инструментом с фиксированным строем — например фортепиано. То есть воспроизводится одна настроенная нота, а на саксофоне исполняется трезвучие, причём развёрнутое по всему рабочему диапазону саксофона.

Так как саксофон является транспонирующим инструментом, для настройки альт-саксофона по эталонной ноте Си-бемоль нужно сыграть и сверить с эталонной нотой Соль мажорное тоническое трезвучие, состоящее из нот: Соль, Си, Ре. Сначала сыграть тонику, то есть первую ступень — ноту Соль, затем спуститься вниз по звукам Соль мажорного трезвучия до нижней ноты Си, то есть третьей мажорной ступени, потом подняться вверх до верхней ноты Ре, которая является пятой ступенью, а если получается, то и до Соль третьей октавы, затем вновь спуститься до ноты Си малой октавы, и в заключение подняться до тоники, то есть до ноты Соль первой октавы. При настройке по тестовой ноте Ля на альт-саксофоне нужно сыграть и сверить Фа-диез мажорное тоническое трезвучие, состоящее из нот: Фа-диез, Ля-диез, До-диез. По тому же принципу спускаемся до самой нижней ноты, затем поднимаемся до самой верхней, затем вновь до самой нижней, и возвращаемся к тонике.

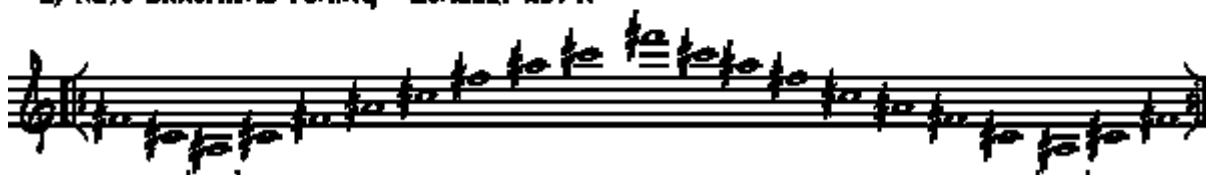
Для настройки тенор-саксофона по эталонной ноте Си-бемоль исполняем До мажорное трезвучие: До, Ми, Соль. От нижней ноты До, поднимаемся до верхней Ми, затем вновь спускаемся к тонике. Соответственно при настройке по тестовой ноте Ля сыграем на тенор-саксофоне Си мажорное трезвучие: Си, Ре-диез, Фа-диез. От нижней ноты Си до верхней Фа-диез и обратно.

В разных регистрах саксофона звуковысотность возможно изменять с помощью дыхания в различной степени. Чем выше нота, тем она более подвижна. Чем ниже нота, тем меньше возможность сдвинуть её по высоте звука. Именно поэтому следует настраивать саксофон по самым нижним нотам, а более высокие корректировать дыханием. Таким образом при настройке по эталонным нотам Си-бемоль и Ля необходимо найти положение мундштука, при котором совсем не нужно подстраивать соответственно нижние ноты Си и Ля-диез на альт-саксофоне, и соответственно нижние До и Си на тенор-саксофоне.

E♭ ALTO SAXOPHONE TUNING - CONCERT KEY B♭



E♭ ALTO SAXOPHONE TUNING - CONCERT KEY A



B♭ TENOR SAXOPHONE TUNING - CONCERT KEY B♭



B♭ TENOR SAXOPHONE TUNING - CONCERT KEY A



ЧАСТЬ IV • НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

Глава 26 • Организация занятий

Никогда не стоит ставить себе конечную цель и предел своего развития. Если у Вас есть идея научиться играть на музыкальном инструменте «только для себя» и «чисто на любительском уровне», то лучше не браться за музыку совсем, а потратить свободное время например на физкультуру на свежем воздухе, пользы и удовольствия это принесёт однозначно больше. Любым делом нужно заниматься или «по полной программе», или вообще никак — только такой подход способен привести хоть к каким-то положительным результатам. Действительно хорошее и искреннее исполнение простой и лаконичной музыки требует чрезвычайной технической точности, множество специальных навыков, и по-настоящему глубоких познаний в области музыкальной науки. Музыкальные занятия — такая же игрушка как и любая другая, то есть за каждым уровнем Вашего развития следует следующий, более высокий, более сложный, и конечно же ещё более интересный и увлекательный. Играйте ради самой игры, приносите своей игрой радость людям, воплощайте свою творческую натуру в реальность — в этом и есть главное удовольствие от музыкальных занятий. Предела совершенству нет.

В первую очередь для успешного обучения игре на саксофоне Вам понадобится самодисциплина и наличие свободного времени. Если саксофон является Вашим увлечением, которым Вы можете можете позволить себе заниматься в свободное от работы или учёбы время, то наиболее оптимальным будет такое расписание: встречаться на уроке с преподавателем один раз в неделю, а остальные дни играть самостоятельно, отрабатывая и закрепляя пройденный материал. Гораздо больше толку будет, если заниматься каждый день по пятнадцать минут, чем раз в неделю три часа. Всегда стоит помнить древнюю мудрость: «*Repetitio est mater studiorum*», что означает «Повторение — мать учения». Для того чтобы получить любой навык, необходимо не просто большое количество повторов, а повторов именно достаточно частых и регулярных, причём разумных, то есть вдумчивых и с постановкой определённой задачи. Саксофон не является музыкальным инструментом с фиксированным строем, то есть для точного попадания в ноты необходимо развивать музыкальный слух, а наилучший для этого способ — это занятия сольфеджио, то есть в самом простом понимании — пение по нотам. Кроме собственно занятий на саксофоне и сольфеджио стоит хотя бы на элементарном уровне освоить исполнение простого аккомпанемента, то есть сопровождения мелодии, по буквенно-цифровым обозначениям аккордов на фортепиано, а так же простых ритмов на ударной установке, так как это способно принести неоценимый вклад в развитие Вашей музыкальности, да и вообще понимание устройства Музыки. Для учащихся

начальных, средних и высших музыкальных учебных заведений освоение фортепиано и ударной установки является необходимым и должно быть обязательным. Кроме игры на музыкальных инструментах и сольфеджио чрезвычайно полезно изучать различную литературу по Теории и Истории Музыки, так как это оказывает крайне важное позитивное влияние на собственно исполнительство. И конечно же самой важной и необходимой составляющей музыкального учебного процесса является прослушивание музыки, причём не только в качестве фона к повседневным делам, а именно целенаправленное слушание, во время которого нужно не только внимательно анализировать все составляющие музыкального языка, но и их взаимосвязь с музыкально-художественным образом произведения.

Существует безмерно вредоносный миф гласящий что многие знаменитые джазовые, рок и поп музыканты были безграмотны, но это не является объективной реальностью. Этот миф создан музыкальными продюсерами для того, чтобы создать у публики образ артиста — «парня из соседнего двора», то есть создать иллюзию близости, то есть ложную видимость того, что у каждого есть возможность так же легко стать «звездой». Не стоит забывать, что этот миф создан для публики и шоу-бизнеса, а не для начинающих музыкантов. Малограмотный музыкант в лучшем случае способен вымучить только нечто тривиальное и неполноценное. Тем более не стоит обманываться, если Вы поклонник лаконичности и минимализма, так как для создания простого и прекрасного просто необходимо иметь чрезвычайно глубокие познания предмета. Из-за легенд о «простоте» многим знаменитым музыкантам до сих пор приходится скрывать действительный уровень своего образования, но если настойчиво поинтересоваться, то можно обнаружить, что некоторые «самоучки незнающие нот» имеют диплом королевской консерватории или знаменитого джазового колледжа, а так же многие годы занимались самообразованием и являются серьёзными специалистами вследствие чего их в настоящее время приглашают в качестве профессоров в высшие музыкальные учебные заведения. И даже в те времена, когда эстрадно-джазового образования ещё практически не было, большие и глубокие музыканты получались только из тех, кто серьёзно занимался самообразованием, учился у своих коллег-музыкантов, а так же проводил собственную исследовательскую работу в области теории музыки.

Заниматься игрой на саксофоне лучше всего в достаточно просторном, светлом помещении. Очень полезно играть перед большим зеркалом, в котором Вы будете видеть себя в полный рост. Кроме удовольствия от самолюбования своим геройским видом с саксофоном, это поможет контролировать положение и работу исполнительского аппарата. Если Ваш дом расположен не в лесу, окна и двери во время игры на саксофоне лучше держать закрытыми, так как в противном случае вынужденно наслаждаться издаваемыми Вами звуками будет не только весь дом, но и весь район, что скорее всего понравится далеко не всем его обитателям. Соответственно для комфортной игры необходимо делать перерывы на проветривание. Так же будут совсем не лишними комнатные растения с большими листьями, которые помогут оздоровлению атмосферы в помещении. И конечно же просто необходим вентилятор, хотя кондиционер в таком случае помогает ещё лучше. Если Вы живёте в многоквартирном доме, и занимаетесь игрой на саксофоне дома, то так или иначе придётся соблюдать элементарные правила мирного сосуществования с соседями. В первую очередь это конечно же касается ночного и утреннего времени, то есть в жилом доме с 22:00 вечера до 10:00 утра на саксофоне играть категорически не стоит. Причём в выходные и праздничные дни лучше немного потерпеть, и не шуметь по крайней мере до 11:00 утра. Если у Ваших соседей есть маленькие дети, то стоит узнать у них в какое время ребёнок спит днём, и договориться о том, в какое время Вы будете играть на саксофоне — это позволит избежать конфликтов.

Играйте на саксофоне столько, сколько можете себе позволить. То есть в свободное от работы и домашних забот время, когда у Вас возникает желание поиграть, и всё будет происходить так, как должно быть. Только не доводите губы до усталости — с уставшими губами будете искать новые способы игры на саксофоне и причём все неправильные. Первое время хорошо заниматься недолго, но часто. То есть если Вы приходите с работы скажем в 20:00, то сразу не переодеваясь возьмите и поиграйте 15 минут упражнения на звук и гаммы, потом отдохайте, затем примерно в 21:00 поиграйте ещё минут 15-20, но теперь уже музыкальные произведения и импровизацию. Вот и получится что Вы будете играть по крайней мере 30-35 минут в день, и даже соседи будут довольны. В выходные дни, если конечно найдётся свободное время, можно уделить внимания саксофону побольше, но опять же распределить 5-6 коротких

занятий по 15-20 минут в течение всего дня и наберётся уже целый час, а возможно и более. Прогресс однозначно будет.

В перерывах между частыми занятиями очень удобно пользоваться напольной стойкой для саксофона. А так же её может заменить полка в шкафу достаточного размера для размещения саксофона в собранном состоянии. И конечно же приятно иметь большую комнату для занятий. Поставить саксофон в уголок на стойку в готовом к игре состоянии, и как только возникает желание — сразу раз... и подуть в него немного минут тридцать например, а потом опять заняться всяческими делами, а потом как опять взгляд упадёт на саксофон и появится мысль: «а не сыграть ли мне сейчас... гаммочку Соль-мажор квартами например», взять саксофон и опять поиграть немного. Так можно и из жизни не выпадать, и время занятий легко и непринуждённо довести до 3-4-5-6 часов в день, при этом не перенапрягая исполнительский аппарат.

Когда предполагается большой перерыв, обязательно убирайте инструмент в кофр, так он гораздо дольше будет в хорошей игровой кондиции и вам не придётся нести его к мастеру. И ни в коем случае не оставляйте саксофон возле отопительных приборов или на открытом солнце — очень быстро высыхают подушки и саксофон перестаёт нормально работать.

Ежедневное занятие должно состоять из трёх составляющих:

- 1 - Работа над звуком (выдержанные, филированные звуки и другие упражнения)
- 2 - Технический материал (гаммы, аккорды, секвенции и так далее)
- 3 - Художественный материал (этюды, пьесы, импровизация)

Время стоит распределять в следующем соотношении: половина на работу над звуком и технический материал, половина на художественный материал.

Минимальный комплекс ежедневных упражнений по работе над звуком:

SOLO

Using the starting and movements of measure only

Минимальный комплекс ежедневных упражнений на хроматическую гамму:



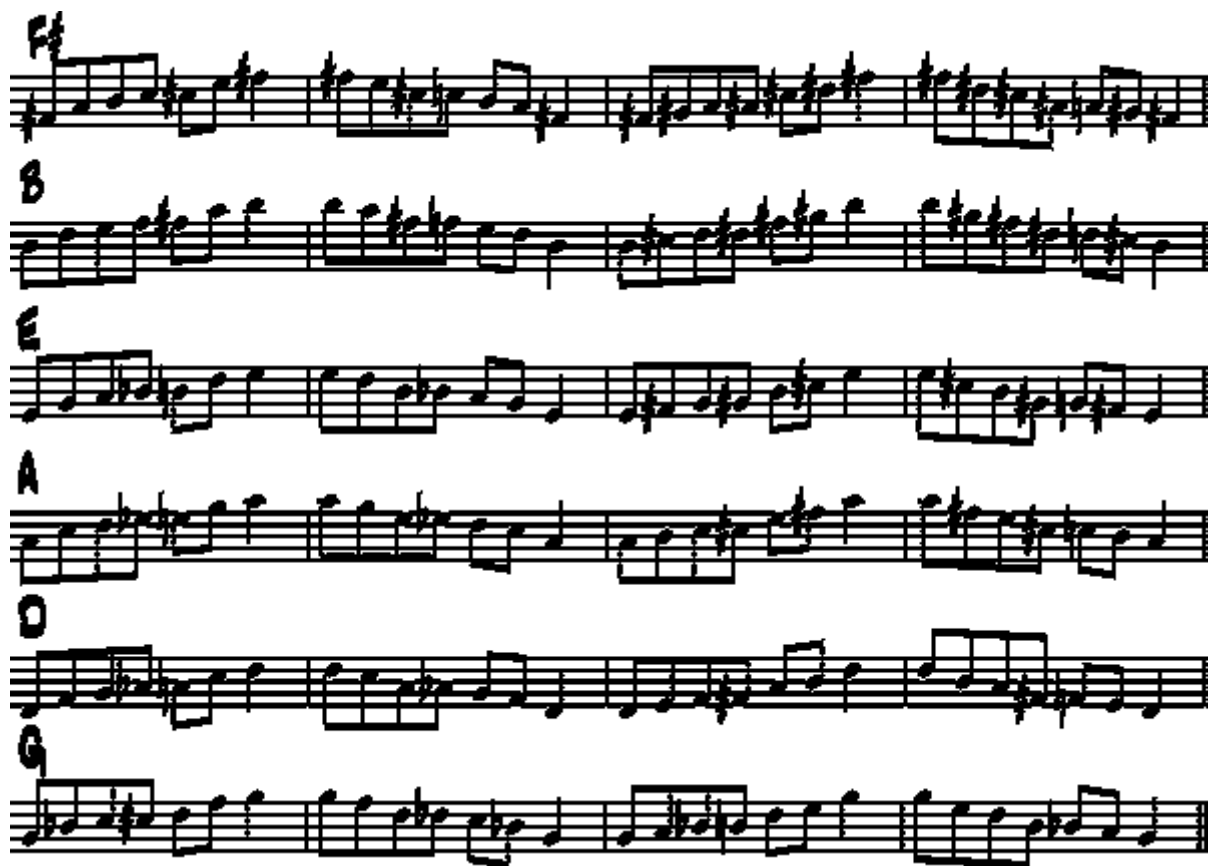
Минимальный перечень гамм (по одной тональности в день):





Минорные и мажорные блюзовые лады (по одной тональности в день):





Рецепт «Чем заняться ночью, когда мысли о саксофоне не дают уснуть»:

1 — включаете какой-нибудь увлекательный художественный фильм, 2 — берёте саксофон без эски и мундштука, и удобно устраиваетесь на диване перед экраном телевизора (компьютера), 3 — в положении полулёжа в обнимку с саксофоном играете беззвучно только пальцами на саксофоне гаммы (аккорды, лады, различные арпеджио) и внимательно следите за сюжетом фильма. Торопиться никуда не стоит. Каждое упражнение повторяете по много-много раз. Сначала медленно и вдумчиво, ни в коем случае не допуская ошибок. Затем всё быстрее, по мере того как пальцы начинают выполнять необходимые комбинации движений со всё большим автоматизмом. Пальцы работают чётко, ударяют по клапанам и бросают их с характерным стуком механики саксофона. И всё это обязательно точно ритмически! И вкусно и полезно.

Биоритмы так же имеют достаточно важное значение в составлении расписания ежедневных занятий. На протяжении всего дня существуют различные периоды интеллектуальной и физической активности. Просыпаться мозг начинает примерно в 8 утра. Пик утренней активности приходится на промежуток с 10 до 12 часов, затем следует спад в течении которого очень стоит пообедать в промежутке с 12:00 до 13:00, так как в это время, вне зависимости от того принимали Вы пищу или нет, выделяется большое количество желудочного сока, и если Вы не поедите, это со временем непременно приведёт к серьёзным заболеваниям. Далее можно расслабиться и отдохнуть, в крайнем случае заняться рутинной или физической работой, так как с 13:00 и до 16:00 мозг впадает в состояние спячки, и как бы Вы не напрягали свои думательные мышцы, ничего путного родить не удастся, и все усилия будут практически напрасны. Затем мозг снова начинает просыпаться и примерно к 17:00 снова способен на работу. Но не стоит особенно торопиться, и примерно в 17:30 неплохо бы снова поесть, это поможет не обжираться на ночь, что вредно не только с точки зрения фигуры и физического здоровья, но так же ночью с полным желудком практически гарантированы кошмарные сны, да и сон будет не крепким и принесёт гораздо меньше отдыха. Пик вечерней интеллектуальной и физической активности длится с 19:00 до 21:00, и снова постепенный спад. Тут неплохо бы уследить за тем моментом, когда интереснейшее и увлекательнейшее

интеллектуальное движение мыслей превратится в занятие которое, откровенно говоря, называется «тупить в монитор». Как только это время настало, значит пришла пора на сон грядущий посмотреть например какую-нибудь глупую, весёлую и лёгкую комедию, не требующую ни умственных, ни моральных усилий. Далее должен следовать здоровый и отдыхательный сон, который позволит не только восстановить силы Вашему организму, но так же просто необходим для того чтобы мозг переработал и упорядочил всю попавшую в него за прошлый день информацию. Использование знаний о биоритмах позволяет более эргономично распределять Ваше время.

Глава 27 • Элементарная нотная грамота

Современная музыкальная нотация начала зарождаться в XVII веке и практически полностью сложилась в нынешнем виде только в 70-х годах XX века, однако она не является чем-то застывшим, и продолжает развиваться и сейчас. Для того чтобы овладеть чтением нот, нужно для начала разобраться с отдельными параметрами, которые обозначаются различными группами символов, чтобы понять общий принцип, тогда станет очевидно, что ничего сложного в нотах нет, так как особенно важных параметров у нот всего три: звуковысотность, артикуляция и ритм.

В начале каждого произведения на первой строчке стоит ключ — он обозначает на какой строчке находится ключевая нота. Однако при игре на саксофоне на него можно вообще не обращать внимания, так как в записи нот для саксофона используется только один ключ — скрипичный, и что он обозначает, и почему так выглядит, можете просто не задумываться. Достаточно просто решить что он для красоты. Возле красивого скрипичного ключа соответственно проставлены ключевые знаки альтерации, но об этом расскажу чуть позже. Далее указан размер музыкального произведения, который говорит о том, из скольких долей состоит один такт, и какой величины эти доли. Собственно такты — это отрезки времени, на которые разбито музыкальное произведение, и пока этого определения будет вполне достаточно. Такты отделены друг от друга вертикальной чертой, пересекающей пять линеек нотного стана, которая называется соответственно — тактовая черта. Практически все произведения, которые стоит изучать на начальном этапе освоения нотной грамоты, имеют размер 4/4 или 3/4, и на первых порах даже между ними для Вас не будет особой разницы в их исполнении, поэтому можно особенно сильно не задумываться на эту тему, оставив изучение этого вопроса на будущее.



Первый параметр нот, на который действительно стоит обратить внимание — это звуковысотность. Чем ниже на нотном стане написана нота, тем ниже будет звук соответствующий ей, и наоборот, чем выше звук, тем выше будет расположена нота на нотоносце. При изучении аппликатуры саксофона поможет понимание простого принципа: чем ниже написана нота, тем больше пальцев закрывают клапана, чем выше нота, тем меньше пальцев. Этот принцип справедлив для двух регистров саксофона один с октавным клапаном, другой без него. Отдельные ноты всего диапазона саксофона пишутся на пяти основных линейках нотного стана и между ними, а так же двух добавочных линейках снизу и под первой из них, и на четырёх добавочных линейках сверху, и над ними. Итого всего двадцать одна нота — то есть даже меньше чем в латинском алфавите. К этому ещё необходимо добавить три основных знака альтерации: диез — повышает звук на полтона, бемоль — понижает звук на полтона, бекар отменяет действие диезов и бемолей. Знаки альтерации делятся на две категории: знаки альтерации при ключе, которые ставятся в начале каждой строки нотоносца и действуют на все соответствующие им ноты во всех октавах на протяжении всего произведения, и встречные знаки альтерации, которые ставятся возле отдельной ноты и действуют только на следующие за ними ноты одной высоты на протяжении такта, то есть от ноты перед которой стоит знак и до тактовой черты, и только в той октаве где стоит знак.



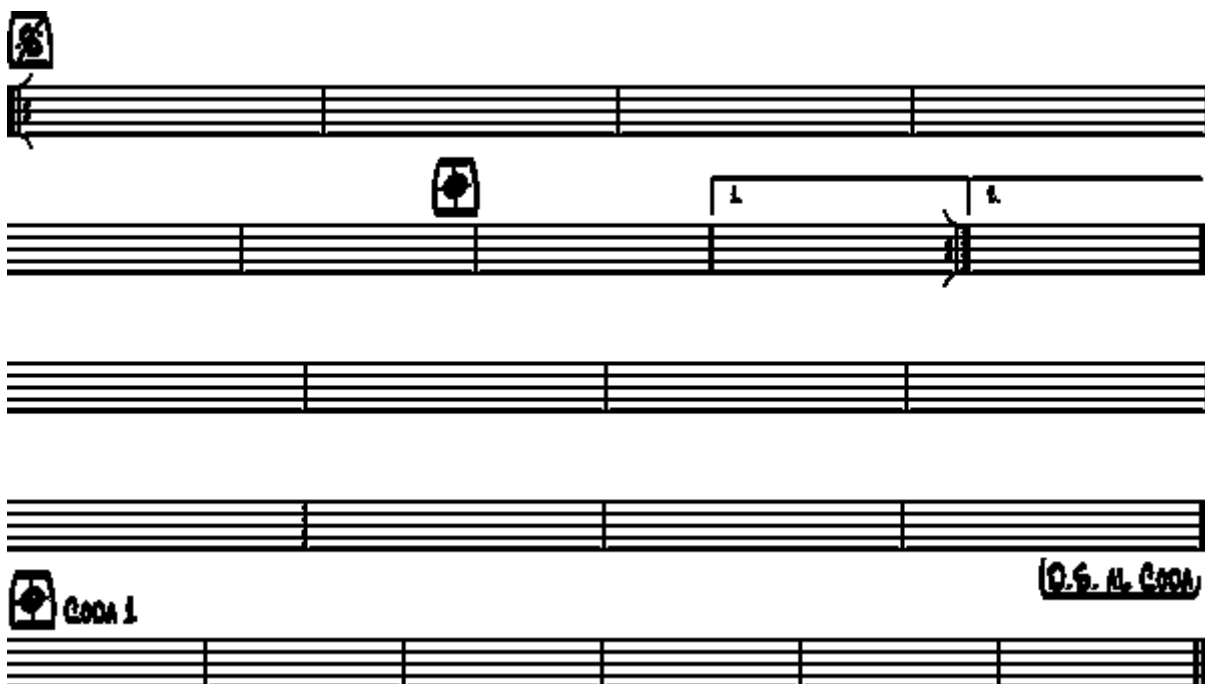
Следующая важнейшая группа обозначений — знаки артикуляции, то есть знаки обозначающие способ исполнения ноты. Знаки артикуляции ставятся над или под нотами им соответствующими, в зависимости от расположения нот на нотном стане. Для начала вполне достаточно знать пять основных знаков используемых в эстрадно-джазовой музыке: тире, точка, вертикальная галочка, горизонтальная галочка, лига. Эти знаки имеют интуитивно понятное графическое отображение звучания. Тире означает, что длительность ноты выдерживается полностью. Точка и вертикальная галочка означает, что нота исполняется коротко и её окончание чёткое при помощи языка. Горизонтальная галочка означает акцент, то есть начало ноты исполняется громче и более жёсткой атакой. Лига — это изогнутая линия соединяющая две и более ноты, которая обозначает, что эти ноты исполняются слитно, то есть переход с ноты на ноту осуществляется без помощи атаки языком. Если же лигой соединяются ноты одной звуковысотности, то речь идёт о ритме, то есть такие ноты являются одним звуком составленным из суммы нескольких длительностей написанных нот. Некоторые знаки артикуляции могут сочетаться между собой. Например если две ноты объединены лигой, а над последней нотой стоит точка или вертикальная галочка, то это означает, что переход между нотами происходит без участия языка, а последняя нота укорачивается и оканчивается при помощи языка. Для лучшего восприятия и воспроизведения артикуляции необходимо научиться представлять её мысленно с помощью звукоподражательных слогов. Например так: «Да Да-А Дааа», «Да Да-А Дит», «Да Да-А Дот», «Дааа-А-А-Ат».



И последний крайне важный для понимания смысла музыкальной фразы параметр — это длительности нот, которые говорят о том, на какую долю в такте приходится начало ноты, а так же до какой доли такта эта нота продолжается. Длительности нот как раз и представляют из себя обозначения того, сколько долей или их частей в такте занимает нота. На начальном этапе обучения нотной грамоте необходимо научиться различать всего шесть видов длительностей нот и пауз. Самая крупная длительность занимает целый такт из четырёх долей в размере четыре четверти, называется целая нота и обозначается пустым внутри кружочком, а целая пауза обозначается кирпичиком висющим на четвёртой линейке нотного стана. Если пустой кружочек с палочкой, то это уже половинная нота, и она соответственно занимает только половину такта, то есть две доли. Половинная пауза обозначается кирпичиком лежащим на третьей линейке. Точка после ноты или паузы увеличивает её длительность ровно на половину, таким образом мы получаем ноту и паузу продолжительностью половина с точкой, которая соответствует сумме трёх четвертей. Четверть — это нота занимающая одну долю, и обозначается чёрным внутри кружочком с палочкой, а четвертная пауза обозначается вертикальной волнистой линией, напоминающей молнию. Самая мелкая длительность, которая постоянно встречается начинающим музыкантам при освоении нотной грамоты — это восьмая нота, которая занимает половину одной доли. Восьмая нота обозначается чёрным кружочком с палочкой и хвостиком, а при отображении группы из восьмых нот, хвостики преобразуются в связку, соединяющую восьмые чаще всего в группы по четыре ноты, причём эта связка обязательно прерывается в середине такта. Восьмая пауза обозначается символом, напоминающим латинскую букву «у». Для графических символов из которых состоит обозначение нот есть специальные названия: «пустой и чёрный кружочки» на самом деле называются «головка ноты», «палочка» — это штиль, «хвостик» — флажок, который так же называют «штилевой хвостик».



На начальном этапе освоения нотной грамоты стоит так же сразу освоить несколько знаков сокращения нотного текста, предназначенных для обозначения повторяющихся фрагментов музыкального произведения: реприза, вольты, сеньо, фонарь. Так как они встречаются достаточно часто и имеют достаточно большое значение, в них так же нет ничего сложного. Реприза — это повторение фрагмента нотного текста, заключённого в скобки, которые обозначаются двойной тактовой чертой, одна из которых жирная и с внутренней стороны репризы отмечается двоеточием. Если в нотах проставлена только одна возвращающаяся скобка репризы, то повторяется фрагмент нотного текста с самого начала произведения. В некоторых случаях в сочетании с репризой используются вольты, которые означают, что при повторении у репризы будут разные окончания. Например после первого окончания обозначенного квадратной скобкой над нотным текстом с цифрой «1» мы возвращаемся на начало репризы, а затем при повторении для продолжения переходим сразу на вторую вольту, обозначенную квадратной скобкой над нотным текстом с цифрой «2» и двигаемся далее по нотному тексту. Знак сеньо представляет из себя перечёркнутую вертикальной чертой латинскую букву S с двумя точками по бокам, и означает, что с конца нотного текста отмеченного знаком сеньо или указанием D.S. мы возвращаемся на фрагмент находящийся чаще всего в начале произведения и отмеченный знаком сеньо. В сочетании со знаком сеньо зачастую используется фонарь, который означает, что при повторении со знака сеньо, нужно перейти с момента обозначенного фонарём, на окончание произведения так же отмеченное знаком фонаря. То есть «фонарь» — обозначает коду, то есть окончание музыкального произведения. Графически фонарь выглядит как круг перечёркнутый вертикальным крестом.



Достаточно часто для повторения в конце произведения фрагмента из более ранней части используют обозначения: «D.S. al Coda» и «D.C. al Coda». D.S. al Coda расшифровывается как dal segno al coda — это переводится как «от знака до коды», и означает что следует вернуться на начало фрагмента отмеченное знаком сеньо, дойти до окончания фрагмента, которое отмечено знаком фонарь, а затем перейти на окончание. D.C. al Coda расшифровывается как da capo al coda — это переводится как «от головы до коды», и означает что следует вернуться на самое начало музыкального произведения, дойти до фонаря, и перейти на окончание, то есть на коду.

Для того чтобы не путаться в знаках повторения нотного текста следует мыслить не «отсюда перескакиваем сюда», а цельными фрагментами нотного текста, то есть большими областями на нотной партитуре. Для этого требуется понимание формы музыкального произведения, то есть последовательности его частей. На самом деле тут всё очень просто. Почти всегда всё сводится практически к одной формуле: начало, тема, соло, повторение темы, окончание.

С опытом, когда привыкнете к символам звуковысотности, артикуляции и ритма, можно будет постепенно обращать внимание на обозначения ещё нескольких параметров, отображаемых в нотном тексте: динамика (громкость и её изменение), темп (скорость и её изменение), характер произведения, звуковые эффекты и другие обозначения, помогающие ориентироваться в форме музыкального произведения и его эмоциональном содержании.

На начальном этапе самая высокоэффективная технология разбора текста музыкального произведения заключается в том, что сначала отрабатываются отдельные фразы, а затем уже прочитывается всё произведение целиком с начала и до конца. Причём начинать разбор лучше с самых сложных фрагментов, которые очень легко найти в нотном тексте — где самое большое скопление нот и символов, там и наиболее сложное место.

Для отработки отдельных фраз так же существует своя технология. Сначала отрабатывается один параметр нотного текста, затем добавляется следующий, потом ещё один и таким образом получается в некотором роде наслоение отработанных навыков, приводящее к исполнению фрагмента с учётом всех параметров нотного текста одновременно. Отрабатывать нужно в удобном темпе, то есть в темпе, при котором получается контролировать ситуацию и допускать как можно меньшее количество ошибок. В-первых нужно несколько раз проиграть только последовательность нот входящих в музыкальную фразу, не обращая внимания на артикуляцию и ритм. После того как последовательность нот будет осознана и появится некий автоматизм в её проигрывании, можно начать отрабатывать фразу с учётом артикуляции, в чём так же может помочь пропевание с использованием звукоподражательных слогов, имитирующих работу языка. И только теперь стоит добавить счёт ритма. Не стоит стремиться к повышению темпа, так как скорость и так повысится сама собой при достижении некоторого автоматизма в исполнении.

После того как будут отработаны по отдельности все фразы, можно приступить к соединению всего музыкального произведения в единое целое. Для этого также есть своя технология. Сначала несколько раз в медленном темпе без аккомпанемента проигрывается вдумчиво и безошибочно всё произведение целиком. Затем несколько раз проигрывается без остановок в медленном темпе с аккомпанементом. И только после успешного проведения всей этой подготовительной работы, музыкальное произведение исполняется несколько раз без остановок в оригинальном темпе, до тех пор пока всё не выровняется, и не исчезнут ошибки и недочёты. Если же в оригинальном темпе не получается избавиться от какой-либо ошибки, значит этот фрагмент был отработан недостаточно тщательно, и его необходимо проработать ещё раз отдельно, вдумчиво и в очень медленном темпе.

Такой метод разбора музыкальных произведений необходим только на начальном этапе обучения нотной грамоте. С опытом получится исполнять звуковысотность сразу в сочетании с артикуляцией. А вот когда станет возможным одновременно следить за звуковысотностью, артикуляцией и ритмом, можно смело браться за чтение с листа несложных произведений в удобном медленном темпе. Тут следует пользоваться следующим алгоритмом:

- 1 — играете с начала до конца в удобном темпе без остановок и запоминаете где ошиблись
- 2 — работаете над сложными фрагментами в которых ошиблись, причём начинаете с самых сложных
- 3 — снова играете с начала до конца в удобном темпе без остановок, если безошибочно, то повторяете в более быстром темпе, если с ошибками, то снова работаете над сложными фрагментами в которых ошиблись и так далее до победы.

Постепенно навык читки с листа будет закрепляться и прогрессировать, и появится возможность читать ноты просто как книги, что позволит не только исполнять доступные по уровню сложности музыкальные произведения без какой-либо подготовки, но так же увеличит скорость освоения различных учебных материалов, что в свою очередь приведёт к прогрессу уровня понимания и исполнения Музыки.

Глава 28 • Порядок нот

Для того чтобы в дальнейшем избежать путаницы, чрезвычайно важно с самого начала разобраться с вопросом, сколько же всего нот вообще существует. Если подходить к этому вопросу педантично, то получится не семь, и не двенадцать, а тридцать пять нот, и то если не учитывать знаки альтерации микрохроматики. Реально же в практике наиболее часто встречается всего двадцать одна нота, то есть семь бекаров: До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си; семь диэзов: До-диез, Ре-диез, Ми-диез, Фа-диез, Соль-диез, Ля-диез, Си-диез; а так же семь бемолей: До-бемоль, Ре-бемоль, Ми-бемоль, Фа-бемоль, Соль-бемоль, Ля-бемоль, Си-бемоль. Знак «дубль-диез», повышающий на два полутона, встречается не часто, а «дубль-бемоль» вообще крайне редко, что обусловлено законами естественного строения мелодии.

Энгармоническая замена — если упрощённо, то это замена «неудобных нот», на более привычные. Например Ми-диез можно заменить соответствующей ей нотой Фа, или Фа-дубль-диез заменить нотой Соль-бекар. Однако при такой замене в нотной записи в некоторой степени нарушается наглядность представления конструкции музыкальной фразы, поэтому злоупотреблять энгармонической заменой не стоит, гораздо эргономичнее просто постепенно выучить эти редко встречающиеся ноты.

Мелодия как правило в основном состоит из гаммообразных ходов, то есть мелодическое движение осуществляется по соседним нотам, поэтому для успешного освоения чтения нот с листа, а так же более продуктивного выучивания музыкальных произведений наизусть, и конечно же для импровизации просто необходимо выучить наизусть элементарную последовательность нот. Наиболее распространёнными являются диатонические гаммы и лады, которые содержат в себе семь ступеней, и последовательность нот: До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си; в них никогда не нарушается, то есть множество гамм и ладов отличаются только количеством диэзов или бемолей. Для самого начального этапа изучения нотной грамоты необходимо твёрдо знать восходящие и нисходящие последовательности от всех семи нот:

До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До.
До, Си, Ля, Соль, Фа, Ми, Ре, До.

Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До, Ре.
Ре, До, Си, Ля, Соль, Фа, Ми, Ре.

Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До, Ре, Ми.
Ми, Ре, До, Си, Ля, Соль, Фа, Ми.

Фа, Соль, Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа.
Фа, Ми, Ре, До, Си, Ля, Соль, Фа.

Соль, Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль.
Соль, Фа, Ми, Ре, До, Си, Ля, Соль.

Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля.
Ля, Соль, Фа, Ми, Ре, До, Си, Ля.

Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си.
Си, Ля, Соль, Фа, Ми, Ре, До, Си.

Когда Вы выучите наизусть последовательный порядок нот, то есть доведёте до автоматизма произнесение вслух в любую сторону от любой ноты, только тогда можно приступить к изучению следующей важной последовательности. Вторым по распространённости интервалом в мелодическом

движении является интервал терция. Терция — это интервал например между первой и третьей ступенью, а так же между второй и четвёртой, между третьей и пятой, то есть через одну ступень. Движение мелодии по терциям бывает восходящим и нисходящим, то есть вниз от седьмой к пятой, вниз от шестой к четвёртой и тому подобные. Кроме того аккорды терцового строения так же состоят из следующих последовательностей терций, которые тоже нужно выучить наизусть:

До, Ми, Соль, Си, Ре, Фа, Ля, До.
До, Ля, Фа, Ре, Си, Соль, Ми, До.

Ре, Фа, Ля, До, Ми, Соль, Си, Ре.
Ре, Си, Соль, Ми, До, Ля, Фа, Ре.

Ми, Соль, Си, Ре, Фа, Ля, До, Ми.
Ми, До, Ля, Фа, Ре, Си, Соль, Ми.

Фа, Ля, До, Ми, Соль, Си, Ре, Фа.
Фа, Ре, Си, Соль, Ми, До, Ля, Фа.

Соль, Си, Ре, Фа, Ля, До, Ми, Соль.
Соль, Ми, До, Ля, Фа, Ре, Си, Соль.

Ля, До, Ми, Соль, Си, Ре, Фа, Ля.
Ля, Фа, Ре, Си, Соль, Ми, До, Ля.

Си, Ре, Фа, Ля, До, Ми, Соль, Си.
Си, Соль, Ми, До, Ля, Фа, Ре, Си.

Знаки альтерации - это знаки изменяющие высоту ноты без изменения её названия. Наиболее распространённые знаки: диез, бемоль, бекар. В каждой тональности есть определённое количество знаков альтерации при ключе. Если в тональности один диез, то это всенепременно будет именно Фа-диез. Если в тональности два диеза, то к Фа-диезу присоединится До-диез. Если же в тональности три диеза, то к двум предыдущим добавится Соль-диез. И так далее, то есть при увеличении количества знаков в тональности диезы или бемоли появляются в определённой и единственной последовательности. Диезы появляются по квинтовому кругу: Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си. Бемоли появляются в обратном порядке, то есть по квартовому кругу: Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа. Даже если Вы пока что не понимаете для чего лично Вам нужны эти последовательности, их всё равно так же необходимо выучить наизусть, например с помощью такого постмодернистского стишка, который под моим чутким руководством сочинили Ольга Рощина и Алексей Тихонов:

«Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си,
 Кошка села на такси,
 Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа,
 За рулём была дрофа.»

Глава 29 • Аппликатура

Аппликатура саксофона — (от немецкого *applikatur*, и латинского *aplico* — прикладываю, прижимаю) комбинация из нажатых и отпущенных кнопок клавиатуры саксофона для получения различных нот по всему диапазону, а так же разнообразных звуковых эффектов. Другими словами аппликатура саксофона — это то, «что нужно нажать, чтобы было красиво».

Для лучшего освоения аппликатуры саксофона для начала стоит разобраться с физическим принципом возникновения звука и изменением его высоты в механизме под именем «Саксофон». Собственно что такое звук слышимый человеком? Некое звучащее тело колеблется, и «распатыкает» своими движениями воздух, то есть заставляет его волнообразно колебаться. Колебания распространяются в атмосфере в виде звуковых волн и эта «пульсация» воздуха воздействует на барабанную перепонку в ушах человека, далее срабатывает механизм слуховых органов, который в конечном итоге трансформирует полученную информацию в нервные импульсы и передаёт их в мозг, где всё это анализируется и человек понимает, что такое он собственно услышал. Это несколько упрощённая схема, так как мы слышим не только ушами, но и чувствуем звук вестибулярным аппаратом, кожей всего тела, а особенно громкие и низкие звуки даже с помощью внутренних органов. Собственно сам саксофонист в момент игры, в добавок ко всему, воспринимает звук, передаваемый с мундштука через зубы и кости черепа, непосредственно на органы воспринимающие звуковые колебания, что в свою очередь несколько искажает восприятие и саксофонист слышит свой звук не совсем так, как его воспринимают слушатели в реальности. Принцип этого эффекта подобен тому как неправдоподобно мы слышим свой собственный голос, что легко проследить с помощью звукозаписи.

Теперь разберёмся собственно с саксофоном. Основным звучащим телом в случае с духовыми инструментами является столб воздуха, заключённый внутри инструмента. Разумеется сам корпус саксофона тоже звучит, однако заставляет его вибрировать именно столб воздуха находящийся внутри. Когда мы дуем в мундштук саксофона, воздушной струя стремится закрыть входное отверстие кончиком трости саксофона, которая несколько прогибается под воздействием силы потока воздуха, однако трость имеет собственную упругость и поэтому не только противостоит, но и по инерции проходит положение покоя, но так как мы не перестаём воздействовать на неё с помощью выдыхаемого воздуха, трость снова вынуждена пытаться закрыть клюв мундштука и вновь начинает действовать упругость, и так далее. Цикл повторяется вновь и вновь, причём с очень высокой скоростью, что правильнее стоит назвать частотой. На самом деле трость колеблется с достаточно широким спектром частот, то есть если тонкий кончик трости вибрирует с высокой частотой, то участки трости более удалённые от кончика, выдают всё более низкие и ещё более низкие частоты. Колебание трости возбуждает колебание воздушного столба, заключённого внутри саксофона, что в свою очередь порождает вибрацию всего корпуса и механизмов саксофона. Таким образом звучит саксофон. Высота звука зависит от длины столба воздуха, которую мы можем регулировать с помощью клапанов. Если закрыть все клапаны и извлечь звук, то получится самая низкая нота, предусмотренная конструкцией саксофона, так как длина воздушного столба будет максимальной. Если открыть один самый нижний клапан, то длина воздушного столба уменьшится и звук станет на полтона выше. Таким образом, закрывая клапаны саксофона, мы понижаем звук на соответствующие интервалы, а открывая, повышаем. Однако при игре на саксофоне используются звуки находящиеся ещё выше, чем при всех открытых клапанах. Это достигается с помощью октавного клапана, который помогает разделить столб воздуха пополам, что позволяет извлечь звук с частотой вдвое выше, то есть выше на октаву. Об этом поговорим подробнее в главе посвящённой обертонам. Таким образом мы можем воздействовать на высоту звука с помощью изменения длины звучащего столба воздуха заключённого в саксофоне, а так же с помощью изменения скорости выдыхаемого потока, что позволяет заставлять колебаться составные части столба воздуха, что в свою очередь даёт ещё более высокие звуки.

Лучший способ для изучения аппликатуры — поставить рядом аппликатурную таблицу и ноты хорошо известной Вам песни, и читать ноты. Это как перевод с иностранного языка со словарём — через некоторое время многие слова становятся знакомыми. Вовсе не обязательно точно соблюдать ритм. Вполне достаточно если мелодия будет хоть сколько-нибудь узнаваема. Главное не учить отдельные произведения наизусть, не доводить их до совершенства, а прочитать как можно большее количество

различных мелодий, уделяя основное внимание именно правильности аппликатурных комбинаций. Это наиболее быстрый и приятный способ качественного изучения аппликатуры.

Чрезвычайно важное замечание для пианистов начинающих осваивать игру на саксофоне — во время изучения аппликатуры саксофона ни в коем случае не смотрите на клавиатуру фортепиано! Так как это добавляет лишнее звено в цепочке мыслительного процесса: нота — соответствующая клавиша на фортепианной клавиатуре — аппликатура на саксофоне. Что в свою очередь чрезвычайно затрудняет и затягивает начальный период учебного процесса, так как это очень мешает начинающему саксофонисту понять и освоить логику аппликатуры саксофона.

В таблице «Аппликатура саксофона для начинающих» отображён принцип аппликатуры саксофона. Обратите внимание на ряд цифр: 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 1/2 и 6м, 3 1/2, 3м, 1 1/2, 0 — это «табулатура для саксофона». Не стоит злоупотреблять пометками аппликатуры в нотах, табулатура предназначена в первую очередь для того, чтобы преподаватель быстро и понятно подсказывал или корректировал начинающего саксофониста в процессе игры. «Белые» ноты До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си первой октавы обозначаются цифрами, соответствующими количеству нажатых клапанов — «Семь, Шесть, Пять, Четыре, Три, Два, Один». Во второй октаве то же самое, но первое время приходится напоминать об октавном клапане. До второй и третьей октавы — «Половина», то есть второй палец левой руки, он же средний палец левой руки. «Чёрные» ноты обозначаются цифрами с дополнениями: Ре-диез «Шесть с мизинцем», Фа-диез — «три с половиной», то есть все три основные пальца левой руки и второй палец правой руки, он же средний палец левой руки, Соль-диез — «Три с мизинцем», Си-бемоль — «полтора», то есть указательный палец левой руки наживает одновременно две клавиши, а До-диез — «ноль», то есть все клапаны отпущены.

АПЛИКАТУРА САКСОФОНА ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ

До нижняя [-----первой и второй октавы-----] До средняя и верхняя

7 6 5 4 3 2 1 1/2

Ми-бемоль Ре-диез [-----первой и второй октавы-----] Ре-бемоль До-диез второй и третьей октавы

Соль-бемоль Фа-диез Ля-бемоль Соль-диез Си-бемоль Ля-диез

6m 3 1/2 3m 1 1/2 0

* Октавный клапан используется для всех нот начиная от Ре второй октавы и выше.

Ми-диез = Фа
 Си-диез = До
 Фа-бемоль = Ми
 До-бемоль = Си

Для самого начала свою первую мелодию вполне можно сыграть используя «табулатуру» для саксофона — это позволит сосредоточиться на освоении азов звукоизвлечения. В табулатуре цифры обозначают количество зажатых кнопок, начиная сверху, то есть отсчёт идёт с указательного пальца левой руки. Буквой «С» обозначена нота До, для исполнения которой нужно нажать кнопку находящуюся под средним пальцем левой руки. Знаком «+» отмечены ноты которые нужно играть с октавным клапаном, кнопка которого зажимается большим пальцем левой руки, соответственно на ноты отмеченные знаком «-» его использовать не нужно. Для полной уверенности сверьте табулатуру песни с аппликатурной таблицей. Волнистой линией обозначены длинные ноты, на которые нужно сделать вибрато, с помощью движений челюсти, напоминающих жевательные. Все ноты обязательно начинайте атакой с помощью

языка, то есть произнося слог "Да". Тяните все ноты, то есть между нотами одной музыкальной фразы не должно быть пауз. Не торопитесь, делайте большие паузы между фразами. Ритм играйте примерно и по слуху, главное чтобы Вы сами узнавали эту песенку в своём исполнении. Если вдруг удивительнейшим образом так получилось, что Вы не знакомы с этим музыкальным произведением, наберите в поиске в Интернете «Summertime (George Gershwin)» и послушайте как её играли знаменитые музыканты.

SAXOPHONE

SUMMERTIME

(FOR BEGINNER)

GEORGE GERSHWIN

SLOW +5 -C +5 ~~~~~

+6 -C +6 +5 -C -2 ~~~~~ -5 ~~~~~

+5 -C +6 +6 ~~~~~

-C -2 -C -2 -C -1 ~~~~~

+5 -C +5 +5 +5 ~~~~~

+6 -C +6 +5 -C -2 ~~~~~ -5 ~~~~~

-5 -3 -5 -3 -2 -C

+5 +6 -C ~~~~~ -2 ~~~~~

Для нот До, Си-бемоль и Фа-диез основного диапазона саксофона существует несколько аппликатурных комбинаций, которые можно использовать в различных ситуациях. Однако стоит изначально изучить и использовать именно основные аппликатуры по одной комбинации для каждой из нот, чтобы в процессе чтения нотного текста или импровизации перед Вами не вставал выбор подходящей в данном случае аппликатуры. В Логике есть такая аксиома: «Любое появление вариативности ведёт к усложнению алгоритма.» Трельные клапаны стоит использовать только для трелей, регистра альтиссимо и спецэффектов. Во время исполнения Музыки следует думать об образе и эмоциях, а не о том какой аппlikатурой удобнее взять ту или иную ноту в данном случае. Что же касается саксофона в джазе, использование основной аппликатуры, можно даже сказать необходимо, так как аппликатурные комбинации диктуются фразировкой и в них скрыта вполне определённая логика. Ещё раз заострю внимание, принцип использования только основной аппликатуры по одной комбинации для каждой из нот действителен только для джаза и эстрады, а в классической музыке использование различных аппликатур является стандартом и выбор оптимальной аппликатурной комбинации зависит от контекста музыкального произведения.

Таким образом в эстраде и джазе трельные клапаны стоит использовать только для исполнения мелизмов (трелей, мордентов и группето), если же сочетания нот Си — До, Си-бемоль (Ля-диез) — Си или Фа — Фа-диез (Соль-бемоль) встречаются не в украшениях, а в мелодии, то для нот До, Си-бемоль (Ля-диез) и Фа-диез (Соль-бемоль) первой и второй октавы использовать именно основную аппликатуру, то есть без применения трельных клапанов.

В эстраде и джазе ноту До второй и третьей октавы всегда нужно брать основной аппlikатурой (средний палец левой руки), не используя трельный клапан До, даже при последовательности нот Си — До или обратной.

В эстраде и джазе ноты Си-бемоль первой и второй октавы нужно брать исключительно указательным пальцем левой руки, то есть указательный палец левой руки должен закрыть сразу два клапана — Си и Си-бемоль. При последовательности нот Си — Си-бемоль или обратной клапан Си закрывается началом второй фаланги указательного пальца левой руки, а кончик указательного пальца левой руки как бы «нависает» над клапаном Си-бемоль и в нужный момент его закрывает. В этот момент указательный палец левой руки делает небольшое дугообразное движение в суставе. Кисть левой руки при этом двигаться не должна, то есть работает только указательный палец. Поверьте это совсем не сложно и в процессе практики палец сам найдёт удобное для себя движение.

В эстраде и джазе ноту Фа-диез первой и второй октавы также всегда нужно брать основной аппlikатурой (средний палец правой руки), не используя трельный клапан Фа-диез, даже при последовательности нот Фа — Фа-диез или обратной.

Если же у Вас есть уже большой опыт игры на кларнете или флейте (например музыкальная школа и училище, то есть в общей сложности более 10 лет), и Вы не собираетесь в дальнейшем полностью отказываться от игры на этих инструментах, посвятив себя исключительно саксофону, стоит оставить всё как есть, и использовать на саксофоне привычную аппликатуру кларнета или флейты, чтобы не создавать излишней путаницы и не тратить время и силы понапрасну.

Выучить «неудобные» ноты поможет следующее упражнение — сыграйте несколько раз в среднем регистре саксофона следующие последовательности нот:

До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си;

Си, Ля, Соль, Фа, Ми, Ре, До;

Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа;

Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си;

До, Ми, Соль, Си, Ре, Фа, Ля;

Ля, Фа, Ре, Си, Соль, Ми, До;

До-диез, Ре-диез, Ми-диез, Фа-диез, Соль-диез, Ля-диез, Си-диез;

Си-диез, Ля-диез, Соль-диез, Фа-диез, Ми-диез, Ре-диез, До-диез;

Си-диез, Ми-диез, Ля-диез, Ре-диез, Соль-диез, До-диез, Фа-диез;

Фа-диез, До-диез, Соль-диез, Ре-диез, Ля-диез, Ми-диез, Си-диез;

До-диез, Ми-диез, Соль-диез, Си-диез, Ре-диез, Фа-диез, Ля-диез;

Ля-диез, Фа-диез, Ре-диез, Си-диез, Соль-диез, Ми-диез, До-диез;

До-бемоль, Ре-бемоль, Ми-бемоль, Фа-бемоль, Соль-бемоль, Ля-бемоль, Си-бемоль;

Си-бемоль, Ля-бемоль, Соль-бемоль, Фа-бемоль, Ми-бемоль, Ре-бемоль, До-бемоль;

Си-бемоль, Ми-бемоль, Ля-бемоль, Ре-бемоль, Соль-бемоль, До-бемоль, Фа-бемоль;

Фа-бемоль, До-бемоль, Соль-бемоль, Ре-бемоль, Ля-бемоль, Ми-бемоль, Си-бемоль;

До-бемоль, Ми-бемоль, Соль-бемоль, Си-бемоль, Ре-бемоль, Фа-бемоль, Ля-бемоль;

Ля-бемоль, Фа-бемоль, Ре-бемоль, Си-бемоль, Соль-бемоль, Ми-бемоль, До-бемоль.

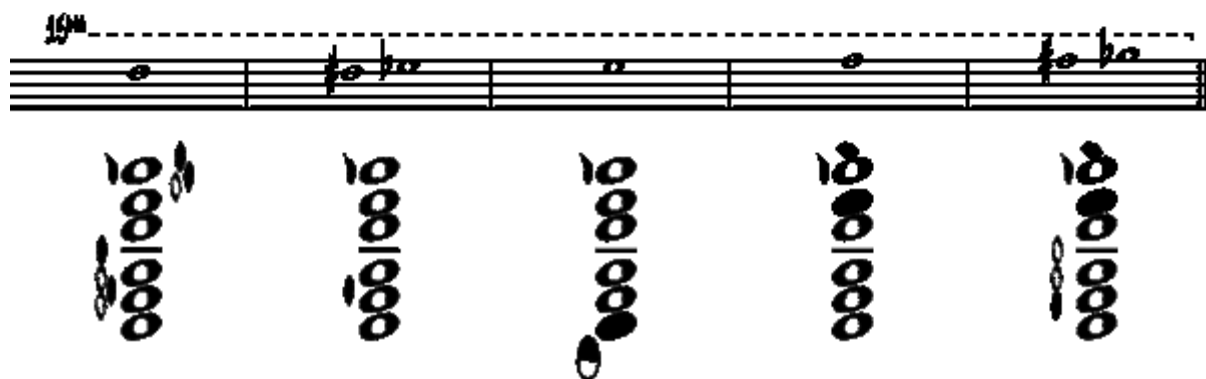
У саксофона существует три вида диапазона: оркестровый, рабочий и сольный. Оркестровый диапазон включает в себя ноты от Ре первой октавы до Ре третьей октавы, и в этот диапазон укладывается как большинство оркестровых партий, так и исполнение подавляющего большинства джазовых стандартов и популярных мелодий. Рабочий диапазон вдобавок к оркестровому захватывает и крайние регистры, то есть простирается от ноты Си-бемоль малой октавы до Фа или Фа-диез третьей октавы, в зависимости от конструкции модели саксофона. Сольный диапазон пожалуй не имеет единообразных параметров, так как зависит от владения саксофонистом сверхвысоким диапазоном, то есть диапазоном который находится выше ноты Фа-диез третьей октавы.

У каждого вида саксофона есть особенности использования тех или иных регистров. Существуют модели баритон-саксофона как с нижним клапаном Ля малой октавы, так и с укороченным раструбом, то есть до ноты Си-бемоль, как и у остальных видов саксофонов. В качестве исключения нижний предел оркестрового диапазона баритон-саксофона следует считать от ноты Ля малой октавы, так как эта нота

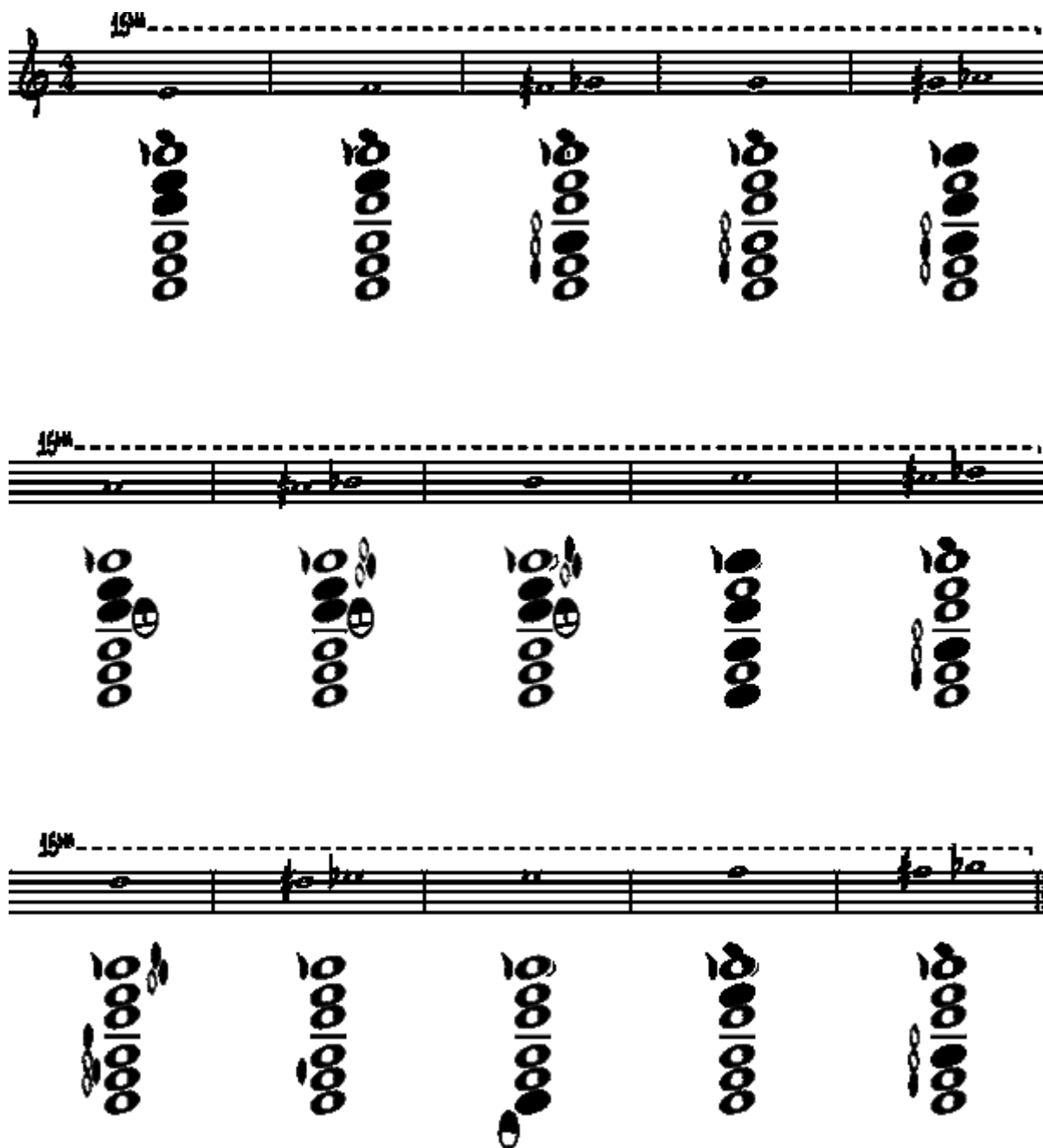
достаточно часто встречается в партиях саксофона-баритона в различных оркестрах, да и вообще для баритона характерны партии именно в нижнем регистре, именно по этой причине для игры в оркестре лучше выбирать модели баритон-саксофона с нижней нотой Ля. Вместе с тем из-за характерного тембра многие исполнители-солисты предпочитают баритоны без нижней Ля. Пожалуй наиболее разносторонне представлена игра в различных регистрах у тенор-саксофона, что в свою очередь конечно же зависит от характера музыкального произведения и аранжировки. Чаще всего в исполнительской практике альт-саксофониста встречается игра во второй октаве, то есть конечно более низкие звуки тоже нередко используются, но тенденция к высокому регистру вполне явная. Для сопрано-саксофона характерна игра в оркестровом диапазоне и нередко в нижнем регистре.

Рабочий диапазон альт и тенор саксофонов составляет чуть более двух с половиной октав, однако его можно расширить вверх ещё примерно на октаву и использовать регистр, называемый «альтиссимо», который будет полезен например для эффектного и яркого соло. Из-за конструктивных различий между альт и тенор саксофонами аппликатура регистра альтиссимо будет не одинаковая. Так же существует множество вариантов аппликатур для различных нот. У каждой аппликатуры есть свои достоинства и недостатки — какие-то позволяют легче извлекать требуемый звук и устойчиво его удерживать, какие-то имеют более точную интонацию, какие-то берутся с помощью удобной и логичной аппликатуры, позволяющей относительно легко переходить с ноты на ноту. Я выбрал для себя такие варианты аппликатур регистра для альт и тенор саксофонов, которые достаточно устойчивы по звукоизвлечению, подвергаются несложной корректировке интонации, а так же более-менее логичны по переключению между аппликатурами различных нот при исполнении ладов, аккордов и арпеджио.

АППЛИКАТУРА РЕГИСТРА АЛЬТИССИМО ДЛЯ АЛЬТ-САКСОФОНА



АПЛИКАТУРА РЕГИСТРА АЛЬТИССИМО ДЛЯ ТЕНОР-САКСОФОНА



Однако для извлечения нот в третьей и четвёртой октаве на саксофоне нужно не столько знание аппликатур, сколько достаточно серьёзные навыки и умения в управлении дыханием и точная работа амбюшюра. Для начала освоения регистра альтиссимо стоит обратить своё внимание на упражнения направленные на извлечение обертонов и многозвучий, затем добиться чёткого извлечения ноты Фа третьей октавы с помощью фронтального клапана Фа, который в англоязычной методической литературе ещё называют «Harmonic Key». Прочувствовать правильное звукоизвлечение в регистре альтиссимо, так же как и в основном регистре, помогут упражнения на вибрато и филированные звуки. После ноты Фа третьей октавы, стоит освоить ноту Ми третьей октавы, которая несколько более трудна в звукоизвлечении, затем Фа-диез и далее продолжить двигаться вверх по хроматизму. Сначала будет проще переходить с ноты на ноту без атаки с помощи языка (*legato*), затем необходимо освоить как штрих

деташе (detache), так и другие виды артикуляции. Потом можно начать играть лады, аккорды и арпеджио, постепенно расширяя диапазон вверх.

При переходе с нот от Ре первой и второй октавы до Си на высокие ноты с использованием фронтального клапана Фа указательному пальцу левой руки приходится перескакивать с клапана Си на фронтальный клапан Фа, что в очень быстрых темпах просто невозможно, особенно при чередовании нот высокого и среднего или низкого регистров. Для решения этой проблемы существует небольшая хитрость. В таких случаях можно заменить использование фронтального клапана Фа — удерживаем клапан Си указательным пальцем левой руки, при этом открывая ладонью боковой рычаг клапана Фа третьей октавы. Этот способ так же является решением для саксофонов в конструкции которых фронтальный клапан Фа отсутствует.

Глава 30 • Ритм

Все процессы живой и неживой природы происходят циклично, с некоторой периодичностью, и строятся по определённым формулам. Древнейшим музыкальным жанром является танец, так как задолго до появления человека на Земле, танцевать начали первые живые организмы — бактерии, этот танец начался примерно более трёх с половиной миллиардов лет назад и продолжается по сей день. В то время когда первые земные существа обрели возможность издавать звуки с помощью голоса родилось пение. Идею одновременно петь и танцевать человек наверняка подсмотрел и перенял у животных и птиц, а марш сам по себе является специфическим танцем. Танец состоит из сочетаний базовых движений: разнообразных шагов, всяческих прыжков, поворотов, скольжения и раскачивания, которые дополняются жестикულიей и мимикой. Практически в любых танцевальных движениях есть устойчивые и неустойчивые положения тела, которые и создают перманентное чередование напряжения и расслабления, генерирующие эмоциональную и физическую энергию танца. В некотором роде музыка изначально является звуковым оформлением танца, и конечно же полностью отвечает правилам по которым развивается танец. Эти правила полностью соответствуют законам Природы, то есть не являются чем то искусственным, они не созданы человеческим интеллектом, а имеют абсолютно естественное происхождение, то есть человек только использует идею взятую из наблюдений за окружающим миром. Таким образом получается, что фундаментальным принципом музыкальных построений является постоянная попеременная смена всякого рода устоев и тяготений, что чрезвычайно важно понимать для практического освоения музыкального искусства.

Ритм (от латинского *rhythmus*) — многократное закономерное чередование соизмеримых элементов. Музыкальный ритм — иерархическое взаимоотношение звуков во времени, все звуки которого так или иначе вписываются в ритмическую сетку, называемую «пульсация». Пульсация — непрерывная равномерная последовательность чередования максимумов и минимумов ритмического напряжения, состоящее из слабых и сильных «долей». Доля — элементарная частица ритма, являющаяся единицей измерения пульсации. Такт — единица музыкального метра, отрезок музыкального времени от одной самой сильной доли до следующей имеющей аналогичное значение. Метр (от греческого *metron* — мера) — это количество сильных и слабых долей в такте, который так же называют музыкальным размером.

Ритмические структуры музыкальных фраз — это в первую очередь не длительность, продолжительность нот, а месторасположение нот в такте, а так же их соотношение между собой в соответствии с долями такта. То есть первостепенное ритмическое значение заключается в том, в какое время начинается и заканчивается нота, какой долей в такте является её начало и окончание. Длительности нот, то есть их продолжительность, говорит об их значении в музыкальной фразе, но самое главное заключается именно в том, где в музыкальном времени расположены ноты, и как соотносятся между собой группы нот в музыкальном времени, что собственно и является ритмической структурой музыкальной фразы.

Ритмическая пульсация — это последовательность чередования сильной доли с одной или несколькими слабыми долями, которые приходятся соответственно на сильное или слабое время

ритмической пульсации. Причём необходимо понимать, что вовсе не обязательно сильная доля должна быть громче слабой. Сильное или слабое время определяет далеко не только громкость сильных и слабых долей, а и многие другие факторы, например время смены аккордов гармонической последовательности музыкального произведения. Например в музыке Reggae даже при полном отсутствии сильных долей сохраняется ощущение того, что всё играет на слабую долю, и слабые доли при восприятии вовсе не «сползают» в сильные.

У сильных и слабых долей существует иерархия, наподобие матрёшки. Например если в музыкальном произведении самыми мелкими длительностями являются шестнадцатые ноты (ноты называются по принципу дробей, то есть целая делится на две половинных, которые в свою очередь делятся на четвертные, в два раза меньшие длительности называются восьмые, которые так же делятся на шестнадцатые, и так далее). Так вот если в произведении самые мелкие длительности — шестнадцатые, то они как раз являются последовательностью из сильной и слабой шестнадцатой. Восьмые в этом же произведении так же представляют из себя пару из сильной и слабой долей. Четверти тоже идут парами, то есть одна четверть сильная, другая слабая. И у половинных нот тот же самый принцип. Мало того, в двухтактной фразе состоящей из двух целых нот так же одна, приходящаяся на начало фразы, будет сильной, а вторая, расположенная во второй половине фразы будет являться относительно сильной, то есть тоже в своём роде «слабой».

Чрезвычайно важно понимать, что каждая слабая доля состоит в паре со следующей после неё сильной долей, то есть относится не к предыдущей сильной доле, а к последующей! Так же как аккорды в гармонической последовательности стремятся разрешиться из напряжения в состояние покоя, так же как неаккордовые звуки хочется разрешить в аккордовые, так же как неустойчивые ступени лада тяготеют к устойчивым, так же и слабая доля тянется разрешиться в последующую за ней сильную, устойчивую долю.

И вот теперь, когда мы более или менее разобрались с тем что такое сильная и слабая доля, ритмическая пульсация, нетрудно раскрыть явление, которое называют «синкопа» — которое соответствует английским терминам: syncore, syncorotation — понятия пришедшие в музыку из медицины. Латинское «syncore» — обморок, древне-греческое «συνκοπή» — рубка, сечка — это состояние временной потери сознания, которое является следствием кратковременного нарушения кровоснабжения головного мозга, наиболее распространённой причиной которого служит сбой сердечного ритма. Так и в музыке нарушение ритмической пульсации называют «синкопа». Каким же образом получаются перебои в пульсе? Тут нужно сделать ещё одно небольшое отступление. Среди всех звуков музыкального произведения существует вполне определённая иерархия. Значимость роли каждого отдельного звука в музыкальной фразе определяется по многим параметрам, таким как: продолжительность, звуковысотность, громкость, местоположение в ритмической пульсации, ладовое значение, аккордовое значение и другие элементарные составляющие музыкального языка. Одним из самых значимых является именно продолжительность звука. Чем звук продолжительнее, тем большее значение он имеет в музыкальной фразе. Так вот если на слабую долю приходится звук более продолжительный, чем на предыдущую сильную долю, и тем более, если на предыдущую сильную долю приходится пауза, происходит сбой в ритмической пульсации, что собственно и является синкопой, так как на слабую долю приходится более значимый звук, чем на предыдущую сильную долю. Как правило синкопирующая нота в музыкальной фразе является «сдвинутой», опережающей своё время сильной долей, то есть это не слабая доля которую выделили, а последующая сильная доля, которая появилась раньше положенного времени, и заняла место предыдущей слабой доли, тем самым «подстёгивая», ускоряя и сбивая ритмическую пульсацию.

Темп (от латинского *tempus* — время) — это скорость с которой исполняется произведение. В нотной записи темп указывают слева над начальной строчкой произведения. Темпы можно разделить на три основные группы: медленные, средние и быстрые. Обозначается темп в классической музыке чаще всего на итальянском языке: *Moderato*, *Allegro*, *Adagio*, *Vivo*, *Presto* и так далее. В эстрадной и джазовой музыке распространены английские обозначения темпа: *Slow*, *Medium*, *Fast*, *Very Fast* и тому подобные.

Метроном (от греческого *μέτρον* — мера, *νόμος* — закон) — прибор отмечающий равные промежутки времени с определённой постоянной частотой, который позволяет музыкантам во время

репетиции точно соблюдать темп музыкального произведения, который в этом случае измеряется в количестве ударов в минуту (BPM — английское *beats per minute*). С помощью метронома так же можно выполнять различные упражнения на ощущение ритмической пульсации, принимая звуки метронома за различные доли такта.

Теперь давайте разберёмся с психологическим аспектом восприятия темпа слушателем. Существуют две точки отсчёта в темпах музыкальных произведений, связанные с физиологией человека — это 80 ударов в минуту (80 BPM), как нормальный пульс человеческого сердца (примерно), и 120 ударов в минуту (120 BPM), как темп нормальной ходьбы человека (примерно). Музыкальные произведения с темпом несколько быстрее 80-ти или 120-ти ударов в минуту, будут восприниматься как напряжённые, взволнованные, возбуждённые, так как ассоциируются с учащённым сердцебиением и быстрой ходьбой или даже бегом. Темп несколько медленнее 80-ти или 120-ти ударов в минуту воспринимается как расслабленный, умиротворённый, безмятежный, потому что напоминает замедленное сердцебиение и неторопливую прогулочную ходьбу. Соответственно ускорение темпа увеличивает эмоциональное напряжение, а замедление темпа успокаивает. Таким образом тенденция к незначительному ускорению темпа музыкального произведения, свойственная человеку, является естественным средством выразительности, способствующим постепенному развитию к кульминации музыкального произведения. К этому необходимо добавить, что кратные, то есть половинные и двойные темпы по отношению к 80-ти или 120-ти ударам в минуту, будут иметь родственное отношение. Темпы музыкальных произведений 40 и 160 — это производные от 80, а соответственно 60 и 240 — от 120 ударов в минуту, что проявляется в схожести оригинальных, половинных и двойных темпов по напряжённости характера. Таким образом мы получаем ряд в некотором роде «нормальных» темпов: 40, 60, 80, 120, 160, 240 ударов в минуту, соответствие или отклонение от которых производит тот или иной эффект в характере музыкально-художественного образа произведения.

Метр, то есть музыкальный размер, указывается после ключа на начальной строке произведения, и выглядит как математическая дробь из двух цифр написанных одна над другой. Числитель которой, то есть цифра написанная наверху обозначает количество долей в такте, а знаменатель, написанный снизу, отображает размер длительностей этих долей. То есть например размер «четыре четверти» обозначается $4/4$ и это говорит о том, что в такте четыре доли, каждая из которых размером в ноту четвертной длительности. Так же используются два обозначения метра в виде аббревиатуры: знак «C» соответствует размеру $4/4$, а тем же знаком перечёркнутым вертикальной чертой отмечают $2/2$.

Все ритмы и метры делятся на простые и составные. Простые состоят из одной сильной доли и следующей после неё одной или нескольких слабых долей. Составные складываются из двух и более простых. Простые подразделяются на три категории: дуольные, триольные и неровные. Неровными являются те, которые не разбиваются на одинаковые простые (квинтольные, септольные и так далее). Как и многое другое в Искусстве, ритм — это изобретение Природы, взятое на вооружение наблюдательным человеком. Дуольные ритмы и метры произошли из-за того, что у человека множество парных частей тела, в первую очередь — две ноги. Мы ходим в дуольном ритме: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2... Это как раз и есть чередование двух долей: сильная, слабая, сильная, слабая, сильная, слабая, сильная, слабая... Самый распространённый в современной музыкальной культуре метр $4/4$, относится к составным, и складывается из двух дуольных тактов $2/4 + 2/4$. Триольные ритмы и метры состоят из одной сильной доли и двух слабых (точнее: сильная, относительно слабая и слабая). Они произошли из-за того, что человеческое сердце бьётся в триольном ритме, оно делает удар на первую (сильную) долю, вторая доля — пауза, и на третью (слабую) долю сердце производит акцентированный, сильный удар. Неровные ритмы и метры — это в настоящее время наименее изученная область. На мой взгляд квинтольный (пятидольный) ритм и метроритм получился в результате того, что у человека на одной руке находится пять пальцев. Если «побарабанить» пальцами одной руки, причём таким образом, чтобы между ударами было равное время, то как раз получится квинтольный ритм, состоящий из одной сильной доли и четырёх слабых. Однако иногда в современной музыке композиторы представляют квинтольный ритм $5/4$, как составной из пары дуоли и триоли: $3/4 + 2/4$ или наоборот $2/4 + 3/4$. До сих пор не могу догадаться, из какого явления Природы была взята идея септольного (семидольного) ритма и метра. Можно было бы решить, что это получилось чисто математически, но $7/4$ нередко встречается в народной музыке (например в балканской музыке — смешению турецкого, сербского, молдавско-румынского, греческого, македонского, болгарского, цыганского, венгерского, еврейско-клезмерского фольклоров, которые очень

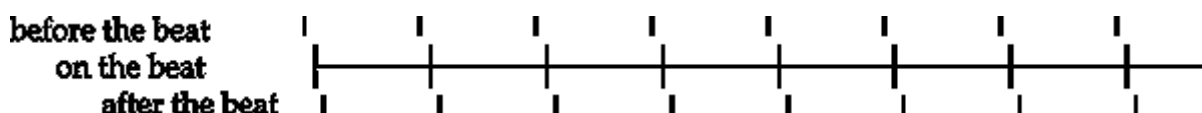
тесно переплетаются на Балканском полуострове), а народная культура берёт всё исключительно из окружающей Природы, соответственно корни происхождения стоит искать именно там. 7/4 так же представляют как составной метр: $4/4 + 3/4$, или $3/4 + 4/4$, или $2/4 + 2/4 + 3/4$ и тому подобные.

Составные метры — это метры которые можно разложить на два и более простых. То есть размер 4/4 составлен из двух 2/4, и соответственно один такт размера 4/4 состоит из такой последовательности четвертных долей: сильная, слабая, относительно сильная, слабая. Кроме 4/4 к наиболее распространённым в настоящее время составным метрам относятся: 6/8 который является суммой из двух 3/8, а так же 12/8 состоящий из четырёх «крупных долей» по 3/8.

В настоящее время подавляющее большинство метров в народной африканской культуре являются триольными, самый распространённый метр — 6/8. В народной африканской музыке активно используется полиритмия, то есть многослойное наложение триольных и дуольных ритмов, а так же различные смещения акцентов, то есть синкопирование. Ритм на Африканском континенте настолько сложен, что неподготовленному европейскому слуху может показаться какофонией и хаосом. Однако в связи с процессами глобализации, посредством Джаза, а в дальнейшем Рок-музыки и их продолжения — Поп-музыки, ритмы Африки проникли не только в европейскую культуру, но и распространились по всему Миру. Началось всё с псевдодуольного джазового стиля Свинг (Swing, Swing Music, Swing Jazz), который на самом деле является триольным и повторяет ритм сердца, который был описан выше. Традиционно свинг записывают как дуольный, оставляя при этом указания «Swing» или «Shuffle», и при исполнении, музыкант как бы пропускает дуольные ритмы сквозь «призму свинга» и трансформирует их в триольные. Swing (Shuffle) присутствует не только в Swing Jazz, но так же и в Funk, Soul, Hip-Hop, R'n'B, Reggae и других стилях современной музыки.

Вид ритмической пульсации как правило можно определить по характеру подавляющего большинства относительно мелких длительностей, используемых в произведении, посредством которых и осуществляется ритмическое движение мелодии. Основные виды пульсации так же подразделяются на дуольные и триольные. В размерах единицей измерения которых является четвертная нота, то есть 2/4, 3/4, 4/4 и так далее, наиболее распространены следующие виды пульсации: ровные восьмые (Straight Eights), триоли (Triplets), свинговые восьмые (Swing (Shuffle) Eights), ровные шестнадцатые (Straight Sixteenths), пунктирный ритм (Hard Swing), а так же встречается пульсация свинговыми шестнадцатыми (Swing (Shuffle) Sixteenths). В размере 2/2 чаще всего встречаются такие виды пульсации: четверти (Quarter Notes), ровные восьмые (Straight Eights), изредка можно столкнуться со свинговыми восьмыми (Swing (Shuffle) Eights). Музыкант в достаточной степени владеет музыкальным временем только в том случае, если он освоил все основные виды пульсаций, а так же может мгновенно переключаться между ними в любом сочетании, и конечно же способен замедлять и ускорять темп. Ещё раз акцентирую на этом Ваше внимание, необходимо довести до совершенства ощущение каждой пульсации по отдельности и затем так же чётко переключаться между различными видами ритмической пульсации, ни в коем случае не путая их между собой.

Чрезвычайно важное явление относящееся к ритму — ансамблевое время. Ансамблевое время (Ensemble Timing) — это темповые взаимоотношения между различными инструментами в ансамбле. Имеется в виду сдвиг во времени всей партии того или иного участника ансамбля относительно общего метронома. Существуют три варианта концепции ансамблевого времени: с опережением (before the beat), с запаздыванием (after the beat), в долю (on the beat).



Теперь рассмотрим собственно принцип воздействия ансамблевого времени. Если солист играет свою партию с опережением (before the beat), как бы «подстёгивая», даже при условии однородности темпа произведения, создаётся впечатление постоянного ускорения и соответственно эмоциональное напряжение повышается. Если же солист играет с запаздыванием (after the beat), «с оттяжкой», кажется что происходит постоянное замедление темпа, и появляется ощущение успокоения. Игра в долю (on the beat) производит эффект стабильности, непоколебимости и надёжности.

Понятие ансамблевое время касается не только солиста, но так же и аккомпанирующих инструментов. Мало того, различные концепции могут использоваться одновременно в партиях одного многоголосного инструмента, в первую очередь это касается ударной установки (drum set). Барабанщик может играть в долю (on the beat) на тарелке или хай-хэт (ride cymbal, hi-hat), в то же самое время играть с опережением (before the beat) на бас-барабане (bass drum) и с запаздыванием (after the beat) на малом барабане (snare drum), что будет создавать особое движение и энергетику в характере музыкального произведения.

Агогика (от греческого agoge - увод, унесение) — небольшие, можно даже сказать микроскопические отклонения от темпа и ритма направленные на увеличение выразительности художественного образа музыкального произведения. Устроены по тому же принципу, что и ансамблевое время, только здесь речь идёт не о всей партии инструмента, а об отдельных долях или нотах. Для привнесения в музыку взволнованности или даже раздражённости отдельные ноты или доли такта сдвигают относительно общего метронома и играют их чуть раньше. Это создаёт ощущение ускорения и соответственно возбуждённости музыкального момента увеличивается. Если же нужно достичь эффекта умиротворения и спокойствия, создают ощущение замедления темпа, при помощи того, что отдельные ноты или доли исполняются чуть позже. Стоит заметить, что агогика практически не заметна на слух как неровность ритма, так как отклонения от темпа и ритма крайне малы. Агогика исполняется и воспринимается только на эмоциональном уровне, то есть исключительно в виде ощущений.

Коэффициент свинга (английское Swing Ratio) — небольшой сдвиг слабой доли в Swing и Shuffle. Имеет тот же принцип воздействия и устройства, что и агогика, и ансамблевое время. Однако в большинстве случаев коэффициент свинга взаимосвязан не только с характером музыкального произведения, но и с темпом. При изменении стандартного, то есть вписывающегося в триольную пульсацию, коэффициента свинга, как правило в медленных темпах, слабые доли играют несколько «острее», то есть ближе к последующим сильным долям, вплоть до превращения в пунктирный ритм, то есть практически восьмая с точкой, шестнадцатая. В быстрых темпах наоборот, слабая доля сдвигается дальше от последующей сильной доли, что практически может «выровнять» свинг до пульсации ровными восьмыми нотами.

Существуют несколько различных способов счёта ритма при исполнении музыки. Наиболее распространённый способ заключается в том, что на начальном этапе произносят вслух, а затем и мысленно такую считалочку, соответствующую размеру 4/4: «Раз, и, Два, и, Три, и, Четыре, и», где «Раз _ Два _ Три _ Четыре _» являются сильными долями, а «_ и _ и _ и» слабыми. Этот способ используют в первую очередь пианисты, так как руки и ноги у них заняты. Но как показывает практика, даже музыкантам в какой-то степени освоившим этот способ счёта, не удаётся применять его достаточно успешно при игре на духовых инструментах, причём по всей видимости не только из-за того что занят рот, но и из-за специфики мышления духовика. Ещё один способ заключается в дирижировании с помощью одной или обеих рук так называемой дирижёрской схемы, которую так же называют дирижёрской сеткой — этот способ могут использовать только дирижёры и вокалисты, так как у инструменталистов руки как правило задействованы в процессе игры. Ну и как само собой вытекает из вышесказанного, по той причине что руки и рот у исполнителей на духовых инструментах заняты, единственным физическим вариантом остаётся только счёт ритма с помощью ноги, о котором и пойдёт речь далее в этой главе.

Отбивать ногой сильные доли в такт музыке совсем несложно и абсолютно естественно. Это простое движение очень удобно использовать для синхронизации с музыкальным коллективом. То есть Вы подстраиваете под темп аккомпанемента удары носком ноги по полу, а игру на саксофоне координируете в соответствии с движениями ноги. Таким образом ритм становится не абстрактным типа «эта нота подлиннее, и вот эта пораньше», а вполне конкретным, то есть каждая нота занимает своё единственно верное положение в потоке времени размеченном шкалой движения ноги. Причём в этих движениях ноги необходима чёткость и точность, то есть должны быть чёткие точки «нога внизу», «нога наверху». На начальном этапе освоения лучше всего чтобы удар по полу был даже слышен, что в дальнейшем можно будет использовать и как ударный инструмент, и как способ управления темпом музыкального коллектива.

Сначала нужно добиться того, чтобы учащийся научился считать, то есть чётко осознавал на какую долю приходится нота, довёл это умение практически до автоматизма. Очень сложно новичку уследить за всем сразу — особенно в то время когда он ещё не твёрдо знает на какой линейке расположена какая нота и какие клавиши саксофона нужно нажать именно для этой ноты, а тут ещё и нужно высчитать куда приходится нота на удар ноги или на отражение, то есть вверх или вниз — разумеется это очень непросто, тем более что в этот момент приходится думать и о губах, пальцах, дыхании и других составляющих исполнительского аппарата, поэтому различные виды сложностей стоит добавлять постепенно. Когда ученик прекрасно представляет куда приходится в такте «нога вверх-вниз» и может чётко отстучать ногой вверх-вниз все ноты, только тогда он и сможет уже полностью контролировать процесс и стучать ногой ровно, собственно тогда нога и начинает «управлять» человеком, то есть «дирижировать», и вот только теперь можно начинать играть со счётом ногой под метроном или аккомпанемент. Обычно когда ученик доходит до упражнений на шестнадцатые длительности нот он уже действительно начинает считать и играть достаточно ровно. Для начала необходимо присоединить ногу к игре. Как только нога «присоединится» к игре, следует исполнять со счётом «ногой» разнообразные мелодии песен, пьесы, этюды, гаммы, упражнения. Существует множество различных учебных материалов с фонограммами аккомпанемента, которые помогут сделать обучение интересным и разнообразным. Необходимо уделять равное время как игре с фонограммами и метрономом, так и без них, вырабатывая внутреннее чувство ритмической пульсации, темпа и времени.

Стоит отрабатывать весь спектр движений ноги различной интенсивности: как малозаметные движения большого пальца внутри обуви, которое например пригодится для академической музыки, так как среди академических музыкантов «счёт ногой» считается дурным тоном, так и вплоть до хорошо слышимых ударов ноги по полу — практически перкуссионный инструмент, который вполне может пригодиться например в джазе или рок-музыке. Чтобы не раскачиваться, можно вес тела концентрировать на одной ноге, как бы «стоять на одной ноге», а вторую отставлять чуть в сторону только для опоры и ей считать. Когда нога устаёт можно поменять ноги ролями. Немного усилий и Вы уже сможете точно исполнить не очень несложные ритмы, а немного погодя, когда освоитесь, сможете читать любые ритмы в любых темпах. Поверьте, это совсем не сложно.

Первое время в медленных и сверхмедленных темпах можно даже раскачиваться всем корпусом вместе с движениями ноги: вниз нога — наклоняемся вперёд, вверх нога — возвращаемся в вертикальное положение. Такое движение поможет не сбиваться движениям ноги с ритмического пульса, и позволит лучше прочувствовать пульсацию сильных и слабых долей. С эстетической точки зрения в движениях всем корпусом нет ничего страшного, тем более что позднее это движение можно легко «выключить». Мало того, движения всем корпусом помогут начинающему музыканту раскрепоститься и позволят в дальнейшем свободно двигаться на сцене, разумеется в соответствии с исполняемой музыкой. Так же подобные движения могут быть использованы для дирижирования музыкальным коллективом, то есть для управления темпом и даже характером произведения.

Рекомендация педагогам: когда объясняете тот или иной ритм, показывайте не только игру на саксофоне со счётом ногой, но и пойте, показывая движения ноги «вверх-вниз» кистью руки — это гораздо нагляднее и очень помогает ученику осознать на какие моменты ритмической пульсации приходятся ноты.

В первую очередь необходимо освоить наиболее часто встречающийся счёт пульсации восьмыми длительностями нот в размере четыре четверти, то есть размера в котором такт состоит из четырёх сильных долей: «Раз, и, Два, и, Три, и, Четыре, и», в котором удар ноги по полу приходится на сильную долю: «Раз _ Два _ Три _ Четыре _», а отражение на слабую: «_ и _ и _ и». После освоения упражнений на длительности нот от целой до восьмой включительно и их сочетаний можно переходить к игре несложных пьес. К остальным упражнениям можно возвращаться по мере прогресса.

Теперь разберёмся с обозначениями длительностей нот, и тем как они сочетаются с движениями ноги. В следующих примерах галочками указаны движения ноги вверх и вниз — стрелка вниз показывает момент удара ноги в пол, а стрелка вверх соответствует положению ноги в верхней точке, находящейся по времени ровно между двумя ударами ноги.

GROUND BEAT:
 V THE FOOT IS DOWN
 ^ THE FOOT IS UP

The image displays ten staves of musical notation for a ground beat exercise. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, with 'V' marks above notes indicating the foot is down and '^' marks above notes indicating the foot is up. The exercises progress from simple quarter notes to more complex eighth and sixteenth note patterns.

Самая крупная длительность, которую мы рассмотрим — это так называемая «Целая нота», то есть нота, которая занимает целый такт в размере четыре четверти. Таким образом получается, что она продолжается от первого удара ноги до второго, от второго до третьего, от третьего до четвёртого, и от четвёртого до пятого, то есть до начала следующего такта. Целая нота обозначается белой головкой ноты

без штиля и флажка пустой внутри, то есть представляет из себя окружность. Целая пауза обозначается прямоугольным «кирпичиком» висющим под четвёртой линейкой нотного стана посередине такта и считается точно таким же образом, то есть начинается на первый удар ноги в такте, и заканчивается на пятый.



Половинная нота длится ровно половину от целой ноты, поэтому так и называется. Таким образом получается, что целая нота состоит из двух половинных, то есть один такт также состоит из двух половинных нот. Половинная нота или пауза продолжается от первого удара ноги до третьего. Половинная нота обозначается белой «пустой» головкой ноты со штилем. Половинная пауза обозначается прямоугольным «кирпичиком» лежащим на третьей линейке нотного стана в центре места отведённого для половинной длительности.



Четвертная нота является единицей измерения в размере четыре четверти, то есть как раз из четырёх четвертных нот и состоит такт. Соответственно целая нота является суммой четырёх четвертей, а половинная состоит из двух четвертей. Четвертная нота или пауза продолжается от одного удара ноги до следующего. Четвертная нота обозначается чёрной «заполненной» головкой ноты со штилем. Четвертная пауза обозначается знаком напоминающим изображение молнии.



Восьмых нот в одном такте в размере четыре четверти уместается восемь, следовательно целая нота содержит восемь нот восьмых длительностей, собственно именно поэтому они и получили такое название. Восьмая нота в два раза короче четверти, то есть на один удар ноги будет приходиться две восьмые ноты. Таким образом получается что одна восьмая нота будет начинаться на удар ноги, а следующая между ударами, то есть когда нога будет наверху. Здесь важно сделать движения ноги максимально чёткими, сильная доля в нижней точке, а слабая в верхней. Не стоит забывать, что продолжительность восьмой ноты так же не абстрактная, а вполне конкретно длится от удара ноги по полу и до того момента, когда нога приходит в верхнюю точку своего движения или наоборот, в случае когда приходится на слабую долю. Восьмая нота обозначается чёрной «заполненной» головкой ноты со штилем и флажком (штилевым хвостиком). В случае когда следует подряд несколько восьмых нот штилевые хвостики объединяются в один общий флажок, который называется «вязка». Восьмая пауза обозначается значком напоминающим строчную букву «у».



Шестнадцатая нота ещё в два раза мельче восьмой, то есть на один удар ноги приходится четыре ноты. Целая нота состоит из шестнадцати шестнадцатых нот. В группе из четырёх шестнадцатых нот время распределяется следующим образом: первая шестнадцатая приходится на удар ноги по полу, вторая пока нога ещё находится на полу, третья в момент когда нога приходит в верхнюю точку движения и четвёртая пока нога находится ещё наверху. Шестнадцатая нота обозначается чёрной головкой ноты со штилем и двойным флажком (штилевым хвостиком). В случае когда следует подряд несколько шестнадцатых нот двойные штилевые хвостики преобразуются в двойную вязку. Шестнадцатая пауза обозначается значком подобным как и у восьмой паузы, но уже с двойным флажком.



Следуя этому же принципу существуют и ещё более мелкие длительности: тридцать вторые, шестьдесят четвёртые, сто двадцать восьмые, которые также обозначаются соответственно тройными, четверными и пятерными вязками или флажками (штилевыми хвостиками). Однако сейчас мы их рассматривать не будем, так как на данном этапе практического изучения нотной грамоты они нам не пригодятся.

Следующий знак отображающий длительности нот — точка, которая ставится после головки ноты. Этот знак говорит о том, что нота имеет длительность ровно в половину длиннее той длительности после которой находится. То есть если точка стоит после половинной ноты, она будет продолжаться три четверти, и эта нота будет длиться от первого до четвёртого удара ногой. И называется такая нота половинная с точкой.



Четвертная с точкой нота состоит из трёх восьмых нот. Четвертная нота с точкой будет занимать полтора цикла движения ноги. Таким образом если четвертная нота с точкой начинается на удар ноги, то есть на сильную долю, то она будет продолжаться до следующего удара и ещё плюс до момента, когда нога придёт в верхнюю точку своего движения. Если же четвертная с точкой нота приходится на слабую долю, то она начнётся когда нога будет наверху, а также продолжится от следующего удара до последующего, в момент которого собственно и закончится.



Восьмая с точкой нота состоит из трёх шестнадцатых длительностей. Если восьмая с точкой нота приходится на сильную долю, то она будет длиться с момента удара ноги по полу, продолжится пока нога ещё находится на полу, продолжится когда нога приходит в верхнюю точку движения и закончится пока нога находится ещё наверху, то есть между моментом когда нога пришла в верхнюю точку и следующим ударом ноги.



Ещё один вид обозначений длительностей нот — триоль. Триоли могут быть половинные, четвертные, восьмые, шестнадцатые и так далее. Триоль обозначает, что вместо двух длительностей в том же временном отрезке уместится три ноты. Например вместо двух восьмых от одного удара до следующего придётся три ноты. И называется такая длительность нот — восьмая триоль.



Четвертная триоль занимает столько же места в такте, сколько и две четверти. Первая нота в четвертной триоли приходится на удар ноги, вторая идёт перед следующим ударом, и затем сразу после этого удара начинается третья нота. Для того чтобы абсолютно точно исполнить четвертную триоль необходимо мысленно разбить её на восьмые триоли, в которых доли объединены попарно.



Половинная триоль занимает целый такт, то есть столько же, сколько две половинных ноты. Первая нота на удар ноги, вторая после второго удара, а третья перед четвёртым ударом ноги. Половинные триоли как правило встречаются в размере 2/2, поэтому для того чтобы абсолютно точно исполнить половинную триоль в размере 2/2 необходимо мысленно разбить её на четвертные триоли, в которых доли объединены попарно.



Теперь собственно можно приступить к практической части изучения счёта ритма при помощи ноги. Новичкам для начала легче привязывать движения ноги к игре на инструменте. На начальном этапе совершенно не обязательно соблюдать темп, можно ускорять, замедлять, зависать, главное чтобы движения ноги совпадали с соответствующими долями такта. Разумеется необходимо взять удобный темп, в котором можно будет всё просчитать и совершить наименьшее количество ошибок. Так что темп 60 ударов в минуту указан чисто символически, впрочем если Вам удастся играть ровно в этом темпе это будет ещё полезнее. Нога работает как метроном.

Первое упражнение. Играем четвертные ноты, при этом на каждую ноту делаем удар ногой по полу. Начинается упражнение с ноты Ми первой октавы. Пауз между нотами быть не должно, то есть постарайтесь сыграть на одном дыхании по два такта. В джазовой терминологии этот ритм называется «Ground Beat», что собственно и можно перевести как «отбивать ритм по земле».



В следующих четырёх упражнениях четвертные ноты сочетаются с одной четвертной паузой в каждом такте. Очень важно выдерживать полностью длительность ноты идущей перед паузой, то есть эта нота должна заканчиваться ровно в тот момент, когда начинается пауза, то есть в момент когда нога ударяет по полу. Внимательно следите за ударами ноги и не забывайте о звуковысотности. Помните, что паузы — это тоже часть музыки, поэтому даже если такт начинается с паузы, считайте с начала такта, то есть в первом такте делаете удар ногой на первую долю, произносите мысленно «раз», и затем уже играете соответствующую ноту на второй удар ноги.



Теперь просчитаем ритмы состоящие из двух нот и двух четвертных пауз в каждом такте. Не укорачивайте четвертные ноты, помните, что ноту необходимо дотягивать точно до удара ноги по полу, даже если Вам кажется что она слишком длинная.



Половинные длительности нот. На один удар нота начинается, на второй продолжается, затем идёт следующий удар на который начинается вторая в такте половинная нота, которая также тянется до начала следующей ноты, то есть на её протяжении происходит ещё один удар ноги. Таким образом на одну половинную ноту приходится два удара ноги. Постарайтесь сыграть по четыре половинные ноты на одном дыхании, то есть без пауз между нотами. Дыхание берём за счёт длительности последней ноты в двухтактовой фразе, то есть главное не дотянуть эту ноту, а вовремя начать следующую фразу, то есть на следующий удар ноги.



В первом упражнении на сочетание половинных и четвертных нот первую и вторую доли каждого такта занимает половинная нота, а на третьей и четвёртой доле расположены две четвертные ноты. Во втором упражнении наоборот — в каждом такте группа из двух четвертных, а затем одной половинной ноты. В третьем упражнении в каждом такте следующая последовательность: четвертная, половинная, четвертная. Соответственно один удар, два удара, один удар.



Теперь пришло время разобраться с половинными паузами. В каждом такте первую половину такта занимает нота, а вторую половину такта пауза. Таким образом получается, что мы начинаем на первую долю ноту, продолжаем её тянуть во время второй доли и дотягиваем до третьей доли, то есть до третьего удара ногой с которого и начинается пауза. Соответственно пауза началась на третий удар, продолжается на четвёртый удар и заканчивается одновременно с началом следующего такта, то есть с началом новой ноты на пятый удар. В следующем упражнении наоборот — в каждом такте сначала идёт половинная пауза, затем на третью долю начинается половинная нота. Пауза длится от первого удара ноги в такте до третьего, а нота от третьего удара до начала следующего такта, то есть до пятого удара ноги.



Следующие три упражнения на сочетание половинных пауз и четвертных нот. В первом упражнении в каждом такте идёт последовательность из двух четвертных нот за которыми следует половинная пауза. То есть на первые два удара ноги в такте приходятся две ноты, а затем от третьего до пятого удара длится пауза, на пятый удар начинается следующий такт. Во втором упражнении наоборот — в каждом такте сначала идёт половинная пауза, затем на третью и четвёртую доли приходятся четвертные ноты. То есть первые два удара в такте занимает пауза, а на следующих двух ударах располагаются ноты. И наконец в третьем упражнении такая последовательность — четвертная нота, половинная пауза, четвертная нота, то есть ноты приходятся на первую и четвёртую доли такта, а пауза занимает вторую и третью доли.



Сочетание четвертных, половинных и целых нот. Сначала сыграйте подготовительное упражнение в котором целая нота разбита на четвери, которые условно объединены пунктирной лигой. Целые ноты

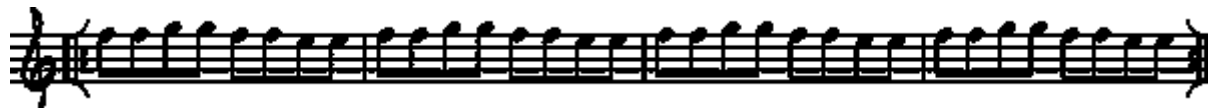
считаются следующим образом: на первый удар ноги мы играем ноту, затем переключаем внимание на ногу, и мысленно считаем удары начиная со второго. Получается так: «Нота, два, три, четыре, Закончилась». Во время целой паузы удары считаются: «Пауза, два, три, четыре». Строго выдерживайте длительности нот и пауз. Особое внимание целой ноте перед целой паузой: «Нота, два, три, четыре, Пауза (закончилась нота), два, три, четыре, Закончилась пауза (начало следующего такта)». Далее тоже самое, но в обратном порядке.



Следующие четыре упражнения на половинные ноты с точкой. На половинную ноту приходится три удара ноги, то есть на первый удар она начинается, на второй и третий продолжается, а на четвёртый она заканчивается и начинается время новой ноты или паузы. Таким образом в первом упражнении в каждом такте уместается: половинная нота с точкой — три удара удара, и четвертная нота — один удар. Считаем следующим образом: «Нота, два, три, Нота, Нота (следующий такт), два, три, Нота, Нота (следующий такт), два, три, Нота, Нота (следующий такт), два, три, Нота». Во втором упражнении в каждом такте сочетается четвертная нота и половинная нота с точкой. Тут стоит вспомнить, что мы сейчас играем размер 4/4 (четыре четверти), и для того чтобы в дальнейшем не запутаться в долях такта, с нынешнего момента будем считать длинные ноты и паузы согласно их положению в такте, то есть в соответствии с номерами долей такта. Таким образом при счёте размера 4/4: «Раз, Два, Три, Четыре», счёт такта в котором на первую долю приходится четвертная нота, а на вторую долю начинается половинная нота с точкой будет выглядеть не так: «Нота, Нота, два, три», а в соответствии с номерами долей такта: «Нота, Нота, три, четыре». В третьем упражнении в каждом такте половинная нота с точкой на первую долю такта и четвертная пауза на четвёртую. Счёт принимает такой вид: «Нота, два, три, Пауза, Нота (следующий такт), два, три, Пауза, Нота (следующий такт), два, три, Пауза, Нота (следующий такт), два, три, Пауза». В четвёртом упражнении обратная последовательность: четвертная пауза на первую долю такта, половинная нота с точкой начинается на вторую долю такта, которую тянем точно до начала следующего такта, то есть до того удара ноги на который начинается пауза. Считаем следующим образом: «Пауза, Нота, три, четыре, Пауза (начало следующего такта), Нота, три, четыре, Пауза (начало следующего такта), Нота, три, четыре, Пауза (начало следующего такта), Нота, три, четыре».



Настало время освоить следующую сложность — восьмые ноты и паузы, а так же их сочетание с четвертными нотами и паузами. Вот именно в следующих упражнениях рекомендую добавить к движениям ноги и раскачивание всем корпусом. Напоминаю принцип: «вниз нога — наклоняемся вперёд, вверх нога — возвращаемся в вертикальное положение.» Теперь у нас на один удар приходится две ноты, таким образом одна нота на удар ноги, а другая нота располагается ровно между ударами, то есть когда нога приходит в верхнюю точку своего движения. Восьмые ноты соответствуют всем сильным и слабым долям такта: «Раз, и, Два, и, Три, и, Четыре, и», где ноты на удар ноги являются сильными долями, а ноты в верхней точке движения ноги соответственно слабыми долями такта. Итого все ноты играют в соответствии с движениями ноги: вниз, вверх, вниз, вверх, вниз, вверх, и так далее.



В первом упражнении на сочетание восьмых и четвертных нот один полный цикл движения ноги вниз-вверх занимает четвертная нота, затем следуют две восьмые ноты — одна на удар, другая в верхней точке движения ноги. Во втором упражнении то же самое с точностью до наоборот. Вниз первая восьмая нота, вверх вторая восьмая нота, затем четвертная нота занимает полный цикл движения ноги и далее всё повторяется со следующей группой из трёх нот. В следующих двух упражнениях сочетание восьмых нот и четвертных пауз, считается по тому же принципу. Очень важно выдерживать полностью длительность восьмой ноты приходящейся на слабую долю, то есть дотягивать её точно до удара ноги на который начинается четвертная пауза.



Восьмые паузы. При счёте восьмых пауз нужно всегда соотносить ритмическую структуру полностью всего такта со счётом «Раз, и, Два, и, Три, и, Четыре, и», то есть стремиться к тому, чтобы постепенно научиться идентифицировать сочетание всех длительностей составляющих такт и сразу определять на какой удар или после какого удара в верхней точке движения ноги приходится каждая нота и пауза в каждом такте. В первом упражнении на первую долю каждого такта приходится восьмая пауза, затем начиная со слабой доли начинается группа из восьмых нот. Таким образом в начале каждого такта делаем удар ногой, затем движению ноги вверх соответствует нота, затем идут пары восьмых нот вниз и вверх. Во втором упражнении паузы встречаются в два раза чаще, то есть на первую и третью доли такта. Вниз пауза, вверх нота, вниз нота, вверх нота, затем всё повторяется.



Четвертная нота с точкой занимает полтора цикла движения ноги, то есть четвертная нота с точкой является суммой трёх восьмых нот. Для начала сыграйте подготовительное упражнение в котором четвертная с точкой нота разбита на восьмые. Если четвертная нота с точкой приходится на сильную долю, то она начинается на удар ноги, продолжается вверх, продолжается вниз и заканчивается в тот момент, когда нога приходит вверх после второго удара. В первом подготовительном упражнении четвертная нота с точкой разбита на восьмые. Во втором упражнении в каждом такте «Раз, и, Два» занимает четвертная нота с точкой, затем на «и» идёт восьмая нота, потом на «Три, и, Четыре» следующая четвертная нота с точкой, и на последнюю «и» в такте приходится восьмая нота. В третьем подготовительном упражнении четвертная нота с точкой также разбита на восьмые. В четвёртом упражнении четвертная нота с точкой приходится на слабую долю. То есть на «Раз» идёт восьмая нота, затем «и, Два, и» занимает четвертная нота с точкой, потом на «Три» следующая восьмая нота, и после этого на «и, Четыре, и» располагается ещё одна четвертная нота с точкой. Итого вниз играем восьмую ноту, затем вверх начинается четвертная нота с точкой, которая продолжается ещё полный цикл движения ноги вниз-вверх и со следующего удара ноги всё повторяется вновь. Пятое упражнение на сочетание восьмой паузы и четвертной с точкой ноты считается по тому же принципу.



Группа из трёх нот: восьмая, четвертная, восьмая. Сначала сыграем подготовительное упражнение в котором четвертная нота разбита на восьмые, которые соединены пунктирной линией. Во втором упражнении на «Раз» идёт восьмая нота, «и, Два» занимает четвертная нота, после на «и» следующая восьмая нота, затем на «Три» восьмая нота, «и, Четыре» занимает четвертная нота, и на последнюю «и» в такте ещё одна восьмая нота. Таким образом получается, что в начале на удар ноги идет первая нота, затем вверх начинается следующая, она же продолжается вниз, и после этого удара на верхнюю точку движения ноги приходится ещё одна нота, затем всё повторяется. Итого в этой группе из трёх нот первая идёт вниз, а вторая и третья вверх. В третьем упражнении тоже самое, но вместо первой восьмой ноты делаем паузу.

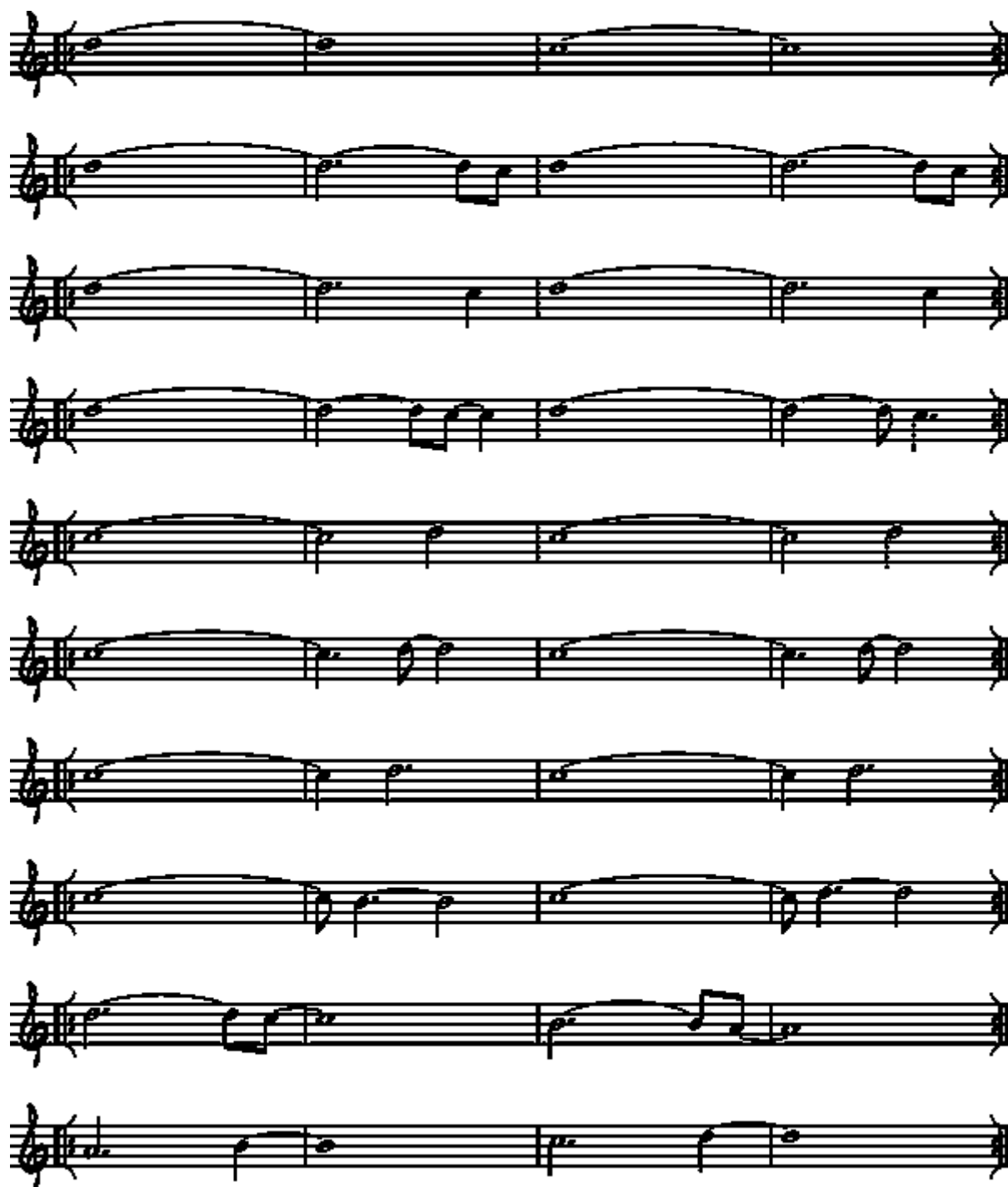


Сочетание восьмых нот и пауз. В первом упражнении на сильные доли, то есть на «Раз _ Два _ Три _ Четыре _» приходятся ноты, а на слабую долю «_ и _ и _ и» идут паузы. То есть на каждый удар ноги начинается нота, а когда нога приходит в верхнюю точку, нота заканчивается и начинается пауза. Ноты в этом примере совпадают с долями ритма называемого в джазе «Ground Beat», а так же со всеми долями группы ритмов под названием «On-beat». Во втором упражнении наоборот — на сильные доли, то есть на «Раз _ Два _ Три _ Четыре _» идут паузы, а на слабую долю «_ и _ и _ и» приходятся ноты. То есть на каждый удар ноги начинается пауза, а когда нога приходит в верхнюю точку, пауза заканчивается и начинается нота, которая дотягивается до следующего удара ноги, на который вновь начинается пауза. В этом примере ноты совпадают со всеми долями группы ритмов под названием «Off-beat». Для того чтобы хорошенько прочувствовать продолжительность сильных и слабых долей стоит поиграть эти упражнения очень медленно и максимально точно начинать и заканчивать ноты и паузы в соответствии с движениями ноги. Далее следуют четыре упражнения на сочетание восьмых нот с четвертными и

восьмыми паузами. В третьем упражнении на «Раз» и на «Три» приходятся ноты, а на «и, Два, и» и на «и, Четыре, и» приходятся паузы. То есть на удар ноги начинается нота, тянется до момента когда нога приходит в верхнюю точку своего движения, в верхней точке начинается пауза, и продолжается ещё полный цикл движения ноги, то есть вниз и вверх, затем на следующий удар ноги начинается точно такая же ритмическая структура. В этом примере ноты совпадают с акцентированными долями «Downbeat», входящего в группу ритмов «On-beat». В четвёртом упражнении ноты приходятся на «Два» и «Четыре», а остальное место в такте заполняют паузы. То есть в начале такта стоит пауза, которая занимает полный цикл движения ноги, то есть вниз и вверх, затем на следующий удар ноги начинается нота, которая длится до момента, в который нога приходит в верхнюю точку, в верхней точке начинается восьмая пауза, а на следующий удар ноги вновь повторяется вся ритмическая структура, начиная с четвертной паузы. В этом примере ноты совпадают с акцентированными долями «Upbeat», входящего в группу ритмов «On-beat». В пятом упражнении восьмые ноты следуют на слабые доли перед «Два» и «Четыре». В начале такта восьмая пауза, которая начинается на удар ноги, затем в верхней точке движения ноги идёт восьмая нота, далее четвертная пауза, занимающая полный цикл вверх-вниз, и во второй половине такта вновь повторяется вся ритмическая структура. В этом примере ноты совпадают с «Off-Upbeat», входящем в группу ритмов «Off-beat». Шестое упражнение на сочетание восьмых нот с четвертными и восьмыми паузами. Восьмые ноты следуют на слабые доли перед «Раз» и «Три», а остальное время в такте заполняют паузы. В начале такта стоит четвертная пауза, занимающая полный цикл движения ноги вверх-вниз, после неё следует восьмая пауза, начинающаяся на удар ноги, затем в верхней точке звучит восьмая нота, вторая половина такта повторяет первую. В этом примере ноты совпадают с ритмом «Off-Downbeat», так же входящем в группу «Off-beat».



Связующая лига (от итальянского legato — связанный) представляет из себя дугообразную линию, которая объединяет две и более смежные ноты одинаковой звуковысотности в единый непрерывный продолжительный звук. При счёте соединённых связующей лигой нот каждую ноту следует считать по отдельности — это позволит избежать путаницы, которая может возникнуть при излишних математических расчётах. То есть например при счёте двух «залигованных», то есть соединённых лигой целых нот не стоит суммировать количество долей, а нужно считать следующим образом: «Раз, Два, Три, Четыре; Раз, Два, Три, Четыре».





Следующие группа упражнений направлена на овладение шестнадцатыми длительностями нот и пауз, а так же на сочетание с ними восьмых нот и пауз. Начальное упражнение состоит только из шестнадцатых нот. Шестнадцатые объединены в группы по четыре ноты, которые распределены между двумя ударами ноги, то есть четыре ноты занимают полностью весь цикл движения ноги вверх-вниз. По две шестнадцатые ноты расположены на сильные доли «Раз _ Два _ Три _ Четыре _», и по две на слабые доли «_ и _ и _ и _ и». Первая шестнадцатая нота исполняется в момент удара ноги по полу, вторая шестнадцатая в то время, пока нога находится ещё на полу, третья шестнадцатая нота начинается в тот момент когда нога приходит в верхнюю точку своего движения, и четвёртая шестнадцатая следует пока нога находится наверху, затем на следующий удар ноги начинается следующая группа из четырёх шестнадцатых нот. Нога при этом должна двигаться очень чётко, и первое время будет даже лучше если нога будет слегка задерживаться в нижней и верхней точках, а движения вверх и вниз будут быстрыми. В дальнейшем, с приобретением опыта, можно перестать обращать внимание на эту особенность, и тогда движения ноги станут расслабленными и естественными сами собой. Стоит обратить внимание на то, что начало каждой связки группы из четырёх шестнадцатых нот совпадает с ударом ноги, таким образом легче ориентироваться в такте. Для простоты можно думать что две шестнадцатые идут вниз, и две вверх.



Сочетание восьмых и шестнадцатых нот и пауз. В первом упражнении на сильные доли «Раз _ Два _ Три _ Четыре _» идут восьмые ноты, а на каждую слабую долю «_ и _ и _ и _ и» по две шестнадцатые ноты. Таким образом получается, что в нижней точке начинается восьмая нота, когда же нога приходит в верхнюю точку, следует первая шестнадцатая нота, а вторая шестнадцатая исполняется в тот момент пока нога находится ещё наверху. То есть одна нота вниз и две вверх. Во втором упражнении обратная ритмическая последовательность — на сильные доли «Раз _ Два _ Три _ Четыре _» исполняются по две шестнадцатые ноты на каждую, а на слабых долях «_ и _ и _ и _ и» располагаются восьмые ноты. В момент когда нога производит удар по полу звучит первая шестнадцатая нота, затем пока нога ещё находится на полу следует вторая шестнадцатая, и в момент когда нога приходит в верхнюю точку начинается восьмая нота, а на следующий удар ноги начинается точно такая же ритмическая группа. Таким образом получается, что мы исполняем две ноты вниз и одну вверх. Сочетание двух шестнадцатых нот и восьмой паузы. В третьем упражнении на сильных долях «Раз _ Два _ Три _ Четыре _» расположены по две шестнадцатые ноты, а на каждую слабую долю «_ и _ и _ и _ и» идёт восьмая пауза. В момент когда нога производит удар по полу звучит первая шестнадцатая нота, затем пока нога ещё находится на полу

следует вторая шестнадцатая, и в момент когда нога приходит в верхнюю точку начинается восьмая пауза, затем всё повторяется вновь. Итого две ноты вниз, и пауза вверх. В четвёртом упражнении обратное сочетание — на сильные доли «Раз _ Два _ Три _ Четыре _» идут восьмые паузы, а на каждую слабую долю «_ и _ и _ и _ и» по две шестнадцатые ноты. Таким образом получается, что в нижней точке начинается восьмая пауза, когда же нога приходит в верхнюю точку, следует первая шестнадцатая нота, а вторая шестнадцатая исполняется в тот момент пока нога находится ещё наверху. То есть пауза вниз и две ноты вверх.



В следующем упражнении на «Раз» и «Три» расположены шестнадцатые паузы, а остальное место в такте заполнено шестнадцатыми нотами. На удар ноги идёт шестнадцатая пауза, пока нога находится на полу исполняется шестнадцатая нота, затем в верхней точке движения ноги следуют ещё две шестнадцатые ноты, потом группа из четырёх шестнадцатых нот — две ноты вниз, и две ноты вверх, затем на удар ноги начинается вторая половина такта повторяющая ритмическую структуру первой половины. Второе упражнение подобно предыдущему, но теперь паузы встречаются в два раза чаще. На сильные доли «Раз _ Два _ Три _ Четыре _» идут шестнадцатые паузы, а после каждой паузы следуют по три шестнадцатые ноты. На удар ноги расположена шестнадцатая пауза, пока нога находится на полу следует шестнадцатая нота, затем в верхней точке движения ноги исполняются ещё две шестнадцатые ноты, на следующий удар ноги повторяется такая же ритмическая группа.



Сочетание восьмой ноты с точкой и шестнадцатой ноты. Этот ритм также называется «Пунктирный ритм», так как получается последовательность из многократного повторения сочетания длинной и короткой ноты, что напоминает «тире, точка, тире, точка, тире, точка, тире». Пунктирный ритм чаще всего можно встретить в музыкальных произведениях героического, торжественного характера, он очень часто встречается в бразильской музыке, то есть в стилях Samba, Bossa Nova, а также в качестве сегментов различных ритмов в таких стилях как: Funk, Soul, Jazz-Rock и многих других. Для детей обычно этот ритм объясняют «как лошадка скачет», то есть: «ТАаам-Та-ДАаам-Та-ДАаам-Та-ДАаам». Этот образ вполне подойдёт в среднем темпе, однако в медленном совсем не поможет, так как лошадка не умеет так медленно скакать. Этот ритм можно высчитать с математической точностью. Для этого нужно мысленно разбить восьмую ноту с точкой на три шестнадцатые, суммой которых она собственно и является. То есть получается, что восьмая с точкой нота начинается на удар ноги, продолжается когда нога приходит в

верхнюю точку, и в тот момент когда нога ещё находится наверху, исполняется шестнадцатая нота. Итого шестнадцатая нота расположена ровно между верхней точкой и последующим ударом ноги. Сначала сыграем подготовительное упражнение, в котором звуковысотность мелодической линии соответствует пунктирному ритму, а затем объединим шестнадцатые ноты одной звуковысотности в восьмые ноты с точкой, и исполним собственно пунктирный ритм. В следующем упражнении освоим обратный пунктирный ритм. На сильную долю приходится шестнадцатая нота, а за ней следует восьмая нота с точкой. На удар ноги играем шестнадцатую ноту, затем, пока нога ещё находится на полу, начинаем восьмую ноту с точкой, то есть восьмая с точкой нота начинается ровно между нижней и верхней точкой движения ноги, и далее тянем её когда нога приходит в верхнюю точку и пока нога наверху, а на следующий удар ноги вновь начинается такая же ритмическая структура. Сыграем подготовительное упражнение, в котором звуковысотность мелодической линии соответствует обратному пунктирному ритму, а затем объединим шестнадцатые ноты одной звуковысотности, из которых состоят восьмые ноты с точкой, и исполним обратный пунктирный ритм.



Заключительный пример сочетания шестнадцатых и восьмых нот — шестнадцатая, восьмая, шестнадцатая. Можно даже сказать, что этот ритм в некотором роде объединяет в себе прямой и обратный пунктирные ритмы. Наиболее часто встречается в стилях Funk, Soul и Jazz-Rock. На сильную долю, то есть на удар ноги, исполняется шестнадцатая нота, затем, пока нога ещё находится на полу, то есть точно в момент между нижней и верхней точкой в движении ноги, начинается восьмая нота, тянется в верхней точке, и ровно между верхней и следующей после неё нижней точкой в положении ноги играем ещё одну шестнадцатую ноту.



В следующей группе упражнений рассмотрим триоли. При счёте восьмых триолей не нужно обращать внимание на верхнюю точку в движении ноги, так как на один удар ноги будет приходиться уже не две ноты, а три. Наиболее яркий пример триольной пульсации можно продемонстрировать на примере вальса: «Ум, ца, ца; Ум, ца, ца; Ум, ца, ца; Ум, ца, ца», что по сути является трёхдольным метром: «Раз, два, три; Раз, два, три; Раз, два, три; Раз, два, три». Самый простой вариант аранжировки аккомпанемента в вальсе и других триольных ритмах строится именно по такой схеме — на сильную долю, то есть на «Ум» приходится бас, роль которого в духовом оркестре выполняет Туба или Сузафон, а

на две слабые доли «ца, ца» следуют аккорды аккомпанемента, которые играют Альты, если же такой ритм играется на фортепиано, то бас играют левой рукой, а аккорды правой. При игре триолей первое время обязательно нужно достаточно сильно акцентировать первую ноту, которая является сильной долей и совпадает с ударом ноги, а две другие ноты играть потише, так как это слабые доли. Разумеется с опытом получится играть и без особых акцентов, то есть можно будет сыграть все ноты одинаковой громкости, или даже выделить какую-либо из слабых долей, в зависимости от смысла музыкальной фразы. Но первое время, для того чтобы добиться ровности в исполнении триолей и привыкнуть к триольной ритмической пульсации, нужно утрированно выделять сильную долю.



Теперь на сильные первую и третью доли такта, то есть на «Раз» и «Три» будут приходиться паузы, а остальное пространство заполнено восьмыми триолями. Первое время на паузу нужно делать утрированно акцентированный удар ногой, так будет легче соблюсти ритм. Делаем удар ногой на первую долю, затем играем «ца, ца», то есть две слабые доли первой триоли, а затем идёт полная триоль, в которой укладываем три ноты на один удар ноги. Во втором упражнении принцип такой же как и в предыдущем, но только паузы встречаются в два раза чаще, то есть на «Раз _ Два _ Три _ Четыре _», а ноты играют после всех сильных долей такта, то есть на «ца, ца» — между ударами ноги. Это наиболее распространённый ритм в игре аккордов аккомпанемента при исполнении вальса. В третьем упражнении пауза приходится на вторую долю каждой восьмой триоли. Этот ритм совпадает с биением человеческого сердца, только сердце сильно акцентирует третью долю триоли, а первую производит потише, мы же при игре этого ритма будем опираться на сильную долю, то есть акцентировать её, а слабую играть тише. На этом ритме основано множество стилей американской популярной музыки, имеющих африканские корни, среди которых: Swing, Rhythm and Blues, Rock'n'Roll, Hip-Hop, Contemporary R'n'B, Reggae, Ska, а так же их разновидности и производные. С ударом ноги совпадает сильная доля триоли, а считаем так: «1, -, 3; 1, -, 3; 1, -, 3; 1, -, 3;», мысленно заполняя паузу слабой долей.



Четвертые триоли — на два полных цикла движения ноги приходится три ноты одинаковой длительности. Для того чтобы объяснить четвертные триоли, обычно нужны музыкальные примеры, образы, а так же размахивать руками, петь, делать страшные глаза, а в это время ещё и ногой отбивать четверти — всё это напоминает какой-то жуткий танец, но как ни странно, действительно помогает учащимся прочувствовать четвертные триоли. Совпадает с первой нотой четвертной триоли только первый и третий удар ногой в такте, то есть «Раз» и «Три», второй и четвёртый удар «Два» и «Четыре» расположены между второй и третьей долей триоли, но это нам уже не поможет, а скорее даже первое время помешает. Самое главное чтобы нога не подстраивалась под триоль, а как раз всё должно работать наоборот. Просчитать с математической точностью четвертные триоли на самом деле вполне возможно. Для этого необходимо мысленно разбить четвертные триоли на восьмые длительности. Таким образом мы получим вместо одной четвертной триоли, то есть трёх нот укладываемых на два удара ноги, две обыкновенные восьмые триоли, по три ноты на каждый удар ноги, которые очень даже легко вычислить.

Теперь остаётся только «залиговать», то есть объединить лигами парами по две восьмые в восьмых триолях. Получается что мы мысленно разбили одну четвертную триоль на две восьмые триоли: «1, 2, 3; 1, 2, 3;», но исполним в первой триоли только первую и третью доли, а во второй триоли только вторую долю. То есть получится так: «1, -, 3; -, 2, -;» — что фактически и является безупречно точной четвертной триолью. Для начала сыграем подготовительное упражнение, в котором звуковысотность мелодической линии соответствует четвертным триолям, условно обозначенным пунктирными лигами, а затем объединим восьмые ноты триолей одной звуковысотности в четвертные, и исполним собственно четвертные триоли. Итого начальная нота идёт на первый удар ноги, следующая нота перед вторым ударом, а третья нота после второго удара, затем на третий удар ноги начинается следующая четвертная триоль, оставшиеся две ноты которой исполняются перед и после четвёртым ударом ноги в такте.



В следующем примере первую долю первой четвертной триоли в такте занимает пауза. Считаем точно так же, как и в предыдущем упражнении, но вместо первой доли в такте на «Раз» делаем только удар ногой. Таким образом мысленно представляем ритмическую пульсацию восьмыми триолями, а начинаем тянуть ноты только соответствующие счёту, который будет выглядеть так: «-, -, 3; -, 2, -; 1, -, 3; -, 2, -;». Получается что в такте первому удару ногой соответствует пауза, перед вторым ударом начинается нота, следующая нота начинается после второго удара, затем на третий удар в такте начинается следующая четвертная триоль, в которой как раз начальная нота соответствует третьему удару в такте, а оставшиеся две слабые доли четвертной триоли исполняются одна перед, а другая после четвёртого удара ноги в такте. Во втором упражнении на первую долю всех четвертных триолей будет приходиться пауза, то есть на «Раз» и на «Три», а остальное пространство в такте заполнено слабыми долями четвертных триолей. Представляем мысленно ритмическую пульсацию восьмыми триолями, а начинаем тянуть ноты только соответствующие доли восьмых триолей: «-, -, 3; -, 2, -; -, -, 3; -, 2, -;». Таким образом получается, что первому и третьему удару ноги в такте будут соответствовать паузы, а ноты будут начинаться перед и после второго и четвёртого удара ноги в такте. В третьем упражнении паузы соответствуют вторым долям четвертных триолей. Мысленно представляем ритмическую пульсацию восьмыми триолями, а начинаем тянуть ноты только соответствующие счёту, который будет выглядеть так: «1, -, -, 2, -; 1, -, -, 2, -;». Первая нота в такте соответствует первому удару ноги, вторая нота следует после второго удара, третья нота соответствует третьему удару ноги, четвёртая нота идёт после четвёртого удара ноги в такте.



Сочетание четвертных триолей и половинных нот. Сильная доля четвертной триоли соответствует первому удару ноги в такте, две слабые доли четвертной триоли идут перед и после второго удара ноги, а на третий удар ноги в такте начинается половинная нота, которая продолжается два цикла ноги вверх-вниз. Во втором упражнении отработаем переключение с триольной на дуольную пульсацию, то есть

сочетание четвертных триолей и четвертных нот. Сильная доля четвертной триоли начинается на первый удар ноги в такте, две слабые доли четвертной триоли исполняются перед и после вторым ударом ноги, а третьему и четвёртому удару ноги в такте соответствуют четвертные ноты.

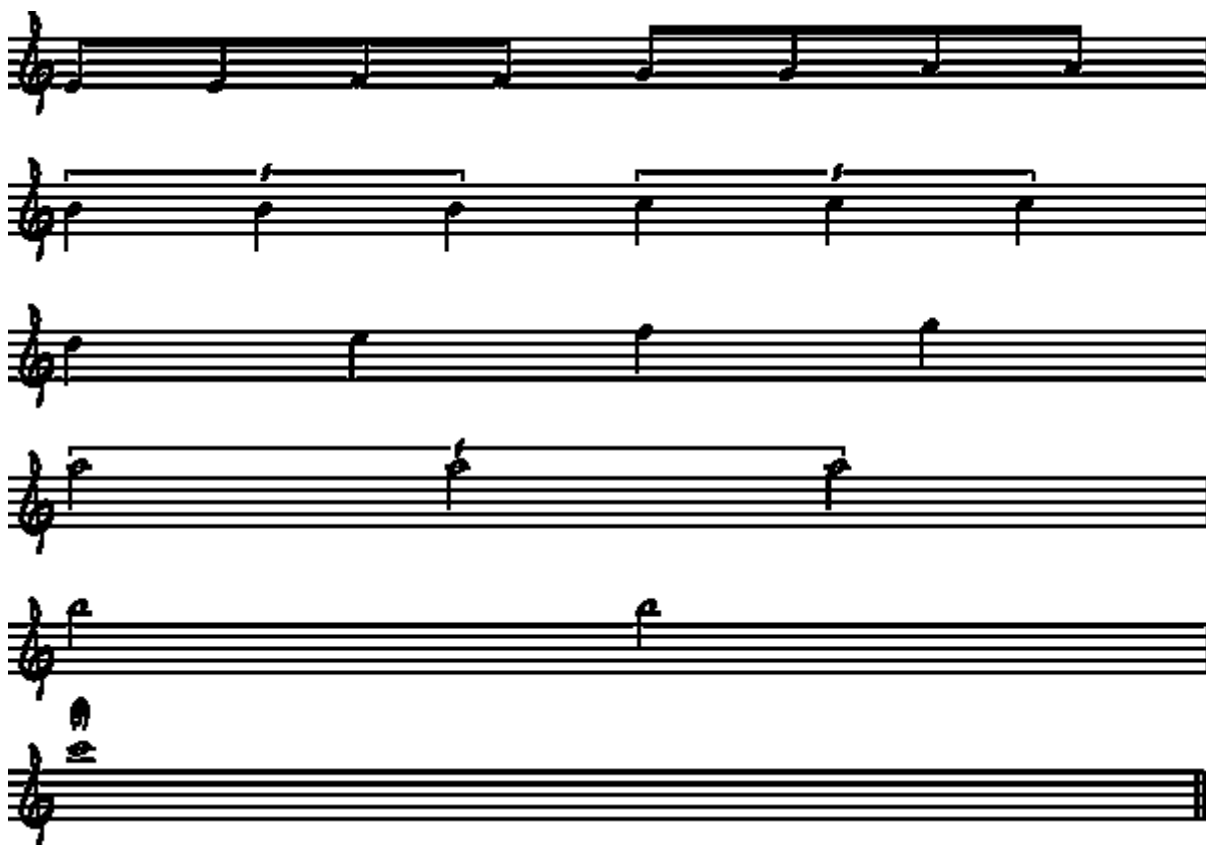


Половинные триоли. Нога отбивает четверти, мысленно представляем четвертные триоли, объединяя их по парам в половинные. Сыграем подготовительное упражнение, в котором звуковысотность мелодической линии соответствует половинным триолям, а затем объединим четвертные ноты триолей одной звуковысотности в половинные, и получится половинная триоль. Начало первой ноты в такте совпадает с первым ударом ноги, вторая нота начинается после второго удара ноги, а третья нота начинается перед четвёртым ударом ноги.



Заключительное упражнение — постепенное дробление на всё более мелкие длительности от целой до тридцать вторых длительностей нот и обратно. Целая нота — четыре удара ноги, Половинные ноты — по два удара каждая, Половинная триоль — четырём ударам ноги соответствуют три ноты одинаковой длительности, Четвертные ноты — на каждый удар, Четвертные триоли — двум ударам соответствуют три ноты, Восьмые ноты — на один удар приходится две ноты, Восьмые триоли — на один удар ноги — три ноты, Шестнадцатые ноты — на один удар четыре ноты — две внизу и две вверх, Шестнадцатые триоли — одному удару соответствуют шесть нот — три вниз и три вверх, Тридцать вторые ноты — на один удар восемь нот — четыре внизу и четыре вверх. Затем все длительности укрупняются в обратном порядке.

The musical score is written for a saxophone in treble clef. It consists of 13 staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The music is written in a single system, with each staff representing a line of the score. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music progresses through several measures, with some staves featuring more complex rhythmic patterns, such as sixteenth-note runs and eighth-note chords. The final staff ends with a double bar line.



Разумеется это далеко не все хитрости связанные с освоением счёта ритма. Дело в том, что единицей измерения могут являться не только четвертные длительности нот, но и половинные, а так же восьмые или четвертные триоли — это зависит от размера такта. Наиболее распространены следующие музыкальные размеры: 4/4, 2/4, 2/2, 3/4, 6/8, 12/8. Достаточно часто у учащихся, которые ещё что-то помнят из школьного курса математики, возникает вопрос — почему нельзя сократить дроби и упростить нотную запись, увеличив или уменьшив длительности нот кратно? Почему неправильно разбивать такты пополам или объединять по два в единое целое? То есть по какой причине является безграмотностью представление например размера 2/4 как 4/4 и наоборот? А так же почему дуольный размер 2/2 нужно считать именно на 2, а не вести отсчёт в два раза быстрее, как в более привычном размере 4/4? Ответ на эти вопросы кроется в структуре музыкального языка. Так же как и в речи, в музыке существует деление на «части речи» и даже на «слоги» в «словах». Каждая отдельная нота подобна букве. Мельчайшей смысловой единицей музыкального языка является мотив, то есть своего рода музыкальное «слово». Несколько мотивов объединяются во фразы, которые так же называют синтагмы, заключающие в себе определённый более-менее законченный смысл, и имеющие продолжительность равную двум тактам, что непосредственно связано со строением музыкальной фразы. То есть в начале фразы используется акцент, который осуществляется с помощью первой, то есть самой сильной доли такта. Первая доля второго такта предназначена для кульминации фразы, за которым следует спад, ведущий к следующей музыкальной фразе. Две фразы образуют полупредложение, состоящее из четырёх тактов. Два полупредложения складываются в музыкальное предложение, обладающее смысловой и интонационной законченностью, которое как правило имеет продолжительность в 8 тактов. Таким образом получается, что выбор размера, в котором исполняется и записано произведение, целиком и полностью зависит от конструкции мелодии, которая как правило подкрепляется особенностями аранжировки, то есть взаимосвязями партий всех инструментов и голосов, которые отображают музыкально-художественный образ произведения. Кратная трансформация музыкального размера и длительностей нот влечёт за собой изменение в значимости каждой отдельной ноты, то есть реорганизует всю иерархию логических акцентов, искажая тем самым смысл музыкального произведения.

В песенной форме восьмитактовое предложение как правило соответствует четверостишию. Именно поэтому восьмитактовое предложение является своего рода стандартом в построении музыкального языка, так как песни состоящие из четверостиший наиболее распространены и многочисленны во всём мире. Таким образом получается, что заменив например размер 2/4 более привычным 4/4, мы объединим между собой два соседних четверостишия, которые чаще всего в песнях являются куплетом и припевом, а они как правило контрастны не только по мелодии и аккордам, но и по эмоциональной насыщенности, что в свою очередь приведёт не только к усложнению ориентирования в музыкальной форме произведения и возможной путанице, но и к изменению характера произведения в целом.

Так же стоит упомянуть, что например в размере 4/4 первая и третья доли имеют неравное значение. То есть если педантично подойти к расстановке акцентов в иерархии сильных, относительно сильных и слабых долей в тактах, то по пятибалльной шкале можно в размере 4/4 первую долю акцентировать максимальной громкостью, то есть на пятёрку, третья доля такта получит четвёрку, вторая доля только тройку, а четвёртая доля такта двойку. Таким образом получается, что музыкальный размер 4/4 складывается из двух 2/4, но не равных по значению, то есть разных пар сильных и слабых долей, что соответственно так же не позволит представить музыкальное произведение в другом размере без существенных искажений музыкального образа.

Огромное значение имеет различие между размерами 4/4 и 2/2. Причём это не связано с абсолютным темпом произведения, измеряемым в ударах в минуту. То есть даже если произведение в размере 4/4 должно исполняться в очень быстром темпе, нельзя «для удобства» переходить на счёт 2/2, и наоборот, не стоит 2/2 считать как 4/4, если произведение кажется слишком медленным, так как одно и то же произведение с одними и теми же длительностями, в одном и том же темпе кардинально поменяет характер исполнения с размеренного на суетливый или с подвижного на тормозной, что в свою очередь так же изменит до неузнаваемости изначальный замысел музыкального произведения. К сожалению далеко не всегда ноты пишут грамотные музыканты, и поэтому встречаются ноты в которых музыкальный размер или указан неверно, или вообще произведение написано в несоответствующем ему размере.

Подводя итоги перечислим наиболее распространённые виды счёта самых употребительных музыкальных размеров. Конечно же лидер по популярности — 4/4, в котором при счёте единицей измерения являются четверти, то есть при счёте с помощью ноги в такте будет четыре удара ногой по полу. Так же часто встречается 4/4 со счётом «на два», то есть единицей измерения считаются половинные ноты и фактически счёт имеет такой же вид как в размере 2/2, соответственно все длительности будут как бы «в два раза мельче», и в такте будет два удара ногой по полу.

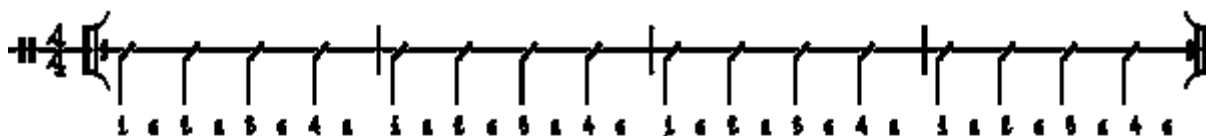
На втором месте по распространённости — 3/4, который так же имеет два вида счёта. Размер 3/4 может считаться «на три», то есть при счёте ногой в такте будет три удара ноги по полу, которые собственно и будут совпадать с четвертными длительностями нот. А в быстрых темпах размер 3/4 чаще всего считается «на раз», удар ноги при этом будет только в начале каждого такта, то есть на первую долю. Таким образом одному удару ноги по полу будет соответствовать три четвертные длительности нот.

Составной размер 12/8 представляет из себя сумму четырёх триолей, и считается схоже с размером 4/4. Отличие состоит в том, что в размере 4/4 пульсация дуольная, то есть каждая доля состоит из пары сильной и слабой доли, а в размере 12/8 пульсация триольная, и на каждый удар ноги по полу в такте приходится три восьмые ноты — одна сильная и две слабых.

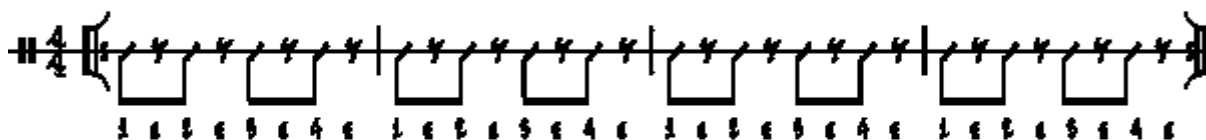
Музыкальный размер 6/8 как правило считается «на два», то есть в такте два удара ногой по полу, первый из которых приходится на начало такта, то есть на первую долю, а второй удар попадает ровно на середину такта. Каждому удару соответствует три восьмые ноты, сумма которых образует четверть с точкой. Таким образом счёт размера 6/8 имеет точно такой же вид как и счёт восьмых триолей в размерах где единицей измерения является четвертная нота. Здесь стоит заметить, что размер 6/8 не получится сократить до размера 3/4, так как 6/8 — это две тройки, а 3/4 — это три двойки. То есть акценты внутри такта не совпадают, и музыка получается совершенно разная.

Ещё раз обращаю внимание, что в эстрадно-джазовой музыке существует классификация специальных названий для различных долей такта в размере 4/4, которая широко используется музыкантами разнообразных стилей и направлений. Ground Beat — отображает метр, то есть музыкальный размер произведения. On-beat — все сильные доли ритмической пульсации в такте. Off-beat — все слабые доли ритмической пульсации в такте. Off-beat совпадает с Backbeat — этот термин особенно часто используется рок-музыкантами. Downbeat — сильные доли метра, то есть первая и третья доли такта. Upbeat — слабые доли метра, то есть вторая и четвёртая доли такта. Off-Upbeat — слабые доли предшествующие слабым долям метра. Off-Downbeat — слабые доли предшествующие сильным долям метра.

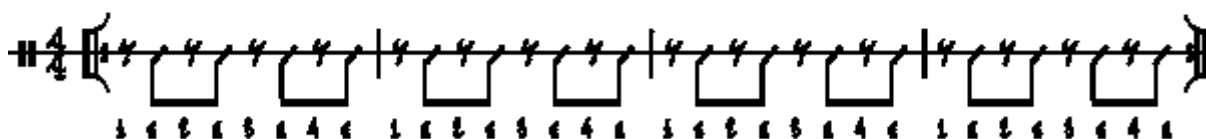
GROUND BEAT



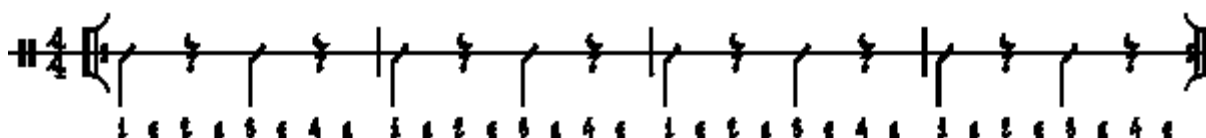
ON-BEAT



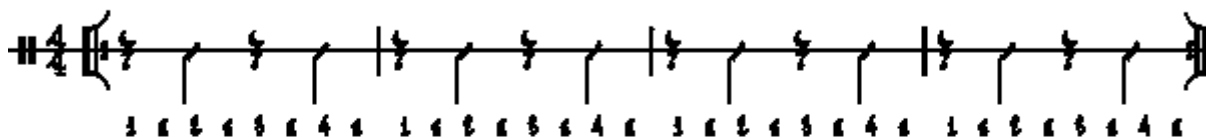
OFF-BEAT



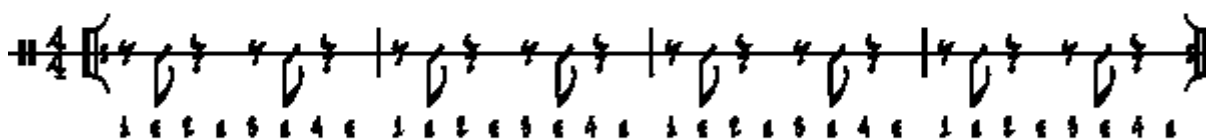
DOWNBEAT



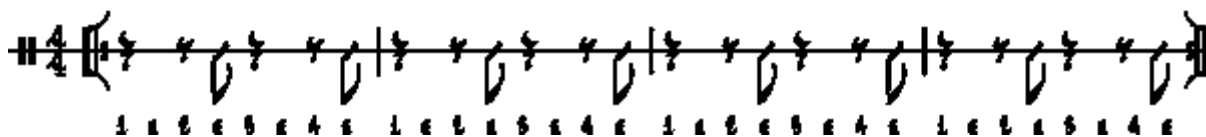
UPBEAT



OFF-UPBEAT



OFF-DOWNBEAT



Занятиям без метронома необходимо уделять столько же времени сколько и занятиям с метрономом, фонограммами аккомпанемента и прочими «дуэтами». В любом ансамбле есть солист и аккомпаниатор, то есть «ведущий и ведомый» — у каждой из этих ролей есть свои кардинально отличающиеся особенности — в первую очередь умение задавать темп и ритм и умение слушать и подчиняться темпу и ритму «ведущего».

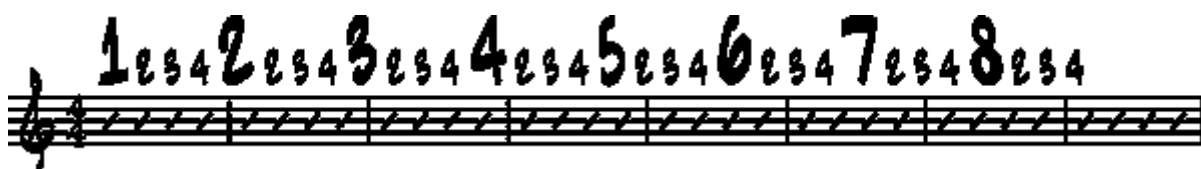
Каждому музыканту необходимо уметь быть и «ведущим» и «ведомым». Музыкант который умеет быть только «ведущим» обычно просто элементарно не умеет слушать других в ансамбле и играть с таким музыкантом можно только в случае если он играет на единственных в коллективе барабанах, правда даже в этом случае это чрезвычайно неудобно, так как такие музыканты не имеют подвижности и пластичности, особенно в стилях музыки где необходимо поддерживать солиста и изменять свою игру в зависимости от того, что играет солист сейчас. Например если саксофонист пытается снизить динамику следующей части произведения и сыграть её тихо и спокойно, а барабанщик продолжает молотить по своим железкам и барабанам со всей дури, то публика будет просто лишена возможности хоть немного расслышать чудесную мелодию — и кстати это совершенно не смешно. Музыкант который умеет быть только «ведомым» — это вообще сплошное безобразие, потому что во многих стилях музыки есть такой приём в аранжировке когда остаётся звучать только один инструмент — например когда у всего остального ансамбля паузы, а скажем саксофонист должен сыграть двухтактный выход на соло, и вот в такой ситуации «ведомый» обязательно растеряется и развалит всё: и темп, и ритм.

Когда музыкант репетирует исключительно с метрономом и фонограммами аккомпанемента, он учится именно быть «ведомым», так как они под музыканта подстраиваться не будут, потому что они — тупые железки. Тут как раз очень хорошо учится слушать «ведущего» и подчиняться его темпу и ритму. Для того чтобы оказавшись в роли «ведущего» не растеряться в поисках привычной «опоры», то есть метронома, фонограммы или аккомпаниатора, необходимо развивать внутреннее чувство ритма, то есть в первую очередь ощущение темпа и ритмической пульсации. Метроном должен быть у Вас в голове! Для этого нужно репетировать и без метронома, подчиняясь только своему внутреннему чувству ритма и учиться быть «ведущим» хотя бы для себя самого. Занятиям без метронома необходимо уделять столько же времени сколько и занятиям с метрономом.

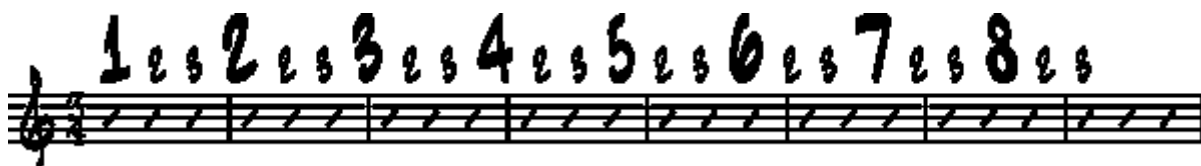
Глава 31 • Счёт пауз и вступление

Паузы длительностью в несколько тактов могут встретиться как в начале, так и в любом месте на протяжении музыкального произведения. Как же вступить вовремя? Предположим, что исполняется произведение в среднем темпе в размере четыре четверти, и во вступлении у солиста пауза — восемь тактов. Те, у кого слишком хорошо с математикой, тут же вспомнят таблицу умножения — четырежды восемь равняется тридцати двум. Прекрасно! Но... Этот способ не подойдёт. Для примера пусть наш исполнитель будет юноша, выступающий в кафе на празднике «День влюблённых». Так вот, он стоит на сцене весь такой нарядный, с блестящим саксофоном в руках и во вступлении мысленно считает паузу до тридцати двух: «Раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь...» И тут по залу проходит прекрасная незнакомка в маленьком чёрном платье, в туфлях с каблуками-шпильками, и с ресницами на которые можно складывать всякие мелкие предметы... Какая сейчас цифра была? А если платье с декольте? Так вообще можно забыть, зачем на сцене стоишь, и что у тебя в руках. Тут нам поможет замечательная хитрость, которую активно используют барабанщики. Для начала вспомним что же такое вообще пауза в восемь тактов в размере четыре четверти? Это просто восемь раз по: «Раз, два, три, четыре». Так вот в каждом такте вместо «Раз» мы будем произносить номер такта, причём сильно выделяя, а далее уже считать доли, и тогда у нас получится: «РАЗ, два, три, четыре; ДВА, два, три, четыре; ТРИ, два, три, четыре; ЧЕТЫРЕ, два, три, четыре; ПЯТЬ, два, три, четыре; ШЕСТЬ, два, три, четыре; СЕМЬ, два, три, четыре; ВОСЕМЬ, два, три, четыре;» И пусть прекрасная незнакомка хоть обнажённая ползает по танцполу, мы вступим вовремя! Девушкам тоже стоит научиться такому счёту, например чтобы выступлению не помешали размышления на тему: «где же прекрасная незнакомка достала такой восхитительный браслетик», да и есть большая вероятность, что брутальный бородатый длинноволосый байкер, весь в тату и в кожаных штанах так же вполне может заглянуть в это кафе.

Вступления чаще всего встречаются длительностью четыре или восемь тактов. Эту считалочку просто стоит выучить наизусть, и каждый раз на репетиции повторять её вслух: «РАЗ, два, три, четыре; ДВА, два, три, четыре; ТРИ, два, три, четыре; ЧЕТЫРЕ, два, три, четыре; ПЯТЬ, два, три, четыре; ШЕСТЬ, два, три, четыре; СЕМЬ, два, три, четыре; ВОСЕМЬ, два, три, четыре;»



И вариант для размера три четверти: «РАЗ, два, три; ДВА, два, три; ТРИ, два, три; ЧЕТЫРЕ, два, три; ПЯТЬ, два, три; ШЕСТЬ, два, три; СЕМЬ, два, три; ВОСЕМЬ, два, три;»



Разумеется, во время концерта совсем не сложно будет считать мысленно. С опытом появится так называемое «чувство квадрата», то есть Вы будете ощущать в каком месте музыкального предложения находитесь, и считать будет вовсе не обязательно, хотя в сложных случаях, например с нечётным количеством тактов, умение считать всё равно пригодится.

Одно из предназначений дирижёра (от французского *diriger* — управлять, направлять, руководить) в музыкальном коллективе — синхронизировать вступление всех участвующих инструментов, а так же указать темп в котором будет исполняться произведение. Всё это делается с помощью специальных дирижёрских жестов, которые должны быть понятны музыкантам. В классических музыкальных коллективах принято вступать сразу при соответствующих жестах дирижёра, которые показывают как момент старта музыкального произведения, так и его темп, динамику, а так же характер исполнения. В эстрадно-джазовых оркестрах допускается дирижирование двух пустых тактов перед началом произведения, помогающих вовремя вступить и заранее прочувствовать темп ритмической пульсации всем группам музыкального коллектива. Если же в коллективе нет дирижёра, то два пустых такта даёт барабанщик, как правило исполняющий специальный ритм при помощи удара одной барабанной палочки об другую. Если же в коллективе нет ни дирижёра, ни барабанщика, то просто необходимо, чтобы лидер музыкального коллектива просчитал вслух перед началом музыкального произведения два пустых такта. Иначе не только не получится синхронно вступить, но и так как скорее всего все инструменталисты будут играть каждый в своём темпе, получится жуткий бардак и ритм моментально развалится, все будут только мешать друг другу и общей музыки не получится.

Существует несколько стандартных видов начального отсчёта, соответствующих различным музыкальным размерам и темпам. Приведу несколько примеров для самых распространённых из них. Наиболее часто во всех стилях и направлениях музыки встречается размер 4/4. При счёте двух пустых тактов произносятся не все доли такта, а с небольшой хитростью, позволяющей лучше прочувствовать ритмическую пульсацию. В первом такте вслух обозначаются только первая и третья доля такта, а вот во втором уже отмечаются все четыре доли, и счёт выглядит таким образом: «рАз, _ , двА, _ ; рАз, двА, трИ, четЫре; « — доли такта совпадают как раз с гласными на которые приходится ударение в словах. И как Вы наверно заметили, в первом такте третья доля обозначается словом «два», это именно та хитрость, которая позволяет лучше ощутить дробность ритма.



Если же темп произведения в размере 4/4 очень медленный, то второй такт можно дополнить слабыми долями, отмеченными звуком «и». В таком случае счёт примет такой вид: «РАЗ, _ , _ , ДВА, _ , _ ; РАЗ, и, ДВА, и, ТРИ, и, ЧеТЫРе, и;» — таким образом ещё лучше отмечается ритмическая пульсация

восьмыми длительностями нот. Разумеется, при счёте произведений со свинговой пульсацией восьмых нот, восьмые в счёте так же должны быть «засвингованы».



В произведениях музыкальный размер которых 3/4 считаются все три доли в обоих тактах, причём сильно выделяется громкостью первая доля каждого такта, а остальные произносятся потише: «РАЗ, два, три; РАЗ, два, три;»



Если же произведение медленное, то такой счёт так же дополняется слабыми долями: «РАЗ, и, ДВА, и, ТРИ, и; РАЗ, и, ДВА, и, ТРИ, и;»



Возможно Вам покажется что я пишу о банальных вещах, но если у Вас не было такого опыта, попробуйте дать счёт при игре хотя бы в дуэте, и откроется множество тонких нюансов, очень даже серьёзно влияющих на результат. Если Вы играете произведение впервые, то есть читаете с листа, возможно понадобится «учебный темп», то есть темп в котором все участники коллектива смогут с наименьшим количеством ошибок прочесть нотный текст, не сбиться и не потеряться. Для того чтобы правильно выбрать темп, нужно найти самый ритмически сложный фрагмент произведения, мысленно пропеть его, просчитать пульсацию ногой, а лучше даже сделать это сразу и одновременно. Затем, не останавливая счёта ноги, просчитать два пустых такта вслух. Вот собственно и получилось задать удобный учебный темп. Однако кроме всего прочего важна и интонация с которой Вы произносите счёт, и чёткость дикции. С помощью различных интонаций Вы можете показать с каким настроением нужно исполнять произведение. Существует большая вероятность того, что счёт услышит публика, поэтому даже если Вы считаете не громко и только с расчётом на музыкантов, считать стоит артистично, чтобы даже счёт являлся концептуальной частью шоу. Особенно это касается коллективов, репертуар которых включает в себя произведения зарубежных авторов. Например если произведение имеет испанское название, испанского автора, да ещё и к тому же текст песни на испанском языке, то чрезвычайно курьёзно будет выглядеть счёт на любом другом языке, кроме испанского, ну разумеется если у Вас изначально не было такой весёлой задумки и желания рассмешить публику. Нет ничего сложного в том, чтобы выучить несколько слов на языке автора произведения, что будет полезно не только для погружения публики в атмосферу исполняемой музыки, но так же и для самих музыкантов вовсе не вредно сделать ещё один шаг для понимания мироощущения Автора.

Глава 32 • Буквенное обозначение нот

Эстрадно-Джазовые Музыканты буквенными обозначениями нот пользуются постоянно в повседневной практике для буквенно-цифрового обозначения аккордов, которое в разговорной речи называют «цифровка». Во всей иностранной эстрадно-джазовой литературе «В» — Си, а «Вb» — это Си-бемоль. Логика железная — гамма натуральный Ля минор: нотам Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль соответствуют буквы латинского алфавита: A, B, C, D, E, F, G. Большинству Музыкантов-Классиков буквенные обозначения нот встречаются только во время учебного процесса и в названиях произведений, поэтому они просто не задумываются об их происхождении, так как зазубрили их в детской музыкальной школе и воспринимают их как данное: «Н» — Си, «В» — Си-бемоль.

Изначально обозначать ноты буквами стали в Древней Греции — это было примерно в третьем веке до нашей эры, затем в период раннего средневековья, в десятом веке нашей эры появилась система обозначения нот буквами латинского алфавита: A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, aa (две певческие октавы), позднее звукоряд был расширен вниз нотой Соль, обозначавшаяся буквой γ (гамма) греческого алфавита. Причём вторая ступень этого звукоряда была в двух вариантах — B durum (латинское — твёрдая) и обозначалась квадратным начертанием — это нота Си; и соответственно нота Си-бемоль обозначалась округлым начертанием и называлась B mollis (латинское — мягкая). Откуда же возникла эта «Н»? История настолько давняя и тёмная, что теперь уже сложно найти достоверную информацию. В чём состоит логика появления ноты Н (Си) через терцию от ноты G (Соль)? Существуют различные версии одна из которых связана со Святой Инквизицией и прочими средневековыми ужасами, другая с буквами составляющими фамилию Johann Sebastian BACH, наверняка есть ещё варианты, а возможно просто появилась необходимость различать ноты Си и Си-бемоль у людей с неразборчивым почерком. Проблема укоренилась в то время, когда изучение гамм стали начинать с мажора, соответственно с тональности без знаков альтерации, то есть с До мажора, типа так проще и веселее. И автоматически нота До стала самой главной от которой идёт отсчёт. А далее всё просто — учащиеся просто тупо заучивали буквенные обозначения нот, не вдумываясь в суть происходящего явления, не утруждаясь поиском логики.

В настоящее время буква «Н» — используется только классиками и консервативными людьми с глубоко засевшим в сознание классическим образованием. Например такое обозначение используется в широко известном в СССР учебнике: Игорь Бриль «Практический курс джазовой импровизации» 1979 года издания, а так же и более позднем: Александр Рогачёв «Системный курс гармонии джаза» 2000 года. Однако есть отечественные Авторы, которые используют «джазовую» терминологию принятую во всём Мire — например: Юрий Чугунов «Гармония в джазе» 1980, Юрий Воронцов «Основы джазовой импровизации» 2001. Компромиссный вариант можно наблюдать в учебнике — Александр Осейчук «Школа джазовой импровизации для саксофона» 1997 года: Н — Си, Bb — Си-бемоль. Это было сделано явно для того чтобы понимали и классики, и джазмены, чтобы наверняка исключить разночтения. Вроде как хорошо, однако на мой взгляд из прошлого стоит брать только хорошее, и тогда будущее возможно станет лучше, и полумеры здесь неуместны. Будьте внимательны и обращайтесь «Классический» учебник или «Джазовый». И ещё раз повторю: в джазовой литературе В — Си, а Bb — это Си-бемоль. Нотам Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль соответствуют первые семь букв латинского алфавита: A, B, C, D, E, F, G.



Глава 33 • Транспонирование

Все саксофоны относятся к транспонирующим инструментам — это означает что пишется одна нота, а на самом деле звучит другая, но поверьте, в этом нет никакой дополнительной сложности, одни преимущества. Если Вы выучите аппликатуру на одном саксофоне, то Вам не придётся переучиваться, если решите поиграть на другом, так как у всех видов саксофонов аппликатура одинаковая. Если бы транспонирования не было, то у всех видов саксофонов была бы различная аппликатура, и сочетать игру на разных инструментах было бы очень сложно. Кроме того один и тот же принцип строения аппликатуры используется не только на всех видах саксофонов, но и на флейте, кларнете, гобое, фаготе и других деревянных духовых инструментах, у которых имеются только небольшие особенные отличия. А так же транспонирование препятствует загромождению нотного текста и улучшает его удобочитаемость. И для записи нот пришлось бы использовать слишком много добавочных линеек, а так же кроме скрипичного потребовался бы ещё и басовый, а возможно и другие музыкальные ключи.

Для начала достаточно принять как аксиому, что для каждого инструмента существуют свои ноты, то есть ноты для Фортепиано, для Гитары, для каждого вида Саксофона есть свои ноты, для Кларнета, для Флейты, для Скрипки и так далее, даже для различных Барабанов есть свои ноты. Несколько диковатым экспериментом будет выглядеть попытка играть на Саксофоне по нотам для Барабанов, да собственно и для других инструментов тоже. Для того чтобы сыграть тоже что и Фортепиано необходимо сначала сделать «перевод» с языка Фортепиано, на язык Саксофона — это называется «переложение», но об этом чуть позже.

Для Саксофона-Альт и для Саксофона-Баритон в нотах, то есть обычно в верхнем углу страницы в начале произведения стоит указание «Eb», а для Саксофона-Тенор и для Саксофона-Сопрано подписано «Bb». В чём же смысл этих обозначений? Альт и Баритон Саксофоны принадлежат к группе инструментов в строе Ми-бемоль и обозначаются «Eb» (латинская «E» — буквенное обозначение ноты Ми, а «b» — это бемоль), то есть когда на Альт или Баритон Саксофоне играют ноту До, эта нота будет совпадать по высоте с нотой Ми-бемоль на фортепиано и других инструментах в строе «C», то есть До. А когда ноту До сыграют на Тенор или Сопрано Саксофоне, будет совпадать по высоте с нотой Си-бемоль на фортепиано, так как они относятся к группе инструментов в строе Си-бемоль, которая обозначается «Bb» («B» — Си, «b» — бемоль), в некоторых нотах иногда вместо «Bb» указывают «B».

На самом деле некоторые музыканты даже не подозревают что играют на транспонирующих инструментах. Так например многие не догадываются, что Гитара и Бас-Гитара тоже являются транспонирующими инструментами, а между тем они звучат на октаву ниже чем написано. Вот перечень некоторых инструментов в строе «C» (До): Фортепиано, Гитара, Бас-Гитара, Скрипка, Контрабас, Флейта, Гобой, Фагот, Тромбон; а вот в строе «Bb» (Си-бемоль): Труба, Кларнет (in Bb), Бас-Кларнет, Саксофон-Сопрано, Саксофон-Тенор; и наконец в строе «Eb» (Ми-бемоль): Саксофон-Альт, Саксофон-Баритон, Валторна (in Eb). Чтобы окончательно Вас запутать скажу что существует ещё множество различных строев, так например кроме «обычного» Кларнета, который в строе Bb (Си-бемоль), есть ещё Ля-Кларнет in A (соответственно Ля), а так же Малый Кларнет in Eb (Ми-бемоль), ну и конечно же Бас-Кларнет in Bb (Си-бемоль), который звучит на октаву ниже «обычного» Кларнета.

Саксофон-Баритон звучит на октаву ниже чем Саксофон-Альт, а Саксофон-Сопрано на октаву выше чем Саксофон-Тенор, поэтому ноты для Саксофона-Альта подходят для Саксофона-Баритона, а ноты для Саксофона-Тенора вполне сгодятся для Саксофона-Сопрано и наоборот.

Что же делать если Вы желаете сыграть какую-нибудь песенку с другом-гитаристом или подружкой-пианисткой? Для начала стоит договориться в какой тональности вы вместе будете играть. Никогда не пытайтесь к своим транспонирующим проблемам привлекать своих друзей! Даже если они сами рвутся Вам помочь, даже если у них за плечами Музыкальная Школа или может быть даже само Музыкальное Училище, а ведь может друг и с Консерваторским образованием встретиться, всё равно вопрос транспонирования исключительно на Вашей совести и в Вашей компетенции. Всё просто: Пианисты и Гитаристы думают в своей тональности, Саксофонисты в своей, а звучат вместе — громко и весело! Предположим что песенка весёлая и играть вы её будете в тональности До мажор, ну то есть у

фортепиано будет До мажор, а у саксофона другая тональность. Тут Вы должны сделать серьёзное лицо, погрузиться в свои архинаисложнейшие расчёты и докопаться до истинной тональности в которой будете играть Вы лично на своём саксофоне. Если Вы играете на Саксофоне-Альт, то Ваша тональность будет на полтора тона ниже чем у Фортепиано или Гитары. То есть если у Вашего аккомпаниатора, а именно так мы теперь будем называть Ваших друзей, тональность До мажор, в которой нет знаков альтерации при ключе, то у Вас будет Ля мажор, в которой три диеза. Если же Вы играете на Саксофоне-Тенор, то Ваша тональность находится на один тон выше Фортепиано или Гитары, соответственно у Вас будет Ре мажор, в которой два диеза. Напоследок подскажу какие тональности наиболее удобны для совместной игры с друзьями-гитаристами или подружками-пианистками: если песенка в миноре, то лучше выбрать тональность Ре минор, а если в мажоре, то Фа мажор, таким образом у Фортепиано или Гитары будет всего один бемоль, а у Вас два диеза, если играете на Саксофоне-Альт (Си минор / Ре мажор), или один диез, если на Саксофоне-Тенор (Ми минор / Соль мажор). И друзей не обидите и сами в бемолях-диезах не закопаетесь. Однако лучше быть готовыми к тому что Ваши друзья сами имеют свои любимые тональности. Подружки-пианистки больше всего любят играть в До мажоре и Ля миноре, без диезов и бемолей — потому что там чёрненьких клавиш нету, а подружки-пианистки их боятся, соответственно у Саксофона-Альт будут Фа-диез минор / Ля мажор, то есть три диеза, а у Саксофона-Тенор Си минор / Ре мажор, то есть два диеза. Друзья-гитаристы так же вполне могут не побрезговать До мажором и Ля минором, однако они очень любят играть в тональности Ми, причём и в Ми миноре и в Ми мажоре (и даже одновременно в мажоро-миноре), потому как в этих тональностях большинство аккордов играется с открытыми струнами, а друзья-гитаристы страсть как любят открытые струны и сильно недолюбливают барре, которое появляется в других тональностях, потому что «барре» — это когда надо все шесть струн надо одним пальцем зажать, а это вроде как делать тяжело, в итоге у Саксофона-Альт появляются До-диез минор, в котором четыре диеза и Ре-бемоль мажор с пятью бемолями, а у Саксофона-Тенор Фа-диез минор, в котором три диеза, и Фа-диез мажор с шестью диезами. Теперь я думаю Вы понимаете почему иногда друзей называют «аккомпаниаторами», а так же почему гораздо приятнее играть с подружкой-пианисткой, чем с другом-гитаристом.

Теперь про переложение. Переложение — это сродни «переводу» с одного языка, на язык другого, причём в данном случае идёт речь о «языках» различных музыкальных инструментов, а так же адаптация, которая состоит в том чтобы при переложении максимально сохранить художественный образ музыкального произведения.

После того как Вы определили в какой тональности написаны ноты для того инструмента с которого Вы делаете переложение, а так же вычислили в какой тональности должны быть ноты инструмента для которого Вы делаете переложение, необходимо решить в какой октаве стоит разместить полученные ноты. Это делается так: во первых нужно найти самую низкую и самую высокую ноты, но тут есть такой нюанс — если Вы делаете переложение с многоголосного инструмента, например Фортепиано или Гитары, то для начала придётся разобраться какие ноты — мелодия, а какие аккомпанемент — почти всегда нотами мелодии будут являться самые высокие в аккорде, хотя конечно бывают и исключения. Когда Вы определите какие ноты в мелодии являются самыми высокими и самыми низкими их нужно транспонировать в новую тональность, в нашем случае для саксофона — таким образом мы узнаем уместается ли мелодия в диапазон нашего саксофона и в какой октаве их лучше разместить.

Затем переносим поступенно каждую ноту в новую тональность, то есть если у Фортепиано или Гитары нота являлась первой ступенью, то и у Саксофона она должна быть первой ступенью, но уже в его тональности. Например если у Фортепиано или Гитары тональность До мажор и мелодия начинается с первой ступени, то есть с ноты До, то у Саксофона-Альт будет тональность Ля мажор и мелодия будет начинаться с первой ступени Ля мажора, то есть с ноты Ля, если же мелодия начинается со второй ступени — ноты Ре у Фортепиано или Гитары, то у Саксофона-Альт так же будет вторая ступень — нота Си и так далее. Ступени так же могут быть пониженными или повышенными — так появляются знаки альтерации, то есть диезы, бемоли и бекары. С опытом Вы найдёте более простой способ транспонирования, но начинать стоит именно так, чтобы избежать многих ошибок.

Очень часто встречаются случаи в которых мелодия целиком не уместается в диапазон саксофона, тогда приходится частично переносить выбившиеся ноты на октаву вниз или вверх в зависимости от ситуации. Тут стоит воспользоваться простым правилом: чем меньше будет таких расхождений с

оригиналом, тем лучше. Желательно переносить на октаву не только те ноты, которые вышли за пределы диапазона, но так же и всю музыкальную фразу в которую они входят, и даже всё предложение, или даже всю часть музыкального произведения перенести на октаву. Например если в песне куплет уместается в диапазон, а припев слишком высоко, то можно перенести припев на октаву вниз. Разумеется, что это далеко не всегда бывает уместно и существует большое количество исключений. При всём при этом не стоит забывать о художественном образе, чтобы лирическая песенка не превратилась в высокохудожественное произведение из разряда «этот стон у нас песней зовётся». Именно по этой причине переложение часто делают сами композиторы, так как здесь требуется не только множество знаний, но и наличие художественного чутья и вкуса.

Делать переложение очень удобно при помощи компьютерных программ — нотных редакторов. Два самых распространённых — это Finale www.finalemusic.com и Sibelius www.sibelius.com. В них есть возможность сначала просто переписать все ноты, затем транспонировать всё произведение целиком в требуемый строй, после при необходимости применить октавный транспорт к отдельным нотам, к фрагментам или даже всему произведению, а так же прослушать полученный результат.

Как видите переложение — это не слишком просто, но это может стать Вашим первым шагом на пути Композитора или как минимум грамотного Музыканта.

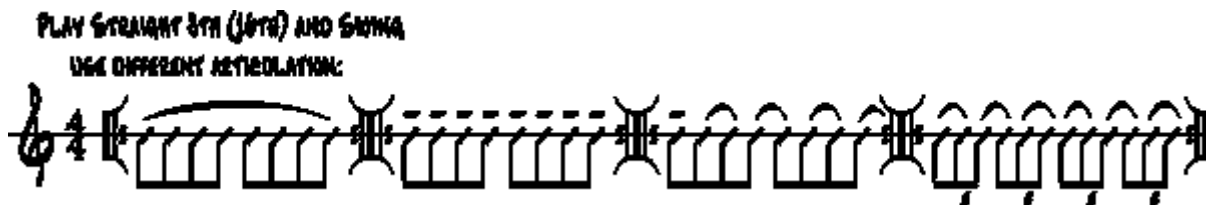
in C Вокал, Фортепиано, Гитара, Бас-гитара, Флейта, Гобой, Фагот, Тромбон, Скрипка, Альт, Виолончель, Контрабас	in E$\flat$ Саксофон-Альт, Саксофон-Баритон, Валторна (in E $\flat$)	in B$\flat$ Кларнет (in B $\flat$), Труба (in B $\flat$), Саксофон-Сопрано, Саксофон-Тенор
без знаков До мажор Ля минор	3 $\sharp$ Ля мажор Фа-диез минор	2 $\sharp$ Ре мажор Си минор
1 $\sharp$ Фа мажор Ре минор	2 $\sharp$ Ре мажор Си минор	1 $\sharp$ Соль мажор Ми минор
2 $\flat$ Си-бемоль мажор Соль минор	1 $\sharp$ Соль мажор Ми минор	без знаков До мажор Ля минор
3 $\flat$ Ми-бемоль мажор До минор	без знаков До мажор Ля минор	1 $\flat$ Фа мажор Ре минор
4 $\flat$ Ля-бемоль мажор Фа минор	1 $\flat$ Фа мажор Ре минор	2 $\flat$ Си-бемоль мажор Соль минор
5 $\flat$ Ре-бемоль мажор Си-бемоль минор	2 $\flat$ Си-бемоль мажор Соль минор	3 $\flat$ Ми-бемоль мажор До минор
6 $\sharp$ Фа-диез мажор Ре-диез минор	3 $\flat$ Ми-бемоль мажор До минор	4 $\flat$ Ля-бемоль мажор Фа минор
5 $\sharp$ Си мажор Соль-диез минор	4 $\flat$ Ля-бемоль мажор Фа минор	5 $\flat$ Ре-бемоль мажор Си-бемоль минор
4 $\sharp$ Ми мажор До-диез минор	5 $\flat$ Ре-бемоль мажор Си-бемоль минор	6 $\flat$ Фа-диез мажор Ре-диез минор
3 $\sharp$ Ля мажор Фа-диез минор	6 $\flat$ Фа-диез мажор Ре-диез минор	5 $\sharp$ Си мажор Соль-диез минор
2 $\sharp$ Ре мажор Си минор	5 $\sharp$ Си мажор Соль-диез минор	4 $\sharp$ Ми мажор До-диез минор
1 $\sharp$ Соль мажор Ми минор	4 $\sharp$ Ми мажор До-диез минор	3 $\sharp$ Ля мажор Фа-диез минор

Глава 34 • Хроматическая гамма

Хроматическая гамма, её элементы и мелодические конструкции на основе хроматической гаммы встречаются почти во всех видах современной музыки. Зачастую хроматическая гамма присутствует в виде быстрых пассажей, требующих виртуозного владения инструментом. Чтобы качественно исполнять музыкальные фразы, состоящие из хроматической гаммы, необходимо уделять внимание не только работе пальцев, но и дыхания, которое кроме выразительности фразировки отвечает и за однородность звучания различных регистров саксофона.

Рекомендую для нот До, Си-бемоль и Фа-диез использовать основную аппликацию. Ноты До второй и третьей октавы — средний палец левой руки. Ноты Си-бемоль первой и второй октавы указательным пальцем левой руки, то есть указательный палец левой руки должен закрыть сразу два клапана — клапаны Си и Си-бемоль. При последовательности нот Си — Си-бемоль или обратной клапан Си закрывается началом второй фаланги указательного пальца левой руки, а кончик указательного пальца левой руки как бы «нависает» над клапаном Си-бемоль и в нужный момент его закрывает. В этот момент указательный палец левой руки делает небольшое дугообразное движение в суставе. Поверьте это совсем не сложно и в процессе практики палец сам найдёт удобное для себя движение. Ноты Фа-диез первой и второй октавы — средний палец правой руки.

Обязательно с самого начала следить за ровностью ритма и темпа. Играйте всегда в удобном темпе, в котором не совершаете ошибок. С опытом темп будет сам естественным образом постоянно увеличиваться, не пытайтесь форсировать события. Для усиления контроля над чёткостью работы пальцев все упражнения на хроматическую гамму стоит сначала выполнять штрихом *Legato* (без участия языка), и только затем уже другими видами артикуляции:



Упражнения А, В, С — первоначальные и основополагающие. Сначала выполняем несколько раз подготовительные упражнения, состоящие из трёх нот, до тех пор пока не почувствуем автоматизм. Этим упражнениям стоит уделить особое внимание. С их помощью мы преодолеваем нескольких аппликатурных трудностей и заносим последовательность движений пальцев в моторную память. Затем соединяем все ноты исполняемые правой рукой и закидываем фрагмент хроматической гаммы от ноты Соль первой октавы в нисходящем движении до ноты Ре первой октавы и обратно. Далее продельваем подготовительные упражнения для левой руки, так же доводя их до полного автоматизма. После этого соединяем все комбинации из подготовительных упражнений для левой руки в фрагмент хроматической гаммы от ноты До-диез второй октавы в нисходящем движении до ноты Соль первой октавы и обратно.



Соединяем левую и правую руки и получаем нисходящую хроматическую гамму в пределах основного диапазона саксофона от ноты Ре третьей октавы до ноты Ре первой октавы. Теперь двигаемся

обратно по восходящей хроматической гамме. Таким образом мы получаем три упражнения, которые нужно выполнять каждый день: отдельно правая рука, отдельно левая рука, соединяем левую и правую руки. Стремимся к плавному переходу между регистрами и к однородности звучания.



Работаем отдельно над крайними регистрами рабочего диапазона саксофона. Для высокого регистра используем основную аппликацию — боковые рычаги. Для выравнивания звучания усиливаем скорость выдоха для более высоких нот. В низком низком регистре усиливаем мощность выдоха для более низких нот. Для перехода с ноты Си на Си-бемоль малой октавы и обратно существует два способа. Традиционный заключается в том, что мизинец левой руки плотно прижимаем к клавишам и перекачиваем по ролику, однако при этом велик риск того, что один или даже несколько клапанов немного приоткроются и чистого перехода не получится. Для того чтобы исключить аппликационную проблему перехода с ноты Си на Си-бемоль малой октавы и обратно можно воспользоваться альтернативным приёмом, при котором кончик левого мизинца остаётся на кнопке нижней Си, вся кисть опускается вниз вдоль ствола саксофона, а на клавишу нижнего Си-бемоля нажимаем всей боковой поверхностью левого мизинца. Соответственно для возвратного перехода выполняем всё в обратном порядке.



Соединяем низкий, основной и высокий регистры, и получаем Хроматическую гамму в пределах рабочего диапазона саксофона от ноты Си-бемоль малой октавы до ноты Фа-диез третьей октавы.



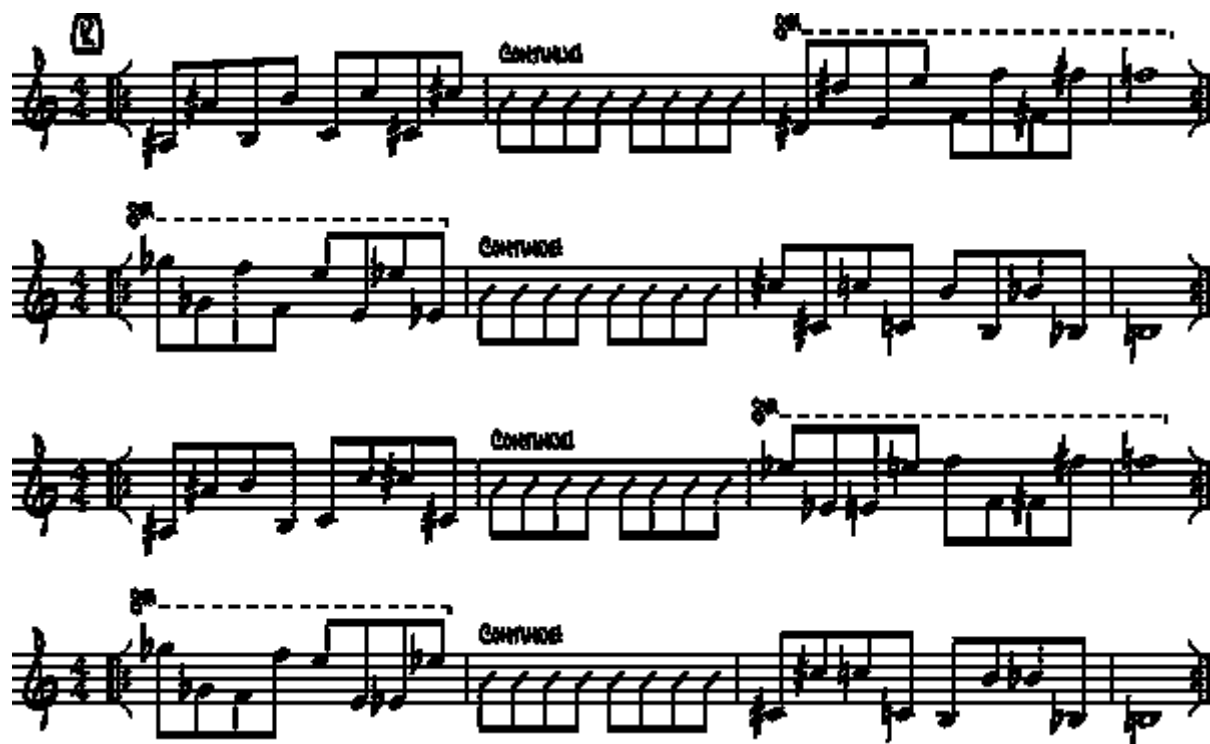
Нисходящая и восходящая хроматическая гамма в октаву от всех нот рабочего диапазона саксофона. Целью упражнения является довести до полного автоматизма движение по хроматической гамме от любой ноты в любом направлении.



Некоторые виды арпеджио хроматической гаммы в пределах рабочего диапазона саксофона, которые способны не только расширить технические возможности, но так же способны обогатить палитру музыканта-импровизатора.

The image displays six staves of musical notation, likely for a saxophone. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some staves are marked with a circled letter 'A' or 'H' at the beginning. The word 'CONTINUO' is written above the staff lines. A dashed line with a '3rd' marking is present on several staves, indicating a third measure rest. The notation is complex, with many beamed notes and dynamic markings.

The image displays a musical score for chromatic scales in 3/4 time, organized into two systems of four staves each. The first system is marked with a circled '1' and the second with a circled '2'. Each staff contains a sequence of notes and rests, with the word 'CONTINUOUS' written above the middle section of each staff. A dashed line with a '3rd' marking indicates a third octave or a specific rhythmic pattern. The notes are written in a way that suggests a chromatic scale, with accidentals used to indicate the correct pitch for each note in the sequence.



Глава 35 • Гаммы и Аккорды

Будьте готовы к очень сложной и увлекательной интеллектуальной игре. Эта игра называется — ГАММЫ И АККОРДЫ. В первую очередь тренируются вовсе не моторные навыки, а способность делать расчёты правильно и быстро. Наиболее продуктивное и многоцелевое разучивание гамм и аккордов состоит в том, чтобы изучать их сразу в двенадцати тональностях — этот способ вырабатывает одновременно несколько навыков необходимых современному музыканту. Первое время у Вас скорее всего не будет хватать времени для того чтобы сыграть все двенадцать гамм и аккордов в течении одного занятия, ничего страшного, просто нужно продолжать движение по кругу, начиная с того места где остановились в прошлый раз, таким образом Вы при любом графике занятий будете изучать гаммы и аккорды во всех тональностях и владеть ими в равной степени. Не стоит пользоваться нотной записью, помните, что при изучении гамм и аккордов Вы тренируете в первую очередь свой разум, а образование новых нейронных связей в мозге человека препятствует процессам старения и улучшает качество жизни. Только интеллект, методичность и усидчивость!

Для начала стоит всё же наконец разобраться с тем, что собственно такое «Гаммы» и «Аккорды». Если мы примем за горизонталь время, то получается что гамма соответствует горизонтали, так как мелодия развивается во времени и фактически состоит из нот входящих в гамму. Следовательно получается, что вертикаль — это сочетание одновременно звучащих тонов в аккомпанементе, то есть у всех инструментов музыкального коллектива в каждый момент времени. При этом между горизонталью и вертикалью существуют определённые взаимоотношения. Если нота в мелодии совпадает с одним из аккордовых тонов, то мы получаем согласованное, спокойное созвучие, если же нота в мелодии не соответствует ни одному из аккордовых тонов, то возникает конфликт и напряжение. Как правило мелодия является чередой конфликтов и их разрешений между нотами в мелодии и аккордовыми тонами, что создаёт музыкальную энергию. Разумеется мелодия как фрагментарно, так и полностью может развиваться по аккордовым тонам, то есть горизонталь в таком случае совпадает с вертикалью. Если при этом последовательно извлечённые звуки аккорда в мелодии будут совпадают с тонами аккорда в аккомпанементе, то получается умиротворённое, можно даже сказать гармонически вялое, лишённое

энергии звучание. Если звуки мелодии представляют из себя последовательно исполненные тона аккорда не соответствующего с аккордом аккомпанемента, это ведёт к возникновению чрезвычайно большого гармонического напряжения, которое естественно требует разрешения, то есть совпадения звука в мелодии с аккордовым тоном аккомпанемента.

Существуют музыкальные произведения в аккомпанементе которых присутствует всего один аккорд, однако подавляющее большинство всё же имеют гармоническую последовательность из нескольких аккордов. Гармоническая последовательность аккордов при этом так же является в своём роде горизонталью, причём состоит из аккордов повышающих и понижающих напряжение, что тоже создаёт музыкальную энергию. Однако чтобы окончательно не запутаться, мы условимся о терминологии. Гамма — это вертикаль, а соответствующий этой гамме аккорд — это вертикаль.

По той причине что между мелодией и аккомпанементом существуют определённые взаимоотношения, гамма как правило состоит из аккордовых и неаккордовых тонов. То есть промежутки между тонами аккорда аккомпанемента как бы «заполнены» неаккордовыми тонами, что собственно и складывается в гамму. Таким образом получается, что горизонталь является свёрнутой дополненной вертикалью, и наоборот — развёрнутая горизонталь представляет из себя полную вертикаль.

Гамма — это последовательный набор звуков, несущих в своём сочетании определённую эмоциональную окраску. Причём общее настроение гаммы зависит от отношения каждого отдельного звука гаммы с тональным центром, который называется «Тоника». То есть Тоника является точкой отсчёта, корнем, от которого идут все построения. Звуки гаммы находящейся в ряду при последовательном восходящем счёте, называются ступенями. Тоника является первой ступенью, следующая нота гаммы, находящаяся чуть выше, будет второй ступенью, ещё выше располагается третья ступень, и так далее. Таким образом ступени гаммы, которые как мы уже выяснили являются горизонталью, можно обозначить с помощью ряда цифр: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; или например так: 1, 2b, 3, 4#, 5, 6, 7b, если некоторые ступени понижены или повышены («b» обозначает бемоль, знак альтерации понижающий на полтона, а «#» обозначает диез, знак альтерации повышающий на полтона).

Латинское слово «Minor» переводится на русский язык как «меньший из двух». Минор так же обозначается «moll» (от латинского mollis — мягкий, нежный), что так же зачастую трактуется как «грустный». Латинское слово «Major» переводится как «большой из двух». Мажор так же обозначается «dur» (от латинского durus — твёрдый), что в противоположность минору условно считают «весёлым». Интервал — это расстояние между двумя звуками. От того какие мажорные и минорные интервалы имеется между Тоникой и каждой ступенью зависит общая интонационная окраска гаммы.

У всех любознательных учащихся в самом начале обучения зачастую возникает вопрос: «Можно ли играть только мелодии песенок, и не тратить время на гаммы?» Ответ на этот вопрос требует некоторого разъяснения вообще самой сути изучения и освоения гамм. Если Вы собираетесь остановить свой прогресс на исполнении только очень медленных и совсем простых мелодий, то можете вполне обойтись без гамм. Если же имеется желание играть что бы то ни было даже в среднем темпе, и тем более если в Вашей любимой музыке используется более трёх нот, то без освоения гамм рано или поздно Вы обязательно упрётесь в потолок своего развития, и просто не будете успевать соотносить какие ноты нужно исполнить, и тем более постоянно будете играть мимо из-за элементарных технических проблем. Тем более не стоит даже надеяться научиться импровизировать без владения различными гаммами. Гаммы и арпеджио в первую очередь нацелены на улучшение техники пальцев, то есть на освоение всевозможных сочетаний аппликатурных комбинаций, которые постоянно встречаются в текстах музыкальных произведений. Движения пальцев практически должны быть доведены до автоматизма, то есть при должном исполнении гамм и арпеджио должна работать именно моторная память, которая достигается исключительно с помощью регулярных и многократных повторений. Гаммы так же чрезвычайно важны для заучивания музыкальных произведений наизусть, так как позволяют запоминать не каждую ноту по отдельности, а целыми блоками, для чего конечно же понадобится анализ структуры мелодии. Владение различными гаммами и арпеджио необходимо для чтения нот с листа, для заучивания музыкальных произведений наизусть, для подбора мелодий по слуху, для импровизации, кроме всего прочего исполнение гамм и арпеджио способствует развитию музыкального слуха.

Из чего же состоят мелодии? В первую очередь мелодии состоят из ступеней гаммы, соответствующей музыкальному произведению, которые однако нередко бывают дополнены ступенями хроматической гаммы. Устройство прекрасной мелодии напоминает хорошую булочку с изюмом. Сдобное тесто состоит из унисонов, секунд и терций, а сладкий изюм — это интервалы от кварты и шире. Мелодическое движение как правило минимум на 7/10 осуществляется по соседним ступеням гаммы подряд, то есть гаммаобразные ходы являются основными, что мы собственно и отрабатываем в первую очередь изучая гаммы в прямом виде. Более чем в 2/10 случаев движение мелодии происходит через одну ступень, то есть по терциям, поэтому не менее важно довести до автоматизма исполнение гамм терциями, тем более что по терциям строятся аккорды, по звукам которых так же нередко двигается мелодия. И вот как правило только менее 1/10 мелодического движения занимают скачки на интервалы шире кварты, но их так же стоит тщательно отрабатывать при помощи исполнения гамм квартами, квинтами, секстами, септимами и октавами. Изюм придаёт булочке пикантный вкус, однако если изюма будет слишком много, а теста мало, то вкусная булочка превратится в слишком грязный изюм с крошками, что выглядит уже не так аппетитно. Так и в мелодии, которая на слух воспринимается как вполне естественная и адекватная, соотношение между количеством широких скачков и гаммаобразных ходов как правило носит вполне закономерный характер.

Настало время осветить понятие «Тональность». В качестве Тоники, от которой будет строиться гамма, можно выбрать любую из двенадцати нот. То есть схожую по настроению гамму можно построить от любой ноты. Таким образом существует всего двенадцать тональностей. От каждой из двенадцати Тоник возможно построить Натуральную Мажорную Гамму и Натуральную Минорную Гамму, а так же ещё множество Ладов, имеющих различное настроение. Наиболее часто используются лады имеющие в своём составе семь ступеней. Диатоническими Ладами и Гаммами называют построения между соседними звуками которых расстояние только в тон или полтона. Существуют семиступенные лады в которых присутствуют три вида интервалов: тон, полтона и полтора тона, но так же состоящие из семи ступеней — эти лады имеют своеобразное настроение и назначение на музыкальной палитре. Мало того, каждая тональность так же имеет своеобразную эмоциональную окраску и значение. То есть одно и то же произведение исполненное в разных тональностях будет отличаться не только по звучанию, но и по смыслу. Поэтому стоит с большой осторожностью относиться к выбору тональности в которой Вы собираетесь исполнять произведение. На мой взгляд наиболее разумное решение состоит в том, что следует оставить тональность в которой написал произведение Автор. Однако если это не возможно из-за диапазона музыкального инструмента или диапазона вокалиста, стоит выбирать ближайшие родственные тональности по квартовому кругу, которые наиболее близки по смыслу к родной тональности. То есть например если автор написал произведение в тональности До, то в качестве альтернативных вариантов лучше выбрать тональности Фа или Соль. Если же Вы сознательно хотите изменить настроение и смысл произведения, то соответственно можно выбрать и другие тональности, но конечно же с учётом характера и значения новой тональности.

Теперь разберёмся с тем, что из себя представляют «Аккорды». Слово «Аккорд» происходит от позднелатинского *accordio* — согласовываю. Аккорд — это сочетание нескольких звуков. Причём не важно одновременно извлекаются звуки входящие в аккорд или в некоторой последовательности, они всё равно будут являться аккордом. Собственно любой лад или гамма так же в некотором роде являются «свёрнутым» аккордом, и наоборот, аккорд — это развёрнутый лад или гамма. Традиционно аккордом называют созвучие из трёх и более музыкальных звуков разной высоты. Однако на мой взгляд будет справедливым считать аккордом сочетание из двух и более различных звуков. Наиболее часто используются аккорды терцового строения, то есть аккорды, звуки которых можно выстроить в последовательность терций, то есть через одну ступень с точки зрения лада. Таким образом мы получаем ряд обозначений ступеней аккорда, представляющих из себя вертикаль: 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13. Любые ступени аккорда, кроме первой, могут быть альтерированы, то есть понижены или повышены, например: 1, 3, 5, 7b, 9, 11#, 13b.

Аккорды классифицируются по количеству входящих в них звуков. Простейшими аккордами будут считаться созвучия из двух нот, которые соответственно называются Интервалы, однако они конечно же не имеют терцового строения. Как мы уже говорили, Интервал — это расстояние между двумя звуками. Интервалы имеют составное название, первая часть которого указывает на характер интервала, то есть принадлежность к мажору или минору, а вторая часть обозначает какой ступенью от Основного

тона является более высокая нота. То есть во второй части названия интервала встречаются следующие обозначения: секунда (вторая ступень), терция (третья ступень), кварта (четвёртая ступень), квинта (пятая ступень), секста (шестая ступень), септима (седьмая ступень), октава (восьмая ступень, нота совпадает с первой), нона (девятая ступень, нота совпадает со второй ступенью) и далее можно продолжить, однако в практике используются только ундецима (одиннадцатая ступень, нота совпадает с четвёртой ступенью) и терцдецима (тринадцатая ступень, нота совпадает с шестой ступенью). Интервалы в порядке увеличения и их буквенно-цифровые обозначения:

Обозначение	Ступень от основного тона	Количество тонов от основного тона	Название Интервала
2b	вторая минорная	1/2	малая секунда
2	вторая мажорная	1	большая секунда
3b	третья минорная	1 1/2	малая терция
3	третья мажорная	2	большая терция
4	четвёртая	2 1/2	чистая кварта
4# / 5b	четвёртая повышенная / пятая пониженная	3	увеличенная кварта, уменьшенная квинта, тритон
5	пятая	3 1/2	чистая квинта
5# / 6b	пятая повышенная / шестая минорная	4	увеличенная квинта, малая
6	шестая мажорная	4 1/2	большая секста
7b	седьмая минорная	5	малая септима
7	седьмая мажорная	5 1/2	большая септима
8	восьмая	6	октава
9b	девятая минорная	6 1/2	малая нона
9	девятая мажорная	7	большая нона
9#	девятая повышенная	7 1/2	увеличенная нона
11	одиннадцатая	8 1/2	ундецима
11#	одиннадцатая повышенная	9	увеличенная ундецима
13b	тринадцатая минорная	10	малая терцдецима
13	тринадцатая мажорная	10 1/2	большая терцдецима
13#	тринадцатая повышенная	11	увеличенная терцдецима

Класс аккордов терцового строения состоящих из трёх звуков называется Трезвучия, по количеству входящих в них ступеней. Трезвучия имеют терцовую структуру.

– Мажорное трезвучие: 1, 3, 5 — обозначается заглавной буквой, соответствующей основному тону, от которого строится аккорд. Например До мажорное трезвучие обозначается одной буквой «С».

– Минорное трезвучие: 1, 3b, 5 — обозначается заглавной буквой, соответствующей основному тону и строчной буквой «m», обозначающей минор. Например До минорное трезвучие обозначается «Сm».

– Увеличенное трезвучие: 1, 3, 5# — обозначается заглавной буквой, соответствующей основному тону и знаком «+», обозначающим увеличенную квинту. Так же вместо плюса встречается обозначение «#5». Например увеличенное трезвучие До обозначается «С+» или «С(#5)».

– Уменьшенное трезвучие: 1, 3b, 5b — обозначается заглавной буквой, соответствующей основному тону и «dim», обозначающей уменьшенную квинту аккорда. Так же вместо «dim» используется обозначение «°». Например уменьшенное трезвучие До обозначается «Сdim» или «С°».

— К трезвучиям можно отнести аккорд в котором третья ступень заменяется четвёртой, и он называется «сус четыре», а в разговоре может просто: «сус». Четвёртую ступень в этом аккорде можно трактовать как повышенную третью.

Обозначение	Ступени	Название
C	1, 3, 5	мажорное трезвучие
Cm	1, 3b, 5	минорное трезвучие
C+	1, 3, 5#	увеличенное трезвучие
Cdim	1, 3b, 5b	уменьшенное трезвучие
Csus	1, 4, 5	сус четыре

Класс аккордов терцового строения состоящих из четырёх звуков называется септаккорды. Такое название они получили по той причине, что крайние звуки таких аккордов находятся на расстоянии септимы друг от друга, то есть семи ступеней. Основных видов септаккордов всего пять: Мажорный, Доминантовый, Минорный, Полууменьшенный, Уменьшенный. Наиболее часто в музыке различных стилей и направлений используется Доминантсептаккорд, так как входящие в него звуки являются третьим, четвёртым, пятым и шестым обертоном Натурального Обертонового Звукоряда. То есть получается, что доминантсептаккорд скрыт в спектре каждого отдельного звука, и все его ступени совпадают с обертонами основного тона, что влечёт за собой наиболее консонансное звучание среди всех септаккордов.

Обозначение	Ступени	Название
CMaj	1, 3, 5, 7	мажорный септаккорд
C7	1, 3, 5, 7b	доминантсептаккорд
Cm7	1, 3b, 5, 7b	минорный септаккорд
Cm7(b5)	1, 3b, 5b, 7b	полууменьшенный септаккорд
Cdim7	1, 3b, 5b, 7bb (6)	уменьшенный септаккорд

Кроме пяти основных видов септаккордов существует ещё несколько альтерированных, однако в практике они встречаются гораздо реже:

Обозначение	Ступени	Название
C6	1, 3, 5, 6 (7bb)	мажорный сектаккорд
CMaj(#5)	1, 3, 5#, 7	мажорный септаккорд с повышенной квинтой
C7(#5)	1, 3, 5#, 7b	доминантсептаккорд с повышенной квинтой
Cm7(#5)	1, 3b, 5#, 7b	минорный септаккорд с повышенной квинтой
Csus7	1, 4, 5, 7b	сус четыре септ
CMaj(b5)	1, 4, 5b, 7	мажорный септаккорд с пониженной квинтой
C7(b5)	1, 4, 5b, 7b	доминантсептаккорд с пониженной квинтой

Класс аккордов терцового строения состоящих из пяти звуков называется нонаккорды, так как между крайними звуками этих аккордов интервал нона, то есть девять ступеней. Фактически любой септаккорд может быть дополнен пятым звуком и станет таким образом нонаккордом. Девятая ступень может быть представлена в натуральном, пониженном или повышенном виде: 9 или 9b или 9#. Что касается буквенно-цифровых обозначений нонаккордов, они будут сходны с обозначениями септаккордов, но вместо цифры 7 уже будет 9. То есть например аккорд C7 дополненный девятой ступенью будет обозначаться C9, и в него входят ступени: 1, 3, 5, 7b, 9. Если же девятая ступень альтерирована, то есть повышена или понижена, то останется обозначение септаккорда, но к нему в

скобках будет добавлено обозначение альтерированной девятой ступени. Например различные варианты аккорда C7 с добавленной к нему альтерированной девятой ступенью примут такой вид: C7(#9), C7(b9).

Класс аккордов терцового строения состоящих из шести звуков называется ундецимаккорды. Крайние звуки таких аккордов находятся на расстоянии интервала ундецима, то есть одиннадцати ступеней. В ундецимаккордах вдобавок к девятой ступени надстроенной над септаккордом появляется ещё и одиннадцатая. Одиннадцатая ступень так же может присутствовать как в натуральном, так и в альтерированном виде: 11 или 11#. Обозначается ундецимаккорд по тому же принципу, что и нонаккорд. Например доминантсептаккорд C7 с добавленной девятой и одиннадцатой ступенями обозначается C11, и в него входят следующие ступени: 1, 3, 5, 7b, 9, 11. Если одиннадцатая ступень надстроенная над C7 альтерирована, а девятая нет, то обозначение примет такой вид: C9(#11). Если же альтерированы и девятая, и одиннадцатая ступени, то они будут указаны в скобках. Например так: C7(b9 #11).

Класс аккордов терцового строения состоящих из семи звуков называется терцдецимаккорды, так как их крайние звуки будут находится на расстоянии терцдецимы, то есть тринадцати ступеней. Таким образом над септаккордом состоящим из трёх ступеней можно надстроить ещё три ступени: девятую, одиннадцатую и тринадцатую. Терцдецимаккорды - это аккорды терцового строения с самым большим количеством ступеней, так как следующая ступень при надстройке ещё одной терции совпадёт с базой аккорда, и следовательно никакой новой краски не привнесёт. Тринадцатая ступень так же может быть как натуральной, так и альтерированной: 13, 13b, 13#. Обозначения те же что и в случае с нон и ундецим аккордами. То есть если например над доминантсептаккордом C7 надстроены натуральные девятая, одиннадцатая и тринадцатая ступени, то он обозначается C13, и включает в себя ступени: 1, 3, 5, 7b, 9, 11, 13. Чаще всего встречаются альтерированные аккорды, в которых повышены или понижены одиннадцатая и тринадцатая ступени, а девятая в натуральном виде, например: C9(#11 b13).

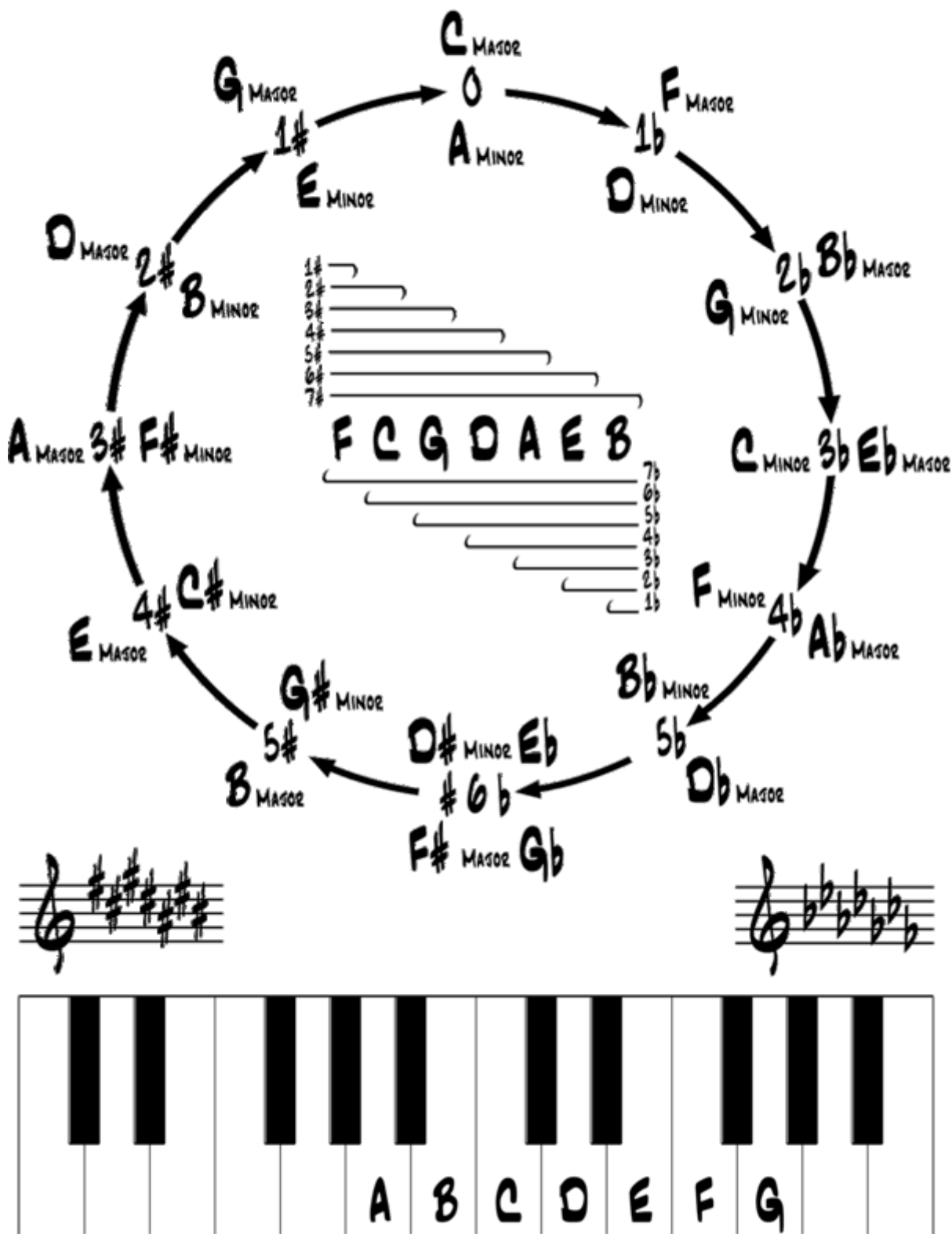
Тут стоит всё же осветить ещё парочку понятий: «база аккорда» и «надстройка». База аккорда — это ступени септаккорда, то есть 1, 3, 5, 7 со всевозможными альтерациями. База аккорда несёт в себе основную краску аккорда и призвана для освещения роли аккорда в гармонической последовательности. Соответственно надстройка над базой — это 9, 11, 13 ступени в натуральном или альтерированном виде, которые создают более тонкие оттенки звучания, а так же оттеняют или даже размывают значение аккорда в контексте гармонической последовательности.

Пожалуй хватит морочить Вам голову теорией и наконец настала пора приняться за весёлую и очень даже азартную практику. Для начала необходимо выучить Натуральные Мажорные и Минорные гаммы и трезвучия, так как все остальные лады и аккорды можно будет высчитывать относительно их ступеней. Итак ещё парочка необходимых разъяснений и начнём играть.

Гаммы и аккорды лучше всего изучать по квартовому кругу — это позволяет легко вычислить в какой гамме сколько знаков альтерации и какие это знаки, кроме этого параллельно Вы привыкнете к смене тональностей по квартовому кругу — что является одной из самых важных гармонических последовательностей в различных стилях музыки. Квартовый круг — что это такое? Это последовательность тональностей в которой каждая следующая тональность является четвёртой ступенью в предыдущей, то есть субдоминантой, то есть квартой. Или каждая предыдущая тональность является доминантой, то есть пятой ступенью в следующей тональности. Для начала удобнее вычислять первым способом. В квартовом круге скрыто ещё множество всяких закономерностей и в процессе изучения гамм и аккордов Вы вероятно самостоятельно найдёте ещё не одну.

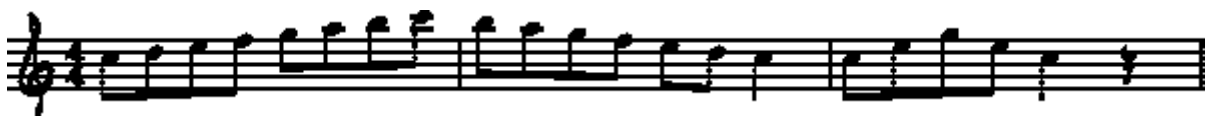
Порядок появления бемолей: «Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа». Что это значит? Это значит что если в тональности один бемоль, то это будет Си-бемоль; если два, то Си-бемоль и Ми-бемоль; если три — Си-бемоль, Ми-бемоль и Ля-бемоль; и так далее. Порядок появления диэзов: «Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си». Это означает что в тональности с одним диезом будет Фа-диез; с двумя — Фа-диез и До-диез; с тремя — Фа-диез, До-диез и Соль-диез; и так далее. В следующей таблице, на которой отображён принцип Квартового Круга, порядок появления диэзов и бемолей показан в центре. Если Вы до сих пор не выучили буквенные обозначения нот, то самое время это сделать. Напоминаю, что ноты: «Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль» соответствуют буквам латинского алфавита: «A, B, C, D, E, F, G».

THE CIRCLE OF FOURTHS



Гаммы играем в одну октаву в восходящем движении от 1 ступени до 8 и нисходящем от 8 до 1. Штрих, то есть способ исполнения нот — деташе, то есть твёрдая атака звука (от французского *detacher* — отделять). На данном этапе наша главная задача — это безошибочное вычисление и исполнение правильной последовательности нот в гамме и трезвучии. Не стоит стремиться к повышению темпа, то есть скорости исполнения, и даже ровность ритма на данном этапе не важны, то есть играть следующую ноту можно только тогда, когда Вы полностью уверены в правильности своих вычислений, можно даже «зависать» на ноте и думать — какая следующая. Разумеется что качество звука в любом случае страдать не должно. Каждую гамму лучше проигрывать минимум два раза: первый раз вычислять последовательность нот входящих в гамму, второй раз концентрировать внимание на аппликатуре и стремиться запомнить последовательность аппликатурных комбинаций. Когда Вы будете достаточно твёрдо знать гаммы и трезвучия, необходимо будет выровнять ритм и играть в удобном темпе ровными восьмыми, а в дальнейшем и шестнадцатыми длительностями нот. С опытом и темп вычисления и исполнения будет постепенно увеличиваться естественным образом. Если при повышении темпа появляются ошибки — значит этот темп для Вас на нынешний момент является слишком быстрым, в этом случае необходимо остановиться и начать заново резко снизив темп до такого значения при котором ошибок не будет. Главное не скорость, а качество. Помните, что слишком медленного темпа не бывает!

Начнём с мажорной тональности в которой нет знаков — До мажор. Соответственно начинаем с ноты До (на саксофоне играем от ноты До второй октавы), и играем в восходящем и нисходящем движении подряд все ноты: До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До, Си, Ля, Соль, Фа, Ми, Ре, До. Это как раз соответствует ступеням: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. (8 — она же 1). Теперь в восходящем и нисходящем движении играем мажорное трезвучие первой ступени: 1, 3, 5, 3, 1. Соответственно через одну от первой ступени: До, Ми, Соль, Ми, До. В результате должно получиться:



Переходим к следующей гамме по квартовому кругу. Для того что бы узнать какая гамма по квартовому кругу будет следующей, вычислим четвёртую ступень в предыдущей гамме. Только что мы играли гамму До мажор, в которой «До» — первая ступень, «Ре» — вторая ступень, «Ми» — третья ступень, а вот четвёртой ступенью, то есть квартой, является нота Фа, соответственно далее мы сыграем гамму Фа мажор. При движении по квартовому кругу от До мажора в каждой следующей тональности будет добавляться один бемоль. Таким образом в Фа мажоре будет один бемоль, то есть Си-бемоль (порядок появления бемолей: «Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Фа мажор мы соответственно начинаем с ноты Фа (на саксофоне — Фа первой октавы, для того чтобы уложиться в среднем диапазоне), и соответственно получаем последовательность Фа, Соль, Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа и обратно, но только нота Си будет с бемолем. И трезвучие, тоже от Фа через одну — Фа, Ля, До и обратно.

Переходим к следующей гамме по квартовому кругу. Для того что бы узнать следующую гамму необходимо вычислить четвёртую ступень в предыдущей гамме. Только что мы играли гамму Фа мажор, в которой четвёртой ступенью является нота Си-бемоль, соответственно сейчас мы сыграем гамму Си-бемоль мажор. При движении по квартовому кругу по бемольным тональностям в каждой следующей тональности будет добавляться один бемоль. Таким образом в Си-бемоль мажоре будет уже два бемоля, то есть Си-бемоль и к нему добавится Ми-бемоль (порядок появления бемолей: «Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Си-бемоль мажор мы начинаем с ноты Си и соответственно получаем последовательность Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си и обратно, но только ноты Си и Ми будут с бемолями. (На саксофоне начинаем играть от ноты Си-бемоль первой октавы.) И трезвучие, тоже от Си-бемоля через одну — Си-бемоль, Ре, Фа и обратно.

В Си-бемоль мажоре четвёртая ступень Ми-бемоль, значит сейчас мы сыграем гамму Ми-бемоль мажор в которой три бемоля, то есть Си-бемоль, Ми-бемоль, как в предыдущей гамме и к ним добавляется Ля-бемоль (порядок появления бемолей: «Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа,

Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Ми-бемоль мажор мы начинаем с ноты Ми и соответственно получаем последовательность Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До, Ре, Ми и обратно, но только ноты Си, Ми и Ля будут с бемолями. И трезвучие, тоже от Ми-бемоля через одну — Ми-бемоль, Соль, Си-бемоль и обратно. (На саксофоне играем от Ми-бемоля первой октавы.)

В Ми-бемоль мажоре четвёртая ступень Ля-бемоль, сейчас мы сыграем гамму Ля-бемоль мажор (на саксофоне от ноты Ля-бемоль первой октавы) в которой четыре бемоля, то есть Си-бемоль, Ми-бемоль, Ля-бемоль и Ре-бемоль (порядок появления бемолей: «Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Ля-бемоль мажор мы начинаем с ноты Ля и соответственно получаем последовательность Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля и обратно, но только ноты Си, Ми, Ля и Ре будут с бемолями. И трезвучие — Ля-бемоль, До, Ми-бемоль и обратно.

В Ля-бемоль мажоре четвёртая ступень Ре-бемоль, соответственно следующая гамма Ре-бемоль мажор в которой пять бемолей, то есть Си-бемоль, Ми-бемоль, Ля-бемоль, Ре-бемоль и Соль-бемоль (порядок появления бемолей: «Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Ре-бемоль мажор мы начинаем с ноты Ре и соответственно получаем последовательность Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До, Ре и обратно, но только ноты Си, Ми, Ля, Ре и Соль будут с бемолями. В случае когда знаков много, вычислять удобнее методом исключения, то есть в гамме Ре-бемоль мажор будут все ноты с бемолями кроме До и Фа. Трезвучие — Ре-бемоль, Фа, Ля-бемоль и обратно. (На саксофоне играем от ноты Ре-бемоль второй октавы.)

В Ре-бемоль мажоре четвёртая ступень Соль-бемоль, соответственно следующая гамма Соль-бемоль мажор в которой шесть бемолей, то есть Си-бемоль, Ми-бемоль, Ля-бемоль, Ре-бемоль, Соль-бемоль и До-бемоль (порядок появления бемолей: «Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Соль-бемоль мажор мы начинаем с ноты Соль и соответственно получаем последовательность Соль, Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль и обратно, но только ноты Си, Ми, Ля, Ре, Соль и До будут с бемолями. В случае когда знаков много, вычислять удобнее методом исключения, то есть в гамме Соль-бемоль мажор будут все ноты с бемолями кроме Фа. Трезвучие — Соль-бемоль, Си-бемоль, Ре-бемоль и обратно. (На саксофоне играем от ноты Соль-бемоль первой октавы.)

Переходим на диезные тональности воспользовавшись энгармонической заменой. Энгармоническая замена — это когда все ноты будут заменены на аналогичные, только с противоположным знаком. При энгармонической замене Соль-бемоль мажора на Фа-диез мажор произойдут следующие трансформации: Соль-бемоль станет Фа-диезом, Ля-бемоль превратится в Соль-диез, Си-бемоль примет вид Ля-диеза, До-бемоль обратится в ноту Си, Ре-бемоль переоплотится в До-диез, Ми-бемоль обернётся в Ре-диез, а нота Фа преобразится в Ми-диез. Вот такое волшебство.

Диезы появляются в обратном порядке относительно бемолей: «Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си». В Соль-бемоль мажоре шесть бемолей, а в Фа-диез мажоре шесть диезов. Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Фа-диез мы начинаем с ноты Фа и соответственно получаем последовательность нот — Фа, Соль, Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа и обратно, но все ноты с диезами кроме Си. И трезвучие — Фа-диез, Ля-диез, До-диез и обратно. (На саксофоне играем от Фа-диеза первой октавы.)

В Фа-диез мажоре четвёртая ступень Си, следующая гамма Си мажор. Теперь количество знаков будет уменьшаться, то есть в Си мажоре будет пять диезов — Фа-диез, До-диез, Соль-диез, Ре-диез и Ля-диез (порядок появления диезов: «Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Си мажор мы начинаем с ноты Си и соответственно получаем последовательность нот — Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си и обратно, все с диезами кроме Ми и Си. Трезвучие — Си, Ре-диез, Фа-диез и обратно. (На саксофоне играем от ноты Си первой октавы.)

В Си мажоре четвёртая ступень Ми, следующая гамма Ми мажор. В Ми мажоре четыре диеза — Фа-диез, До-диез, Соль-диез и Ре-диез (порядок появления диезов: «Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Ми мажор мы начинаем с ноты Ми и соответственно получаем последовательность нот — Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До, Ре, Ми и

обратно, все с диезами кроме Ми, Си и Ля. Трезвучие — Ми, Соль-диез, Си и обратно. (На саксофоне играем от Ми первой октавы.)

В Ми мажоре четвёртая ступень Ля. В Ля мажоре три диеза — Фа-диез, До-диез и Соль-диез (порядок появления диезов: «Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Ля мажор мы начинаем с ноты Ля и соответственно получаем последовательность нот — Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля и обратно, три из них с диезами — Фа-диез, До-диез и Соль-диез. Трезвучие — Ля, До-диез, Ми и обратно. (На саксофоне играем от ноты Ля первой октавы.)

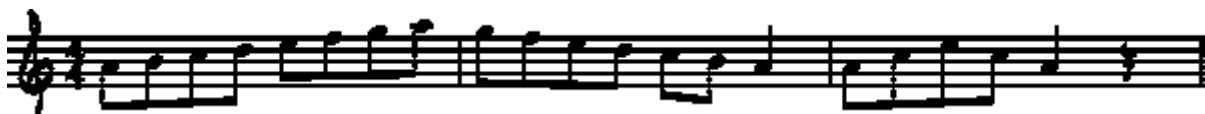
В Ля мажоре четвёртая ступень Ре. В Ре мажоре два диеза — Фа-диез и До-диез (порядок появления диезов: «Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Ре мажор мы начинаем с ноты Ре и соответственно получаем последовательность нот — Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До, Ре и обратно, и конечно два диеза — Фа-диез и До-диез. Трезвучие — Ре, Фа-диез, Ля и обратно. (На саксофоне играем от Ре первой октавы.)

В Ре мажоре четвёртая ступень Соль. В Соль мажоре один диез — Фа-диез (порядок появления диезов: «Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Соль мажор мы начинаем с ноты Соль и соответственно получаем последовательность нот — Соль, Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль и обратно, одна с диезом — Фа-диез. Трезвучие — Соль, Си, Ре и обратно. (На саксофоне играем от ноты Соль первой октавы.)

В Соль мажоре четвёртая ступень До, то есть круг замкнулся и мы сыграли все двенадцать мажорных гамм и трезвучий.

Натуральные минорные гаммы и трезвучия в двенадцати тональностях по квартовому кругу мы будем играть по такому же принципу как и мажорные гаммы. Рекомендую пользоваться таблицей Квартового Круга только для проверки, то есть все вычисления делать в уме, стремясь запомнить в какой гамме сколько знаков и какие это знаки.

Начнём с минорной тональности в которой нет знаков — это Ля минор. Соответственно начинаем с ноты Ля (на саксофоне играем от ноты Ля первой октавы) и играем в восходящем и нисходящем движении подряд все ноты: Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Соль, Фа, Ми, Ре, До, Си, Ля. Это как раз соответствует ступеням: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. (8 — она же 1). Теперь в восходящем и нисходящем движении играем минорное трезвучие первой ступени: 1, 3, 5, 3, 1. Соответственно через одну от первой ступени: Ля, До, Ми, До, Ля. В результате должно получиться:



Переходим к следующей гамме по квартовому кругу. Для того что бы узнать следующую гамму необходимо вычислить четвёртую ступень в предыдущей гамме. Только что мы играли гамму Ля минор, в которой четвёртой ступенью является нота Ре, соответственно сейчас мы сыграем гамму Ре минор. При движении по квартовому кругу от Ля минора в каждой следующей тональности будет добавляться один бемоль. Таким образом в Ре миноре будет один бемоль, то есть Си-бемоль (порядок появления бемолей: «Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Ре минор мы начинаем с ноты Ре и соответственно получаем последовательность Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До, Ре и обратно, но только нота Си будет с бемолем. И трезвучие, тоже от Ре через одну — Ре, Фа, Ля и обратно. (На саксофоне играем от Ре первой октавы, для того что бы уложиться в среднем диапазоне.)

Переходим к следующей гамме по квартовому кругу. Для того что бы узнать следующую гамму необходимо вычислить четвёртую ступень в предыдущей гамме. Только что мы играли гамму Ре минор, в которой четвёртой ступенью является нота Соль, соответственно сейчас мы сыграем гамму Соль минор.

При движении по квартовому кругу от Ля минора в каждой следующей тональности будет добавляться один бемоль. Таким образом в Соль миноре будет уже два бемоля, то есть Си-бемоль и к нему добавится Ми-бемоль (порядок появления бемолей: «Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Соль минор мы начинаем с ноты Соль и соответственно получаем последовательность Соль, Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль и обратно, но только ноты Си и Ми будут с бемолями. (На саксофоне играем от ноты Соль первой октавы.) И трезвучие, тоже от Соль через одну — Соль, Си-бемоль, Ре и обратно.

В Соль миноре четвёртая ступень До, значит сейчас мы сыграем гамму До минор в которой три бемоля, то есть Си-бемоль, Ми-бемоль, как в предыдущей гамме и к ним добавляется Ля-бемоль (порядок появления бемолей: «Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, поэтому в тональности До минор мы начинаем с ноты До и получаем последовательность До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До и обратно, но только ноты Си, Ми и Ля будут с бемолями. И трезвучие, тоже от До через одну — До, Ми-бемоль, Соль и обратно. (На саксофоне играем от До второй октавы.)

В До миноре четвёртая ступень Фа, сейчас мы сыграем гамму Фа минор (на саксофоне от ноты Фа первой октавы) в которой четыре бемоля, то есть Си-бемоль, Ми-бемоль, Ля-бемоль и Ре-бемоль (порядок появления бемолей: «Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Фа минор мы начинаем с ноты Фа и соответственно получаем последовательность Фа, Соль, Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа и обратно, но только ноты Си, Ми, Ля и Ре будут с бемолями. И трезвучие — Фа, Ля-бемоль, До и обратно.

В Фа миноре четвёртая ступень Си-бемоль, следующая гамма Си-бемоль минор в которой пять бемолей, то есть Си-бемоль, Ми-бемоль, Ля-бемоль, Ре-бемоль и Соль-бемоль (порядок появления бемолей: «Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Си-бемоль минор мы начинаем с ноты Си и соответственно получаем последовательность Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си и обратно, но только ноты Си, Ми, Ля, Ре и Соль будут с бемолями. В случае когда знаков много, вычислять удобнее методом исключения, то есть в гамме Си-бемоль минор будут все ноты с бемолями кроме До и Фа. Трезвучие — Си-бемоль, Ре-бемоль, Фа, и обратно. (На саксофоне играем от ноты Си-бемоль первой октавы.)

В Си-бемоль миноре четвёртая ступень Ми-бемоль, следующая гамма Ми-бемоль минор в которой шесть бемолей, то есть Си-бемоль, Ми-бемоль, Ля-бемоль, Ре-бемоль, Соль-бемоль и До-бемоль (порядок появления бемолей: «Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа»). Для До-бемоля аппликатура как для ноты Си. Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Ми-бемоль минор мы начинаем с ноты Ми и соответственно получаем последовательность Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До, Ре, Ми и обратно, но только ноты Си, Ми, Ля, Ре, Соль и До будут с бемолями. В случае когда знаков много, вычислять удобнее методом исключения, то есть в гамме Ми-бемоль минор будут все ноты с бемолями кроме Фа. Трезвучие — Ми-бемоль, Соль, Си-бемоль и обратно. (На саксофоне играем от ноты Ми-бемоль первой октавы.)

Переходим на диезные тональности воспользовавшись энгармонической заменой. В Ми-бемоль миноре шесть бемолей, а в Ре-диез миноре шесть диезов, то есть в Ре-диез миноре будет шесть диезов — Фа-диез, До-диез, Соль-диез, Ре-диез, Ля-диез и Ми-диез (порядок появления диезов: «Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Ре-диез минор мы начинаем с ноты Ре и соответственно получаем последовательность нот — Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До, Ре и обратно, но все ноты с диезами кроме Си. И трезвучие — Ре-диез, Фа-диез, Ля-диез и обратно. (На саксофоне играем от Ре-диеза первой октавы.)

В Ре-диез миноре четвёртая ступень Соль-диез, следующая гамма Соль-диез минор. Теперь количество знаков будет уменьшаться, то есть в Соль-диез миноре будет пять диезов — Фа-диез, До-диез, Соль-диез, Ре-диез и Ля-диез (порядок появления диезов: «Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Соль-диез минор мы начинаем с ноты Соль и соответственно получаем последовательность нот — Соль, Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль и обратно, все с диезами кроме Ми и Си. Трезвучие — Соль-диез, Си, Ре-диез и обратно. (На саксофоне играем от ноты Соль-диез первой октавы.)

В Соль-диез миноре четвёртая ступень До-диез, следующая гамма До-диез минор. В До-диез миноре четыре диеза — Фа-диез, До-диез, Соль-диез и Ре-диез (порядок появления диезов: «Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, и соответственно в тональности До-диез минор мы начинаем с ноты До и получаем последовательность нот — До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До и обратно, все с диезами кроме Ля, Ми и Си. Трезвучие — До-диез, Ми, Соль-диез и обратно. (На саксофоне играем от До-диез второй октавы.)

В До-диез миноре четвёртая ступень Фа-диез. В Фа-диез миноре три диеза — Фа-диез, До-диез и Соль-диез (порядок появления диезов: «Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Фа-диез минор мы начинаем с ноты Фа и соответственно получаем последовательность нот — Фа, Соль, Ля, Си, До, Ре, Ми, Фа и обратно, три из них с диезами — Фа-диез, До-диез и Соль-диез. Трезвучие — Фа-диез, Ля, До-диез и обратно. (На саксофоне играем от ноты Фа-диез первой октавы.)

В Фа-диез миноре четвёртая ступень Си. В Си миноре два диеза — Фа-диез и До-диез (порядок появления диезов: «Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Си минор мы начинаем с ноты Си и соответственно получаем последовательность нот — Си, До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си и обратно, два диеза — Фа-диез и До-диез. Трезвучие — Си, Ре, Фа-диез и обратно. (На саксофоне играем от Си второй октавы.)

В Си миноре четвёртая ступень Ми. В Ми миноре один диез — Фа-диез (порядок появления диезов: «Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си»). Порядок нот «До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си» никогда не нарушается, но в тональности Ми минор мы начинаем с ноты Ми и соответственно получаем последовательность нот — Ми, Фа, Соль, Ля, Си, До, Ре, Ми и обратно, одна с диезом — Фа-диез. Трезвучие — Ми, Соль, Си и обратно. (На саксофоне играем от ноты Ми первой октавы.)

В Ми миноре четвёртая ступень Ля — круг замкнулся. Мы сыграли все двенадцать натуральных минорных гамм и трезвучий. Легко и непринуждённо.

А теперь стоит приступить к игре одноимённых натуральных мажорных и минорных гамм в двенадцати тональностях по квартовому кругу. Эффект от этих упражнений можно считать действительно достигнутым, когда Вы будете твёрдо знать какими нотами являются мажорные и минорные трети, шестые и седьмые ступени во всех двенадцати тональностях.

Напоминаю порядок появления бемолей: «Си, Ми, Ля, Ре, Соль, До, Фа». И порядок появления диезов: «Фа, До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си».

Начнём с мажорной тональности в которой нет знаков — это До мажор. В миноре относительно мажора три ступени понижены (намеренно не указываю какие — сейчас это не нужно), соответственно в тональности До минор появляются три бемоля. Итак: До мажор — без знаков, До минор — три бемоля. В результате должно получиться:



Переходим к следующей паре одноимённых гамм по квартовому кругу. Для того что бы узнать следующие гаммы необходимо вычислить четвёртую ступень в предыдущих гаммах. Только что мы играли гаммы До мажор и До минор, в обеих четвёртой ступенью является нота Фа, соответственно сейчас мы сыграем гаммы Фа мажор и Фа минор. При движении по квартовому кругу от До мажора и До минора

в каждой следующей тональности будет добавляться один бемоль. Таким образом в Фа мажоре будет один бемоль, а в Фа миноре на три больше, то есть четыре бемоля.

Си-бемоль мажор — два бемоля, Си-бемоль минор — пять бемолей. Ми-бемоль мажор — три бемоля, Ми-бемоль минор — шесть бемолей. Ля-бемоль мажор — четыре бемоля, вместо Ля-бемоль минора, в котором семь бемолей, будем играть энгармонический аналог, то есть Соль-диез минор — пять диезов. Ре-бемоль мажор — пять бемолей, До-диез минор — четыре диеза. Фа-диез мажор — шесть диезов, Фа-диез минор на три диеза меньше, то есть три диеза. Си мажор — пять диезов, Си минор на три диеза меньше — два диеза. Ми мажор — четыре диеза, Ми минор на три диеза меньше — один диез. Ля мажор — три диеза, Ля минор — без знаков. Ре мажор — два диеза, Ре минор — один бемоль. Соль мажор — один диез, Соль минор — два бемоля.

В Соль мажоре и Соль миноре четвёртая ступень До — круг замкнулся. Мы сыграли одноимённые натуральные мажорные и минорные гаммы в двенадцати тональностях по квартовому кругу. Просто праздник какой то.

Глава 36 • Импровизация

Импровизация (от латинского *improvisus* — непредвиденный) — это способность сочинять «на ходу», то есть в реальном времени. Вся жизнь Человека — сплошная импровизация, конечно она зависит от внешних факторов (Общество, Судьба, мировоззрение), но выбор между несколькими возможными вариантами развития событий всегда в конечном итоге стоит перед самим Человеком. Таким образом, если Вы хотя бы время от времени принимаете самостоятельные решения — Вы импровизируете. Не импровизирует только тот, кто живёт по чужому, кем то прописанному «сценарию». Другими словами не способен импровизировать только Человек с глубокими психическими, а скорее всего и умственными расстройствами. Любое даже самое элементарное действие в жизни Человека требует импровизации. Вот например: Вам нужно сходить в магазин за хлебом... Вариантов множество: можно сходить пешком прямо в домашних тапочках (несмотря на погоду), можно сбегать в кедах, а можно и прогуляться в туфлях; можно в ближайший магазин «Продукты», можно в ларёк купить, а можно и на автобусе отправиться на другой конец города в «Булочную»; и есть такой вариант, что вместо хлеба вообще купите скажем молоко. И ещё миллион вариантов развития событий, которые будут зависеть от принятых в реальном времени Вами решений — вот Вам и ИМПРОВИЗАЦИЯ! Что касается импровизации музыкальной, то в первую очередь умение импровизировать зависит от желания и смелости. Всё остальное — это отговорки для оправдания собственной трусости и лени. Знания, умения и навыки необходимые для музыкальной импровизации всегда можно получить в результате труда и опыта, тем более что это очень даже увлекательное и весёлое занятие — Импровизация!

А вот теперь пожалуй стоит разобраться с тем, какие же шаги нужно совершить для того чтобы научиться исполнять музыкальную импровизацию. Для начала вспомним, что же собственно такое Музыка, и тогда станет понятно, что же такое музыкальная импровизация. Как уже было сказано выше: «Музыка — это язык, при помощи которого человек выражает свои мысли и (или) чувства.» Так вот когда музыкант играет «по нотам», написанное заранее музыкальное произведение, он как бы читает вслух историю написанную Автором. А вот когда музыкант импровизирует, он рассказывает о чём то своими словами, причём произносит не заранее подготовленную речь, а пользуется именно живым человеческим языком.

Один из самых важных элементов импровизации — наличие мысли. Если импровизация представляет из себя бездумное нагромождение нот и аккордов, внимание публики не удастся удержать и нескольких секунд. Кроме ощущения эмоциональной составляющей импровизации, слушателю интересно следить за потоком сознания импровизатора, за его ходом мыслей. Чем лаконичнее и понятнее импровизация, тем лучше она понимается и воспринимается публикой.

В настоящее время импровизация наиболее распространена в джазе и блюзе. В рок-музыке так же нередко можно встретить соло-импровизации, однако чаще всего это опять же дело рук блюзовых и джазовых музыкантов. Не стоит забывать, что импровизация, собственно как и вся музыка вообще, имеет свои корни в народной, этнической музыке, где импровизация так же сохранилась до наших дней. Единственная область в которой в настоящее время искусство импровизации к сожалению практически утратила своё значение — это классическая музыка. Люди стали забывать, что когда-то эта музыка была новой, свежей, модной и популярной. Классическую музыку многие люди теперь воспринимают как нечто застывшее, чопорное, подчиняющееся своду непоколебимых правил. Однако во многих произведениях классической музыки начиная с эпохи Барокко существует часть, в которой музыкант может наиболее ярко проявить исполнительское мастерство солиста, эта часть называется «каденция» (итальянское *cadenza*, от латинского *cadere* — падать). Как правило каденция насыщена технически сложными для исполнения пассажами, и является самым ярким фрагментом музыкального произведения, эмоциональный накал и виртуозность такого момента позволяет раскрыться музыканту наиболее полно. Так вот до начала XIX века каденция была именно импровизацией, и только затем её стали заранее сочинять и записывать композиторы. И видимо это стало одной из причин того, что в среде классических музыкантов необходимость владения искусством импровизации стала ослабевать и со временем совсем исчезла. Лично я считаю что это очень печально, так как импровизация даёт возможность музыканту не только проявить себя в качестве интерпретатора чужих произведений, но и проявить себя как полноценного Автора. Кроме того действительно глубоко понять мысли и красоту «слога» композитора может только тот музыкант, у которого есть личный опыт сочинения музыки, в том числе и в реальном времени, то есть импровизации. Не стоит забывать что раньше абсолютно все музыканты в той или иной степени владели искусством импровизации. Иоганн Себастьян Бах (Johann Sebastian Bach 1685-1750) на нынешний момент является пожалуй одним из самых блестящих импровизаторов за всю известную историю человечества. К сожалению в то время когда он жил ещё не было техники способной записывать и сохранять звук, поэтому нам остаётся только верить воспоминаниям оставленным его современниками, а так же догадываться по оставленному наследию записанному на бумаге в нотах.

В джазовой музыке как правило форма произведения выглядит следующим образом: тема, импровизация, тема. То есть сначала «зачитывается» высказывание Автора по какому-то сюжету, затем импровизатор выражает своё отношение к проблеме поставленной Автором произведения, и затем вновь повторяет авторский текст, чтобы напомнить публике, какое мнение имеет по данной теме сам Автор. Чаще всего в джазе в течении одной композиции звучит не одна, а несколько импровизаций исполненных различными солистами, что очень напоминает дискуссию по какому-то вопросу.

Стоит различать вариации на тему и собственно импровизацию. При вариативной форме тема повторяется с некоторыми изменениями несколько раз. То есть простыми словами тема как бы «обигрывается» вариациями, то есть например дополняется различными вспомогательными нотами, изменяется ритм, гармония и даже форма. Эти изменения могут быть достаточно сильными и вариация может лишь отдалённо напоминать тему, но вариация всегда в той или иной степени опирается на тему. Таким образом получается, что «Вариации» — это пересказ своими словами произведения автора, а вот высказывание своего мнения и обсуждение проблематики произведения собственно и являются импровизацией.

Чрезвычайно важно осознать понятие «импровизация на тему». Гармонические последовательности многих музыкальных произведений имеют абсолютно идентичную структуру, причём ещё и зачастую исполняются в одних и тех же тональностях. Если Вы будете только «обигрывать аккорды», то все Ваши импровизации на различные темы будут абсолютно похожи друг на друга как две капли воды, что разумеется моментально наскучит слушателю, и не дождавшись окончания первого отделения Вашего концерта, публика естественно разбежится на более увлекательные мероприятия. Поэтому стоит всегда помнить пословицу: «Я ему про Фому, а он мне про Ерёму», и если уж Вы взялись импровизировать например на тему «Summertime» (George Gershwin & DuBose Heyward), то не надо в своём соло высказываться про «Рождество» или «Революцию», хотя конечно можно, но только в том случае если у Вас есть сознательное стремление увести слушателя от темы произведения, не боясь при этом показаться совершенно неадекватным постмодернистом. Другими словами импровизация, как интеллектуальное высказывание, должна быть взаимосвязана с темой музыкального произведения по

смыслу, но при этом не стоит её превращать в вариации. Для этого необходимо не только задуматься о музыкально-художественном образе произведения, который в него вложил Автор, но и тщательно проанализировать все принципы архитектуры мелодии и гармонических построений, использованные Автором в данном конкретном музыкальном произведении. Это позволит избежать «бесконечное однообразие в бесконечном разнообразии». Таким образом можно научиться удерживать внимание публики довольно долгое время, не только за счёт различных приёмов в аранжировке музыкальных произведений, разнообразных элементов шоу и травли музыкантских баек и анекдотов в паузах между песнями, но и посредством интересных, разнообразных и несущих в себе «глубокий идейный смысл» соло-импровизаций.

Для того чтобы научиться импровизировать отправимся по тому же пути, по которому проходит каждый человек с того момента когда рождается и начинает издавать первые звуки при помощи голоса и как минимум до периода, когда его изречения начинают понимать окружающие люди. В самом начале своей жизни человек производит с помощью голоса лишь звуки доречевой коммуникации такие как: смех, стон, крик, плачь, кряхтение, сопенье и другие звуки в той или иной степени помогающие передавать эмоции. Возможно это покажется глупостью и ребячеством, но попробуйте издать подобные звуки с помощью своего музыкального инструмента, и можно будет увидеть, что даже самые странные и «немузыкальные» звуки становятся безумно интересными и занимательными как только в них вкладывается эмоциональный смысл. Далее ребёнок экспериментирует как с «агу» и «у-лю-лю», так и с «ам-ам», то есть начинает исследовать возможности своего голосового аппарата. Это можно сравнить с попытками соединить на музыкальном инструменте несколько нот в единое целое, объединённое общим смыслом. И тут стоит заметить, что дети в этот период жизни уже давно наблюдают за окружающими, внимательно слушают разговоры взрослых и делают выводы, что в зависимости от того, что и как произнести, можно получить как вкусную еду, так и желанную игрушку-погремушку. Дети пытаются копировать слова взрослых для достижения своих целей, и поэтому первым словом может быть «мама» или волшебное слово «дай». В музыкальном языке подобный момент наступает, когда начинающий импровизатор осознает смысл слова «опевание». Далее наступает весёлая пора детского языка, когда появляются неизвестные никому ранее новые слова: «ханьгонь, сип, клостопопие» и многие другие слова, несущие в себе глубочайший смысл и чрезвычайную экспрессию. Даже если исполненные вами фразы не слишком похожи на язык известных музыкантов-импровизаторов, даже если они скорее напоминают звуки падения горсти орехов в пустое ведро или шум воды в кране, всё равно ваша музыка прекрасна, но только при условии что в ней присутствует смысл и эмоции. Как раз к этому времени пригодится знание различных ладов, так как каждый отдельный лад представляет из себя как раз тот самый набор звуков с помощью которых можно выразить те или иные чувства. Этап использования для импровизации всего одного лада лучше изучить поосновательнее, для того чтобы сформировать фундаментальное умение самостоятельно строить музыкальные фразы. В современной музыке следующим направлением, в котором находятся необходимые для импровизатора знания, умения и навыки, является блюзовая импровизация, где так же в первую очередь нужно обратить внимание на фразировку, обучаясь таким образом разговорному языку. Дело в том, что блюзовая импровизация наиболее близка по своей структуре к народной музыке, то есть естественная фразировка заложена в неё практически на генетическом уровне. И вот теперь, в некоторой степени освоив искусство спонтанной блюзовой импровизации, наш маленький человек уже немного подрос и стал читать книги, и даже учебники, в которых теперь может узнать множество хитростей и правил, используемых для построения слов, фраз, предложений, которые помогают понять и освоить принципы литературного языка. Изучение ладов, аккордов и аккордовых последовательностей как раз и является знакомством со следующим уровнем развития в некотором роде «ораторского искусства» импровизатора. Здесь уже будет весьма полезно поближе познакомиться с музыкальными фразами знаменитых импровизаторов, некоторые из которых вам вероятно даже захочется выучить наизусть, для того чтобы процитировать их в подходящее время в соответствующем контексте. Однако не стоит забывать, что адекватно использовать чужие фразы получится только в том случае, если пропустить их через себя, понять их смысл, сродниться с ними, и высказать уже вложив в них собственные мысли. И даже если вы категорически против цитат, разобрать принципы построения языка великих музыкантов будет крайне полезно для умения выстраивать своё собственное повествование.

Что касается общих принципов по которым развивается импровизационная мелодическая линия, то они полностью совпадают с законами построения мелодии. В первую очередь в мелодии должен быть

достаточно ясный и понятный ход мысли. Мелодия как правило состоит на 7/10 из движения по соседним ступеням лада или повторения одной ноты, на 2/10 по терциям, на 1/10 более широкие интервалы. Основным и самым часто встречающимся смысловым элементом мелодии являются различные виды опевания. Для блюза, джаза, рок и поп музыки главенствующую роль играет ритм, поэтому чрезвычайно часто встречаются фрагменты и даже целые музыкальные фразы с ритмическими фигурами исполненными на ноте одной звуковысотности, то есть повторение одной ноты является правилом. Чем больше одинаковых и подобных элементов, то есть ритмических и интонационных формул, фраз и более крупных построений, тем более понятной, и следовательно интересной, становится импровизация для слушателя, как бы парадоксально эта идея не выглядела. Всегда стоит помнить первое правило блюзмена: «Если ты сыграл удачную фразу, повтори её!»

И точно так же как невозможно овладеть литературным языком и ораторским искусством без чтения книг и посещения выступлений мастеров слова, так же невозможно и овладеть музыкальной импровизацией без слушания талантливых музыкантов-импровизаторов. Стоит расширять свой кругозор, слушать как можно больше различной музыки, так как везде можно почерпнуть что-то полезное для своего развития. Отметать то, что не подходит для вас, но не забывая при этом, что возможно вы просто пока не доросли до понимания тех или иных явлений в музыкальном языке. Отбирать для своего языка самое лучшее, близкое именно Вам, для того чтобы уметь наиболее верно и красиво выразить свои мысли и чувства.

Глава 37 • История Современной Музыки в двух словах

Искусство неразрывно связано с историческими процессами, научным прогрессом и духовным мировоззрением человека. Громаднейшее влияние на всё происходящее в музыкальной культуре в XX-ом веке и по нынешнее время оказали именно те два события, о которых пойдёт речь.

Более двух с половиной тысяч лет назад, были сформулированы в соответствии с математическими расчётами интервальных величин Пифагорейский Строй и Гармония Сфер, ставшие основой, и указавшие направление дальнейшего развития всей европейской музыки. Пифагор Самосский (древнегреческое Πυθαγόρας ὁ Σάμιος, латинское Pythagoras; 570-490 гг. до н. э.) — древнегреческий философ, математик и мистик, создатель религиозно-философской школы пифагорейцев, именно ему приписываются эти изобретения. С той поры европейская музыка пошла по пути развития гармонии, то есть основное внимание уделялось звуковысотности. С помощью сочетания различных тонов как последовательно, так и одновременно создаётся весь спектр настроений. Однако такое усложнение взаимоотношений между тонами обусловило упрощение ритмической составляющей, так как непростые ритмы слишком усложняли сочинение и исполнение музыки, а так же и её восприятие. В дальнейшем это привело к тому, что европейские ритмы фактически свелись к вальсу «Ум-ца-ца, Ум-ца-ца...» и польке-бабочке «ТА-та-ТА-та, ТА-та-ТА-та...», а слух был с течением времени жёстко привязан к равномерно-темперированному строю — это конечно утрировано и кощунственно, но весьма недалеко от истины.

Второе событие произошло более пятисот лет назад — открытие Америки (12 октября 1492 года). Христофор Колумб (генуэзец на службе Испании) во главе экспедиции в составе 91 человека на судах «Санта-Мария», «Пинта» и «Нинья» достиг Багамского архипелага и высадился на остров Сан-Сальвадор. Дальнейший ход истории разделил Америку, состоящую из двух континентов, на четыре зоны влияния — английскую, французскую, испанскую и португальскую.

Кто же отправился осваивать новые территории? Разумеется военные и всякие «крутые парни», искавшие богатства и славы на новых территориях. Короче говоря, разнообразные бандиты. В Новом Свете для начала, чтобы никто не мешал творить великие дела, уничтожили местное население — индейцев. Затем новые хозяева стали выяснять, кто из них самих наиболее крутой и сильный, начав делить награбленное добро уже между собой. Произошёл естественный отбор, выжили сильнейшие, но попутно были уничтожены почти все, кто мог заниматься сельским хозяйством и животноводством. Таким образом, крутые парни оказались голодными, но зато сидящими на мешках с золотом. И тут им в голову

пришла замечательная идея — привезти в Америку дешёвую рабочую силу — чернокожих рабов из Африки. Европейцы уже имели достаточно большой опыт в порабощении различных народов, и они прекрасно знали — чтобы избежать недовольства и восстаний среди рабов, в первую очередь необходимо уничтожить культуру их народа. Поэтому когда африканцев везли в Америку, им не позволяли брать с собой музыкальные инструменты, а на новом месте не разрешали ни петь, ни танцевать, только работать, работать и ещё раз работать, с небольшими перерывами на сон и скудную еду. Такой ритм жизни и тяжёлый физический труд быстро приводили к заболеваниям, раннему старению и высокой смертности. Однако цены работорговли постепенно стали достаточно высокими, и такое отношение стало крайне не выгодно для рабовладельцев. Им пришлось давать рабам отдыхать, причём не только физически, но и морально, то есть рабам стали позволять петь и танцевать. Постепенно различные демократические процессы привели к тому, что чернокожее население смогло использовать в своём музицировании гитару и фортепиано. И вот тут то и произошёл переломный момент!

Дело в том, что у африканских народов развитие музыкальной культуры шло совсем по иному пути развития, нежели у европейцев. В отличие от Европы, в Африке более двух с половиной тысяч лет продолжал развиваться ритм, а гармония не развивалась совсем, то есть использовался всего один лад, причём не укладывающийся в рамки равномерно-темперированного строя. Лад состоял из шести тонов, два из которых были подвижны, то есть высота тона находилась «между» европейских нот. Эти тона в современной терминологии имеют название «Блюзовая зона», и предназначены для получения различных оттенков настроения музыкальных фраз. Таким образом выходцам с африканского континента пришлось изобретать способы исполнения своей народной музыки на европейских музыкальных инструментах с равномерно-темперированным строем. Одновременное звучание мажора в аккомпанементе и минора в мелодии напоминало «нестройное» звучание африканских аутентичных песен — так родился «Blues». Рабочие песни, бродячие театры менестрелей, духовные песнопения — всё это корни Блюза, эстетика которого была далека от европейского «Классического» Искусства. Бельканто (итальянское *Bel canto* — красивое пение) не подходило для рассказа о тяжёлой жизни афроамериканцев на плантациях. В пении часто использовались «немузыкальные» звуки — хрипы, стоны, вскрики и другие художественно-выразительные средства несвойственные рафинированному, чопорно прекрасному, и можно даже сказать лицемерному Искусству Европы. Белокожие выходцы из Англии сначала смеялись, ведь им казалось, что африканцы не умеют петь, даже в ноты не попадают. А ритмы вообще воспринимались как совершенный хаос для нетренированного европейского слуха. Да и стоит ли этому удивляться, ведь мы уже упоминали, что за контингент европейского населения отправились в Америку. Какие песни они привезли с собой? Бандитские песни портовых кабаков?

Однако постепенно белые выходцы из Европы стали прислушиваться, привыкать к экзотическому звучанию и чернокожим музыкантам. Появились даже любители и ценители «чёрного» искусства. Через некоторое время особо одарённые афроамериканцы стали появляться в увеселительных заведениях не только в качестве слуг для грязной работы, но и как артисты, выступающие даже за деньги. К тому времени кроме гитары и фортепиано в арсенале чернокожих музыкантов появились и духовые инструменты, в большом количестве и недорого продававшиеся после окончания войны и расформирования военных оркестров. Техническое состояние этих инструментов было довольно плачевным, что неудивительно для музыкальных инструментов прошедших войну и побывавших на передовой. Так вот эти дырявые трубы и тромбоны способствовали появлению такого же «грязного» звучания, как и у блюзового вокала, что только добавляло естественности в «чёрную» эстетику музыки.

Первое время афроамериканцы исполняли только свои чёрные блюзы, наполненные рассказами о своей тяжёлой судьбе. Однако через некоторое время им пришлось несколько поменять своё звучание, так как люди приходили в кабаки отдыхать, а бесконечное нытьё бывших обездоленных рабов стало просто раздражать, захотелось чего-нибудь повеселее, да и всё больше белокожих посетителей стало появляться в таких увеселительных заведениях. Чёрные музыканты стали использовать в качестве материала различные популярные «белые» песни, мелодии из мюзиклов, традиционные английские песни, но играли их по своему, сильно видоизменяли, и много импровизировали на эти темы, таким образом появился Jazz.

Несколько позднее появился Rhythm and Blues, в котором поэтические темы блюза не претерпели особых изменений, а вот музыка стала повеселее. В первую очередь несколько ускорился темп, а в мелодии

стали чаще встречаться мажорные ноты. Примерно в это время достаточно большое количество белых музыкантов США дозрели до того чтобы использовать изобретения афроамериканцев. И когда белые музыкальные продюсеры решили попробовать обогатиться на новом виде искусства, они адаптировали для белого слушателя Rhythm and Blues, несколько упростив и «увеселив» его музыкальный язык, а так же заменив «чёрные» поэтические тексты на незатейливые стихи на тему «женщина и цветы», то есть о любви, придав таким образом товарный вид. Собственно таким образом родился Rock-n-Roll, из которого в дальнейшем появилось множество различных стилей объединённых общим именем Rock.

Параллельно с этими процессами не остановилось и развитие чёрного блюза. Rhythm and Blues привёл к появлению музыки Soul, которая в свою очередь, претерпев некоторые изменения, превратилась в Funk. Чёрный Funk дал рождение культуре Hip-Hop. Стремление хитрых продюсеров привлечь белую аудиторию заставило некоторых фанковых музыкантов упростить ритм и привело к появлению Disco, из которого впоследствии появилась вся современная танцевальная музыка.

Развитие джаза всё это время шло своей дорогой в сторону освоения всё большего количества достижений европейской музыкальной науки, что привело к появлению множества различных синтетических стилей. Постепенно усложнялись используемые гармонические последовательности и само строение используемых аккордов, а следовательно и увеличивалось количество используемых ладов. Например различные «авангардные» стили академической музыки конца XIX-го, начала XX-го века в слиянии с джазом во второй половине 1950-ых годов дали жизнь стилю Free Jazz. А в конце 1960-ых появился сплавивший в себе множество элементов стиль Jazz Fusion.

Так же как соединение Африканской и Английской Культур привело к появлению Американского Джаза, так и сочетание Африканской, Португальской и Испанской образовало Латиноамериканскую Культуру, которая подразделяется на несколько самостоятельных, имеющих очень большие различия между собой. Бразильскую, как производную от Португальской и Африканской. Афро-Кубинскую, получившуюся вследствие слияния Африканской и Испанской, на которую в свою очередь достаточно сильное влияние оказала Арабская Культура, из-за длительного господства мавров на Пиренейском полуострове. А так же Мексиканскую, где кроме африканцев и испанцев оставили след выжившие в ходе завоевания Нового Света американские индейцы.

Всё это не могло не сказаться на академической музыке. В конечном итоге Джаз и Блюз оказали серьёзное влияние на сочинения профессиональных композиторов не только Европы, но и всего Мира. Когда же Джаз стал соединяться с музыкой различных народов, стали появляться национальные виды Джаза, что сделало его ещё более разнообразным и многогранным.

В нашу эпоху всеобщей глобализации и всепроникающего постмодерна, такая космополитичная и многогранная, рождённая на стыке двух цивилизаций белой и чёрной расы, современная импровизационная культура под общим именем Джаз, совместно со своими многочисленными потомками, как нельзя лучше отображают происходящее в окружающей нас действительности, а так же позволяют от этой действительности уходить, как в прошлое, так и в воображаемые миры.

Вот такая у нас получилась История Современной Музыки, правда скорее не в двух словах, а в двух именах — Пифагор и Колумб.

Глава 38 • Истоки Блюза или Морфология Двух Трихордов

Для начала нужно немного разобрать несколько понятий. Натуральный звукоряд — в музыкальной акустике ряд расположенных в восходящем порядке обертонов или частичных тонов, то есть призвуков основного тона. Соотношение частоты колебаний обертонов выражается рядом простых чисел; для того чтобы эти числа соответствовали порядковому номеру обертонов, основной тон Натурального звукоряда условно считается первым обертоном. Некоторые обертоны несколько отличаются по частоте колебаний и, следовательно, по высоте от тех же звуков темперированного строя. Шесть нижних обертонов входят в

состав мажорного трезвучия, которое, таким образом, основывается на акустических закономерностях. (Большая советская энциклопедия). Равномерно темперированный строй — музыкальный строй, при котором каждая октава делится на математически равные интервалы, чаще всего на двенадцать полутонов. (Музыкальный энциклопедический словарь). Трихорд (от греч. tri-, в сложных словах — три и chorde — струна) (музыкальное), звукоряд из трёх звуков в объёме терции или квинты.

Сознательно не использую термин «Минорная пентатоника», так как он не только не объясняет сути явления, а даже наоборот, искажает и затрудняет понимание. Это происходит из-за того, что европейским термином пытаются объяснить явление гораздо более древнее, и с принципиально иным устройством музыкальной системы. Основная концепция европейской музыкальной системы строится на натуральном звукоряде, то есть существует один тональный центр (Тоника) и всё остальное устройство соотносится именно с этим тональным центром. В той системе о которой сейчас я расскажу не один тональный центр, а два, причём эти тональные центры абсолютно равнозначны. Второе кардинальное отличие состоит в том что европейская музыкальная система использует равномерно темперированный строй, а тот лад о котором сейчас идёт речь имеет два «подвижных» тона, которые разбивают полутон на бесконечное количество микротонов. По идее эту «Минорную пентатонику» нельзя даже назвать минорной, так как она по сути является гибкой мажоро-минорной системой с использованием микротонов. Да и тонов в ней не пять, а шесть, так что правильнее её было бы называть «тексотоника». Все эти слова только запутывают, но в любом случае придётся пользоваться европейской терминологией, так как «африканской» мы не владеем.

С древнейших времён эта музыкальная система как в заповеднике сохранилась у народов Африки. А в связи с историческими и культурными явлениями, происходящими с XVIII века и по настоящее время, эта древняя система стала соединяться с европейской, и оказывать влияние на современную музыкальную культуру всего Мира. Первым музыкальным жанром соединившим в себе обе системы стал Блюз. Если в двух словах, то Блюз родился тогда, когда чернокожие афроамериканцы стали изобретать способы исполнения их «африканской» музыки с помощью европейских музыкальных инструментов, в первую очередь гитары и фортепиано, то есть пытаться изобразить свою «микрочроматику» средствами равномерно темперированного строя. Не ударяясь в подробности можно сказать, что почти вся современная музыка и музыка XX века берёт своё начало из Блюза. Джаз является прямым наследником Блюза. Блюз породил Ритм-энд-блюз, который в свою очередь дал жизнь Рок-н-роллу и музыке Соул. Из Рок-н-ролла берёт своё начало вся Рок-музыка. А из Соула родился Фанк, затем Диско из которого в свою очередь получилась вся современная танцевальная музыка. Из Рок-музыки и Диско получилась Поп-музыка. В той или иной степени влияние этих «Детей Блюза» проникло даже в современную Классическую музыку.

Два трихорда в сумме дают шесть тонов, которые образуют звукоряд с двумя тональными центрами.



Каждый трихорд по сути является независимым микроладом в объёме чистой квинты. Терцовый тон в каждом трихорде подвижен, то есть в зависимости от того какое настроение несёт в себе фраза, терцовый тон может занимать любое положение в градиенте между мажором и минором. Эти подвижные тоны в современной терминологии получили имя «Блюзовая зона». Таким образом этот лад, собственно как и вся эта музыкальная система, универсален, то есть с помощью только этих шести тонов можно отобразить любое из всего спектра чувство. Эта система в чистом виде возможна только при одноголосной мелодии, так как аккорды имели бы слишком сложное строение и чрезвычайно затрудняли бы возможность импровизации. Что собственно мы и можем наблюдать на примере музыки народов Африки. Почти всегда это исключительно одноголосное сочетание вокала и ударных инструментов, то есть хор так же

исполняет мелодию в унисон, за редким исключением, которое только подтверждает правило. В связи с этим стоит упомянуть, что в то время когда со времён Пифагора в Европе развитие музыки стало двигаться по пути развития и усложнения Гармонии, в Африке прогрессировал Ритм.

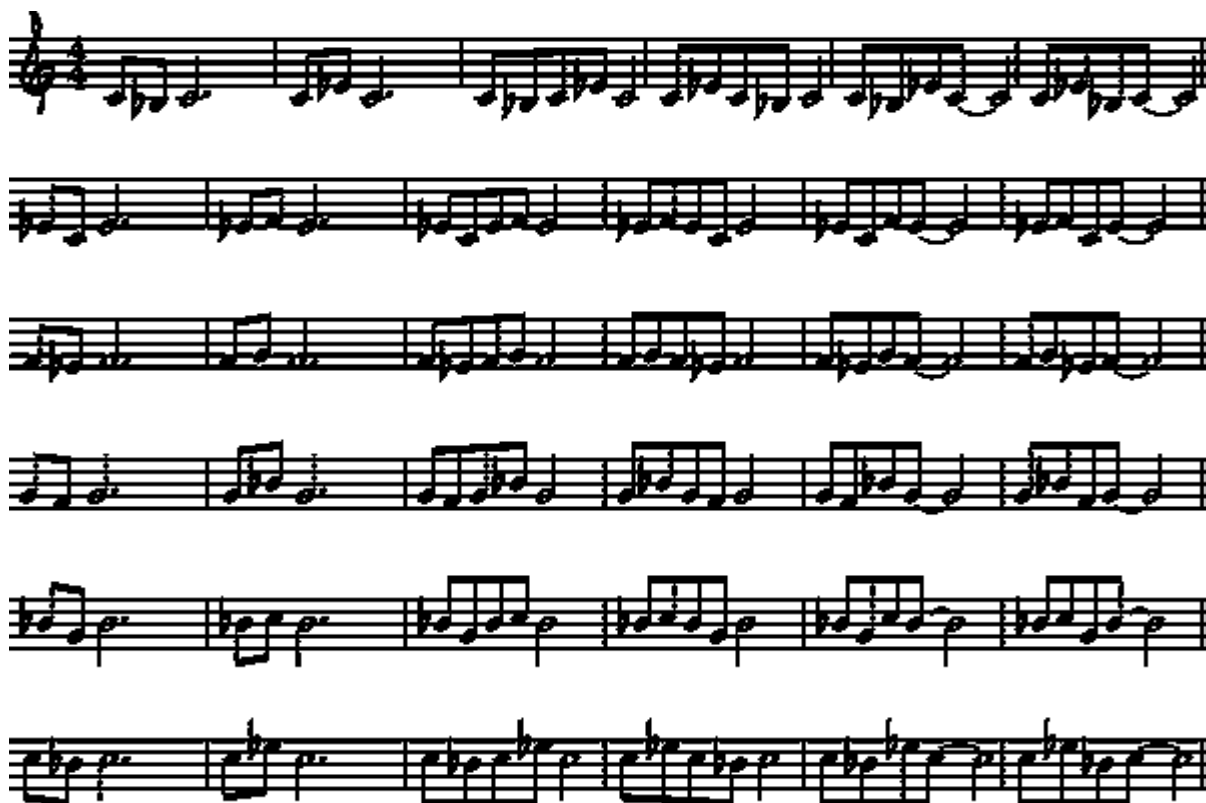
Для того что бы использовать эту систему в игре на инструментах с равномерно темперированным строем и с аккомпанементом гармонических инструментов пришлось сделать блюзовые зоны неподвижными, то есть «округлить» их до минорных терций, что собственно и привело к использованию в Блюзе в качестве базового лада древнейшего и самого распространённого на всей Земле, который мы знаем под именем «Минорная Пентатоника»:



Теперь приступим к изучению собственно «частей речи». Начнём с гаммаобразных мелодических ходов, которые выполняют роль связующих элементов, то есть союзов, предлогов, междометий и слов паразитов. У некоторых музыкантов только из них состоит вся речь — смысла нет, но и тишиной это уже назвать не получается. Вот основные виды гаммаобразных мелодических ходов, состоящие из всех ступеней обоих трихордов, которые могут быть оформлены по разному ритмически:



Пришло время обсудить смыслообразующие части музыкальной речи. Основным смысловым элементом является опевание. Опевание — это когда центральный тон окружается, то есть «опевается» соседними ступенями. С помощью опевания центральный тон выделяется, то есть таким образом мы подчёркиваем его значение. Соответственно как только одна нота выделяется по значению среди многих, появляется смысловая наполненность этой микрочастицы музыкальной речи. Если приводить аналогии с разговорной речью, то опевание — это ключевое слово, то есть слово несущее в себе основную смысловую нагрузку во фразе. Опевать можно любой тон из любого трихорда:



И не менее важная часть речи — смысловые фразы состоящие из трихордов, то есть каждая такая фраза может состоять только из трёх тонов входящих в один из трихордов. Такие фразы являются основным материалом для создания музыкальной речи. Фразы построенные на основе трихордов также являются своеобразными «односторонними» опеваниями, а в некоторых случаях и полностью совпадают с обычными опеваниями. Наиболее важное упражнение для освоения этого музыкального языка — сочинение как можно большего количества фраз с использованием только трёх тонов одного из трихордов. Вот некоторые примеры с использованием только одной ритмической структуры (разумеется что ритмических структур вообще возможно бесконечное множество):



Таким образом мы имеем два смыслообразующих элемента и один связующий: опевание, фразы на трихордах и гаммаобразные мелодические ходы. И конечно же не стоит забывать, что паузы — это тоже Музыка. Паузы являются неотъемлемой частью музыкальной речи и имеют чрезвычайно важное смысловое значение, соответствующее по смыслу знакам препинания: точка, запятая, многоточие и тому подобным. Вот из этих ингредиентов и состоит музыкальная речь основанная на Двух Трихордах. Теперь остаётся привести пример как это может выглядеть на практике. Проиллюстрируем при помощи сложносочинённого предложения с двумя смысловыми фразами, с двумя ключевыми словами и связующим элементом:



Что же теперь делать то со всем этим богатством? И для чего оно вообще надо? Ну делать нужно вот что: основное упражнение, как я уже говорил — это сочинение фраз состоящих только из трёх тонов входящих в один из трихордов, но так же вовсе не будет вредным сыграть различные опевания всех ступеней обоих трихордов, ну и гаммаобразные мелодические ходы тоже лучше вниманием не обделять.

Для начала поиграйте в одной тональности, и только когда начнёте чувствовать себя достаточно свободно можно приступить к изучению следующей. В дальнейшем к этой музыкальной системе можно будет присоединять ещё различные элементы необходимые для тех или иных стилей, однако и с помощью исключительно этого языка можно вполне комфортно себя чувствовать во многих ситуациях порождённых Блюзом. Освоение этой системы способствует развитию композиционного мышления музыканта, а принцип устройства такого явления как Морфология Двух Трихордов верен и для многих других музыкальных систем.

Всё это объяснение очень грубо, упрощённо, почти бездоказательно и можно даже сказать что жуткая ересь, однако оно даёт общее «обзорное» представление о Двух Трихордах и их Морфологии.

Глава 39 • Два блюзовых лада и форма Блюза

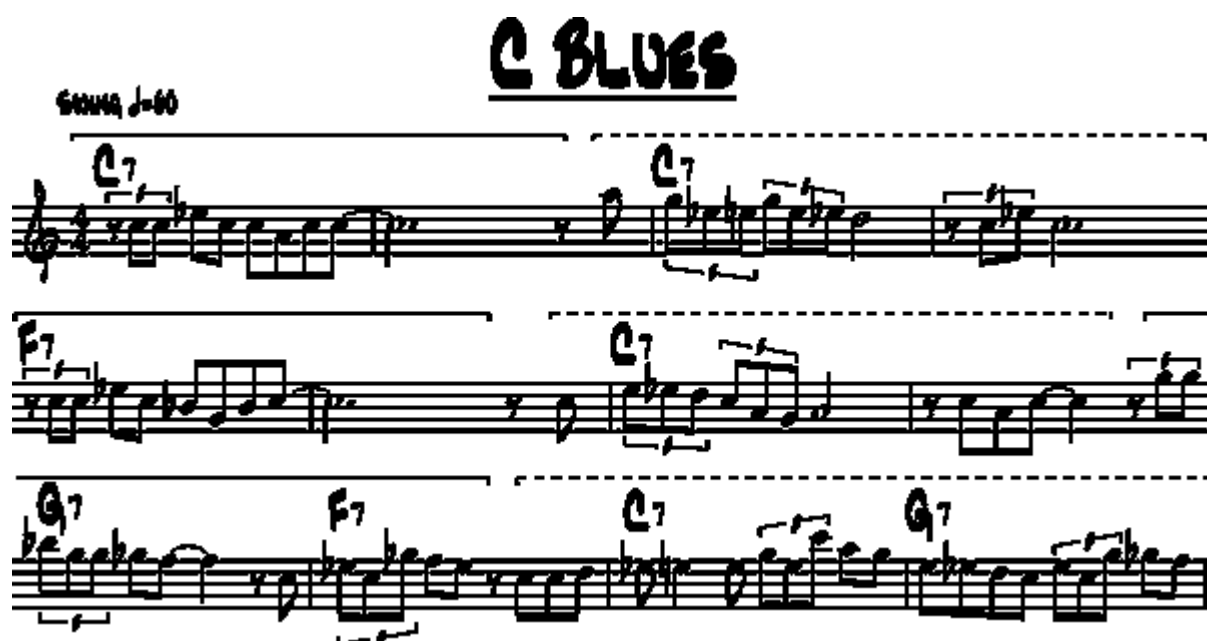
Из двух предыдущих глав становится понятной концепция рассмотрения структуры Блюза, как мажоро-минорной системы, то есть системы в которой одновременно взаимодействуют друг с другом мажорные и минорные ступени тональности, как между мелодией и аккомпанементом, так и внутри мелодических построений. Изначально блюзовые музыканты вполне обходились сочетанием мажорных аккордов в аккомпанементе и минорной пентатоники в мелодии, но несколько позднее появилась ещё одна блюзовая нота — пониженная пятая ступень. Но я бы назвал её несколько иначе — пятая минорная ступень, так как она является ещё одной минорной ступенью, вклинившейся в благополучный мажор, и создавшей трагическое звучание Блюза. Таким образом получился тот самый Блюзовый Лад, который состоит из минорной пентатоники дополненной пятой минорной ступенью — мы будем называть его Минорный Блюзовый Лад. Вследствие того, что с течением времени настроение в блюзах постепенно менялось, появился ещё один лад, который называется Мажорный Блюзовый Лад. Он состоит из мажорной пентатоники дополненной третьей минорной ступенью.



Таким образом образовалась система из двух блюзовых ладов, переключаясь между которыми, возможно выразить различные оттенки из всей палитры настроений, от бесконечной печали до безудержного веселья. Постоянная игра между мажором и минором собственно и есть сущность блюзовой интонации. Однако очень важно не смешивать эти лады между собой, а именно переключаться между ними, правда переключаться возможно как угодно быстро — не воспрещается сыграть целый блюзовый квадрат, то есть куплет, используя только один из ладов, или играть одну двухтактовую фразу на мажорном блюзовом ладе, а другую на минорном, или даже переключаться хоть каждую долю такта, в общем в любых пропорциях.

Настало время поговорить о Блюзовом Квадрате. Каждый куплет в классическом блюзе состоит из трёх поэтических строк. Вторая строка повторяет текст первой, и собственно в первых двух строках освещается суть конфликта текста куплета, а в третьей строке подводится некое резюме или показывается путь разрешения этого конфликта. Вот такой куплет из трёх строчек и называют Блюзовым Квадратом. Однако у него есть ещё одна чрезвычайно важная особенность. В блюзе, как и во множестве других музыкальных жанров, используется так называемая «вопросно-ответная» форма, которую чаще всего можно наблюдать в первую очередь именно в ритуальной музыке у множества народов из различных уголков всего Мира. Обычно выглядит это следующим образом — солист задаёт вопрос, а хор ему отвечает. Если немного порассуждать о таком построении формы, то можно слегка пофилософствовать и предположить, что речь идёт о диалоге Человека и Бога. То есть хор олицетворяет собой именно Бога, а солист Человека. Так вот в блюзе происходит как раз таким образом, только в роли хора выступает музыкальный инструмент отвечающий на каждую поэтическую строку. Итого блюзовый квадрат длится три строки по паре двухтактовых музыкальных фраз в каждой, то есть всего двенадцать тактов.

Классический блюз — это изначально сольное исполнение под аккомпанемент фортепиано или гитары. Выглядит следующим образом — исполнитель поёт первую двухтактовую фразу, например такую: «Чё та в жизни всё так плоха-а-а», причём в аккомпанементе в этот момент звучит тоническая гармония, то есть гармоническое напряжение в состоянии покоя. И тут двухтактовый ответ от имени высших сил, на той же расслабленной тонической гармонии, играет на инструменте что-то типа такого: «Да ты успокойся, чува-а-ак, всё ништяк!». Теперь человек слегка возмущается, и на субдоминантовой гармонии, которая несёт в себе некоторое напряжение, вновь повторяет свои двухтактовые претензии: «Чё та в жизни всё так плоха-а-а», на что в свою очередь вновь получает преспокойнейший ответ на тонической гармонии в следующих двух тактах: «Да ты успокойся, чува-а-ак, не парься!» Наконец нервы человека не выдерживают, и он уже начинает открыто возмущаться в первом такте на доминантовую, самую напряжённую гармонию, однако быстренько вспоминает с кем беседует в этот момент, и несколько сбавляет тон, а то как бы чего не вышло, переходя на субдоминантовую гармонию: «Патаму что родился не с тем цветом кожи...» И здесь он снова получает на позитивной тонической гармонии ответ: «Чува-а-ак, ты - клёвый! И я всё равно тебя люблю-у-у, хоть ты и зануда-а-а», и во второй половине ответа, как бы намекая, что могло бы быть гораздо хуже, включается доминантовая гармония, и молния ударяет прямо в соседнее дерево. Следующие куплеты строятся по такой же формуле.



Более сложные и более простые варианты гармонических сеток блюза на самом деле являются лишь вариациями приведённой выше, и зачастую получились за счёт замены аккордов на родственные, не преобразующие функциональную значимость. А так же из-за введения традиционных гармонических оборотов джаза, которые впрочем практически являются лишь проходящими и второстепенными, так же не меняющими сути, или только совсем немного модернизирующими гармоническую структуру блюзового квадрата.

Начинать осваивать блюзовый язык можно следующим образом. Для начала импровизировать полный блюзовый квадрат используя лишь Минорный Блюзовый Лад. Затем проделать то же самое, но уже с Мажорным Блюзовым Ладом. Далее чередовать двухтактовые фразы на Мажорном и Минорном Блюзовых Ладах. После этого можно попробовать составлять двухтактовые фразы из половинки Мажорной и половинки Минорной. Ну и поэкспериментировать с более частым переключением с Мажора на Минор тоже конечно будет не вредно. Впоследствии можно присоединить ко всему этому концепцию, при которой на тоническую гармонию играет Мажорный Блюзовый Лад, а на субдоминантовую и доминантовую Минорный. А если ещё добавить в мелодию оставшиеся ступени из аккордов аккомпанемента, то получится почти что полнофункциональная блюзовая система, которую до хроматической останется дополнить лишь шестой минорной и второй минорной ступенями.

Глава 40 • Джазовая артикуляция и фразировка

Артикуляция неразрывно связана с ритмом. Артикуляция — это способ исполнения и соединения нот, с помощью различных видов которого, можно выделить или убрать на второй план одну или несколько нот относительно других, подчеркнув таким образом характер ритма. Основные виды артикуляции (то же, что и термин «Штрихи»): Деташе (твёрдая атака звука, от французского *detacher* — отделять), Легато (плавное соединение звуков без участия языка, от итальянского *legato* — связанный), Стаккато (короткий звук с твёрдой атакой и чётким окончанием с помощью языка, от итальянского *staccato* — оторванный, отделённый), Маркато (акцентированная, подчеркнута твёрдая атака звука, от итальянского *marcato* — отмеченный).

Существует очень большая разница между артикуляцией в классической музыке и эстрадно-джазовой. Особенно сильно эти отличия заметны на штрихе Стаккато. По классическим правилам нота отмеченная знаком стаккато (точка над или под нотой) исполняется в два раза короче, то есть восьмая нота становится шестнадцатой, четверть длится как восьмая и так далее, а остальное место написанной длительности занимает пауза. В эстрадно-джазовой музыке длительность ноты исполняемой штрихом стаккато зависит от музыкально-художественного образа произведения и музыкального почерка исполнителя, причём независимо от того над нотой какой длительности указан знак стаккато. То есть восьмые и четвертные ноты отмеченные знаком стаккато практически являются звуками одинаковой продолжительности.

Употребление штриха Легато в эстраде и джазе так же имеет кардинальные различия от использования в классике. В классической музыке соединение последовательности из многих звуков с помощью штриха легато используется очень часто, то есть практически всегда при необходимости связанного исполнения последовательности из нескольких нот. Разумеется, что в классике штрих легато исполняется без участия языка. В эстрадно-джазовой музыке при исполнении фразы в которой все ноты должны звучать слитно, используется мягкая атака при помощи языка, то есть язык расслабленный и круглый, как при произнесении слога «Доо» [Ду] и совсем слегка касается трости саксофона. Таким образом получается, что для слитного соединения большого количества нот в эстрадно-джазовой музыке фактически применяют штрих представляющий из себя нечто среднее между легато и деташе. Как правило легато без участия языка в эстрадно-джазовой музыке используется для соединения не более трёх нот восьмых длительностей, а в подавляющем большинстве случаев стандартной джазовой артикуляции легато соединяются ноты восьмых длительностей попарно, то есть одна лига на две ноты и не более.

Особенности использования штриха легато в эстрадно-джазовой и классической музыке происходит по вполне объяснимым причинам из-за коренных отличий в иерархии выразительных средств в этих видах музыки. Дело в том, что в джазе и в производных от него эстрадных стилях и направлениях главенствующую роль выполняет ритм, что в первую очередь отражается на специфической музыкальной фразировке, насыщенной большим количеством фраз с использованием в своём роде «отбивания» ритма на ноте одной звуковысотности. И напротив, в классической музыке основное значение имеет соотношение между ступенями лада и их взаимоотношения с гармонией, то есть с аккордами, что влечёт за собой большую подвижность звуковысотности мелодической линии. Если в классике в музыкальной фразе объединённой одной общей лигой встречается последовательность из двух нот одинаковой высоты на духовых инструментах вторая нота отделяется от первой мягкой атакой при помощи языка, то есть практически штрихом деташе, что в свою очередь в некоторой степени разрывает лигу, и повторная нота становится вынужденно выделенной, а это далеко не всегда оправданно с точки зрения смысла музыкальной фразы. Так как подобная трудность в классике встречается не так уж и часто, такой недостаток стал стандартным решением проблемы, хоть и не вполне успешным, но зато позволяющим исполнять штрих легато без участия языка. В эстраде и джазе этот допуск может привести к ужасающим последствиям, так как подобная проблема встречается очень часто, то есть почти в каждом произведении, а зачастую и в каждой музыкальной фразе. Решение самое естественное и логичное — для того чтобы в легатной фразе все звуки сохранили своё смысловое значение, все звуки играют с мягкой атакой при помощи языка, что позволяет не только при необходимости выровнять акцентировку всех нот, но так же при помощи различной степени твёрдости атаки расставить логические акценты, чему конечно же в первую очередь способствуют акценты при помощи дыхания.

Разумеется легато без участия языка может использоваться в эстрадно-джазовой музыке для высокоскоростных пассажей, так как в них практически не бывает соседства двух нот одинаковой высоты, но даже в этом случае виртуозные джазовые музыканты успевают вставить атаку языком, что позволяет создавать в такой мелодической линии дополнительные акценты.

Существует специальный способ расстановки акцентов в высокоскоростных пассажах, который разработали и ввели в постоянное употребление саксофонисты стиля бибоп (BeBop). В длинной череде шестнадцатых нот (Double Time Passages) все слабые доли приглушаются с помощью языка, то есть язык в некоторой степени буквально демпфирует трость, касаясь её в области близкой к кончику, что создаёт звук напоминающий субтон (Subtone). При этом на сильные доли язык отходит от трости, освобождает её, за счёт чего получается открытая акцентированная нота. Это можно выразить в последовательности звукоподражательных слогов: «Du-dn-du-dn-du-dn-du-dn». Таким образом в высокоскоростных пассажах удаётся создать ритмическую пульсацию. Разумеется можно использовать этот приём не только для создания ровной пульсации из пар сильных и слабых долей, но и для более сложных видов расстановки акцентов, в которых будут соседствовать две и более приглушённые ноты различной звуковысотности, тогда слоги могут принять например такой вид: «Du-dn-n-du-n-n-du-dn».

В эстрадно-джазовой музыке штрихи чаще всего вообще в нотном тексте не указываются, и исполнителю необходимо самостоятельно выбрать тот или иной вид артикуляции в соответствии со своим вкусом. Однако не стоит считать, что в эстрадно-джазовой музыке полная «свобода» и можно играть «как попало». Существует «стандартная» артикуляция с конкретными и жёсткими правилами, из которых конечно же есть исключения. Зачастую в джазовых нотах композиторы и аранжировщики указывают только нестандартную артикуляцию, выходящую за рамки основных правил, которые мы рассмотрим далее.

1 — Первое и самое главное правило — «все концы обрубать», и «ставим жирные точки». То есть если музыкальная фраза заканчивается короткой нотой — четвертью или восьмой длительностью, то эта нота укорачивается максимально и акцентируется, независимо от того на какую долю приходится, на сильную или на слабую, акцентируется в любом случае. Причём это касается не только фраз после которых есть пауза, но так же и серии фраз и микрофраз, а так же одиночных восьмых и четвертных нот. В большинстве случаев в серии состоящей из четвертных нот каждая нота так же исполняется отрывисто (staccato). В нотном тексте может обозначаться знаком «^» над нотой или в перевёрнутом виде под нотой, а так же точкой «.» над или под нотой. Не стоит забывать, что в эстрадно-джазовых нотах чаще всего штрихи не пишут, и даже если никаких обозначений нет, всё равно все концы фраз играем коротко. Ну и

разумеется окончание звука при помощи языка, то есть короткие ноты «затыкаем» языком, что позволяет произвести резкое окончание звука без ненужного в данном случае постепенного затухания (английское «decay»).



2 — У всех длинных нот, то есть начиная с четверти с точкой и крупнее, всегда в той или иной степени акцентируется начало звука. То есть атака звука как минимум средняя, а иногда требуется даже твёрдая, и в любом случае производится за счёт резкого и мгновенного удара дыханием. Длинные ноты в музыкальной фразе имеют большее значение, чем соседние короткие, дополнительно выделяя их акцентом, мы именно таким образом повышаем контрастность ритма, и соответственно его читаемость и понятность, то есть улучшаем восприятие ритма. Звуковедение зависит от длительности ноты. Если это четверть с точкой или половинная, или половинная с точкой нота, то звук затухает (*diminuendo*). Если нота целая или большей длительности, то один из наиболее часто используемых общепринятых способов её исполнения состоит в следующей последовательности: жёсткая и громкая атака, резкий провал в динамике, постепенное увеличение громкости, постепенное уменьшение громкости (*sforzando*, *subito piano*, *crescendo*, *diminuendo*). Вибрато в таком случае лучше начинать не с самого начала ноты, а с момента, когда начинается увеличиваться громкость (*crescendo*). Разумеется, успеете ли вы произвести все эти действия со звуком, и в какой степени, зависит от темпа произведения. Окончание длинных нот, как правило, производим без помощи языка, что даёт постепенное затухание звука, создавая более естественное звучание. В большинстве случаев длинные ноты исполняются с вибрато. Однако в последовательности из нескольких длинных нот зачастую вибрато используется только на относительно более длинные ноты и ноты заключающие музыкальную фразу.



3 — В серии из трёх и более восьмых нот исполняются без участия языка (*legato*) все сильные доли, а слабые доли отмечаются при помощи языка (*detache*). Если серия восьмых нот начинается с сильной доли, то первая нота исполняется штрихом деташе (*detache*), и в нотном тексте обозначается короткой чертой над или под нотой, а далее следуют соединённые лигами пары слабых и сильных долей. Если серия восьмых нот заканчивается на сильную долю, причём не важно короткой или длинной нотой, то последняя в серии восьмая нота, приходящаяся на слабую долю, исполняется приглушённо, и в нотной записи берётся в скобки.



4 — Большинство музыкальных фраз имеют продолжительность два такта. Кульминация в двухтактовой фразе чаще всего приходится на начало второго такта. К кульминации ведём звук с увеличением громкости (*crescendo*), от кульминации к окончанию фразы громкость уменьшаем (*diminuendo*).



5 — В эстрадно-джазовой музыке разница в громкости сильных и слабых долей гораздо больше чем в классической. Упрощённо можно всё свести к трём уровням громкости. Самые громкие звуки — это акцентированные: длинные ноты, окончания фраз на короткие ноты, а так же «угловые ноты». Угловые ноты — это самые высокие ноты в микрофразе, в которых мелодия меняет направление своего движения с восходящего на нисходящее. Например: во фразе из восьми (или шестнадцати) нот «До, Ми, Ре, До» угловой нотой является Ми. Если угловая нота приходится на сильную долю, то дополнительно акцентировать её не обязательно, потому что она в любом случае выделяется как сильная доля, если же угловая нота попадает на слабую долю, то она выделяется утрированно, то есть даже больше чем соседние сильные доли. Вторые по уровню громкости все сильные доли, кроме входящих в список акцентированных. И самые тихие — слабые доли в серии из трёх и более восьмых нот, кроме тех, на которые попадает акцент, то есть кроме окончания фраз на слабые доли, которые играют громко, и угловых нот, выпадающих на слабую долю, которые так же активно акцентируются. Таким образом получается тот самый «рваный», синкопированный ритм, в котором есть опора на все сильные доли, а слабые доли исполняются тихо или акцентировано громко, в зависимости от фразировки. Причём это происходит не «как попало», а в соответствии с жёсткими и чёткими принципами.



Эти пять правил создают именно то самое «джазовое» звучание как в свинге, так и в стилях с пульсацией ровными восьмыми или даже шестнадцатыми нотами. Однако они являются лишь основой для множества других видов артикуляции, которые впрочем зачастую являются вариациями на описанные выше правила. Ну и как всегда все правила созданы для того чтобы их нарушать, поэтому нередко встречаются частные случаи не подпадающие под представленные здесь пять основных правил джазовой артикуляции и фразировки.

Для начала освоения базовой джазовой артикуляции рекомендую тщательно проработать, то есть разобрать, проанализировать и выучить наизусть все двенадцать упражнений и десять джазовых мелодий из учебника Lenny Niehaus «Basic Jazz Conception for Saxophone Vol.1» (Try Publishing Company — Hollywood, California — U.S.A. — 1966). Затем для закрепления полученных знаний стоит самостоятельно письменно расставить знаки стандартной джазовой артикуляции как минимум в нескольких музыкальных произведениях, воспользовавшись для этого например сборником этюдов Bob Mintzer «15 Easy Jazz Blues Funk Etudes» (Mintzer Music Co. (ASCAP) — 2000). После чего разумеется нужно так же тщательно проработать и этот сборник, воспользовавшись для этого копией нотного текста без расставленных Вами пометок, то есть решая какой вид артикуляции нужно применить практически по

ходу исполнения. Далее необходимо разобрать как можно больше традиционных джазовых тем, применяя на практике полученные навыки использования стандартной джазовой артикуляции, для чего можно использовать например сборники из номерной серии Hal Leonard «Jazz Play-Along» (Hal Leonard Corporation — с 2004 по настоящее время). Следующие примеры можно использовать как базовые ритмические структуры для импровизации, композиции, аранжировки:

TWO-BARS RHYTHMIC PATTERNS

SWING OR STRAIGHT 4/4

FOR IMPROVISATION, COMPOSITION, ARRANGING

The image displays ten musical staves, each containing a two-bar rhythmic pattern. The notation is in 4/4 time, indicated by the '4/4' in the text above. The patterns are written in treble clef. The first staff shows a simple pattern of quarter notes and rests. The second staff introduces eighth notes and beams. The third staff uses eighth notes and rests. The fourth staff features a more complex pattern with eighth notes and a half note. The fifth staff shows a pattern with eighth notes and a half note. The sixth staff uses eighth notes and rests. The seventh staff features a pattern with eighth notes and a half note. The eighth staff shows a pattern with eighth notes and a half note. The ninth staff uses eighth notes and rests. The tenth staff features a pattern with eighth notes and a half note. The patterns are designed for improvisation, composition, and arranging.

The musical score is written for a saxophone. It consists of 12 staves. The first 8 staves contain a melodic line with various notes, rests, and slurs. The last 4 staves contain a harmonic line with chords and accents. The score is written in a single system.











The musical score is written for a saxophone in 4/4 time. It consists of 12 staves. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, with some notes marked with accents (^). The score is written in a single system across 12 staves.

* * *

The musical score consists of 12 staves of music in 4/4 time. The notation includes various jazz articulation and phrasing techniques, such as slurs, accents, and dynamic markings. The first four staves show a melodic line with slurs and accents. The fifth staff introduces a new melodic line with a slur and an accent. The sixth staff continues the melodic line with a slur and an accent. The seventh staff shows a melodic line with a slur and an accent. The eighth staff shows a melodic line with a slur and an accent. The ninth staff shows a melodic line with a slur and an accent. The tenth staff shows a melodic line with a slur and an accent. The eleventh staff shows a melodic line with a slur and an accent. The twelfth staff shows a melodic line with a slur and an accent.



В заключение стоит отметить, что в эстраде и джазе штрих деташи может иметь различную степень твёрдости атаки, которая зависит от музыкально-художественного образа произведения. Причём если в сольной игре часто используется чрезвычайно мягкая атака звука, то при игре в оркестре необходим несколько иной подход для того чтобы звучание артикуляции группы саксофонов, состоящей из пяти исполнителей, было ясное и разборчивое. Корни этого явления подобны принципам работы артикуляции, используемой вокалистами в хоре. Дело в том, что при синхронном исполнении одного и того же текста многими людьми неизбежны мельчайшие ритмические отклонения, которые однако способны сделать артикуляцию настолько «размытой», что слушателю текст песни будет просто невозможно разобрать, и практически превратит звучание хора в бессловесное мычание. Так и со всеми духовыми инструментами в биг-бэнде, недостаточно чёткая и яркая атака звука приводит как минимум к вялому звучанию, а как максимум вообще к неразборчивости ритмического рисунка. Таким образом получается, что особое внимание необходимо уделить синхронности и яркости атаки звука, а так же синхронности и чёткости снятия, так как именно начало и окончание звука имеют главенствующее ритмическое значение. При этом ни в коем случае не стоит злоупотреблять жёсткостью атаки, то есть твёрдая атака звука, при которой используется слог «Та», употребляется только для первой ноты в музыкальных фраззах, а так же для отдельных нот, следующих после пауз. При этом внутри музыкальных фраз используется мягкая атака звука, то есть слог «Да». Для увеличения контрастности, а соответственно и читаемости ритма все виды атаки звука необходимо подчёркивать с помощью дыхания, что производится посредством резких толчкообразных движений верхнего отдела пресса вовнутрь. Эти движения позволяют диафрагме так же совершать толчкообразные движения, что собственно и создаёт акцентированную атаку звука. Далее мышцы пресса продолжают контролировать диафрагму и после громкого яркого начала звука следует гораздо более тихое продолжение, что напоминает классический штрих сфорцандо (*sforzando*). Разумеется затем возможно увеличение или уменьшение громкости, то есть крещендо (*crescendo*), или диминуэндо (*diminuendo*), или их последовательное сочетание. При исполнении крещендо на достаточно длинных нотах не стоит торопиться увеличивать громкость с самого начала звука, так как это так же приводит к уменьшению контрастности ритма. То есть для достижения наилучшего эффекта основное развитие крещендо лучше производить ближе к концу длительности ноты. Это нужно для того, чтобы во время звучания длинной ноты, исполняемой одной группой инструментов, всё же можно было услышать ритмические рисунки которые играют другие инструменты. Снятие звучания так же как и начало бывает мягкое и жёсткое. Мягкое снятие производится без участия языка, то есть только с помощью ослабления и остановки дыхания. Жёсткое снятие звука выполняется при помощи языка, то есть язык работает одновременно как клапан, перекрывающий доступ воздушной струи в мундштук инструмента, а так же как демпфер, то есть механически принудительно подавляет колебания трости саксофона, создавая при этом резкое окончание звука. В сольном исполнительстве жёсткое снятие звука при помощи языка является спецэффектом и используется нечасто. В некоторых биг-бэндах как раз наоборот жёсткое окончание звука используется в большинстве случаев, что позволяет добиться максимально синхронного снятия аккордов группой инструментов, что так же позволяет улучшить контрастность, а соответственно и читаемость ритмических структур. Напоминаю, что речь идёт об оркестре, однако эти правила так же хорошо работают и при сольном исполнительстве, разница лишь в интенсивности применения таких принципов начала, ведения и окончания звуков.

Глава 41 • Украшения и спецэффекты

Украшения и спецэффекты используемые при игре на саксофоне эстрадной и джазовой музыки можно разделить на три категории: различные способы начала, окончания и соединения звуков; мелизмы; звуковые эффекты. Практически все украшения и спецэффекты имеют специальные стандартные обозначения в нотной записи. К сожалению по вине низкого уровня грамотности некоторых музыкантов и художественных руководителей музыкальных коллективов многие обозначения зачастую трактуются по разному, что привносит в практическую организацию работы музыкальных коллективов достаточно серьёзные неудобства и проблемы. Это приводит к затрате лишнего времени на освоение своеобразной «трактовки» нотных обозначений новыми участниками музыкального коллектива, а так же способно создать «незаменимых» в данном коллективе музыкантов, то есть потеря даже одного такого «специально заточенного» инструменталиста способна остановить концертную деятельность всего оркестра и заставить весь коллектив долго и упорно «воспитывать», то есть обучать нестандартным

обозначениям вновь прибывшего музыканта в течении многих репетиций. Существуют специальные таблицы стандартных обозначений украшений и спецэффектов в нотной записи, однако вследствие эволюции они время от времени в некоторой степени теряют свою актуальность. В этой главе приведу сводные данные из нескольких серьёзных авторитетных источников известные мне в настоящее время.

Legato Tongue — «джазовый» вариант штриха «detache», то есть звук начинается мягкой или средней атакой при помощи языка, длительность выдерживается полностью. При исполнении этим штрихом восьмых и более крупных длительностей нот звук саксофона должен слегка затухать, то есть делаем небольшое *diminuendo*, напоминающее звучание джазового контрабаса. Соответствует звукоподражательным слогам: «Doo», «Du», «Doon». Может обозначаться с помощью тире над или под нотой, но так же может быть вообще никак не отмечен, так как является штрихом «по умолчанию» для всех нот внутри музыкальной фразы. Если звуки музыкальной фразы объединены фразировочной лигой, то они исполняются именно штрихом Legato Tongue, то есть все звуки внутри фразировочной лиги артикулируются с помощью мягкой атаки языком.

Heavy Accent — в классической музыке этот штрих называется «*marcato*», то есть подчёркнутая, акцентированная нота. Звук затухает несколько сильнее чем при Legato Tongue, а начинается с жёсткой атаки при помощи языка, резкого и мощного импульса дыхания. Соответствует слогам: «Tah», «Dah». Так же может не обозначаться в нотном тексте, так как постоянно используется для начала фраз. В случае выделенной ноты внутри музыкальной фразы как правило ставится обозначение, за исключением угловых нот.

Staccato — отрывистая короткая нота, окончание которой производится при помощи языка, то есть язык резко останавливает колебания трости. Продолжительность звучания не зависит от написанной ноты, то есть восьмая и четвертная длительности нот звучат одинаково. Как правило исполняется с лёгким акцентом и соответствует слогу «Dit».

Heavy Staccato Accent — отрывистая акцентированная короткая нота, окончание которой так же производится с помощью языка. Продолжительность звучания несколько больше чем у «Staccato», и так же не зависит от написанной ноты, то есть восьмая и четвертная длительности нот звучат одинаково. Является самым распространённым обозначением отрывистых коротких нот в партитурах для Big Band, и соответствует слогу «Dot».

Ghost Note — «мёртвые ноты» или «ноты — призраки». Часто обозначаются головкой ноты в виде буквы «х», так как на струнных музыкальных инструментах исполняются без определённой звуковысотности, однако на духовых инструментах более уместно использовать обозначение при котором нота берётся в скобки, так как высота получаемого звука в любом случае вполне конкретная. Позволяет усилить контрастность ритма, увеличивая разницу между громкостью сильных и слабых долей. Исполняется с помощью резкого ослабления дыхания, то есть нота как бы «проглатывается». На саксофоне можно так же сочетать с приглушением кончика трости лёгким касанием языка. Соответствует слогу «Dn».

Du Wah — «квакушка», так же в нотах для саксофона может называться «Alternate Fingering», то есть альтернативная или «фальшивая» аппликатура. Этот эффект получается при чередовании альтернативной аппликатуры, которая обозначается «крестиком», и стандартной, обозначаемой «ноликом». Наиболее часто используется альтернативная аппликатура для ноты Ля второй октавы, она состоит в том, что к стандартной аппликатуре добавляются ещё и клапаны Фа, Ми и Ре в левой руке. Для альтернативной ноты Соль второй октавы нажимаем всё как для До первой октавы, но с октавным клапаном и без клапана Фа в правой руке. Альтернативная До второй октавы как До первой, но с октавным клапаном. Для ноты Ре второй октавы существует по крайней мере две альтернативные аппликатуры: стандартная с добавлением открытого клапана Ре третьей октавы, а так же просто как стандартная Ре третьей октавы, но без октавного клапана. Это самые распространённые ноты для которых используется альтернативная аппликатура, остальные строятся по таким же принципам. Ноты исполненные альтернативной аппликатурой звучат несколько более приглушённо и более тёмным звуком. Из-за контраста между громкостью, а так же тембром соседних «закрытых» и «открытых» нот собственно и получается своеобразный «квакающий» эффект. Может использоваться как с атакой при

помощи языка на каждую ноту, так и без неё. Соответственно напоминает звучание слогов: «Du Wah» или «Du Dah».



Скоор — короткий «подъезд» к ноте, который исполняется на саксофоне с помощью дыхания. Извлекаем звук с приоткрытой челюстью чуть раньше написанной ноты, а затем плавно закрываем челюсть, точно попадая в написанную ритмическую долю и звуковысотность.

Short Fall — короткий «сброс» — представляет из себя резкое понижение звука, используется с нотами четвертных длительностей и короче. На саксофоне производится при помощи открывания челюсти и ослабления дыхания. Заканчивается на неопределённой высоте.

Long Fall — длинный «сброс» — постепенное плавное понижение высоты звука, затихающее по мере понижения, обычно используется с нотами четвертных длительностей и длиннее. В зависимости от темпа может использоваться диатонический или хроматический длинный сброс, а так же возможна их комбинация. Длинный сброс так же должен заканчиваться на неопределённой высоте звука. Существует «правило двух половин», согласно которому первую половину написанной длительности ноты мы выдерживаем, и только затем во второй половине начинаем длинный сброс.

Drop Into a Note — тоже своеобразный короткий сброс, но только не от ноты, а по направлению к ней, соответственно исполняется как правило за счёт длительности предыдущей паузы. За половину доли до ноты отмеченной знаком «Drop Into a Note» начинаем сброс с ноты находящейся от терции до октавы выше, и точно акцентировано вовремя приходим в целевую ноту.

Doit — быстрый восходящий хроматический взлёт вверх от ноты, громкость которого затухает по мере повышения звука. Заканчивается на неопределённой высоте.

Bend — своеобразный способ разделить две ноты одинаковой звуковысотности, который так же производится на саксофоне только с помощью управления дыханием посредством движений нижней челюсти. Исполняется за счёт длительности предыдущей ноты, то есть за половину доли до ноты отмеченной знаком «Bend» приоткрываем челюсть, понижая звук примерно на тон, затем плавно закрываем челюсть, точно попадая в написанную ритмическую долю и звуковысотность ноты со знаком «Bend».

The Squeeze — длинный «подъезд» к ноте, начинающийся с конкретной или неопределённой ноты. Неопределённая нота при этом обозначается нотной головкой в виде буквы «х». В зависимости от темпа может использоваться диатонический или хроматический «The Squeeze», а так же возможна их комбинация. Основное внимание стоит обращать на точное исполнение ритма начальной и конечной ноты. The Squeeze может использоваться в сочетании с идущим перед ним Long Fall.

Glissando — быстрое плавное соединение нот с помощью повышения или понижения звука. В зависимости от темпа может использоваться как диатоническое, так и хроматическое «Glissando», а так же возможна их комбинация. Как правило исполняется за счёт половины последней доли предыдущей ноты.

Legato — максимально связанное соединение звуков без помощи языка — штрих очень распространённый в академической музыке, который достаточно активно используется в эстраде и джазе,

однако как правило применяется для создания большего контраста с акцентированными нотами, для исполнения высокоскоростных пассажей и мелизмов.

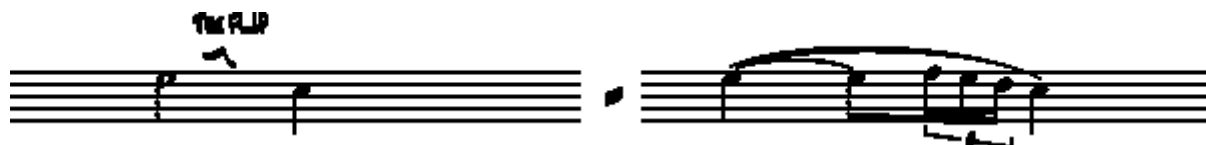


The Shake — специфическая «блюзовая» трель, которая представляет из себя чередование основного тона со вспомогательным, который расположен на малую терцию выше.

Wide Shake — то же что и «The Shake», но шире по диапазону и медленнее по скорости, то есть медленное и широкое «дрожание». Обычно к концу звучания несколько ускоряется. На саксофоне удобнее исполнять «Wide Shake» между основным и вспомогательным звуком которого интервал квинта. На трубе и тромбоне так же может использоваться шириной в октаву.



The Flip — способ соединения нот, напоминающий глиссандо, однако при исполнении The Flip звук сначала повышается до ступени лада находящейся чуть выше исходной, и только потом следует сброс к расположенной ниже ступени. Чаще всего встречается при соединении звуков находящихся на расстоянии терции.



При игре всех видов «подъездов», «сбросов», глиссандо необходимо особое внимание уделить точности исполнения ритма. При игре в оркестре так же чрезвычайно важна синхронность между исполняющими эти украшения инструментами, для этого нужно в первую очередь слушать лидера и следовать вместе с ним. Нужно не только чётко вовремя приходить в нужные целевые ноты, но и начинать, и заканчивать «подъезды», «сбросы» и глиссандо вместе и одновременно. Если в нотах нет ясности где должны быть начало и конец «сброса», нужно проставить в партитуре и партиях пометки, которые будут однозначны и понятны, то есть прямо цифрой подписать номер доли на которой начинается сброс, и цифрой с минусом обозначить номер доли на которую должно произойти снятие звучания.



Мелизмы (от древнегреческого *мѣлюма* (melisma) — песня, мелодия) — мелодические украшения, орнаменты, не изменяющие темп и ритм музыкальной фразы. При исполнении мелодии как с мелизмами, так и без них, основной смысл музыкальных фраз должен оставаться прежним. То есть в

первую очередь должна сохраняться расстановка логических акцентов, а так же соответствие основных нот сильным и слабым долям такта.

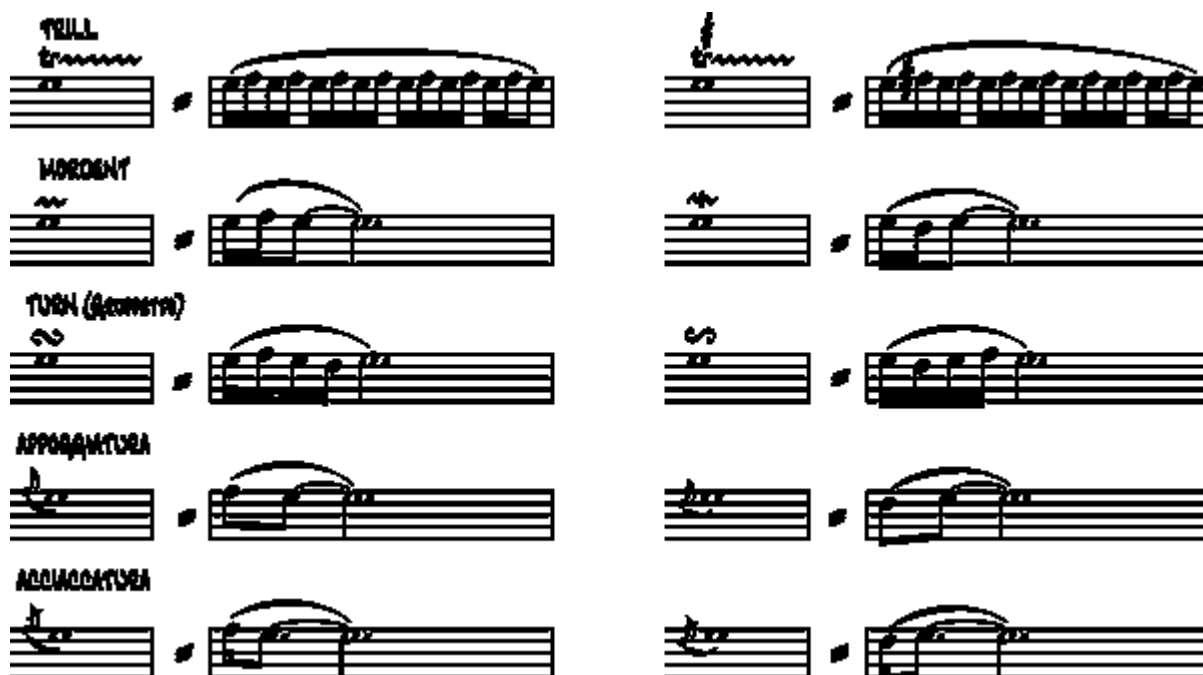
Trill — быстрое чередование основного тона со вспомогательным, который как правило является следующей ступенью находящейся выше основного тона, согласно диатоническому ладу, соответствующему тональности музыкального произведения. В большинстве случаев исполняется шестнадцатыми длительностями нот, то есть фактически трель является знаком сокращения нотного письма, который при этом сообщает, что это чередование нот является украшением. Для обозначения хроматической вспомогательной ступени, то есть не входящей в гамму соответствующую тональности произведения, указывают знаки альтерации над символом трели.

Mordent — можно сказать маленький кусочек трели, то есть буквально одно звено, при котором исполняется основной тон, затем делаем шаг на ступень выше, и затем возвращаемся на исходный основной тон, то есть фактически мордент представляет из себя верхнее опевание. «Перечёркнутый мордент» отличается от простого мордента тем, что мелодическое движение производится не вверх, а вниз, то есть получается нижнее опевание. Оба вида мордента могут использоваться со знаками альтерации.

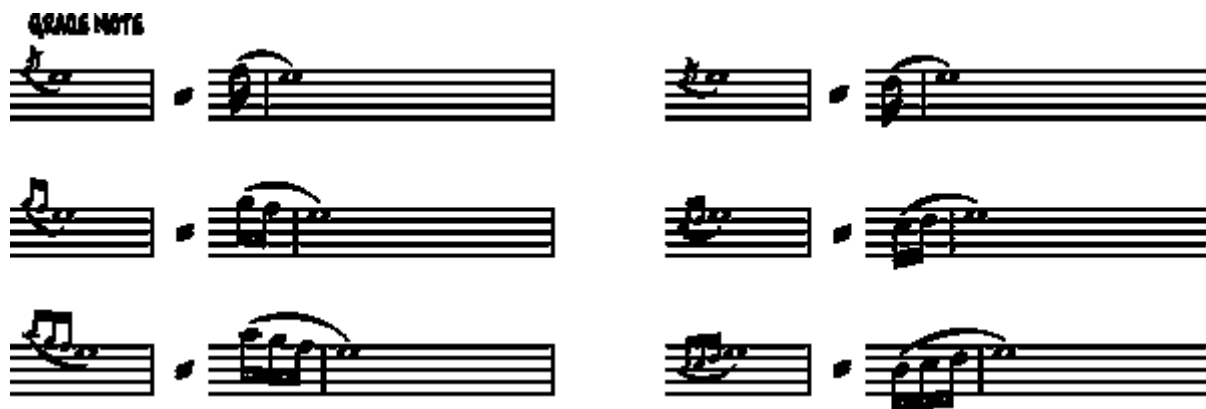
Turn (Gruppetto) — сочетание верхнего и нижнего мордента, то есть опевание по схеме: основной тон, ступень вверх, основной тон, ступень вниз, основной тон. Встречается так же и в зеркальном отображении, то есть сначала опевание вниз, а затем вверх.

Appoggiatura — «долгий» или «длинный» форшлаг, среди мелизмов является исключением из правила, так как вспомогательная нота исполняется за счёт основной, то есть аподжатура фактически является неотъемлемой частью мелодического строения музыкальной фразы. При этом не стоит забывать, что логический акцент должен приходить на основную ноту, а не на форшлаг. Бывает нисходящий и восходящий. Встречается в академической музыке, и как правило сопровождается сноской, содержащей расшифровку фактического исполнения.

Acciaccatura — «короткий» форшлаг, который так же является исключением среди мелизмов, так как в некоторых случаях форшлаг может исполняться за счёт основной ноты, но об этом обязательно ставится специальное указание в нотном тексте. Если же никаких сносок нет, то ачакатура исполняется за счёт предыдущей ноты или паузы. Встречается как в восходящем, так и в нисходящем виде.



Grace Note — украшающие ноты, которые предшествуют основному звуку и всегда исполняются за счёт предыдущей ноты или паузы. Фактически то же самое что и кроткий форшлаг, но может использоваться одна или несколько затаковых украшающих нот в восходящем или нисходящем движении. В эстраде и джазе наиболее часто встречается короткий восходящий форшлаг.



Vibrato — на саксофоне является периодичным перманентным изменением звука сразу по трём взаимосвязанным параметрам: звуковысотность, громкость, тембр. Колебание звуковысотности может доходить до четверти тона вниз и вверх, при этом наибольшая громкость и самый яркий тембр звучат в верхней половине вибрато, а в нижней звук становится тише и несколько приглушённое. Частота и амплитуда вибрато напрямую связаны с темпом и ритмической пульсацией музыкального произведения. При этом стоит особое внимание уделить изучению всевозможных видов характера вибрато свойственных различным эпохам истории эстрадной и джазовой музыки. Для этого необходимо во время прослушивания множества музыкальных записей сконцентрировать внимание на вибрато и проанализировать индивидуальные почерки отдельных знаменитых музыкантов и биг-бэндов. Грамотное применение приёма вибрато чрезвычайно важно для адекватности игры и в оркестре, и в сольном исполнительстве. В эстрадно-джазовой музыке вибрато на саксофоне контролируется при помощи жевательных движений нижней челюстью.

Subtone — приглушённое звучание саксофона напоминающее шёпот. При игре субтоном нижняя губа в расслабленном состоянии лежит на кончике трости и глушит некоторые частоты, что как раз и даёт такой характерный тембр, который в основном используется для всякого рода лиричных музыкально-художественных образов. Особенно часто субтон можно услышать в медленных стилях джазовой музыки: Jazz Ballad, Bossa Nova, Slow Swing.

The Growl — общее название для группы «рычащих» тембральных эффектов, принцип которых основан на перманентно прерывающемся потоке воздуха подаваемого в мундштук саксофона. Различные виды гроула могут исполняться с помощью голосовых связок, нёбного язычка, языка и даже гортани. Наиболее востребован эффект с помощью голосовых связок, так как он имеет не только различные по характеру варианты звучания, которые зависят от высоты исполняемой голосом ноты, но и чрезвычайно гибок в управлении, то есть возможно «прорычать», «провизжать» или «прохрипеть» целиком всё музыкальное произведение, или чуть «рыкнуть» буквально на одной ноте, или даже только в её начале, то есть подчеркнуть акцентированную атаку звука с помощью гроула.

Split Tone — разделение или даже лучше «расщепление» звука. При этом может звучать несколько гармоник из которых наиболее ярко выражен верхний тон, а остальные значительно тише и воспринимаются как дополнительные составляющие тембра верхней основной ноты. Исполняется при помощи специфического направления и скорости струи потока воздуха воздействующей на трость саксофона, а так же с использованием специальных аппликатур.

Multiphonics — многозвучия. Специальные аппликатуры позволяют с помощью дыхания получать на саксофоне несколько одновременно звучащих нот. Принцип подобен Split Tone, однако в результате

получаем отдельно звучащие гармоника примерно одинаковой громкости, которые образуют полноценный аккорд. При этом так же лучше всех слышна верхняя нота, которая является мелодической. Так как природа этого эффекта происходит из натурального обертонового звукоряда, аккорды получаются в широком расположении и в большинстве случаев кроме основного тона звучат надстройки аккорда.

Lay Back — ритмический спецэффект относящийся к аранжировке и музыкальному времени, при котором духовые инструменты биг-бэнда намеренно отстают от ритм-секции на небольшую определённую длительность, которую задаёт лидер. Если проделать такой эксперимент: при быстрой ходьбе резко отклонить корпус тела назад, то ощущения полученные при этом как раз и можно описать словосочетанием «Lay Back», что в переводе с английского означает «ложиться на спину, откидываться». Если фраза исполняется только группой саксофонов, то задержкой управляет первый альт-саксофонист. В группе тромбонов такую роль исполняет первый тромбонист. А в группе труб руководит музыкант исполняющий партию первой трубы, причём ему же принадлежит главенствующая роль в tutti, то есть если фразу исполняют все духовые инструменты оркестра. Как правило этот эффект используется для исполнения отдельных фраз в музыкальном произведении, и создаёт ощущение своеобразного «зависания», торможения и даже замедления, при этом реальный темп музыкального произведения остаётся прежним. В партитуре и партиях обозначается текстовой пометкой «Lay Back».

Глава 42 • «Весёлые гаммы» или Арпеджио

Арпеджио — от итальянского слова *arpeggio*, происходящего от *arpeggiare* — играть на арфе. При арпеджио звуки аккорда исполняются не одновременно, а последовательно в установленном закономерном порядке. По принципу арпеджио можно играть не только аккорды, но и любые лады, выстраивая их ступени по определённой формуле. Различные виды арпеджио представляют из себя прекрасный материал для построения элементов мелодического языка. Фактически все виды арпеджио ладов являются секвенциями, состоящими из относительно небольших звеньев, причём многие из них являются цепочками опеваний, что так же позволяет им содержать музыкальную мысль.

Для получения достаточно крепкой технической базы исполнения различных видов арпеджированных ладов достаточно отработать только двенадцать натуральных мажорных гамм, так как они сами по себе уже содержат аппликатурные комбинации семи основных диатонических ладов (Ионийский, Дорийский, Фригийский, Лидийский, Миксолидийский, Эолийский, Локрийский). После освоения двенадцати натуральных мажорных гамм не составит особых трудностей дополнить их основными симметричными ладами, то есть тремя видами Уменьшенного лада, и двумя видами Увеличенного лада. Исполнение каждого вида арпеджио нужно постепенно отрабатывать до полного автоматизма, то есть до такого состояния, чтобы не задумываясь «пальцы сами играли» любой вид арпеджио от любой из ступеней в двенадцати мажорных тональностях. Не торопитесь! Приступайте к изучению следующего вида арпеджио только после того, как довели предыдущее до автоматического состояния во всех двенадцати тональностях.

Для начала сыграем двенадцать натуральных мажорных гамм в восходящем и нисходящем виде до девятой ступени включительно по следующей схеме:



Теперь будем исполнять двенадцать натуральных мажорных гамм в восходящем и нисходящем виде по всему рабочему диапазону саксофона от самой нижней ступени до самой верхней и спустимся обратно, причём начинать будем не с первой ступени, а с самой нижней ноты, находящейся в нижнем регистре саксофона. Гамму До мажор начнём внизу с седьмой ступени, то есть с ноты Си малой октавы, а

наверху ограничимся Фа третьей октавы, то есть четвёртой ступенью. Соответственно гамму Фа мажор начнём с четвёртой ступени, то есть с ноты Си-бемоль малой октавы, а наверху дойдём до первой ступени, то есть до ноты Фа третьей октавы. Си-бемоль мажор получится исполнить от первой ступени в две с половиной октавы, то есть начнём с ноты Си-бемоль малой октавы и поднимемся до Фа третьей октавы. И так далее все двенадцать натуральных мажорных гамм.



По всему рабочему диапазону от каждой ступени натуральных мажорных гамм сыграем в одну октаву вверх и вниз семь ладов: Ионийский, Дорийский, Фригийский, Лидийский, Миксолидийский, Эолийский, Локрийский. Здесь и далее во всех двенадцати тональностях.



Аналогично предыдущему арпеджио, но теперь сначала в нисходящем виде, а затем в восходящем.



Арпеджио «Спуститься, Вернуться». Что это обозначает? Это значит что по очереди от каждой ступени гаммы мы будем спускаться на соседнюю ступень расположенную чуть ниже и затем возвращаться на исходную, далее то же самое от следующей ступени. То есть играть так: первая ступень, ступень чуть ниже, первая ступень; вторая ступень, ступень чуть ниже, вторая ступень; третья ступень, спустились, вернулись и так далее. Затем вниз в обратном порядке, например так: первая ступень, ступень чуть ниже, первая ступень; седьмая ступень, ступень чуть ниже, седьмая ступень; шестая ступень, спустились, вернулись и так далее, таким образом играть по всему доступному диапазону все двенадцать натуральных мажорных гамм.



Теперь сыграем арпеджио, которое называется «гамма терциями». По очереди от каждой ступени гаммы мы будем строить терцию, то есть играть так: первая ступень, вверх терция (через одну ступень вверх), вторая ступень, вверх терция, третья ступень, вверх терция и так далее, затем вниз в обратном порядке: первая ступень, вниз терция (через одну ступень), седьмая ступень, вниз терция, шестая ступень, вниз терция и так далее, таким образом стоит сыграть по всему доступному диапазону.



Гамма трезвучиями. От каждой ступени гаммы строим трезвучие, то есть терция и терция от этой терции (два раза через одну).



Трезвучиями с вводными тонами. То есть перед каждым трезвучием идёт вводная нота, находящаяся на малую секунду ниже первой ступени трезвучия.



Гамма септаккордами. От каждой ступени гаммы строим септаккорд, то есть терция, терция от этой терции и ещё одна терция (три раза через одну).



Септаккордами с вводными тонами. То есть перед каждым септаккордом исполняется вводная нота, находящаяся на малую секунду ниже первой ступени септаккорда.



Арпеджио «Два шага вверх, скачок назад», которое так же имеет название «1231». От каждой ступени гаммы два шага по соседним ступеням вверх и возвращаемся на исходную ступень, делая скачок вниз на терцию (через одну ступень).



Арпеджио «Скачок вверх, два шага назад» или «1321». От каждой ступени гаммы один скачок на терцию вверх (через одну ступень) и два шага по соседним ступеням вниз до исходной ступени.



Арпеджио «восходящие трезвучия дополненные второй ступенью» или «1235». От каждой ступени гаммы два шага по соседним ступеням вверх, затем терция вверх.



Арпеджио «нисходящие трезвучия дополненные второй ступенью» или «5321». От каждой ступени гаммы терция вниз, затем два шага по соседним ступеням вниз.



Встречные терции. Одна терция играется в восходящем виде, затем делаем шаг на ступень выше и от неё строим терцию вниз, затем снова шаг вверх, и от этой ступени терцию вверх, следующая терция нисходящая, после восходящая, нисходящая, восходящая и так далее. Затем всё в обратном порядке.



Встречные трезвучия или арпеджио «трезвучиями по-хитрому». Строим трезвучие вверх, затем от верхней ноты трезвучия делаем один шаг вверх на одну ступень выше и от этой ступени строим трезвучие вниз, затем снова делаем шаг вверх и уже от этой ступени строим трезвучие вверх. Итого получается вариант арпеджио трезвучиями в котором чередуется движение трезвучий вверх и вниз.



Встречные септаккорды. Принцип точно такой же как в арпеджио «встречные трезвучия», но только теперь вместо трезвучий строим септаккорды.



Гамма квартами. Принцип точно такой же как и с терциями, только теперь от каждой ступени будем строить кварту (через две ступени).



Встречные кварты. Одна кварта играется в восходящем виде, затем делаем шаг на ступень выше и от неё строим кварта вниз, затем снова шаг вверх, и от этой ступени кварта вверх, следующая кварта нисходящая, после восходящая, нисходящая, восходящая и так далее. Затем всё в обратном порядке.



Трезвучиями квартового строения.



Встречными трезвучиями квартового строения.



Квинты.



Встречные квинты.



Сексты.



Встречные сексты.



Септимы.



Встречные септимы.



Октавы.



Встречные октавы.



Теперь примемся за освоение арпеджио септаккордов. Необходимо отработать все виды арпеджио для всех пяти основных видов септаккордов, то есть мажорного (Maj), доминантового (7), минорного (m7), полууменьшенного (m7(b5)), уменьшенного (dim7), а также для 7sus4. Для начала возьмём

доминантсептаккорд, как наиболее распространённый из всех видов септаккордов, и выучим во всех двенадцати тональностях четыре вида обращения.



Теперь сыграем септаккорд в развёрнутом виде по всему рабочему диапазону саксофона.



Арпеджио «Спуститься, Вернуться». Принцип тот же как и с ладами, но только по ступеням септаккорда.



Арпеджио квинтами (через одну ступень):



Ломаное арпеджио, фактически представляет из себя цепочку из обращений септаккорда.



Встречное ломаное арпеджио. Одно обращение играем в восходящем виде, следующее в нисходящем, снова восходящее, затем нисходящее, вверх, вниз и так далее по всему рабочему диапазону саксофона.



Четыре вида обращений септаккорда в широком расположении в восходящем и нисходящем виде.



Напоминаю, что кроме двенадцати Натуральных Мажорных гамм и двенадцати Доминантсептаккордов все эти виды арпеджио нужно так же отработать и с тремя видами Уменьшенного лада, и двумя видами Увеличенного лада, а также всеми остальными видами септаккордов во всех

двенадцати тональностях. При желании возможно придумать ещё некоторый набор личных формул построения мелодических ходов, которые так же способны принести немало приятно и полезно проведённого времени.

Глава 43 • Мажоро-минорная структуризация ладов

Если принять за точки отсчёта Натуральный Мажор и Натуральный минор, повышенные ступени за мажорные, а пониженные за минорные, то можно получить таблицу отображающую мажоро-минорную структуризацию диатонических и симметричных ладов. Образно примем Мажор за «весело», а Минор за «грустно». Повышая или понижая ступени мы будем получать различные оттенки «настроения».

Натуральный Мажор полностью совпадает Ионийским ладом (Иония (от древнегреческого ἰωνία, лат. Ionia); область на западном побережье Малой Азии у Эгейского моря) и соответствует Мажорному септаккорду. Если в Натуральном Мажоре понизить седьмую ступень, то есть сделать её минорной, лад станет немного «грустнее» чем Натуральный Мажор, и будет называется Миксолидийский лад (от греческого миха — смешиваемый и Lydia, Λυδία — государство Лидия, территория которого занимала центральный район западной части Малой Азии), этот лад так же имеет название Миксолидийский мажор и соответствует Доминантсептаккорду, который так же отличается от Мажорного септаккорда пониженной седьмой ступенью.

Ионийский лад (Натуральный Мажор):



Миксолидийский лад:



Натуральный Минор полностью совпадает с Эолийским ладом (Эолийцы (от древнегреческого Αἰολεῖς) — одно из основных древнегреческих племён. Получили название от легендарного героя Эола, бывшего согласно греческой мифологии одним из сыновей Эллина и считавшегося родоначальником племени). Если в Натуральном Миноре повысить шестую ступень, то есть сделать её мажорной, то мы получим лад немного «веселее» чем Натуральный Минор, с настроением, которое можно охарактеризовать как «светлая грусть». Он именуется Дорийский лад (Дорийцы (от древне-греческого Δωριεῖς (Dorians)) являлись одним из основных древнегреческих племён), этот лад так же имеет название Дорийский минор. Эолийский и Дорийский лады соответствуют минорному септаккорду.

Эолийский лад (Натуральный Минор):



Дорийский лад:



Таким образом существует лад веселее, чем Натуральный Мажор, с настроением «дурашливого веселья». Для этого повысим четвёртую ступень и результатом будет Лидийский лад (Лидийцы (от греческого *Λυδία* — Lydia), или меоны — исчезнувший народ, говоривший на лидийском языке лувийской подгруппы анатолийской группы (или ветви) индоевропейских языков). Лидийский лад соответствует мажорному септаккорду.

Лидийский лад:



А так же лад грустнее Натурального минора, с «мрачноватым» настроением. Относительно Натурального Минора будет понижена вторая ступень. Фригийский лад (от греческого *Φρυγία* (Phrygia) — внутренняя историческая область на западе Малой Азии и могущественное царство, являвшееся первой из известных грекам «паназийских» держав). Фригийский лад соответствует минорному септаккорду.

Фригийский лад:



Настроение «мрачной безысходности». В этом ладе относительно Натурального Минора будут понижены вторая, а так же пятая ступени. Локрийский лад (Локрида — (греч. *Lokris*) в древности область Центральной Греции, населённая племенами локров). Локрийский лад считается условно-

диатоническим, так как имеет в своём основании уменьшённое трезвучие и соответствует полууменьшённому септаккорду.

Локрийский лад:



«Вселенская скорбь под воздействием тяжёлых психотропных веществ». Этот восьмиступенный лад относится к так называемым симметричным ладам и имеет несколько имён: «Гамма Римского-Корсакова», «Гамма Тон-Полутон», «Тритоновый лад», мы же будем называть его «Уменьшенный лад» — этот лад состоит из чередующихся ступеней двух соседних уменьшённых септаккордов. Интервалы между ступенями Уменьшенного лада постоянно чередуются: тон, полутон, тон, полутон, тон, полутон, тон, полутон. Уменьшенный лад соответствует уменьшённому септаккорду.

Уменьшенный лад:



Но всё не так ужасно как может показаться на первый взгляд, и существует лад гораздо веселее самого весёлого, практически сказочно-волшебный. Этот шестиступенный симметричный лад называется «Увеличенный», а так же его называют «Целотонный», так как между всеми его ступенями интервал в один тон. Увеличенный лад состоит из чередующихся ступеней двух увеличенных трезвучий находящихся на расстоянии одного тона. Если сравнить его с Натуральным мажором, то получится что четвёртая, пятая и шестая ступени повышены, а седьмая при повышении совпала с первой и исчезла. Увеличенному ладу соответствует увеличенное трезвучие.

Увеличенный лад:



Таким образом мы получили данные для таблицы отображающей мажоро-минорную структуризацию диатонических и симметричных ладов, в которой настроение постепенно меняется от позитива до негатива, что обусловлено количеством мажорных и минорных ступеней присутствующих в ладе:

MAJOR

AUGMENTED MODE

1 2 3 4 5 6 1

LYDIAN MODE

1 2 3 4 5 6 7 1

IONIAN MODE (NATURAL MAJOR SCALE)

1 2 3 4 5 6 7 1

MIXOLYDIAN MODE

1 2 3 4 5 6 b7 1

DORIAN MODE

1 2 b3 4 5 6 b7 1

AEOLIAN MODE (NATURAL MINOR SCALE)

1 2 b3 4 5 b6 b7 1

PHRYGIAN MODE

1 b2 b3 4 5 b6 b7 1

LOCRIAN MODE

1 b2 b3 4 b5 b6 b7 1

MINOR

DIMINISHED SCALE

1 b2 b3 b4 b5 b6 b7 b8 1

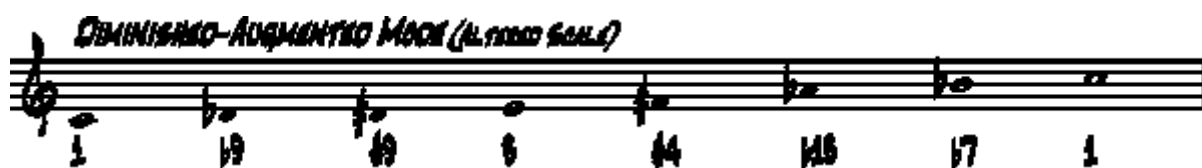
Следуя этому принципу можно построить ещё некоторое количество диатонических и условно-диатонических ладов, которые могут быть симбиозом различных натуральных ладов или являться самостоятельными ладовыми построениями. Приведу для примера «Миксолидийско-Лидийский» лад, вобравший в своё строение седьмую минорную ступень Миксолидийского лада и четвёртую повышенную ступень Лидийского. Одна повышенная ступень уравнивается одной пониженной и по уровню «мажоро-минорности» этот лад примерно равняется Натуральному мажору, если конечно не учитывать неравнозначность ступеней в структуре лада, но в любом случае он имеет свою неповторимую эмоциональную окраску. Этот лад соответствует аккорду C13(#11).

Миксолидийско-Лидийский лад:



«Уменьшённо-Увеличенный» лад, который так же называют «Альтерированным» ладом, складывается из двух половинок. Нижняя половина состоит из нот Уменьшенного лада, а верхняя из Увеличенного. В джазовой музыке встречается аккорд C7(b9,#11,b13), которому собственно и соответствует Альтерированный лад.

Уменьшённо-Увеличенный лад (Альтерированный лад):



Существует ещё множество всяческих ладов, которые имеют самые разнообразные настроения и окраски, достигнутые повышением или понижением ступеней. Некоторые лады под различными названиями встречаются в далёких друг от друга уголках света у разных народов. Например «Цыганский» лад так же называют словом имеющим собирательный образ «Восточный» лад, а в академической терминологии этот лад именуют «дважды гармонический мажор». Причём он так же очень близок по своему составу к другому ладу, который называют «Арабский», «Испанский», «Еврейский», и отличается от Цыганского лада седьмой пониженной ступенью.

Цыганский лад:



Кроме семиступенных ладов европейского происхождения существуют и куда более древние лады, устройство которых так же можно описать с помощью повышенных и пониженных ступеней. Однако эти лады имеют совершенно другую структуру, так как имеют не одну тонику, а два равноценных устойчивых тона. Минорная Пентатоника — традиционное название древнейшего лада встречающегося

по всей Земле и по сей день. Однако здесь в терминологии образовалась небольшая путаница, дело в том что в этом ладе не пять звуков (греческое penta - пять), а шесть, так как верхний звук имеет совершенно отличное значение от нижнего, то есть является не первой ступенью в более высокой октаве, а шестой ступенью в ладе, то есть второстепенной ступенью относительно второго устойчивого тона. Но так как мы пользуемся европейской терминологией, то и обозначения ступеней будут соответствующие.

Минорная Пентатоника:



Вторым древнейшим ладом является Мажорная Пентатоника, которая не менее распространена и популярна у различных народов мира на протяжении многих тысячелетий. В этом ладе так же шесть звуков из которых два являются относительно устойчивыми тонами.

Мажорная Пентатоника:



В самом начале двадцатого века блюзовые музыканты добавили к Минорной Пентатонике ещё одну ноту — пятую пониженную ступень, и появился Минорный Блюзовый Лад, который чрезвычайно распространён в современной музыке в самых различных стилях и направлениях.

Минорный Блюзовый лад:



Немного позднее так же появился и Мажорный Блюзовый Лад, который чаще всего используется в паре с Минорным Блюзовым ладом и они образуют Мажоро-Минорную Блюзовую Систему. Которая способна отразить целый спектр настроений в музыкально-художественных образах современности.

Мажорный Блюзовый лад:



Начинать изучать лады стоит с Натурального Мажора, так как именно ступени Натурального Мажорного лада являются «точкой отсчёта», то есть все остальные лады можно построить зная какие ступени нужно повысить или понизить относительно Натурального Мажора. К тому же хорошее знание этого лада не только будет способствовать при чтении нотного текста с листа, но и так же очень поможет при подборе мелодий на слух, так как большое количество популярных песен основано на Натуральном Мажоре.

Натуральный Мажор:



И конечно же после этого сразу стоит приступить к постепенному освоению трёх видов Минора: Натурального, Гармонического и Мелодического, так как в миноре написано подавляющее большинство популярных песен в европейской музыкальной культуре. Практически в одном произведении встречаются все три вида минора, так как использование того или иного лада связано с аккордами в гармонической последовательности и с направлением движения мелодии. Как правило тонической и субдоминантовой гармоническим функциям соответствует Натуральный Минор. Восходящему и нисходящему движению мелодии на функцию доминанты, а так же при опевании тоники лада, соответствует Гармонический Минор. По правилам классической гармонии Мелодический Минор может соответствовать как тонике, так и доминанте, но только в восходящем движении мелодии.

Натуральный Минор, Гармонический Минор, Мелодический Минор:



Итого для самого начала достаточно освоить Натуральный Мажор и три вида Минора — это позволит достаточно успешно справляться с популярными песенками написанными по правилам классической гармонии. Далее стоит приступить к Минорному и Мажорному Блюзовым Ладам, что в свою очередь приоткроет доступ к большому количеству музыкальных стилей и направлений связанных родством с блюзом. И вот только тогда наступит пора ко всему этому добавить знание девяти основных видов ладов, необходимых для исполнения традиционной джазовой импровизации: Ионийский,

Миксолидийский, Дорийский, Локрийский и Уменьшенный. В дальнейшем для построения более логичных мелодических линий нужно будет освоить Лидийский и Фригийский, а так же постепенно добавлять наиболее понравившиеся лады, которые можно применять в тех или иных музыкальных ситуациях. Наличие дополнительного оттенка на палитре импровизатора никогда не мешает. И не стоит забывать, что непривычное и даже дикое по звучанию сейчас, вполне может стать близким и понятным в дальнейшем, но только при условии что Вы сами будете стремиться к познанию. И конечно же само собой разумеется, что всеми этими ладами необходимо владеть во всех двенадцати тональностях.

Глава 44 • Соответствие аккордов и ладов

Одна из основных концепций импровизации в традиционном джазе состоит в том, что каждый новый аккорд или гармоническая последовательность из нескольких аккордов рассматриваются как новая тональность, которой соответствует лад или группа соответствующих ладов.

В стандартных гармонических последовательностях существуют правила соответствия ладов и аккордов. Например в самой главной гармонической последовательности джаза IIm7/V7/IMaj , называемой в обиходе для краткости «два пять один», субдоминанте второй ступени соответствует Дорийский лад, доминанте пятой ступени соответствует Миксолидийский лад, а тоническому аккорду первой ступени соответствует Ионийский лад. Собственно ноты входящие в состав всех трёх ладов используемых в этой гармонической последовательности полностью совпадают. Но это всё равно три отдельных лада, так как при смене аккордов роли аккордовых и неаккордовых ступеней меняются, хотя и являются нотами входящими в объединяющую все эти три аккорда мажорную тональность.

Первая, третья, пятая и седьмая ступени образуют септаккорд, и являются базой аккорда, то есть ступенями несущими в себе основную окраску аккорда, его характер. Девятая, одиннадцатая и тринадцатая ступени аккорда являются надстройкой, и дополняют звучание базового септаккорда новыми оттенками, при этом в той или иной степени изменяя общий характер звучания аккорда. Одному виду септаккорда соответствует множество ладов, это происходит по той причине, что лад можно образовать «заполнив» промежутки между ступенями септаккорда недостающими ступенями из всевозможных вариантов надстроек. Неаккордовые ступени вполне можно использовать как натуральные, так и альтерированные (повышенные или пониженные) — это даёт достаточно большое разнообразие оттенков звучания на палитре джазового импровизатора. Наибольшее количество вариантов альтерированных надстроек возможно в доминантсептаккорде. Девятая ступень может быть как натуральной, так и повышенной, и пониженной. Одиннадцатая ступень может быть натуральной или повышенной. Тринадцатая ступень может быть натуральной или пониженной. Тринадцатая ступень так же может быть и повышенной, но только при условии, что септима аккорда будет мажорной. Ко всему прочему есть так же возможность увеличить количество ступеней лада, то есть дополнить лад например до восьми ступеней, как это делается в ладах Bebop, что даст ещё большее многообразие возможных ладов. Лады необходимо осваивать в двенадцати тональностях, воспользовавшись квартовым кругом и альтерируя соответствующие ступени относительно Натурального Мажора и Натурального Минора.

MA7	MA7b	IONIAN MODE	1		9		3	11		5		13		7
MA7	MA7b(M7)	LYDIAN MODE	1		9		3		11	5		13		7
7	13	MIXOLYDIAN MODE	1		9		3	11		5		13	b7	
7	13	DESP DOMINANT SCALE	1		9		3	11		5		13	b7	7
7	13(M7)	MIXOLYDIAN-LYDIAN MODE	1		9		3		11	5		13	b7	
7	7(9,11,13)	ALTERED SCALE	1	19		#9	3		11		13		b7	
7(b5)	9(b5,11)	AUGMENTED MODE	1		9		3		11		#5		b7	
M7	M7b	DORIAN MODE	1		9	b5		11		5		13	b7	
M7	M7b(M7)	Aeolian Mode	1		9	b5		11		5	13		b7	
M7	M7b(9,11)	Phrygian Mode	1	19		b5		11		5	13		b7	
M7(b5)	M7b(5,9,11)	Locrian Mode	1	19		b5		11	b5		13		b7	
DM7	DM7	Dominant Scale	1	19		b5	3		11	5		13	b7	

Следует научиться распознавать различные гармонические последовательности, определять общую тональность для этих гармонических последовательностей, так как от того в каком гармоническом контексте используется тот или иной аккорд будет зависеть выбор соответствующего ему лада.

Если мажорный септаккорд строится на первой ступени мажорной тональности, то ему соответствует Ионийский лад, а если четвёртой ступени, то Лидийский. Доминантсептаккорду соответствует Миксолидийский лад. Если минорный септаккорд строится на второй ступени мажорной тональности, то ему соответствует Дорийский лад, если на третьей ступени, то Фригийский лад, а если на шестой ступени, то Эолийский. Полууменьшённый аккорду седьмой ступени в мажорной тональности соответствует Локрийский лад.

В минорной тональности Эолийский лад соответствует минорному септаккорду первой ступени, а минорному септаккорду четвёртой ступени соответствует Дорийский лад. Доминантсептаккорду пятой, а так же седьмой натуральной ступеней соответствует Миксолидийский лад. Мажорному септаккорду третьей ступени соответствует Ионийский лад, а мажорному септаккорду шестой натуральной ступени соответствует Лидийский лад. Полууменьшённый аккорду второй ступени в минорной тональности соответствует Локрийский лад. Уменьшённый аккорду повышенной седьмой ступени (гармонической) в минорной тональности соответствует Уменьшенный лад.

Проблема состоит в том, что описанное выше соответствие ладов с аккордами для мажорной и минорной тональности верно только если речь идёт о Натуральном Мажоре и Миноре соответственно. Если же произведение или его фрагмент написаны например в Миксолидийском или Дорийском ладе, то и все соответствия между аккордами ступеней и ладами так же будут совершенно другие.

На первый взгляд всё это выглядит ужасно запутанным нагромождением колоссального объёма материала для изучения, однако всё не так страшно как кажется. Если вы научитесь анализировать гармонические последовательности аккордов, то для импровизации в подавляющем большинстве музыкальных произведений для начала можно будет свести к знанию двух-трёх мажорных гамм, а в дальнейшем постепенно расширять свои возможности, изучая интонационные особенности различных ладов в сочетании с аккордами и их последовательностями.

Глава 45 • Гармонические функции аккордов

Существует три гармонические функции аккордов, подразделяющие гармоническое напряжение музыкального времени на три категории: Т (Тоника) — состояние покоя, S (Субдоминанта) - среднее напряжение, D (Доминанта) - высокое напряжение. Тоническое трезвучие первой ступени — положение равновесия и покоя, в своём роде является «точкой отсчёта», и в англоязычной терминологии называется «Root», что переводится на русский язык как «Корень» — это достаточно точно отражает суть явления. Субдоминантовое трезвучие четвёртой ступени имеет всего одну общую ноту с тоническим трезвучием первой ступени, вследствие чего возникает гармоническое напряжение. Всё это связано с Натуральным обертоновым звукорядом, о котором речь уже неоднократно шла в этой книге ранее. Чем больше ступеней аккорда и их обертонов совпадают с Натуральным Обертоновым Звукорядом первой ступени, тем гармоническое напряжение меньше, соответственно чем таких совпадений меньше, тем больше возрастает гармоническое напряжение. Доминантовое трезвучие пятой ступени — несёт в себе самое высокое напряжение, так как в его составе присутствует ступень, являющиеся самым диссонирующим шестнадцатым обертоном от тоники. Ступени на которых строятся гармонические функции принято обозначать римскими цифрами, таким образом мы получаем три основных аккорда:

T – I
S – IV
D – V

Следуя логике совпадений, нетрудно догадаться, почему трезвучие второй ступени является субдоминантовой функцией - это происходит из-за того что у него два общих звука с субдоминантовым трезвучием четвёртой ступени. Таким же образом и трезвучие шестой ступени является субдоминантой, так как тоже имеет два общих звука с субдоминантовым трезвучием четвёртой ступени. Итого в роли субдоминанты могут выступать трезвучия IV, II и VI ступеней. Соответственно, руководствуясь тем же принципом, получим ещё два аккорда доминантовой функции, имеющие общие звуки с доминантовым трезвучием пятой ступени: III и VII. Тоническое трезвучие первой ступени тоже имеет два родственных аккорда — VI и III. Однако они могут выступать и в роли субдоминанты или доминанты в зависимости от контекста гармонической последовательности. То есть если перед трезвучием VI ступени был один из аккордов тонической функции, а после него следует тоника или доминанта, то в этом случае аккорд VI ступени является субдоминантой. Если же перед трезвучием VI ступени доминанта, а после него субдоминанта, то здесь он выступает в роли тоники. Подобным образом и трезвучие III ступени может быть как тоникой, так и доминантой, если следует после доминанты, перед субдоминантой и после субдоминанты, перед тоникой соответственно. Всё понятно? Стоит понажимать клавиши на фортепиано — и наглядно, и чрезвычайно полезно послушать, и поможет самостоятельно убедиться в верности этих принципов. Тем более что мы уже почти получили полнофункциональную гармоническую систему:

Мажор:

T – I, VI, III
S – IV, II, VI
D – V, VII, III

Теперь перейдём к анализу септаккордов. Если трезвучия имеют вполне определённую принадлежность к мажору или минору, то у септаккордов звучание несколько размазанное между мажором и минором. Это происходит потому, что септаккорд несёт в себе два трезвучия, то есть в большом мажорном септаккорде (Maj) присутствует как мажорное трезвучие построенное на первой ступени, так и минорное трезвучие состоящее из третьей, пятой и седьмой ступеней большого мажорного септаккорда. Таким образом в Доминантсептаккорде скрыты мажорное и уменьшённое трезвучия, в составе Минорного септаккорда есть минорное и мажорное трезвучия. В Полууменьшённом септаккорде уменьшённое и минорное трезвучие. И только Уменьшенный септаккорд состоит из двух уменьшённых трезвучий.

Наличие в септаккордах большего числа общих ступеней с базовыми функциональными трезвучиями I, IV и V ступеней делает септаккорд VI ступени по гармоническому напряжению ближе к тонике, чем к субдоминанте, а септаккорд III ступени ближе к доминанте, чем к тонике, однако они по-прежнему амбивалентны и могут выступать в той или иной роли в зависимости от контекста.

Ещё больше свободы выбора мы получаем используя различные виды септаккордов на всех ступенях, например в мажорной тональности в качестве тонического аккорда первой ступени может использоваться не только большой мажорный септаккорд IMaj или мажорное трезвучие с добавленной секстой I6, но и доминантсептаккорд I7. Таким образом несколько ослабляются тональные тяготения, и уже в самом аккомпанементе ещё больше размываются границы между мажором и минором, так как кроме одновременного звучания мажорных и минорных трезвучий, в мажорной тональности появляются ещё и дополнительные минорные ступени.

По причине присутствия двух общих звуков у доминантового трезвучия V ступени и доминантсептаккорда второй пониженной ступени bII мы получаем ещё один аккорд доминантовой функции. Это называется тритоновая замена, так как аккорд V7 замещён аккордом bII7, находящимся от него на расстоянии тритона. Причём тритоновую замену можно сделать для аккордов любых ступеней, представленных в виде доминантсептаккорда, то есть: I7, II7, III7, IV7, V7, VI7 или VII7, можно заменить на: #IV7, bVI7, bVII7, VII7, bII7, bIII7 или IV7 соответственно.

Мажор:

T — IMaj, I6, I7, VIm7, IIIIm7, VI7, III7, (#IV7, bVII7, bIII7)
S — IVMaj, IV6, IV7, IIIm7, VIm7, II7, VI7, (VII7, bVI7, bIII7)
D — V7, VIIIm7(b5), IIIIm7, III7, VII7 (bII7, bVII7, IV7)

Минор:

T — Im7, Im6, VIMaj, #VIm7(b5), VI7, IIIMaj, III6, III7, (II7, #VI7)
S — IVm7, IV7, IIIm7(b5), VIMaj, #VIm7(b5), II7, VI7, (#VII7, #VI7)
D — V7, Vm7, VII7, IIIMaj, VIIImaj, III7, (bII7, #VI7, #III7)

Между двумя аккордами, находящимися на расстоянии большой секунды можно вставить так называемый проходящий аккорд — доминантсептаккорд при нисходящем движении гармонии, и уменьшенный септаккорд при восходящем.

Септаккорд - это база аккорда, несущая в себе его функциональность и основную гармоническую окраску. Над базой аккорда можно добавлять надстройки в виде девятой, одиннадцатой и тринадцатой ступеней, которые к тому же имеют несколько вариантов альтерации. Использование надстроек вносит ещё большее разнообразие в выборе оттенков на палитре музыкальной гармонии. Из-за того что в составе нонаккордов, ундецимаккордов и терцдецимаккордов присутствуют несколько разнохарактерных трезвучий, их мажоро-минорный колорит ещё более неконкретен и функциональная значимость в гармонической последовательности значительно ослаблена.

При гармонизации своих или чужих произведений, не стоит забывать, что чем дальше вы уходите от трёх основных аккордов T — I, S — IV, D — V, тем менее явно и понятно воспринимаются функциональные гармонические взаимосвязи аккордов. В какой-то степени даже может показаться, что любой аккорд может идти после любого аккорда, и всё это можно объяснить с точки зрения теории, однако это не совсем так. Нагромождение гармонических цепочек в погоне за разнообразием или стремлением показаться чрезвычайно умником вряд ли принесут достойный результат. Любые гармонические изыски должны быть оправданы с точки зрения художественного замысла музыкального произведения.

Глава 46 • Ступени аккордов

В современной музыке как правило используются аккорды терцового строения, то есть аккорды ступени которых можно выстроить друг за другом в ряд терций, причём возможно так же с пропуском некоторых ступеней. Использование аккордов терцового строения обусловлено физическим явлением, которое мы уже рассматривали в главе про Натуральный Обертоновый Звукоряд. Напомню, что отсчёт всегда и везде мы ведём от Натурального Мажора, то есть от 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 (1), который при перестроении звуков по терциям выйдет так: 1, 9, 3, 11, 5, 13, 7. То есть ступени 2, 4, 6 совпадают соответственно с 9, 11, 13.

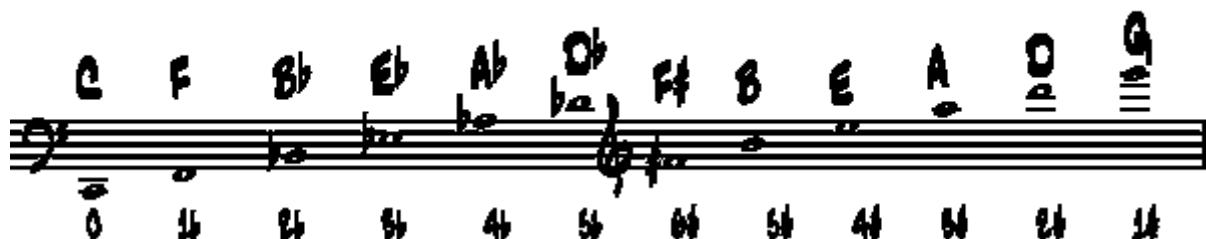


Если внимательно посмотреть на ступени входящие в состав Натурального Обертонового Звукоряда построенного от ноты До, сложить все совпадающие в разных октавах ноты, и выстроить все звуки по терциям, то мы получим следующий ряд ступеней: 1, 3, 5, b7, 7, 9, #11, b13. Именно этот звукоряд и образует два наиболее естественных аккорда C9(#11,b13) и CMaj9(#11,b13).



Любой аккорд можно построить от любой из двенадцати нот, таким образом получается колоссальный объём материала, который необходимо не просто усвоить, а довести при игре на инструменте практически до автоматизма. Имеется ввиду, что нужно представлять одновременно все ступени аккорда, причём представлять их в виде аппликатурных комбинаций, и уметь играть аккорд начиная с любой ступени и в восходящем, и в нисходящем виде. На мой взгляд наиболее эргономичный путь — изучать и отрабатывать аккорды сразу во всех двенадцати тональностях, начиная буквально всего с двух звуков, то есть с первой и третьей ступени, затем добавить пятую ступень, затем седьмую и так далее надстраивать по одной ступени, пока не дойдём до тринадцатой. Разумеется со всеми видами альтерации, то есть с пониженными, повышенными и заменёнными вариантами ступеней. Для удобства расчётов будем изучать тональности по квартовому кругу, начиная с тональности До.

THE CIRCLE OF FOURTHS



Тем кто ещё до сих пор не выучил восходящие кварты от всех двенадцати нот, то есть собственно порядок смены тональностей в квартовом круге, поможет следующее упражнение, в котором каждую репризу следует повторять до тех пор, пока не почувствуете автоматизм в движениях пальцев рук. Соблюдение этого принципа касается и всех последующих упражнений.



Теперь можно соединить все эти кварты собственно в квартовый круг, который теперь для нас будет являться последовательностью смены тональностей, то есть первых ступеней, то есть баса аккорда. Эту последовательность нужно просто выучить наизусть, так как она не только облегчит нам расчёты, но и сама по себе является популярной гармонической последовательностью, да и просто красивым мелодическим оборотом.



Построим от каждой ноты квартового круга мажорную терцию вверх, таким образом получим третьи мажорные ступени во всех двенадцати тональностях.

MAJOR THIRDS **THE MAJOR AND MINOR THIRDS, FOURTHS**

The exercise consists of two staves. The first staff is in treble clef and contains the notes C, F, B $\flat$, E $\flat$, A $\flat$, and D $\flat$. The second staff is in bass clef and contains the notes F $\sharp$, B, E, A, D, and G. Each note is followed by a sequence of notes representing the major third interval, with fingerings indicated below.

А вот далее следует в некотором роде проверка, насколько хорошо выучены и третьи ступени, и квартовый круг. Теперь мы начинаем сразу с терции, спускаемся на первую ступень и затем вновь возвращаемся на терцию. Если не получается высчитать, снова вернитесь к предыдущему упражнению и просто твёрдо выучите его наизусть. Кроме запоминания сочетаний нот и аппликатур, обращайте внимание на характер, окраску звучания третьей мажорной ступени.

The exercise consists of two staves. The first staff is in treble clef and contains the notes C, F, B $\flat$, E $\flat$, A $\flat$, and D $\flat$. The second staff is in bass clef and contains the notes F $\sharp$, B, E, A, D, and G. Each note is followed by a sequence of notes representing the major third interval, with fingerings indicated below.

Теперь, следуя этому же принципу, проработаем минорные терции. Минорные терции аккордов можно построить, понизив на полтона уже выученные мажорные терции. Не стоит переходить к следующему упражнению, слабо освоив прошлые. Не торопись, создавайте действительно фундаментальные навыки. И затем снова проверка игрой нисходящих минорных терций по «цифровке», начинающихся с третьей минорной ступени каждого аккорда по квартовому кругу в двенадцати тональностях.

The exercise consists of two systems, each containing six keys. The notes are written on a treble clef staff, and the fingerings (1, 2) are indicated below the notes.

System 1 (Major keys):

- C major:** G4 (1), F#4 (2)
- F major:** C5 (1), B4 (2)
- Bb major:** F#4 (1), E4 (2)
- Eb major:** B4 (1), A4 (2)
- G# major:** D5 (1), C#4 (2)
- C# major:** F#5 (1), E#4 (2)

System 2 (Minor keys):

- F# minor:** D5 (1), C#4 (2)
- B minor:** F#4 (1), E4 (2)
- E minor:** B4 (1), A4 (2)
- A minor:** D5 (1), C#4 (2)
- D minor:** F#4 (1), E4 (2)
- G minor:** B4 (1), A4 (2)

Соединим мажорные и минорные терции. Сначала играем мажорную терцию, затем минорную терцию в той же одноимённой тональности, затем переходим к следующей тональности по квартовому кругу и так далее. Сначала в восходящем, затем всё то же самое, только в нисходящем виде.

MAJOR & MINOR TERTIOS

The exercise is presented in two systems, each with four staves. The first system shows ascending progressions: C major (C, E, G), C minor (C, E-flat, G), F major (F, A, C), F minor (F, A-flat, C), B-flat major (B-flat, D, F), and B-flat minor (B-flat, D-flat, F). The second system shows descending progressions: E-flat major (E-flat, G, B-flat), E-flat minor (E-flat, G-flat, B-flat), A-flat major (A-flat, C, E-flat), A-flat minor (A-flat, C-flat, E-flat), D-flat major (D-flat, F, A-flat), and D-flat minor (D-flat, F-flat, A-flat). Each progression is followed by a double bar line. The notation includes chord symbols above the notes and fingering numbers (1, 2, 3) below the notes.

Так же необходимо уметь строить четвёртые ступени, то есть кварты, которые в данном случае можно в некотором роде даже рассматривать как повышенные терции, так как именно сочетание из последовательности четвёртой и третьей мажорной ступеней соответствует одной из самых распространённых гармонических последовательностей: V7sus — V7.

FOURTH AND MAJOR THIRDS

The exercise is presented in two identical systems. Each system contains four staves of music in treble clef, 4/4 time. The first staff of each system shows a sequence of chords: C⁴_{sus4}, C, F⁴_{#sus4}, F, B⁴_{b#sus4}, B^b. The second staff shows Eb⁴_{#sus4}, Eb, Ab⁴_{#sus4}, Ab, Db⁴_{#sus4}, Db. The third staff shows F⁴_{#sus4}, F[#], B⁴_{#sus4}, B, E⁴_{#sus4}, E. The fourth staff shows A⁴_{#sus4}, A, D⁴_{#sus4}, D, G⁴_{#sus4}, G. The first staff includes fingering numbers (1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 5, 1, 4, 1, 5) under the notes. The second system is identical to the first.

«Трезвучие» — это общее название для группы аккордов, состоящих из трёх звуков, и строящихся в основном виде по терциям. Минорные и мажорные трезвучия — это самые распространённые аккорды во всех стилях и направлениях музыки. Кроме мажорного и минорного существуют увеличенное и уменьшенное трезвучия, в которых соответственно повышена или понижена пятая ступень аккорда. Начнём изучение с пар мажорных и минорных трезвучий в одноимённых тональностях. Сначала в восходящем, затем в нисходящем виде. Мажорное трезвучие состоит из следующих ступеней: 1, 3, 5; а минорное: 1, 3b, 5.

MAJOR AND MINOR TRIADS **THE TRIADS**

The image displays 12 triads arranged in six rows. The first six rows show ascending triads, and the last two rows show descending triads. Each row contains four triads, each with its chord symbol and scale degrees indicated below the notes.

Row	Triad 1	Triad 2	Triad 3	Triad 4
1	C (1 3 5)	Cm (1 3b 5)	F (1 3 5)	Fm (1 3b 5)
2	Bb (1 3 5)	Bbm (1 3b 5)	Eb (1 3 5)	Ebm (1 3b 5)
3	Ab (1 3 5)	Abm (1 3b 5)	Gbm (1 3 5)	Gbm (1 3b 5)
4	F# (1 3 5)	F#m (1 3b 5)	B (1 3 5)	Bm (1 3b 5)
5	E (1 3 5)	Em (1 3b 5)	A (1 3 5)	Am (1 3b 5)
6	D (1 3 5)	Dm (1 3b 5)	G (1 3 5)	Gm (1 3b 5)

MAJOR AND MINOR TRIADS

5 8 1 5 10 1 5 8 1 5 10 1

B^b B^b_m E^b E^b_m

A^b $G^{\sharp}_m$ D^b $C^{\sharp}_m$

$F^{\sharp}$ $F^{\sharp}_m$ B B_m

E E_m A A_m

D D_m G G_m

Следующая пара упражнений направлена на изучение увеличенного трезвучия. Которое относится к мажорным трезвучиям, так как в нём присутствует мажорная терция, которая как раз и отвечает за определение мажор или минор, но в отличие от мажорного трезвучия, в увеличенном трезвучии повышена пятая ступень аккорда, то есть между первой и пятой ступенью увеличенного трезвучия получается интервал увеличенная квинта, то есть расстояние между крайними звуками расширено, от чего собственно этот аккорд и получил название «увеличенное трезвучие». Увеличенное трезвучие обозначается знаком «+» или сокращением «Aug» от английского «Augmented» — расширенное. Увеличенное трезвучие состоит из следующих ступеней: 1, 3, 5#.

AUGMENTED TRIADS

The exercises are organized as follows:

- Row 1:** Treble clef, chords C⁺, F⁺, B^{b+}, E^{b+} with fingerings 1 3 5#.
- Row 2:** Bass clef, chords A^{b+}, D^{b+}, F^{#+}, B⁺.
- Row 3:** Treble clef, chords E⁺, A⁺, D⁺, G⁺.
- Row 4:** Treble clef, chords C⁺, F⁺, B^{b+}, E^{b+} with fingerings 5# 3 1.
- Row 5:** Bass clef, chords A^{b+}, D^{b+}, F^{#+}, B⁺.
- Row 6:** Bass clef, chords E⁺, A⁺, D⁺, G⁺.

Уменьшенное трезвучие относится к группе минорных аккордов, так как имеет минорную третью ступень, в добавление к которой присутствует минорная, то есть пониженная пятая ступень, которая находится на расстоянии уменьшенной квинты от первой ступени вследствие чего аккорд получил название уменьшенное трезвучие. Уменьшенное трезвучие обозначается знаком «°» или сокращением «dim» от английского «Diminished» — уменьшенное. Уменьшенное трезвучие состоит из следующих ступеней: 1, 3b, 5b.

DIMINISHED TRIADS

The image displays musical notation for diminished triads across six systems. Each system contains four triads, each represented by a chord symbol above a staff with notes and fingerings. The first system shows C°, F°, Bb°, and Eb° triads with fingerings 1 3 5. The second system shows G#°, C#, F#, and B° triads. The third system shows E°, A°, D°, and G° triads. The fourth system repeats the first system with different fingerings 5 4 1 and 5 4 1. The fifth system repeats the second system. The sixth system repeats the third system.

«Септаккорд» — это общее название для группы аккордов, состоящих из четырёх звуков в основном виде строящихся по терциям, между крайними звуками которых интервал септима. Существует пять основных видов септаккордов: Мажорный (Major), Доминантсепт (Dominant Seventh), Минорный (Minor Seventh), Полууменьшенный (Half-Diminished), Уменьшенный (Diminished). А так же септаккорд в разговорной речи упоминаемый как «Сус», от английского Dominant Seventh Suspended Fourth, то есть в этом аккорде третья ступень заменена на четвёртую, которая «подвисла» или «задержалась», то есть осталась из предыдущего аккорда.

Есть и другая система названий, которую используют академические музыканты: «Большой мажорный септаккорд, Малый мажорный септаккорд, Малый минорный септаккорд, Малый вводный септаккорд натурального мажора, Уменьшенный септаккорд», однако такая терминология слишком громоздка и практически не используется эстрадно-джазовыми музыкантами, так что и мы тоже пользоваться ей не будем. Так же академические музыканты широко используют специальные названия для каждого обращения аккорда: «квинтсектаккорд, терцквартаккорд, секундаккорд», однако в практике эстрадно-джазовых музыкантов такие специальные названия для обращений септаккордов не требуются, так как аккорды в эстрадной музыке как правило используются только в основном виде, то есть используются только «чистые краски» гармонических функций, а множество оттенков достигается за счёт различных надстроек, о которых пойдёт речь несколько позднее. Другими словами в эстраде и джазе в басу как правило находится первая ступень аккорда. Если же всё же используется обращение, то оно обозначается как такой-то аккорд на таком-то басу. Например доминантовый секундаккорд До будет обозначен как «C7/Bb», а в разговорной речи скорее всего можно будет услышать: «Цэ семь на басу Си-бемоль».

Итак первая пара септаккордов, которые мы рассмотрим — Мажорный септаккорд (Major) и Доминантсептаккорд (Dominant Seventh), который так же, для краткости, называют «Септаккорд». То есть когда в разговоре упоминают септаккорд, то по умолчанию речь идёт о доминантсептаккорде. Доминантсептаккорд (Dominant Seventh) — это самый часто встречающийся из всех видов септаккордов. Итак первым в паре будет Мажорный септаккорд (Major). Существует несколько обозначений для Мажорного септаккорда (Major): Maj, Maj7, Ma7, M, M7 и так далее. Мы будем использовать самое распространённое обозначение «Maj». Мажорный (Major) септаккорд состоит из следующих ступеней: 1, 3, 5, 7. То есть мажорное трезвучие плюс мажорная септима. Мажорную седьмую ступень очень легко вычислить, она находится на полтона ниже относительно восьмой ступени, которая в свою очередь совпадает с первой, то есть мажорной септимой от До является нота Си. И сразу в паре с этим септаккордом мы будем изучать Доминантсептаккорд (Dominant Seventh), который состоит из следующих ступеней: 1, 3, 5, 7b. То есть отличается только пониженной, минорной седьмой ступенью, которая расположена ниже восьмой ступени на целый тон. Доминантсептаккорд (Dominant Seventh) обозначается цифрой 7. Помните, что исполнение этих аккордов следует довести практически до полного автоматизма.

MAJOR 7TH & DOMINANT 7TH

THE SEVENTH CHORDS

The image displays ten staves of music, each representing a different major 7th and dominant 7th chord. The staves are arranged in two columns of five. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The chords and their corresponding notes and fingerings are as follows:

- Staff 1:** Cmaj7 (C, E, G, Bb) and C7 (C, E, G, Bb). Fingering: 1 2 3 4.
- Staff 2:** Fmaj7 (F, A, C, Eb) and F7 (F, A, C, Eb). Fingering: 1 2 3 4.
- Staff 3:** Bbmaj7 (Bb, D, F, Ab) and Bb7 (Bb, D, F, Ab). Fingering: 1 2 3 4.
- Staff 4:** Ebmaj7 (Eb, G, Bb, Db) and Eb7 (Eb, G, Bb, Db). Fingering: 1 2 3 4.
- Staff 5:** Abmaj7 (Ab, C, Eb, G) and Ab7 (Ab, C, Eb, G). Fingering: 1 2 3 4.
- Staff 6:** Dbmaj7 (Db, F, Ab, C) and Db7 (Db, F, Ab, C). Fingering: 1 2 3 4.
- Staff 7:** F#maj7 (F#, A, C, Eb) and F#7 (F#, A, C, Eb). Fingering: 1 2 3 4.
- Staff 8:** Bbmaj7 (Bb, D, F, Ab) and Bb7 (Bb, D, F, Ab). Fingering: 1 2 3 4.
- Staff 9:** Emaj7 (E, G, B, D) and E7 (E, G, B, D). Fingering: 1 2 3 4.
- Staff 10:** Amaj7 (A, C, E, G) and A7 (A, C, E, G). Fingering: 1 2 3 4.

MAJOR 7TH & DOMINANT 7TH

The image displays a series of musical exercises for Major 7th and Dominant 7th chords across 12 keys. The top staff shows a melodic line for C major and C7, with fingerings 7 5 6 1 and 1 7 5 6 1 indicated. Below are 11 rows of piano accompaniment, each consisting of two staves. The keys are: C, F, Bb, Eb, Ab, Db, F#, B, E, A, D, G. Each row is labeled with its respective Major 7th and Dominant 7th chord symbols.

Key	Major 7th Chord	Dominant 7th Chord
C	Cmaj7	C7
F	Fmaj7	F7
Bb	Bbmaj7	Bb7
Eb	Ebmaj7	Eb7
Ab	Abmaj7	Ab7
Db	Dbmaj7	Db7
F#	F#maj7	F#7
B	Bmaj7	B7
E	Emaj7	E7
A	Amaj7	A7
D	Dmaj7	D7
G	Gmaj7	G7

Следующая пара септаккордов которые мы освоим — это Минорный септаккорд (Minor Seventh) и Полууменьшенный септаккорд (Half-Diminished). Минорный септаккорд (Minor Seventh) состоит из следующих ступеней: 1, 3b, 5, 7b — минорное трезвучие плюс минорная септима. Полууменьшенный септаккорд (Half-Diminished) состоит из: 1, 3b, 5b, 7b — то есть отличается только пониженной пятой ступенью. Минорный септаккорд (Minor Seventh) обозначается m7, а Полууменьшенный септаккорд (Half-Diminished) чаще всего обозначается как «m7(b5)», но также встречается и обозначение с помощью знака «Ø».

MINOR 7TH & HALF-DIMINISHED 7TH

The image displays musical notation for minor 7th and half-diminished 7th chords across 12 staves. Each staff is divided into two columns. The left column shows the natural form of the chord, and the right column shows the half-diminished form. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: C₇ and C₇(b9)
- Staff 2: F₇ and F₇(b9)
- Staff 3: B_b7 and B_b7(b9)
- Staff 4: D_b7 and D_b7(b9)
- Staff 5: G_b7 and G_b7(b9)
- Staff 6: C_b7 and C_b7(b9)
- Staff 7: F_b7 and F_b7(b9)
- Staff 8: B₇ and B₇(b9)
- Staff 9: E₇ and E₇(b9)
- Staff 10: A₇ and A₇(b9)
- Staff 11: D₇ and D₇(b9)
- Staff 12: G₇ and G₇(b9)

Each chord is represented by a sequence of notes on a five-line staff. The notes are connected by slurs, and the half-diminished forms include a flat sign before the 9th degree. The notation is in a standard musical style with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature.

MINOR 7TH & HALF-DIMINISHED 7TH

The image displays a series of musical staves for saxophone, organized into two columns. The top staff is titled "MINOR 7TH & HALF-DIMINISHED 7TH". It shows two measures of music, each with a chord symbol above and a fingering pattern below. The first measure is for C⁷ and the second for C^{7(b9)}. The fingering patterns are indicated by numbers 17, 5, 16, 1 below the notes. Below these are ten rows of chords, each with a staff showing a specific fingering pattern. The chords are: F⁷, B^b7, D⁷, G⁷, C⁷, F⁷, B⁷, E⁷, A⁷, D⁷, G⁷. The second column shows the corresponding minor 7th and half-diminished versions: F^{7(b9)}, B^{b7(b9)}, D^{7(b9)}, G^{7(b9)}, C^{7(b9)}, F^{7(b9)}, B^{7(b9)}, E^{7(b9)}, A^{7(b9)}, D^{7(b9)}, G^{7(b9)}.

Уменьшенный септаккорд (Diminished) состоит из следующих ступеней: 1, 3b, 5b, 7bb. Дважды уменьшенная септима затрудняет вычисления, поэтому удобно заменить её энгармонически на мажорную сексту: 1, 3b, 5b, 6. То есть Уменьшенный септаккорд (Diminished) — это уменьшенное трезвучие плюс мажорная секста. Уменьшенный септаккорд (Diminished) обозначается dim7 или °7.

DIMINISHED 7TH

The musical score is a handwritten exercise for saxophone, titled "DIMINISHED 7TH". It consists of two systems, each with five staves. The first system contains melodic lines with various chords and fingerings. The second system contains rhythmic patterns (chords) for the same sequence of chords.

System 1 (Melodic Lines):

- Staff 1: C7, 1 16 16 16 16 16 16 16
- Staff 2: Bb7
- Staff 3: G#7
- Staff 4: F#7
- Staff 5: E7
- Staff 6: D7
- Staff 7: C7
- Staff 8: F7
- Staff 9: Db7
- Staff 10: C#7
- Staff 11: B7
- Staff 12: A7
- Staff 13: G7

System 2 (Rhythmic Patterns):

- Staff 1: C7
- Staff 2: Bb7
- Staff 3: G#7
- Staff 4: F#7
- Staff 5: E7
- Staff 6: D7
- Staff 7: C7
- Staff 8: F7
- Staff 9: Db7
- Staff 10: C#7
- Staff 11: B7
- Staff 12: A7
- Staff 13: G7

Из класса септаккордов теперь осталось только рассмотреть один из вариантов доминантсептаккорда, в котором третья ступень заменена на четвёртую. Напомню, что его можно рассматривать как доминантсептаккорд с повышенной третьей ступенью, которая при альтерации совпала с четвёртой. Для краткости в разговорной речи этот аккорд называют «Сус» (Dominant Seventh Suspended Fourth), а обозначают «7sus4» или «7sus». Этот аккорд состоит из следующих ступеней: 1, 4, 5, 7b.

DOMINANT 7TH SUSPENDED 4TH

The musical score consists of ten staves, each representing a different dominant 7th suspended 4th chord. The first two staves include melodic lines with fingerings: the first staff has fingerings 1, 4, 5, and 17, and the second staff has fingerings 17, 5, 6, and 1. The remaining eight staves contain rhythmic patterns. The chords are arranged in two columns of five staves each.

Left Column Chords: C7sus4, Bb7sus4, Ab7sus4, F#7sus4, E7sus4, D7sus4, C7sus4.

Right Column Chords: F7sus4, Eb7sus4, Db7sus4, B7sus4, A7sus4, G7sus4, F7sus4.

«Нонаккорд» — это общее название для группы аккордов, состоящих из пяти звуков в основном виде строящихся по терциям, между крайними звуками которых интервал нона. При этом стоит всегда помнить, что септаккорд является базой, определяющей основное функциональное и колористическое значение аккорда, а все ступени, которые находятся выше, то есть девятая (нона), одиннадцатая (ундецима) и тринадцатая (терцдецима) образуют надстройку, которая в свою очередь добавляет различные оттенки в общее звучание аккорда. Теоретически надстройки могут использоваться со всеми видами септаккордов, однако в реальности, как правило, девятая, одиннадцатая и тринадцатая ступени встречаются только с доминантовым, мажорным и минорным септаккордами. Причём наиболее часто надстройки используются с доминантсептаккордом, поэтому различные варианты девятой ступени мы и будем изучать именно с ним. Девятая ступень при переносе на октаву вниз совпадает со второй ступенью. Девятая ступень встречается в трёх видах: натуральная, пониженная и повышенная. Итак первым нонаккордом, который мы рассмотрим будет доминантнонаккорд, то есть аккорд, в котором над доминантсептаккордом надстроена девятая натуральная ступень. Обозначается цифрой 9, и состоит из следующих ступеней: 1, 3, 5, 7b, 9.

DOMINANT 9TH **THE NINTH CHORDS**
(elect)

The musical score is for a piece titled "THE NINTH CHORDS" (elect). It is in 4/4 time and consists of two systems of six staves each. The top staff in each system is for the saxophone, and the bottom five staves are for the piano. The key signature is one flat (Bb). The piano part includes a series of chords and a sequence of notes (9, 17, 6, 9, 1) in the first staff of the second system. The saxophone part includes a series of chords and a sequence of notes (1, 9, 5, 7, 9) in the first staff of the first system.

Теперь рассмотрим доминантсептаккорд с надстройкой в виде пониженной девятой ступени, который обозначается 7(b9) и состоит из следующих ступеней: 1, 3, 5, 7b, 9b.

DOMINANT 7TH (b9)

The musical score is divided into two systems, each containing six staves of music. The first system starts with a **C7(b9)** chord, followed by **Bb7(b9)**, **Ab7(b9)**, **F#7(b9)**, **E7(b9)**, and **D7(b9)**. The second system starts with a **C7(b9)** chord, followed by **Bb7(b9)**, **Ab7(b9)**, **F#7(b9)**, **E7(b9)**, and **D7(b9)**. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Ещё один вариант — доминантсептаккорд с повышенной девятой ступенью, который обозначается 7(#9) и состоит из следующих ступеней: 1, 3, 5, 7b, 9#.

DOMINANT 7th (49)

The musical score is organized into two systems, each containing six staves. The first system features the following dominant 7th chords: C7(b9), Bb7(b9), Ab7(b9), F#7(b9), E7(b9), and D7(b9). The second system features the following dominant 7th chords: C7(b9), Bb7(b9), Ab7(b9), F#7(b9), E7(b9), and D7(b9). The notation includes treble and bass clefs, various accidentals, and fingerings. The bottom two staves of each system show a simplified rhythmic pattern with eighth notes and a diamond symbol.

«Ундецимаккорд» — это общее название для группы аккордов, состоящих из шести звуков в основном виде строящихся по терциям, между крайними звуками которых интервал ундецима. То есть это септаккорд с надстройкой, состоящей из девятой и одиннадцатой ступеней. Одиннадцатая ступень может быть натуральной и повышенной. При этом девятая ступень теоретически может использоваться как натуральная, так и пониженная, и повышенная. Практически же натуральная одиннадцатая ступень, как правило, встречается с минорным септаккордом, так как при этом не образуется интервал уменьшённая нона между третьей и одиннадцатой ступенью аккорда, что нельзя сказать чтобы было запрещено, но точно нежелательно. И по той же причине повышенная одиннадцатая ступень чаще всего встречается с доминантсептаккордом и мажорным септаккордом. Итак натуральную одиннадцатую ступень мы изучим на примере минорного септаккорда с добавленными натуральной девятой и натуральной одиннадцатой ступенями, который обозначается «m11», и состоит из следующих ступеней: 1, 3b, 5, 7b, 9, 11.

MINOR 11TH

THE ELEVENTH CHORDS

(ELECT)

The musical score is organized into two main sections. The first section consists of ten staves, each representing a different saxophone part: C, Bb, G, F, E, D, C, Bb, G, and F. Each staff begins with a melodic line in 4/4 time, featuring various intervals and accidentals. Above the first staff, the text "(ELECT)" is written. The second section consists of ten staves, each representing the same saxophone parts, but with a rhythmic pattern of eighth notes. Above the first staff of this section, the text "11 9 17 5 16 1" is written. The staves are arranged in two columns of five.

Повышенную одиннадцатую ступень рассмотрим на примере мажорного септаккорда с добавленными натуральной девятой и повышенной одиннадцатой ступенями, который обозначается «Maj9(#11)», и состоит из следующих ступеней: 1, 3, 5, 7, 9, 11#.

MAJOR 9TH (H1)

«Терцдецимаккорд» — это общее название для группы аккордов, состоящих из семи звуков в основном виде строящихся по терциям, между крайними звуками которых интервал терцдецима. Это септаккорд с максимальным количеством надстроек, то есть с девятой, одиннадцатой и тринадцатой ступенями. Теоретически тринадцатая ступень может быть трёх видов: натуральная, пониженная и повышенная. Повышенная может быть только в случае использования с мажорным септаккордом, так как только в нём имеется натуральная седьмая ступень с которой не совпадёт повышенная тринадцатая, и соответственно этот аккорд будет иметь своеобразную окраску. Натуральная и пониженная тринадцатая ступень опять же теоретически может быть использована с любым из септаккордов. При этом могут использоваться натуральные или альтерированные девятая и одиннадцатая ступень. Натуральную тринадцатую ступень мы рассмотрим на примере использования её с минорным септаккордом, с добавленными натуральными девятой, одиннадцатой и тринадцатой ступенями, который обозначается «m13», и содержит в себе следующие ступени: 1, 3b, 5, 7b, 9, 11, 13.

MINOR 13TH **THE THIRTEENTH CHORDS**

(ELECT)

The musical score is written for ten saxophone parts, each in a different key signature. The first system consists of six staves, each with a melodic line. The second system consists of four staves, each with a rhythmic pattern of eighth notes. Chord changes are indicated by letters above the staves: Cmin, Bbmin, Gmin, Fmin, Emin, Dmin, Cmin, Bbmin, Gmin, Fmin, Ebmin, Cmin, Bmin, Amin, Gmin, Fmin, Ebmin, Cmin, Bmin, Amin, Gmin.

Пониженную тринадцатую ступень мы изучим на примере доминантсептаккорда с максимально альтерированными надстройками в виде повышенной девятой, повышенной одиннадцатой и пониженной тринадцатой. Если надстройки перенести на октаву ниже, удалить пятую ступень и добавить вторую пониженную ступень, то мы получим распространённый в джазовой музыке так называемый «Альтерированный Лад», имеющий весьма своеобразное звучание и соответствующий вертикали 7(#9/#11/b13), в которую входят следующие ступени: 1, 3, 5, 7b, 9#, 11#, 13b.

DOMINANT 7th (b9 #11 #15)

The musical score is divided into two main sections. The first section shows melodic lines for various dominant 7th chords with b9, #11, and #15 alterations. The second section shows rhythmic patterns for the same set of chords.

Chords and Keys:

- C7 (C major)
- F7 (F major)
- B $\flat$ 7 (B $\flat$ major)
- E $\flat$ 7 (E $\flat$ major)
- A $\flat$ 7 (A $\flat$ major)
- D $\flat$ 7 (D $\flat$ major)
- G $\flat$ 7 (G $\flat$ major)
- B7 (B major)
- E7 (E major)
- A7 (A major)
- D7 (D major)
- G7 (G major)

First Section: Melodic Lines

The first section shows melodic lines for each chord. The notes are written on a staff with a treble clef. The notes are: C7 (C, E, G, B $\flat$), F7 (F, A, C, E $\flat$), B $\flat$ 7 (B $\flat$, D, F, A), E $\flat$ 7 (E $\flat$, G, B $\flat$, D), A $\flat$ 7 (A $\flat$, C, E $\flat$, G), D $\flat$ 7 (D $\flat$, F, A $\flat$, C), G $\flat$ 7 (G $\flat$, B $\flat$, D $\flat$, F), B7 (B, D, F, A), E7 (E, G, B, D), A7 (A, C, E, G), D7 (D, F, A, C), G7 (G, B, D, F).

Second Section: Rhythmic Patterns

The second section shows rhythmic patterns for each chord. The notes are written on a staff with a treble clef. The notes are: C7 (C, E, G, B $\flat$), F7 (F, A, C, E $\flat$), B $\flat$ 7 (B $\flat$, D, F, A), E $\flat$ 7 (E $\flat$, G, B $\flat$, D), A $\flat$ 7 (A $\flat$, C, E $\flat$, G), D $\flat$ 7 (D $\flat$, F, A $\flat$, C), G $\flat$ 7 (G $\flat$, B $\flat$, D $\flat$, F), B7 (B, D, F, A), E7 (E, G, B, D), A7 (A, C, E, G), D7 (D, F, A, C), G7 (G, B, D, F).

И наконец разберёмся что же теперь делать с этим богатством. То есть вот мы наконец-то выучили все ступени аккордов во всех тональностях, и зачем же это нам нужно? А смысл в том, что это позволяет, выбирая в музыкальной фразе ту или иную ноту в качестве главной, "опорной", получать не случайный результат, а вполне прогнозируемый, то есть мы в таком случае владеем ситуацией, и достигаем в импровизации или композиции именно того оттенка звучания, который подходит для воплощения художественного образа, настроения и концепции данного музыкального произведения.

Таким образом мы получаем комплекс упражнений для разбора, анализа и подготовки музыкальных произведений к импровизации с использованием базовых аккордовых звуков и надстроек в качестве тональных центров мелодии. Нужно просто брать отдельные ступени и исполнять ноты, длительности которых соответствуют продолжительности звучания каждого аккорда. Рекомендую прорабатывать все ступени аккордов в такой последовательности:

- 1 — Первые ступени (или бас аккорда)
- 2 — Третьи ступени (для аккордов sus4 соответственно четвёртые)
- 3 — Седьмые ступени (для сектаккордов соответственно шестые)
- 4 — Плавное соединение третьих и седьмых ступеней
- 5 — Пятые ступени
- 6 — Девятые ступени
- 7 — Одиннадцатые ступени
- 8 — Тринадцатые ступени

При плавном соединении третьих и седьмых ступеней выбираем следующую ближайшую третью или седьмую ступень. Если в аккорде указаны девятые, одиннадцатые и тринадцатые ступени, то всё просто — их и играем, а вот если не указаны, то придётся провести небольшое расследование, и решить, на выборе каких натуральных или альтерированных девярых, одиннадцатых и тринадцатых ступеней стоит остановиться. При этом нужно руководствоваться контекстом, в котором находится каждый аккорд, то есть учитывать общую тональность и лад всего музыкального произведения, тональность отдельной гармонической последовательности в которую входит аккорд, а так же анализировать, какие ступени использовал в мелодии собственно сам Автор произведения, что так же прекрасно подсказывает, каким принципам стоит следовать для наиболее верного раскрытия эмоционально-художественного образа музыкального произведения. Разумеется существуют и некоторые правила. Например согласно одной из концепций с мажорными аккордами используется повышенная одиннадцатая ступень, а с минорными, натуральная — это нужно для того, чтобы между третьей и одиннадцатой ступенью не образовался интервал малая нона, так как некоторыми авторитетными теоретиками этот интервал считается «нехорошим». Однако правила и нужны для того чтобы из них были исключения. Достаточно вспомнить историю «нехорошего» интервала по имени «Волчья Квинта», то есть тритон, за который в средние века казнили путём сожжения на костре, а со времён возникновения блюза этот интервал занял одно из важнейших мест в современной музыке, и больше не является запрещённым. Стоит помнить, что любой интервал или аккорд — это краска, позволяющая создать тот или иной оттенок на палитре музыканта. Однако вернёмся к выбору натуральных или альтерированных девярых, одиннадцатых и тринадцатых ступеней. Всё очень просто. Основное правило состоит в том, что выбранная ступень, как правило, должна совпадать с соответствующими ступенями соседних аккордов гармонической последовательности.

South Kansas, North Illinois and the Other Nine

236

И пусть обилие материала требующего освоения для введения в джазовую импровизацию Вас не пугает, так как приступить к практическому использованию полученных знаний в реальной импровизации можно начать уже сразу после изучения третьих ступеней аккордов. Соответственно Мажорные терции для аккордов X^{Maj} и X⁷, Минорные терции для аккордов X^{m7}, X^{m7(b5)} и X^{dim7}, так же Увеличенные терции (Кварты) для X^{7sus}. Используя сборники например из номерной серии Hal Leonard «Jazz Play-Along» (Hal Leonard Corporation — с 2004 по настоящее время), в которых содержатся фонограммы и ноты с буквенно-цифровыми обозначениями аккордовых последовательностей, стоит проделать следующие подготовительные упражнения:

- 1 — вместо импровизации тянуть третьи ступени аккордов.
- 2 — вместо импровизации плавно соединять третьи ступени аккордов при помощи диатонических и хроматических ступеней тональности.
- 3 — вместо импровизации играть нижние опевания к третьим ступеням аккордов.
- 4 — вместо импровизации играть верхние опевания к третьим ступеням аккордов.
- 5 — вместо импровизации играть различные виды полных опеваний третьих ступеней аккордов.
- 6 — импровизировать, используя плавные соединения между различными опеваниями третьих ступеней аккордов при помощи диатонических и хроматических ступеней тональности.

Использование в качестве ключевых нот музыкальных фраз только третьих ступеней аккордов создаёт слишком «прилизанное» звучание, начисто лишённое яркости конфликта между мелодией и гармонией, что нехарактерно для традиционной джазовой импровизации, однако такой принцип вполне уместен в поп-музыке. Дополнив третьи ступени аккордов первыми и пятыми, получим практически полноценную систему для «благополучного», «сладкого» звучания, без которого нельзя представить себе современную популярную музыку. Далее можно добавить новых «джазовых» оттенков на своей музыкальной палитре импровизатора, изучив четыре варианта седьмых ступеней аккордов, где Большая

септима соответствует аккордам X^{Maj} и X^{m7}(#7), Малая септима входит в аккорды X⁷, X^{m7}, X^{m7}(b5), Уменьшённая септима (Большая секста) для X^{dim7}, X⁶, X^{m6}, а Увеличенная септима (октава) приходится на все виды трезвучий: X, X^m, X^{dim}, X⁺. Затем при желании можно постепенно освоить три вида девятых ступеней, два вида одиннадцатых и три вида тринадцатых ступеней аккордов, что в конечном итоге позволит составить полную палитру взаимоотношений между мелодией и гармонией.

Глава 47 • Форма музыкальных произведений

Музыкальная форма произведения — это закономерная последовательность частей композиции, которая способствует восприятию художественного образа, и является одним из важнейших выразительных средств на палитре композитора. Самая распространённая форма песенных произведений как правило представляет из себя последовательность чередующихся куплетов и припевов. Причём текст, а соответственно и мелодия припевов, в большинстве случаев повторяются каждый раз в неизменном виде. При этом текст различных куплетов отличается друг от друга, что в свою очередь достаточно часто приводит к небольшим вариациям в мелодии куплета, которые зависят от количества слогов в словах, так как поются собственно нотами только гласные звуки. Таким образом простейшая форма песни может представлять из себя такую формулу: Куплет 1 (A1), Припев (B), Куплет 2 (A2), Припев (B). Такая форма напоминает одну из видов классической музыкальной формы, которая называется «Рондо». То есть простейшая песенная форма выглядит например так:

A1, B, A2, B, A3, B.

Для увеличения эмоционального напряжения и полного удовлетворения от прослушивания песни в конце можно исполнить не один припев, а несколько подряд, что так же в некоторых случаях приводит к модификации мелодии и гармонии окончания припева, так как теперь переход с припева осуществляется не на куплет, а на припев, что как правило должно быть оправдано с помощью изменения последних двух тактов стандартного припева. Для того чтобы логично завершить цикл из нескольких припевов понадобится специальное окончание последнего припева, которое называется «Кода» — итальянское «Coda» — «хвост, конец, шлейф». Самый распространённый вид коды — это троекратное повторение последней строчки припева с остановкой на последней ноте мелодии, в большинстве случаев так же немного изменённой. Для того чтобы позволить публике успеть настроиться на восприятие песни ещё до начала текста произведения, в начале играют вступление, которое называют «Intro», сокращение от латинского «introductio» — «введение, приведение». Во второй половине песни очень часто вставляют инструментальный проигрыш, который представляет из себя соло на каком-либо музыкальном инструменте. В результате получается полноценная песенная форма:

Intro, A1, B, A2, B, Solo, B, A3, B, B, B, B, Coda.

Разумеется что возможны различные видоизменения, дополнения или сокращения этой формулы, предназначенные для того, чтобы песня не получилась слишком длинной и не надоела публике, но и не слишком короткой для полноценного восприятия. Например для увеличения продолжительности песни в быстром темпе, а так же для того чтобы дать публике успеть осознать текст предыдущего текста, после каждого припева может быть добавлен небольшой инструментальный проигрыш. Или инструментальный проигрыш может заменить все припевы, то есть текст песни будет только в куплетах. Так же может быть не один проигрыш, а два соло на различных инструментах. Если песня имеет очень много куплетов, в которых например рассказывается длинная связная история, припев может следовать через каждые два куплета или даже ещё реже. Так или иначе, но существует стандарт продолжительности одной песни, который так же называют «радио формат», согласно которому песня не должна звучать более трёх с половиной минут. Разумеется велик риск того, что в художественный образ слишком короткой песни публика просто не успеет вникнуть, поэтому песни продолжительностью менее двух

минут встречаются гораздо реже. Если же песня представляет из себя медленный танец, то вполне адекватная продолжительность может быть вплоть до пяти минут.

Традиционные блюзы и их прямые потомки, например Rock'n'Roll, напоминают по форме «частушки», то есть являются серией трёхстрочных куплетов, дополненных инструментальными соло-импровизациями. При этом мелодия каждого следующего куплета, который имеет специальное название «двенадцатитактовый блюзовый квадрат», является вариацией мелодии предыдущего блюзового квадрата. В качестве вступления в блюзах достаточно часто используется целый квадрат инструментального соло. Так же в качестве вступления могут быть представлены только четыре последних такта блюзового квадрата. В некоторых случаях вступление может быть без солирующего инструмента, то есть только аккомпанемент. Кода в блюзах чаще всего получается из модифицированного или дополненного окончания двенадцатитактового блюзового квадрата.

Intro, A1, A2, Solo1, Solo2, A3, Coda.

Самой распространённой формой джазовых музыкальных произведений является форма «ААВА». Эта форма устроена таким образом, что слушатель запоминает музыкальное произведение практически после одного прослушивания. Происходит это следующим образом: в начале основная мелодия темы звучит первый раз, и слушатель знакомится с мелодией, эта часть называется «А1», затем эта часть тут же повторяется, а как известно, для запоминания важно именно повторение, то есть как раз происходит первичное заучивание наизусть, эта часть называется «А2», и она имеет как правило имеет отличия в последних двух тактах, которые предназначены для перехода на следующую, контрастную часть «В», которую так же называют «Бридж» от английского «Bridge» — мост, перемычка. Часть «В» отвлекает слушателя от части «А», тем самым давая ему время на усвоение полученной информации. Бридж имеет контрастную мелодию и гармонию, то есть если мелодия части «А» была ритмична, состояла из относительно мелких длительностей, то мелодия части «В» как правило состоит из небольшого количества нот большой длительности. Разумеется может быть и наоборот — подвижная часть «В» противопоставляется протяжной части «А». Гармония части «В» достаточно часто представляет из себя смену аккордов по квартовому кругу, при этом начаться часть «В» может как с отклонения в субдоминантовую тональность от основной тональности произведения, так и с отклонения в одноимённую мажорную или минорную тональность. Частота смены аккордов в частях «А» и «В» как правило так же контрастна, причём в конце части «В» может участиться, для того чтобы подвести гармоническое движение к переходу на часть «А». То есть после «А1, А2, В» вновь появляется часть «А», которую слушатель уже воспринимает как знакомую, любимую мелодию. Эта часть называется «А3», и она полностью идентична «А1», так как после неё следует новый «джазовый квадрат ААВА», который так же называют «тридцатидвухтактовый квадрат», так как части «А» и «В» как правило имеют продолжительность в восемь тактов, то есть являются стандартными восьмитактовыми музыкальными предложениями. Таким образом получается, что в простейшем случае после первого проведения темы «ААВА» следует полный тридцатидвухтактовый квадрат соло-импровизации «ААВА», после которого вновь исполняется квадрат темы «А1, А2, В, А3», который заканчивается кодой. Самым распространённым окончанием является троекратное повторение последней фразы части «А3». И конечно же в начале музыкальной пьесы в большом количестве случаев играется вступление, которое чаще всего бывает продолжительностью или восемь, или четыре такта. Английское «Theme» — тема, «Improvisation» — импровизация. Таким образом в средних темпах форма «ААВА» имеет такой вид:

Intro, Theme (A1, A2, B, A3),

Improvisation (A1, A2, B, A3),

Theme (A1, A2, B, A3), Coda.

Если произведение имеет достаточно быстрый темп или формат выступления позволяет играть длинные соло, то солист может импровизировать не один квадрат, а несколько. Разумеется если в музыкальном коллективе есть несколько солистов, то каждый может сыграть по квадрату. Для того чтобы

соблюсти динамику развития музыкального произведения солисты как правило должны играть соло-импровизации в такой последовательности: гитара, фортепиано, саксофон, труба, контрабас, барабаны; однако на практике по различным причинам это правило нарушается всевозможными способами. С точки зрения драматургии это напоминает дискуссию. В начале идёт постановка проблемы, то есть исполняется тема, причём очень желательно в виде наиболее близком к задумке Автора музыкального произведения. Затем начинается обсуждение, то есть каждый желающий имеет возможность высказать свои соображения по поводу поставленного автором вопроса — тут как раз настает время полной свободы для солистов-импровизаторов. Иногда последний квадрат импровизации представляет из себя диалог двух солистов, которые переговариваются между собой двухтактовыми фразами. Хотя это скорее не диалог, а настоящий спор, который происходит чаще всего между барабанщиком и саксофонистом. И в конце опять напоминает мнение по освещённой проблеме самого Автора музыкального произведения.

**Intro, Theme (A1, A2, B, A3), Improvisation 1 (A1, A2, B, A3),
Improvisation 2 (A1, A2, B, A3), Improvisation 3 (A1, A2, B, A3),
Improvisation 4 (A1, A2, B, A3), Improvisation 5 (A1, A2, B, A3),
Theme (A1, A2, B, A3), Coda.**

В медленных джазовых балладах очень часто используется сокращённая форма «ААВА», при которой солист импровизирует только в частях «А1» и «А2». То есть в начале небольшое, чаще всего двух или четырёхтактовое вступление, затем полностью тридцатидвухтактовое проведение темы «ААВА», далее соло-импровизация «А1» и «А2», и в заключение следует вторая половина темы, то есть части «В» и «А3». Чаще всего медленные джазовые баллады не имеют расширенной коды, то есть для окончания используется последняя фраза части «А3».

Intro, Theme (A1, A2, B, A3), Improvisation (A1, A2), Theme (B, A3).

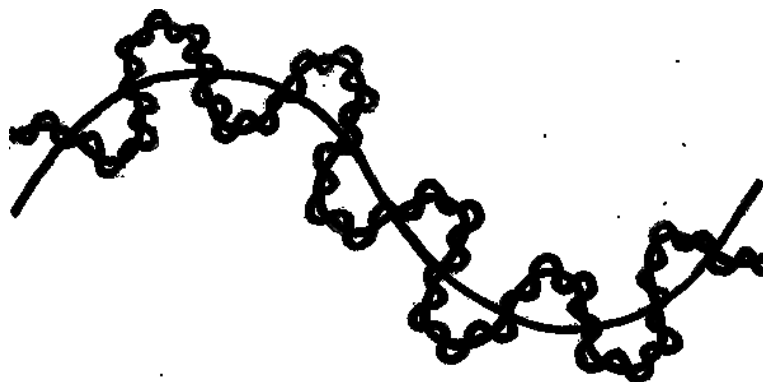
В джазовых балладах среднего темпа, когда есть желание сыграть полный тридцатидвухтактовый квадрат импровизации, но при этом не слишком увеличивать общую продолжительность композиции, после соло сразу переходят на «Britge», то есть на вторую половину темы, то есть играют части «В» и «А3». В соло-импровизации при этом необходимо заменить последнюю часть «А3», на «А2», так как требуется переход на часть «В». Таким образом мы получаем такую формулу:

**Intro, Theme (A1, A2, B, A3),
Improvisation (A1, A2, B, A2),
Theme (B, A3).**

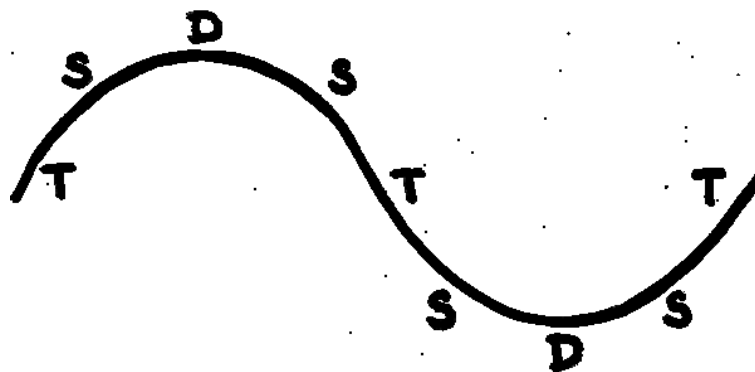
Таким образом с помощью изменения формы можно придать произведению требуемую продолжительность, как для достижения оптимального выражения и восприятия музыкально-художественного образа, так и в соответствии с необходимым «радио форматом». Разумеется в рамках этой главы описаны только самые распространённые виды форм произведений в эстрадно-джазовой и популярной музыки. В практике нередко встречаются и другие построения формы, которые всегда стоит анализировать в первую очередь с точки зрения восприятия произведения публикой.

Глава 48 • Волновая модель музыки

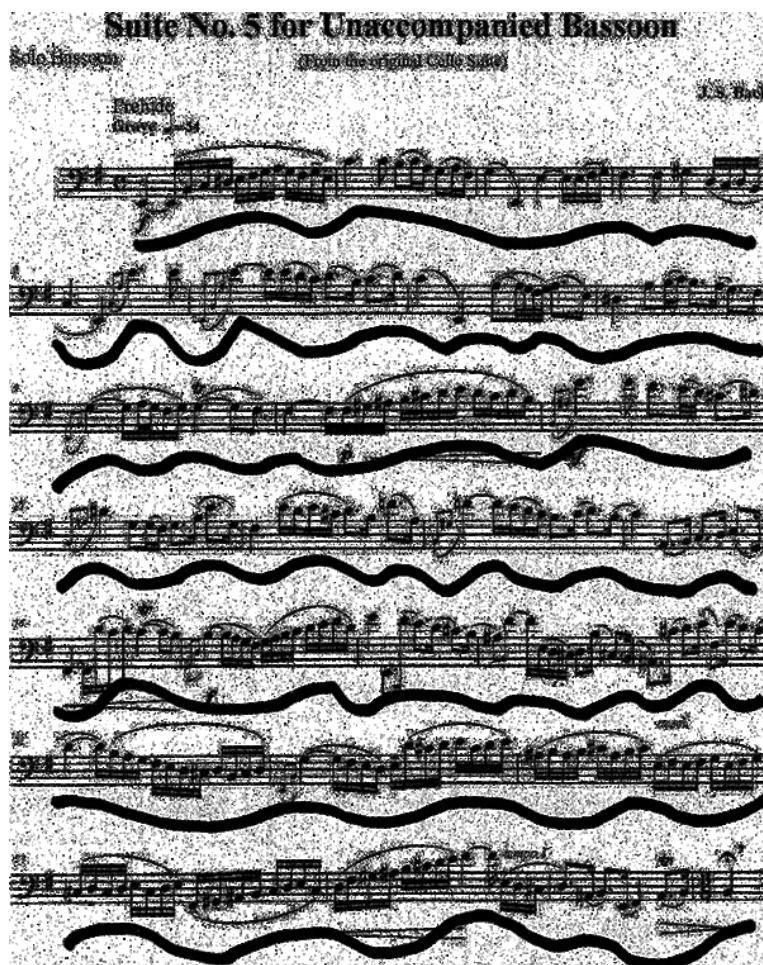
Музыка неразрывно связана с течением Времени. Движение времени в музыке образуется при помощи музыкальных волн. Музыкальная волна — это перманентное чередование максимумов и минимумов напряжения по различным величинам: сильная доля — слабая доля, высокая нота — низкая нота, диссонансы — консонансы, тоника — субдоминанта — доминанта и так далее. Волна состоит из гребня и ложбины. При этом существует иерархия волн по типу «матрёшки», то есть на каждой волне есть более мелкие волны. Вот наглядный пример: представьте мировой океан и одну волну, бегающую по поверхности Земного шара, образованную притяжением Луны, конечно это очень грубо, но для данного примера вполне подойдёт, на поверхности этой гигантской волны находятся волны образуемые течениями и ветрами, в свою очередь на них располагаются более мелкие волны, а уж на этих мелкая рябь, и так далее, до невидимых глазу мельчайших волн. Теперь рассмотрим эту модель на примере ритма. Ритм — это не длительность нот, а их расположение во времени. Сильные и слабые доли отличаются друг от друга громкостью и месторасположением в такте. В некотором музыкальном произведении возьмём за мельчайшие длительности шестнадцатые ноты — это бинарная последовательность из сильных и слабых долей, то есть уже среди шестнадцатых нот будет генерироваться энергия музыкального движения. Объединив по две шестнадцатые, мы получим восьмые, которые так же чередуются как сильные и слабые доли — это волна более высокого уровня. Две восьмые объединяются в четверти, в свою очередь являющиеся последовательностью сильных и слабых долей. Для простоты примера пускай наше произведение будет в самом распространённом музыкальном размере — четыре четверти. То есть две пары, состоящие из сильной и слабой четверти, образуют такт. Первые доли каждого такта являются гребнями волн следующего уровня. Как правило музыкальная фраза состоит из двух тактов, и имеет кульминацию, которая в свою очередь и есть гребень волны музыкальной фразы — это более высокий уровень. Две двухтактовые фразы объединяются в четырёхтактовое полупредложение — следующий уровень. Два четырёхтактовых полупредложения объединяются в восьмитактовое предложение, образуя волну ещё более высокого уровня. Опять же для простоты примера наше музыкальное произведение будет в одной из самых распространённых музыкальных форм — в форме песни. То есть в нём чередуются куплеты и припевы, которые отличаются друг от друга по эмоциональному уровню, обычно припев является гребнем волны, а куплет соответственно ложбиной. В каждом произведении есть кульминация, соответственно каждое отдельное музыкальное произведение — тоже волна. В последовательности произведений в программе концерта, состоящем из таких «песен-волн», обязательно существует своя динамика. Обычно концерт начинается с гребня волны, затем идёт ложбина и заканчивается хороший концерт опять же на гребне, соответственно и весь концерт целиком является гигантской волной. Однако существуют волны и более высокого порядка: сезон, период и целиком вся творческая жизнь музыканта или коллектива, эпоха, цивилизация, эра и так далее.



Гармоническая последовательность аккордов так же имеет структуру волны. Аккорды тонической функции находятся посередине между гребнем и ложбиной, то есть в точке где возможно равновесие и остановка гармонического движения в устойчивом положении. С появлением аккорда функции субдоминанты возрастает напряжение и неустойчивость. Субдоминанта находится на пути возрастания напряжения и неустойчивости между тоникой и доминантой. Аккорды функции доминанты наиболее неустойчивы и напряжены, они располагаются на пиках гребня и ложбины. Возрастание и спад гармонического напряжения производит движение музыкальной волны.



С мелодией всё несколько сложнее, так как музыкальная волна мелодии происходит из сочетания множества самостоятельных, но при этом взаимосвязанных волн. У каждой ноты есть параметры, по которым эта нота будет сильнее или слабее относительно других нот в музыкальной фразе: громкость (чем громче, тем сильнее), длительность ноты (чем длиннее, тем сильнее), звуковысотность ноты (как правило самая высокая нота в музыкальной фразе сильнее других), местоположение ноты в такте (нота на сильную долю сильнее, чем приходящаяся на слабую долю), значение в тональности произведения (каждая ступень в ладе имеет своё значение, самая сильная нота — Тоника), значение в гармонии (аккордовые звуки сильнее неаккордовых), значение в аккорде (каждая ступень в аккорде имеет своё значение, самая сильная нота — первая ступень аккорда) и тому подобные. По каждому из этих параметров существует волна, сложение всех этих волн образует музыкальную волну мелодии. Вот например волна по звуковысотности:



Если рассмотреть любое музыкальное произведение с точки зрения Волновой модели Музыки, то мы обнаружим, что оно имеет ритмический Пульс. Пульс — это постоянное чередование слабых и сильных долей, посредством которых производится музыкальное движение. Причём чрезвычайно важно понять, что слабая доля связана не с предыдущей сильной долей, а со следующей. То есть здесь также прослеживается музыкальная волна. Слабая доля является гребнем или ложбиной волны и имеет максимальное напряжение, которое стремится разрешиться, то есть в некотором роде «успокоиться» и принять положение равновесия, то есть перейти в следующую сильную долю. Слабая доля как бы «скатывается» в следующую сильную долю, но по инерции пролетает точку покоя и переходит в ещё одну слабую долю, которая в свою очередь так же стремится к очередной сильной доле, что собственно и создаёт музыкальную энергию и движение в ритме. Всё это напоминает своеобразный маятник и как нельзя лучше отображает суть волновой модели музыки.

ЧАСТЬ V • ТЕХНИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ ИНСТРУМЕНТА

Глава 49 • Работа клапанов

Техническая исправность саксофона чрезвычайно важна не только для нормальной игры, но и для здоровья саксофониста. При игре на неисправном инструменте приходится затрачивать гораздо больше физических усилий, причём впустую, то есть результат будет не равнозначен Вашим стараниям. Одно из самых основных требований заключается в том, чтобы при лёгком нажатии на клапаны саксофона подушки герметично (то есть не пропуская воздух) закрывали тональные отверстия — именно это подразумевают под понятием «саксофон кроет». При этом важна точная работа взаимосвязанных клапанов, то есть некоторые клапаны должны одновременно закрываться при нажатии всего одной клавиши, при этом очень важна высота открытия всех клапанов, так как это влияет не только на тембр инструмента, но и на интонацию отдельных нот. Если саксофон «не кроет», то лучшее решение проблемы — обратиться к квалифицированному Мастеру по ремонту духовых музыкальных инструментов, так как ремонт и настройка саксофона — это настоящее Искусство.

Однако случаются и различные небольшие неполадки, которые можно устранить самостоятельно. В первую очередь это касается отвалившихся пробковых прокладок в механике саксофона. Приклеить обратно на своё место пробковую или войлочную прокладку можно влагостойким универсальным контактным клеем типа "Момент", лучше прозрачным. Если же прокладка потерялась, а достаточных знаний или сообразительности в устройстве механики саксофона не имеется, придётся побеспокоить Мастера и по такой мелочи.

Если на одном из клапанов отклеилась подушка, в качестве временного выхода из ситуации можно приклеить подушку обратно с помощью клея ПВА универсального. При этом обязательно установить её в прежнем положении, так чтобы след на подушке точно совпал с тональным отверстием. И высушить в прижатом состоянии, то есть нанести клей на подушку, вложить в чашку клапана, закрыть клапан, несильно притянуть с помощью резинки и выдержать до застывания клея.

Игра на саксофоне на улице или в помещении зимой при очень низкой температуре воздуха резко увеличивает вероятность того что инструмент окажется в нерабочем состоянии, так как подушки саксофона при этом могут не только необратимо утратить эластичность, но так же покоробиться, то есть потерять свою рабочую форму и даже вообще отвалиться, то есть отклеиться от чашек. Если саксофон при транспортировке или хранении долгое время находился на холоде и сильно остыл, перед тем как играть его стоит оставить в открытом кофре в тёплом помещении для того чтобы он постепенно нагрелся примерно до комнатной температуры. В случае когда после транспортировки в морозную погоду необходимо быстро начать играть сразу после прибытия на концертную площадку или репетиционную базу стоит побеспокоиться об этом заранее, и использовать химическую грелку, которую можно положить на время перевозки вместе с саксофоном в кофр.

Нередко встречается проблема прилипающих клапанов, при этом клапан может вообще фиксироваться в закрытом положении или срабатывать с опозданием. Часто клапаны залипают у любителей сладкого, пива и других продуктов питания и напитков, способных создать липкую поверхность — перед игрой по возможности стоит прополоскать рот водой или даже почистить зубы. Исправить проблему прилипающих клапанов можно следующим образом — взять чистую тряпочку из хлопчатобумажной материи, слегка намочить один уголок, подсунуть этот влажный уголок тряпочки под проблемный клапан, несильно прижать клапан и протащить тряпочку под клапаном из стороны в сторону несколько раз, то есть «помыть» подушку мокрой тряпкой, затем протащить тряпочку так, чтобы под клапаном оказался сухой кусок тряпочки и опять несильно прижать клапан и протащить тряпочку под клапаном из стороны в сторону несколько раз, чтобы вытереть подушку насухо. Если не помогло — проверьте пружинку работающую на открывание клапана, так как возможно она ослабла и её нужно подогнуть или заменить. Если с пружиной всё в порядке, но клапан всё равно «залипает» — повторите процедуру чистки подушки. Если не помогает — возможно дело в застывшей на оси клапана смазке, что так же можно исправить — снимите клапан, очистите от старой смазки ось, смажьте её новой жидкой смазкой и поставьте клапан на место. Должно всё работать. Если отремонтировать необходимо очень срочно, то можно воспользоваться таким способом: сначала почистить подушку тряпочкой, а затем взять полоску бумаги шириной с проблемный клапан, густо заштриховать на этой бумаге участок размером с подушку простым карандашом, создав таким образом графитовую присыпку, подсунуть бумажку между клапаном и тональным отверстием, слегка прижать, и провести. Так повторить несколько раз. Поверхность грязи на подушке припудрится графитом и клапан перестанет прилипать. Но стоит помнить, что этот способ даёт временный эффект, а в случае с застывшей смазкой или слабой пружиной может и вовсе не помочь. Так же экстренно можно решить проблему дополнительно усилив действие пружины при помощи резинки, надетой на рычаг клапана и зафиксированной на подходящих выступающих частях механики саксофона. Этим способом можно воспользоваться не только для решения прилипающего клапана, но и для временной замены негодной пружины.

Если появился шипящий призвук при игре нот от Ре до Соль-диез второй октавы, это происходит скорее всего по причине того, что открываются одновременно оба октавных клапана — так быть не должно. При игре нот от Ре до Соль-диез второй октавы должен быть открыт октавный клапан на стволе саксофона, на эске должен быть закрыт. При игре ноты Ля второй октавы и выше открыт октавный клапан на эске, на стволе саксофона закрыт. Октавный клапан — самый сложный узел в конструкции саксофона. Его настройка требует достаточно высокой квалификации, поэтому при проблемах с октавным клапаном наиболее верное решение — обратиться к Мастеру по ремонту саксофонов.

Смазка механики без полной разборки саксофона принесёт больше вреда, чем пользы, так как при этом старая отработанная смазка останется на своём месте, а новая смазка даже не сможет проникнуть в большинство узлов испытывающих наибольшую нагрузку, при этом практически наверняка потёками смазки будет испачкан корпус саксофона и механика, что приведёт к скоплению грязи и порче покрытия саксофона. После полной разборки, чистки, смазки и сборки саксофона наверняка потребуются регулировка механики, поэтому всю эту работу опять же стоит доверить мастеру по ремонту саксофонов. Смазывать механику саксофона часто не нужно, достаточно это делать раз в несколько лет, в зависимости от величины игровой нагрузки.

Глава 50 • Компрессия мундштука

Чрезвычайно важной для полноценной работы саксофона является так называемая компрессия мундштука. Существует неверный способ с помощью которого многие саксофонисты проверяют компрессию, который заключается в том, что затыкают выходное отверстие мундштука ладонью и втягивают воздух в себя, при этом трость должна удерживать вакуумом. И типа чем дольше удерживается, тем лучше компрессия. Однако тест не слишком корректен, так как вакуумом притягивает всю трость к мундштуку, и к площадке мундштука в том числе, соответственно при тесте может вакуум и получиться, а вот при игре, когда трость не притянута к мундштуку вакуумом, компрессии может и не быть. Так что этот тест просто интересный и эффектный фокус, который не является полным подтверждением хорошей компрессии. На компрессию проверять мундштук лучше вдывая в него воздух и создавая избыточное давление. То есть так же затыкается выходное отверстие мундштука ладонью и нужно мощно в него дунуть, разумеется с установленной тростью и лигатурой. Если между рельсами мундштука и тростью будет выходить воздух - значит компрессия нарушена, если же продуть не получается, значит всё в порядке и компрессия есть. Что касается вопроса зачем вообще эта компрессия нужна, стоит попробовать поиграть с компрессией и без неё - всё станет сразу ясно и понятно. Когда компрессии нет, то саксофон играет так, как будто не кроет в самом верху - собственно так оно и есть - и дуть тяжело, и результат слабенький. Есть конечно множество людей, которые создают компрессию прижимая трость к мундштуку губой и даже челюстью - но разумеется со всеми вытекающими последствиями - свободного и полного звука в таком случае ждать не приходится. Усталость и даже травмы губ в таком случае будут всенепременно.

На компрессию мундштука очень большое влияние оказывает конструкция и способ установки лигатуры. Трость достаточно хорошо должна быть притянута к площадке мундштука, причём это касается в первую очередь края площадки, где начинаются рельсы и окно мундштука. Существуют различные оригинальные конструкции лигатур, которые дают большую свободу вибрации трости и даже самого тела мундштука, что должно помогать получить более богатый обертонами звук, однако если такая лигатура не обеспечивает компрессию мундштука, то все эти преимущества полностью перечёркиваются и превращаются в одну огромную проблему.

От ровности площадки трости также зависит качество компрессии мундштука. Если трость деформирована, то она не будет плотно прилегать к площадке и рельсам мундштука, соответственно будет пропускать воздух, что влечёт за собой плохой контроль над звуком и необходимость прилагать для игры излишние усилия. Площадка трости может деформироваться от чрезмерного размокания. Это может произойти если перед игрой при размачивании погружать в воду всю трость целиком. Из-за этого трость разбухнет, причём неравномерно, то есть по центру площадки трости появится утолщение, а края при этом будут завалены и не будут прилегать к рельсам и площадке мундштука. При этом вполне допускается появление выпуклого следа соответствующего окну мундштука, так как это не влияет на компрессию. Если же трость уже деформировалась и компрессия нарушена, можно в некоторой степени восстановить трость путём выравнивания площадки трости. Для этого нужно положить мелкую наждачную бумагу на ровную поверхность и отшлифовать площадку трости до ровного состояния. Однако при этом способе у трости достаточно сильно изменятся игровые свойства, то есть она конечно сможет ещё послужить какое-то время для репетиций, но полноценно работать уже не будет. Чтобы этого не случилось, размачивать перед игрой стоит только кончик трости.

Глава 51 • Подмундштучная пробка и эска

Один из самых часто изнашивающихся элементов саксофона - пробка на эске, на которую надевается мундштук. Мундштук должен достаточно плотно сидеть на пробке по всей длине контакта, при этом возможность перемещения мундштука по пробке так же должна сохраняться. Рекомендуется хорошенько обработать пробку снаружи натуральным пчелиным воском. В принципе конечно можно и парафином от бытовой свечи, но обработка парафином менее долговечна. Перед тем как надевать мундштук на пробку обработанную воском поверхность пробки лучше смочить водой или слюной.

Любые смазки на основе жира постепенно проникают сквозь пробку, разрушают клей и пробка отваливается.

Если пробка «похудела», и мундштук сидит на ней неплотно в экстренных случаях можно прогреть пробку с помощью открытого огня зажигалки, но при этом нужно достаточно быстро перемещать пламя по поверхности пробки так, чтобы она не воспламенилась, пробка разбухнет и в какой-то степени восстановит свою форму. Однако такой способ приносит довольно кратковременный результат, то есть такой реанимации пробки хватит буквально на один концерт или репетицию, а через несколько таких восстановительных процедур пробка скорее всего совсем отвалится или разрушится.

В экстренных случаях так же можно подмотать на пробку под мундштук слой плотной тонкой бумаги, для этого лучше всего подходит бумага от кассовых чеков. Подобным образом может послужить и подмотка обыкновенных швейных ниток, однако при этом несколько нарушится поверхность пробки и мундштук будет не слишком хорошо одеваться и сниматься. Но разумеется и бумага, и нитки являются всего лишь временным спасением. Более долговечным, но так же временным решением «похудевшей» пробки может стать намотка поверх пробки слоя ленты ФУМ (лента из фторопластового уплотнительного материала), которую можно приобрести в магазинах хозяйственных товаров. Если пробка похудела очень сильно и предстоит намотать толстый слой подмотки, лучше всего чередовать слои швейных ниток и ленты ФУМ. Таким образом можно получить поверх пробки достаточно прочный слой из армированного нитками фторопласта, так как он является текучим материалом и заполнит все пустоты между нитками, а так же прилипнет сам к себе, то есть клей при этой операции не требуется. Рекомендую первый слой наматывать нечастыми витками ниток, затем слой ленты ФУМ - так получается лучший контакт пробки и фторопластовой прокладки, который обеспечивает достаточно прочное соединение. Фторопластовую пробку стоит наматывать несколько большей толщины, чем внутренний диаметр мундштука, так как фторопласт даст усадку, при которой все слои прокладки слипнутся между собой. То есть мундштук с некоторым усилием наденется на фторопластовую прокладку, при этом прокладка примет точную форму внутри мундштука. Если же пробка совсем отклеилась, а времени на приклеивание новой нет, то можно всю пробку заменить прокладкой из ниток и ленты ФУМ, однако все эти ухищрения с лентой ФУМ имеют один существенный недостаток — такая «пробка» будет подходить только под один мундштук, то есть если Вы используете для игры два различных мундштука, у которых внутренний диаметр отличается хоть совсем на немного, корректировать толщину прокладки придётся перед каждой сменой мундштука.

Ну и конечно же разумеется, что для подмундштучной пробки нет ничего лучше натурального пробкового дерева. Однако качественное изготовление и установка натуральной пробки требует не только наличие материалов, инструментов, а так же знаний технических и конструкционных тонкостей, но и определённых навыков, поэтому лучше всего для решения этой проблемы обратиться к профессиональному мастеру по ремонту саксофонов.

Рекомендую обрабатывать натуральным воском не только подмундштучную пробку, но и стакан эски, то есть тот конец, который вставляется в сокет собственно корпуса саксофона. Натуральный воск дольше держится, то есть не нужно будет смазывать эску каждый раз, а так же в отличие от жировых смазок, натуральный воск практически не способствует накоплению загрязнений внутри корпуса саксофона. Излишки смазки выдавятся из соединения естественным путём, а так как натуральный воск не слишком липкий без механической обработки, то и удалить эти остатки совсем не сложно. Смазывать стоит по нескольким причинам: во-первых смазка предохраняет от стачивания это соединение, во-вторых смазка обеспечивает герметичность соединения эски и корпуса саксофона, в-третьих эска лучше закрепляется в рабочем положении, и не требуется слишком сильно затягивать винт фиксации эски. Перед установкой обработанной воском эски поверхность стакана стоит увлажнить с помощью воды или слюны.

Ещё один узел требующий внимания даже у новых саксофонов, купленных только что в магазине — это винт фиксации эски в соquete корпуса саксофона. По непонятной мне причине производители этот винт не смазывают, несмотря на то, что он постоянно испытывает достаточно серьёзные нагрузки. Так что если у Вас появился вновь приобретённый саксофон, причём не важно новый он или старый, обязательно смажьте этот винт густой смазкой. Собственно в качестве смазки для этого винта опять же вполне

подойдёт натуральный воск. Смазывать этот винт следует примерно каждые полгода. Кстати всё это касается и смазки винтов лигатуры мундштука, которые так же иногда стоит смазывать.

Если в конструкции Вашего кофра не предусмотрены специальные изолированные отделения для мундштука и эски, то просто необходимо хранить эску в индивидуальном чехле из ткани, для того чтобы покрытие эски не повреждалось от многочисленных контактов с другими предметами находящимися в общем отделении. Мундштук в любом случае нужно хранить в собранном виде, то есть с установленной сухой нерабочей тростью, слегка затянутой лигатурой и надетым колпачком, при этом отдельный чехольчик на мундштук так же совсем не будет лишним.

Глава 52 • Конденсат и гигиена

При игре на саксофоне на руки и корпус саксофона иногда попадают брызги жидкости вылетающей из верхних клапанов саксофона. Происходит это потому, что температура корпуса саксофона в начале игры практически не отличается от окружающей, то есть скажем примерно 18-25 градусов по Цельсию (в помещении в холодное время года), саксофон будет ещё более холодным если долгое время находился на улице; выдыхаем влажный тёплый воздух, близкий по температуре к телу человека, то есть примерно 36 градусов по Цельсию; из-за разницы температур влага конденсируется (оседает) на холодном металле и стекает в виде дистиллированной воды по стенкам внутри корпуса саксофона. Количество воды зависит от разницы температур между корпусом саксофона и выдыхаемым воздухом, а так же от влажности выдыхаемого воздуха, то есть в более холодных помещениях конденсата будет больше. Так что это вовсе не слюни, а очень даже чистая вода.

Основное количество воды выходит через клапан До-диез, так как он расположен выше других наиболее часто используемых клапанов левой руки, но часть жидкости наверняка попадает и в другие клапаны расположенные ниже, и уж точно самые заливаемые клапаны — это Фа-диез, Ми и Фа третьей октавы, но они не так часто используются и поэтому через них выходит небольшое количество жидкости. Путь по которому будет стекать эта влага зависит от положения (наклона) саксофона, то есть если сильно отклонять саксофон от себя влага будет заливать трельные клапаны До, Ля-диез и Фа-диез, ну и может добраться до нижнего Ре-диеза. Во время когда клапан До-диез находится в открытом положении вода вытекает наружу, скорее всего выходу воды через клапан До-диез способствует и струя воздушного потока внутри саксофона, вода собирается в каплю, падает вниз и попадает на клапаны расположенные чуть ниже, в том числе и на пальцы левой руки и далее на раструб.

Для того чтобы саксофон сохранял эстетичный внешний вид, а так же хорошее техническое состояние, необходимо удалять влагу попавшую на корпус, раструб и механику каждый раз после игры с помощью мягкой ткани. Влага на частях саксофона не только способствует скапливанию грязи на поверхностях инструмента, но так же становится причиной коррозии и соответственно приходу в негодное состояние стальных пружин в механике саксофона. При этом в первую очередь страдает покрытие саксофона, на котором появляются пятна испорченного или даже разрушенного лака, а так же пятна окиси металла на безлаковых инструментах или саксофонах с серебряным покрытием. Ко всему прочему вода приносит вред ещё и подушкам, так как от излишней влаги кожа дубеет и трескается, что разумеется чрезвычайно негативно сказывается на игровых свойствах инструмента.

Поддерживать чистоту очень удобно с помощью специальной протирки для эски, которую так же удобно использовать для мундштука и трости. Такая протирка представляет из себя тряпочку из мягкой ткани с хорошей способностью впитывать воду, причём у этой тряпочки должен быть тонкий «хвостик» из шнура, который должен быть слегка упругим или иметь на конце небольшой грузик обшитый мягкой тканью, для того чтобы можно было легко протаскать протирку сквозь эску или мундштук. Такой протиркой удаляется вся влага с внутренних и внешних поверхностей мундштука и эски. Но сначала стоит об эту тряпочку аккуратно вытереть насухо трость, и только после этого убрать в специальный чехол для трости. Ещё раз повторяю, если в кофре Вашего саксофона не предусмотрен отдельный отсек для эски, для неё потребуется отдельный чехол, так как из-за соседства с другими предметами не только

испортится покрытие, но даже могут появиться многочисленные вмятины на корпусе эски. Время от времени мундштук и эску нужно мыть с помощью моющего средства для посуды и зубной щётки под тёплой проточной водой. Для этой цели весьма удобно использовать специальный ёршик для эски. Трость так же можно иногда промыть под струёй тёплой проточной воды, слегка потерев поверхность пальцами, но после этого её всенепременно нужно вытереть насухо с помощью мягкой ткани.

Глава 53 • Покрытие саксофона

Саксофон стоит содержать в чистоте и внутри, и снаружи, потому что отложения грязи на поверхности не только портят эстетичный внешний вид, но и в конечном итоге сказываются на исправности технического состояния инструмента. Наиболее распространены саксофоны покрытые лаком, серебром и безлаковые. В уходе за каждым видом покрытия есть некоторые особенности. Разумеется любое покрытие нужно очищать от следов влаги после каждой игры с помощью мягкой ткани способной хорошо впитывать влагу. При этом удаляется не только влага, но и основное количество загрязнений. При этой процедуре важно не повредить механику саксофона, то есть не сбить пробковые и фетровые прокладки, а так же пружины, поэтому чистить таким образом нужно только относительно легко доступные большие поверхности корпуса и механики. Засохшую грязь можно стереть влажной тряпкой, но затем обязательно нужно вытереть поверхности насухо так, чтобы не осталось разводов. Обернув ткань вокруг указательного пальца достаточно удобно чистить клапаны саксофона, а так же поверхности между элементами механики. При этом не стоит подходить к этому процессу излишне фанатично, то есть чистить нужно только те участки и поверхности до которых не слишком трудно добраться, а труднодоступные места можно оставить для чистки при полной профилактике инструмента, которую стоит доверить мастеру по ремонту саксофонов, так как потребует полная разборка механики и последующая её настройка.

Время от времени, по мере загрязнения, необходимо чистить саксофон более тщательно. При этом можно воспользоваться дополнительными чистящими средствами. Для того чтобы смыть грязь с саксофонов с любым покрытием вполне достаточно воды, однако можно использовать и спирт. Для лакированных инструментов разумеется ни в коем случае не допускается использование химикатов способных растворять лак. Для удаления потемнений с серебряного покрытия пригодится специальное средство для чистки серебра, но только в том случае если у Вас есть желание иметь чрезвычайно блестящий саксофон. Безлаковые саксофоны в нормальном состоянии покрыты патиной естественного происхождения, то есть тончайшим слоем оксида металла из которого сделан саксофон. Собственно сама патина и является защитной плёнкой, предохраняющей металл от коррозии. При этом потемневший от времени металл саксофона должен выглядеть благородно и эстетично, то есть никакой грязи, только патина и следы времени.

Существует мнение, что лаковое покрытие саксофона глушит некоторое количество полезных для звучания вибраций, однако я считаю, что «безлаковый» саксофон нужно заслужить, то есть «обезлачиться» он должен естественным способом от частого прикосновения рук, вследствие многолетней игры. Количество лака на саксофоне в таком случае — это как послужной список саксофона, или даже скорее саксофониста.

Если же к Вам попал старый саксофон с частично потерянным лаком, который весь покрыт многочисленными маленькими тёмными пятнами, то есть на местах где сошёл лак появились пятна коррозии, в таком случае старое покрытие саксофона лучше удалить. Это не только улучшит эстетический вид инструмента, но и позволит сохранить здоровье металла. Наиболее безболезненное удаление старого лакового покрытия саксофона делается химическим способом. При этом потребуются полная разборка инструмента. Если удалять старое лаковое покрытие не только с корпуса, но и с механики саксофона, то будет вполне логично сочетать эту процедуру с полным капитальным ремонтом инструмента, то есть полной заменой подушек, возможно пружин, всех прокладок, а так же возможно выправлением вмятин и деформаций, и конечно же обязательно потребуется регулировка механики. Соответственно эту операцию так же стоит доверить опытному мастеру по ремонту саксофонов. После

снятия старого покрытия можно оставить саксофон безлаковым, и со временем он покроется натуральной патиной. При помощи специальных химических реактивов патинирование может выполнить квалифицированный мастер по ремонту саксофонов, что позволит получить инструмент после ремонта с уже готовым защитным покрытием в виде патины. Так же можно покрыть саксофон лаком заново, но качественно это сделать можно только в специализированной мастерской с использованием специального лака, если же Вы попытаетесь самостоятельно покрыть инструмент лаком в домашних условиях, однозначно ничего хорошего не получится и процедуру снятия лака придётся повторить. Кроме того стоит иметь в виду, что саксофон с восстановленным лаковым покрытием имеет меньшую стоимость, чем вообще без покрытия.

ЧАСТЬ VI • ОБРАЗОВАНИЕ, ПРОФЕССИЯ, МУЗЫКА

Глава 54 • Восприятие Музыки

Артисты выступают для того чтобы доставить публике удовольствие, привнести в жизнь людей Радость. Технология вторична, то есть даже если исполнитель не попадает в ноты и ритм, но публике приятно то, что он делает, значит это удачный концерт и замечательный артист. Техническое качество исполнения находится на совести музыканта и должно быть одним из предметов его артистической гордости, однако это не значит, что зрителю стоит обращать всё своё внимание исключительно на недочёты и погрешности в технике исполнения. Если слушатель занимается поиском недостатков артиста, это значит, что выступление не затрагивает его поэтического восприятия. В этом может быть виноват как исполнитель, страдающий низкой эмоциональностью выступления, так и сам зритель со слабой способностью чувствовать и склонностью к занудству. Разумеется, очень большое значение имеют вкусовые пристрастия слушателя, его культурная образованность и, конечно же, умение воспринимать нечто для себя новое и неизведанное.

Как же получаются действительно хорошие концерты? Разумеется в первую очередь успех зависит от личности, харизмы ведущего солиста музыкального коллектива, от силы его энергетической подачи. Если лидер хорош, то и другие участники ансамбля или оркестра будут стремиться выдать полную мощность своей энергетики. Зрители заинтересовываются происходящим действием, видя что сами музыканты испытывают наслаждение от своей игры, публика вовлекается в происходящее, и начинает отдавать многократно усиленную полученную энергию обратно артистам, которые в свою очередь, вдохновлённые таким приёмом, играют ещё лучше. Эмоциональный уровень системы взаимодействия артистов и публики таким образом может подняться до чрезвычайных высот, что собственно и создаёт магическое действо, которое можно назвать удачным концертом. Помешать этому может «балласт», который может находиться как на сцене в виде безучастных, невыразительных музыкантов, которые как правило просто не способны успешно справиться с исполнением музыки чисто технически, так и среди публики, ведь присутствие критически настроенных индивидов, которые пришли на концерт не для того чтобы получить от него удовольствие, а для псевдосамоутверждения в роли критиков наделённых единственно верным и неповторимым идеальным музыкальным вкусом. Таким образом получается, что действительно хороший концерт может получиться только при всеобщих совместных усилиях и артистов, и публики. Для этого музыкантам следует самоотверженно выкладывать свои обнажённые эмоции на всеобщее обозрение, а публика должна быть готова прочувствовать эти эмоции, и стремиться получить наслаждение от выступления артистов.

Существует такое чрезвычайно грустное явление, как профессиональная деформация, при котором музыкант не способен воспринимать музыку как целостное произведение искусства и испытывать от этого эмоции как обыкновенный слушатель, а только разбирает выступление на запчасти и оценивает их по отдельности. Что к глубокому сожалению скорее напоминает вивисекцию, то есть проведение хирургических операций над живым организмом с целью исследования его функций, и таким образом совершенно не имеет ничего общего с наслаждением прекрасным произведением искусства. Причём это касается не только Музыки, но и любых других видов Искусства.

Человеку нравится то, что ему знакомо. Именно на этом эффекте основана музыкальная индустрия. Если запустить в жёсткую ротацию по радио, телевидению и в Интернете любое произведение, любого артиста, то через некоторое время его не только будет знать огромное количество людей, но и обязательно появятся поклонники и «своя» публика. К огромному сожалению зачастую люди занимающие решающие роли в шоу-бизнесе как правило далеки от музыки и искусства, и подходят к своей работе, как к продаже некоего «товара», не задумываясь о художественной ценности своего музыкального продукта, и его воздействии на публику и общий уровень культуры населения. Конечно же время неизбежно расставит всё на свои места, то есть в памяти следующих поколений останутся только действительно достойные артисты. Дело в том, что произведения и исполнители не представляющие из себя ничего кроме «товара» задержатся только в сознании поколения людей в чьей молодости их активно «рекламировали». Без постоянных финансовых вливаний про таких «звёзд» публика очень быстро забывает.

Если вопрос по поддержке и развитию Культуры и Искусства, а так же всеобщего образования в этих областях, не решается на уровне государственных программ, то цивилизованность народонаселения в целом постепенно снижается, что несомненно приведёт к культурной катастрофе, так как даже у тех артистов-самородков, которые всё равно появятся несмотря ни на что, просто не будет публики способной адекватно воспринимать их произведения. Чем оборачивается для государства в целом такое безрассудное отношение к Культуре и Искусству можно проследить на многочисленных печальных примерах на протяжении всей известной истории человечества.

Как правило музыкальные и художественные вкусовые пристрастия человека в основном формируются в подростковом и юношеском возрасте, и остаются с ним на всю жизнь. Однако достаточно большое влияние на культурный уровень имеет и та музыка, фильмы и книги, которые окружают ребёнка начиная с младенчества. Бездумно позволяя проникать в Ваше сознание и сознание Вашего ребёнка низкосортным порождениям коммерческой индустрии развлечений, Вы наносите непоправимый вред не только себе и близким, но и в какой-то степени культуре всего современного и будущего человечества. Стоит стремиться к тому, чтобы Вас окружали только самые прекрасные и достойные произведения Искусств и Культуры.

Глава 55 • Современное Искусство

Всё искусство делится на две категории: одни авторы отражают нынешнюю реальность, другие уходят от окружающей действительности. С авторами отображающими настоящее время всё достаточно просто — у них всё самое ультрасовременное, ультрамодное и актуальное. А вот для того чтобы уйти от реальности существует множество способов и направлений: уход в пространство, во времени и даже в воображаемые миры. Например писатели-фантасты легко перемещаются на другие планеты, в другие галактики, а так же в будущие времена, вместе с ними с удовольствием отправляются и режиссёры фантастических фильмов, для которых разумеется нужна фантастическая музыка. Одно из самых традиционных направлений для европейского человека — уход на Восток, такой загадочный и притягательный, со множеством тайн, древней философией и историческим наследием, насчитывающим многие тысячелетия. И конечно же самый распространённый путь — возвращение в былые времена. Кто-то наряжается в кафтан и играет в ансамбле старинной музыки. Кто-то выглядит совсем как хиппи семидесятых и исполняет классический рок. Кто-то участвует в реконструкции исторических событий, что так же требует полностью перевоплотиться и глубоко окунуться в прошлое.

Уже несколько десятков лет продолжается эпоха Постмодернистского Искусства. Этот своеобразный застой связан в первую очередь с тем, что у человечества накопилось огромное культурное наследие, в котором так или иначе отображено во всевозможных формах всё, что только может волновать человека. Времена меняются, но животрепещущие общечеловеческие темы остаются прежними. На нынешний момент поиск формы в которую можно облечь содержание практически исчерпал себя, то есть всё что можно было придумать, уже придумали до нас многие, и многие, и многие поколения людей. Последний действительно новаторский музыкальный стиль фактически был рождён в конце семидесятых годов двадцатого века. Всё что появлялось и появляется после него, является или новым прочтением старого, с использованием современных технических средств, не меняющих при этом сущности произведений, или синтезом двух и более прежних стилей, сочетающихся с той или иной степенью естественности, что конечно же позволяет родиться уникальным явлениям, но всё же с явно просматривающимися корнями. То есть ничего принципиально нового в искусстве с 1980 года и по настоящее время не появилось. Таким образом получается, что на нынешний момент сочинительство превратилось в искусство создания коллажа из цитат различной степени точности. Современное Искусство чрезвычайно требовательно к Автору. Для того чтобы свести воедино два ингредиента, мало обладать вкусом, талантом и творческим чутьём, для этого ещё всенепременно понадобится глубокое знание природы и сущности всех составляющих каждого прародительского стиля, причём всё это вовсе не гарантирует получение действительно стоящего результата творческого поиска.

Плохих музыкальных стилей и жанров не существует. Бывают жадные музыканты, не вкладывающие в свою музыку эмоций, а если точнее, Души. Можно сыграть сотни миллионы нот и так их хитро переплести, что теоретики просто ахнут и схватятся за голову, но если в эту музыку не вложить хоть капельку своей Души, то эта музыка не будет трогать и волновать слушателя, то есть может конечно некоторые профессионалы и смогут послушать её минут пятнадцать из интереса «как это сделано и устроено», но не более. В Музыка обязательно должна быть Душа, эмоциональность, энергетика, чувства — это основная, главная составляющая, без которой получается не Музыка, а бессмысленный упорядоченный шум. Если Музыка не содержит в себе ничего кроме технологии она не сможет нас ни поразить, ни восхитить, ни каким-либо образом тронуть нас, потому что Музыка — это язык при помощи которого человек выражает свои мысли и чувства, чувства по поводу мыслей, и мысли по поводу чувств.

Древняя мудрость гласит: «О вкусах не спорят». Если Вам лично что-либо не нравится или Вы этого не понимаете, это не значит что это «что-либо» — плохое, это всего лишь значит что Вам это не нравится или Вы этого не понимаете. Даже если некий артист далёк от Ваших личных эстетических пристрастий, он заслуживает как минимум уважения. К сожалению даже в мире Джаза — самого вроде как незакомплексованного и свободного из всех форм музыкального искусства, существует такое явление как снобизм. Например музыканты играющие BeBop, считают недоучками и позёрами музыкантов играющих Smooth Jazz, а те в свою очередь отвечают обвинениями в излишней заумности и чёрствости. Причём на самом деле и с той и с другой стороны это чрезвычайно похоже на жалкую попытку возвысить себя за счёт унижения других, а так же на элементарную зависть. Ну и конечно же не стоит забывать, что музыку играют люди — какие люди играют, такая и музыка у них получается. То есть в буквальном смысле, если человек грубый, злой и позволяет себе хамство, добрую музыку от него услышать скорее всего не удастся, если же музыкант сам является добрым человеком, то и музыка у него получается прекрасная.

Язык джаза на нынешний момент имеет базовые законы устройства ритмо-интонационных структур, в том числе основанные на определённых законах развития гармонических последовательностей и взаимоотношений мелодии с ними. Опять же не вдаваясь в подробности, напомним, что вся существующая на нынешний момент музыка, кроме классики и традиционной народной, имеет прямое происхождение от блюза и джаза, то есть и рок, и поп музыка имеют просто так унаследованные черты джаза в своём роде на «генетическом» уровне. Отвлекаться на происхождение джаза от блюза не будем, но именно здесь кроются основные причины специфического отношения между мелодией и гармонией в джазе. В свою очередь блюз произошёл из синтеза народной и классической музыки, что так же имеет колоссальное значение для понимания явления в целом. Далее джаз оказал влияние на своих прародителей, то есть на народную и классическую музыку, но это уже тема для отдельной книги. И ещё раз напомним — последние принципиально новые стили музыки, но так же основанные на далеко идущих корнях, появились до 1980 года, то есть на нынешний момент на

протяжении уже более 35 лет ничего действительно нового в развитии музыкальной культуры не родилось, и теперь вектор развития музыкальной культуры направлен не на поиск новых форм, а на нечто совсем иное. Не будем отвлекаться, и разворачивать тему о том, что теперь под видом музыки под названием «Jazz» имеют ввиду не только Swing и Dixieland, но и множество другой музыки, включая самые «жуткие» экспериментальные стили. Для свободного общения на языке джаза, то есть чтобы не только исполнитель мог высказываться, но и публика могла его понимать, просто необходимо владеть базовыми законами и принципами джаза, иначе получится «птичий» язык, который будет выглядеть по меньшей мере смешно и непонятно ни для кого кроме такого «горе-авангардиста». Из языковой природы музыки исходит ещё одно чрезвычайно важное её свойство — разнообразие. Напомню, что собственно стандартная форма джазового произведения выглядит следующим образом: 1 — цитирование темы Автора, то есть постановка собственно вопроса для дальнейшего общения; 2 — обсуждение проблематики вопроса заданного в теме беседы, то есть каждый солист — импровизатор высказывает свои соображения и видение проблемы поставленной Автором произведения, что является дискуссией по теме; 3 — в заключении вновь цитируется мнение Автора по поставленному вопросу, то есть исполняется тема. Обсуждая например «Улицу Зелёного Дельфина» ни у одного адекватного человека не возникнет мысли высказываться на тему «Взлёт и падение Римской Империи», во всяком случае такой поворот в обсуждении предмета будет выглядеть или как неуважение ко всем членам дискуссии, или может послужить весомой причиной для вызова скорой психиатрической помощи, хотя вполне может быть что это такой оригинальный ход мысли гения, а может оказаться и сочетанием многих факторов одновременно. Так вот умение в импровизации не слишком далеко отклоняться от основного предмета темы позволяет получить разнообразие, потому что даже на какую-либо стандартную гармонию, на которую написано большое количество музыкальных тем, можно исполнить уникальную импровизацию, так как высказывание идёт по конкретной теме, а не случайное сочетание букв чрезвычайно однообразное в своём бесконечном разнообразии. Так вот о стандартах. Человечество существует достаточно давно, причём люди на самом деле не меняются, изменяются только обстоятельства, поэтому существует определённый круг вопросов и общечеловеческих тем, которые люди обсуждают уже не одно тысячелетие. Так вот на нынешний момент список этих вопросов уже практически полностью составлен — в своём роде таким списком являются сборники джазовых стандартов. Сочинение новой джазовой темы на нынешний момент является Авторской переформулировкой уже общеизвестного вопроса, так как полный список вопросов уже существует и принципиально новый вопрос задать просто не удастся. Если теперь кто-либо пытается сочинить свой вопрос без оглядки на всё наследие человечества, у него как правило получается элементарнейшая банальность, а точнее то, что до него уже придумали множество раз предыдущие поколения. Для того чтобы не получить «удар от классика» при сочинении своего уникального произведения просто необходимо удостовериться, что ничего подобного никто уже не сочинил ранее. А для этого придётся копаться в «библиотеке», то есть опять же в сборниках стандартов. Таким образом получается, что для сочинения нового, требуется владение информацией и базой на которой эта информация основана, соответственно изучение джазовых стандартов для владения языком современной музыки просто необходимо.

Глава 56 • Критика

«Если не можешь помочь — не мешай!» — народная мудрость. Артист (с большой буквы), как и любой другой Творец никогда не будет обсуждать чужого Творчества, так как сам знает чего стоит создать хоть что-то. Музыкантам, достигшим некоего уровня, критика совершенно не нужна, так как они сами знают и свои достоинства, и свои недостатки, и любая критика будет восприниматься как оскорбление — и это нормально. Если всё же потребуется взгляд со стороны, что на самом деле бывает крайне редко, то обычно обращаются к коллеге и в приватной обстановке — «кухня» не должна выноситься на всеобщее обозрение. Критика уместна только в учебном классе — от Учителя к Ученику — и нигде более. Критикам не стоит забывать, что Музыканты очень ранимые и тонкие личности, и при этом чрезвычайно злопамятные и жестокие.

В настоящее время любой желающий имеет возможность опубликовать своё мнение в виде комментариев в Интернете, однако это явление, как правило, превращается в нескончаемый поток помоев

выливаемых на артиста. Дело в том, что люди, которым близко творчество артиста, в основном ограничиваются отметкой «Мне нравится», а вот доморощенные критики, различной степени озлобленности, с превеликим удовольствием пишут свои пасквили, причём не только не стесняясь в выражениях, но и переходя на личности. При этом такие рецензенты объясняют своё поведение свободой слова и выражения своих мыслей. Однако, на мой взгляд, Интернет уже давно является не только публичным местом, но и фактически средством массовой информации, и именно поэтому стоит как минимум выбирать выражения при написании комментариев, а было бы ещё лучше, если бы такие «искусствоведы», «специалисты по всем вопросам» и «личности обладающие эталоном вкуса» задумывались о том, стоит их вообще оставлять или нет. Своё личное мнение уместно высказывать в приватной беседе, а не кричать об этом во всеуслышание. Перед тем как опубликовать комментарий в Интернете, было бы не лишним задуматься о том, смогли бы Вы сказать в лицо Артисту всё что Вы там пишете, и в каких выражениях это можно было бы сделать. При этом необходимо помнить, что существует не только уголовная ответственность за оскорбление, но и достаточно велика возможность получения физических травм различной степени тяжести.

Стоит резко разграничивать высказывание личного мнения и нанесение оскорбления. На первый взгляд может показаться, что грань между ними не такая уж и явная, однако это вовсе не так. Существуют вполне конкретные нормы этики, которые продиктованы элементарной логикой и здравым смыслом. Совершенно бесспорно, что нет ничего более субъективного, чем музыкальный вкус, да и собственно личные пристрастия и вообще вкус к чему угодно носят крайне личностный характер. Как сказал классик: «У всякого свой вкус: один любит арбуз, другой свиной хрящик». Если кто-либо считает себя выше всех окружающих людей и думает, что в праве выносить единоличный вердикт по вопросам Искусства, то этот человек как минимум является беспардонным хамом, а возможно и в той или иной степени наделён серьёзным психическим расстройством, которое называют мания величия. Если лично Вам что-либо не нравится, то Вы вполне имеете право высказать своё отношение, то есть именно сказать в той или иной форме: «Мне не нравится». Причём конечно же можете обосновать и объяснить по какой причине Вам не нравится, и почему это не совпадает с Вашими личными представлениями о прекрасном. Высказывания в виде типа: «Это дрянь и ерунда», и тому подобные заявления с использованием лексики различной степени приличия, наносят прямое оскорбление не только автору произведения искусства, но и несут в себе неуважение к вкусам других людей, которым это произведение нравится. Почувствуйте разницу, в одном случае выражается личное отношение, в другом же ставится безапелляционная, выдаваемая за объективную, оценка. Люди слишком активно высказывающие своё негативное отношение как правило просто пытаются возвысить себя за счёт унижения окружающих, пытаясь таким образом справиться со своим личным комплексом неполноценности. Да и вообще такой метод изначально деструктивен. Стоит быть крайне осторожным в своих высказываниях, если у Вас есть желание не попадать в некрасивые ситуации, а также являться действительно культурным человеком.

Мы живём в эпоху информации, которой стало настолько много, что этот поток просто необходимо подвергать жёсткой фильтрации. Личность и поведение человека во многом зависят от того, какой информацией он позволяет наполнять свою голову. Нынешнюю публику уже трудно чем-либо удивить, и поэтому развитие качества подачи материала средствами массовой информации достигло чрезвычайного накала, но к сожалению всё это выражается в том, что на людей выливается огромное количество негатива. «Жёлтая пресса» в погоне за «клубничкой» не гнушается никакими средствами, забывая при этом, что кроме всего прочего формирует и модель поведения современного человека. Нас окружает огромный поток негативной информации, и внося в него свою лепту, Вы рискуете погрязнуть в нём сами, и утопить других людей. Лично мне симпатичны люди, которые излучают только позитивную информацию. О своих проблемах и недостатках люди и так прекрасно знают, и напоминать им об изъёмах не стоит, так как ни к чему хорошему это не приводит. Если указать хромоту на то что он хромотой, он не исцелится от этих слов, а только расстроится. Положительные высказывания не только поднимают эмоциональный фон и жизненный тонус, но и вдохновляют на работу над своими слабыми сторонами, а так же на новые свершения, причём это касается не только культуры и искусства, но и всей жизни в человеческом обществе в целом.

Глава 57 • Обучение ребёнка музыке

В каком возрасте стоит начинать обучение ребёнка музыке? Ещё до рождения! Будущая мама сделает неоценимый вклад в жизнь ребёнка, если будет слушать Музыку достойную войти в Сокровищницу Мировой Художественной Культуры. В первые годы жизни Человека нужно стараться окружить всем прекрасным, что только есть в современной цивилизации: музыка, живопись, танцы, кино, театр, обязательно спорт и множество других на самом деле восхитительных явлений. И всё это исключительно в игровой форме. Хотя по чуть-чуть, но чтобы у маленького Человека был выбор. А позже жизнь сама расставит всё на свои места.

Подавляющее большинство музыкальных продуктов, которые транслирует современное телевидение и радио, чрезвычайно напоминает какое-то «адское шапито». На нынешний момент лучше чтобы в доме вообще не было телевизора, да и радио в машине не стоит включать, постарайтесь ограничить поток помоев льющихся из эфира, хотя бы на тот период, когда родители имеют возможность это сделать — выбирайте музыку самостоятельно. Если ребёнок изначально привыкнет к лучшему, то шансов что в дальнейшем он будет с упоением слушать музыкальный мусор станет гораздо меньше.

Не стоит изначально позиционировать обучение Музыке как «профессиональное». Станет профессиональным музыкантом ребёнок или нет — это вовсе не главное. Даже если в дальнейшем Человек будет заниматься чем-либо никак не связанным ни с Искусством, ни со Спортсом, годы учёбы в музыкальной, или художественной, или спортивной школе обязательно наложат свой отпечаток, и дадут шанс быть Культурным Человеком, а это в любом случае как минимум не вредно. Кроме того такое обучение прививает множество чрезвычайно полезных в жизни качеств характера.

Существует распространённое мнение, что отдавая малыша в музыкальную школу слишком рано, его лишают нормального детства. Вот вот вот, ни тебе бычки по подъездам покурить, ни по крышам ползать, ни в компьютере позалипать — просто никаких «прекрасных, возвышенных и интересных вещей». Ездишь как дурак по фестивалям и гастролям, концерты, публика, аплодисменты, и никакого детства. Ещё не видел ни одного человека, который доволен, что в детстве был предоставлен самому себе и болтался без дела по улице. Не призываю с младенчества «грузить» человека обучением музыке — никакого насилия! Если ребёнок способен концентрировать внимание на занятии максимум 15 минут, то и пускай играет 15 минут.

Как же заинтересовать ребёнка «игрой в Музыку»? Всё очень просто — личный пример. Причём не то что: «Вот смотри как я, теперь сделай так же...», а просто начинаете сами играть в барабан или в дудочку, не обращая внимания на ребёнка и полностью погрузившись в это увлекательное занятие — ребёнку непременно захочется тоже попробовать, так как в первую очередь дети копируют своих родителей, вот тут и стоит только в нужный момент предоставлять необходимые материалы, то есть для начала сами музыкальные инструменты. Желание ребёнка непременно приведёт к прогрессу, так как в любой игре нормальному человеку всегда интересно заглянуть за грань возможного и посмотреть что же там на следующем уровне. И если ребёнку на любом этапе станет скучно и неинтересно, не стоит его заставлять. Одно из двух — или это занятие не для него, или Вы отвратительный преподаватель и Вам самому не нравится эта игра.

Если у родителей есть желание научить ребёнка играть на саксофоне, то стоит начинать с самого-самого раннего детства, и пойти по такому пути:

- 1 — в младенчестве — погремушки
- 2 — чуть постарше — погремушки следующего уровня, то есть детские ударные музыкальные инструменты и блок-флейта
- 3 — фортепиано, причём как продолжение погремушек, но уже с клавишами по которым интересно попадать в нужный момент — серьёзно учиться можно начинать с 4-5 лет
- 4 — ударная установка как минимум на элементарном уровне
- 5 — саксофон — желательно не ранее 9-10 лет, так как существуют физические ограничения, при этом продолжая учиться игре на фортепиано и барабанах

И самое главное — всегда помнить, что Музыку играют, то есть не превращать весёлую и увлекательную игру в занудное изучение «предмета», причём этот подход важен на всех этапах, от детской погрёмушки до окончания консерватории. Я описал идеальный, далёкий от реальности сценарий, но даже если хоть в одном случае удастся сделать десятую часть от задуманного — это будет победа!

Ещё один чрезвычайно важный вопрос — ранняя профессиональная ориентация ребёнка в направлении карьеры музыканта. На самом деле проблема чрезвычайно сложна, так как с одной стороны для достижения высокого профессионального уровня необходимо начинать серьёзное профессиональное обучение музыке с очень раннего возраста, то есть буквально с четырёх-пяти лет, с другой стороны заранее обрекать ребёнка на непростую судьбу профессионального музыканта как минимум недальновидно и неоднозначно. Для безболезненного сосуществования человека с жизненным укладом профессионального музыканта требуется не просто желание играть музыку, а именно предрасположенность к специфике профессии музыканта, а так же своеобразное мировоззрение, позволяющее человеку в достатке удовлетворённость от своей жизни в целом, невзирая на уровень материального положения.

Излишне серьёзное отношение к обучению музыке изначально лишает человека непосредственности, умения раскрепощённо и естественно вести себя на сцене. Не стоит забывать, что все элементы выступления взаимосвязаны, и звуковые, и визуальные, и конечно же созданная в концертном зале эмоциональная атмосфера. Чопорность и зажатость в конечном итоге наносит вред не только картинке, но так же чрезвычайно негативно отражается на качестве самого звука и на адекватности выражения музыкально-художественного образа в целом. Исполнение лиричной музыки с мрачным или даже злым выражением лица выглядит по меньшей мере странно. Скованная в недовольном выражении мускулатура лица однозначно пагубно отражается на свободе и полётности звука. От таких выступлений не получит удовольствия ни публика, ни исполнитель. Именно по этой причине обучение музыке стоит преподносить ребёнку как чрезвычайно увлекательную игру, игру от которой он может получать огромное удовольствие. Построение учебного процесса в виде игры позволяет учащемуся максимально быстро прогрессировать, не теряя при этом вдохновения. Игровые элементы должны присутствовать в первую очередь в освоении различных рутинных технических упражнений. Преподавателям не стоит скупиться на похвалы, так как при помощи одобрительных отзывов можно указывать учащемуся что он находится на верном пути. Разумеется нельзя хвалить ученика без причины. Хвалить нужно в первую очередь за понимание и стремление сделать лучше. Что так же благотворно сказывается на прогрессе и способствует успешному переходу молодого музыканта на новый уровень игры. На хорошем уроке самыми частыми словами, которые произносит преподаватель должны быть: «Умница!», «Молодец!», «Прекрасно!», «Отлично!», «Да!», «Замечательно!», «Вот, вот!», «Супер!», «Так держать!», «Давай, давай!», «Блестяще!», «Класс!», «Браво!». Стоит всегда помнить, что музыкальные занятия — это в первую очередь интересное, занимательное и азартное времяпрепровождение, то есть ИГРА. И вот если музыкант настолько хорошо и интересно играет, что кто-то готов с удовольствием смотреть и слушать как он это делает, вот только тогда при желании можно попробовать превратить это в профессию.

Существует такой специальный учебный предмет, который называется «сценическое движение», то есть сценическое движение, которое включает в себе не только умение свободно, пластично, естественно и органично двигаться, но так же и навыки сценического общения с публикой и с партнёрами на сцене, владение психофизическим аппаратом артиста. Если изначально учащемуся были привиты зажатость, скованность, то в дальнейшем избавиться от этих пагубных стереотипов поведения будет чрезвычайно сложно, что непременно негативно скажется на внутреннем состоянии артиста и на восприятии его выступлений публикой. Так как же добиться раскованности и естественности? Всё просто. Не нужно даже начинать сковывать и закомплексовывать ученика с самого начала, и всё будет развиваться наилучшим образом практически само собой.

Перед тем как выбрать музыкальную деятельность в качестве профессии, стоит чрезвычайно серьёзно, трезво и осмыслительно поразмышлять над этим вопросом, взвесить все «за» и «против», и только тогда принимать решение. На мой взгляд те кто управляет глобальными социальными процессами не только в России, но и в странах Европы и Америки, и вообще современное общество в целом, не

заслуживают существования профессиональных музыкантов-исполнителей. Есть такая поговорка: «Художник должен быть голодным» — типа только тогда он сможет творить. Однако по моим наблюдениям от голодного артиста можно ожидать только жалкого нытья на тему «как тяжела жизнь» — было бы чрезвычайно печально, если бы всё искусство сводилось только к этому. Тем кто ещё питает какие-то иллюзии стоит заметить и поинтересоваться уровнем жизни профессиональных музыкантов — более-менее приличные средства к существованию зарабатывают в действительности единицы, а основная масса еле-еле сводит концы с концами и буквально выживает, и это как правило при полной социальной незащищённости, причём такая ситуация наблюдается в той или иной степени практически во всех странах, на всех континентах. Поэтому общество заслуживает только музыкантов-любителей, то есть людей которые работают на «нормальной» работе, а в качестве хобби занимаются музыкальным исполнительством. Для такого хода истории нужно воспитывать в высших музыкальных учебных заведениях в первую очередь не исполнителей, а преподавателей, которые и будут собственно постепенно поднимать уровень массового любительского музицирования и массового восприятия Музыки и Искусства в целом, до тех пор, пока профессиональные музыканты-исполнители вновь не получают от общества должное уважение, востребованность и достойную материальную оценку их деятельности. Разумеется существование больших музыкальных коллективов с высоким уровнем исполнительского мастерства типа симфонического оркестра или большого джаз-оркестра практически невозможно без полной комплектации профессиональными музыкантами, но для работы в таких коллективах было бы вполне достаточно совмещающих преподавательскую и исполнительскую деятельность профессиональных музыкантов.

По моему мнению в современном обществе просто необходимо целенаправленное повышение уровня всеобщего художественного и музыкального образования. Это имеет колоссальное значение не только для культурной развитости личности, но так же и на развитие интеллекта каждого человека. А так же оказывает огромное влияние на формирование мировоззрения, которое непосредственно сказывается на качестве жизни самого человека, что самым прямым образом отражается на жизни окружающих и всего человечества в целом.

Глава 58 • Обучение и преподаватель

Главная задача преподавателя - сделать процесс обучения увлекательным и интересным. Ребёнок учит язык при помощи следующего алгоритма: сначала слушает, затем начинает говорить, пишет, и только после этого изучает грамматику. При занятиях музыкой наиболее продуктивная методика выглядит практически точно так же, то есть стоит идти от практики к теории, а вовсе не наоборот. На первом уроке преподаватель должен показать основные принципы игры на музыкальном инструменте, и с помощью специальных упражнений помочь учащемуся получить начальные умения в извлечении звука. И к концу первого урока учащийся всенепременно уже должен суметь, хоть и с подсказками, но обязательно исполнить свою первую музыкальную композицию. Пускай это будет весьма далеко от совершенства, пускай даже мелодия не будет угадываться, пускай будет множество ошибок, но педагог просто обязан сделать так, чтобы начинающий музыкант почувствовал что у него получилось сделать первый шаг, и поверил в то, что у него бесспорно есть возможность двигаться по занимательному пути освоения музыкального языка.

Первое время стоит основное количество времени посвящать игре простых мелодий, не требующих сложных технических навыков. Для самого начала нужно сконцентрироваться на первоначальном освоении правильного звукоизвлечения и изучении аппликатуры. Для этой цели лучше всего подходят сборники с простыми популярными мелодиями, так как ритм при этом учащийся может исполнять примерно и на слух, а этого на начальном этапе вполне достаточно. Что касается штрихов, то всё это время нужно пользоваться только штрихом дёташе, и постепенно добиваться синхронности всех составляющих исполнительского аппарата, что впрочем будет происходить практически само собой. На этом этапе ни в коем случае не нужно застревать на каком-либо музыкальном произведении, стоит стремиться осваивать как можно большее количество материала при приемлемом качестве. Доводить до совершенства и до уровня концертного исполнения будем гораздо позднее, то есть сыграли хоть как то песенку один раз, и

двигаемся дальше. Когда учащийся сыграет таким образом например штук сто популярных мелодий, можно будет приступить к следующему этапу, так как аппликатуру он уже в какой-то степени выучит, да и в звукоизвлечении будет уже несколько натренирован. Далее можно приступить к освоению основных видов штрихов, то есть к деталям нужно добавить сначала стаккато, а затем и легато. Причём это тоже нужно делать не на абстрактном техническом материале, а на подходящих для этой цели несложных этюдах или музыкальных произведениях. То есть опять же идти от художественного образа к исполнительскому приёму, а не наоборот. И вот только после этого можно начинать учиться считать ритм. Для самого начала можно использовать «ритмическую азбуку», то есть цикл специальных упражнений в которых классифицируются отдельные длительности нот и их элементарные сочетания, затем следует приступить к практическому применению уже в «боевых» условиях, постепенно осваивая всё более сложные произведения с точным исполнением ритма при помощи счёта. Уже на этом этапе можно начать вводить в практику простые блюзовые музыкальные произведения со спонтанной импровизацией при помощи минорного блюзового лада. Далее можно посвятить некоторое количество времени на чистку нот с листа с аккомпанементом. Разумеется уже с точным соблюдением не только звуковысотности и штрихов, но и счётом ритма. Для этого так же лучше использовать простые популярные мелодии в замедленных темпах. На этом этапе нужно постепенно начать освоение хроматической гаммы, а так же натурального мажора в двенадцати тональностях. Изучение технического материала при этом должно быть в виде интеллектуальной игры, то есть опять же не «зубрить» одну гамму или аккорд, а стремиться сыграть во время одного занятия во всех двенадцати тональностях по квартовому кругу, тем самым развивая способность учащегося к «музыкальной математике». После этого стоит приступить к изучению джазовой артикуляции на примере специальных упражнений и этюдов. На следующем этапе можно приступить к освоению блюзовой импровизации, так как она способна заложить основу осмысленной фразировки, и при этом является базой практически для всей современной музыки, в которой в той или иной степени используется искусство импровизации. Разумеется к этому моменту учащийся исходя из практики уже сам действительно поймёт необходимость изучения теории, которая должна быть неразрывно связана с практикой. Теперь стоит выучить наизусть несколько популярных музыкальных произведений с аккомпанементом, которые следует довести до концертного уровня исполнения. Далее стоит поиграть по нотам как можно большее количество мелодий различных джазовых стандартов, обращая при этом основное внимание на характер исполнения, то есть на тембр, вибрато, фразировку и акценты. Теперь уже учащийся сам будет тянуться к теоретическим знаниям, необходимым для практического освоения джазовой импровизации. А так же осознанно и тщательно работать над точным исполнением различных гамм, аккордов и арпеджио, доводя их игру практически до полного автоматизма. И всё это время учащийся должен слушать огромное количество разнообразной музыки, причём не только слушать, но и научиться слышать, то есть концентрировать внимание на партиях отдельных музыкальных инструментов, анализировать нюансы исполнения, но не забывая при этом и про взаимосвязь технических приёмов с музыкально-художественным образом музыкального произведения.

В обучении музыкальному искусству существует множество тонкостей, которые невозможно уместить ни в одном даже самом подробном и многотомном учебнике. Музыка относится именно к тем видам знаний, которые передаются из уст в уста, от человека к человеку, из поколения в поколение. Без помощи преподавателя более-менее успешные занятия по самоучителю в состоянии организовать для себя только те учащиеся, которые уже владеют на высоком уровне каким-либо музыкальным инструментом и при этом обладают достаточным уровнем знаний в области методики обучения, то есть уже прошли курс обучения у «живого» преподавателя. При этом не стоит забывать, что у каждого музыкального инструмента, помимо особенностей в освоении звукоизвлечения, есть и свойственные только ему характерные черты построения музыкального языка. Одной из важнейших составляющих успешного обучения является владение учителем всеобъемлющим комплексом знаний в области музыкальной науки, что даёт ему возможность представлять не только ближайшие направления пути развития ученика, но и всей перспективы и последовательности предстоящего обучения, что позволяет не допустить возникновения пробелов в знаниях и умениях учащегося, которые могут затормозить прогресс или даже завести в тупик.

Все люди разные, у каждого свои психофизиологические особенности, а так же своеобразное мировоззрение и образ мышления. Именно по этой причине для каждого ученика необходим индивидуальный подход, то есть квалифицированный преподаватель использует для объяснения слова,

фразы и образы которые срабатывают для одного учащегося, но вполне вероятно совершенно не подойдут для другого. Так же очень важен дифференцированный подход к темпу обучения, так как скорость освоения материала у всех людей отличается в очень больших пределах. Преподаватели рассказывают, объясняют, поют, используют звукоподражательные слоги, а так же показывают с помощью жестикологии руками и даже всем телом, дирижируют — зачастую это гораздо понятнее для учащегося, чем собственно демонстрация игры на инструменте. Разумеется, если в сочетании с этими педагогическими приёмами учитель сам показывает пример игры на музыкальном инструменте, учёба идёт веселее и продуктивнее. В добавок ко всему прочему, играя совместно с учеником, преподаватель даёт базовые навыки ансамблевой игры. И конечно же играющий педагог способствует возникновению и поддержанию положительной мотивации, эффект от которой как нельзя лучше сказывается на творческом росте учащегося.

Преподавателям, которые являются высококлассными исполнителями, стоит с осторожностью подходить к демонстрации своей игры учащимся. Во всяком случае здесь требуется различный подход к начинающим свой музыкальный путь детям и взрослым. Слишком хорошая игра может испугать взрослого начинающего. Дело в том, что он может не поверить в возможность научиться так же блестяще владеть инструментом, засомневаться в том что у него хватит на это времени, разувериться в своей способности по сравнению именно с детьми, так как наверняка представит сколько было «упущено» времени в детстве, которое он мог бы потратить на обучение музыке. Таким людям стоит напомнить, что в детстве у них просто не было к этому занятию желания, то есть не хватало осознанной мотивации и здоровых стимулов, а в данный момент такое желание сформировалось, и это является огромным преимуществом. Тем более наверняка в детстве просто были другие, более актуальные в то время занятия. Другое дело если желание заниматься музыкой было, но жизненные обстоятельства не позволяли уделить этому время и силы. В таком случае тем более стоит постараться воплотить свои мечты в реальность. И напомнить, что музыка — это не спорт, а средство для выражения своей творческой сущности, язык при помощи которого человек может общаться с другими музыкантами. Да и просто приятно проводить время и получать удовольствие от самого процесса овладения искусством игры на музыкальном инструменте. Конечно же с развитием исполнительского уровня учащегося, и преподаватель может постепенно «раскрывать» перед ним богатство своего музыкального языка, при этом не шокируя, а вдохновляя на новые свершения. Постепенно начинающий музыкант поймёт, что в обучении музыке нет конечной цели, есть только безумно увлекательный и поистине бесконечный путь.

По моему мнению демонстрировать блестящее исполнение ярких музыкальных произведений нужно именно перед детьми, так как впечатления полученные от этого потрясающего зрелища, как раз могут заинтересовать ребёнка и разжечь искру желания стать таким же прекрасным музыкантом. Разумеется далее это желание необходимо поддерживать, причём этим должен заниматься и преподаватель, и родители по мере своих сил просто обязаны уделять этому достаточное внимание. Посещение концертов, постоянное прослушивание записей знаменитых музыкантов должно быть неотъемлемой частью образа жизни всей семьи. Причём вовсе не обязательно дома усаживаться «на стульчик с ручками на коленочках», гораздо лучший эффект получается от того что родители просто постоянно окружают себя и ребёнка хорошей музыкой в качестве фона вообще в любые подходящие повседневные моменты жизни.

Далеко не всегда музыкант-исполнитель высокого уровня является и настолько же прекрасным педагогом. Это совершенно разные профессии, для которых необходимо наличие различных специфических знаний, умений и навыков. Преподаватель должен в первую очередь владеть методикой, то есть обладать специальными технологиями обучения, и уметь адекватно их применять в соответствии с индивидуальными особенностями учащегося. В идеале на каждом инструменте должен учить играть узкий специалист, то есть саксофонист должен преподавать в классе саксофона, гитарист в классе гитары, пианист в классе фортепиано. Однако в настоящее время окружающая действительность такова, что во многих учебных заведениях не хватает специалистов, то есть даже на таком популярном музыкальном инструменте как саксофон обучение зачастую ведёт универсальный преподаватель, основным инструментом которого может быть как кларнет, так и флейта, и труба и даже ещё какой-либо духовой инструмент. К счастью нередко встречаются энтузиасты своего дела, которые действительно интересуются секретами мастерства предмета, который они преподают, искренне переживают за

результаты своей преподавательской деятельности, и как следствие их ученики имеют шанс стать прекрасными музыкантами.

Глава 59 • Этикет Артиста

Самое главное — Артист в любой ситуации должен оставаться Человеком. Во время концертного представления артист в некотором смысле является оратором, выступающим перед массовой аудиторией. «Звёздная болезнь» в какой-то степени конечно входит в сам образ и ремесло артиста, держать определённую дистанцию с публикой нужно, но не стоит доводить это до абсурда, и тем более как минимум некрасиво проявлять барские замашки, и уж совсем недопустимо хамство. При этом стоит чётко разделять своё общение с публикой и с коллегами-музыкантами, а так же с организаторами концертов. Любая заносчивость в общении с коллегами выглядит по меньшей мере комично, и рано или поздно обязательно скажется на Вашей степени востребованности как артиста. Не давайте садиться себе на шею. Поступайте с людьми так, как хотели бы чтобы они обращались с Вами.

Даже если Вы выступаете в коровнике, доярки и трактористы пришли на концерт в рабочей одежде, Артист всенепременно должен быть в концертном костюме. При этом разумеется нужно требовать от организаторов достойных условий для выступления. Помните, что публика не виновата в халатности администрации, а Вы обязаны сохранить всеобщее уважение к профессии Артиста. И это вовсе не какой-то там снобизм, а необходимые требования для успешного выступления, то есть в первую очередь это нужно самой публике для того чтобы получить от концерта действительно прекрасные впечатления.

Если во время концертного выступления кто-то из музыкантов вашего коллектива сыграл что-то не так как задумывалось, не стоит смотреть на него укоризненным испепеляющим взглядом, так как именно это и увидит публика, и не только отвлечётся от восприятия музыкально-художественного образа, но и сформирует соответствующее негативное отношение. Тем более нельзя на сцене во время выступления обсуждать какие-либо технические вопросы, во всяком случае так, чтобы это было заметно зрителям. Ну и совсем уж безобразно выглядит, когда музыканты ругаются на сцене между собой.

Один из самых часто встречающихся недостатков в организации размещения артистов на сцене — положение пюпитра, то есть напольной подставки для нот, которая закрывает лицо и инструмент музыканта. Полноценное концертное представление состоит не только из звука! Картинка и действия, которые созерцает зритель на протяжении выступления, имеют не меньшее значение! Пюпитр нужно устанавливать на уровне пояса, причём положение стенда на котором располагаются ноты должно быть максимально приближено к горизонтальному, так чтобы не загораживать лицо и руки исполнителя. Также пюпитр можно располагать чуть в стороне, как правило с левой стороны от исполнителя. Разумеется для этого потребуются качественно напечатанные, разборчивые ноты. При этом читать нотный текст направляя глаза вниз вполне удобно, и не вызывает особых затруднений, и имеет вполне эстетичный вид.

При публикации записей в Интернете обязательно указывайте авторов произведения. Причём даже если Вы исполняете инструментальную версию песни, нужно указывать не только автора музыки, но и текста, потому что он как правило имеет не меньшее значение при создании произведения в целом. Если кроме названия ролика предусмотрено описание, то стоит указать место и время исполнения, а так же состав музыкального коллектива. При указании имени артистов и авторов сначала пишут Имя, затем Фамилию. По моему мнению состав музыкального коллектива стоит указывать не в порядке «субординации и выслуги лет», а в очерёдности согласно партитуре эстрадно-джазового ансамбля. Таким образом видео размещённое на канале www.youtube.com может сопровождаться следующей информацией:

- Имя Исполнителя — Название Произведения (Автор(ы) Произведения)

- Страна, Город, Название Клуба или Концертного Зала в котором произошло выступление — День Месяц Год

- Имя (вокал), Имя (труба), Имя (саксофон), Имя (тромбон), Имя (гитара), Имя (клавишные), Имя (бас), Имя (перкуссия), Имя (барабаны).

Если Ваш коллектив исполняет произведения зарубежных авторов, то название произведения и авторов нужно указывать на оригинальном языке, то есть бразильские на португальском, афро-кубинские на испанском, североамериканские на английском и так далее. При этом состав музыкального коллектива стоит писать на языке международного общения, то есть на английском языке, так как велика вероятность, что смотреть Ваше видео будут во всех уголках Мира. Информация примет такой вид:

- Artist Name — Song Name (Autor(s) Name)

- Country, Town, Name of club or Name of concert hall — Day Month Year

- Name (vocal), Name (trumpet), Name (saxophone), Name (trombone), Name (guitar), Name (piano), Name (bass), Name (percussion), Name (drums).

То есть описание может получиться например такого вида:

- Elvis — Bésame Mucho (Consuelo Velázquez)

- USSR, Leningrad, Pelmennaya №1 — 01.05.2023

- Elvis Presley (vocal), Dizzy Gillespie (trumpet), Candy Dulfer (saxophone), Nils Landgren (trombone), Carlos Santana (guitar), Oscar Peterson (piano), Michael Peter "Flea" Balzary (bass), Giovanni Hidalgo (percussion), Ringo Starr (drums).

Существуют некоторые правила аранжировки музыкальных произведений, которые вполне разумны, естественны, и в общем сами собой разумеются, однако на практике достаточно часто игнорируются некоторыми малограмотными инструменталистами. В первую очередь стоит всегда помнить, что ни в коем случае нельзя мешать вокалу. То есть во время звучания вокала не должно быть никаких параллельных соло. Как правило в большинстве стилей музыки одновременно может звучать только один солист, а все остальные участники музыкального коллектива или помогают солисту аккомпанируя ему, или героически проявляют самообладание и исполняют паузы. То есть всё происходит как в беседе культурной компании людей с приличным воспитанием, каждый участник имеет право высказывания, но по очереди, не перебивая, при этом все внимательно слушают своих собеседников и уважительно относятся к высказываниям друг друга. Во многих стилях музыки используется «вопросо-ответная форма», причём таким образом зачастую «переговариваются» вокалист и инструменталист, то есть инструменталист играет в паузах между вокальными фразами. При этом в большинстве случаев первый куплет или первое проведение темы лучше оставить вокалиста одного, то есть дать прозвучать

теме в «чистом» виде, без каких-либо дополнительных украшений, чтобы позволить публике сконцентрировать внимание на художественном замысле автора произведения. Разумеется все эти правила касаются и игры в рамках джем-сешн.

Если в концертном выступлении не участвует конферансье, паузы между музыкальными произведениями должны длиться в идеале около двух секунд, не более. Соответственно потребуется список произведений в порядке следования на концерте, причём у каждого участника музыкального коллектива в прямой видимости должен быть экземпляр этого списка, для того чтобы переход от исполнения одного произведения к другому был чётким, без суеты и лишних разговоров на сцене. Также совсем неплохо за некоторое время перед началом концерта раздать публике программки, в которых можно напечатать список произведений с указанием авторов, перечислить всех участников концерта, причём лучше даже с небольшими фотографиями, и даже разместить пресс-релиз или краткую историю музыкального коллектива, но не слишком длинную, чтобы не отвлекать зрителей собственно от представления. Кроме всего прочего такая программка будет являться для зрителя памятным сувениром, на котором желающие смогут получить автографы музыкантов.

Конферансье — это искусство разговорного жанра, для свободного владения которым требуется не только представление о том, что и как говорить, но и большой опыт выступлений перед публикой. Если Вы не уверены в своих силах, концерт ответственный и конферансье должен быть, лучше пригласить на эту роль отдельного человека, для которого такое действо не будет новинкой. Однако если у Вас есть желание в дальнейшем вести свои концерты самостоятельно, к этому стоит заранее готовиться, то есть как минимум изучать выступления знаменитых конферансье и репетировать, записывая видео, просмотр и анализ которого позволит Вам не только избежать многих ошибок, но и поможет решить готовы ли Вы к появлению перед публикой в новом амплуа в качестве конферансье.

К величайшему сожалению не только неискушённая публика, посещающая эстрадные концерты, но и многие музыканты чрезвычайно безграмотны в отношении ритма хлопков руками. Речь разумеется не об аплодисментах, а об использовании зрителями хлопков как ударного инструмента. Если не хотите попасть в некрасивое положение, всегда хлопайте только на слабую долю, причём в зависимости от темпа и характера музыкального произведения. Это может быть как Up Beat, так и Off Beat, исполнить которые очень легко, достаточно топать ногой в такт музыке, а между ударами ноги хлопать в ладоши.

Ещё один чрезвычайно важный вопрос — соблюдение тишины в паузах и во время обсуждений на репетициях. Правило очень простое — в паузах и во время обсуждений не играть! Несоблюдение этого простого закона ведёт не только к заболеваниям голосового аппарата из-за вынужденных попыток перекрыть неуёмного коллегу, но так же к нервному перенапряжению и усталости слухового аппарата всех присутствующих. Чрезвычайно раздражает, когда кто-то «тренькает» во время того, когда участники коллектива обсуждают решение какого-либо насущного вопроса. Кроме того подобный постоянный паразитический «фон» зачастую просто не позволяет услышать отсчёт даваемый барабанщиком и вступить вовремя, а так же отвлекает от хода мысли коллектива, что чрезвычайно снижает плодотворность репетиции в целом. Для того чтобы отработать какие-либо элементы или просто всласть «побренчать» существуют индивидуальные репетиции, не заставляйте при этом страдать весь коллектив. Разумеется всё это касается и настройки звука перед концертом — никаких лишних звуков не должно быть.

Излишний патологический перфекционизм уничтожает огромное количество прекрасных произведений искусства, а так же заставляет страдать «скрытых», неуверенных в себе творцов от психических неврозов, которые рано или поздно способны привести к творческой гибели. Если у Вас появляются идеи, что выступить при некоторой аудитории, или опубликовать плоды своего творчества, можно только достигнув совершенства, это означает что Вы уже оказались на чрезвычайно опасном пути. Вполне уместно стыдиться только деградации и остановки прогресса. В любой момент творческой карьеры у артиста есть конкретный уровень мастерства, который соответствует сущности самой его личности в это самое время. У любых нормальных людей искусства всегда есть периоды раннего, зрелого и позднего творчества, и на каждое произведение найдётся своя публика, которой это произведение по своей сути будет близко и понятно. Скрывать плоды своего творчества просто преступно, потому что таким образом происходит бесполезное растрачивание данного свыше таланта. Разумеется навязываться не нужно, но безусловно стоит сделать произведения своего искусства доступными для всех желающих.

Глава 60 • Понятие «Профессиональный музыкант»

Профессиональный музыкант — это человек, основной деятельностью приносящей средства к существованию которого является исполнение музыки. И это единственный критерий по которому определяется профессиональный музыкант или нет. Профессиональный — вовсе не значит, что хороший. Профессиональный музыкант может быть как хорошим профессионалом, так и плохим. Профессионализм зачастую не зависит от полученного формального образования, то есть если у человека есть диплом об окончании консерватории, это вовсе не значит, что он автоматически стал профессиональным музыкантом. Существуют прекрасные профессиональные музыканты имеющие высшее техническое образование, у которых нет диплома даже об окончании музыкальной школы, но при этом есть множество людей совершенно не имеющих никакого отношения к музыкальной деятельности, при этом прошедших полное обучение от детской музыкальной школы до консерватории включительно. Профессиональный музыкант вовсе не должен обязательно уметь исполнять любую музыку. Если он является узким специалистом исключительно в своей области, и этого вполне достаточно для того чтобы его деятельность была основной работой, то он безусловно является профессиональным музыкантом, что так же не характеризует его профессиональных качеств. Если музыкант имеет за плечами даже консерваторию, но играет только для удовольствия, в свободное от основной трудовой деятельности время — он является музыкантом-любителем. И разумеется, что хороший музыкант-любитель выглядит гораздо симпатичнее плохого музыканта-профессионала. Итого из всех этих соображений следует, что понятие «профессиональный музыкант» — это вовсе не комплимент, а всего лишь констатация факта, что человек работает музыкантом.

Основным необходимым профессиональным качеством является обязательное соблюдение уровня добротности результатов труда. То есть вне зависимости от самочувствия, вдохновения, настроения, политико-экономической ситуации, погоды, состояния инструмента и любых других источников внешнего и внутреннего воздействия, всенепременно нужно выдавать как минимум приемлемый «продукт». Публика в любом случае страдать не должна — «The Show Must Go On».

Глава 61 • Коммерческий музыкальный коллектив

Рано или поздно, но перед каждым начинающим саксофонистом, решившим связать свою профессиональную жизнь с музыкальным исполнительством, встаёт вопрос: Где и как найти интересную и достойно оплачиваемую работу? Один из самых надёжных, эффективных и перспективных вариантов — создание собственного коммерческого музыкального коллектива.

Ни один проект не может существовать и тем более прогрессировать без увлечённого руководителя. Талантливые руководители встречаются гораздо реже чем талантливые музыканты, поэтому не стоит ждать появления человека, который возьмёт на себя всю административную работу и превратит Вашу жизнь в сказку. Для начала вполне можно справиться с обязанностями руководителя самостоятельно, возможно именно Вы откроете в себе такой талант и дадите жизнь новому успешному музыкальному коллективу.

В первую очередь нужно решить какого рода музыку будет исполнять Ваш коллектив, от этого будут зависеть все дальнейшие действия. В соответствии с изначальной концепцией коллектива руководителю стоит подобрать несколько музыкальных произведений с которых начнётся формирование репертуара. Далее нужно подготовить материалы для репетиций. Кроме звукозаписей оригинального исполнения, необходимо найти ноты мелодий с буквенно-цифровыми обозначениями аккордов, а так же тексты песен — это чрезвычайно положительно скажется на темпе и качестве работы.

Теперь самое сложное — подбор и организация членов коллектива. В самом начале разговора с предполагаемыми участниками коллектива обязательно нужно обозначить, что коллектив коммерческий, и руководителем являетесь Вы — это даст понять, что речь идёт о работе, и соответственно о трудовой дисциплине, которая в свою очередь является одним из основополагающих факторов в коммерческом успехе Вашего предприятия. Излишний пафос конечно же ни к чему, но у любого разумного организма должна быть голова. Разумеется не нужно становиться руководителем-самодуром, и к мнению коллектива стоит прислушиваться, однако концепция «Лебедь, Рак и Щука», как и «В любой тональности, для любой национальности», приводит к низкосортной и плохо оплачиваемой работе, поэтому стоит жёстко следить за стройностью и конкретностью музыкального формата коллектива и последнее решающее слово всегда должно быть за руководителем.

Когда сформируется основной состав, можно приступать к репетициям. Удобнее всего это делать на специальных репетиционных базах, на которых имеется всё необходимое оборудование и есть возможность смело играть с достаточным уровнем громкости — как правило это имеет вполне доступную и разумную цену. Так же можно репетировать в учебном заведении в котором учитесь Вы или кто-либо из участников коллектива, ну или даже в жилой квартире, если позволяет величина и характер состава музыкального коллектива и взаимоотношения с невольными слушателями, то есть с соседями в любом случае ссориться не стоит. Начать лучше всего с двух или трёх разнохарактерных произведений, которые на Ваш взгляд будут в наиболее выгодном свете отображать сущность Вашего коллектива. Как только произведения выбранные для демонстрационной записи будут готовы, нужно организовать видеосъёмку. На первых порах вполне подойдёт видео снятое на обычный бытовой фотоаппарат одним общим планом на репетиционной базе или в любом нейтральном интерьере, но обязательно в концертных костюмах, которые должны вписываться в концепцию проекта.

К этому времени уже должно появиться название коллектива, а так же продуман дизайн сайта-визитки в Интернете. Поначалу можно даже создать страничку по шаблону на одном из бесплатных хостингов, однако гораздо более выигрышно выглядят сайты с личным доменным именем второго уровня в наиболее популярных доменных зонах, и конечно же с выдержанным фирменным стилем.

Желательно разместить следующую информацию:

- 1 — Название коллектива (Имя)
- 2 — Небольшой пресс-релиз
- 3 — Демонстрационную видеозапись (2-3 клипа)
- 4 — фотографии
- 5 — контактная информация (телефон, адрес электронной почты)
- 6 — технический райдер
- 7 — концертный райдер

Москва

2008 год

ИМЯ КОЛЛЕКТИВА

Технический райдер

Полная готовность всей аппаратуры — минимум за один час тридцать минут до начала концерта. Приезд коллектива для расстановки инструментов и настройки звука — за один час тридцать минут до начала концерта. Звукорежиссёр должен быть готов к началу настройки звука за один час до начала концерта. Настройка длится минимум тридцать минут. Группа играет только "живую" поэтому выполнение райдера является необходимым условием успешного концерта.

В составе 6 человек:

- 1 - Вокал, Шейкер, Маракасы, Тамбури
- 2 - Саксофон, Бэк-вокал
- 3 - Гитара, Бэк-вокал
- 4 - Клавишные, Бэк-вокал
- 5 - Бас-гитара, Бэк-вокал
- 6 - Ударная установка

Портальная акустика: для клубов (300-500 мест) не менее (RMS 1500W)x2

Мониторы: как минимум одна мониторная линия (минимум четыре монитора мощностью не менее 200 Вт каждый), три монитора размещены по переднему краю, один монитор слева от барабанщика.

Р.О.Н. Солей (микшерный пульт): 12 микрофонных входов с фантомным питанием + 2 линейных входа, встроенный процессор эффектов (как минимум).

Бас-гитарный комбоусилитель: не менее 200 Вт - снимается в линию.

Гитарный комбоусилитель: не менее 75 Вт - снимается в линию и микрофоном.

Микрофонные стойки: Девять микрофонных стоек типа журавль, одна короткая микрофонная стойка для озвучивания бас-барабана.

Коммутация: одиннадцать микрофонных шнуров (XLRM-XLRF), четыре инструментальных шнура (Jack-jack cable).

Микрофоны: Два конденсаторных микрофона (Shure PG81 или аналогичный) - Ударная установка — 2*overhead.

Два инструментальных микрофона (Shure SM57 или аналогичный) — Гитарный комбоусилитель, Ударная установка — малый барабан.

Микрофон для озвучивания бас-барабана (Shure PG52 или аналогичный).

Четыре вокальных микрофона (Shure SM58 или аналогичный) — Бэк-вокал (Саксофонист, Гитарист, Клавишник, Басист)

Для лидер-вокала конденсаторный вокальный микрофон Audio-technica AE5400 привозится с собой (требуется фантомное питание).

Для саксофона конденсаторный инструментальный микрофон Audix ADX20i-P привозится с собой (требуется фантомное питание).

Питание (220 вольт): Три свободные розетки возле гитарного комбоусилителя, одна возле клавишных, одна возле монитора 1, одна возле монитора 2.

Гитарная стойка: 2 штуки.

Клавишная стойка.

Ударная установка: «Живые» барабаны класса Yamaha, Pearl, Sonor, Ludwig, D.W, Tama (или подобные классом не ниже).

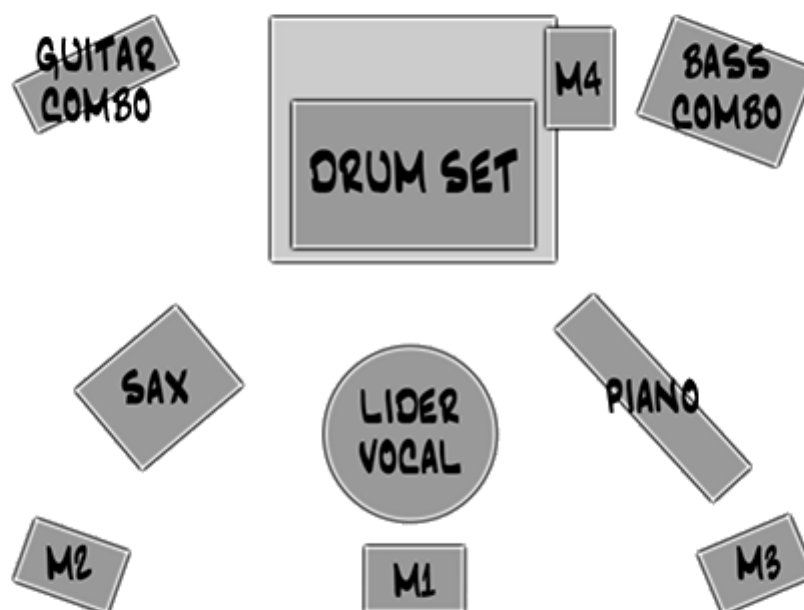
Комплектация: бас-барабан 22", два тома 12" и 13" (можно 10" и 12"), бас-том 16" (можно 14"), стойка под малый барабан, стойка под хай-хэт с креплением для тарелок, педаль для бас-барабана, две устойчивые стойки под тарелки с фетрами и креплениями, специальный ступ для барабанщика. (Привозятся с собой: малый барабан и тарелки.)

Наличие хороших пластиков на барабанах обязательно.

Микрофон на малый барабан крепится на микрофонной стойке типа «журавль».

Коврик под барабаны против скольжения.

План сцены:



Любое несоответствие вышеуказанным требованиям должно оговариваться заранее. Мы можем пойти на некоторые компромиссные решения. Райдер составлен в расчёте на клуб 300-500 мест — на помещения других размеров требования по техническому обеспечению оговариваются отдельно и заранее. Заземление всех коммуникаций и приборов обязательно! На открытой площадке необходим навес от дождя. Температура на сцене (для открытых площадок) не должна быть ниже +10 градусов по Цельсию.

По всем предварительно возникающим техническим вопросам просьба заранее обращаться к техническому директору группы по телефону:

+7 123 456 78 90 Исаак Гринштейн

E-mail: imyakollektiva@mail.com

www.imyakollektiva.com

Москва

2008 год

ИМЯ КОЛЛЕКТИВА

Концертный райдер

В случае невозможности выполнения каких-либо условий данного райдера, просьба обсудить возможные изменения и поправки с администратором группы!

РАЗМЕЩЕНИЕ и БЫТ

Принимающей стороне необходимо:

1. Подготовить отдельную закрываемую гримерную комнату:

- стол
- стулья
- вешалка
- зеркало

2. По прибытию группы:

- чай (черный и зеленый)
- сахар
- 12 бутылок не холодной воды 0,5 л. без газа
- салфетки
- при выезде группы за МКАД или присутствии на площадке более 3 часов, обязательно горячее питание из расчета на 6 человек!!!

3. Обеспечить охрану у сцены на время концерта.

ТРАНСПОРТ

Для транспортировки группы за пределы МКАД требуется микроавтобус (типа пассажирского автомобиля «Газель» ГАЗ-3221).

Свыше 300 км. от города Москва группа передвигается ж/д. транспортом (необходимо для купе).

В коллективе 6 человек + музыкальные инструменты (некоторые из них крупногабаритные). Транспорт за счёт заказчика.

По всем предварительно возникающим вопросам просьба заранее обращаться к администратору группы по телефону:

+7 098 765 43 21 Иннокентий Лейбович Шниперсон

E-mail: imyakollektiva@mail.com

www.imyakollektiva.ru

Теперь, когда готов сайт, можно заняться рассылкой письма с предложением Ваших услуг по адресам электронной почты праздничных агентств, в котором кроме ссылки на сайт коллектива необходимо указать стоимость и условия его работы. Однако гораздо эффективнее не только сделать рассылку, но и лично обойти как можно большее количество агентств по организации праздников, встретиться и переговорить с менеджерами, немного рассказать о коллективе, показать с помощью мобильного устройства демонстрационное видео и оставить визитную карточку. И помните, что творческий беспорядок может быть у Вас на концертах, на репетициях, дома, и вообще где угодно, но только не в общении с агентствами и заказчиками. Креатив и юмор конечно не помешают, но в решении деловых вопросов стоит быть предельно внимательными и серьёзными.

Для успешного начала работы общей продолжительности произведений должно хватать как минимум на два отделения по 45 минут, поэтому параллельно с административной работой необходимы стабильные репетиции и наработка репертуара. Для удобства всех членов коллектива стоит выбрать конкретное время еженедельных репетиций — это позволит всем подстроить своё личное расписание и максимально эффективно использовать время. Разумеется для этого потребуются и соблюдение элементарной дисциплины, то есть крайне ответственное отношение к опозданиям и прогулам без реальной уважительной причины.

Ещё один важнейший вопрос — ценовая политика. Ни в коем случае не идите на демпинг. Будьте в курсе цен на подобного рода коллективы и услуги в вашем регионе, и не опускайте свои расценки ниже среднего уровня. В погоне за скорой прибылью вы можете не только создать имидж «низкосортного, дешёвого» коллектива, от которого будет крайне сложно избавиться в дальнейшем, но и потерять собственное достоинство, а так же уважение и позитивное отношение коллег. Рейтинг предприятия в конечном итоге сказывается на количестве и качестве заказов, а так же на успешности проекта в целом.

В заключение стоит отметить, что всё вышесказанное в полной мере касается и любительских коллективов. Причём в первую очередь важна дисциплина. Если же выбор будет стоять между «с алкоголем на репетицию» или «с гитарой на пьянку», то результат такого «творчества» уже является вполне прогнозируемым, и востребованность на любых концертных площадках и фестивалях однозначно будет крайне низкая, будет отсутствовать изначально или в конечном итоге полностью, причём вне зависимости от заслуженности и знаменитости участников и всего коллектива, в подтверждение чего есть множество исторических фактов. Таким образом для успешной творческой жизни любого музыкального коллектива существует ряд вполне определённых принципов таких как: обязательное наличие увлечённого руководителя, концептуальность, дисциплина, организованность, серьёзность в административных вопросах, целеустремлённость всех участников и многие другие полезные для созидательного труда качества.

Глава 62 • Психология саксофониста

Головной мозг человека состоит из двух полушарий. Одно отвечает за эмоциональное, другое за рациональное. В нормальном режиме полушария головного мозга не могут работать одновременно, то есть одновременно активно либо одно, либо другое. Что же делать? Ведь кроме того что при исполнении Музыки необходимо «думать» об образе произведения, то есть задействовать именно «эмоциональное» полушарие головного мозга, приходится решать задачи связанные с техникой исполнения, которыми занимается «рациональное» полушарие. Ответ вроде бы как прост — нужно довести всю техническую сторону исполнения до полного автоматизма, то есть запрограммировать все свои физические действия с помощью моторной памяти, что в свою очередь в момент игры позволит все ресурсы головного мозга направить на эмоциональность.

У музыкантов, есть такое понятие как «само придёт», и в некотором роде это действительно верно. Разумеется на пустом месте не появится ничего путного, а вот если произвести хороший задел, а затем сделать небольшой перерыв, то тогда действительно будут результаты. Человеческий мозг имеет различные свойства, так вот одно из них — состоит в том, что мозгу просто необходимо иногда давать время на обработку и усвоение информации, которая в него попала. То есть если безостановочно напихивать в голову всё подряд, то настанет момент когда Вы всенепременно столкнётесь с тем, что знания просто лежат мёртвым грузом, и воспользоваться ими в практике не удаётся, а вновь поступающая информация вообще уже не влезает. Принцип очень простой — отдыхать — это полезно.

Для полноценной работы мозга и организма в целом ежедневно требуется не менее восьми часов сна, взаимосвязанного с Вашими личными биоритмами, которые индивидуальны, но жёстко привязаны к времени суток, то есть к положению Земли относительно Солнца. Деление людей на «сова или жаворонок» придумано для оправдания собственной слабыхарактерности и ложный предлог для сохранения личных дурных привычек. Полный цикл сна, включающий в себя четыре стадии медленного сна и быстрый сон, продолжается в среднем полтора часа. Причём наибольшее значение имеет самый первый полный цикл, который для полноценного отдыха должен начинаться до двенадцати часов ночи, то есть наиболее разумно отправляться спать не позднее примерно 23:30. Для полноценного здорового сна человеку необходимо пройти пять полных циклов сна, то есть примерно семь с половиной часов, плюс ещё полчаса на засыпание и пробуждение. Оптимальное время для засыпания и пробуждения совсем не сложно вычислить. Для этого нужно в течении нескольких недель проследить за своими ощущениями, отмечать и записывать каждый вечер, в какое время Вас начинает клонить ко сну, то есть прислушаться к своему организму и регистрировать малейшую сонливость в вечернее время. Таким образом Вы сможете получить вполне конкретные данные о том, когда именно у Вас начинаются полные циклы сна. Готовиться ко сну стоит незадолго до начала цикла, то есть стремиться засыпать и просыпаться каждый день в одно и то же время, за что организм обязательно отплатит Вам благодарностью.

Отдых — это важнейшая и неотъемлемая часть продуктивной работы. Безостановочная работа на протяжении нескольких лет ведёт не только к снижению качества и производительности труда, но и чревата серьёзными проблемами с физическим и психическим здоровьем. Разумеется, лучший отдых — это полная смена обстановки. Как минимум раз в год стоит отправиться куда-нибудь поближе к природе, где глаза будут созерцать неравномерность фактуры зелёных листьев и волн на поверхности свободной воды, а слух станет восстанавливаться от естественных природных звуков, от шума прибоя, пения птиц и шелеста растений. Кроме всего прочего отдых — это прекрасное время для получения заряда вдохновения, а так же новых впечатлений и ощущений, для того чтобы Вам было о чём рассказывать в своём творчестве.

Во время обучения чему-либо Вы обязательно сталкиваетесь со специфическими моделями работы головного мозга. Ещё одно свойство — возможность время от времени «войти в глубокий цикл» — это например когда Вы повторяете некоторый фрагмент, над которым работаете, но совершаете одни и те же ошибки из раза в раз, даже пытаетесь ещё замедлить темп, однако ошибки не исчезают, мало того в добавок могут появиться и новые. В такой момент необходимо чтобы Ваш внутренний голос прокричал Вам крылатую фразу: «Остановись, безумец!» и тут стоит его послушаться, отвлечься, не переключиться на другой вид работы, а именно остановиться и вздохнуть... Например вспомнить какую-нибудь весёлую

историю. И немного погодя сыграть эту фразу как будто заново, но только чрезвычайно медленно и «как в последний раз». И «О, чудо!» оказывается Вы её уже выучили!

Развитие и прогресс всегда происходит скачкообразно, то есть Вы что-то постоянно и кропотливо делаете, а такое впечатление, что топчитесь на месте, но настает один прекрасный день, когда у Вас начинается просто и непринуждённо получаться всё пройденное, и затем Вы снова начинаете топтаться на месте, но уже на новом уровне. То есть не по восходящей наклонной плоскости, а по своеобразной лестнице. И так до бесконечности — и это здорово, и это прекрасно. Такой вид движения конечно не прост чисто психологически, но к этому стоит привыкнуть и не расстраиваться понапрасну. Просто упорно и постоянно делать всё что в Ваших силах и результат всенепременно будет.

Есть и ещё всякие особенности, например такая — «до саксофониста всё доходит только со второго раза». Что самое интересное, так это то, что это является чистой правдой. Возможно это обусловлено тем, что вибрация саксофона возникающая во время игры передаётся посредством зубов и черепа прямо в мозг саксофониста, и от постоянных сотрясений способность воспринимать информацию с первого раза постепенно ухудшается (не пугайтесь — это шутка).

Две самые страшные болезни саксофониста и вообще музыканта — это «страх ошибки» и «стремление быть умником».

«Стремление быть умником» — опасная болезнь. Выражается в том, что музыкант пытается все свои знания и умения уместить в одном соло. Если это единственное соло за весь концерт, то это ещё можно как то простить, но если музыкант солирует в каждом произведении на протяжении всего вечера, то все его соло становятся жутко похожи друг на друга в своём бесконечном разнообразии и создаётся впечатление что весь вечер звучит одна ужасно длинная занудная песня — это как минимум скучно и неинтересно. И пожалуйста, не надо слишком много нот!

С самого раннего детства взрослые доводят у ребёнка до уровня рефлекса следующий алгоритм поведения: «ошибся, остановись, проанализируй ошибку, исправь, двигайся дальше». Проблема в том что такая система поведения не работает не только в музыке, но и вообще нигде в жизни. Всё течёт, всё меняется, войти дважды в одну реку невозможно. Вместе с пагубным алгоритмом действует и оценочная система, которая приводит к появлению «Страх ошибки». В занятиях музыкой это приводит к фатальным результатам. Музыка — это действие развивающееся во времени, музыку нельзя остановить так же как и время. Остановка означает смерть. Как правило не только музыка, но и вся жизнь состоит из одних и тех же в той или иной степени подобных повторяющихся фрагментов. Стоит стремиться не повторять ошибки, корректировать их на ходу, так как возможности исправить что-либо уже не будет больше никогда. Не останавливайтесь, не смотря ни на что двигайтесь вперёд, так как жизнь — это движение.

Во время экзаменов в музыкальных учебных заведениях нет ничего страшнее остановки. Что же происходит в сознании молодого музыканта в момент ошибки? Он мгновенно переключает своё внимание на ошибку, отвлекаясь от настоящего музыкального момента, наверняка совершает ещё одну ошибку, так как отвлёкся от исполнения, теперь в сознании уже две ошибки, разумеется он совершает следующую, одним словом получается лавинообразный процесс завершающийся выпадением из музыкального времени и соответственно — остановка — садись «два»! И что самое страшное — эта болезнь может сохраниться на всю жизнь. Как же это лечится? Лучше всего не заболеть этим изначально! А делается это так: во время разбора музыкального произведения внимание концентрируется на настоящем моменте и «проблемы решаются по мере их поступления», при возникновении ошибки ни в коем случае не останавливаться на середине фразы, а обязательно доигрывать «до точки», и лишь затем повторить неудавшуюся фразу медленно и целиком, но не «впадая в глубокий цикл». Если же преподаватель поставил задачу исполнить произведение полностью или Вы играете с аккомпанементом, непременно нужно играть всё без остановки с начала до конца, не взирая на ошибки и недочёты! Ошибки сразу в «чёрный ящик» и «разбор полётов» потом. Вот сыграете, а затем проанализируем и обсудим. Если Вы заметили и осознали ошибку, значит уже наполовину её исправили! Когда Вы делаете во время игры ошибку не стоит воспринимать это как Конец Света. Стремитесь на всех

этапах Вашего обучения контролировать процесс, причём и на сознательном, и на бессознательном уровне, главное чтобы всё происходило так, как Вы хотите, как думаете и как должно быть.

Существуют принципиальные отличия в мышлении мужчины и женщины. Одно из таких явлений заключается в различном уровне способности концентрироваться на одной задаче, а так же на возможности следить за несколькими задачами одновременно. Женщины легко справляются с многозадачностью, но при этом им гораздо сложнее не отвлекаться и сконцентрироваться на единственной задаче. Для мужчин совершенно естественно сосредотачивать внимание на одной задаче, и появление любых отвлекающих факторов может полностью нарушить мыслительный процесс по актуальному в данный момент вопросу. Соответственно стоит развивать свои слабые стороны, что непременно будет способствовать достижению наилучших результатов не только в исполнении музыки, но и в жизни в целом. Возможно сперва это покажется парадоксальным, но для тренировки концентрации женщинами и многозадачности мужчинами может послужить одно и то же упражнение. Для начала вполне достаточно во время изучения технического материала, который требует напряжения музыкальных «математических» способностей, то есть при игре не по написанным нотам, а в соответствии со знанием ступеней и их последовательности, игре произведений наизусть, можно параллельно смотреть без звука какие-либо видеозаписи. Например исполняете какие-либо виды арпеджио всевозможных ладов и аккордов во всех тональностях, а в этот момент смотрите передачу Клуб Кинопутешественников. Соответственно в этот момент женщинам нужно стремиться максимально сконцентрироваться на игре на инструменте, но при этом параллельно смотреть на происходящее на экране. Мужчинам необходимо с одной стороны не отвлекаться от своей игры на инструменте, но и одновременно с этим следить за сюжетной линией кинокартины. Постепенно можно добиться умения примерно в равной степени и концентрироваться на актуальной задаче, и наблюдать за происходящим вокруг. Это умение чрезвычайно важно для успешных живых выступлений на публике.

Огромное влияние на качество исполнения имеет сценическое волнение. Зажатость различных групп мышц, вплоть до судорог, затруднённое дыхание, сухость во рту или наоборот повышенное слюноотделение, и другие тяжёлые физические симптомы осложняются психическим состоянием, при котором исполнитель не может сосредоточиться на своих необходимых для успешного выступления действиях, при этом зачастую внимание фиксируется на посторонних явлениях и мыслях, что ко всему прочему не позволяет даже вспомнить текст выученного музыкального произведения. Для успешной победы над сценическим волнением существует два необходимых и взаимодополняющих ингредиента — уверенное и твёрдое владение материалом и многократный опыт выступлений. Других способов нет. Успокаивающие лекарства не только не помогут, а скорее ко всему прочему ещё и затормозят действие нервной системы, что только усугубит ситуацию. Употребление алкогольных напитков для преодоления сценического волнения даже в малых дозах ведёт к резкому снижению качества исполнения, а в дальнейшем гарантированно послужит причиной серьёзных заболеваний. То есть путь только один — безукоризненно выучить произведение, многократно репетировать с аккомпанементом и как можно больше выступать перед различными аудиториями. В качестве публики для начала можете попробовать использовать даже своих домашних животных, ближайших родственников, затем друзей и приятелей. Выступайте при любой возможности, будь то домашняя вечеринка или школьный праздник, дачная веранда или большая сцена в концертном зале, и постепенно страх уйдёт, останутся только приятные ощущения от обмена положительными эмоциями с публикой.

Что мы делаем на саксофоне? Правильно! Мы играем! Об этом стоит всегда помнить. Это всего лишь только Игра. И как и во всех играх, в ней так же существуют различные уровни и этапы, которые стоит проходить с удовольствием, помня при этом что музыка — это не спорт, и в ней не бывает победивших и проигравших, есть только участники, которые вкладывают всю свою Душу и силы в этот чрезвычайно интересный Путь, у которого нет конца. Очень увлекательная и прекрасная игра, которая способна доставить радость не только самому музыканту, но и всем окружающим.

Глава 63 • Краткий перечень необходимых саксофонисту умений и навыков

1 — Уметь красиво держать саксофон, двигаться с саксофоном, слегка пританцовывать как минимум, а так же красиво одеваться и выглядеть в соответствии со стилем исполняемой музыки или наоборот, но только если это будет концептуально. В общем стоит время от времени смотреть в зеркало, думать о своём поведении и внешнем виде, делать выводы и наконец с этим вот всем что-то делать.

2 — Уметь дудеть так, чтобы это доставляло удовольствие не только самому саксофонисту, но и окружающим слушателям. В первую очередь умение играть тихо и красивым, приятным звуком, хотя громко играть тоже необходимо уметь, так как это тоже наверняка пригодится. Тренируйтесь на кошках — они помогут очень точно и адекватно оценить Ваше звучание.

3 — Уметь играть не только одному, но так же и совместно с другими музыкантами, то есть как минимум уметь настроить саксофон, играть в той же тональности что и все остальные, выдавать адекватный уровень громкости, синхронизировать свою игру с темпом и ритмом в которых играют все прямо сейчас в данный момент. При исполнении Авангардной Музыки может быть всё с точностью до наоборот, но уметь всё равно надо.

4 — Уметь читать ноты с листа со всеми составляющими такими как: звуковысотность, ритм, штрихи, динамика, изменения темпа, форма музыкального произведения и так далее, и тому подобное. Для того чтобы научиться хорошо читать ноты с листа существует простой рецепт — необходимо почаще читать с листа незнакомый нотный текст — это вроде как само собой разумеется, но почему-то мало кто отваживается этим регулярно заниматься.

5 — Уметь импровизировать как по буквенно-цифровым обозначениям аккордов, так и без них, то есть ориентируясь по слуху. Причём для умения грамотно выражаться с помощью музыкальной речи просто необходимо уметь и так, и так. Изучайте всевозможные лады и аккорды, а так же включайте радиоприёмник и спонтанно импровизируйте со всеми подряд — непросто, зато весело и увлекательно.

6 — Уметь снимать на слух как минимум мелодию, но по большому счёту и гармонию, что особенно пригодится в любительских музыкальных коллективах. Необходимо не только точно снять произведение на слух, но и суметь исполнить его во всех двенадцати тональностях — постепенно это обязательно даст Вам огромную свободу в музыкальной игре.

7 — Уметь быстро и наилучшим образом адаптироваться в любых условиях, как музыкальных, так и жизненных, всегда и везде оставаясь при этом не только замечательным музыкантом, но и прекрасным Человеком с большой буквы «Ч».

Август 2016 года, Москва, Антоша Хаймович

SUMMERTIME

(FOR BEGINNER)

GEORGE GERSHWIN

SLOW

The musical score for 'Summertime' is written for saxophone and is suitable for beginners. It is in 4/4 time and marked 'SLOW'. The key signature has one flat (Bb). The score consists of 10 staves of music. Fingerings are indicated by numbers: +5, -C, +6, -2, -5, -1, -3, -2, -C. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Fingerings indicated above the notes:

- Staff 1: +5, -C, +5
- Staff 2: +6, -C, +6, +5, -C, -2, -5
- Staff 3: +5, -C, +6, +6
- Staff 4: -C, -2, -C, -2, -C, -1
- Staff 5: +5, -C, +5, +5, +5
- Staff 6: +6, -C, +6, +5, -C, -2, -5
- Staff 7: -5, -3, -5, -3, -2, -C
- Staff 8: +5, +6, -C, -2

SAXOPHONE FINGERINGS

FOR BEGINNER

ANTOSH HAIMOVICH

C Low D E F G A B C High & Middle
 [----- First and Second Octave -----]

7 6 5 4 3 2 1 1/2

D# Eb F# Gb G# Ab A# Bb C# Db
 E-flat G-flat A-flat B-flat D-flat
 D-sharp F-sharp G-sharp A-sharp C-sharp
 [----- First and Second Octave -----]

6M 3 1/2 3M 1 1/2 0

* Octave key is used for all notes of the second octave from the D and higher

E# = F

B# = C

Fb = E

Cb = B

АПЛИКАТУРА САКСОФОНА

для начинающих

Антоша Хаймович

До нижняя Ре Ми Фа Соль Ля Си До средняя и верхняя	Ми-бемоль Ре-диез Соль-бемоль Фа-диез Ля-бемоль Соль-диез Си-бемоль Ля-диез Ре-бемоль До-диез
7 6 5 4 3 2 1 1/2	6м 3 1/2 3м 1 1/2 0

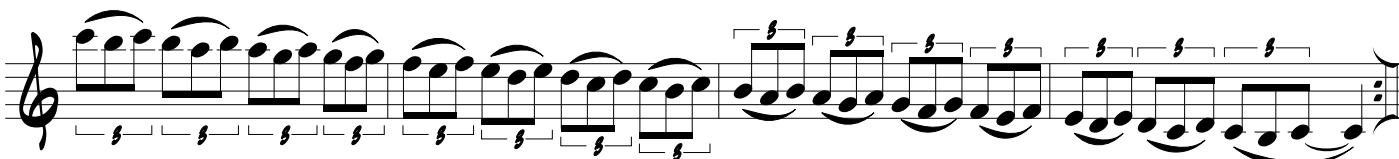
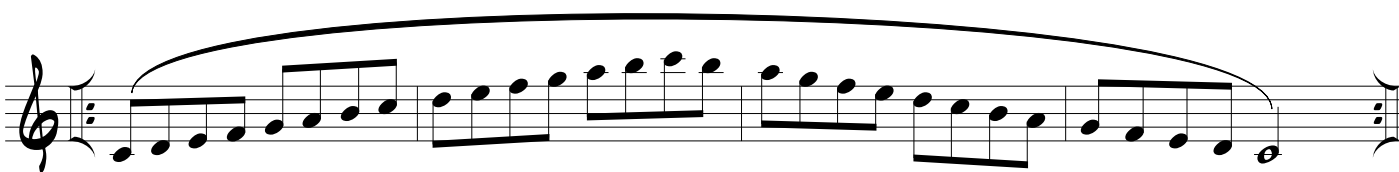
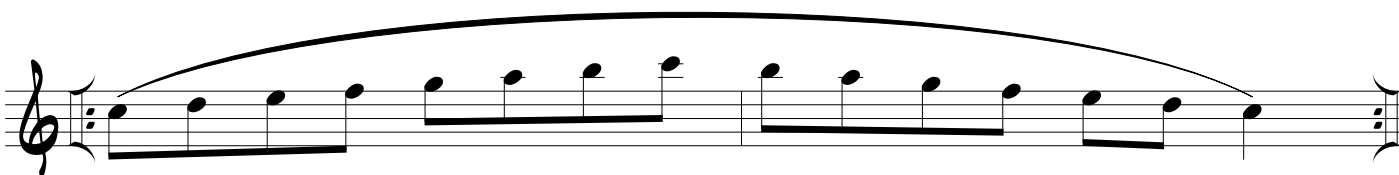
* Октавный клапан используется для всех нот начиная от Ре второй октавы и выше.

Ми-диез = Фа
 Си-диез = До
 Фа-бемоль = Ми
 До-бемоль = Си

C MAJOR

BASIC LEVEL

(A) ACCURATELY CLASSIC



C MAJOR - BASIC LEVEL

E



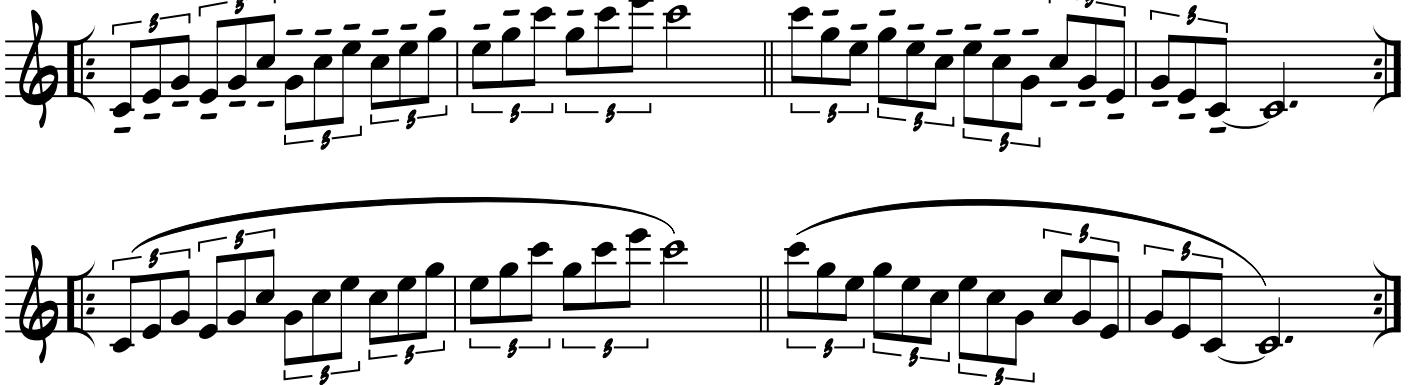
F



G



H



E $\flat$

ALTISSIMO FINGERINGS

FOR SAX ALTO

ANTOSHA HAIMOVICH

15^{MA}

The first exercise is written on a treble clef staff in 4/4 time. It consists of five measures: 1. A whole note E $\flat$ (first line). 2. A whole note E $\flat$ (first line). 3. A half note F $\sharp$ (second line) and a half note G $\flat$ (second space). 4. A whole note E $\flat$ (first line). 5. A half note F $\sharp$ (second line) and a half note G $\flat$ (second space). Below the staff are five fingering diagrams. Each diagram shows a vertical stack of finger positions for the right hand (thumb, index, middle, ring, pinky) and the left hand (thumb, index, middle, ring, pinky). The diagrams correspond to the notes in the staff: E $\flat$ (first line), E $\flat$ (first line), F $\sharp$ (second line) and G $\flat$ (second space), E $\flat$ (first line), and F $\sharp$ (second line) and G $\flat$ (second space).

15^{MA}

The second exercise is written on a treble clef staff in 4/4 time. It consists of five measures: 1. A whole note E $\flat$ (first line). 2. A half note F $\sharp$ (second line) and a half note G $\flat$ (second space). 3. A whole note E $\flat$ (first line). 4. A whole note E $\flat$ (first line). 5. A half note F $\sharp$ (second line) and a half note G $\flat$ (second space). Below the staff are five fingering diagrams. Each diagram shows a vertical stack of finger positions for the right hand (thumb, index, middle, ring, pinky) and the left hand (thumb, index, middle, ring, pinky). The diagrams correspond to the notes in the staff: E $\flat$ (first line), F $\sharp$ (second line) and G $\flat$ (second space), E $\flat$ (first line), E $\flat$ (first line), and F $\sharp$ (second line) and G $\flat$ (second space).

15^{MA}

The third exercise is written on a treble clef staff in 4/4 time. It consists of five measures: 1. A whole note E $\flat$ (first line). 2. A half note F $\sharp$ (second line) and a half note G $\flat$ (second space). 3. A whole note E $\flat$ (first line). 4. A whole note E $\flat$ (first line). 5. A half note F $\sharp$ (second line) and a half note G $\flat$ (second space). Below the staff are five fingering diagrams. Each diagram shows a vertical stack of finger positions for the right hand (thumb, index, middle, ring, pinky) and the left hand (thumb, index, middle, ring, pinky). The diagrams correspond to the notes in the staff: E $\flat$ (first line), F $\sharp$ (second line) and G $\flat$ (second space), E $\flat$ (first line), E $\flat$ (first line), and F $\sharp$ (second line) and G $\flat$ (second space).

Bb

ALTISSIMO FINGERINGS

FOR SAX TENOR

ANTOSHA HAIMOVICH

15MA

The first exercise is written on a treble clef staff in 4/4 time. It consists of five measures: 1. A whole note G4. 2. A whole note G4. 3. A half note F#4 and a half note G4. 4. A whole note G4. 5. A half note F#4 and a half note G4. Below the staff are five fingering diagrams. Each diagram shows a vertical column of finger positions for the right hand (thumb, index, middle, ring, little) and the left hand (thumb, index, middle, ring, little). The diagrams correspond to the notes in the staff: G4 (right hand 1-2-3-4-5, left hand 1-2-3-4-5), G4 (right hand 1-2-3-4-5, left hand 1-2-3-4-5), F#4/G4 (right hand 1-2-3-4-5, left hand 1-2-3-4-5), G4 (right hand 1-2-3-4-5, left hand 1-2-3-4-5), and F#4/G4 (right hand 1-2-3-4-5, left hand 1-2-3-4-5).

15MA

The second exercise is written on a treble clef staff in 4/4 time. It consists of five measures: 1. A whole note G4. 2. A half note F#4 and a half note G4. 3. A whole note G4. 4. A whole note G4. 5. A half note F#4 and a half note G4. Below the staff are five fingering diagrams. Each diagram shows a vertical column of finger positions for the right hand (thumb, index, middle, ring, little) and the left hand (thumb, index, middle, ring, little). The diagrams correspond to the notes in the staff: G4 (right hand 1-2-3-4-5, left hand 1-2-3-4-5), F#4/G4 (right hand 1-2-3-4-5, left hand 1-2-3-4-5), G4 (right hand 1-2-3-4-5, left hand 1-2-3-4-5), G4 (right hand 1-2-3-4-5, left hand 1-2-3-4-5), and F#4/G4 (right hand 1-2-3-4-5, left hand 1-2-3-4-5).

15MA

The third exercise is written on a treble clef staff in 4/4 time. It consists of five measures: 1. A whole note G4. 2. A half note F#4 and a half note G4. 3. A whole note G4. 4. A whole note G4. 5. A half note F#4 and a half note G4. Below the staff are five fingering diagrams. Each diagram shows a vertical column of finger positions for the right hand (thumb, index, middle, ring, little) and the left hand (thumb, index, middle, ring, little). The diagrams correspond to the notes in the staff: G4 (right hand 1-2-3-4-5, left hand 1-2-3-4-5), F#4/G4 (right hand 1-2-3-4-5, left hand 1-2-3-4-5), G4 (right hand 1-2-3-4-5, left hand 1-2-3-4-5), G4 (right hand 1-2-3-4-5, left hand 1-2-3-4-5), and F#4/G4 (right hand 1-2-3-4-5, left hand 1-2-3-4-5).

DEVELOPING YOUR SAXOPHONE TONE

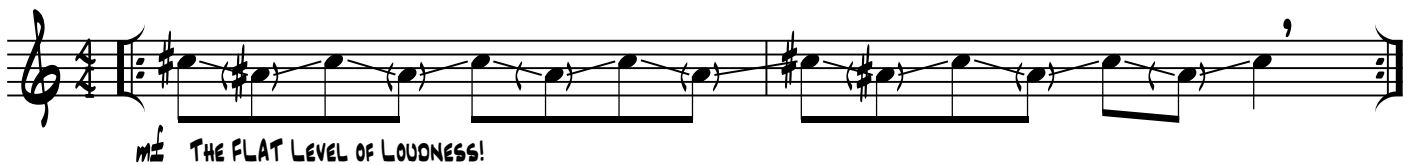
ALL EXERCISES SHOULD BE DONE WITH EYES CLOSED

ANTOSHA HAIMOVICH

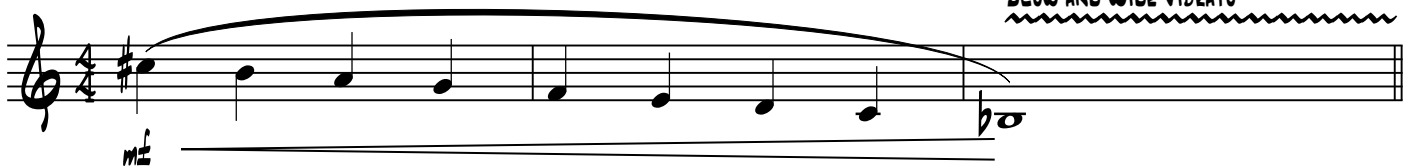
THE AIRPLANE - USING THE BREATHING AND MOVEMENTS OF MANDIBLE ONLY!



THE COW - USING THE BREATHING AND MOVEMENTS OF MANDIBLE ONLY!



THE STEPS DOWN



THE SHUTTLE DOWN



THE STEPS UP



THE SHUTTLE UP



THE WATERFALLS



LEVELING OF BREATH

① ♩=60

Exercise 1 consists of 12 measures of music in 4/4 time. The tempo is marked as ♩=60. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) over the course of the exercise. The notes are mostly eighth and quarter notes, often beamed together. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure. The instruction "THE FLAT LEVEL OF LOUDNESS!" is written below the first measure.

②

Exercise 2 consists of 12 measures of music in 4/4 time. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb). The notes are mostly eighth and quarter notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed below the first measure. The instruction "SIMILE" is written below the sixth measure.

③

Exercise 3 consists of 12 measures of music in 4/4 time. The key signature changes from one flat (Bb) to one sharp (F#). The notes are mostly eighth and quarter notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed below the first measure. The instruction "SIMILE" is written below the sixth measure.

THE FLAT NOTES

Exercise for Flat Notes. The staff shows three measures, each with a whole note flat (B-flat, E-flat, A-flat). Above each note is a head icon with a flat symbol and the text "NO VIBRATO". The first measure is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

THE VOLUME UP & DOWN

Exercise for Volume Up & Down. The staff shows three measures, each with a whole note flat. Above each note is a head icon with a flat symbol and the text "NO VIBRATO". Below each note is a dynamic marking: *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *ppp* (pianissimo), connected by a wedge indicating a crescendo or decrescendo. The first measure is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

THE VIBRATO

Exercise for Vibrato. The staff shows three measures, each with a whole note flat. Above each note is a head icon with a flat symbol and the text "VIBRATO". Above the notes are wavy lines representing vibrato. Above the first wavy line is the text "MOLTO RITENUTO" (very slow) and "ACCELERANDO" (accelerating). The first measure is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

THE VOLUME UP & DOWN with VIBRATO

Exercise for Volume Up & Down with Vibrato. The staff shows three measures, each with a whole note flat. Above each note is a head icon with a flat symbol and the text "SLOW VIBRATO". Above the notes are wavy lines representing vibrato. Below each note is a dynamic marking: *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *ppp* (pianissimo), connected by a wedge indicating a crescendo or decrescendo. The first measure is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

THE CONTRASTING ACCENTS

Exercise for Contrasting Accents. The staff shows a sequence of eighth notes with accents. The dynamic markings are: *fff* (fortississimo), *ppp* (pianississimo), *fff*, *ppp*, *fff*, *ppp*, *fff*, *ppp*, and *SI-MILE* (simile).

Exercise for Contrasting Accents. The staff shows a sequence of eighth notes with accents. The dynamic markings are: *fff*, *ppp*, *fff*, *ppp*, *fff*, *ppp*, *fff*, and *SI-MILE*.

Exercise for Contrasting Accents. The staff shows a sequence of eighth notes with accents. The dynamic markings are: *fff*, *ppp*, *fff*, *ppp*, *fff*, *ppp*, *fff*, and *SI-MILE*.

THE GROWL

NO VIBRATO NO VIBRATO NO VIBRATO

GROWL

SLOW AND WIDE VIBRATO SLOW AND WIDE VIBRATO SLOW AND WIDE VIBRATO

GROWL

GROWL

THE OVERTONES OF LOW Bb

OVERTONES

OVERTONES

THE FRONTAL KEYS

SLOW VIBRATO

SLOW VIBRATO

SLOW VIBRATO

4

THE SUBTONE

①

mf SUBTONE

SLOW AND WIDE VIBRATO

②

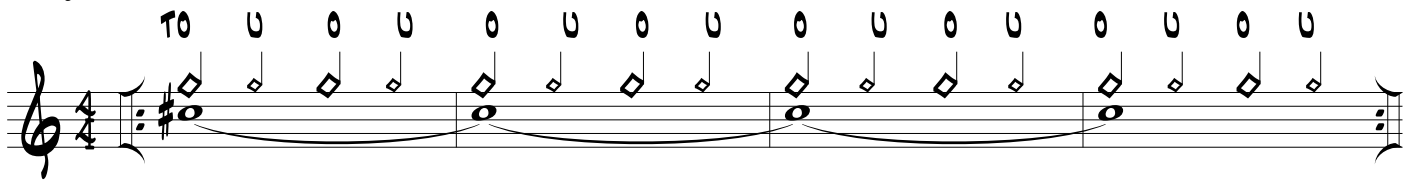
mf SUBTONE WITHOUT ATTACK OF TONGUE

SLOW AND WIDE VIBRATO

VIBRATO ON SAXOPHONE

ANTOSHA HAIMOVICH

$\text{♩} = 60$



VIBRATO ON SAXOPHONE

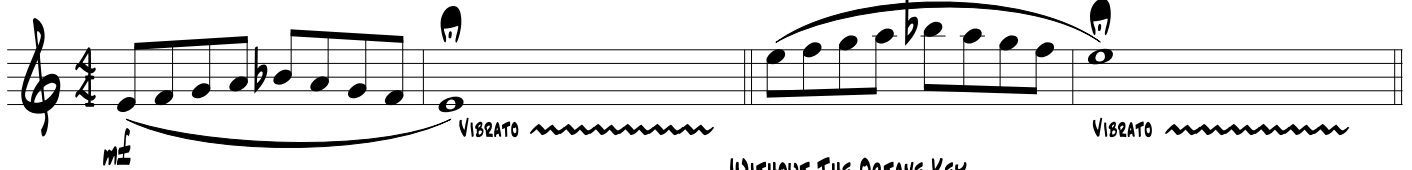


SAXOPHONE NATURAL OVERTONES

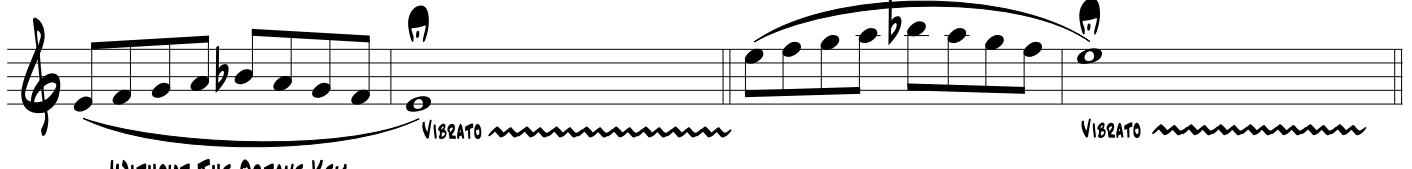
♩=60

ANTOSHA HAIMOVICH

WITH THE OCTAVE KEY



WITHOUT THE OCTAVE KEY



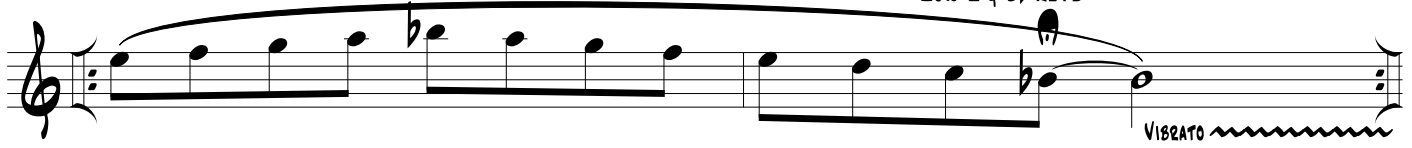
WITHOUT THE OCTAVE KEY



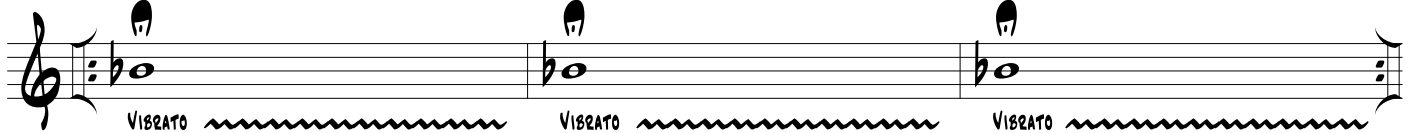
WITHOUT THE OCTAVE KEY



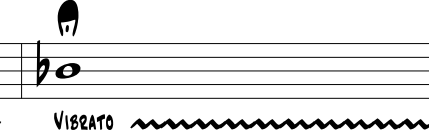
WITHOUT THE OCTAVE KEY



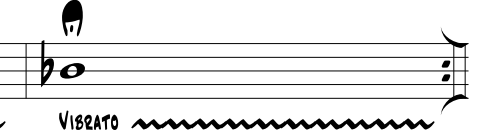
LOW B $\flat$ KEYS



LOW B $\flat$ KEYS



LOW B $\flat$ KEYS



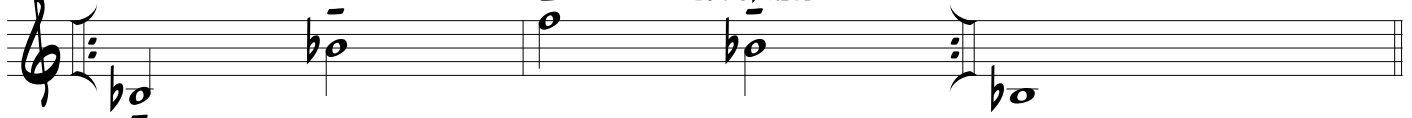
LOW B $\flat$ KEYS



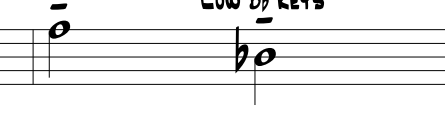
LOW B $\flat$ KEYS



LOW B $\flat$ KEYS



LOW B $\flat$ KEYS



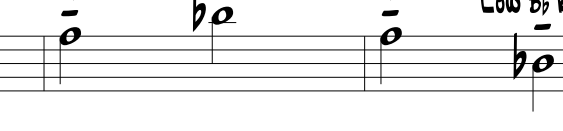
LOW B $\flat$ KEYS



LOW B $\flat$ KEYS



LOW B $\flat$ KEYS



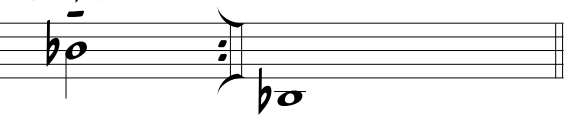
LOW B $\flat$ KEYS



LOW B $\flat$ KEYS

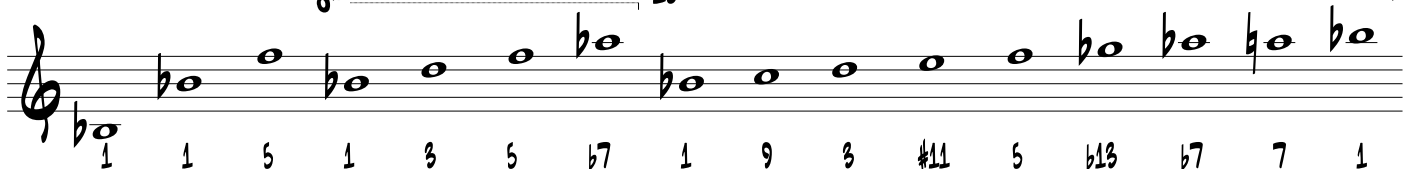


LOW B $\flat$ KEYS



8VA

15MA



1 1 5 1 3 5 b7 1 9 3 #11 5 b13 b7 7 1

THE SAXOPHONE GLISSANDO

FAST LONG NON CHROMATIC

FAST

ANTOSHA HAIMOVICH

The image displays a series of ten musical staves, each representing a different instrument. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The first staff includes a tempo marking of 'FAST'. The exercises are organized into two groups. The first group, consisting of nine staves, is titled 'FAST LONG NON CHROMATIC' and features a glissando starting on F#4 and ending on Bb4. The second group, consisting of one staff, is titled 'FROM E1 AND BELOW USING THE CHROMATIC GLISSANDO' and features a glissando starting on E3 and ending on Bb4. Each exercise is marked with a 'p' (piano) dynamic and includes a 'p' (piano) marking at the end of the glissando. The exercises are designed to be played by multiple saxophones simultaneously, as indicated by the multiple staves.

FROM E1 AND BELOW USING THE CHROMATIC GLISSANDO

THE SAXOPHONE GLISSANDO: FAST LONG NON CHROMATIC

THE SAXOPHONE GLISSANDO: FAST LONG NON CHROMATIC

[illegible]

DAILY EXERCISES FOR SAXOPHONE

EXAMPLES FOR MEMORIZATION

ANTOSH HAIMOVICH

SOUND

USING THE BREATHING AND MOVEMENTS OF MANDIBLE ONLY!

musical notation for the 'SOUND' exercise, featuring five staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes a double bar line with repeat dots. The second staff has a key signature change to one flat (Bb). The third staff has a key signature change to two sharps (D# and F#). The fourth staff has a key signature change to two flats (Bb and Eb). The fifth staff has a key signature change to three flats (Bb, Eb, and Ab). The exercise focuses on breathing and mandible movements.

CHROMATIC SCALE

musical notation for the 'CHROMATIC SCALE' exercise, featuring four staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The second staff has a key signature change to one sharp (F#). The third staff has a key signature change to two sharps (D# and F#). The fourth staff has a key signature change to two flats (Bb and Eb). The exercise focuses on chromatic scale runs.

The page contains 16 staves of musical notation for saxophone, arranged in two columns. Each staff represents a major and minor scale. The scales are as follows:

- Staff 1: C (C major), C# (C# major)
- Staff 2: F (F major), F# (F# major)
- Staff 3: Bb (Bb major), Bb# (Bb# major)
- Staff 4: Eb (Eb major), Eb# (Eb# major)
- Staff 5: Ab (Ab major), Ab# (Ab# major)
- Staff 6: Db (Db major), Db# (Db# major)
- Staff 7: F# (F# major), F# (F# major)
- Staff 8: B (B major), B (B major)
- Staff 9: E (E major), E (E major)
- Staff 10: A (A major), A (A major)
- Staff 11: D (D major), D (D major)
- Staff 12: G (G major), G (G major)

The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests. A 'SIMILE' marking is present above the Bb scale.

C SWING!

F

B $\flat$ SIMILE

E $\flat$

A $\flat$

C $\sharp$

F $\sharp$

B

E

A

D

G

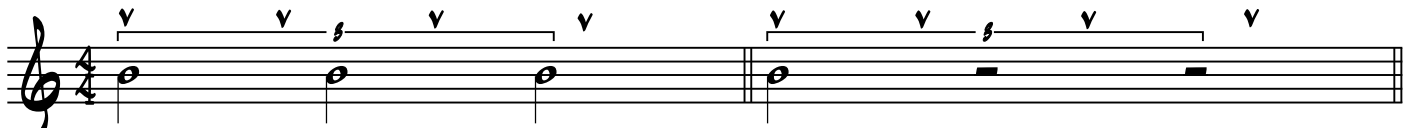
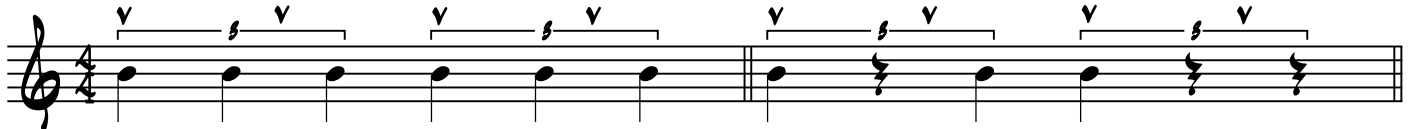
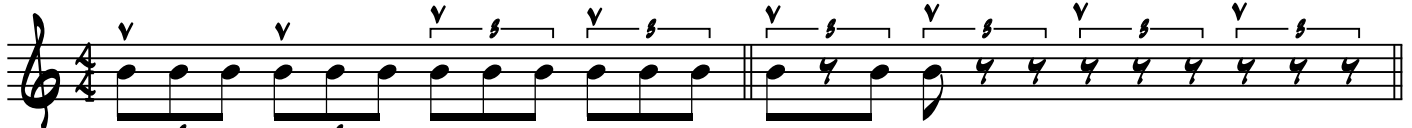
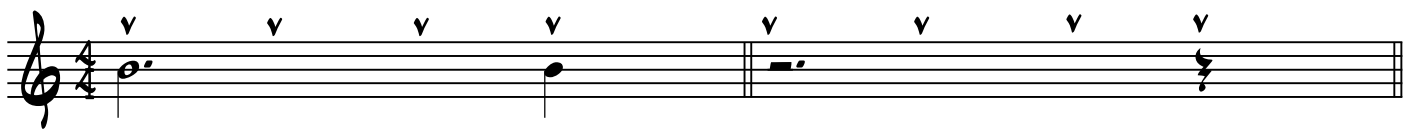
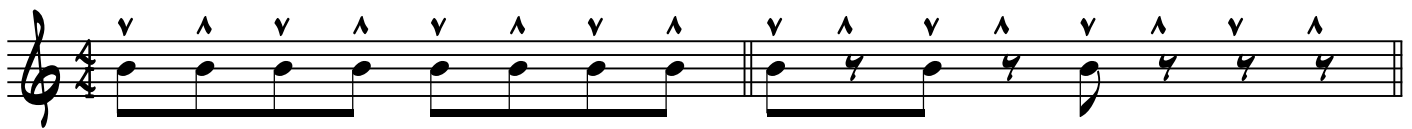
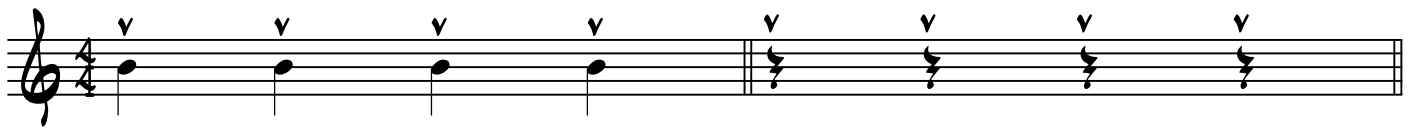
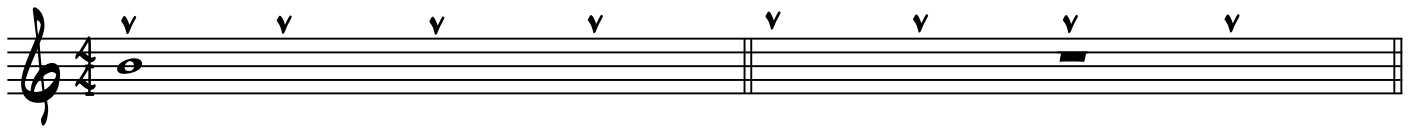
RHYTHMIC ABC

GROUND BEAT:

▼ THE FOOT IS DOWN

▲ THE FOOT IS UP

ANTOSHA HAIMOVICH



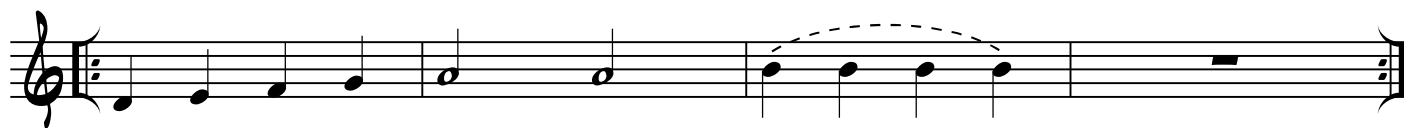
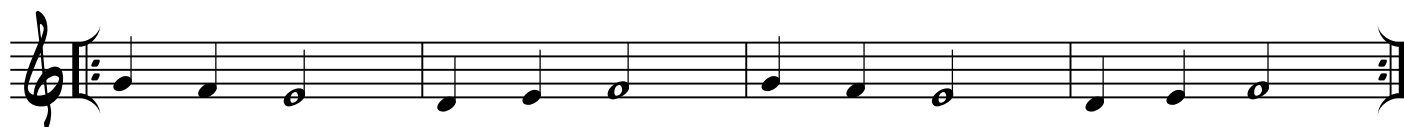
PLAY WITH FOOT GROUND BEAT ♩=60

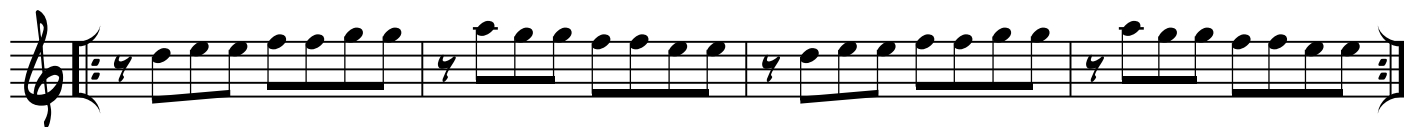
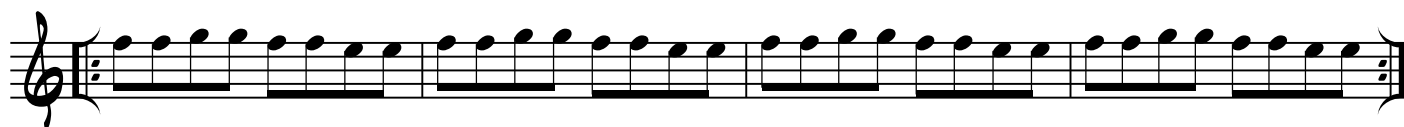
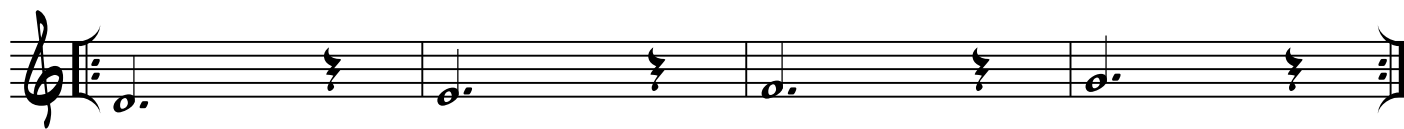
GROUND BEAT

The musical notation consists of ten staves, each beginning with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation is as follows:

- Staff 1: A continuous eighth-note scale starting on G4 and ascending to G5.
- Staff 2: A pattern of eighth notes and quarter rests, starting with a quarter rest followed by an eighth note on G4.
- Staff 3: A pattern of eighth notes and quarter rests, starting with an eighth note on G4 followed by a quarter rest.
- Staff 4: A pattern of eighth notes and quarter rests, starting with a quarter rest followed by an eighth note on G4.
- Staff 5: A pattern of eighth notes and quarter rests, starting with an eighth note on G4 followed by a quarter rest.
- Staff 6: A pattern of eighth notes and quarter rests, starting with a quarter rest followed by an eighth note on G4.
- Staff 7: A pattern of eighth notes and quarter rests, starting with an eighth note on G4 followed by a quarter rest.
- Staff 8: A pattern of eighth notes and quarter rests, starting with a quarter rest followed by an eighth note on G4.
- Staff 9: A pattern of eighth notes and quarter rests, starting with an eighth note on G4 followed by a quarter rest.
- Staff 10: A continuous eighth-note scale starting on G4 and ascending to G5.

ANTOSHA HAIMOVICH - RHYTHMIC ABC







ON-BEAT



OFF-BEAT



DOWNBEAT



UPBEAT



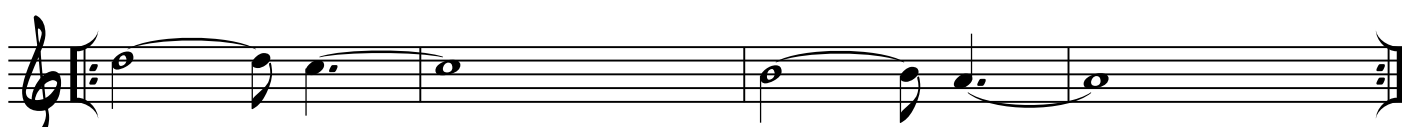
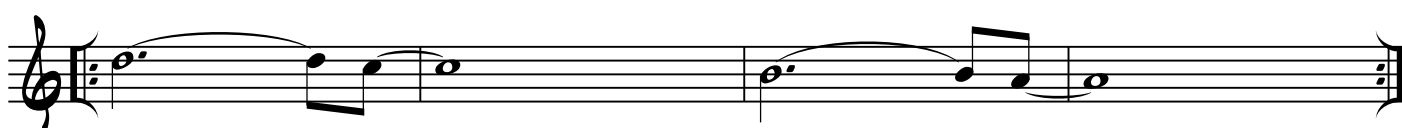
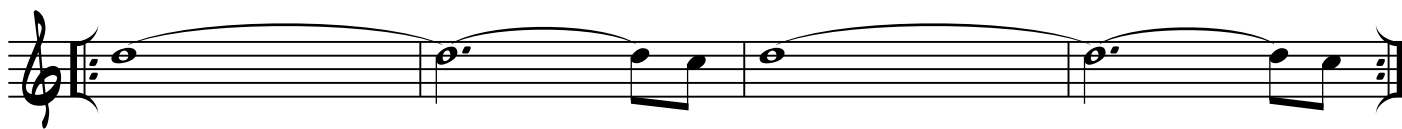
OFF-UPBEAT



OFF-DOWNBEAT



ANTOSHA HAIMOVICH - RHYTHMIC ABC



The image displays 12 staves of musical notation, each representing a rhythmic exercise. The exercises are as follows:

- Staff 1: 4/4 time. Exercise 1: Quarter notes (C4, D4, E4, F4), half note (G4), quarter note (A4), half note (B4), quarter note (C5).
- Staff 2: 4/4 time. Exercise 2: Quarter notes (C4, D4, E4, F4), half note (G4), quarter note (A4), half note (B4), quarter note (C5).
- Staff 3: 4/4 time. Exercise 3: Quarter notes (C4, D4, E4, F4), half note (G4), quarter note (A4), half note (B4), quarter note (C5).
- Staff 4: 2/4 time. Exercise 4: Quarter notes (C4, D4, E4, F4), half note (G4), quarter note (A4), half note (B4), quarter note (C5).
- Staff 5: 2/4 time. Exercise 5: Quarter notes (C4, D4, E4, F4), half note (G4), quarter note (A4), half note (B4), quarter note (C5).
- Staff 6: 2/4 time. Exercise 6: Quarter notes (C4, D4, E4, F4), half note (G4), quarter note (A4), half note (B4), quarter note (C5).
- Staff 7: 2/4 time. Exercise 7: Quarter notes (C4, D4, E4, F4), half note (G4), quarter note (A4), half note (B4), quarter note (C5).
- Staff 8: 2/4 time. Exercise 8: Quarter notes (C4, D4, E4, F4), half note (G4), quarter note (A4), half note (B4), quarter note (C5).
- Staff 9: 2/4 time. Exercise 9: Quarter notes (C4, D4, E4, F4), half note (G4), quarter note (A4), half note (B4), quarter note (C5).
- Staff 10: 2/4 time. Exercise 10: Quarter notes (C4, D4, E4, F4), half note (G4), quarter note (A4), half note (B4), quarter note (C5).
- Staff 11: 2/4 time. Exercise 11: Quarter notes (C4, D4, E4, F4), half note (G4), quarter note (A4), half note (B4), quarter note (C5).
- Staff 12: 2/4 time. Exercise 12: Quarter notes (C4, D4, E4, F4), half note (G4), quarter note (A4), half note (B4), quarter note (C5).

ANTOSHA HAIMOVICH - RHYTHMIC ABC

The image displays 12 staves of musical notation, each representing a rhythmic exercise. The exercises are as follows:

- Staff 1: A sequence of eighth-note groups, some with dashed circles around them.
- Staff 2: A sequence of eighth-note groups.
- Staff 3: A sequence of eighth-note groups, some with dashed circles around them.
- Staff 4: A sequence of eighth-note groups.
- Staff 5: A sequence of eighth-note groups, some with slurs and accents.
- Staff 6: A sequence of eighth-note groups, some with slurs and accents.
- Staff 7: A sequence of eighth-note groups, some with slurs and accents.
- Staff 8: A sequence of eighth-note groups, some with slurs and accents.
- Staff 9: A sequence of eighth-note groups, some with slurs and accents.
- Staff 10: A sequence of eighth-note groups, some with slurs and accents.
- Staff 11: A sequence of eighth-note groups, some with slurs and accents.
- Staff 12: A sequence of eighth-note groups, some with slurs and accents.

ANTOSHA HAIMOVICH - RHYTHMIC ABC

The image displays 12 staves of musical notation, each featuring a unique rhythmic exercise. The exercises are as follows:

- Staff 1:** A sequence of eighth notes with slurs and accents, including some beamed pairs.
- Staff 2:** A sequence of eighth notes with slurs and accents, including some beamed pairs.
- Staff 3:** A sequence of eighth notes with slurs and accents, including some beamed pairs.
- Staff 4:** A sequence of eighth notes with slurs and accents, including some beamed pairs.
- Staff 5:** A sequence of eighth notes with slurs and accents, including some beamed pairs.
- Staff 6:** A single eighth note followed by a whole rest.
- Staff 7:** A single eighth note followed by a whole rest.
- Staff 8:** A single eighth note followed by a whole rest.
- Staff 9:** A sequence of eighth notes with slurs and accents, including some beamed pairs.
- Staff 10:** A sequence of eighth notes with slurs and accents, including some beamed pairs.
- Staff 11:** A sequence of eighth notes with slurs and accents, including some beamed pairs.
- Staff 12:** A sequence of eighth notes with slurs and accents, including some beamed pairs.

ANTOSHA HAIMOVICH - RHYTHMIC ABC

The image displays 12 staves of musical notation, each featuring a different rhythmic exercise. The exercises are as follows:

- Staff 1: A sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F#-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F#-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F#-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F#-293, E-293, D-293, C-293, B-294, A-294, G-294, F#-294, E-294, D-294, C-294, B-295, A-295, G-295, F#-295, E-295, D-295, C-295, B-296, A-296, G-296, F#-296, E-296, D-296, C-296, B-297, A-297, G-297, F#-297, E-297, D-297, C-297, B-298, A-298, G-298, F#-298, E-298, D-298, C-298, B-299, A-299, G-299, F#-299, E-299, D-299, C-

RHYTHMIC ABC

GROUND BEAT:

▼ THE FOOT IS DOWN

▲ THE FOOT IS UP

(JAZZ VOCAL VERSION)

ANTOSH HAIMOVICH

The image displays ten staves of rhythmic notation in 4/4 time, each containing a double bar line. The notation is annotated with 'v' for downbeats and '^' for upbeats. The exercises progress from simple quarter notes to complex sixteenth-note patterns and syncopated rhythms.

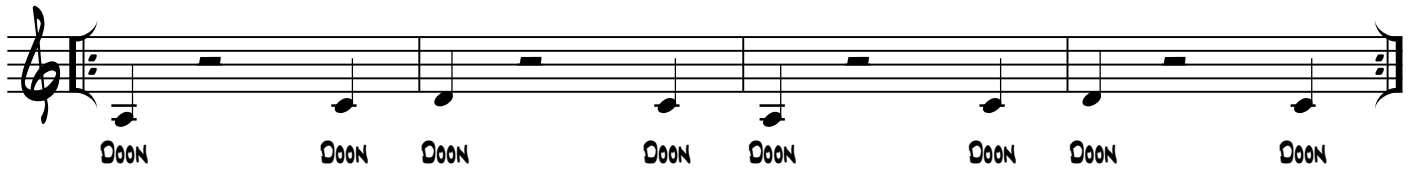
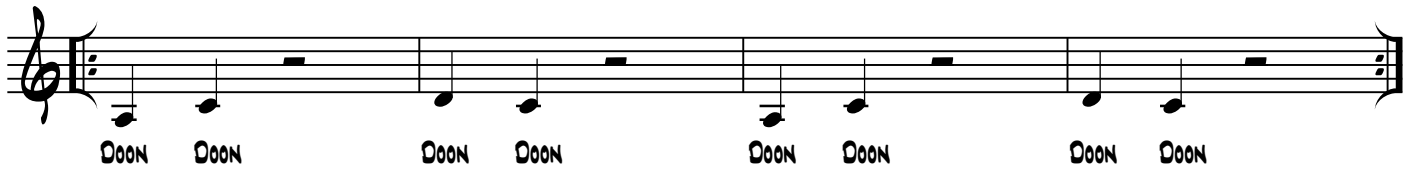
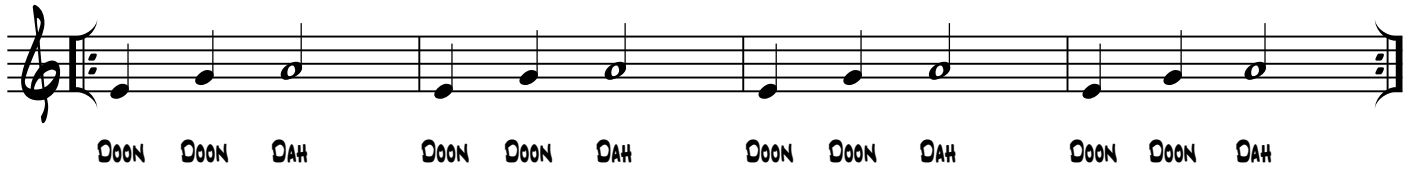
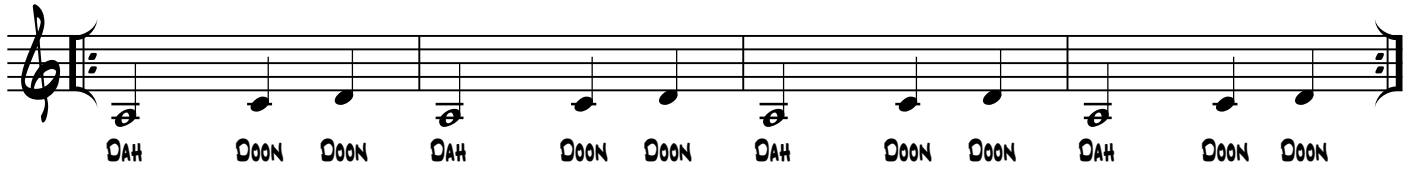
- Staff 1: Quarter notes on beats 1, 2, 3, 4; quarter notes on beats 1, 2, 3, 4.
- Staff 2: Quarter notes on beats 1, 2, 3, 4; quarter notes on beats 1, 2, 3, 4.
- Staff 3: Quarter notes on beats 1, 2, 3, 4; quarter notes on beats 1, 2, 3, 4.
- Staff 4: Quarter notes on beats 1, 2, 3, 4; quarter notes on beats 1, 2, 3, 4.
- Staff 5: Quarter notes on beats 1, 2, 3, 4; quarter notes on beats 1, 2, 3, 4.
- Staff 6: Quarter notes on beats 1, 2, 3, 4; quarter notes on beats 1, 2, 3, 4.
- Staff 7: Quarter notes on beats 1, 2, 3, 4; quarter notes on beats 1, 2, 3, 4.
- Staff 8: Quarter notes on beats 1, 2, 3, 4; quarter notes on beats 1, 2, 3, 4.
- Staff 9: Quarter notes on beats 1, 2, 3, 4; quarter notes on beats 1, 2, 3, 4.
- Staff 10: Quarter notes on beats 1, 2, 3, 4; quarter notes on beats 1, 2, 3, 4.

ANTOSHA HAIMOVICH - RHYTHMIC ABC (JAZZ VOCAL VERSION)

SING WITH FOOT GROUND BEAT ♩=60

GROUND BEAT

ANTOSHA HAIMOVICH - RHYTHMIC ABC (JAZZ VOCAL VERSION)



ANTOSHA HAIMOVICH - RHYTHMIC ABC (JAZZ VOCAL VERSION)

[illegible]

ANTOSHA HAIMOVICH - RHYTHMIC ABC (JAZZ VOCAL VERSION)



DU ON DOON DU ON DOON DU ON DOON DU ON DOON DU ON DOON DU ON DOON DU ON DOON DU ON DOON



DOO DIT DOO DIT DOO DIT DOO DIT DOO DIT DOO DIT DOO DIT DOO DIT



DOO DIT DOO DIT DOO DIT DOO DIT DOO DIT DOO DIT DOO DIT DOO DIT



ON DU ON DU ON DU DIT ON DU ON DU ON DU DIT ON DU ON DU ON DU DIT ON DU ON DU ON DU DIT



ON DU DIT ON DU DIT ON DU DIT ON DU DIT ON DU DIT ON DU DIT ON DU DIT ON DU DIT



DAH M M ON DAH M M ON DAH M M ON DAH M M ON DAH M M ON DAH M M ON DAH M M ON DAH M M ON



DAH ON DAH ON DAH ON DAH ON DAH ON DAH ON DAH ON DAH ON



DOO DAH M M DOO DAH M M DOO DAH M M DOO DAH M M DOO DAH M M DOO DAH M M DOO DAH M M DOO DAH M M



DOO DAH DOO DAH DOO DAH DOO DAH DOO DAH DOO DAH DOO DAH DOO DAH



DAH DAH DAH DAH DAH DAH DAH DAH

ANTOSHA HAIMOVICH - RHYTHMIC ABC (JAZZ VOCAL VERSION)



ON-BEAT



OFF-BEAT



DOWNBEAT



UPBEAT



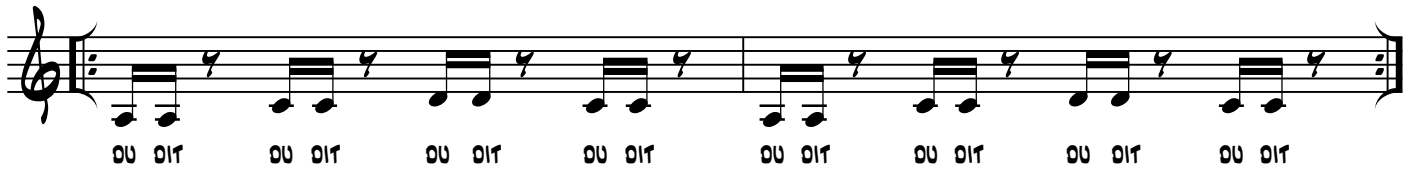
OFF-UPBEAT



OFF-DOWNBEAT



ANTOSHA HAIMOVICH - RHYTHMIC ABC (JAZZ VOCAL VERSION)



ANTOSHA HAIMOVICH - RHYTHMIC ABC (JAZZ VOCAL VERSION)



DU DA M M DU DA M M DU DA M M DU DA M M DU DA M M DU DA M M DU DA M M DU DA M M



DU DAH DU DAH DU DAH DU DAH DU DAH DU DAH DU DAH DU DAH



DU DAH M BE DU DAH M BE DU DAH M BE DU DAH M BE DU DAH M BE DU DAH M BE DU DAH M BE DU DAH M BE



DU DAH BE DU DAH BE DU DAH BE DU DAH BE DU DAH BE DU DAH BE DU DAH BE DU DAH BE



DU DAH BE DOO DA BE DU DAH BE DOO DA BE DU DAH BE DOO DA BE DU DAH BE DOO DA BE



DU DAH BE DA BE DOO DU DAH BE DA BE DOO DU DAH BE DA BE DOO DU DAH BE DA BE DOO



DI DA LE DI DA LE DI DA LE DI DA LE DI DA LE DI DA LE DI DA LE DI DA LE



DA LE DI DA DOT DA LE DI DA DOT DA LE DI DA DOT DA LE DI DA DOT



DA DOT DA DOT DA DOT DA DOT DA DOT DA DOT DA DOT DA DOT



DOT LE DOT LE DOT LE DOT LE DOT LE DOT LE DOT LE DOT LE

ANTOSHA HAIMOVICH - RHYTHMIC ABC (JAZZ VOCAL VERSION)

SWING

The musical score consists of ten staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'SWING'. The lyrics are written in a rhythmic ABC format, where letters represent specific notes and rests. Brackets above the notes indicate phrasing. The score is divided into two systems of five staves each. The first system contains staves 1 through 5, and the second system contains staves 6 through 10. The lyrics for each staff are as follows:

Staff 1: DOO DEN DOO DEN DOO DEN DOO DEN DOO DEN DOO DEN DOO DEN DOO DEN

Staff 2: DU M DA M BA M DU M DA M BA M DU M DA M BA M DU M DA M BA M

Staff 3: DOO DAH BAH DOO DAH BAH DOO DAH BAH DOO DAH BAH

Staff 4: DAH BAH DOO DAH BAH DAH BAH DOO DAH BAH

Staff 5: DAH BAH DAH BAH DAH BAH DAH BAH

Staff 6: DOO DAH BAH DAH DOO DAH BAH DAH

Staff 7: DOO DAH BAH DOON DOON DOO DAH BAH DOON DOON

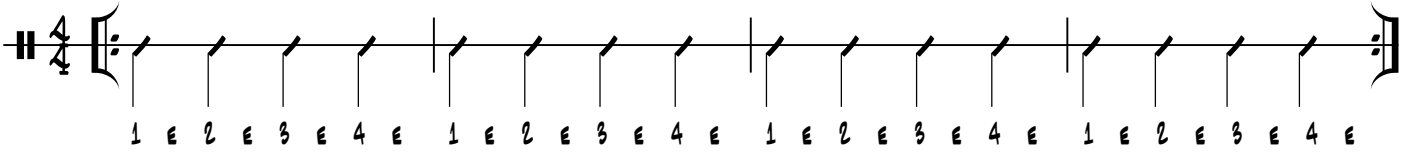
Staff 8: DI - DA - LE DI - DA - LE DI - DA - LE DI - DA - LE DI - DA - LE DI - DA - LE DI - DA - LE DI - DA - LE

Staff 9: DI-DA-LE BA DU DN DI-DA-LE BA DU DN DI-DA-LE BA DU DN DI-DA-LE BA DU DN

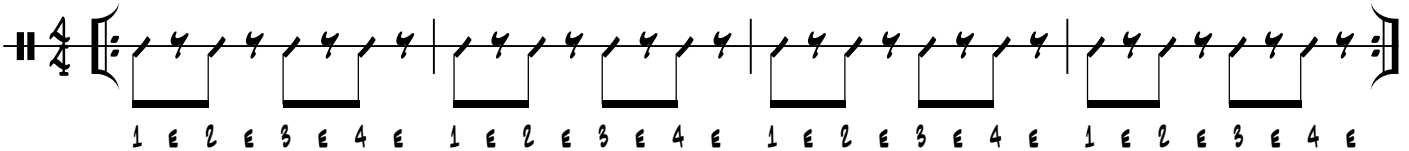
Staff 10: DU DI-DA-LE DU DN DU DI-DA-LE DU DN DU DI-DA-LE DU DN DU DI-DA-LE DU DN

GROUND BEAT

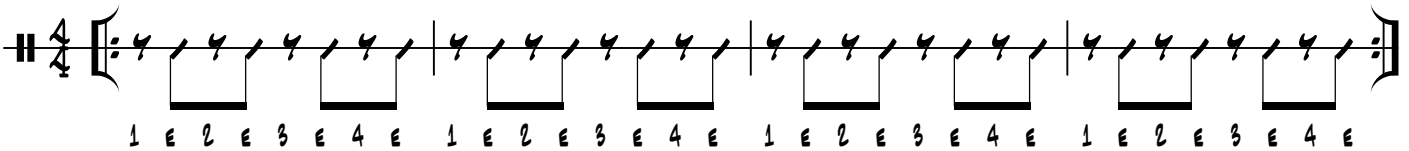
GROUND BEAT



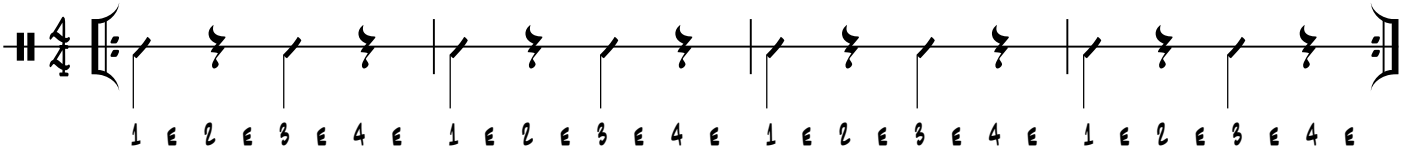
ON-BEAT



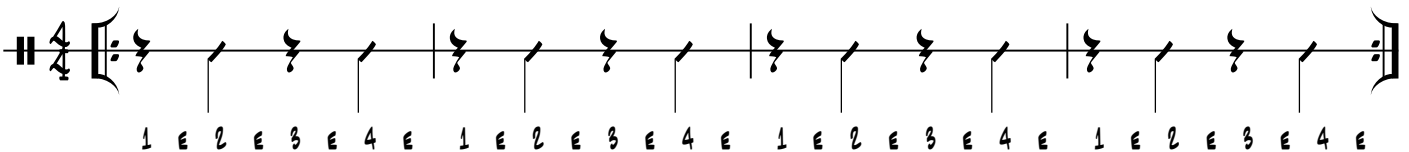
OFF-BEAT



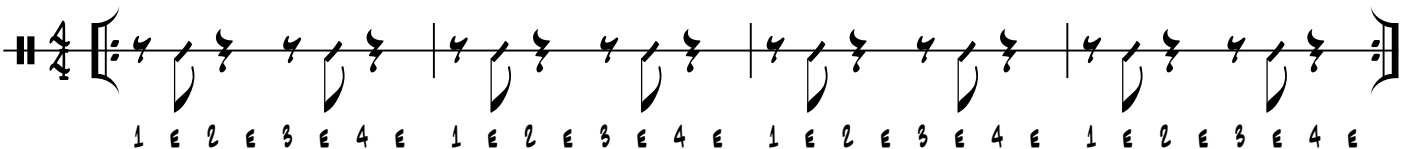
DOWNBEAT



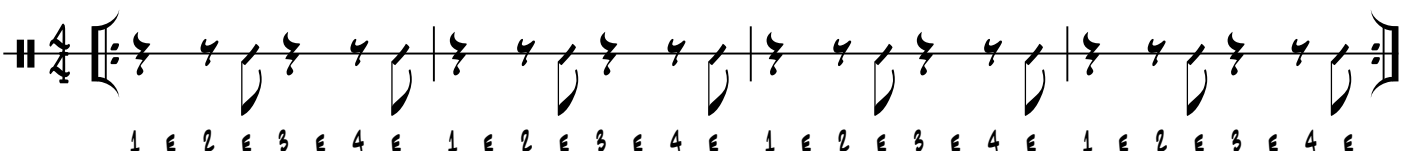
UPBEAT



OFF-UPBEAT



OFF-DOWNBEAT



THE PRECISE TECHNIQUE

PLAY IN ALL 12 MAJOR KEYS

ANTOSH HAIMOVICH

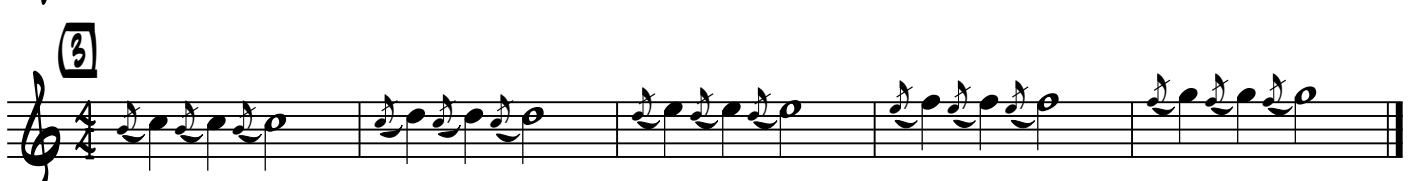
①



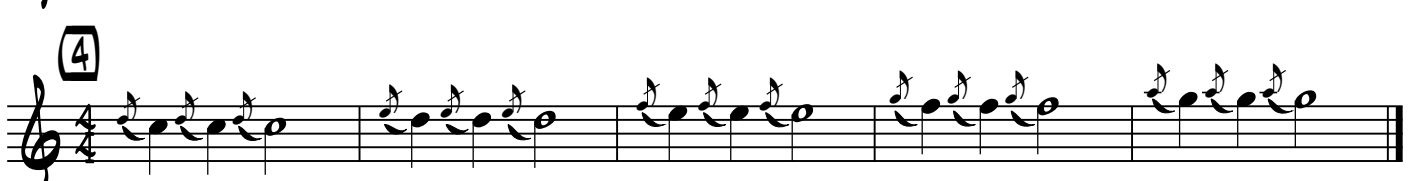
②



③



④



⑤



3xs

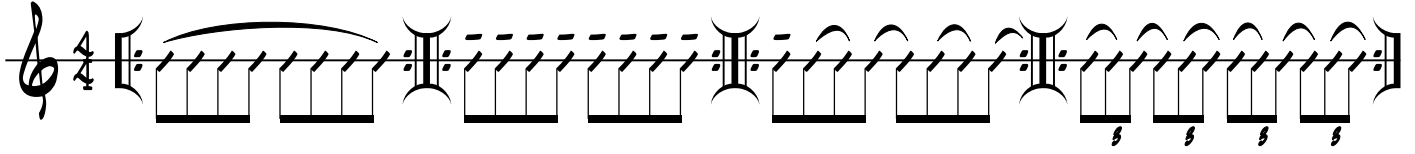
CHROMATIC SCALE

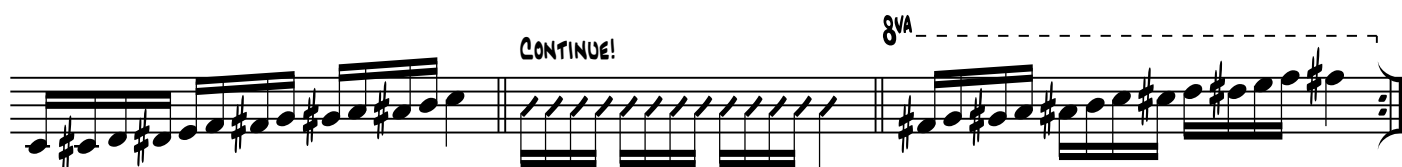
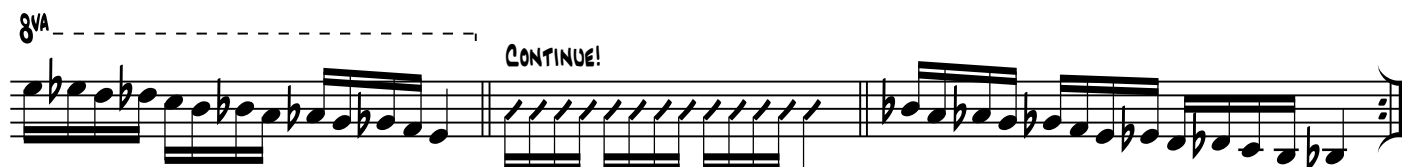
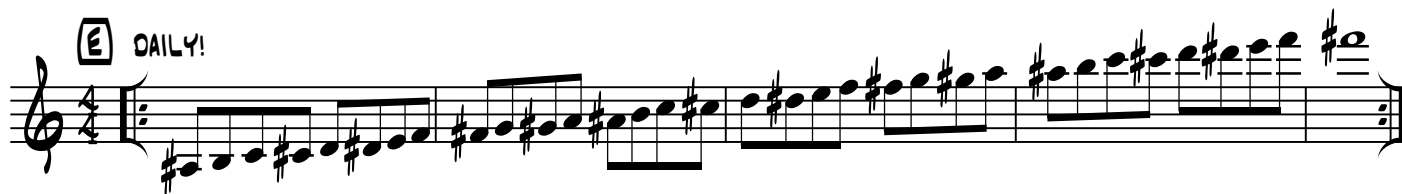
EXERCISES FOR SAXOPHONE

ANTOSHA HAIMOVICH

PLAY STRAIGHT 8TH (16TH) AND SWING

USE DIFFERENT ARTICULATION:





G

CONTINUE!

8va

8va

CONTINUE!

H

CONTINUE!

8va

8va

CONTINUE!

CONTINUE!

8va

8va

CONTINUE!

I

CONTINUE!

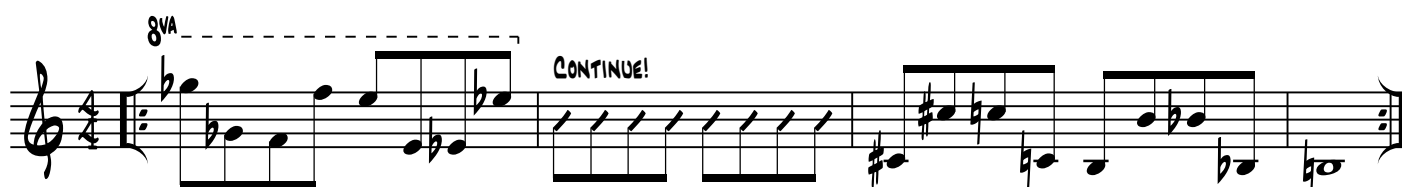
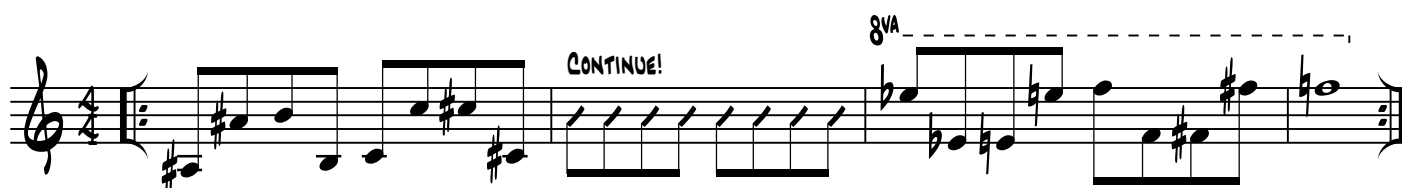
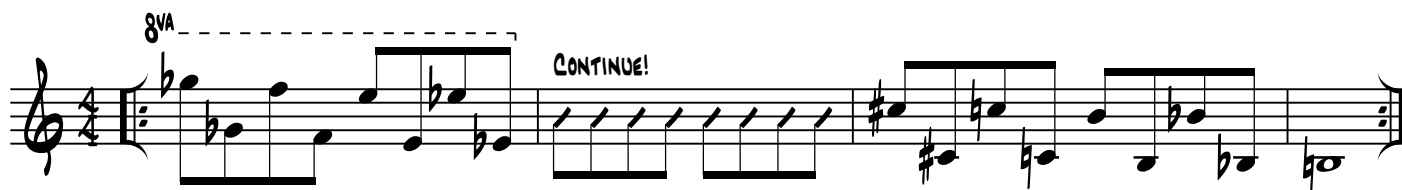
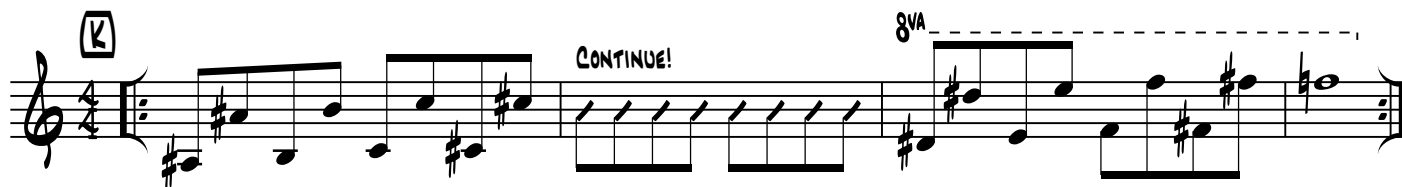
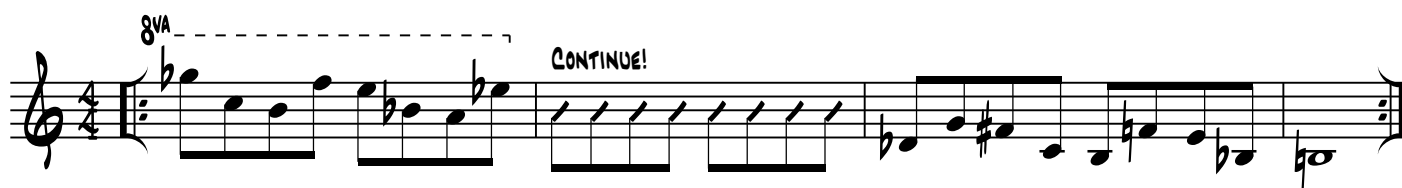
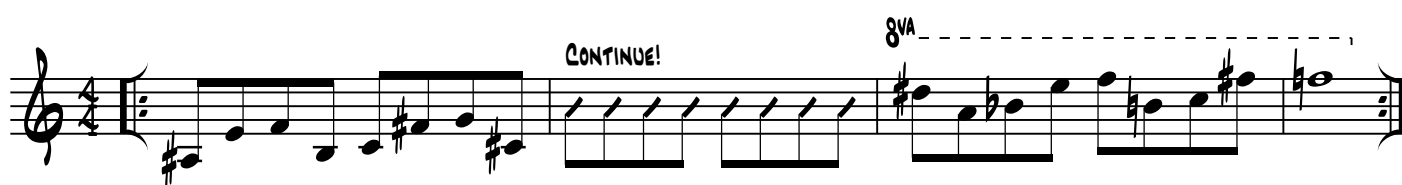
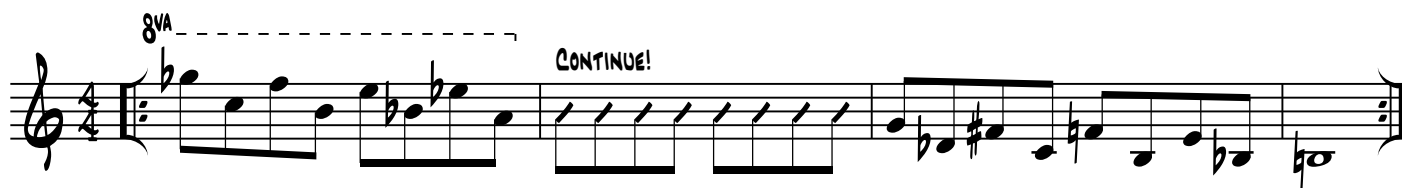
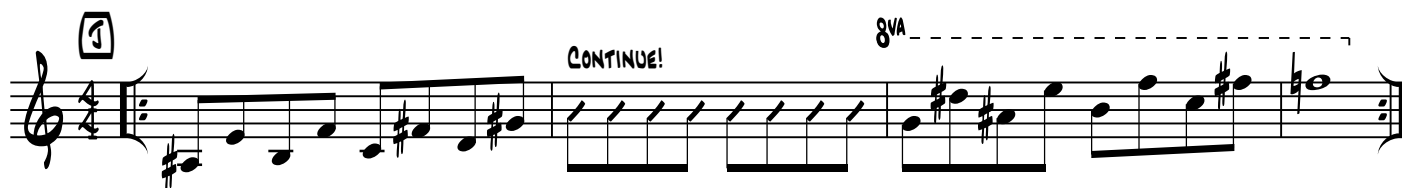
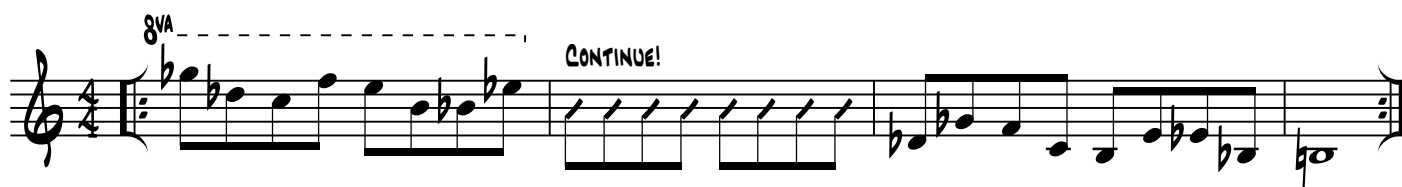
8va

8va

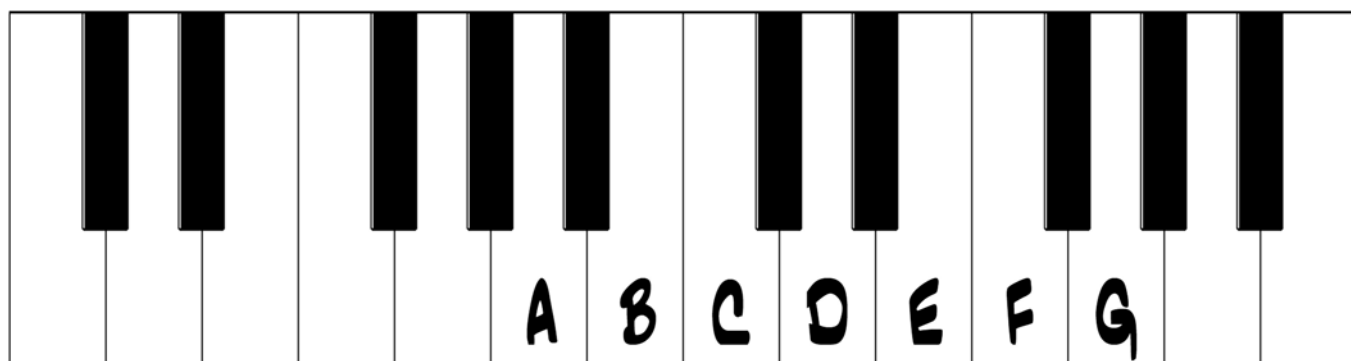
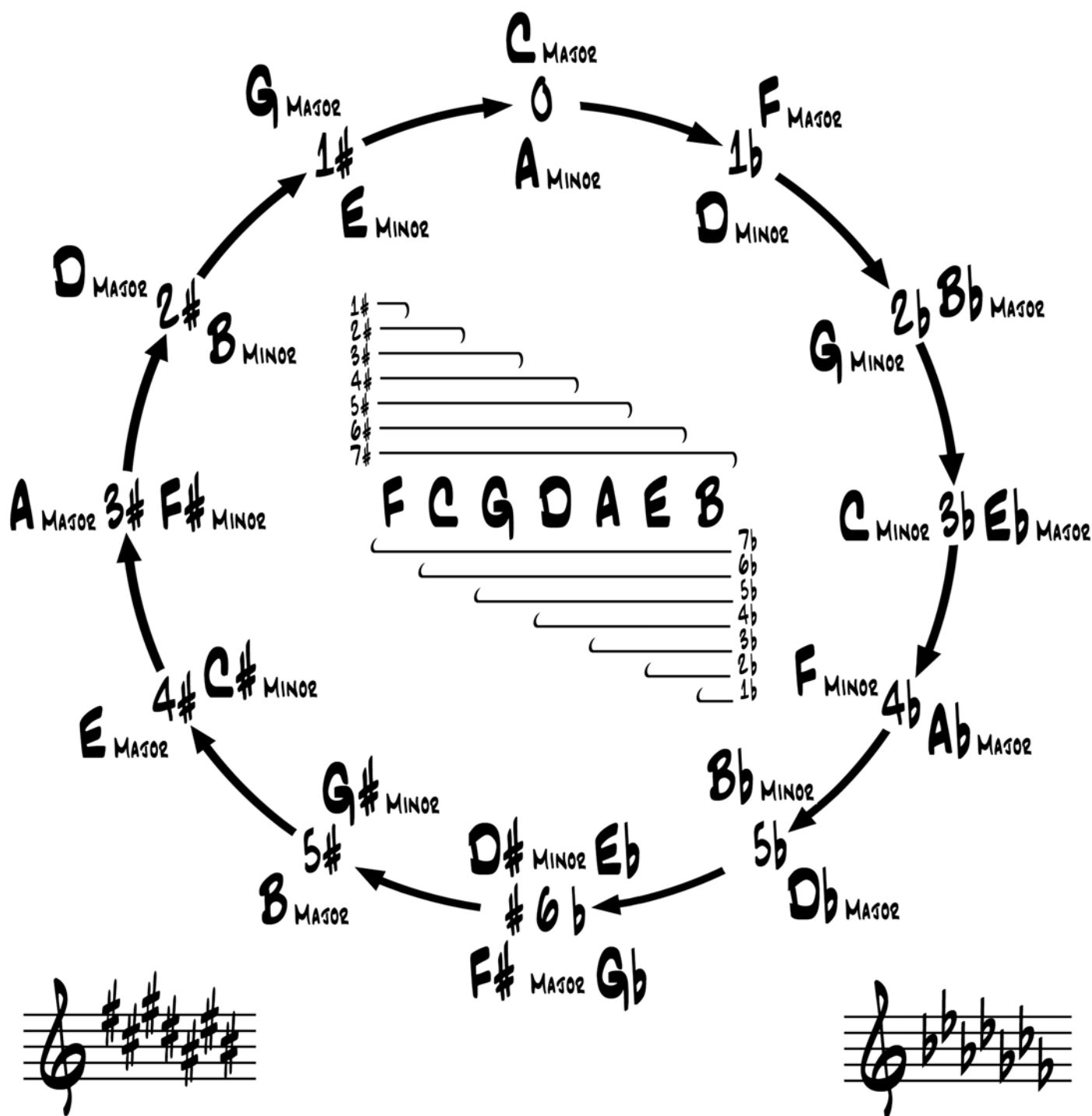
CONTINUE!

CONTINUE!

8va



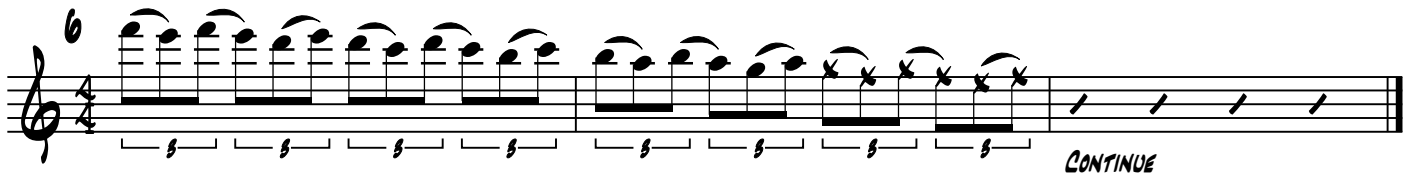
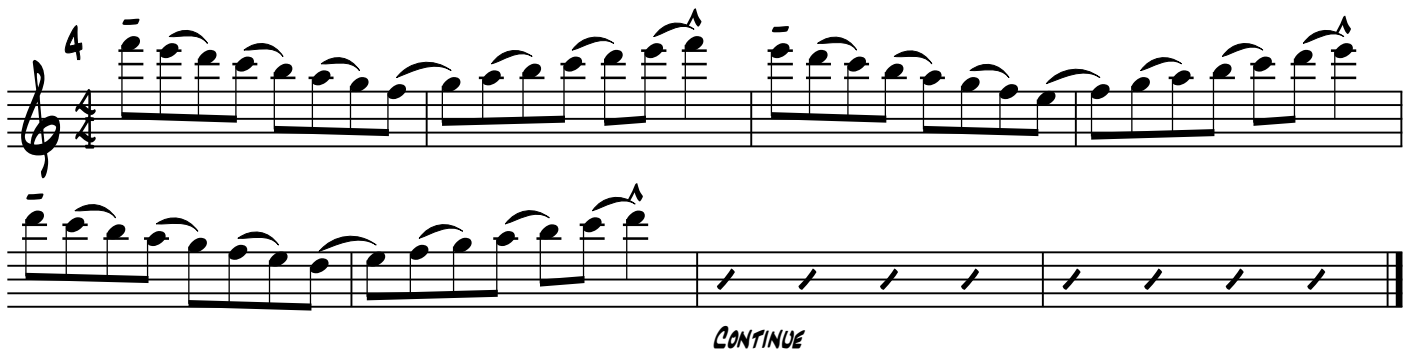
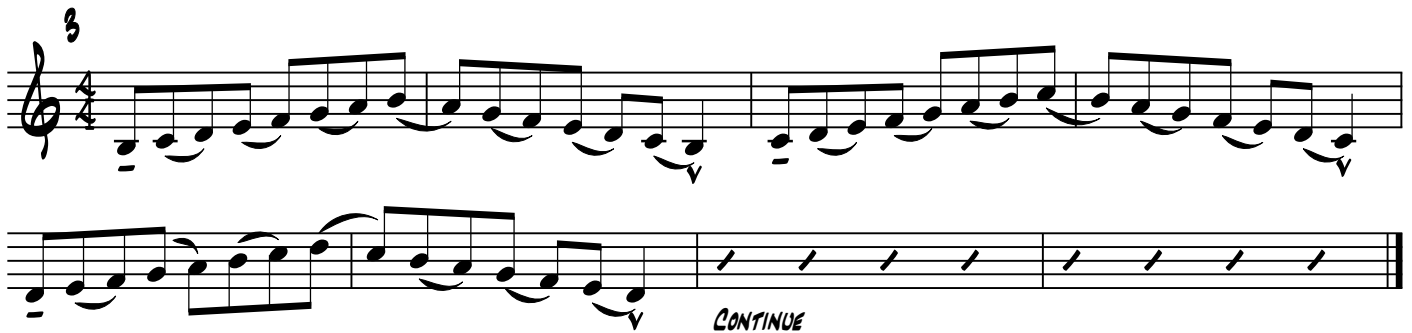
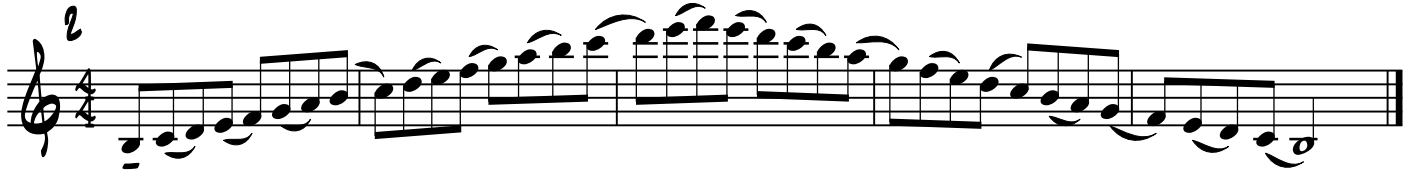
THE CIRCLE OF FOURTHS



ARPEGGIO FOR JAZZ SAXOPHONE

KEEP CALM, PLAY THIS PATTERNS IN ALL 12 MAJOR KEYS EVERYDAY AND YOU WILL BE HAPPY AND PEACEFUL ALWAYS

ANTOSHA HAIMOVICH



ANTOSHA HAIMOVICH - ARPEGGIO FOR JAZZ SAXOPHONE



ANTOSHA HAIMOVICH - ARPEGGIO FOR JAZZ SAXOPHONE

16

CONTINUE

17

CONTINUE

18

CONTINUE

19

CONTINUE

20

CONTINUE

21

CONTINUE

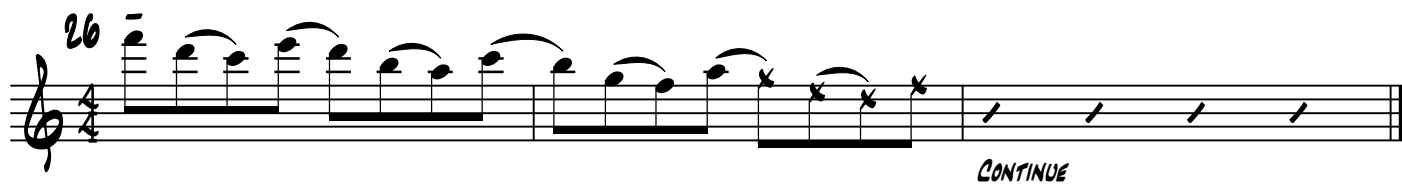
22

CONTINUE

23

CONTINUE

ANTOSHA HAIMOVICH - ARPEGGIO FOR JAZZ SAXOPHONE



ANTOSHA HAIMOVICH - ARPEGGIO FOR JAZZ SAXOPHONE

33

CONTINUE

34

4/4

CONTINUE

35

CONTINUE

The 'CONTINUE' section of the musical score is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 4/4. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The section ends with a double bar line and the word 'CONTINUE' written below the staff.

39

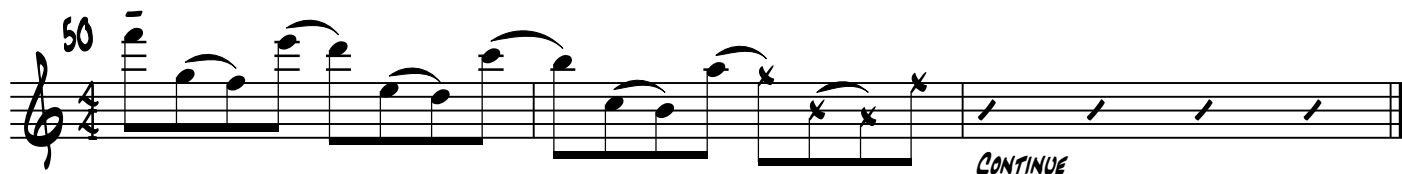
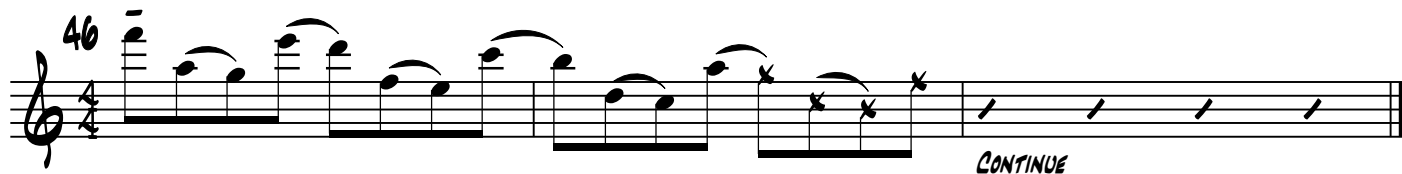
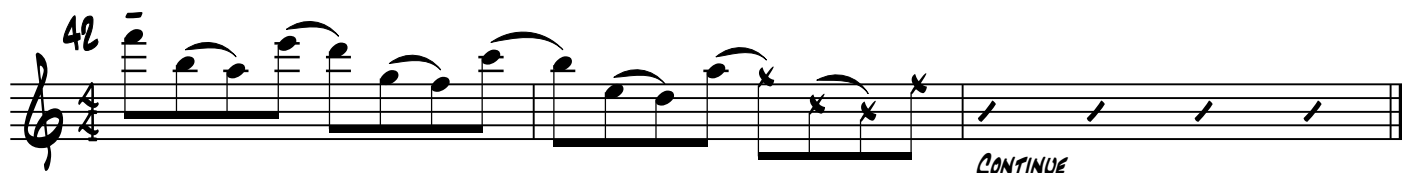
CONTINUE

[illegible]

41

CONTINUE

ANTOSHA HAIMOVICH - ARPEGGIO FOR JAZZ SAXOPHONE



ANTOSHA HAIMOVICH - ARPEGGIO FOR JAZZ SAXOPHONE

51

52

53

54

CONTINUE

CONTINUE

CONTINUE

CONTINUE

SEVENTH CHORDS

C7 FOR EXAMPLE, ALSO PLAY CMaj7, Cm7, Cm7(b9), CmM7, C7sus4 IN ALL 12 MAJOR KEYS ALSO OF COURSE

55 56

57 58

59

60 CONTINUE

61 CONTINUE

62 CONTINUE

63 CONTINUE

64 CONTINUE

ANTOSHA HAIMOVICH - ARPEGGIO FOR JAZZ SAXOPHONE

65

CONTINUE

66

CONTINUE

67

Musical notation for measures 67-70. Measure 67 starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Measure 70 ends with a double bar line and the word "CONTINUE" written below the staff.

The first system of the musical score is in 4/4 time, starting with a treble clef. It begins with a whole rest on the first staff, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4. A slur connects these three notes. The second staff has a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, and a half note B4, also slurred. The system ends with a double bar line.

Measures 74 and 75 of the song. Measure 74 is in 4/4 time and contains a whole note G4, a half note A4, a half note B4, and a whole note C5. Measure 75 is in 4/4 time and contains a whole note D5, a half note E5, a half note F5, and a whole note G5.

INVENT STILL SOMETHING, AND KEEP CALM

CHORDS AND MODES

ANTOSH HAIMOVICH

MA7	MA7b	IONIAN MODE	1		9		3	11		5		13		7
MA7	MA7b(#11)	LYDIAN MODE	1		9		3		#11	5		13		7
7	13	MIXOLYDIAN MODE	1		9		3	11		5		13	b7	
7	13	BEBOP DOMINANT SCALE	1		9		3	11		5		13	b7	7
7	13(#11)	MIXOLYDIAN-LYDIAN MODE	1		9		3		#11	5		13	b7	
7	7(b9, #11, b13)	ALTERED SCALE	1	b9		#9	3		#11		b13		b7	
7(#5)	9(#5, #11)	AUGMENTED MODE	1		9		3		#11		#5		b7	
M7	M13	DORIAN MODE	1		9	b3		11		5		13	b7	
M7	M11(b13)	AEOLIAN MODE	1		9	b3		11		5	b13		b7	
M7	M11(b9, b13)	PHRYGIAN MODE	1	b9		b3		11		5	b13		b7	
M7(b5)	M11(b5, b9, b13)	LOCRIAN MODE	1	b9		b3		11	b5		b13		b7	
DIM7	DIM7	DIMINISHED SCALE	1	b9		b3	3		#11	5		13	b7	

THE CHORDS STEPS

THE EXERCISES FOR MEMORIZATION

ANTOSHA HAIMOVICH

THE CIRCLE OF FOURTHS

C F B $\flat$ E $\flat$ A $\flat$ D $\flat$ F $\sharp$ B E A D G

0 1 $\flat$ 2 $\flat$ 3 $\flat$ 4 $\flat$ 5 $\flat$ 6 $\sharp$ 5 $\sharp$ 4 $\sharp$ 3 $\sharp$ 2 $\sharp$ 1 $\sharp$

C F B $\flat$ E $\flat$

A $\flat$ D $\flat$ G $\flat$

F $\sharp$ B E A

A D G C

C F B $\flat$ E $\flat$

1 1 1 1

A $\flat$ D $\flat$ F $\sharp$ B

1 1 1 1

E A D G

1 1 1 1

THE MAJOR AND MINOR THIRDS, FOURTHS

MAJOR THIRDS

C F B^b E^b A^b D^b

F[#] B E A D G

C F B^b E^b A^b D^b

F[#] B E A D G

C_M F_M B_M^b E_M^b G_M[#] C_M[#]

F_M[#] B_M E_M A_M D_M G_M

C_M F_M B_M^b E_M^b G_M[#] C_M[#]

F_M[#] B_M E_M A_M D_M G_M

MAJOR & MINOR THIRDS

C C_M F F_M B_b B_b_M

E_b E_b_M A_b G_#_M D_b C_#_M

F_# F_#_M B B_M E E_M

A A_M D D_M G G_M

C C_M F F_M B_b B_b_M

E_b E_b_M A_b G_#_M D_b C_#_M

F_# F_#_M B B_M E E_M

A A_M D D_M G G_M

FOURTHS AND MAJOR THIRDS

First system of musical notation showing chords and fingerings:

- C^{sus4}**: Fingering 1 4
- C**: Fingering 1 3
- F^{sus4}**: Fingering 1 4
- F**: Fingering 1 3
- B^b^{sus4}**: Fingering 1 4
- B^b**: Fingering 1 3

Second system of musical notation showing chords and fingerings:

- E^b^{sus4}**
- E^b**
- A^b^{sus4}**
- A^b**
- D^b^{sus4}**
- D^b**

Third system of musical notation showing chords and fingerings:

- F[#]^{sus4}**
- F[#]**
- B^{sus4}**
- B**
- E^{sus4}**
- E**

Fourth system of musical notation showing chords and fingerings:

- A^{sus4}**
- A**
- D^{sus4}**
- D**
- G^{sus4}**
- G**

First system of musical notation showing chords and fingerings (repeated):

- C^{sus4}**: Fingering 4
- C**: Fingering 1 3
- F^{sus4}**: Fingering 1 4
- F**: Fingering 1 3
- B^b^{sus4}**: Fingering 4
- B^b**: Fingering 1 3

Second system of musical notation showing chords and fingerings (repeated):

- E^b^{sus4}**
- E^b**
- A^b^{sus4}**
- A^b**
- D^b^{sus4}**
- D^b**

Third system of musical notation showing chords and fingerings (repeated):

- F[#]^{sus4}**
- F[#]**
- B^{sus4}**
- B**
- E^{sus4}**
- E**

Fourth system of musical notation showing chords and fingerings (repeated):

- A^{sus4}**
- A**
- D^{sus4}**
- D**
- G^{sus4}**
- G**

THE TRIADS

MAJOR AND MINOR TRIADS

The following table lists the 12 triads shown in the image, their constituent notes (1, 3, 5), and their interval structure.

Triad Name	Notes (1, 3, 5)	Interval Structure
C	C, E, G	Major
C _m	C, E ^b , G	Minor
F	F, A, C	Major
F _m	F, A ^b , C	Minor
B ^b	B ^b , D ^b , F	Major
B ^b _m	B ^b , D ^b , F ^b	Minor
E ^b	E ^b , G ^b , B ^b	Major
E ^b _m	E ^b , G ^b , B ^b ^b	Minor
A ^b	A ^b , C ^b , D ^b	Major
G [#] _m	G [#] , B [#] , D [#]	Minor
D ^b	D ^b , F ^b , A ^b	Major
C [#] _m	C [#] , E [#] , G [#]	Minor
F [#]	F [#] , A [#] , C [#]	Major
F [#] _m	F [#] , A [#] , C [#] ^b	Minor
B	B, D, F [#]	Major
B _m	B, D ^b , F [#]	Minor
E	E, G [#] , B	Major
E _m	E, G [#] , B ^b	Minor
A	A, C [#] , E	Major
A _m	A, C [#] , E ^b	Minor
D	D, F [#] , A	Major
D _m	D, F [#] , A ^b	Minor
G	G, B, D	Major
G _m	G, B ^b , D	Minor

MAJOR AND MINOR TRIADS

The image displays musical notation for Major and Minor Triads in C major and C minor scales. The notation is organized into six rows, each containing four triads. The first row shows the C major scale (C, C_M, F, F_M) with fingerings (5, 3, 1) and a key signature of one sharp (F#). The subsequent rows show the C minor scale (B_b, B_{bM}, E_b, E_{bM}, A_b, G_{#M}, D_b, C_{#M}, F_#, F_{#M}, B, B_M, E, E_M, A, A_M, D, D_M, G, G_M) with fingerings (5, 3, 1) and a key signature of two flats (B_b, E_b, A_b, D_b).

Row 1: C Major Scale

- C (C_M)
- C_M
- F
- F_M

Row 2: B_b Major Scale

- B_b
- B_{bM}
- E_b
- E_{bM}

Row 3: A_b Major Scale

- A_b
- G_{#M}
- D_b
- C_{#M}

Row 4: F_# Major Scale

- F_#
- F_{#M}
- B
- B_M

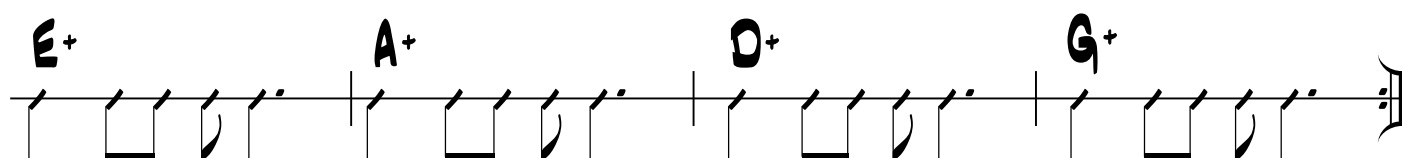
Row 5: E Major Scale

- E
- E_M
- A
- A_M

Row 6: D Major Scale

- D
- D_M
- G
- G_M

AUGMENTED TRIADS



DIMINISHED TRIADS

The image displays musical notation for diminished triads in 4/4 time. The notation is organized into six rows, each containing four triads. The first row shows C°, F°, Bb°, and Eb° triads with fingerings 1 b3 b5. The second row shows G#°, C#°, F#°, and B° triads. The third row shows E°, A°, D°, and G° triads. The fourth row shows C°, F°, Bb°, and Eb° triads with fingerings b5 b3 1. The fifth row shows G#°, C#°, F#°, and B° triads. The sixth row shows E°, A°, D°, and G° triads.

MAJOR 7TH & DOMINANT 7TH

THE SEVENTH CHORDS

The image displays musical notation for Major 7th and Dominant 7th chords in all 12 keys. The page is organized into two columns. The left column contains Major 7th chords, and the right column contains Dominant 7th chords. Each chord is represented by a staff with a short musical phrase. Fingerings (1, 3, 5, 7) are indicated for the first few notes of each phrase.

Left Column (Major 7th Chords):

- C^{MAJ} (Fingering: 1 3 5 7)
- F^{MAJ}
- B^bMAJ
- E^bMAJ
- A^bMAJ
- D^bMAJ
- F[#]MAJ
- B^{MAJ}
- E^{MAJ}
- A^{MAJ}
- D^{MAJ}
- G^{MAJ}

Right Column (Dominant 7th Chords):

- C⁷ (Fingering: 1 3 5 b7)
- F⁷
- B^b7
- E^b7
- A^b7
- D^b7
- F[#]7
- B⁷
- E⁷
- A⁷
- D⁷
- G⁷

MAJOR 7TH & DOMINANT 7TH

The worksheet displays the fretboard for Major 7th and Dominant 7th chords across 12 rows. The top staff shows the C Major 7th and C7 scale patterns with fingerings 7 5 3 1 and $b7$ 5 3 1. Below are 12 rows of fretboard diagrams for each chord type, labeled from F Major 7th to G7.

Chord	Scale Pattern
F ^{MAJ}	7 5 3 1
F ⁷	$b7$ 5 3 1
B ^b ^{MAJ}	7 5 3 1
B ^b ⁷	$b7$ 5 3 1
E ^b ^{MAJ}	7 5 3 1
E ^b ⁷	$b7$ 5 3 1
A ^b ^{MAJ}	7 5 3 1
A ^b ⁷	$b7$ 5 3 1
D ^b ^{MAJ}	7 5 3 1
D ^b ⁷	$b7$ 5 3 1
F [#] ^{MAJ}	7 5 3 1
F [#] ⁷	$b7$ 5 3 1
B ^{MAJ}	7 5 3 1
B ⁷	$b7$ 5 3 1
E ^{MAJ}	7 5 3 1
E ⁷	$b7$ 5 3 1
A ^{MAJ}	7 5 3 1
A ⁷	$b7$ 5 3 1
D ^{MAJ}	7 5 3 1
D ⁷	$b7$ 5 3 1
G ^{MAJ}	7 5 3 1
G ⁷	$b7$ 5 3 1

MINOR 7TH & HALF-DIMINISHED 7TH

Left Column (Minor 7th):

- C_{M7}**: 1 b3 5 b7
- F_{M7}**
- B_bM₇**
- D[#]M₇**
- G[#]M₇**
- C[#]M₇**
- F[#]M₇**
- B_{M7}**
- E_{M7}**
- A_{M7}**
- D_{M7}**
- G_{M7}**

Right Column (Half-Diminished 7th):

- C_{M7(b5)}**: 1 b3 b5 b7
- F_{M7(b5)}**
- B_bM_{7(b5)}**
- D[#]M_{7(b5)}**
- G[#]M_{7(b5)}**
- C[#]M_{7(b5)}**
- F[#]M_{7(b5)}**
- B_{M7(b5)}**
- E_{M7(b5)}**
- A_{M7(b5)}**
- D_{M7(b5)}**
- G_{M7(b5)}**

MINOR 7TH & HALF-DIMINISHED 7TH

The image displays a series of guitar fretboard diagrams for various chords, organized into two columns. The top staff shows melodic lines for **C_{M7}** and **C_{M7(b5)}** with fingerings **b7 5 b3 1**. Below are 16 rows of fretboard diagrams for various chords in both major 7th and half-diminished 7th forms.

Chord	Chord
F_{M7}	F_{M7(b5)}
B^b_{M7}	B^b_{M7(b5)}
D[#]_{M7}	D[#]_{M7(b5)}
G[#]_{M7}	G[#]_{M7(b5)}
C[#]_{M7}	C[#]_{M7(b5)}
F[#]_{M7}	F[#]_{M7(b5)}
B_{M7}	B_{M7(b5)}
E_{M7}	E_{M7(b5)}
A_{M7}	A_{M7(b5)}
D_{M7}	D_{M7(b5)}
G_{M7}	G_{M7(b5)}

DIMINISHED 7TH

The musical score is divided into two systems. The first system contains 10 staves, each with a melodic line and a chord label. The second system contains 10 staves, each with a rhythmic pattern and a chord label. The chords are: C°7, F°7, Bb°7, D#°7, G#°7, C#°7, F#°7, B°7, E°7, A°7, D°7, and G°7. The first system shows the melodic movement of the diminished 7th scale for each chord. The second system shows the rhythmic pattern for each chord.

System 1: Melodic Lines

- Staff 1: C°7 (1 b3 b5 bb7(6))
- Staff 2: F°7
- Staff 3: Bb°7
- Staff 4: D#°7
- Staff 5: G#°7
- Staff 6: C#°7
- Staff 7: F#°7
- Staff 8: B°7
- Staff 9: E°7
- Staff 10: A°7

System 2: Rhythmic Patterns

- Staff 1: C°7 (bb7(6) b5 b3 1)
- Staff 2: F°7
- Staff 3: Bb°7
- Staff 4: D#°7
- Staff 5: G#°7
- Staff 6: C#°7
- Staff 7: F#°7
- Staff 8: B°7
- Staff 9: E°7
- Staff 10: G°7

DOMINANT 7TH SUSPENDED 4TH

The image displays musical notation for Dominant 7th Suspended 4th chords in 4/4 time. The page is divided into two systems. The first system contains 10 staves with melodic lines for C7sus4, F7sus4, Bb7sus4, Eb7sus4, Ab7sus4, Db7sus4, F#7sus4, B7sus4, E7sus4, and A7sus4. The second system contains 10 staves with melodic lines for D7sus4, G7sus4, C7sus4, F7sus4, Bb7sus4, Eb7sus4, Ab7sus4, Db7sus4, F#7sus4, B7sus4, E7sus4, and A7sus4. Below the melodic lines are 10 staves showing the corresponding bass lines for each chord, with fingerings 1, 4, 5, b7 and b7, 5, 3, 1 indicated for the first two systems.

DOMINANT 9TH

THE NINTH CHORDS

Handwritten musical notation for Dominant 9th chords. The notation includes treble and bass staves with notes and accidentals. Chord symbols are written above the staves: **C₉**, **(ELECT) F₉**, **B_{b9}**, **E_{b9}**, **A_{b9}**, **D_{b9}**, **F_{#9}**, **B₉**, **E₉**, **A₉**, **D₉**, and **G₉**. Fingering numbers (1, 3, 5, b7, 9) are indicated below the notes for the first two chords.

Handwritten musical notation for Dominant 9th chords, continuing from the previous section. The notation includes treble and bass staves with notes and accidentals. Chord symbols are written above the staves: **C₉**, **F₉**, **B_{b9}**, **E_{b9}**, **A_{b9}**, **D_{b9}**, **F_{#9}**, **B₉**, **E₉**, **A₉**, **D₉**, and **G₉**. Fingering numbers (9, b7, 5, 3, 1) are indicated below the notes for the first two chords. The notation ends with a double bar line and a repeat sign.

DOMINANT 7TH (b9)

First system of chords and fingerings:

- C7(b9)**: Melodic line (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), Bass line (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4). Fingerings: 1, 3, 5, b7, b9.
- Bb7(b9)**: Melodic line (Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4), Bass line (Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3).
- Ab7(b9)**: Melodic line (Ab3, Bb3, C4, Db4, Eb4, F4, Gb4, Ab4), Bass line (Ab2, Bb2, C3, Db3, Eb3, F3, Gb3, Ab3).
- F#7(b9)**: Melodic line (F#3, G#3, A4, B4, C5, D5, E5, F#5), Bass line (F#2, G#2, A3, B3, C4, D4, E4, F#4).
- E7(b9)**: Melodic line (E3, F#3, G#3, A4, B4, C5, D5, E5), Bass line (E2, F#2, G#2, A3, B3, C4, D4, E4).
- D7(b9)**: Melodic line (D3, E4, F#4, G#4, A5, B5, C6, D6), Bass line (D2, E2, F#2, G#2, A3, B3, C4, D4).

Second system of chords and fingerings:

- F7(b9)**: Melodic line (F3, G#3, A4, B4, C5, D5, E5, F5), Bass line (F2, G#2, A3, B3, C4, D4, E4, F4).
- Eb7(b9)**: Melodic line (Eb3, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, D5, Eb5), Bass line (Eb2, F2, G2, Ab2, Bb2, C3, D3, Eb3).
- Db7(b9)**: Melodic line (Db3, Eb4, F4, Gb4, Ab4, Bb4, C5, Db5), Bass line (Db2, Eb2, F2, Gb2, Ab2, Bb2, C3, Db3).
- B7(b9)**: Melodic line (B3, C#3, D#3, E4, F#4, G#4, A5, B5), Bass line (B2, C#2, D#2, E3, F#3, G#3, A4, B4).
- A7(b9)**: Melodic line (A3, B#3, C#3, D4, E4, F#4, G#4, A5), Bass line (A2, B#2, C#2, D3, E3, F#3, G#3, A4).
- G7(b9)**: Melodic line (G3, A#3, B#3, C5, D5, E5, F#5, G5), Bass line (G2, A#2, B#2, C3, D3, E3, F#3, G4).

First system of chords and fingerings:

- C7(b9)**: Melodic line (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), Bass line (C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4). Fingerings: b9, b7, 5, 3, 1.
- Bb7(b9)**: Melodic line (Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4), Bass line (Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3).
- Ab7(b9)**: Melodic line (Ab3, Bb3, C4, Db4, Eb4, F4, Gb4, Ab4), Bass line (Ab2, Bb2, C3, Db3, Eb3, F3, Gb3, Ab3).
- F#7(b9)**: Melodic line (F#3, G#3, A4, B4, C5, D5, E5, F#5), Bass line (F#2, G#2, A3, B3, C4, D4, E4, F#4).
- E7(b9)**: Melodic line (E3, F#3, G#3, A4, B4, C5, D5, E5), Bass line (E2, F#2, G#2, A3, B3, C4, D4, E4).
- D7(b9)**: Melodic line (D3, E4, F#4, G#4, A5, B5, C6, D6), Bass line (D2, E2, F#2, G#2, A3, B3, C4, D4).

Second system of chords and fingerings:

- F7(b9)**: Melodic line (F3, G#3, A4, B4, C5, D5, E5, F5), Bass line (F2, G#2, A3, B3, C4, D4, E4, F4).
- Eb7(b9)**: Melodic line (Eb3, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, D5, Eb5), Bass line (Eb2, F2, G2, Ab2, Bb2, C3, D3, Eb3).
- Db7(b9)**: Melodic line (Db3, Eb4, F4, Gb4, Ab4, Bb4, C5, Db5), Bass line (Db2, Eb2, F2, Gb2, Ab2, Bb2, C3, Db3).
- B7(b9)**: Melodic line (B3, C#3, D#3, E4, F#4, G#4, A5, B5), Bass line (B2, C#2, D#2, E3, F#3, G#3, A4, B4).
- A7(b9)**: Melodic line (A3, B#3, C#3, D4, E4, F#4, G#4, A5), Bass line (A2, B#2, C#2, D3, E3, F#3, G#3, A4).
- G7(b9)**: Melodic line (G3, A#3, B#3, C5, D5, E5, F#5, G5), Bass line (G2, A#2, B#2, C3, D3, E3, F#3, G4).

DOMINANT 7TH (#9)

Chord progressions and scale runs for Dominant 7th (#9) chords:

- C7(#9):** C, D, E, F, G, A, B, C (with #9)
- Bb7(#9):** Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb (with #9)
- Ab7(#9):** Ab, Bb, C, Db, Eb, F, G, Ab (with #9)
- F#7(#9):** F#, G#, A, B, C, D, E, F# (with #9)
- E7(#9):** E, F#, G, A, B, C, D, E (with #9)
- D7(#9):** D, E, F#, G, A, B, C, D (with #9)
- F7(#9):** F, G, A, Bb, C, D, Eb, F (with #9)
- Eb7(#9):** Eb, F, G, Ab, Bb, C, Db, Eb (with #9)
- Db7(#9):** Db, Eb, F, G, Ab, Bb, C, Db (with #9)
- B7(#9):** B, C, D, E, F#, G, A, B (with #9)
- A7(#9):** A, B, C, D, E, F#, G, A (with #9)
- G7(#9):** G, A, B, C, D, E, F#, G (with #9)

Chord progressions and scale runs for Dominant 7th (#9) chords:

- C7(#9):** C, D, E, F, G, A, B, C (with #9)
- Bb7(#9):** Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb (with #9)
- Ab7(#9):** Ab, Bb, C, Db, Eb, F, G, Ab (with #9)
- F#7(#9):** F#, G#, A, B, C, D, E, F# (with #9)
- E7(#9):** E, F#, G, A, B, C, D, E (with #9)
- D7(#9):** D, E, F#, G, A, B, C, D (with #9)
- F7(#9):** F, G, A, Bb, C, D, Eb, F (with #9)
- Eb7(#9):** Eb, F, G, Ab, Bb, C, Db, Eb (with #9)
- Db7(#9):** Db, Eb, F, G, Ab, Bb, C, Db (with #9)
- B7(#9):** B, C, D, E, F#, G, A, B (with #9)
- A7(#9):** A, B, C, D, E, F#, G, A (with #9)
- G7(#9):** G, A, B, C, D, E, F#, G (with #9)

THE ELEVENTH CHORDS

Sheet music for "The Eleventh Chords" in 4/4 time, featuring various minor 11th chords and their corresponding fingerings.

Chords and Fingerings:

- C_{M11}**: 1 5 7 9 11
- (ELECT) F_{M11}**
- B_bM₁₁**: 1 b3 5 b7 9 11
- E_bM₁₁**
- G_#M₁₁**
- C_#M₁₁**
- F_#M₁₁**
- B_{M11}**
- E_{M11}**
- A_{M11}**
- D_{M11}**
- G_{M11}**
- F_{M11}**: 11 9 b7 5 b3 1
- B_bM₁₁**
- E_bM₁₁**
- G_#M₁₁**
- C_#M₁₁**
- F_#M₁₁**
- B_{M11}**
- E_{M11}**
- A_{M11}**
- D_{M11}**
- G_{M11}**

MAJOR 9TH (#11)

Diagram showing the Major 9th (#11) scale and its corresponding chords in treble and bass clefs. The scale is written in 4/4 time, starting on C. The chords are labeled as follows:

- Treble Clef:** C_{MAJ9(#11)}, F_{MAJ9(#11)}, B_{MAJ9(#11)}, E_{MAJ9(#11)}, A_{MAJ9(#11)}, D_{MAJ9(#11)}, G_{MAJ9(#11)}.
- Bass Clef:** B_b_{MAJ9(#11)}, E_b_{MAJ9(#11)}, A_b_{MAJ9(#11)}, D_b_{MAJ9(#11)}, F_#_{MAJ9(#11)}, C_{MAJ9(#11)}, F_{MAJ9(#11)}.

Diagram showing the Major 9th (#11) scale and its corresponding chords in treble and bass clefs, with the 11th, 9th, 7th, 5th, 3rd, and 1st notes highlighted. The scale is written in 4/4 time, starting on C. The chords are labeled as follows:

- Treble Clef:** C_{MAJ9(#11)}, F_{MAJ9(#11)}, B_{MAJ9(#11)}, E_{MAJ9(#11)}, A_{MAJ9(#11)}, D_{MAJ9(#11)}, G_{MAJ9(#11)}.
- Bass Clef:** B_b_{MAJ9(#11)}, E_b_{MAJ9(#11)}, A_b_{MAJ9(#11)}, D_b_{MAJ9(#11)}, F_#_{MAJ9(#11)}, C_{MAJ9(#11)}, F_{MAJ9(#11)}.

MINOR 13TH

ANTOSHA HAIMOVICH - THE CHORDS STEPS THE THIRTEENTH CHORDS

Sheet music for "The Thirteenth Chords" by Antosha Haimovich, featuring 13 minor triads and their corresponding 13th chords. The music is written in 4/4 time and includes a key signature of one flat (Bb).

Chord Progression:

- Chord 1:** C_{M13} (C major triad + 13th)
- Chord 2:** (ELECT) F_{M13} (F major triad + 13th)
- Chord 3:** Bb_{M13} (Bb major triad + 13th)
- Chord 4:** Eb_{M13} (Eb major triad + 13th)
- Chord 5:** G#_{M13} (G# major triad + 13th)
- Chord 6:** C#_{M13} (C# major triad + 13th)
- Chord 7:** F#_{M13} (F# major triad + 13th)
- Chord 8:** B_{M13} (B major triad + 13th)
- Chord 9:** E_{M13} (E major triad + 13th)
- Chord 10:** A_{M13} (A major triad + 13th)
- Chord 11:** D_{M13} (D major triad + 13th)
- Chord 12:** G_{M13} (G major triad + 13th)
- Chord 13:** C_{M13} (C major triad + 13th)

Scale Runs:

- Scale 1:** 1 b3 5 b7 9 11 13
- Scale 2:** 13 11 9 b7 5 b3 1

The sheet music includes a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/4. The music is written in a single system with 13 staves, each containing a chord and its corresponding scale run. The chords are arranged in a sequence that covers all 12 major triads and their 13th chords, plus a final C major triad + 13th chord.

DOMINANT 7TH (#9 #11 b13)

Chords shown in the first system: C7, F7, Bb7, Eb7, Ab7, Db7, Gb7, B7.

Chords shown in the second system: E7, A7, D7, G7.

Chords shown in the first system: C7, F7, Bb7, Eb7, Ab7, Db7, Gb7, B7.

Chords shown in the second system: E7, A7, D7, G7.

TWO-BARS RHYTHMIC PATTERNS

SWING OR STRAIGHT 8TH

FOR IMPROVISATION, COMPOSITION, ARRANGING

ANTOSHA HAIMOVICH

The image displays ten staves of musical notation, each containing two bars of rhythmic patterns. The notation is in 4/4 time and uses a key signature of one flat (Bb). The patterns are written in treble clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with dynamic markings like accents (^), slurs, and crescendos. Some staves also include performance instructions like 'sfz' and 'sp'.

TWO-BARS RHYTHMIC PATTERNS

The image displays 12 staves of musical notation, each representing a two-bar rhythmic pattern in 4/4 time. The key signature is one flat (Bb). The patterns are as follows:

- Staff 1: Bar 1 has a half note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. Bar 2 has a half note F, a quarter note E, and a quarter note D.
- Staff 2: Bar 1 has a half note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. Bar 2 has a half note F, a quarter note E, and a quarter note D.
- Staff 3: Bar 1 has a half note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. Bar 2 has a half note F, a quarter note E, and a quarter note D.
- Staff 4: Bar 1 has a half note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. Bar 2 has a half note F, a quarter note E, and a quarter note D.
- Staff 5: Bar 1 has a half note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. Bar 2 has a half note F, a quarter note E, and a quarter note D.
- Staff 6: Bar 1 has a half note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. Bar 2 has a half note F, a quarter note E, and a quarter note D.
- Staff 7: Bar 1 has a half note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. Bar 2 has a half note F, a quarter note E, and a quarter note D.
- Staff 8: Bar 1 has a half note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. Bar 2 has a half note F, a quarter note E, and a quarter note D.
- Staff 9: Bar 1 has a half note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. Bar 2 has a half note F, a quarter note E, and a quarter note D.
- Staff 10: Bar 1 has a half note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. Bar 2 has a half note F, a quarter note E, and a quarter note D.
- Staff 11: Bar 1 has a half note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. Bar 2 has a half note F, a quarter note E, and a quarter note D.
- Staff 12: Bar 1 has a half note Bb, a quarter note A, and a quarter note G. Bar 2 has a half note F, a quarter note E, and a quarter note D.

TWO-BARS RHYTHMIC PATTERNS

The image displays twelve staves of musical notation, each representing a two-bar rhythmic pattern in 4/4 time. The patterns are as follows:

- Staff 1: A melodic line starting with a half note G4, followed by a half note F#4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3.
- Staff 2: A melodic line starting with a half note G4, followed by a half note F#4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3.
- Staff 3: A melodic line starting with a half note G4, followed by a half note F#4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3.
- Staff 4: A melodic line starting with a half note G4, followed by a half note F#4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3.
- Staff 5: A melodic line starting with a half note G4, followed by a half note F#4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3.
- Staff 6: A melodic line starting with a half note G4, followed by a half note F#4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3.
- Staff 7: A melodic line starting with a half note G4, followed by a half note F#4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3.
- Staff 8: A melodic line starting with a half note G4, followed by a half note F#4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3.
- Staff 9: A melodic line starting with a half note G4, followed by a half note F#4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3.
- Staff 10: A melodic line starting with a half note G4, followed by a half note F#4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3.
- Staff 11: A melodic line starting with a half note G4, followed by a half note F#4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3.
- Staff 12: A melodic line starting with a half note G4, followed by a half note F#4, then a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3.

TWO-BARS RHYTHMIC PATTERNS

The image displays 12 musical staves, each containing a two-bar rhythmic pattern in 4/4 time. The patterns are written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The patterns include various note values (quarter, eighth, sixteenth, dotted quarter, half, and whole notes), rests, and dynamic markings (accents, slurs, and breath marks).

- Staff 1: Bar 1: Quarter rest, dotted quarter note (Bb), quarter note (A), eighth note (G) tied to eighth note (F) in Bar 2. Bar 2: Whole rest.
- Staff 2: Bar 1: Quarter rest, dotted quarter note (Bb), quarter note (A), eighth note (G) tied to eighth note (F) in Bar 2. Bar 2: Quarter rest, dotted quarter note (Bb), quarter note (A), eighth note (G) tied to eighth note (F) in Bar 3.
- Staff 3: Bar 1: Quarter rest, dotted quarter note (Bb), eighth note (A) tied to eighth note (G) in Bar 2. Bar 2: Quarter rest, dotted quarter note (Bb), eighth note (A) tied to eighth note (G) in Bar 3.
- Staff 4: Bar 1: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 2. Bar 2: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 3.
- Staff 5: Bar 1: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 2. Bar 2: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 3.
- Staff 6: Bar 1: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 2. Bar 2: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 3.
- Staff 7: Bar 1: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 2. Bar 2: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 3.
- Staff 8: Bar 1: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 2. Bar 2: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 3.
- Staff 9: Bar 1: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 2. Bar 2: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 3.
- Staff 10: Bar 1: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 2. Bar 2: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 3.
- Staff 11: Bar 1: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 2. Bar 2: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 3.
- Staff 12: Bar 1: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 2. Bar 2: Quarter rest, eighth note (Bb) tied to eighth note (A) in Bar 3.

TWO-BARS RHYTHMIC PATTERNS

The sheet music displays 12 staves, each containing a two-bar rhythmic pattern. The notation is as follows:

- Staff 1:** Bar 1: Quarter rest, quarter note G4 with accent (^), quarter note F#4 with accent (^), quarter note E4. Bar 2: Quarter note D4 with breath mark (v), quarter note C4 with breath mark (v), quarter note B3 with breath mark (v), quarter note A3 with breath mark (v).
- Staff 2:** Bar 1: Quarter rest, quarter note G4 with accent (^), quarter note F#4 with accent (^), quarter note E4. Bar 2: Quarter note D4 with breath mark (v), quarter note C4 with breath mark (v), quarter note B3 with breath mark (v), quarter note A3 with breath mark (v).
- Staff 3:** Bar 1: Quarter rest, quarter note G4 with accent (^), quarter note F#4 with accent (^), quarter note E4. Bar 2: Quarter note D4 with breath mark (v), quarter note C4 with breath mark (v), quarter note B3 with breath mark (v), quarter note A3 with breath mark (v).
- Staff 4:** Bar 1: Quarter rest, quarter note G4 with accent (^), quarter note F#4 with accent (^), quarter note E4. Bar 2: Quarter note D4 with breath mark (v), quarter note C4 with breath mark (v), quarter note B3 with breath mark (v), quarter note A3 with breath mark (v).
- Staff 5:** Bar 1: Quarter rest, quarter note G4 with accent (^), quarter note F#4 with accent (^), quarter note E4. Bar 2: Quarter note D4 with breath mark (v), quarter note C4 with breath mark (v), quarter note B3 with breath mark (v), quarter note A3 with breath mark (v).
- Staff 6:** Bar 1: Quarter rest, quarter note G4 with accent (^), quarter note F#4 with accent (^), quarter note E4. Bar 2: Quarter note D4 with breath mark (v), quarter note C4 with breath mark (v), quarter note B3 with breath mark (v), quarter note A3 with breath mark (v).
- Staff 7:** Bar 1: Quarter rest, quarter note G4 with accent (^), quarter note F#4 with accent (^), quarter note E4. Bar 2: Quarter note D4 with breath mark (v), quarter note C4 with breath mark (v), quarter note B3 with breath mark (v), quarter note A3 with breath mark (v).
- Staff 8:** Bar 1: Quarter rest, quarter note G4 with accent (^), quarter note F#4 with accent (^), quarter note E4. Bar 2: Quarter note D4 with breath mark (v), quarter note C4 with breath mark (v), quarter note B3 with breath mark (v), quarter note A3 with breath mark (v).
- Staff 9:** Bar 1: Quarter rest, quarter note G4 with accent (^), quarter note F#4 with accent (^), quarter note E4. Bar 2: Quarter note D4 with breath mark (v), quarter note C4 with breath mark (v), quarter note B3 with breath mark (v), quarter note A3 with breath mark (v).
- Staff 10:** Bar 1: Quarter rest, quarter note G4 with accent (^), quarter note F#4 with accent (^), quarter note E4. Bar 2: Quarter note D4 with breath mark (v), quarter note C4 with breath mark (v), quarter note B3 with breath mark (v), quarter note A3 with breath mark (v).
- Staff 11:** Bar 1: Quarter rest, quarter note G4 with accent (^), quarter note F#4 with accent (^), quarter note E4. Bar 2: Quarter note D4 with breath mark (v), quarter note C4 with breath mark (v), quarter note B3 with breath mark (v), quarter note A3 with breath mark (v).
- Staff 12:** Bar 1: Quarter rest, quarter note G4 with accent (^), quarter note F#4 with accent (^), quarter note E4. Bar 2: Quarter note D4 with breath mark (v), quarter note C4 with breath mark (v), quarter note B3 with breath mark (v), quarter note A3 with breath mark (v).

TWO-BARS RHYTHMIC PATTERNS

12

11

10

9

8

7

6

5

4

3

2

1

TWO-BARS RHYTHMIC PATTERNS

The image displays 12 musical staves, each representing a two-bar rhythmic pattern in 4/4 time. The patterns are written in treble clef and include various notes, rests, and articulation marks like accents and slurs.

- Staff 1: Bar 1 has a half rest followed by a half note G4. Bar 2 has a half note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3.
- Staff 2: Bar 1 has a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4. Bar 2 has a half note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3.
- Staff 3: Bar 1 has a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4. Bar 2 has a half note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3.
- Staff 4: Bar 1 has a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4. Bar 2 has a half note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3.
- Staff 5: Bar 1 has a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4. Bar 2 has a half note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3.
- Staff 6: Bar 1 has a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4. Bar 2 has a half note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3.
- Staff 7: Bar 1 has a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4. Bar 2 has a half note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3.
- Staff 8: Bar 1 has a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4. Bar 2 has a half note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3.
- Staff 9: Bar 1 has a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4. Bar 2 has a half note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3.
- Staff 10: Bar 1 has a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4. Bar 2 has a half note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3.
- Staff 11: Bar 1 has a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4. Bar 2 has a half note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3.
- Staff 12: Bar 1 has a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4. Bar 2 has a half note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3.

TWO-BARS RHYTHMIC PATTERNS

TWO-BARS RHYTHMIC PATTERNS

The page displays 12 staves of musical notation, each representing a two-bar rhythmic pattern in 4/4 time. The patterns are written in treble clef and include various notes, rests, and articulations like accents and slurs. The first four staves show patterns with eighth and quarter notes. The next four staves show patterns with eighth notes and quarter notes, some with accents. The last four staves show patterns with eighth notes and quarter notes, some with accents and slurs.

TWO-BARS RHYTHMIC PATTERNS

The page displays 12 two-bar rhythmic patterns in 4/4 time, written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). Each pattern is a two-measure phrase. The patterns are as follows:

- Pattern 1: Bar 1 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), and a quarter note (D). Bar 2 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), a quarter note (D), and a quarter note (F).
- Pattern 2: Bar 1 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), and a quarter note (D). Bar 2 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), a quarter note (D), and a quarter note (F).
- Pattern 3: Bar 1 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), and a quarter note (D). Bar 2 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), a quarter note (D), and a quarter note (F).
- Pattern 4: Bar 1 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), and a quarter note (D). Bar 2 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), a quarter note (D), and a quarter note (F).
- Pattern 5: Bar 1 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), and a quarter note (D). Bar 2 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), a quarter note (D), and a quarter note (F).
- Pattern 6: Bar 1 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), and a quarter note (D). Bar 2 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), a quarter note (D), and a quarter note (F).
- Pattern 7: Bar 1 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), and a quarter note (D). Bar 2 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), a quarter note (D), and a quarter note (F).
- Pattern 8: Bar 1 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), and a quarter note (D). Bar 2 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), a quarter note (D), and a quarter note (F).
- Pattern 9: Bar 1 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), and a quarter note (D). Bar 2 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), a quarter note (D), and a quarter note (F).
- Pattern 10: Bar 1 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), and a quarter note (D). Bar 2 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), a quarter note (D), and a quarter note (F).
- Pattern 11: Bar 1 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), and a quarter note (D). Bar 2 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), a quarter note (D), and a quarter note (F).
- Pattern 12: Bar 1 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), and a quarter note (D). Bar 2 has a quarter rest, a dotted half note (Bb), a quarter note (D), and a quarter note (F).

TRANSPOSITION

IN C VOCAL, PIANO, GUITAR, BASS, FLUTE, OBOE, BASSOON, TROMBONE, VIOLIN, VIOLA, CELLO, DOUBLE BASS	IN E $\flat$ SAXOPHONE ALTO, SAXOPHONE BARITONE, FRENCH HORN (IN E $\flat$)	IN B $\flat$ CLARINET (IN B $\flat$), TRUMPET (IN B $\flat$), SAXOPHONE SOPRANO, SAXOPHONE TENOR
0 C MAJOR A MINOR	3 $\sharp$ A MAJOR F $\sharp$ MINOR	2 $\sharp$ D MAJOR B MINOR
1 $\flat$ F MAJOR D MINOR	2 $\sharp$ D MAJOR B MINOR	1 $\sharp$ G MAJOR E MINOR
2 $\flat$ B $\flat$ MAJOR G MINOR	1 $\sharp$ G MAJOR E MINOR	0 C MAJOR A MINOR
3 $\flat$ E $\flat$ MAJOR C MINOR	0 C MAJOR A MINOR	1 $\flat$ F MAJOR D MINOR
4 $\flat$ A $\flat$ MAJOR F MINOR	1 $\flat$ F MAJOR D MINOR	2 $\flat$ B $\flat$ MAJOR G MINOR
5 $\flat$ D $\flat$ MAJOR B $\flat$ MINOR	2 $\flat$ B $\flat$ MAJOR G MINOR	3 $\flat$ E $\flat$ MAJOR C MINOR
6 $\sharp$ F $\sharp$ MAJOR D $\sharp$ MINOR	3 $\flat$ E $\flat$ MAJOR C MINOR	4 $\flat$ A $\flat$ MAJOR F MINOR
5 $\sharp$ B MAJOR G $\sharp$ MINOR	4 $\flat$ A $\flat$ MAJOR F MINOR	5 $\flat$ D $\flat$ MAJOR B $\flat$ MINOR
4 $\sharp$ E MAJOR C $\sharp$ MINOR	5 $\flat$ D $\flat$ MAJOR B $\flat$ MINOR	6 $\sharp$ F $\sharp$ MAJOR D $\sharp$ MINOR
3 $\sharp$ A MAJOR F $\sharp$ MINOR	6 $\sharp$ F $\sharp$ MAJOR D $\sharp$ MINOR	5 $\sharp$ B MAJOR G $\sharp$ MINOR
2 $\sharp$ D MAJOR B MINOR	5 $\sharp$ B MAJOR G $\sharp$ MINOR	4 $\sharp$ E MAJOR C $\sharp$ MINOR
1 $\sharp$ G MAJOR E MINOR	4 $\sharp$ E MAJOR C $\sharp$ MINOR	3 $\sharp$ A MAJOR F $\sharp$ MINOR

ТРАНСПОЗИЦИЯ

in C Вокал, Фортепиано, Гитара, Бас-гитара, Флейта, Гобой, Фагот, Тромбон, Скрипка, Альт, Виолончель, Контрабас	in E $\flat$ Саксофон-Альт, Саксофон-Баритон, Валторна (in E $\flat$)	in B $\flat$ Кларнет (in B $\flat$), Труба (in B $\flat$), Саксофон-Сопрано, Саксофон-Тенор
без знаков До мажор Ля минор	3$\sharp$ Ля мажор Фа-диез минор	2$\sharp$ Ре мажор Си минор
1$\flat$ Фа мажор Ре минор	2$\sharp$ Ре мажор Си минор	1$\sharp$ Соль мажор Ми минор
2$\flat$ Си-бемоль мажор Соль минор	1$\sharp$ Соль мажор Ми минор	без знаков До мажор Ля минор
3$\flat$ Ми-бемоль мажор До минор	без знаков До мажор Ля минор	1$\flat$ Фа мажор Ре минор
4$\flat$ Ля-бемоль мажор Фа минор	1$\flat$ Фа мажор Ре минор	2$\flat$ Си-бемоль мажор Соль минор
5$\flat$ Ре-бемоль мажор Си-бемоль минор	2$\flat$ Си-бемоль мажор Соль минор	3$\flat$ Ми-бемоль мажор До минор
6$\sharp$ Фа-диез мажор Ре-диез минор	3$\flat$ Ми-бемоль мажор До минор	4$\flat$ Ля-бемоль мажор Фа минор
5$\sharp$ Си мажор Соль-диез минор	4$\flat$ Ля-бемоль мажор Фа минор	5$\flat$ Ре-бемоль мажор Си-бемоль минор
4$\sharp$ Ми мажор До-диез минор	5$\flat$ Ре-бемоль мажор Си-бемоль минор	6$\sharp$ Фа-диез мажор Ре-диез минор
3$\sharp$ Ля мажор Фа-диез минор	6$\sharp$ Фа-диез мажор Ре-диез минор	5$\sharp$ Си мажор Соль-диез минор
2$\sharp$ Ре мажор Си минор	5$\sharp$ Си мажор Соль-диез минор	4$\sharp$ Ми мажор До-диез минор
1$\sharp$ Соль мажор Ми минор	4$\sharp$ Ми мажор До-диез минор	3$\sharp$ Ля мажор Фа-диез минор

ИМЯ КОЛЛЕКТИВА

Технический райдер

Полная готовность всей аппаратуры – минимум за один час тридцать минут до начала концерта. Приезд коллектива для расстановки инструментов и настройки звука – за один час тридцать минут до начала концерта. Звукорежиссёр должен быть готов к началу настройки звука за один час до начала концерта. Настройка длится минимум тридцать минут. Группа играет только "живую" поэтому выполнение райдера является необходимым условием успешного концерта.

В составе 6 человек:

- 1 - Вокал, Шейкер, Маракасы, Тамбурин
- 2 - Саксофон, Бэк-вокал
- 3 – Гитара, Бэк-вокал
- 4 – Клавишные, Бэк-вокал
- 5 - Бас-гитара, Бэк-вокал
- 6 - Ударная установка

Портальная акустика: для клубов (300-500 мест) не менее (RMS 1500W)x2

Мониторы: как минимум одна мониторная линия (минимум четыре монитора мощностью не менее 200 Вт каждый), три монитора размещены по переднему краю, один монитор слева от барабанщика.

Ф.О.Н. Consol (микшерный пульт): 12 микрофонных входов с фантомным питанием + 2 линейных входа, встроенный процессор эффектов (как минимум).

Бас-гитарный комбоусилитель: не менее 200 Вт - снимается в линию.

Гитарный комбоусилитель: не менее 75 Вт - снимается в линию и микрофоном.

Микрофонные стойки: Девять микрофонных стоек типа журавль, одна короткая микрофонная стойка для озвучивания бас-барабана.

Коммутация: одиннадцать микрофонных шнуров (XLRM-XLRF), четыре инструментальных шнура (Jack-jack cable).

Микрофоны: Два конденсаторных микрофона (Shure PG81 или аналогичный) - Ударная установка – 2*overhead.

Два инструментальных микрофона (Shure SM57 или аналогичный) – Гитарный комбоусилитель, Ударная установка – малый барабан.

Микрофон для озвучивания бас-барабана (Shure PG52 или аналогичный).

Четыре вокальных микрофона (Shure SM58 или аналогичный) – Бэк-вокал (Саксофонист, Гитарист, Клавишник, Басист)

Для лидер-вокала конденсаторный вокальный микрофон Audio-technica AE5400 привозится с собой (требуется фантомное питание).

Для саксофона конденсаторный инструментальный микрофон Audix ADX20i-P привозится с собой (требуется фантомное питание).

Питание (220 вольт): Три свободные розетки возле гитарного комбоусилителя, одна возле клавишных, одна возле монитора 1, одна возле монитора 2.

Гитарная стойка: 2 штуки.

Клавишная стойка.

Ударная установка: «Живые» барабаны класса Yamaha, Pearl, Sonor, Ludwig, D.W, Tama (или подобные классом не ниже).

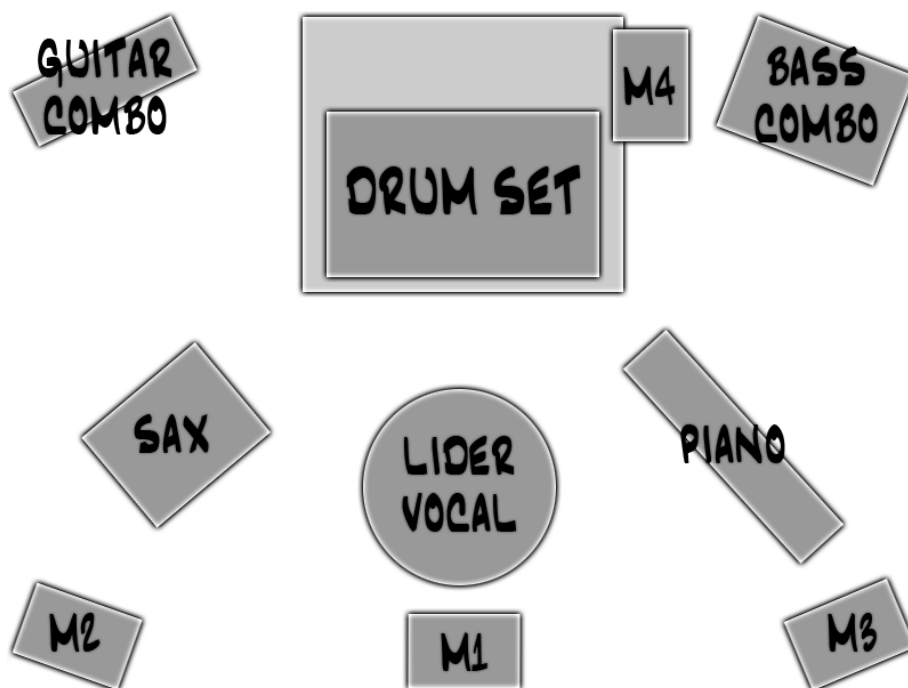
Комплектация: бас-барабан 22", два тома 12" и 13" (можно 10" и 12"), бас-том 16" (можно 14"), стойка под малый барабан, стойка под хай-хэт с креплением для тарелок, педаль для бас-барабана, две устойчивые стойки под тарелки с фетрами и креплениями, специальный стул для барабанщика. (Привозятся с собой: малый барабан и тарелки.)

Наличие хороших пластиков на барабанах обязательно.

Микрофон на малый барабан крепится на микрофонной стойке типа «журавль».

Коврик под барабаны против скольжения.

План сцены:



Любое несоответствие вышеуказанным требованиям должно оговариваться заранее. Мы можем пойти на некоторые компромиссные решения. Райдер составлен в расчёте на клуб 300-500 мест – на помещения других размеров требования по техническому обеспечению оговариваются отдельно и заранее. Заземление всех коммуникаций и приборов обязательно! На открытой площадке необходим навес от дождя. Температура на сцене (для открытых площадок) не должна быть ниже +10 градусов по Цельсию.

По всем предварительно возникающим техническим вопросам просьба заранее обращаться к техническому директору группы по телефону:

+7 123 456 78 90 Исаак Гринштейн

E-mail: imyakollektiva@mail.com

www.imyakollektiva.com

ИМЯ КОЛЛЕКТИВА

Концертный райдер

В случае невозможности выполнения каких-либо условий данного райдера, просьба обсудить возможные изменения и поправки с администратором группы!

РАЗМЕЩЕНИЕ и БЫТ

Принимающей стороне необходимо:

1. Подготовить отдельную закрываемую гримёрную комнату:

- стол
- стулья
- вешалка
- зеркало

2. По прибытию группы:

- чай (черный и зеленый)
- сахар
- 12 бутылок не холодной воды 0,5 л. без газа
- салфетки
- при выезде группы за МКАД или присутствии на площадке более 3 часов, обязательно горячее питание из расчета на 6 человек!!!

3. Обеспечить охрану у сцены на время концерта.

ТРАНСПОРТ

Для транспортировки группы за пределы МКАД требуется микроавтобус (типа пассажирского автомобиля «Газель» ГАЗ-3221).

Свыше 300 км. от города Москва группа передвигается ж./д. транспортом (необходимо два купе).

В коллективе **6 человек + музыкальные инструменты** (некоторые из них крупногабаритные).

Транспорт за счёт заказчика.

По всем предварительно возникающим вопросам просьба заранее обращаться к администратору группы по телефону:

+7 098 765 43 21 Иннокентий Лейбович Шниперсон

E-mail: imyakollektiva@mail.com

www.imyakollektiva.ru