

МАОУДОД «Троицкая Детская Школа Искусств им. М.И. Глинки»

Г. Москва, г. Троицк

# **Методическая работа**

преподавателя класса саксофона

**Гельд Анастасии Сергеевны**

на тему

**«Джазовая импровизация как  
особый процесс саксофониста»**

2024 г.

## Оглавление

Введение.....	3
Наиболее употребимые формы джазовых произведений .....	4
Гармония блюза.....	5
Гармония темы Джорджа Гершвина «I've Got Rhythm».....	9
Практические советы начинающим импровизаторам.....	13

## Введение

Импровизация является составной частью как традиционного, так и современного джазового исполнительства. Под импровизацией понимается такой вид музыкально-художественной деятельности, при которой процесс сочинения и мелодического развития происходит непосредственно во время исполнения. Умение импровизировать это не только природный дар, но и результат целенаправленной практики, поэтому джазовая импровизация это по большей части подготовленный процесс. Цель импровизатора – добиться такой содержательной и логичной игры, чтобы слушатели воспринимали ее, как выученное произведение и не думали о том, что звучащее соло рождается лишь в данный момент. Для того, чтобы достигнуть такого уровня мастерства, необходимо пройти несколько этапов, таких как: 1) слушание и анализ импровизаций мастеров джаза, 2) сочинение собственных соло, заранее записанных и подготовленных. Для исполнения логичной и интересной импровизации, она должна прозвучать для начала в голове и пальцах, и только потом может быть представлена слушателю.

Как джаз, возникший как результате творческого симбиоза африканского и американского народа, так и импровизация – характерная черта джаза, является продолжением народной традиции. Афроамериканцы, импровизируя свою музыку порой на самодельных инструментах, не записывали ее, так как в большинстве своем не владели нотной грамотой. Однако с возникновением звукозаписывающей аппаратуры, проблемы сохранения этой музыки отпали. Со временем джазовое искусство распространилось по всему миру, стало профессиональным, начали появляться различные самобытные направления и школы. В процессе развития и усложнения джазовой музыки импровизация приобрела прочный теоретический базис и стала предметом для обучения и изучения.

Русскоязычные пособия по джазовой импровизации стали появляться не более чем полвека назад – в середине 70-х гг., авторами которых были такие музыканты как Ю. Маркин, Г. Гаранян, А. Осейчук, О. Степурко, И. Бриль, А.

Сухих. Эти учебники за последние десятилетия помогли многим музыкантам в нашей стране освоить джазовую импровизацию. До этого времени все советские джазовые музыканты являлись самоучками, которые достигали определенного исполнительского импровизационного уровня с помощью самостоятельного прослушивания и анализа американских мастеров.

### Наиболее употребимые формы джазовых произведений

Современному джазовому музыканту для того, чтобы овладеть процессом импровизации, необходимо иметь понятия о формах джазовых произведений, гаммах, ладах и структуре аккордов. Для продуктивного исполнительского роста этот теоретический материал следует применять на практике. В рамках данной работы остановимся лишь на самых основных формах джазовых произведений и более употребимых гаммах и ладах. Об этом далее и пойдет речь.

Изначально в джазе наметилась и закрепились форма вариаций, где вариации в классическом понимании заменены импровизациями. «Характерное для джаза понятие «квадрат» предполагает повторяемость построений темы, ее гармонических последовательностей. Как правило, традиционно джазовая композиция (пьеса) строится по следующему принципу: тема – вариации (импровизации) – тема». [41, 12 с.] При этом импровизации различных инструментов могут следовать одна за другой. Количество квадратов не ограничено, зависит от договоренности исполнителей между собой, однако главное условие – это сохранение гармонической идентичности аккомпанемента импровизаций с аккомпанементом темы. Это правило не применимо лишь в авангардной музыке, которой присуща открытая форма.

Помимо несложного строения – тема-импровизации-тема – форма джазовых композиций может быть усложнена вступлением, заключением, каденцией солистов. Могут также меняться тональности, темпы, размеры, это чаще можно встретить в таких стилях, как джаз-рок, фьюжн. В практике биг-

бендов можно встретить различные разработочные моменты и модуляции. В традиционном джазе, стилях – диксиленд, свинг, би-боп, напротив придерживаются одной тональности и темпа на протяжении всех импровизаций. Также распространена такая практика, как переключки – импровизации различных инструментов или исполнителей продолжаются не полный квадрат, а два или четыре такта поочередно на протяжении гармонического квадрата темы. Чаще всего это происходит в блюзе, т.к. в нем исторически заложен вопросно-ответный характер.

### Гармония блюза

**Блюз** – форма афроамериканского фольклора, который в роли преджазового элемента стал частью джазовой эстетики, оказал влияние на эволюцию форм джаза, структуру импровизаций и композиций многих джазовых стилей и направлений. Его влияние ярко ощутимо в таких джазовых стилях, как буги-вуги, рок-н-ролл, ритм энд блюз. По структуре блюз включает в себя двенадцатитактовый период (реже – шестнадцатитактовый), условно разделенный на три четырехтактных предложения. Как правило, первые два предложения имеют тематическое сходство, а третье более контрастно к ним, но также и все три предложения могут быть контрастными друг другу. Размер метра чаще всего четырехдольный.

Блюз является наиболее распространенным жанром в джазе, повсеместно исполняемый на джем-сейшн (спонтанных некоммерческих музицированиях). Чаще используют блюзы в тональностях фа мажор и си-бемоль мажор. Главное условие, на котором строится гармония блюзовой формы – смена тонической функции на субдоминантовую в пятом такте, далее на доминантовую. Ю. Чугунов приводит простейшую схему блюза (в тональности до мажор):

C	C	C	C <sub>7</sub>
F	F	C	C
G <sub>7</sub>	F <sub>7</sub>	C	C

Эта гармоническая схема может варьироваться и усложняться в зависимости от замысла музыкантов, лишь переход гармонии из тоники в четвертую ступень в пятом такте останется неизменной.

В современной блюзовой гармонии, разработанной Ч. Паркером и Д. Гиллеспи появляется множество вариантов гармонических секвенций, которые ранее не употреблялись в традиционном блюзе. Этот способ гармонизации блюза присущ стилю би-боп, где между вторым и третьим четырехтактом образуется еще один характерный гармонический оборот:

I <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	Vm I <sub>7</sub>
IV <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	III <sub>m</sub> bIII <sub>m</sub>
II <sub>m</sub>	V <sub>7</sub>	I <sub>7</sub> VI <sub>7</sub>	II <sub>m</sub> V <sub>7</sub>

Ю. Чугунов приводит в пример несколько вариантов схем блюзов этого периода:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1)	I <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub> #IV <sub>o</sub>	I/V	Vm I <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	IV <sub>m</sub>	III <sub>m</sub>	bIII <sub>7</sub>	II <sub>m</sub>	V <sub>7</sub>	III <sub>m</sub> bIII <sub>m</sub>	II <sub>m</sub> bII <sub>7</sub>
2)	I <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	Vm I <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	bVII <sub>7</sub>	IM II <sub>m</sub>	III <sub>m</sub> VI <sub>7</sub>	II <sub>7</sub>	V <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	bVI <sub>7</sub> V <sub>7</sub>
3)	I <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	Vm I <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	bVII <sub>7</sub>	I <sub>7</sub> IV <sub>m</sub>	III <sub>m</sub> bIII <sub>7</sub>	II <sub>m</sub>	V <sub>7</sub>	III <sub>m</sub> VI <sub>7</sub>	II <sub>m</sub> V <sub>7</sub>
4)	I <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	I <sub>7</sub>	Vm I <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	#IV <sub>o</sub> VI <sub>7</sub>	I <sub>7</sub> VII <sub>7</sub>	bVII <sub>7</sub> VI <sub>7</sub>	II <sub>m</sub>	V <sub>7</sub> IV <sub>7</sub>	III <sub>m</sub> VI <sub>7</sub>	II <sub>m</sub> V <sub>7</sub>
5)	IM	VI <sub>m</sub> III <sub>7</sub>	VI <sub>m</sub> II <sub>7</sub>	Vm I <sub>7</sub>	IV <sub>7</sub>	#IV <sub>o</sub>	III <sub>m</sub>	bIII <sub>m</sub> bVI <sub>7</sub>	II <sub>m</sub> V <sub>7</sub>	bVII <sub>m</sub> bII <sub>7</sub>	I <sub>7</sub> VI <sub>7</sub>	II <sub>m</sub> V <sub>7</sub>

Понятие блюз также включает в себя еще два главных составляющих – это аккорды и блюзовая гамма. Как уже упоминалось выше, основополагающими аккордами блюза являются аккорды первой, четвертой и пятой ступеней. При этом аккорды имеют доминантовую структуру.

Следующая важная составляющая блюза – блюзовая гамма. Блюзовая гамма – шестиступенная гамма, основанная на минорной пентатонике, с хроматизмом между четвертой и пятой ступенями. Интервальная структура блюзовой гаммы выглядит следующим образом: малая терция, тон, полутон, малая терция, тон. Необычной особенностью блюзовой гаммы является то, что одну и ту же гамму можно играть на три основных аккорда блюзовой сетки. Появившийся диссонанс в звучании не всегда приемлем в рамках традиционной гармонии, однако вполне употребим в джазовой музыке. Следует упомянуть, что блюзовую гамму можно использовать не только в блюзах, но в любых других темах на аккорды доминантового строения и малые септаккорды.

Выше мы упоминали только мажорные блюзовые последовательности, но также существуют и минорные блюзы, однако гармонически они более бедны и звучат не так характерно, как мажорные. Это происходит за счет совпадения минорной терции блюзовой гаммы с минорной гармонией. В противоположность минорному, в мажорном блюзе характерное звучание образуется за счет проникновения минора в мажор. Пример гармонической последовательности минорного блюза:

I m	IVm	I m	I <sub>7</sub>
IVm	II <sup>♭</sup> V <sub>7</sub>	I m	I m
♭VI <sub>7</sub>	V <sub>7</sub>	Im VI <sup>♭</sup>	♭VI <sub>7</sub> V <sub>7</sub>

Как яркий пример минорного блюза М. Левайн приводит гармонию темы Джона Колтрейна «Mr. P.C.»:

**MR. P.C.**  
JOHN COLTRANE

Следующая типичная форма джазовой музыки – трехчастная или двухчастная репризная. Обычно длительность темы занимает 12, 16, 32 такта, с последующими импровизациями на гармонию темы. Схематический пример, где 8 – количество тактов в разделе:

ТЕМА / труба, саксоф, ф -но, к -бас, ударные /	Импровизация ТРУБА, ф -но, к -бас, ударные	Импровизация САКСОФОН, ф -но, к -бас, ударные	III импровизация ФОРТЕПИАНО, к -бас, ударные	ТЕМА труба, саксофон, ф -но, к -бас, ударные
ААВА	ААВА	ААВА	ААВА	ААВА
8888	8888	8888	8888	8888

В приведенной схеме раздел А гармонически повторяется полностью или практически полностью за исключением двух последних тактов. Раздел В – так называемый *бридж*, гармония и мелодия которого отлична от раздела А. Бридж может быть и более 8 тактов, например 12 или 16.

Возможные отклонения в форме характеризуются наличием вступления, брейков, связующих вставок между импровизациями,



заклЮчением, каденцией. **Брейк** – мелодическая или ритмическая импровизационная каденция, длительностью два или четыре такта. Располагается, как правило, в конце квадрата без аккомпанемента. Брейк является способом достижения эмоционального напряжения ожидания, смысловая значимость брейка заключается в характере его позиции музыкального контекста, вне художественного контекста он не имеет смысла.

### Гармония темы Джорджа Гершвина «I've Got Rhythm»

Не менее популярной в джазовой музыке является тема Джорджа Гершвина «I've Got Rhythm». На гармонию этого произведения написано множество других произведений, таких как «Oleo» Сонни Роллинза, «The Theme» Майлза Дэвиса, «Crazeology» Бенни Харриса, «Antropology» Чарли Паркера и множество других. Так же как и в блюзе данная гармоническая схема со временем претерпевала изменения и имеет несколько вариаций. Джазовые музыканты данную гармоническую схему называют **Rhythm Change**. Первоначальный вариант гармонии на тему I've Got Rhythm:

### I Got Rhythm

George Gershwin

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of five systems of music, each with a corresponding line of chord symbols above it. The first system (measures 1-8) is marked with a box 'A' and contains the following chords: BbM7, Gm7, Cm7, F7, BbM7, Gm7, Cm7, F7, BbM7, Bb7. The second system (measures 6-8) contains: EbM7, Ebm7, Dm7, G7, Cm7, F7. A first ending (1.) leads to the second ending (2.), which contains Cm7, F7, and BbM7. The third system (measures 9-12) is marked with a box 'B' and contains: D7, G7. The fourth system (measures 13-16) contains: C7, F7. The fifth system (measures 17-20) is marked with a box 'A' and contains: BbM7, Gm7, Cm7, F7, BbM7, Gm7, Cm7, F7. The sixth system (measures 21-24) contains: BbM7, Bb7, EbM7, Ebm7, Cm7, F7, BbM7.

Дальнейшие изменения связаны с заменой аккордов Gm7 на G7, добавлением уменьшенных септаккордов, альтерациями аккордов пятой ступени, в бридже произошло добавление септаккордов второй ступени перед септаккордами пятой ступени. В результате чего мы получаем различные варианты данной гармонической сетки.

Мы рассмотрели наиболее часто встречающиеся формы музыкальных произведений в джазе. Следующим необходимым умением музыканта для овладения процессом импровизации является ориентация в структуре аккордов. Ю. Чугунов представляет следующую схему структуры аккордов:

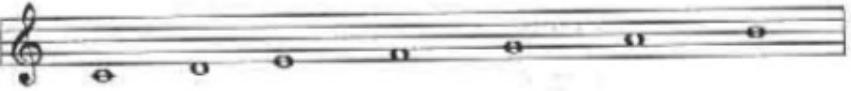
15) C6 Cm6 Cdim a) C7 Cm7 Cmaj Cm+7 C7(-5) C7(+5) Cmaj(6)

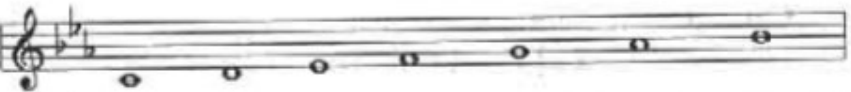
Cmaj(+5) C add 9 Cm/add 9/Cdim 9 C+/add9/ C-9 C9 Cmaj9 Cm9 C+9


Cm7/add 11/ Cm 11 C9(+11) Cm9(+11) C 13 Cm 13 C13(+11) Cm13(+11) C7(add 13) (C7b) C9(add 13) (C9b)


В данной схеме наличие «-» или буквы «m» говорит о минорной терции в аккорде, отсутствие таковых обозначений указывает на то, что аккорд мажорный; «maj» относится к большой септимере, «dim» или «o» обозначает уменьшенный септаккорд; «+» или «-» обозначают повышение или понижение указанной ступени на полтона; цифры 9, 11, 13 – прибавление соответствующих ступеней к септаккорду.

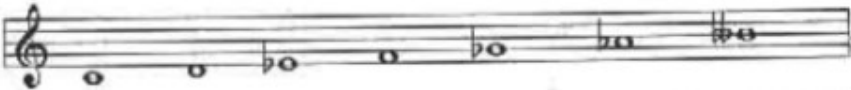


Вышеуказанным аккордам соответствуют определенные гаммы и лады в тональности. Ю. Воронцов упоминает следующие гаммы и лады, применяемые в построении импровизации:


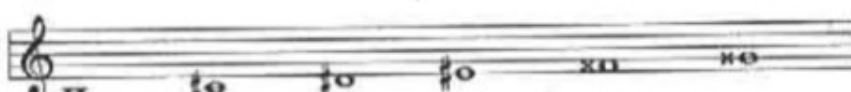
натуральная мажорная: 


натуральная минорная: 

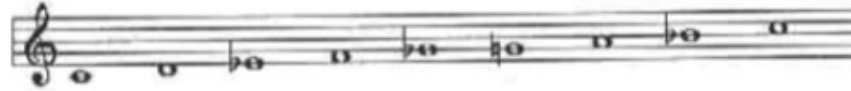
гармоническая минорная: 


мелодическая минорная: 


уменьшенные:   
  


целотонные:   


хроматическая: 

блюзовая: 

мажорная пентатоника: 

минорная пентатоника: 

Также различают ладовые гаммы, мажорные и минорные:

- 1) ионийская (соответствует натуральному мажору)
- 2) лидийская (мажорная, где повышена 4-я ступень)
- 3) миксолидийская (мажорная, где понижена 7-я ступень)

- 4) эолийская (соответствует натуральному минору)
- 5) дорийская (минорная, где повышена 6-я ступень)
- 6) фригийская (минорная, где понижена 2-я ступень)
- 7) локрийская (минорная, где понижены 2-я и 5-я ступени)



Для грамотного построения своей импровизации джазовому музыканту необходимо умение построить разнообразные комплексы вертикального и горизонтального обыгрывания. Ю. Воронцов выделяет два способа импровизации – импровизация по вертикали и по горизонтали.

**Импровизация по вертикали** подразумевает под собой обыгрывание звучащих аккордов соответствующими гаммами. Приведем соответствие некоторых аккордов и гамм, на основе которых складывается импровизация по вертикали:

Аккорд C – мажорная, блюзовая, уменьшенная, мажорная пентатоника;

Аккорд C7 – мажорная, блюзовая, уменьшенная, мажорная пентатоника, гармоническая минорная, миксолидийская, целотонная;

Аккорд Cm7 – минорная, дорийская, фригийская, блюзовая, минорная пентатоника, уменьшенная;

Cm (maj) – блюзовая, минорная пентатоника, минорная мейодическая;

C maj – мажорная, лидийская;

C dim – уменьшенная;

Cm7-5 – локрийская.

**Импровизация по горизонтали** подразумевает под собой обыгрывание гаммами последовательностей из двух и более аккордов. В этом случае определяются тональные центры, которых в произведении может быть несколько. После этого определяются соответствующие гаммы, которыми допустимо обыгрывать данные аккордовые последовательности, учитывая их тональный центр.

Следует отметить, что деление на импровизацию по вертикали и горизонтали весьма условное, эта градация хорошо объясняет процесс импровизации для начинающих практикующих импровизаторов. Однако мастера джазовой музыки используют смешанный способ и употребляют гораздо больше приемов и возможностей.

### Практические советы начинающим импровизаторам

Говоря об искусстве импровизации нельзя не коснуться психологической составляющей этого процесса. Дж. Аберсольд дает несколько практических советов начинающим импровизаторам:

- играть и практиковаться независимо от настоящего уровня, не ждать определенного момента в освоении упражнений и гамм, импровизировать на том уровне, на котором это сейчас возможно;
- пропевать про себя мелодию, которую планируется исполнить;
- слушать каждую исполняемую ноту, отмечать идеи, которые приходят в голову;
- обладать терпением;
- не теряться в гармонии и не останавливаться, прислушиваться к ритм-секции;
- опираться не только на теоретические знания, но и на внутренний слух;

- использовать повторения и секвенции;
- играть полным звуком;
- добиваться естественного звучания даже при исполнении упражнений;
- соблюдать регулярность занятий.

## Список литературы

1. **Барбан Е.** Джазовый словарь. – СПб.: Композитор, 2014. – 368 с.
2. **Блох О.А.** Педагогика и психология музыкального творчества. – М.: МГУКИ, 2011. – 160 с.
3. **Бочкарёв Л.Л.** Психология музыкальной деятельности. – М.: Классика-XXI, 2006. – 352 с.
4. **Волков Н.В.** Проблемы и методы эффективного обучения музыканта-духовика // Проблемы педагогической подготовки студентов в контексте среднего и высшего профессионального музыкального образования: материалы науч.-практ. конференции. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. – С. 45 – 47.
5. **Волков Н.В.** Психофизиологические основы и принципы постановки губного аппарата исполнителя на язычковом духовом инструменте. – М.: Науч. -метод. Центр по худож. образованию, 2005. – 49 с.
6. **Волков Н.В.** Проблемы развития творческого мышления музыкантов // Вестник МГУКИ. – 2006. – №4 (16). – С. 168-170.
7. **Волков Н.В.** Новые тенденции в методике обучения игре на духовых инструментах // Теория, методика и история исполнительства на духовых инструментах. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – С. 195-203.
8. **Волков Н.В.** Теория и практика искусства игры на духовых инструментах. – М.: Академический проект, 2008. – 399 с.
9. **Волков Н.В.** Принципы постановки губного аппарата исполнителей на духовых инструментах // Музыковедение. – 2008. – №2. – С. 63-67.
10. **Волков Н.В.** Современные понятия «губной аппарат» и «амбушюр» в исполнительском процессе музыканта-духовика // Вестник МГУКИ. – 2009. – №3 – 4 (сентябрь – декабрь). – С. 36 –37.
11. **Волков Н.В.** Психофизические основы исполнительского процесса музыканта-духовика // Оркестр. – 2009. – №3 – 4 (сентябрь – декабрь). – С. 41 –42.

12. **Волков Н.В.** Основы звукообразования на духовых инструментах // Музыка и время. – 2009. – №6 (июнь). – С. 9 – 10.
13. **Волков Н.В.** Принцип «не препятствовать звукообразованию» в процессе управления звучанием духового инструмента // Музыка и время. – 2010. – №6 (март). – С. 33 – 35.
14. **Воронцов Ю.С.** Основы джазовой импровизации (для духовых инструментов). – М.: Совр. музыка, 2001. – 56с.
15. **Гаранян Г.А.** Основы эстрадной и джазовой аранжировки. – М.: Региональный обществ. фонд развития джазового искусства Георгия Гараняна, 2010. – 256с.
16. **Диков Б.А.** Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Гос.муз.изд., 1962. – 116 с.
17. **Диков Б.** О дыхании при игре на духовых инструментах. – М.: Музгиз, 1956. – 99 с.
18. **Диков Б.** О работе над гаммами и арпеджио при игре на духовых инструментах. – М.: Ин-т военных дирижёров, 1959. – 30 с.
19. **Диков Б., Седрамян А.** О штрихах при игре на духовых инструментах // Труды факультета. – М.: Военно-дириж. ф-т. при МГК, 1961. – Вып. 5.– С. 48 – 81.
20. **Диков Б.** О работе над гаммами // Методика обучения игре на духовых инструментах. // М.: Музыка, 1966. – Вып. 2. – С. 182 – 210.
21. **Диков Б.** Специфические приёмы звукоизвлечения на деревянных духовых инструментах // В помощь военному дирижёру. – М.: Военно-дириж. ф-т при МГК, 1984. – Вып. 23. – С. 63 – 74.
22. **Иванов В.Д.** Школа академической игры на саксофоне. – Ч. I.– М.: Изд. Михаил Диков, 2003.– 147 с.
23. **Иванов В.Д.** Выражение эмоциональной отзывчивости на сонорно-акустические эффекты в исполнительстве на деревянных духовых инструментах // Эмоциональный компонент содержания эстетического образования. – Тула: Изд. ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2006 – С. 330 – 333.



24. **Иванов В.Д.** Словарь музыканта-духовика. – М. Музыка, 2007. – 128 с.
25. **Иванов В.Д.** Основы индивидуальной техники саксофониста. – М.: Музыка, 1993. – 24 с.
26. **Ильмер Ж.А.** Джазовая импровизация для саксофона: Учебно-методическое пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. – 77 с.
27. **Ильмер Ж.А.** Методическое пособие по импровизации для саксофона и других музыкальных инструментов. – М.: Изд. Михаил Диков, 2004. – 72с.
28. **Казакова А.Г., Кузнецова Т.В.** Педагогика высшей школы в сфере культуры. – М., МГИК, 2015. – 440 с.
29. **Королёв О.К.** Ритмика джаза: Теория и практика. – М.: Музыка, 2016. – 160 с.
30. **Кузнецов В.Г.** Теория и методика учебно-творческого процесса в любительских эстрадных оркестрах и ансамблях. – М.: Музыка, 2000. – 246 с.
31. **Левайн М.** Теория джаза. М.: – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2014. – 568с.
32. **Леонов В.** Физиологические основы и рациональная постановка дыхания при игре на духовых инструментах. – Астрахань: Астрахан. гос. Консерватория, 1985. – 44 с. – Деп. В НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина 26.08.1986, № 1306.
33. **Леонов В.** Теория и практика игры на духовых инструментах. – Краснодар: Обл. учебн.-метод. кабинет учрежд. культуры, 1988. – 80 с.
34. **Леонов В.** Средства и методы музыкальной педагогики в колледже // Деревянные духовые инструменты: теория, история, архив. – Петрозаводск: Петр. Гос. консерватория, 2009. – Вып. 4. – С. 10 – 47.
35. **Леонов В.** Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах. – Ростов-на-Дону: Рост. гос. консерватория, 2010. – 345 с.
36. **Маркин Ю.И.** Джазовый словарь. – М.: Мелограф, 2002. – 20с.

37. **Маркин Ю.И.** Школа джазовой импровизации. – Ч. I.: Теоретический курс. – М.: Изд. Михаил Диков, 2008, – 140 с.
38. **Маркин Ю.И.** Школа джазовой импровизации. – Ч. II. / Сборник разностилевых, разножанровых и разнохарактерных пьес. – М.: Изд. Михаил Диков, 2008, – 150 с.
39. **Михайлов Л.** Школа игры на саксофоне. – М.: Музыка, 1975. – 68 с.
40. **Найзайкинский Е.В.** Стиль и жанр в музыке. – М.: Изд. центр «Владос», 2003. – 248 с.
41. **Нихауз Л.** Основы джазовой игры на саксофоне. – Вып. 2. – СПб.: Композитор, 2013. – 23 с.
42. **Осейчук А.** Начальное обучение игре на саксофоне. – М.: Центр. Науч.-метод. кабинет по учеб.завед. культуры и искусства, 1986. – 50с.
43. **Осейчук А.В.** Школа джазовой импровизации для саксофона. – М.: Кифара, 1997. – 215 с.
44. **Осейчук А.В.** Работа над произведениями джазовой классики в специальном классе саксофона. – Вып. I. – М.: Всесоюзн. ЦНМК по учебным заведениям культуры и искусства, Мин.культуры РСФСР, 1987. – 119 с.
45. **Осейчук А.В.** Работа над произведениями джазовой классики в специальном классе саксофона. – Вып. II.: методическая разработка для эстрадных отделений музыкальных училищ и вузов. – М.: Изд. РМК по учебным заведениям культуры и искусства, Мин.культуры РСФСР, 1989. – 108 с.
46. **Педагогические технологии: вопросы теории и практики внедрения /** Под общей ред. И.А. Стеценко. – Ростов-на-Дону, 2014. – 253 с.
47. **Психология музыкальной деятельности: теория и практика /** Под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Изд. центр «Академия», 2003. – 368 с.
48. **Ривчун А.** Школа игры на саксофоне. – М.: Музыка, 2001. – 143 с.
49. **Торопова А.В.** Музыкальная психология и психология музыкального образования. – М.: Юрайт, 2016. – 245 с.

50. **Хаймович А.** Саксофон: джаз, блюз, поп, рок: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань»; Изд. «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018. – 372 с.
51. **Цагарелли Ю.А.** Психология музыкально-исполнительской деятельности. – СПб.: Композитор, 2008. – 386 с.
52. **Чугунов Ю.** Гармония в джазе. Учебно-методическое пособие для фортепиано. – М.: Сов. композитор, 1988. – 152 с.

#### Интернет-ресурсы:

53. **Козлов А.С.** Моё приобщение к классике.  
<http://alexeykozlov.com/?p=1987>
54. **Козлов А.С.** Рывкнули тромбоны, взвыли саксофоны.  
<http://alexeykozlov.com/?p=1989>
55. **Козлов А. С.** Феномен импровизации. <http://alexeykozlov.com/?p=1985>
56. **Козлов А.С.** Искусство импровизации. <http://alexeykozlov.com/?p=1983>
57. **Aebersold J.** Jazz, Inc. 2000 <http://www.jazzbooks.com>